

Dramaturgia, ciudadanía y anti-neoliberalismo: el cabaret mexicano contemporáneo

Gastón A. Alzate

En este ensayo esbozaré un recorrido por el cabaret mexicano actual desde los años ochenta hasta el presente, entendido como género concientemente cercano al teatro. El cabaret del que hablaré se distancia de otras manifestaciones más cercanas a la revista popular de las que no me ocuparé en este estudio (ver Foster, Alzate). Por el carácter mismo del género será un periplo parcial e incompleto, ya que lo veo como un movimiento cultural heterogéneo que se nutre de una u otra manera de la revista y la carpa popular de otros tiempos, y cuyo eje común es el humor como mecanismo de reflexión y crítica sobre la exclusión social en sus variadas vertientes. Esta multiplicidad también radica en la reelaboración de elementos aportados por la diversidad de formación e inquietudes expresivas de sus practicantes pero sobre todo, por su aspiración a ser un teatro integral, en el que los dramaturgos y directores son sobre todo encauzantes de la dramaturgia escénica, que fundamentalmente es construida por los actores.

Como es sabido, el cabaret contemporáneo recontextualiza un género que tuvo su apogeo alrededor de 1920 y 1930 en la capital mexicana y que se fue debilitando a partir de los años cincuenta hasta casi desaparecer. Me referiré brevemente a algunas de las obras y artistas que posteriormente le dieron carta de presentación formal al movimiento desde mediados de los años ochenta, para luego comentar otras representativas de quienes podríamos llamar las nuevas generaciones. No intento hacer un análisis exhaustivo y soy conciente que hay varios artistas de cabaret que deberían estar en este ensayo y no están. Por el momento, sólo me interesa señalar algunos caminos que como movimiento cultural y teatral, aporta el cabaret. Un estudio más extenso será desarrollado en el libro antológico que me encuentro preparando y que verá la luz prontamente.

En cuanto a los presupuestos teóricos de esta investigación, veo el cabaret mexicano como una red simbólica contestataria relacionada con una necesidad social frente a mecanismos de marginación, coincidentes con la aparición de la globalización económica en el contexto mexicano a partir del gobierno priísta de Miguel de la Madrid en los ochenta. A mi entender el cabaret presenta un claro afán de diálogo con realidades que tienden a ser negadas o minimizadas por los discursos dominantes en los medios y en la cultura. Simultáneamente y especialmente en las nuevas generaciones, el cabaret es un fenómeno que no se produce necesariamente a partir de una comunidad de propósitos estéticos o dramáticos. Lo que encontramos es una pluralidad de propuestas, una diversidad de lecturas dramáticas de la realidad; si bien hay puntos de partida comunes como son el humor como herramienta crítica, la improvisación, la creación colectiva, la fragmentación de la estructura dramática en sketches, la dialéctica que establecen estas estructuras fluctuantes con el espectador y con su acontecer diario, especialmente el de la capital mexicana y, finalmente, el hecho de que en el cabaret se escribe, se produce, se actúa y se dirige a un mismo tiempo. Es este mismo carácter, al contrario de lo que comúnmente se cree, lo que exige de las y los cabareteros un trabajo intenso, disciplinado y de constante renovación. El cabaret implica también el manejo integral de diferentes lenguajes estéticos, incluyendo la música y muchas veces la danza o el video, entre otros. Es más, precisamente al no partir de textos canónicos (ya que cuando lo hace es para subvertirlos de alguna u otra forma), despliega las posibilidades de expresión de esos lenguajes. Otra cuestión esencial, relacionada con la improvisación y el carácter abierto y colectivo del género, es que el actor se sitúa ante las exigencias de un público frente al cual se rompe la cuarta pared. En suma, por todos los rasgos aquí expuestos, el cabaret es un teatro que arriesga, un teatro de propuestas, lo cual es fundamental en cualquier movimiento artístico. Que los resultados sean efectivos o no, ya es harina de otro costal, aunque no sobra afirmar aquí que la posibilidad del fracaso escénico es algo de lo que tampoco está exento el “teatro formal” u “oficial,” especialmente aquel que se ha encasillado en ciertas fórmulas. En suma, el cabaret ha llegado a ser imprescindible en cualquier consideración general que se haga del teatro contemporáneo mexicano actual, y a mi parecer, juzgarlo como género menor o “chico” carece de fundamento. Con esto no me interesa quitarle su carácter de “outsider” porque probablemente allí reside su fuerza y su proyección como expresión de la cultura mexicana (ver Monsiváis sobre “Los espacios

marginales”), sino para establecer un punto de vista que permita verlo como exploración de códigos culturales no hegemónicos.

Jesusa Rodríguez. Comencemos este viaje al cabaret con Jesusa Rodríguez y su compañera Liliana Felipe. Primero, me interesa resaltar la creación de un ámbito dedicado particularmente al Teatro-Cabaret como espacio de resistencia civil: *El Hábito*¹ (1990), lo cual marca un hito dentro del panorama teatral y cultural de la ciudad. Segundo, haré referencia a dos espectáculos significativos, *Donna Giovanni*, y su esktetch *La Coatlicue*. El primero, por su recreación de una obra canónica centrada en la música (esencial en el cabaret) y el segundo, como muestra de una temática común a los espectáculos que posteriormente presentará en *El Hábito*. En *Donna Giovanni/Atracciones Fénix* (1983-1986), Jesusa, que es una maestra en la dramaturgia escénica y del texto, desmenuza la obra de Mozart transformándola en un teatro lúdico, pleno de un erotismo de gran belleza, en el que pone de manifiesto su visión crítica de los papeles de la mujer y



La Coatlicue. Jesusa Rodríguez. Foto de: Gastón Alzate.

las relaciones amorosas en la contemporaneidad. Por su parte, *La Coatlicue* (1993) surgió a partir de la escultura prehispánica que se exhibe en la sala Mexica del Museo de Antropología, a la que Jesusa dotó de habla y movilidad para convertirla en una parodia de la actitud de la política mexicana hacia la realidad del país, a partir de un icono femenino indígena anquilosado en la sala de un museo. La Coatlicue de Rodríguez insta a sus hijos los mexicanos a no dejarla en el olvido. Rodríguez ha manifestado desde esa época que su espectáculo es un cabaret prehispánico, señalando así la necesidad de sacudir y aligerar las cargas de mitos solidificados, y apuntando en esa ocasión a un falso nacionalismo basado en las culturas indígenas como símbolos congelados de un pasado grandioso, pero ignoradas en el presente. Otros famosos iconos femeninos de la mexicanidad retomados por el cabaret de Jesusa son la Malinche (convertida en traductora de los marines gringos y del emperador Zedillitzin) y Sor Juana en Almoloya, entre otros muchos espectáculos enfocados en la crítica de la actualidad política y las visiones heterosexistas/chauvinistas con respecto a la historia del ser mexicano o mexicana. No hace falta recalcar que desde su labor en el teatro-cabaret hasta su significativo apoyo al zapatismo y su activa colaboración con López Obrador, se manifiesta la coherencia del compromiso ético y estético de esta artista, que como se sabe, ha dejado El Teatro-Bar El Hábito en manos de Las Reinas Chulas, de quienes hablaré más adelante (ver Avilés). Hoy en día Jesusa está dedicada a otras actividades de directa participación política y resistencia civil, al igual que al Instituto Hemisférico de Performance y Política, proyecto conjunto con Diana Taylor.

Astrid Hadad. Astrid revive el personaje popular de la mujer cantante ranchera y desde este recrea, se burla y critica las relaciones sociales/sexuales y políticas en México. En sus espectáculos retoma muchos de los iconos de la cultura popular ancestral mexicana (el águila, el nopal, las monjas coronadas) y los convierte en alegorías burlescas y barrocas del presente. Si el de Jesusa es un cabaret signado por la agudeza verbal y la agilidad de la palabra escénica, el de Astrid es un cabaret barroco signado por la profusión visual y el protagonismo de la música. Astrid y su grupo los Tarzanes recrean la música tradicional/regional (son jarocho, son cubano y los sonos de mariachi, por ejemplo) y la popular como la ranchera, el bolero, la balada o el danzón, convirtiéndola en un icono, e incluso en personajes. En esto radica su enorme originalidad en términos de una dramaturgia del cabaret. De hecho, podría decirse que en Hadad la canción es literalmente un pre-texto. A nivel visual, el sincretismo de sus multifacéticos trajes o hábitos le da la posibilidad de



Homenaje a mi misma. Astrid Hadad. Foto de: Gastón Alzate.

jugar con variados arquetipos femeninos representativos de la mexicanidad (ver Harmony). Dentro del juego paródico con estos códigos simbólicos se incluye el nombre del grupo que la acompaña, Los Tarzanes, que es una muestra de su afán de resemantizar espacios simbólicamente masculinos por medio del humor y el collage visual, rasgo que aparece claramente en el video-performance *Corazón sangrante*. Por otro lado, la temática de sus canciones constantemente hace alusión al masoquismo femenino (ese pathos tan mexicano) como plataforma hacia la crítica social y política. Como dice Hadad misma en su espectáculo *La multimamada* (1995): “Me siento la mera imagen de la República mexicana: toda jodida.” Al igual que en *Jesusa*, el cabaret de Astrid implica una relectura de la historia mexicana y de sus mitos desde el espacio lúdico del cabaret.

Tito Vasconcelos. Vasconcelos, no “además de” sino como parte integral de su propuesta de vida y obra, es un importante activista en favor de los derechos de la comunidad gay, de hecho considerado como uno de sus líderes más visibles. Actor, director y dramaturgo, comparte con Darío Fo (de cuya obra *Misterio bufo* hizo una recreación) el entusiasmo por la fuerza comunicativa y desacralizadora de la cultura popular. En el cabaret



La pasión según Cabaretito. Tito Vasconcelos. Foto de: Gastón Alzate.

de Tito Vasconcelos resalta el desplazamiento de textos e iconos culturales canónicos y de la cultura popular hacia otros niveles de significación, y la inteligencia dramática en cuanto al uso del lenguaje vulgar y del “slang.” Su cabaret es un excelente ejemplo de cómo el humor es la mejor estrategia para expresar los asuntos más controvertidos, como es la cuestión religiosa en la cultura mexicana. Es el caso de *La pasión según cabaretito* (1999), en el cual por medio del *camp* (uso teatral del kitsch dentro de una óptica gay muy cercana al melodrama) Vasconcelos juega con los estereotipos de los homosexuales en el closet a través de la figura de Jesús. La obra comienza con un monólogo de Marta Sahagún, esposa del ex-Presidente Vicente Fox y ex-vocera presidencial, quien hace las veces de juglar que va introduciendo pedagógicamente los diversos cuadros. La explícita distorsión que presenta el espectáculo de Vasconcelos, basada en la distorsión de Fo, que se basa a su vez en una distorsión medieval, relativiza la posible censura mediante la estrategia de la hipérbola y el melodrama. La hiperbolización del texto por medio de agudas referencias críticas a la realidad nacional se multiplica hasta desbordarse en emoción e intensidad, de modo que al espectador no le queda más remedio que aceptar el absurdo del melodrama, y al hacerlo, entra en un estado de delirio semejante al del actor.

El cabaret de Tito Vasconcelos revive los resortes del teatro popular a la vez que se basa en un aspecto esencial ya mencionado: una dramaturgia en la que los actores dejan de estar supeditados a la tiranía del texto. Aquí cabe una aclaración que compete a todo el movimiento del cabaret y que es fundamental en la obra de Vasconcelos. Aunque con importantes excepciones, gran parte del teatro mexicano formal ha sido en esencia un teatro de dramaturgia literaria, en la que ésta muchas veces llega a constreñir la dramaturgia actoral o del trazo escénico en aras del texto. Incluso varios dramaturgos de renombre han llegado a delimitar cómo deben ser representadas sus obras, de modo que el trabajo del director llega a convertirse en un trabajo de simple limpieza escénica para que el texto fluya. En otras ocasiones, es el director quien toma control absoluto y pide del actor que sea una especie de “cheque en blanco.” Por el contrario, espectáculos de cabaret como los de Tito Vasconcelos se abren hacia el cuestionamiento del texto (tanto dramático como cultural) de manera propositiva y hacia un *fluir* de la dramaturgia actoral por medio de diversas estrategias fársicas, del *camp*, la improvisación, la parodia musical proveniente de la revista y el teatro de carpa (ver Prieto). De hecho, la hilaridad de sus espectáculos hace recordar aquella ley de los carperos mexicanos (mencionada por Jesusa Rodríguez) que decía que había que hacer reír al público cada catorce segundos (Martínez Tabares). Finalmente, su labor como uno de los maestros más queridos e inspiradores de las nuevas generaciones lo hace una figura imprescindible para la comprensión del auge del género en años recientes.

En el breve recorrido por este grupo de iniciadores del cabaret mexicano se aprecia fácilmente que gran parte de su éxito se debe al desplazamiento de la dramaturgia predominante en el teatro formal y a su ganancia de un espacio teatral abierto, el cual logra mantenerse económicamente (no sin dificultades) por su estrecha relación con espacios considerados como para-teatrales, propios del entretenimiento nocturno en una ciudad cosmopolita como es el DF. Precisamente la autonomía de esos espacios ha permitido que este teatro se abra hacia otros públicos e incluso, ha llegado a atraer a gran parte del público del teatro académico, que muchas veces ha llegado a ensimismarse en un excesivo formalismo o esteticismo.

Existía y existe la necesidad de espacios críticos de representación simbólica que sean propositivos, lo cual aplica particularmente al caso del teatro, ya que es una manifestación que siempre ha tenido desde la tragedia griega (ver Vernant y Vidal-Naquet) y las culturas pre-hispánicas, un carácter de relación viva y ritual con las realidades existenciales y cotidianas de la

colectividad (ver López Austin, Matos Moctezuma, León Portilla). Así, es cierta crisis de las representaciones tradicionales de las décadas del 80 y 90 lo que permite que el cabaret pueda surgir y llegue a impactar el orden simbólico de la cultura.

A nivel de una teorización cultural debemos decir que el cabaret mexicano se establece a mediados de los años 80 como parte de un fenómeno común en Latinoamérica de desterritorialización de las relaciones tradicionales entre el poder y el saber, propia de la ideología de la posmodernidad. La mayoría de los críticos culturales latinoamericanistas coinciden en que es un hecho que el orden oral y visual, tradicionalmente subordinado bajo el sistema escrito, ha perdido su hegemonía al sufrir una constante desterritorialización de la producción y la recepción del conocimiento en los últimos 30 años (ver Sarlo, Martín Barbero, Canclini). Una forma de entender esto es viendo al cabaret mexicano contemporáneo como una fuerza teatral productora de un saber crítico, que ha ocurrido paralela a ciertos fenómenos de globalización latinoamericanos en los que el orden simbólico ha sido drásticamente desplazado. Desde su origen, el cabaret hace parte del desplazamiento de la conciencia crítica de la realidad mexicana que otrora perteneciera casi exclusivamente a la cultura letrada, incluyendo al teatro “formal,” la intelectualidad, la academia e incluso al periodismo en su sentido más ilustrativo. Si bien es cierto que el teatro de carpa y el teatro de revista también desarrollaron esta labor de crítica social y política al principio del siglo XX en un contexto de economías no neoliberales ni globalizadas, mi teoría es que con los fenómenos de la globalización este carácter del cabaret como saber crítico se ha legitimado como una voz dentro de los saberes críticos, principalmente por el carácter dialéctico de su reflexión, poco presente en otras representaciones culturales y estéticas de entretenimiento. Es decir, es un saber al que la cultura recurre para entenderse a sí misma. Por dar unos pocos ejemplo, una cabaretera, Hadad ha sido invitada a diversas ferias culturales como representante de México. En los medios se les pregunta a las Reinas Chulas su opinión sobre política, y ya se ha hablado de la intensa labor activista de Jesusa Rodríguez y Tito Vasconcelos, quienes desde el cabaret potenciaron la carga crítica de dicho activismo.

Las Reinas Chulas. Como ya se mencionó, un ejemplo claro de la validez de estos presupuestos teóricos es la labor realizada por Las Reinas Chulas en El Vicio, que otrora fuera El Hábito, lugar de presentación durante muchos años de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez. Me interesa especialmente,



El año de las puerca. Las Reinas Chulas: Nora Huerta, Ana Francis Mor, Cecilia Stores y Marisol Gasé. Foto de: Gastón Alzate.

junto al trabajo creativo de Ana Francis Mor, Cecilia Stores, Nora Huerta y Marisol Gasé, su labor pedagógica y de sistematización del legado dejado por la primera generación. Discípulas tanto de Tito Vasconcelos como de Jesusa Rodríguez, y a la vez renovadoras del género, esta compañía de teatro-cabaret ha enfocado su trayectoria artística en la investigación y desarrollo de una fusión del cabaret alemán, el teatro de revista mexicano y la técnica actoral universitaria. Para las Reinas Chulas, el cabaret significa fundamentalmente desobediencia civil y resistencia, señalando así la estrecha conexión entre su obra y el activismo social. Su labor se divide en tres campos paralelos. El primero es el cabaret como farsa política, a partir del cual han establecido una red de aliados y alianzas con un público que comparte tanto visiones críticas como una preocupación ciudadana por recuperar el tejido social perdido por los fenómenos del neoliberalismo. Cabe mencionar que a pesar del claro compromiso político de las Reinas Chulas, el Vicio ejerce como un espacio de apertura a espectáculos que muestran distintas visiones críticas de la oficialidad política mexicana, pues no puede decirse que todos los

espectáculos presentados correspondan a una ideología definida (por ejemplo, hay quienes apoyan y quienes critican a López Obrador, y el público mismo manifiesta su posición a favor y en contra ya sea con chiflidos, con aplausos o mediante comentarios variopintos).

Algunos de los aspectos más significativos de la propuesta de las Reinas Chulas son la investigación exhaustiva como base para el humor inteligente, ya que no se trata de una arenga política unívoca sino de una gran habilidad en el manejo de la dramaturgia del texto, y la función dramaturgía de la música. Esta se convierte en el eje de ilación del espectáculo y funciona como ámbito que impulsa la parodia y el juego con estereotipos cotidianos ligados al núcleo temático del espectáculo. Otra característica común es la construcción de personajes femeninos que sirven de plataforma hacia un cuestionamiento de los mecanismos del poder y la exclusión social. Es el caso de la *Banda de las Recodas* y el *Año de la Puerca*, el primero basado en una banda grupera femenina, millonaria, narcotraficante e íntimamente relacionada con la política, y el segundo, subtítuloado “Opera China Pirata” en la que se propone una reflexión acerca de la piratería y la economía neoliberal como aspectos resultantes del mismo proceso, por medio de los personajes de una supuesta ópera china (por ejemplo, un emperador, un militar, una dulce dama que se convierte en guerrera al estilo de “El Tigre y el Dragón,” y una maestra que claramente hace referencia a Elba Ester Gordillo) y dedicada con especial ahínco al actual presidente pirata. Esta obra es idea original de José Antonio Cordero y también cuenta con su dirección artística.

El segundo campo en el que se desenvuelven las Reinas Chulas es el de los talleres de desarrollo humano y de creatividad para mujeres y jóvenes indígenas y campesinos, al igual que talleres de sexualidad y de equidad de género. Esta labor se inició en colaboración con Jesusa Rodríguez por medio de talleres desarrollados con mujeres indígenas, que producían un tipo de cabaret muy especial. Las indígenas hacían cabaret mezclando sus mitos con lo aprendido en talleres de empoderamiento, en una especie de farsa política llevada a la realidad cotidiana. Este trabajo fue desarrollado antes de que Las Reinas Chulas administraran El Vicio y desde que asumieron dicho espacio han continuado con esta línea de trabajo en el ámbito urbano, especialmente sobre el tema de la salud sexual. Con este objetivo trabajan en las secundarias e intentan comunicar la información de los talleres por medio del cabaret a manera de filtro que potencia los contenidos educativos, como son la despenalización del aborto, la ley de sociedades de convivencia y los

derechos humanos en general. En estas actividades están muy comprometidos los actores pertenecientes a las nuevas generaciones de cabaret, a los cuales también se les imparten talleres de cabaret y se les brinda la posibilidad de presentar sus espectáculos en El Vicio. Podemos hablar así de un activismo en el que se evidencia la relación entre el desarrollo de una dramaturgia propia por parte de estos artistas y su proyección dialéctica hacia realidades sociales inmediatas, volviendo a la búsqueda de una coherencia entre una ética y una dramaturgia participativas y plurales, apuntada al inicio de esta charla.

Entre los espectáculos que ha generado la compañía de las Reinas Chulas se encuentran, además de los ya mencionados, *El Código Shakespeare*, *el Cirque du Chuleil*, y *Fiesten* que se presentó simultáneamente a la obra *Festen* con el famoso actor Diego Luna, pero basado en los conflictos familiares de una familia panista. Como ejemplo significativo, menciono una canción del espectáculo la *Banda las Recodas* (“Hecho en México”) en la que se manifiesta uno de los ejes temáticos fundamentales a los espectáculos de esta compañía: la crítica al abuso estatal enlazado a la crítica de la violencia contra la mujer (concretamente lo que ocurre en Ciudad Juárez), ya que ambos son entendidos como pertenecientes a un mismo orden de cosas. En esta canción, con música de Tarek Ortiz, encontramos un espacio simbólico en el que el espectador es llevado a cruzar los límites de lo éticamente correcto, para adentrarlo en los terrenos de la conciencia. Cuando el espectador, y especialmente las espectadoras, son conducidas por las cantantes gruperas a corear “que nos violenten/ que nos mutilen/ que nos degüellen/ que nos ultrajen/ que nos maquilen/ que nos empaquen/ que nos exporten... que al fin al cabo/ así se hace en mi país,” las Reinas Chulas transforman el cabaret en un ámbito para la reflexión, sin abandonar su carácter lúdico. El humor siempre ha sido esencial para evitar caer en dogmatismos, y los mejores espectáculos de cabaret son aquellos que se distancian del chiste fácil y lo entienden como parte de la construcción del universo dramático que se está planteando. Una diferencia importante con otros espectáculos del mercado neoliberal del entretenimiento es que en el cabaret de Las Reinas Chulas se atenta contra el orden social y simbólico dominante, en el que las mujeres son invisibilizadas, la corrupción se escuda en ideologías de derecha apoyadas por el sector conservador de la iglesia católica y en el abuso de la fuerza policiaca y del ejército, mientras el país se va vendiendo al mejor postor. Como ellas mismas han afirmado: “después de las prácticas neoliberales de los últimos sexenios, la más inocente criatura del señor se puede transformar en el ser más tacaño,” o más recodo.

Los artistas a continuación fueron escogidos con base en su diversidad de propuestas. Todos presentaron un espectáculo como parte del más reciente festival de cabaret realizado en el Vicio en junio-julio de 2007 (que ya pasó por su quinta edición), lo cual constituye un ejemplo de la enorme labor de apertura de espacios de promoción para el género realizada por Las Reinas Chulas y que constituye el tercer campo de acción de esta compañía. Pero antes de seguir, debo destacar la labor de presencia en los medios de comunicación de estas artistas, ya que estas son consultadas sobre diversos temas de la actualidad social o política desde el punto de vista del humor. Esto ha establecido conexiones con la radio y la televisión, incluyendo la aparición de un subgénero que algunos llaman de “radio cabaret.” Dos figuras centrales en este proceso son Marisol Gasé, integrante de Las Reinas Chulas y Fernando Rivera Calderón, quienes han trabajado juntos en varios espectáculos como *La pasión de Cristo* y *Cuando el cajero nos alcance*. Marisol Gasé interpreta en el Weso los roles de Lydia Cacho, Paulina Rubio, la Maestra Gordillo y la Super Tortilla, entre otros. Allí también se puede escuchar al grupo musical el Palomazo Informativo grupo integrado por Fernando Rivera Calderón, Armando Vega Gil y Martín Durán, especie de caricatura política que ya va por su cuarto disco.

Carlos Pascual. Otro ejemplo de la variedad de propuestas que engloba el cabaret actual es la obra de Carlos Pascual. Proveniente tanto de la escuela de Jesusa Rodríguez, con quien ha colaborado en varias ocasiones, como de la tradición dejada por Ofelia Guilmain. Pascual cuenta con una extensa producción como dramaturgo y ha participado en muy diversos montajes que van desde el teatro clásico hasta la danza contemporánea. Junto a Pedro Kóminik realizó el espectáculo *Las canciones que Hitler prohibió*, trabajo que le gustó mucho a Jesusa y por el que de inmediato le invitó a escribir con ella *El derecho de abortar*, un espectáculo navideño en el que se conjugaba la tradición de las telenovelas y las pastorelas mexicanas, subtitulada como “pastonovela.” Cabe destacar su ácida e irreverente visión de la política nacional, cuyo ejemplo más dicente quizá sea *La Marta del Zorro*, revista política que escribió, dirigió y protagonizó, cuya temporada cumplió más de 600 representaciones en el 2003. De modo similar, su *Pejemán contra el Hijo del Averno* fue una revisión del mundo alucinante y surrealista de la Lucha Libre en México, – alegoría, por supuesto de la contienda electoral –, y un gran homenaje a las famosas películas de El Santo. Un ejemplo significativo de su reciente producción es el *El Purgatorio del Esperpento*, el cual surge por invitación directa de Las Reinas Chulas para participar en el V Festival



El purgatorio del esperpento. Carlos Pascual y Pilar Bolívier. Foto de: Gastón Alzate.

Internacional de Cabaret y en el que participa la actriz Pilar Bolívier. En uno de los esketches de este espectáculo Pascual logra sintetizar magistralmente la intolerancia del ala conservadora de la iglesia católica – particularmente mexicana – hacia lo que podríamos denominar el Otro, con mayúsculas. Un eurocentrismo al mismo tiempo que una misoginia y homofobia como tal vez no se haya visto en el orbe desde finales de la segunda guerra mundial. En el fragmento esta síntesis se plasma en la figura de un representante indígena “sodomita,” que visita al Papa Esperpento XVI, interpretado por Pilar Bolívier, a quien le reclama se disculpe por el holocausto indígena.

Roam León y Paola Izquierdo. Otra obra también presentada en el V Festival Internacional de Cabaret pero con características muy particulares es *En el mundo de los medios el entero es rey*, con texto de creación colectiva y dirección de Roam León Olvera. Actúan Paola Izquierdo, Isabel Almeida, el director y Gustavo García Proal. Roam León y Paola Izquierdo estudiaron teatro en la ENAT, han trabajado juntos en diversos espectáculos y hacen parte de lo que podría denominarse como la nueva generación del cabaret. Ambos también poseen una importante trayectoria en el teatro formal, por falta de un término mejor, y manifiestan haber incursionado en el cabaret

porque les permite desarrollar inquietudes expresivas particulares y no por el aspecto económico. Cabe señalar que la obra que hoy comento se caracteriza por la integración de los diferentes lenguajes estéticos como son la música, el texto, la dramaturgia actoral y el uso de props. *En el mundo de los medios el entero es rey* es un espectáculo que pone en entredicho a los medios de comunicación y su influencia en la educación, los roles sociales y conductas de consumo. A través de personajes fantásticos enfrentados a la realidad cotidiana se plantea una crítica de modo aparentemente ingenuo e infantil, a la cultura consumista y estereotipada. Es de destacar también el uso de los elementos más tradicionales de la carpa. Entre ellos, la caracterización de personajes típicos de la vida urbana, el uso del lenguaje popular, al mismo tiempo que la ya mencionada técnica del *clown*, que aunque muy cercana a la carpa, casi no se usa en los espectáculos de cabaret contemporáneo. Muy lejos de ser sólo el equivalente anglosajón del término “payaso,” es un lenguaje de gran sutileza, que construye una comunicación física y psicológica con el público a través de una gestualidad y de unas técnicas de construcción de la emoción muy particulares. En uno de los sketches, se presenta a un hada madrina bastante ingenua (interpretada por Paola Izquierdo), quien ha bajado a la tierra a cumplir los deseos de los seres humanos y que intenta hacer su trabajo, pero distorsiona los deseos al confundir el significado de las palabras. Por esta razón un hombre que le ha pedido varias cosas al oído (Gustavo García), se queja a un agente del servicio público (Roam León) que intenta comprender la situación. El hada en su defensa muestra que sí ha cumplido mostrándole una chaquetita negra de cuero, un fruto de mamey y una carta con el número 69.

Leticia Pedrajo. Me detengo ahora en *Pita en cuatro tiempos: juguete escénico cabareteado por una narcisa y un pianista cómplice* (2007) con idea e investigación original de Leticia Pedrajo, escrita por Simone Vitoria y dirigida por Vanesa Ciangerotti, y quienes ya han colaborado en varias obras. En el V Festival participaron con *Mitos, dichos y bichos*, pero la particularidad de *Pita* frente a otros espectáculos ya mencionados es casi mejor para los propósitos de este trabajo. Leticia y Vanessa tienen una formación teatral universitaria y han hecho teatro, cine y televisión. Simone se formó como dramaturga en la SOGEM y también actúa en televisión. Aunque todas tienen carreras bien establecidas, dicen que encuentran en el cabaret posibilidades de expresión y creación escasas en otro tipo de teatro o en los medios antes mencionados, y de hecho, Pedrajo menciona que la mejor salida económica y la falta de espacios teatrales para los actores mexicanos

ha contribuido al auge del género. Otro dato de interés es que esta actriz estuvo en las ligas de improvisación con el director Alberto Lomnitz, lo cual le dio una soltura escénica que posteriormente iba a alimentar su trabajo en el cabaret. *Pita en cuatro tiempos* está estructurada en cuatro escenas cronológicamente invertidas que recrean la vida de la escritora, su infancia, su poesía, sus relaciones con Diego Rivera y su rivalidad con María Félix. Una mujer polifacética y contradictoria, adorable y temida, de gran relevancia en la historia de la cultura mexicana especialmente de mediados del siglo XX. La Pita de Pedrajo, a través de la escritura de Vitoria y la dirección de Ciangerotti, construye un personaje de gran riqueza por medio del cual logra quebrar el estereotipo de la locura como explicación última de los actos del ser egocéntrico y megalómano que Pita Amor hizo de sí misma. Aquí es releída como una rebelde frente a construcciones sociales tradicionales de la feminidad que todavía permanecen y se destacan sus angustias existenciales. La obra es un monólogo con grandes dosis de humor, que se desarrolla en contrapunto con la presencia de un pianista casi mudo. Resaltan las calidades histrionicas de la actriz en un trabajo que demanda una gran versatilidad, especialmente por el espacio tan íntimo en que fue presentado (la pequeña sala de un bar en La Condesa, que le permitía al personaje apropiarse totalmente del mismo), al igual que un texto muy depurado por parte de la dramaturga.

Conclusión. He mostrado con diversos ejemplos el carácter híbrido y plural de lo que yo me atrevería a llamar “carpaturgia.” También hemos analizado el cruce de muchos modos de expresión que ocurren en su interior, especialmente subgéneros (carpa, *stand up comedy*, cabaret, revista musical, clown, entre otros) con los cuales se conforma un mosaico crítico y descentralizado de la cultura mexicana, desde el teatro y desde la valoración de la dramaturgia actoral. Por una parte, el cabaret plantea un diálogo frente a la inflexibilidad de una cultura que desde diferentes niveles – medios, política, instituciones – tiende a negar la diversidad, lo cual es una característica muy obvia si miramos el teatro comercial de la ciudad de México, en el que los temas se repiten hasta el cansancio (*Aventurera*, *Sólo para mujeres*, etc.) y en el caso del teatro artístico, con significativas excepciones, tiende a enfocarse en cuestiones completamente ajenas a un entorno existencial mexicano (que dista mucho de ser unívoco), o se enfrasca ya sea en un realismo crítico manido, o en una primacía del texto o del director, a manera de una máquina simbólica ensimismada.

Un logro importante del cabaret es el haber desarrollado no sólo una muy aguda crítica de los acontecimientos de la vida política, sino la

integración, ya sea paródica, caricaturesca, sutil o abiertamente provocadora, de las estructuras, construcciones y preocupaciones sociales de la vida cotidiana. Además, manifiesta una mezcla carnavalesca de los elementos más prosaicos al lado de los más sublimes (ver Bakhtin), en una dinámica que le ha permitido tocar los tejidos más sensibles del orden simbólico de la cultura mexicana (las relaciones de género, la religión, los abusos de poder de todo tipo imbricados en el orden cotidiano, entre otros). Finalmente, aunque el movimiento de cabaret tiene lazos con el fenómeno de la carpa mexicana de principios del siglo XX, no se opone a la globalización a través de una posición nostálgica contra la modernidad apoyando los particularismos nacionalistas de la tradición o de un modelo único de quehacer teatral. Esto, entendiendo que su supervivencia económica si bien se sale de los marcos del teatro institucional, se debe al apoyo de un público económicamente pudiente que al menos ideológicamente, disiente de los modelos neoliberales. En este sentido mi investigación parte de los presupuestos teóricos de Slavoj Žižek que afirma que en nuestra época, los lazos orgánicos de tipo simbólico que crea la comunidad son eliminados progresivamente para establecer una única relación, la económica (ver de Žižek “Mas allá de la democracia. La impostura liberal”). Para Žižek, el sistema cultural globalizado postmoderno se convierte cada vez más en una máquina simbólica sin raíces en donde a los individuos, al mismo tiempo que se les proporciona una vida agradable en un mercado que puede ofrecerles todo tipo de satisfacciones, se les va vaciando de su condición de sujetos para convertirlos en objetos pasivos (clientes) de un sistema que se presenta únicamente como gestor y administrador de una supuesta “vida sana” que paulatinamente los hace individuos despojados de su condición real de ciudadanos responsables (ver *¿quién dijo totalitarismo?*). El movimiento de cabaret en su totalidad actuaría como una máquina contra-simbólica que cuestiona esa pasividad ciudadana e intenta establecer lazos con esas raíces que se presentan vaciadas de un contenido original. En este contexto ideológico es importante señalar cómo en la posmodernidad la ideología del nacionalismo, que aparece tanto en el PAN y el PRI (ocasionalmente en el PRD) es, según Žižek, un resto patológico de los lazos simbólicos tradicionales en la modernidad. Si la democracia moderna mexicana y latinoamericana se refiere a un sujeto sin atributos (en el sentido que no hay nada que nos diferencie del otro en esta supuesta igualdad formal de derechos), este sujeto sin atributos, simbólicamente desraizado, busca identidades imaginarias con las que identificarse, una de las cuales sería la nación. En *Porque no saben lo que hacen* Žižek intenta comprender el estatuto del goce dentro del discurso

ideológico. Esto podría fácilmente aplicarse al discurso nacionalista tan común en México. Esta nación/nacionalidad mexicana pasa a ser entonces una comunidad imaginaria y gozosa que proporciona una identificación y un entusiasmo patológico actuando como un fetiche que oculta los antagonismos sociales básicos (la lucha de clases, por ejemplo) y la misma desintegración de los lazos simbólicos tradicionales. No es de extrañar que el cabaret ataque tan fuertemente este falso nacionalismo y vuelva sobre temas tan difíciles de tratar en otros medios como el aborto, la homosexualidad, la subordinación de la mujer en la vida moderna, el complejo tema de la cuestión indígena, la pedofilia eclesiástica y de las élites laicas, es decir, cuestiones claves para la necesaria desconstrucción de esa patología de los lazos simbólicos tradicionales de la que habla Zizek. Al hacer esto, la “carpaturgia” nos permite participar de un necesario ritual comunitario de apertura y reconstrucción del orden simbólico, al que manifiesta como fluido y múltiple, y que nos permite acceder a interpretaciones no dogmáticas de la realidad.

California State University-Los Ángeles

Nota

¹ En realidad El Cuervo (1980) fue el primer lugar en que Jesusa Rodríguez trabajó este tipo de cabaret pero El Hábito es donde realmente se consolida.

Bibliografía

- Alzate, Gastón A. *Teatro de cabaret: imaginarios disidentes*. Irvine: Gestos, 2002.
- Avilés, Jaime. “Consuman velorio de El Hábito, parte de la historia del teatro de carpa.” *La Jornada* 26 de mayo del 2005. <http://cultura.df.gob.mx/culturama/sintesis/detalleSintesis/index.html?id_doc=447>.
- Bakhtin, Mikhail. *La cultura popular en la edad media y renacimiento*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- Bert, Bruno. “Don Giovanni.” *Tiempo Libre*. Octubre 10 de 1986: 26-27.
- Foster, David W. “Paquita la del Barrio: Singing Feminine Rage.” *CiberLetras* 2 (2000). <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/index_files/v01n02.htm>.
- García Canclini, Néstor. *Diferentes, desiguales y desconectados*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- Harmony, Olga. “Pecadora.” *La Jornada* Agosto 21 de 1997: 6-7.

- Herlinghaus, Hermann. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2002.
- Jusmet, Luis Roca. "Slavoj Zizek: nuevas propuestas desde la izquierda radical." *El Viejo Topo* Junio 24 de 2007. <<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=52655>>.
- Martín-Barbero, Jesús. "Identidad, tecnicidad y alteridad." *Revista Iberoamericana* 59 (2003): 367-88.
- Martínez Tabares, Vivian. *Conjunto*. 46.2 (2004).
- Matos Moctezuma, Eduardo. *Tenochtitlán*. México: Colegio De México/Fondo de Cultura, 2006.
- Monsiváis, Carlos. "Los espacios marginales." *Debate Feminista* 17 (1998): 20-38.
- León-Portilla, Miguel. *Aztecas-Mexicas: desarrollo de una civilización originaria*. Madrid: Algaba, 2005.
- López Austin, Alfredo. *Hombre-Dios: religión y política en el mundo náhuatl*. México: UNAM, 1989.
- Peralta, Braulio. "Entrevista insoportable a Jesusa Rodríguez." *Artes Escénicas* julio-agosto (1987): 9.
- Prieto, Antonio. "Camp, Carpa and Cross Dressing in the Theater of Tito Vasconcelos." *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*. New York: Routledge, 2000.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y video cultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1994.
- Savariego, Morris. "Nueva aventura operística de Jesusa." *Correo Escénico* 3 (1992).
- Vernant, Jean Pierre y Pierre Vidal-Naquet. *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Madrid: Taurus, 1989.
- Zizek, Slavoj. "Mas allá de la democracia. La impostura liberal." *Violencia en acto*. Paidós: Buenos Aires, 2004. 151-96.
- _____. *Porque no saben lo que hacen: el goce como factor político*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- _____. *¿Quién dijo totalitarismo?: cinco intervenciones sobre el (mal)uso de una noción*. Valencia: Pretextos, 2002.