

Construir/deconstruir el travestismo en escena: *Gardenia*, un espectáculo de Alain Platel y Franck Van Laecke (Bélgica, 2010)

Antoine Rodríguez

Centro de investigación CECILLE Université Charles de Gaulle – Lille 3

Gardenia, que pone en escena a travestis y transexuales mayores de edad, es un espectáculo representativo de las orientaciones coreográfico-teatrales belgas actuales. Lo que importa en el proceso creativo de *Gardenia* es reflexionar sobre cómo se transforma en arte la exhibición de cuerpos envejecidos, cuando lo que valora la sociedad de consumo es el cuerpo marcado por códigos de belleza, tal y como los difunden los medios de comunicación masiva. A lo largo de este ensayo —que se fijará en la génesis del espectáculo, en su estructura, en los actores que contribuyen a su construcción, en lo que se muestra y lo que se oculta en escena— se intenta dar respuesta a la pregunta: ¿qué sentido tiene exhibir, en escenarios teatrales, cuerpos travestidos, envejecidos y fuera de contexto?

Palabras clave: *Gardenia*, travestismo, transexualismo, vejez, cabaret, Bélgica.

Constructing / Deconstructing Transvertism on Stage

Gardenia, a performance which stages older transvestites and transsexuals, is representative of Belgian theatrical and choreographic trends today. What matters in the creative process of *Gardenia* is to reflect on how the exhibition of aging bodies becomes a work of art, at a time when consumer society values bodies that follow dominant codes of beauty as promoted by fashion, advertising and the media. The following essay discusses the genesis and structure of the show, as well as the actors who contributed to its creation. In addressing that which is displayed and that which is hidden from view, the following question will be kept in mind: what is the ultimate purpose of staging the (aged) transvestite body out of context in a theatrical stage?

Keywords: *Gardenia*, Transvestism, Transsexualism, Aging, Cabaret, Belgium.

Gardenia, que pone en escena a travestis y transexuales mayores —entre 57 y 67 años de edad—, es un espectáculo muy representativo de las orientaciones coreográfico-teatrales de la escena flamenca de Bélgica actual, particularmente a través de las propuestas de Alain Platel y de Franck Van Laecke.¹ Sus obras se han programado durante los últimos diez años en centros dramáticos nacionales europeos tales como *La rose des vents*, ubicado en la región transfronteriza del Norte de Francia. Romper con las definiciones de la obra de teatro tradicional, con los códigos convencionales de la danza contemporánea, crear espectáculos con fronteras borrosas entre la propuesta teatral y la propuesta coreográfica contemporánea, apostar, en resumidas cuentas, por lo híbrido, haciendo imposible una inscripción de la obra en un género particular, son unas de las características estéticas de los trabajos de estos directores flamencos. *Gardenia* es un buen ejemplo de ello. Ni teatro, ni cabaret, ni danza, ni *performance* o, dicho de otro modo, teatro, cabaret, *performance* y danza al mismo tiempo, lo que importa en el proceso creativo de *Gardenia* es reflexionar sobre cómo se transforma en obra artística la exhibición de cuerpos envejecidos de transexuales y travestis, cuando lo que valora la sociedad de consumo es el cuerpo marcado por códigos de belleza, tal y como los difunden masivamente la moda, la publicidad y la prensa especializada: cuerpos jóvenes, delgados, enérgicos, musculosos y ágiles, símbolos normativos del erotismo contemporáneo. *Gardenia* se propone exhibir en el escenario lo que la sociedad intenta ocultar: la vejez, uno de sus mayores tabúes. Para ello, el artificio al que se recurre y que da coherencia al conjunto del espectáculo es la preparación de la última función de travestis en un cabaret, el Cabaret Gardenia, que está a punto de cerrar definitivamente sus puertas.

El presente trabajo abordará la génesis del espectáculo, su estructura, así como los actores/personas/personajes que contribuyen a su construcción, para analizar aquello que se muestra y lo que se oculta en escena. El análisis estará guiado por una pregunta a la que intentaré dar respuesta al final: ¿qué sentido tiene exhibir, en escenarios teatrales, cuerpos travestidos, envejecidos y fuera de contexto?

1 Habría que citar a otros directores y compañías como por ejemplo Jan Lauwers y la Needcompany (Bruselas), los coreógrafos y *performers*: Jan Fabre (Amberes) y Anne Teresa De Keersmaecker (Malinas), entre otros.

Génesis del espectáculo

La idea del montaje surgió de la actriz transexual Vanessa Van Durme.² Inspirada en el documental español *Yo soy así* (Sonia Herman Dolz 2000) que retrata, a raíz del cierre definitivo del cabaret de travestis *Bodega Bohemia* en Barcelona, la vida privada de un grupo de actores ya mayores. Van Durme convocó a un grupo de amigos travestis, la mayoría sin experiencia teatral, y propuso a los directores Alain Platel y Franck Van Laecke la trama de lo que podría ser una puesta en espacio de cuerpos envejecidos que transitan entre los polos convencionales de lo masculino y lo femenino. Estos amigos fueron travestis en algún momento de su vida, algunos de ellos estuvieron en espectáculos de cabaret, pero cambiaron de vida para trabajar como enfermeros o funcionarios, según cuenta la propia Vanessa Van Durme en una de las muchas entrevistas que dio a raíz del montaje (Heliani 2010). Uno de los acuerdos fundamentales a la hora de elaborar el espectáculo fue que el elenco no se compusiera de actores profesionales, sino de personas “reales” capaces de transmitir “cosas sinceras y honestas” (Van Durme citada por Cervera 2011). Agregados al grupo de travestis y de la transexual, como enmarcándolos, se hallan un joven bailarín ruso de 25 años y una actriz no transexual de 45 años. Para Alain Platel, la presencia del joven bailarín funciona como una metáfora o un reflejo de la tristeza con la que cada travesti carga.³

A los directores la propuesta de Van Durme les pareció un reto interesante. Alain Platel y Franck Van Laecke no habían trabajado juntos,

2 Vanessa Van Durme (Bélgica, 1948) estudió arte dramático en el conservatorio de Gante. Inició la carrera de actor en la compañía *Nederlands Tonel Gent*. En 1975, dejó la compañía para operarse en Marruecos y proceder a lo que hoy se denomina “reasignación de sexo”. Posteriormente, trabajó en un cabaret de Barcelona como transexual. Al cabo de veinte años, regresó al teatro e incursionó en los medios electrónicos. Escribió comedias populares, guiones para televisión y se convirtió en figura popular de la radio. En 1999, volvió al escenario con el papel de *Tosca*, una madre con cuatro hijos en la obra *Allemaal Indiaan* [Todos Indios] dirigida por Alain Platel. Escribió un libro autobiográfico — *Kijk mama, ik dans* (Mira mamá, yo bailo)— que adaptó al teatro bajo la forma de un monólogo que dirigió Franck Van Laecke en 2006. Este monólogo fue interpretado por Vanessa en cuatro lenguas durante una gira por Europa y dió lugar a un documental de Jean-Baptiste Dumont: *Vanessa danse encore* [Vanessa sigue bailando], estrenado en 2008.

3 Derivo la información del Dossier de Prensa “Gardenia” (en adelante, D.P.), que el centro dramático nacional *La rose des vents* tuvo la amabilidad de facilitarme.

se conocían poco y provenían de universos estéticos diferentes, pero aceptaron reflexionar sobre cómo convertir la materia prima que les ofrecían las experiencias del grupo en un objeto que trascendiera el mero relato y no se quedara en lo que podría parecer un documental. Conscientes de que el tema se expone al voyeurismo del público, los directores optaron por no eludir la carga espectacular y estereotipada que acarrea el mundo del *show* travesti. A propósito de los clichés, Franck Van Laecke dijo: “No queremos eludir los clichés, porque forman parte de este universo. Pero hay que darles forma para que las cosas se precisen bajo esta superficie y se puedan abordar diferentes capas simultáneamente” (D.P., todas las traducciones son mías).

Una de las líneas que definieron para la composición del espectáculo fue que, más allá de la presencia muy visible de los cuerpos que se travisten, se expusieran sentimientos contradictorios capaces de provocar empatía en el público. A propósito de esto, Alain Platel dice: “A través de una buena catarsis, queremos que la gente presencie un momento que deje en un estado de ánimo enérgico y simplemente feliz. No siempre hay que buscar la complejidad: la gente quiere a veces sencillamente asistir a un espectáculo dedicado a la belleza del ser humano” (D.P.).

Estructura del espectáculo

Con influencia de la escenografía minimalista propia de la coreógrafa alemana Pina Bausch, particularmente de *Café Muller* (1978) y de *Kontakt* (1978), el escenario reproduce, en plano ligeramente inclinado hacia el público (ver foto 1), un suelo de parquet color miel con unas sillas estilo *bistrot*. Cuando se levanta el telón, están en penumbra y esparcidas por el escenario nueve personas vestidas todas con traje masculino. Se oyen unas notas de piano y el sonido continuo, monótono y grave de un órgano. Para dar una idea del conjunto de la obra, ésta se puede dividir en varias secuencias que expondré a continuación:⁴

4 Para la estructura del espectáculo, me baso en una función videograbada que me facilitó amablemente *La rose des vents*.



● Foto 1. Primera secuencia de *Gardenia*. Foto © Christophe Raynaud de Loge, Festival d'Avignon.

Secuencia 1 : Introducción⁵

9 hombres parados en el escenario. Movimiento lento de Vanessa Van Durme (traje de hombre, zapatos de mujer) hacia el público. Canta con voz grave sosteniendo un micrófono la canción *Over the rainbow*.⁶ La actriz agradece al público su fidelidad y anuncia el cierre del cabaret *Gardenia*. Le pide al público que se levante y guarde un minuto de silencio “en memoria de los que se han ido”.

Secuencia 2 : Presentación de los actores del cabaret

Conforme va presentando Vanessa a los travestis por su nombre o apodo femenino, los travestis vestidos de hombre avanzan hacia el público. Cada uno cuenta una anécdota de su abundante vida sexual. Las presentaciones cierran con Manolita, la única mujer no operada, vestida con traje de hombre y zapatos de mujer. Empiezan todos a caminar por el escenario como ancianos, con paso muy lento y van a sentarse en sendas sillas ubicadas en los laterales del escenario, desde donde entonan juntos un canto melancólico.

5 Los títulos de las secuencias son míos.

6 Canción de la película *El mago de Oz*, cantada originalmente por Judy Garland, icono para la comunidad gay (n. del ed.).



● Foto 2. “Primera transformación”. Foto © Christophe Raynaud de Loge, Festival Avignon.

Secuencia 3: Primera transformación

Música : *Traviata* (preludio) de Verdi

Frente al público los actores se quitan la ropa masculina y dejan ver los floreados vestidos de mujer que llevan debajo.

Cambio de música: *Forever young*, de Alphaville.

Movimientos rápidos de los actores por el escenario. Posan como si los fueran a fotografiar.

Cambio de música : *Traviata* (preludio) de Verdi.

Secuencia 4 : Vuelta a la ropa masculina

Los actores se quitan los vestidos y vuelven a ponerse la ropa masculina. Se sientan nuevamente en las sillas ubicadas en los laterales del escenario, como al final de la secuencia 2.

Secuencia 5 : Anuncios por micrófono

Cada actor se describe usando un micrófono, con distorsión acústica de la voz. Lo hacen como si se tratara de un anuncio en una revista del corazón, lo que provoca las risas del público.

Secuencia 6 : Coreografía

Música : *Je vais à Rio*, de Claude François (Canción pop francesa de 1977).

Cambio de escenografía: instalan un andamio con vestuario de cabaret al fondo del escenario (foto 3). De la parte superior del andamio cuelga una tela roja que los actores van desplegando. Traen también una mesa de madera estilizada y la ponen al fondo del escenario, hacia la izquierda. Va a servir para figurar el camerino donde los actores se maquillan. Una alfombra roja enrollada es instalada al fondo del escenario.

Sentados en sendas sillas, en el centro del escenario, dos actores, vestidos con sendos trajes de hombre, ejecutan una coreografía con algunos gestos que se repiten a lo largo de la canción de Claude François. Al final de la secuencia, que tiene un ambiente alegre y festivo, los actores se instalan al fondo del escenario, a la vez que concluye la canción.



● Foto 3. Griet Debacker canta *Cucurrucucú paloma*. Foto © Luk Monsaert.

Secuencia 7 : *Cucurrucucú paloma*

Primer número de cabaret. La actriz (Griet Debacker), vestida con traje de caballero y con peluca rubia, avanza hasta el centro del escenario y canta en *playback*, iluminada por un cenital, la canción *Cucurrucucú paloma*, en la versión

de Caetano Veloso. Los demás actores, vestidos con traje masculino, fuman y se mueven por el fondo del escenario. Cuando acaba la canción, la actriz se cubre el rostro con las manos, llora unos segundos, luego saluda al público con una sonrisa.

Secuencia 8 : Travestis de cabaret (segunda transformación).

[Secuencia larga : 16 minutos]

Música : *Bolero* de Ravel + ecos de voces grabadas en varios idiomas + aplausos. Los actores se maquillan y se visten progresivamente. Lo hacen a través de una coreografía que consiste en pasearse por el escenario, según líneas definidas (diagonales, líneas rectas), mostrando el proceso de travestismo (vestidos con trajes al principio, luego semidesnudos, con una prenda del vestido, etc.). La repetición de los movimientos en el escenario está acompañada por la repetición del *Bolero* de Ravel. Ya transformados, los personajes ejecutan una coreografía en línea paralela al público. Con las últimas notas del *Bolero*, se reúnen y forman un conjunto agrupado en el centro. Aplauso del público. Vanessa, vestida con una larga blusa de seda, indica a los personajes el lugar que han de ocupar en el escenario, a la vez que intercambian insultos.

Secuencia 9: “Je suis un homo comme ils disent” [“Soy un homosexual, como dicen”].

Música : *Comme ils disent*, de Charles Aznavour (1972).⁷

Coreografía del joven bailarín ruso (Timur Magomedgadzhiev), en calzones rojos, que genera el aplauso del público.

Secuencia 10: El lamento del joven

Transición musical: Vals N° 2, de Shostakovitch.

El joven se pone un vestido de mujer y se pasea por el escenario con la mirada perdida y desesperada. Le suceden varias intervenciones de los travestis con micrófono. Ante el sufrimiento del joven, Vanessa le dice en francés “El amor, mi’jito, siempre duele”. En cuclillas, el joven canta una canción triste en ruso, mientras un travesti vestido de rojo, dice un texto en ruso.

⁷ En esta canción, el protagonista homosexual que se expresa en primera persona, cuenta que tiene una vida normal en casa de su mamá pero que por las noches hace de travesti en un cabaret. Cuando, después de la función, va a cenar con amigos, algunos clientes se burlan de los homosexuales imitando gestos afeminados. Acaba la canción diciendo que está secretamente enamorado de un hombre que pasa la mayor parte de su tiempo acostándose con mujeres.



● Foto 4. A la izquierda: Vanessa Van Durme. En primer plano: el joven bailarín ruso (Timur Magomedgadzhev). Foto © Luk Monsaert.

Secuencia 11: Canción rusa

El travesti vestido de rojo canta una canción rusa. El joven llora, se quita el vestido y se vuelve a poner el traje de caballero.

Secuencia 12: Pelea entre el joven y la actriz no trans

La mujer va a buscar los micrófonos y los acerca al joven, a quien acaricia y abraza. El joven arrastra a la mujer, le quiere quitar la ropa. Lucha violenta entre ambos. Triunfa la mujer, quien carga al joven sobre su espalda y lo sienta en una silla.

Secuencia 13: Transición

Sonido de órgano continuo como al principio. Vanessa se cambia: peluca roja, medias negras, sostén y bragas rojas, zapatos de tacón negros. Todos se reúnen al fondo del escenario mientras Vanessa despliega la alfombra roja. Desfile de los travestis por la alfombra, del fondo hacia el público. Coreografía común con gestos estilo cámara lenta.



© Foto 5. Richard “Tootsie” Dierick canta, *Sag mir wo die blumen sind?* Foto © Luk Monsaert.

Secuencia 14: ¿A dónde se fueron todas las flores?

El travesti Richard “Tootsie” Dierick, con vestido largo y abrigo de piel blanco canta, “*Sag mir wo die blumen sind?*” (¿A dónde se fueron todas las flores?), canción de Marlene Dietrich.

Secuencia 15 : *Over the rainbow*

Después de un breve desfile, todos cantan, frente al público, la canción *Over the rainbow* que Vanessa cantaba al principio de la obra. Al final de la canción se sientan, formando una línea paralela en el centro del escenario. Miran al público, satisfechos y contentos. Oscuro final.

Como se puede deducir de la estructura, la obra se construye progresivamente en torno a varios ejes específicos que van dando sentido a la puesta en escena: de la penumbra a la luz, de lo uniforme a la singularidad, de lo solemne a la alegría. La canción *Over the rainbow*, cantada al principio con voz grave por Vanessa Van Durme, se convierte al final en himno de esperanza. Los personajes/personas, que están todos vestidos al

principio con uniformes trajes masculinos, van cobrando a lo largo de la obra personalidad propia, a través de unas cuantas metamorfosis respecto a vestimenta y gestión del cuerpo. El tono solemne y grave del principio, casi tétrico, se transforma en arranques de violencia y descargas de alegría conforme los actores se van transformando en travestis femeninos.

La obra no pretende ser una imitación de un espectáculo de cabaret —son contadas las veces en que el teatro europeo ha sabido competir con este género—⁸ sino más bien utiliza el pre-texto del cabaret (algunos de sus códigos) para darle forma a una serie de secuencias dramáticas que tienen que ver con cuerpos envejecidos, cuerpos diferentes o alternativos, cuerpos espectaculares, en un proceso de deconstrucción de las normas de género sexual que *descentraliza* una mirada coercitivamente impregnada por estereotipos sociales.

Cuerpos que importan⁹

El elenco de *Gardenia* está compuesto por 6 travestis entre 57 y 67 años, una mujer transexual de 63 años, un joven bailarín de 25 años y una mujer no trans de 45 años (ver ficha técnica al final de este trabajo). Dicha elección de personas/personajes se puede descifrar como la voluntad de crear, dentro del espectáculo, una gramática sexogenérica específica. El binarismo genérico —tal y como lo entiende mayoritariamente la sociedad y que encuentra una fuerte ilustración en las actas de nacimiento o en la distinción *damas/caballeros* de los baños públicos— está representado por el joven bailarín y la “verdadera” mujer,¹⁰ ambos más jóvenes que el resto de los actores. Entre estos dos polos, transitan Vanessa Van Durme —maestra de ceremonia transexual— y los travestis. El joven parece representar el punto de partida o el origen de los cuerpos travestidos o transexuales: cuerpo joven y masculino; mientras que la “verdadera” mujer sería el polo hacia el cual han tendido o tienden los cuerpos de los mayores, en

8 La única obra de teatro que sí me pareció cumplir totalmente con los códigos del cabaret se remonta a los años 1980: *Les mélodies du malheur* (1981), de la compañía *Le grand Magic Circus*, dirigida por el francés Jérôme Savary, nacido en Buenos Aires, y luego con *Cabaret* (1986), de la misma compañía.

9 El subtítulo alude a la traducción castellana del libro *Bodies that Matter*, de Judith Butler (n. del ed.)

10 Retomo el adjetivo empleado de forma entrecomillada en el dossier de prensa de *Gardenia*.

su búsqueda identitaria. Esos personajes funcionan como una metáfora: juventud/pasado, por una parte, adecuación socialmente fantaseada entre género y sexo, por otra parte. El resto de los actores recorre un largo camino identitario entre las prescripciones sociales dominantes y coercitivas respecto a las normas sexo-genéricas y una identidad personal en trasgresión frente a los efectos y comportamientos que socialmente han de producir los cuerpos “masculinos”.

El joven bailarín (Timur Magomedgadzhiev) parece ocupar un lugar particular. A diferencia del resto de los actores, no es presentado al principio de la obra por la maestra de ceremonias. Presente corporalmente en el escenario pero ausente de la trama dramática principal, este personaje parece funcionar, hasta cierto punto, como metáfora especular del grupo de travestis. Si durante casi todo el espectáculo lleva un traje de hombre, reforzando de este modo su masculinidad, en la secuencia 10 se viste de mujer para expresar una especie de lamento. El vestirse de mujer parece provocar en el personaje un conflicto identitario doloroso, conflicto por el que pasaron seguramente los travestis de la obra. Esta me parece ser una de las interpretaciones a las que, lateralmente, invita *Gardenia*, cuya partitura textual se reduce a lo mínimo, privilegiando lo visual y lo musical contra la exposición didáctica.

La “verdadera mujer”,¹¹ interpretada por la actriz Griet Debacker, es presentada al principio de la obra como “nuestro ángel de la guarda, la que lava nuestros calzones cuando sufrimos un incidente desagradable. Si necesitan cualquier cosa, vaselina, condones, una blenorragia o una coca, no lo duden, solicítenla, aquí está: Manolita”. Ella está vestida con un traje de hombre pero lleva, contrariamente al grupo de los travestis, zapatos rojos de mujer y tiene protagonismo en el *show* que están montado para la última función de cabaret. Su papel oscila entre travestirse como hombre (particularmente cuando, usando peluca rubia, traje de caballero y zapatos de mujer rojos, “canta” con voz masculina *Cucurrucú paloma* en la versión de Caetano Veloso) y encarnar una princesa vestida de azul casi al final de la obra. En la secuencia 8 (“Travestis de cabaret”) se pasea por el escenario exhibiendo su pecho. Además de su interpretación de personaje de cabaret, Manolita también funciona como metáfora de una inscripción

11 Aparece en la foto 1, a la derecha, de pie, abrazando a un actor sentado; en la foto 2, a la izquierda, sentada; en la foto 3 cantando *Cucurrucú paloma*.

sinuosa por los polos sociales del género.

En la secuencia 12 (“pelea entre el joven y la actriz no trans”), asistimos a una lucha violenta entre el joven, ya vestido de hombre, y la actriz. Es un movimiento de atracción/repulsión entre ambos que va cobrando también un sentido metafórico. Quien parece triunfar al final es la mujer (vestida de hombre) que carga con el joven en su espalda.¹² En su lucha pasada, simbolizada por el joven, los actores travestis también se enfrentaron violentamente a sentimientos contradictorios en los que acabó sobresaliendo la identidad genérica que la sociedad le atribuye de manera incuestionable al *sexo opuesto*.

Los cuerpos que llaman más la atención, desde un punto de vista social y espectacular, son los de los travestis y el de Vanessa Van Durme. Como ya señalamos, son cuerpos de gente mayor que transitan por el escenario en proceso de transformación/travestismo para la función de cabaret. Se exhiben semidesnudos mientras se van maquillando y cambiando de ropa: cuerpos marcados por el transcurrir del tiempo, con arrugas, pecho flácido, algunos con acumulación de grasa. Cuerpos reales de gente con más de 50 años que se presentan tales y como son, sin ningún complejo, lejos de los artificios estéticos a los que nos han acostumbrado la moda, la televisión y las revistas. El escenario de *Gardenia* parece ser uno de los pocos lugares en los que pueden mostrarse cuerpos socialmente devaluados: cuerpos que sí importan humanamente y que el espectáculo dignifica, a través, entre otras cosas, de la elección de la música que oscila entre alta cultura (Verdi, Prokofiev) y cultura popular “canonizada” (Aznavour, Claude François, Alphaville).

Lo que se muestra, lo que se oculta

En *Gardenia*, asistimos a una increíble y espectacular transformación, posibilitada por una hábil puesta en escena. Al principio de la obra, nos cuesta trabajo imaginar que los ancianitos presentados por la maestra de ceremonia (ver foto 1) son efectivamente Lili “panocha al aire”, o Shirley, de quien se nos informa que fue “sodomizada” simultáneamente por todo un monasterio de 85 monjes, o Greta que fornicó con todo un regimiento del ejército ruso durante la Segunda Guerra Mundial para conseguir una lata de caviar, o Birgitta

12 En algunas de las coreografías de Pina Bausch, también hay una secuencia en la que una mujer carga a un hombre. Posiblemente se superponga en la secuencia 12 de *Gardenia* un guiño a la coreografía alemana.

de Suecia, que en un número de magia hizo desaparecer 15 vibradores en su “panocha”, o Gina del Río que tiene “un culo como la estación de ferrocarriles del norte, abierto las 24 horas”, o Juanita de Buenos Aires “la Reina de los *guagiüs*”. Pero poco a poco, esos ancianitos se van transformando en los personajes femeninos anunciados por Vanessa (ver foto 5). Llama la atención la valoración que se hace de la atracción sexual que tienen estos adultos mayores, sobre todo porque durante la obra el aspecto sexual tiende a ser eludido.

Frente a la inaugural e hiperbólica descripción de las habilidades sexuales de los personajes de cabaret, el resto de la obra sólo evoca lateralmente una posible orientación sexual. El ejemplo más explícito es la coreografía del joven bailarín en la secuencia 9 cuando, en calzones, ilustra la canción *Comme ils disent* de Charles Aznavour, cuya letra evoca la homosexualidad del protagonista que se traviste por la noche. Como insistió en diversas entrevistas Vanessa Van Durme, en la obra importaba más solucionar un problema de identidad de género que una problemática relacionada con la orientación sexual, algo que ella misma ha vivido en su trayectoria de mujer transexual. En efecto, salvo al principio, en ningún momento de la obra se habla de relaciones afectivas o sexuales. Lo que se muestra son ante todo cuerpos en fluctuación; lo que se oculta es la naturaleza del deseo que dichos cuerpos pueden experimentar. Quizás esto es así —aquí emito una hipótesis— porque hablar de homosexualidad o de heterosexualidad es aceptar las asignaciones de un discurso dominante simplificador, respecto a la sexualidad, que sólo se puede combatir, ya recurriendo a los conceptos del lenguaje dominante y sometándose a la violencia simbólica que ejerce dicho lenguaje¹³ sobre la minoría estigmatizada, ya negándose, para escapar al aparato conceptual hegemónico, a entrar en la categorización dominante.

Recepción del espectáculo

La mayoría de los textos críticos que se pueden leer en Internet, de periódicos y revistas franceses, ingleses o españoles, señalan la originalidad de la propuesta escénica encontrada en *Gardenia*, destacando el aspecto visual y colorido del vestuario, la alegría que expresan los travestis en la preparación de los personajes femeninos que encarnan y la emoción que

13 Esta hipótesis está inspirada en lo que plantea Pierre Bourdieu en el capítulo “*Quelques questions sur le mouvement gay et lesbien*” de su libro *La domination masculine* (1998).

llega a circular por el escenario. Algunas reseñas apuntan la evidente influencia de las propuestas de Pina Bausch, aunque advierten que la obra no alcanza la fuerza de la coreógrafa alemana.

Entre las críticas francesas, Martine Selber (18/11/2010) lamenta no encontrar en el espectáculo la expresión de una contestación, de una protesta o de una reivindicación, pero no precisa de qué tipo podría ser. Otros críticos franceses hubieran preferido encontrar rasgos testimoniales de la vida de los actores travestidos.

La crítica inglesa es la que más reservas emite sobre la economía general del espectáculo. La redundancia es uno de los reproches mayoritarios: después de la primera secuencia de travestismo que desemboca en una coreografía sobre el *Bolero* de Ravel (secuencia 8) y la pelea del joven con la actriz no trans (secuencia 12), el espectáculo no avanza, parece repetirse, dando la impresión de una elaboración redundante.

Consideraciones finales

Queda pendiente la pregunta que hice al principio del presente trabajo: ¿qué sentido tiene exhibir, en escenarios teatrales, cuerpos travestidos, envejecidos y fuera de contexto?

En su construcción/deconstrucción del travestismo en escena, *Gardenia* parece funcionar como un archivo vivo, o un testimonio, de las experiencias de individuos europeos nacidos entre 1944 y 1957, cuya identidad de género no se conforma con las normas dominantes. Para esa generación, el cabaret representaba una *heterotopía* (Foucault 1967), es decir un lugar de ilusión fuera de todos los lugares, donde las representaciones alternativas de género eran posibles. El cabaret era uno de los únicos lugares/no-lugares sociales donde el travestismo encontraba justificación y legitimación. Pero el cabaret que reactualiza *Gardenia* en el escenario poco tiene que ver con el cabaret contemporáneo. De hecho, si nos fijamos en la selección de la música pop, las canciones remiten el espectáculo en las décadas de los 70 y 80 del siglo pasado (*Comme ils disent*, 1972, *Je vais à Rio*, 1977, *Forewer young*, 1984).

Otro aspecto que parece problematizar *Gardenia* en el desarrollo de su estructura espectacular es el juego sutil con la construcción de una identidad de género que oscila entre realidad y ficción. ¿Quiénes son real o genéricamente las personas presentadas en el escenario? ¿Los hombres que vemos al inicio, vestidos con trajes? ¿Las mujeres que surgen de la primera

transformación con vestidos coloridos, o las artistas que cierran el espectáculo? ¿Dónde se sitúa la ficción del género? La estructura del espectáculo tiende a crear una zona borrosa o movediza que cuestiona las certidumbres sexo-genéricas: los hombres del principio pueden ser la ficción o la máscara que adoptan los individuos presentados para cumplir con las asignaciones sociales, mientras que las mujeres podrían ser su “realidad” genérica. El travestismo, es decir, la adopción de códigos femeninos visibles, nos sitúa en un lugar de incertidumbre (Campuzano 2008, 12) respecto a los conocimientos sociales sobre sexo y género, un espacio de libre circulación entre los polos de la masculinidad y de la feminidad hegemónica. Pero el travestismo que vemos en escena no es exactamente un travestismo *queer*¹⁴ ya que sólo se concreta con la adopción de los atributos convencionales del *sexo opuesto*. Está muy lejos de la versión *queer* que nos propone, por ejemplo, la compañía *drag-queen* de las “Hermanas Vampiro” en México.¹⁵ Daniel Vives y Oswaldo Obregón (las Hermanas Vampiro) configuran personajes travestidos que funcionan como palimpsestos genéricos en los que la *vestida* muestra las huellas del cuerpo masculino que le sirve de base: ninguna prótesis para figurar un pecho femenino, sino exhibición de un pecho plano, pelos en las axilas, bulto genital prominente, voz grave. *Gardenia*, como ya señalamos, está muy marcado por los códigos de representación sexo-genérica de las décadas de 1970-1980.

Quizás la mayor aportación de *Gardenia* sea el haber osado montar una obra con personas mayores de edad, rompiendo de este modo con las convenciones de la belleza canonizada, incluso dentro de la comunidad gay. La forma híbrida del espectáculo permite el transitar entre la vejez exagerada de la primera secuencia y su transfiguración escénica. Asistimos a la creación de un espacio de reconocimiento social dentro del escenario teatral. Y esto es lo que hace de *Gardenia*, de la puesta en escena de cuerpos travestidos descontextualizados, un espectáculo poderosamente contemporáneo.

14 *Queer*, cuya etimología anglosajona significa “raro”, implica una libre circulación entre los géneros, liberada de las asignaciones sociales (vestimenta y comportamiento) que usualmente se aplica a la diferencia sexual. El travestismo *queer* dejaría ver en el espectáculo y de manera más explícita la concomitancia de un género (mujer) que diside de las convenciones sociales atribuidas al sexo biológico (hombre).

15 Para más amplia información sobre las Hermanas Vampiro, ver el excelente libro de Antonio Marquet, *El coloquio de las perras* (2010).

Ficha técnica

GARDENIA

Les ballets C de la B
Alian Platel/ Franck Van Laecke

Puesta en escena

Alain Platel
Franck Van Laecke

Basado en una idea de

Vanessa Van Durme

Creado e interpretado por

Vanessa Van Durme, Griet De-
backer, Timur Magomedgadzhiev,
Andrea De Late, Richard “Tootsie”
Dierick, Danilo Povolo, Gerrit
Becker, Dirk Van Vaerenberg, Rudy
Suwyns.

Música

Steven Prengels

Escenografía

Paul Gallis

Vestuario

Marie ‘Costume’ Lauwers

Asesoría de vestuario

Yan Tax

Realización de vestuario

Atelier Anette De Wilde
Atelier NTGent dirigido por An De
Mol

Mieke Van Der Cruyssen

Sul Hee Mys

Helena Verheyen

Peinado y plumajes

Claudine Grinwis Plaat Stultjes

Iluminación

Kart Lefebvre

Sonido

Sam Serruys

Director de escena

Wim Van de Cappelle

Construcción decorado

Atelier du décor NTGent

Transporte de decorado

Luc Laroy

Fotografía

Luk Monsaert

Dirección de producción

Valerie Desmet

Responsable gira

Emilie De Roo

Producción

Les ballets C de la B

Coproducción

NTGent, La rose des vents (Ville-
neuve d’ascq), TorinoDanza, Bien-
niale de la dance de Lyon, Tanz im
August (Berlin), Théâtre National
de Chaillot (Paris), Brighton fes-
tival, Centro Cultural Vila Flor
Guimaraes, La Bâtie-Festival de
Genève, Festival d’Avignon.

Bibliografía

Artículos de la prensa inglesa sobre *Gardenia* (*The Guardian*, *The Independent*, *Evening Standard*, *Daily Express*, *Observer*). Recuperados de: <http://artswrap.co.uk/event/gardenia-sadlers-wells-2011> y de http://www.londondance.com/reviews_details.asp?C=les+ballets+C+de+la+B+Alain+Platel+%2F+Frank+Van+Laecke&P=Gardenia&V=Sadler's+Wells

Bourdieu, Pierre. 1998. “Quelques questions sur le mouvement gay et lesbien”, en *La domination masculine*. París: Editions du Seuil, Essai, pp. 161-168.

Campuzano, Giuseppe. 2008. *Museo Travesti del Perú*. Lima: Institute of Development Studies.

Cervera Marta. 2011. “Vanessa Van Durme: ‘Me sorprende cómo van algunos travestis’”. Entrevista a Vanessa Van Durme. *El Periódico*, 8 abril 2011 [En línea]. Recuperado el 18 de julio de 2011 de <http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/vanessa-van-durme-sorprende-como-van-unos-travestis-966462>.

Conrod, Daniel, 2010. “Gardenia, à la vie, à l’amour!”, *Telerama*, 11 julio 2010.

Duplat, Guy. 2010. “Le cabaret des émotions”, *La Libre Belgique*, 29 junio 2010.

Foucault, Michel. 1967. “Des espaces autres. Hétérotopias.” [En línea]. Recuperado el 20 de Julio de 2011 de <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>.

Héliani, Oscar. 2010. “Vanessa Van Durme: ‘Gardenia, c’est notre gay pride à nous!’”, Recuperado el 18 de julio de 2011 de: <http://www.tetu.com/actualites/culture/vanessa-van-durme-gardenia-cest-notre-gay-pride-a-nous-18239>.
Le blog de Martine Silber, 18/11/2010. “Gardenia”. Recuperado de <http://marsupilamima.blogspot.com/2010/11/danse-gardenia-dalain-platel-et-franz.html>.

Marquet, Antonio. 2010. *El coloquio de las perras*. México: UAM Azcapotzalco.

Salueña, Eduardo G. 2011. “*Gardenia* aborda la transexualidad a través del cabaret.” [En línea]. Recuperado el 20 de julio de 2011 de <http://www.lne.es/sociedad-cultura/2011/05/20/gardenia-aborda-transexualidad-traves-cabaret/1077495.html>.

Van Durme, Vanessa. 2011. Entrevista. http://www.dailymotion.com/video/xd6y2n_vanessa-van-durme_creation. (Consultada el 17 de julio de 2011).

Zabalza, Pedro. 2011. “Flores marchitas, *Gardenia*”. *Noticiasdenavarra.com*, Sábado, 28 de Mayo de 2011. Recuperado de <http://www.diariodenoticias.com/2011/05/28/ocio-y-cultura/cultura/flores-marchitas-gardenia-obra-gardenia-basada-en-una-idea-de-vanessa-van-durme-compania-les-ballets-c-de-la-b-direccion-alain-platel-frank-van-laecke-interpretres-vanessa-van-durme-griet-debacker-timur-magomedgadzhiev-andrea-de-late-richard-tootsie-dieric>.