Segundo Congreso Nacional de Estudios Interdisciplinares sobre Diversidad y Disidencias Sexuales y de Género. Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 2026.

La Homosexualidad como Bunker Antiburgués. Un análisis posible de “Los bordes torpes del ano”.

Tucat, María Montserrat.

Cita:

Tucat, María Montserrat (2026). *La Homosexualidad como Bunker Antiburgués. Un análisis posible de “Los bordes torpes del ano”. Segundo Congreso Nacional de Estudios Interdisciplinares sobre Diversidad y Disidencias Sexuales y de Género. Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.*

Dirección estable: https://www.aacademica.org/2congresodiversidad/57

ARK: https://n2t.net/ark:/13683/eqyo/1q4



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto*. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: https://www.aacademica.org*.

La Homosexualidad como Búnker Antiburgués. Un análisis posible de “Los bordes torpes del ano”

Autora: Tucat, María Montserrat - marillon_16@hotmail.com (Jefe de Trabajos Prácticos en Histria de la Psicología, Facultad de Psicología, Universidad Nacional de Rosario. Jefe de Trabajos Prácticos en Seminario IV: Ética Profesional y Derechos Humanos, Facultad de Psicología, Instituto Universitario Italiano. Estudiante de Maestría en poder y sociedad desde la perspectiva del género, Universidad Nacional de Rosario.

Eje temático: Eje 4

Resumen/Abstract: Este trabajo, desarrollado en el marco de la Maestría en Poder y Sociedad desde la perspectiva del Género (UNR), analiza la obra teatral Los bordes torpes del ano, dirigida por Matías Martínez entre 2019 y 2023 en distintas salas de Rosario. Mediante el collage escénico, la obra articula los universos de Carlos Correas y Osvaldo Lamborghini con producciones de Despentes, canciones y recreaciones pictóricas y operísticas, tomando la desintegración y la homosexualidad masculina como ejes.

Desde una metodología cualitativa, se propone poner en diálogo la obra con referentes feministas, situando la producción de conocimiento en el marco de las disputas epistemológicas (Haraway, 1995) e incorporando la perspectiva de quien observa. La obra permite analizar la relación entre relaciones sociales, sexualidad y vida íntima, entendiendo la sexualidad como experiencia cultural y socialmente producida (Ross & Rapp, 1997).

Asimismo, se aborda la territorialidad vinculada al espacio porteño El Anchor y a las figuras de Correas, Lamborghini y Oscar Masotta, problematizando la estratificación sexual desde la sexualidad radical (Rubin, 1989). Finalmente, se analiza el “búnker antiburgués” como forma de contrasexualidad (Preciado, 2000) y la violación como dispositivo de feminización y disciplinamiento corporal (Despentes, 2006), en diálogo con la crítica al pensamiento heterosexual (Wittig, 1992).

Palabras Clave: HOMOSEXUALIDAD, TEATRO, CUERPO, ANÁLISIS COYUNTURAL

Introducción

Esta escritura tiene sus inicios en las elucidaciones favorecidas por la Maestría en Poder y Sociedad desde la Perspectiva del Género de la Universidad Nacional de Rosario, puntualmente en la posibilidad de proponer un análisis de la obra teatral rosarina Los

bordes torpes del ano, dirigida por Matías Martínez, en clave de género (Scott, 2011) y de tecnología de género (de Lauretis, 1987). El director define su creación como un acontecimiento-collage: una superposición escénica que, partiendo de los universos literarios de Carlos Correas y Osvaldo Lamborghini, indaga la frontera entre el teatro dramático y el posdramático. El punto de partida es la idea de desintegración abordada desde un tópico principal: la homosexualidad masculina[1].

Se sostendrá la hipótesis de que esta propuesta teatral puede leerse como una advertencia situada en su coyuntura histórica: mientras se desplegaban políticas estatales de inclusión de diversidades y disidencias en clave institucional, podía configurarse simultáneamente un lugar hegemónico de visibilidad, heterosexualizado y compatible con valores capitalistas y burgueses. La obra permite interrogar, entonces, qué formas de homosexualidad se vuelven reconocibles y cuáles quedan deliberadamente en el margen. Esta lectura no supone atribuir al director una intención política explícita que la obra no declare: se trata de una interpretación posible producida desde una posición situada.

La escena central transcurre en El Anchor, presentado como un antro-burdel homosexual. Allí aparecen figuras vinculadas a los universos de Correas y Lamborghini —entre ellas Oscar Masotta, Osvaldo Lamborghini y Carlos Correas—, junto con un joven trabajador sexual pintado de dorado y un personaje feminizado cuya composición remite a la cultura drag. La obra construye así una escena deliberadamente excesiva, donde conviven literatura, sexualidad, obscenidad, cuerpos, citas, humor y referencias históricas.

La elección de estos materiales no constituye una representación transparente de “la homosexualidad”. Por el contrario, el collage produce una escena en la que la identidad homosexual aparece descompuesta, exacerbada y puesta en tensión. Desde el conocimiento situado (Harding, 1986; Haraway, 1991/1995), interesa particularmente preguntar desde dónde se construye esa mirada y qué cuerpos quedan habilitados para hablar, mirar y desear. A su vez, la noción de tecnología de género de de Lauretis (1987) permite pensar que las identidades no preexisten a las prácticas que las producen: son construidas mediante discursos, imágenes, instituciones, representaciones y relaciones de poder.

En este sentido, la obra puede ser leída en diálogo con la crítica de Wittig (1992/2006) a la heterosexualidad como régimen político. Si la homosexualidad consigue reconocimiento únicamente cuando adopta determinadas formas de pareja, familia, respetabilidad y

[1] [2] Ficha Técnica completa en https://inteatro.ar/obras/los-bordes-torpes-del-ano/

consumo, la inclusión puede producir una nueva frontera: aquello que resulta aceptable y aquello que debe continuar siendo expulsado hacia los márgenes.

Homosexualidad: Todos Putos.

> *Vamos fluctuando así entre Carlos y Osvaldo matando la opción de que el ano sea un órgano metafórico y mostrando sus bordes torpes como un fiordo. "Los bordes torpes del ano" no es más que un dispositivo literario-escénico para justificar la guarangada y el mal gusto para entregar un acontecimiento para ustedes y contra ustedes.*
>
> *Guión Original "Los Bordes Torpes del Ano"*[2]

En el propio texto de la obra aparece una declaración que condensa su gesto estético y político: *"Los bordes torpes del ano" no es más que un dispositivo literario-escénico para justificar la guarangada y el mal gusto para entregar un acontecimiento para ustedes y contra ustedes.* La frase permite pensar la puesta en escena como una negativa a construir una homosexualidad fácilmente asimilable. Ross y Rapp (1997) han mostrado que la sexualidad debe ser comprendida como una construcción cultural e histórica, y no como una dimensión exclusivamente natural o privada. En Los bordes torpes del ano, esta construcción aparece llevada hacia sus zonas menos respetables.

Uno de los momentos significativos es la escena del matrimonio (con reminiscencias a Hamlet) entre Lamborghini y Masotta. Frente a ella, Correas rechaza la posibilidad de "jugar a la casita". El conflicto no puede reducirse a una oposición entre quienes están a favor o en contra del matrimonio. Lo que aparece cuestionado es la posibilidad de que una relación homosexual se vuelva legítima a condición de adoptar instituciones y valores construidos históricamente alrededor de la pareja heterosexual, la familia, la propiedad y la respetabilidad. En este punto, la figura de Correas puede ser pensada como un "ser en desintegración". Su posición no consiste simplemente en rechazar una institución determinada, sino en resistirse a la estabilización identitaria que esa institución puede producir. El personaje funciona, entonces, como un posible "bunker anti burgués": un espacio desde el cual sostener aquello que todavía no ha sido completamente absorbido por los mecanismos de reconocimiento social.

Esta lectura encuentra un punto de contacto especialmente productivo con Bersani (1987). En *Is the Rectum a Gra*ve?, el sexo anal receptivo entre varones aparece como una posibilidad radical de desubjetivación: una experiencia que pone en crisis el ideal de un sujeto autónomo, soberano, propietario de sí mismo y orientado a preservar su integridad.

[2] El guión original de "Los bordes torpes del ano" no se encuentra disponible para acceso público. La copia utilizada para la confección de este escrito ha sido facilitada por une de les actores, pero no se autoriza su divulgación. Por lo tanto, no será citado en el presente artículo.

El ano deja de ser únicamente un órgano corporal para convertirse en una figura política capaz de cuestionar las formas dominantes de subjetividad. Desde esta perspectiva, la sexualidad que propone la obra no se presenta como una práctica destinada a confirmar un yo estable, sino como una posibilidad de desorganización. El sexo, la promiscuidad, la obscenidad y el mal gusto funcionan como recursos que dificultan la producción de una homosexualidad domesticada.

La propuesta también puede ser puesta en relación con la “estratificación sexual” desarrollada por Rubin (1984/1989). Las sociedades producen jerarquías que distinguen entre sexualidades consideradas buenas y malas, normales y desviadas, respetables y abyectas. La obra se instala deliberadamente del lado de aquello que esa clasificación expulsa: el sexo no reproductivo, la promiscuidad, el exceso, la obscenidad y aquello que no puede ser presentado como una vida sexual respetable. El Anchor aparece así como refugio y, simultáneamente, como territorio de segregación. Allí se concentra aquello que no encuentra fácilmente un lugar en la esfera pública. La referencia al histórico Anchor Bar introduce además una tensión entre memoria, historia y reconstrucción ficcional: el espacio escénico no pretende ser una reproducción documental, sino una condensación de imaginarios vinculados con la sociabilidad homosexual.

Hacia el final, la disposición de los cuerpos desnudos puede evocar la composición de Las Tres Gracias. Esta apropiación de una imagen asociada tradicionalmente con la belleza y la armonía produce un desplazamiento: los cuerpos homosexuales que habían sido ubicados en el margen pasan a ocupar el centro de la representación. En diálogo con Preciado (2002), esta operación puede pensarse como una experimentación contrasexual: una intervención sobre los códigos que organizan los cuerpos, los órganos, los placeres y sus significados. El cuerpo deja de ser un dato natural para convertirse en territorio de disputa. El “bunker”, entonces, no representa una esencia homosexual ni una defensa de la clandestinidad. Es una figura para pensar la persistencia de un resto no asimilable. Su potencia reside justamente en no convertirse completamente en aquello que el orden social puede reconocer.

Esta dimensión también puede ser relacionada con Kantor (1977/1984) y su concepción de la “inutilidad del acontecimiento”. El acontecimiento artístico no necesita producir una utilidad inmediata en la vida cotidiana ni traducirse en una enseñanza moral. Su potencia puede consistir, precisamente, en interrumpir las expectativas acerca de aquello que una obra debería producir. En ese sentido, la guarangada, el exceso y el mal gusto no son obstáculos para el acontecimiento: constituyen parte de su propia lógica.

Estratificación Sexual: El Barrio Puto.

"A la una de la mañana el Anchor languidece de putitos en calzoncillos anatómicos. Los farolitos rojos dan la justa luz para ese pequeño quilombo de pajeros. Que por espejos estratégicos se desean de reojo. El Anchor es un condón inmenso y todos los putos, dentro, se esmeran en destrozarse. Ah!, ¿dónde está el choto rojo y justiciero que derribe las paredes y arrase con todos?... Ah!, ese charco de olor y sudor entre los muslos y esa desesperante ausencia de semen y la sangre que se les pudre y sólo faltan los dolores de madre y tu voz… tu voz incomparable, que me dice, que me grita, como nadie: ¡Ay, sacámela que me cago!

Guión Original "Los Bordes Torpes del Ano"

La segunda dimensión de análisis puede abordarse desde la idea de estratificación sexual. Rubin (1984/1989) sostiene que las sociedades producen jerarquías sexuales mediante las cuales algunas prácticas son legitimadas y otras son ubicadas en posiciones inferiores. Estas jerarquías no son únicamente discursivas: producen comunidades, territorios y formas específicas de circulación de los cuerpos. La obra formula esta territorialización mediante El Anchor. "A la una de la mañana el Anchor languidece de putitos en calzoncillos anatómicos." La imagen no describe simplemente un bar: produce un territorio sexual: allí los cuerpos que en otros espacios pueden ser invisibilizados aparecen multiplicados.

El "barrio puto" puede entenderse, entonces, como una geografía producida por la propia estratificación sexual. Cuando determinadas prácticas son expulsadas del espacio público legítimo, generan circuitos alternativos de encuentro. El margen construye sus propios lugares y, al hacerlo, puede convertir la marginalidad en una posición de potencia. La palabra "puto" es utilizada en la obra como una reapropiación. No se trata de borrar su dimensión insultante, sino de hacerla operar como una posición estética y política. El término permite reunir aquello que el orden heterosexual separa y jerarquiza.

En este territorio, además, los personajes intelectuales —Correas, Lamborghini y Masotta — son desplazados de los lugares de prestigio asociados a su producción intelectual. La escena no los presenta primordialmente como escritores o intelectuales, sino como cuerpos deseantes. Esta operación desarma la autoridad asociada al saber y coloca el cuerpo sexual en el centro. La tensión entre reconocimiento y marginalidad atraviesa toda la escena. Por un lado, existe un deseo de ser reconocido y de ocupar espacios de ciudadanía. Por otro, ese reconocimiento puede exigir la adecuación a determinadas formas de vida. La pregunta que aparece es qué sucede cuando el ingreso a la esfera de lo legítimo supone abandonar aquello que hacía políticamente incómoda a una sexualidad.

En este sentido, el barrio puto no es necesariamente una comunidad que aspire a convertirse en un barrio respetable. Su potencia reside en mantener abiertas otras formas de sociabilidad y deseo. Preciado (2002) permite profundizar esta lectura al pensar el cuerpo heterosexual como resultado de una organización política y técnica. Frente a ese orden, las prácticas contrasexuales producen desviaciones, reapropiaciones y usos inesperados de los cuerpos. El Anchor funciona como un bunker donde los cuerpos pueden aparecer por fuera de las reglas de legibilidad dominantes.

Los elementos escenográficos contribuyen a construir esa frontera. Las cortinas, los límites del espacio y los movimientos de los cuerpos producen continuamente una relación entre lo visible y lo invisible. El margen no está simplemente afuera: aparece en el centro de la escena. La obra obliga así a mirar aquello que normalmente queda detrás de las cortinas. El "barrio puto" puede ser pensado como un territorio contradictorio. Es refugio porque permite el encuentro; pero también es producto de una expulsión. Es espacio de libertad y, al mismo tiempo, resultado de una estructura social que distribuye desigualmente la posibilidad de aparecer. La obra no resuelve esa contradicción. Y justamente allí reside parte de su potencia: no propone reemplazar una norma por otra, sino mantener visible el conflicto entre segregación, integración y resistencia.

Unx Cuerpx Feminizadx: Putita Viciosa

Quizá no sea deseable hacer que el sexo femenino sea inaccesible por la fuerza. Es necesario que siga abierto y temeroso ¿Se entiende?

Abierto y temeroso: una mujer.

Si no, ¿qué definiría a la masculinidad?

Guión Original "Los Bores Torpes del Ano"

La presencia del cuerpo feminizado introduce una nueva tensión. En principio, este personaje ocupa una posición periférica: sostiene el micrófono, organiza las intervenciones y participa en la construcción del dispositivo escénico, pero no ocupa el mismo lugar de centralidad narrativa que los personajes masculinos. Esta distribución puede ser interrogada a partir de Wittig (1992/2006). Si las categorías "hombre" y "mujer" son producidas dentro de un régimen político heterosexual, la feminización de un cuerpo no puede ser considerada un simple recurso estético. Implica también una posición dentro de las relaciones de poder.

La pregunta que atraviesa esta parte de la obra podría formularse en los términos de su propio texto: "Si no, ¿qué definiría a la masculinidad?". La pregunta pone en crisis la

naturalización de las características asociadas a lo masculino y permite observar que la masculinidad también necesita ser producida, representada y sostenida. El momento final en el que el personaje se desprende progresivamente de la peluca, el maquillaje, las joyas, los guantes, las pestañas, los zapatos y las prótesis asociadas a la feminidad resulta especialmente significativo. La escena no revela una supuesta “verdadera identidad” escondida debajo de los objetos. Por el contrario, muestra la materialidad de la construcción de género.

La feminidad aparece como una práctica reiterada y corporalmente producida. El gesto de quitar esos elementos permite hacer visible aquello que normalmente permanece oculto: que toda identidad de género implica una serie de operaciones sobre el cuerpo. El quiebre de la cuarta pared profundiza esta dimensión. El personaje ya no se dirige exclusivamente a los otros cuerpos de la escena, sino que interpela directamente a quien observa. El público deja de ocupar una posición exterior y se convierte en parte del problema de la mirada.

Aquí resulta productivo recuperar a Haraway (1991/1995): no existe una mirada absolutamente neutral o desincorporada. Todo conocimiento está situado. La escena obliga a reconocer que mirar también es una práctica política y que el cuerpo desde el cual se mira importa. El monólogo final incorpora además elementos de “Teoría King Kong” de Despentes (2006/2018), desplazando el eje hacia la violación como dispositivo que moldea cuerpos binarios asignando territorios explícitos. Este movimiento produce una suerte de autocrítica interna de la obra: ¿puede una narrativa centrada en la homosexualidad masculina y en su potencial anti-burgués evitar reproducir la subordinación de los cuerpos feminizados?

La pregunta resulta fundamental porque impide idealizar el “bunker”. Un espacio puede resistir al orden burgués y heterosexual y, al mismo tiempo, reproducir otras jerarquías. La resistencia no garantiza por sí misma una política emancipatoria. La diferencia entre los recorridos escénicos también resulta significativa. Mientras los personajes masculinos atraviesan procesos de transformación corporal y subjetiva acompañados por una lógica de desintegración, el personaje feminizado encuentra en el monólogo un espacio de palabra explícita. Allí donde los cuerpos masculinos pueden sostener el silencio, el cuerpo feminizado debe hablar de la violencia que lo atraviesa.

La escena final puede ser comprendida nuevamente desde la “inutilidad del acontecimiento” de Kantor (1977/1984). La obra no entrega una solución ni organiza sus elementos en una síntesis tranquilizadora. El acontecimiento permanece abierto, incómodo e irresuelto. Desde esta perspectiva, el “bunker antiburgués” no debería ser entendido como una identidad

homosexual estable ni como una comunidad ideal. Es, más bien, una posición de desobediencia frente a la exigencia de volverse completamente legible. La visibilidad puede constituir una conquista fundamental, pero también puede convertirse en una forma de captura cuando exige determinadas maneras de vivir, amar, desear y presentarse.

La integración institucional puede producir derechos y reconocimiento, pero también puede establecer nuevas normas de respetabilidad. Del mismo modo, la marginalidad puede ser una experiencia de violencia y exclusión y, simultáneamente, conservar una potencia crítica frente a aquello que pretende normalizarla. “Los bordes torpes del ano” puede leerse entonces, como una obra que mantiene abierta esa contradicción. Su homosexualidad no aparece como una identidad pacificada, sino como un campo de disputa. El cuerpo, el deseo, el territorio y la representación se encuentran atravesados por relaciones de poder que impiden fijar definitivamente qué significa ser homosexual.

El “bunker” no propone volver a la clandestinidad ni rechazar los derechos conquistados. Su sentido reside en conservar la posibilidad de que existan formas de vida que no necesiten justificar su existencia mediante su adecuación a los valores dominantes. La pregunta política no sería únicamente cómo lograr que una identidad sea reconocida, sino qué sucede con aquello que el reconocimiento necesariamente deja afuera. En esa tensión entre visibilidad y captura, integración y resistencia, reconocimiento y desintegración, la obra encuentra su potencia. El acontecimiento teatral no ofrece una identidad homosexual acabada: produce un espacio desde el cual esa identidad puede ser cuestionada, desarmada y nuevamente imaginada.

Referencias Bibliográficas.

- Bersani, L. (1987). Is the rectum a grave? October, 43, 197–222. https://doi.org/10.2307/778612
- de Lauretis, T. (1987). Technologies of gender: Essays on theory, film, and fiction. Indiana University Press.
- Despentes, V. (2018). Teoría King Kong. Literatura Random House. (Trabajo original publicado en 2006).
- Haraway, D. J. (1995). Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinvención de la naturaleza. Cátedra. (Trabajo original publicado en 1991).
- Harding, S. (1986). The science question in feminism. Cornell University Press.
- Kantor, T. (1984). El teatro de la muerte. Ediciones de la Flor. (Trabajo original publicado en 1977).
- Martínez, M. (Director). (2020–2023). Los bordes torpes del ano [Obra teatral].

- Preciado, P. B. (2002). Manifiesto contra-sexual. Opera Prima.
- Ross, E., & Rapp, R. (1997). Sex and society: A research note from social history and anthropology. En R. Lancaster & M. di Leonardo (Eds.), The gender/sexuality reader. Routledge.
- Rubin, G. (1989). Reflexionando sobre el sexo: Notas para una teoría radical de la sexualidad. En C. S. Vance (Comp.), Placer y peligro: Explorando la sexualidad femenina. Revolución. (Trabajo original publicado en 1984).
- Scott, J. W. (2011). Género: ¿Todavía una categoría útil para el análisis? La Manzana de la Discordia, 6(1), 95–101.
- Wittig, M. (2006). El pensamiento heterosexual y otros ensayos (J. Sáez & P. Vidarte, Trads.). Egales. (Trabajo original publicado en 1992).