

Albur, “naquiza”, *camp* y manierismo en el cabaret de Regina Orozco

Gastón A. Alzate

En este ensayo propongo una aproximación al cabaret de Regina Orozco (Ciudad de México, 1964) a partir de su uso del albur mexicano para subvertir nociones de género sexual, su profanación de los géneros musicales académicos y sus múltiples estéticas, por un lado de origen popular, como lo “naco” (a partir de Carlos Monsiváis) y, por otro lado, de origen artístico, como el *camp* y el manierismo.

Regina Orozco—cantante de ópera, actriz y cabaretera—estudió canto en la academia Juilliard de Nueva York y actuación en la UNAM, donde tuvo como maestra a la muy reconocida actriz Julieta Egurrola. Desde su debut con la Ópera de Bellas Artes de México en los años ochenta, Orozco ha ofrecido múltiples conciertos con diversas orquestas. Entre los premios que ha recibido se encuentran numerosos reconocimientos de interpretación operística en México y el exterior, la beca de actuación Salvador Novo y un premio Ariel por su actuación en la película *Profundo carmesí* (1996), dirigida por Arturo Ripstein. Por ese mismo personaje fue nominada en el Festival de Venecia a mejor actriz. Orozco se define no sólo como artista sino también como activista por las tareas que ha realizado en talleres de empoderamiento con herramientas teatrales junto a mujeres indígenas en la sierra de Puebla, así como en campañas contra la violencia hacia la mujer y para proteger a los niños sin techo. También está muy comprometida con la defensa de la diversidad sexual y la crítica al puritanismo que atenta contra la salud pública y los derechos humanos, por lo que apoya campañas para la promoción del uso del condón y contra la homofobia. Asimismo ha incursionado en la televisión, la música popular—por ejemplo, rancheras y boleros—e interpreta canciones de cantautores contemporáneos como la compositora Liliana Felipe, entre otros. En consecuencia, su trabajo en el cabaret, como género maleable que

se basa en la interacción con el público, se ha nutrido de la diversidad de su formación e intereses.

Es significativo recordar que Orozco fue miembro del grupo Divas A.C. (1978-1991), compañía que montó la mítica obra *Donna Giovanni* (1983), con la que Jesusa Rodríguez, directora del grupo, consolidó su presencia en el teatro universitario mexicano. Orozco se encontraba estudiando en el CUT (Centro Universitario de Teatro) en la ciudad de México cuando a los 18 años tomó la decisión de irse en la gira europea de *Donna Giovanni* a principios de los años ochenta, motivo por el cual fue expulsada de la institución (Vega). En Divas A.C., Orozco tuvo como compañera a Astrid Hadad, con la que ha actuado en espectáculos posteriores y con quien guarda similitudes estéticas y temáticas que mencionaré brevemente más adelante. Se le reconoce como una de las pioneras del cabaret político mexicano contemporáneo, el cual se consolida gracias a artistas con formación teatral como Hadad, Tito Vasconcelos y Jesusa Rodríguez.

Profanación de los géneros

El estilo iconoclasta de Orozco entretiene con inteligencia y con un carácter tremendamente picaresco comentarios sobre su vida personal y problemáticas culturales de la historia mexicana y la vida contemporánea a partir de canciones del repertorio clásico y/o de diversos géneros populares y comerciales latinoamericanos e internacionales. El primer elemento a destacar en su cabaret tiene que ver con la propuesta de juntar uno de los géneros musicales más conservadores, la ópera, con uno de los más flexibles, el cabaret, si bien ambos tienen en común la relación entre música y escena. La institución operística es tal vez una de las más tradicionales en las artes debido a que es un género congelado en el tiempo, donde las pocas variaciones de contemporaneidad han sucedido muy al margen de su historia. Es decir, son muy pocos los montajes de ópera contemporánea en comparación con los de ópera tradicional. Este conservadurismo es aun más drástico en el caso del *bel canto*, ya que requiere mayor habilidad de las cantantes, particularmente en la técnica del *legato*, en la cual la melodía se desarrolla sin que haya separación o articulación de la voz. Los adornos en los que se juega entrando y saliendo de una sonido base (trinos), la brillantez de los agudos y sobreagudos y el manejo de la respiración hacen que el virtuosismo del instrumentista muchas veces sea más importante que la expresión misma.

El cabaret de Regina se basa tanto en su virtuosismo musical como en la habilidad que tiene para la improvisación humorística, motivo por el cual

manifiesta una inclinación por el estilo de la revista musical mexicana—relacionada con el género chico español—la cual potencia el sentido lúdico del espectáculo. Este deseo de unir lo serio con lo risible, lo sacro con lo profano, está ligado en la artista a un impulso por no permanecer dentro de los límites de lo establecido, buscando formas dramáticas que cuestionen o se encuentren fuera del ámbito de lo institucional. Como es sabido, la cultura del teatro oficial mexicano es bastante formal. Aunque hay teatro independiente, la mayor parte del mismo está en gran medida subsidiada por el estado. Esto no implica ineludiblemente una estética conformista o una actitud complaciente con el poder por parte de los artistas, pero sí hace más difícil la experimentación y la ruptura con las jerarquías culturales establecidas.

Regina Orozco ha definido muchas veces sus espectáculos como pertenecientes al “cabaret burlesco”. Hay que contextualizar esta decisión de optar por géneros menores o chicos con respecto a géneros supuestamente “serios” dentro de la historia del teatro mexicano y del cabaret contemporáneo en ese país. Me limitaré a características generales porque esto ya lo he tratado en otras publicaciones (“4 dificultades”).

El teatro de carpa mexicano de principios del siglo XX dio invaluable artistas a la cultura mexicana, de la talla de Germán Valdez/Tin Tan, Mario Moreno/Cantinflas, Adalberto Martínez/Resortes, Jesús Martínez/Palillo, Fanny Kaufman/Vitola y el famosísimo dueto conformado por Amelia Wilhelmy y Delia Magaña/La Guayaba y la Tostada. Como lo ha analizado extensamente Carlos Monsiváis, este género ayudó a consolidar el imaginario moderno de la cultura popular mexicana (“La carpa”). A pesar de ello o quizá precisamente por ello, es decir por su popularización y sus profundas raíces en la vida cotidiana del país, la carpa y el teatro de revista se han visto como géneros pintorescos disgregados del teatro formal. En consecuencia, se les considera poco significativos frente a otro tipo de producciones del mismo periodo histórico, por ejemplo las del teatro vanguardista (Novo, Villaurrutia, Gorostiza, Usigli), que son, por decir lo menos, el canon del teatro “moderno” mexicano (De Ita). Pero precisamente por ser un teatro popular de cómicos y personajes-tipo, el teatro de carpa se convirtió en un espejo crítico y autoreflexivo de la realidad mexicana, aspecto que buscaron y buscan recuperar cabareteros como Regina Orozco y los ya mencionados Jesusa Rodríguez, Astrid Hadad y Tito Vasconcelos, además de artistas con una trayectoria más reciente, como las compañías Las Reinas Chulas, Género menor, Carlos Pascual, Hernán del Riego, Leticia Pedrajo, Las hijas de Safo, Adriana Jiménez-Moles, Oscar Oliver, Blanca Loaria, Andrés Carreño, Tareke

Ortiz, Minerva Valenzuela, Mónica del Carmen y Yaneth Miranda, entre otros.

En el caso de Regina Orozco, lo particular es que es una diva que en sus espectáculos hace mofa de dicha figura. En vez de ponerse escénicamente en una situación de superioridad con respecto a la audiencia o a la cultura popular mexicana, se burla de sí misma—incluyendo especialmente sus generosas proporciones físicas—como ocurre con frecuencia en el género del *stand-up comedy* estadounidense. Este aspecto provoca una cercanía con el público y le permite burlarse también del mismo, lo cual fomenta ese espíritu autocrítico y autorreflexivo mencionado anteriormente.

Puesta en abismo

Como puede deducirse del apartado anterior, una característica clave en los espectáculos de Regina es la interacción con el público. Aunque este es un rasgo general del cabaret, como podemos apreciar en su show *Regina en el diván* (2005-09), especie de puesta en abismo constante, su singularidad surge de sus habilidades musicales e histriónicas. Este espectáculo se realizó de tal forma que lo fue estructurando la misma audiencia, ya que esta tenía que elegir las melodías que la artista debía cantar de una lista de 45 canciones, en 45 situaciones y en 45 ritmos musicales diferentes. En la medida en que el espectáculo se fue presentando, este número se ampliaría hasta 120 posibilidades con todas las combinaciones imaginables. Así, por ejemplo, el público le pedía canciones como *Las mañanitas* en una situación frígida y en estilo árabe, o el *Ave María* de Schubert en Barney (el dinosaurio) y en estilo *lounge music*. Sobre esta obra y su sentido socarrón e improvisatorio, la artista afirmó: “Mi espectáculo es al azar, lo decide el público, el estado de ánimo y la necesidad de cada espectador que quiera que yo sea su títere y que tenga la necesidad de escuchar algo; que tenga la necesidad de tener un espejo para satisfacerse, soy como un dildo. El público decide y soy la mujer dispuesta para ellos” (Olivares).

La sexualidad es un subtexto constante en el cabaret mexicano, en parte por su cuestionamiento de la doble moral de la cultura oficial, así como de las élites eclesiásticas y políticas mexicanas, y en parte porque el cabaret político busca conscientemente basarse en la cultura popular y el albur mexicano, consistente en la multiplicación de juegos lingüísticos de doble sentido. Ahora bien, lo que Regina no menciona cuando enuncia su disposición a complacer es que ella es como una bomba envuelta en papel de regalo, pues su sagaz sentido del humor y de la improvisación fácilmente convierte en objeto de hilaridad cualquier comentario del público, por incisivo

que sea. Por lo tanto, conviene detenerse brevemente en el albur y en cómo lo desarrolla Regina Orozco en sus espectáculos.

El albur

Originalmente el juego de palabras indígena prehispánico se integraba a un evento dancístico, en el que la parte gestual era muy importante. En el albur moderno el sentido picaresco del albur prehispánico aparece únicamente en el discurso verbal y en algunas ocasiones gestual. Ha desaparecido de la danza tradicional de la fiesta popular, ya que durante la colonia estas dinámicas lascivas, censuradas por la iglesia por razones morales, se mudaron al discurso verbal cotidiano en donde era más difícil para la iglesia detectarlo y censurarlo, con lo que empezó el albur mexicano tal como se conoce hoy en día.¹ Solamente las danzas de origen negro-africano tienen hoy en día esa connotación erótica y picaresca.

A nivel dramático, uno de los espacios que recrean el albur popular es el teatro de carpa de principio del siglo XX. Es la razón por la cual aparece en el cabaret mexicano contemporáneo, ya que al recuperar la tradición de la carpa, los cabareteros se basan también en esta dinámica, que hace parte integral de su vida cotidiana. Igualmente es el motivo por el cual estos cabareteros se sienten más descendientes de la carpa que del género chico español.

Tanto el albur contemporáneo como el prehispánico tiene un carácter lúdico-bélico, ya que se trata de vencer a un oponente ridiculizándolo. Lo interesante del teatro de carpa (y consecuentemente del cabaret contemporáneo) es que utiliza la atmósfera teatral que prevalece en todo albur, ya que siempre hay la necesidad de ejercer la improvisación frente a un tercero, una audiencia que apruebe con su risa la gracia o maestría del alburero. En la presentación de su espectáculo *Boleros, boleritos y flores para Chava* en el X Festival Internacional del Cabaret en el bar-teatro El Vicio en junio de 2011, como el espectáculo se alargaba debido a las peticiones del público para que la artista cantara algunas canciones más, ella preguntó a la audiencia si ya había llegado su marido para recogerla. “Resultó que no, por lo que varios y varias le gritaron: ‘¡Yo te llevo!’”. A lo que Regina contestó que no, porque “Mi esposo es músico... y si supieran que bien toca” (Cruz Bárcenas, “Regina Orozco”). De esta manera juega con los dos usos del verbo *tocar*, el musical y el sexual, así como de *recoger/re-coger*. Otro tipo de juego con las palabras de doble sentido lo podemos apreciar en su versión de la canción “I Will Survive” de Gloria Gaynor, la que Regina canta con un excelente acento en inglés, pero que intercala contrapuntísticamente con una falsa traducción

al argot de clase baja chilango (del Distrito Federal). El ejemplo es el inicio de la canción. En itálica están los comentarios contrapuntísticos de la artista.

“I Will Survive”

...

But I spent so many nights

Tons... pasé muchas noches... como pensando, ¿no?

thinking how you did me wrong

lo habías hecho como mal, porque me habías dicho que era pequeño... y no

I grew strong

se te puso duro

I learned how to carry on

eso no se los voy a traducir o si no se los digo que está bien... si, tenía los huevos...

and so you're back

from outer space

claro era así como marcianito, como out-of-space

I just walked in to find you here

with that sad look upon your face

entonces puso cara así de triste el cabrón... (“Festival”)

Las connotaciones sexuales de las que carece la canción original se añan a la ridiculización del uso del inglés—que es a su vez una ridiculización dirigida a los artistas mexicanos que cantan en inglés y a quienes se creen muy cultos por hablar ese idioma—para producir la risa del auditorio.

Otro ejemplo ocurrió en San Luis Potosí en 2010, cuando Regina se presentó con una gran orquesta de mariachis. Durante todo el show estuvo, como es su costumbre, albureando a los músicos y al público. En un momento, uno de los trompetistas le dijo: “Me gustan las gordas aunque peguen”, a lo que ella contestó: “Pero pego rico” (“Cielo rojo”). El tema de la violencia de pareja es un problema serio en México, pero el espectáculo de Regina y sus músicos le da una vuelta de tuerca; es la mujer la que golpea al hombre y en un contexto pícaro y sexual. Regina usa aquí el albur para hacer del ataque a su gordura y a su feminidad un triunfo. El otro nivel de análisis que sugiere este albur tiene que ver con el ingrediente masoquista. Muchos cabareteros usan la representación de lo políticamente incorrecto para mostrar lo absurdo de ciertas dinámicas nocivas que atentan contra la dignidad de la mujer y la manera como estas se hacen presentes en el folklore y en la cultura popular (por ejemplo, la mujer sufrida y obediente). Otros artistas cabareteros como

Astrid Hadad también filtran a través del albur estos aspectos masoquistas para resemantizarlos o revertirlos a la audiencia de modo que la risa permita comenzar una labor de reflexión y transformación simbólica del sistema de representaciones de los roles masculinos y femeninos. Con respecto a esto es significativo señalar que una característica notable del albur prehispánico era que las mujeres indígenas albureaban tanto como los hombres, incluso era más común el albur femenino que el masculino en la danza. Esto está en relación con el uso del albur en las culturas originarias americanas como forma de resistencia de los sectores aparentemente más débiles de la población. En el mundo prehispánico, tanto las mujeres como los ancianos estaban en condición de ejercer con más propiedad el albur, ya que por un lado el “ser-femenino otorgaba a las mujeres licencia de burlarse impunemente de los señores y les confería un poder erótico-destructivo sobre el enemigo potencial”. Mientras tanto, “el ser-viejo del anciano le daba la facultad de reprender a esos señores y de burlarse de ellos...” (Johansson 76).

Finalmente, en este apartado debemos incluir el tema de la homosexualidad en el albur. En el albur prehispánico, “la referencia homosexual dentro de cada género, parece haber constituido la máxima expresión de lo que se decía y de lo que se daba a ver” (76). Esto se parece al albur de hoy, aunque actualmente consiste en un combate de ingenio verbal entre dos hombres en el que señalar elementos femeninos en el contrincante se usa como síntoma de una condición de debilidad. Esta dinámica la usan los cómicos más conocidos de la televisión mexicana, como Leopoldo García Peláez, alias Polo Polo, cuyos chistes son por lo general de corte homofóbico y misógino. En ellos el cómico se burla con ingenio y procacidad de otros, pero nunca pone en cuestión su masculinidad o la superioridad de la misma. Por el contrario, apuntala los prejuicios culturales contra mujeres y homosexuales manteniendo como subtexto un ideal cultural machista.

En cambio, Regina usa la homosexualidad en el albur de un modo radicalmente opuesto (al igual que otros cabareteros como Rodríguez y Vasconcelos). Recientemente fue nombrada madrina de la Marcha del Orgullo Lésbico Gay 2010, además de que en muchas de sus obras se presenta acompañada en el escenario de las Hermanas Vampiro (Carlos Bieletto y Roberto Cabral), un conocido grupo *drag queen* creado en 1997. Con ellos hizo, entre otros, *Erase una vez... en látex* (2008) para promover el uso del condón, un espectáculo basado en los cuentos de hadas y la iconografía de Disney. Sería imposible hacer un recuento de los albures en la obra de Regina con este tema, pero algunos ejemplos sirven para dar una idea. Cuando la artista

se presentó en septiembre de 2009 con Susana Zabaleta, aparecían las dos haciendo tortillas. Esta escena, aun sin texto alguno, ya era de por sí un albur porque, como es sabido, el término despectivo para *lesbiana* en México es precisamente *tortillera*:

Susana: ... y de la tortilla te voy a decir una cosa, si no se infla no es buena. *Risas...* Eso decía mi mamá.

Regina: Saludos a todas mis amigas feministas. Que viva la hermandad... y que vivan las jotas... (“Susana”)

Zabaleta se burla de la actriz y cantante Laura Flores y de su comercial para tortillas Maseca (marca de harina de maíz). Por su parte, Regina envía un saludo a todas las “jotas”, con lo cual por un lado feminiza el término *joto*, que se usa para designar al homosexual masculino, y al mismo tiempo efectivamente les envía un saludo a feministas y lesbianas, colectividades muy cercanas a la vida y obra de Regina. Aquí la broma con el doble sentido de la palabra *tortillera* mantiene la fuerza del albur tradicional sobre la homosexualidad, pero sin degradar dicha condición, más bien mofándose de la burla despectiva hacia la misma.

Otro ejemplo es el de un espectáculo del X Festival Internacional de Cabaret en el que Regina preguntó a la audiencia: “¿Qué tipo de público es el que nos acompaña hoy?”, a lo que una mujer contestó: “¡Guapa!” y Regina replicó: “Lesbiana”. Otro miembro masculino inmediatamente le dijo: “¡Mamacita!”, al que inmediatamente Regina le dijo: “¡Puñal!” [*puñal* es como se denomina despectivamente al homosexual masculino en México], produciendo la carcajada unísona del auditorio (Cruz Bárcenas, “Regina Orozco”). Entendiendo que la audiencia del bar El Vicio o bien son abiertamente homosexuales o bien no tienen prejuicios de género, lo absurdo de la situación, junto con la acusación pública inesperada, produce la risa del público. Regina aquí está jugando con la manera cotidiana de ofender sobre la condición homosexual del albureado y si bien ella se mofa de la audiencia, que es lo común en los cómicos populares, le añade un elemento irónico. Por tanto, el lado homofóbico del albur se ve reapropiado y cuestionado desde su misma práctica.

Siguiendo las directrices del cabaret, en la que no se discrimina a nadie a la hora de hacer sátira, en el teatro bar El Vicio el 8 de mayo de 2008, con ocasión de las 100 representaciones del espectáculo *Regina en el diván*, en la que Ofelia Medina develó la placa correspondiente, Regina cantó la canción “Por un amor”, versión jota en estilo Guelaguetza (“Regina”). En esta canción, como en las canciones que el público le pedía en versión jota,

Regina hace una parodia en la que copia tics, manías, expresiones y suspiros característicos de la cultura urbana gay mexicana. Sobra decir que esta versión jota es una de las preferidas por dicho público. Aquí el hecho de que sea una mujer cómplice quien los imita y no un hombre, es una diferencia fundamental frente al humor degradante de cómicos como Polo Polo.

Lo kitsch y lo naco

Uno de los elementos más comunes en el cabaret de Orozco es una escena visualmente recargada con colores llamativos y artificios decorativos, al igual que su vestuario. Como ella misma ha mencionado, la suya es una estética cabaretera *kitsch* de vedette popular. Esta estética le da fuerza a su espectáculo porque proyecta una aparente ingenuidad que contrasta con el uso del albur. En la historia del arte, *kitsch* es el término con el que se conoce el procedimiento de explorar lo que es considerado estéticamente empobrecido y moralmente dudoso. El concepto se asocia con un tipo de arte que es deficiente, ya sea porque es demasiado melodramático o demasiado glamoroso. Con la aparición de la postmodernidad, lo *kitsch* adquirió relevancia y lo que en las teorías estéticas modernas era considerado como expresión antiartística pasó a ser parte fundamental del arte contemporáneo. Theodor Adorno consideraba el *kitsch* como una amenaza a la cultura y lo relacionaba con la industria cultural en donde el arte es controlado por las necesidades del mercado que entiende al consumidor/espectador como un ente alienado y pasivo. Para Adorno, el *kitsch* era una parodia de la experiencia estética. Sin embargo y a pesar de Adorno, esta parodia se convertirá con el paso del tiempo en uno de los elementos característicos de la postmodernidad.

Mi interés aquí no es tanto el arte contemporáneo como la manera en que aparece lo *kitsch* mexicano en el cabaret de Regina Orozco. En México lo *kitsch* está asociado con la idea de “lo naco” y con esa teatralidad que configura un “pathos” mexicano que produce una gestualidad exagerada, de mal gusto para las clases medias y altas, pero que algunos artistas como Astrid Hadad han reivindicado como un elemento vital de la cultura por su desgarramiento y porque es una expresión colectiva, explícita y visceral del sentimiento. Según Carlos Monsiváis, el término *naco* proviene del gentilicio totonaco que empieza a circular a mediados de los años cincuenta como referencia a los rasgos de origen indígena (“Léperos” 170). En 1970 Monsiváis escribió que el término *naco*, dentro de este lenguaje de discriminación a la mexicana, “equivale al proletario, lumpenproletariado, pobre, sudoroso, el pelo grasiento y el copete alto, el perfil de cabeza de Palenque, vestido a la moda de hace

seis meses, vestido fuera de moda. Naco es los anteojos oscuros a la media noche, el acento golpeado, la herencia del peladito y el lépero, el diente de oro. Naco es el insulto que una clase dirige a otra” (*Días* 120). Orozco crea una realidad alternativa en el escenario, en gran parte basándose en elementos de lo “naco” y también en su uso del lenguaje, como queda de manifiesto en su “traducción” ya citada de la canción “I Will Survive”.

Por otro lado, si miramos su manera de vestir, por ejemplo en el espectáculo *Rosa mexicano*, en el que aparece peinada con largas trenzas adornadas con flores de color rosa profundo, o cuando aparece en este mismo espectáculo la representación de un sacrificio maya/azteca en el que la víctima es un indígena de felpa. Al extraerle el corazón sale un conjunto de cintas brillantes en una estilización de eso que Monsiváis llamó la “estética de la naquiza”. Esta podemos definirla como el juntar elementos de origen indígena, campesino o de clase baja con elementos que supuestamente pertenecen a órdenes culturales distintos, por lo que desentonan según la estética de las clases medias y altas. Sin embargo, posee enorme fuerza simbólica por ser una expresión sincrética popular y colectiva en constante transformación, que es de hecho generada y asumida por la mayor parte de la población mexicana. La aproximación de Regina Orozco a esta “estética de la naquiza” se sitúa entre la distancia artística (o estilización de la misma) y la admiración, pero sobre todo la asume como parte integral e ineludible del ser mexicano o mexicana, por más que abunden quienes se esfuerzan en negarlo.

Rosa mexicano intenta cubrir toda la historia de México. En este espectáculo Orozco habla tanto de la Malinche como de los sacrificios humanos, de la Conquista y de sus secuelas coloniales, secuelas que, como dice la artista, “son mucho más que un estilo de muebles” (cit. en Cruz Bárcenas, “*Rosa*”). También habla de la mezcla de sangre y de culturas, haciendo referencias a la clasificación de castas como el saltapatrás, el mestizo y el castizo. Se analizan temas claves de la mexicanidad como el chauvinismo, los nacionalismos, la Revolución de 1910 y la revolución del 68, la familia y sus tradiciones, la Patria, las artesanías, el tequila, la Virgen de Guadalupe, la muerte y la migración. Otros temas relacionados con el malinchismo y la memoria histórica que aparecen mencionados en el show son la matanza de Acteal (1997), Carlos Salinas de Gortari (crisis financiera 1994) y el fraude electoral del 2000. Todos estos comentarios van intercalados con su interpretación de canciones representativas de la mexicanidad, como las de José Alfredo Jiménez, por ejemplo.

Rosa mexicano tiene como eje el “malinchismo”, es decir la contradicción mexicana de ser una nación profundamente nacionalista pero que en última instancia da preferencia a lo extranjero en todos los ambientes, clases y esferas de la sociedad. A este respecto Orozco intenta vincular este tema con el problema de la memoria histórica y el papel de los medios y el gobierno en la propagación de lo que ella llama un malinchismo cultural e intelectual. Orozco piensa que hay un control de los medios de comunicación para mantener el status quo, fomentar el conformismo y evitar que haya en la población un espíritu crítico. Ve como síntoma de esto que la cultura oficial sitúa a cantantes, sin preparación ni educación musical en los medios de comunicación, quienes no pueden siquiera entonar una melodía y que sin embargo son consideradas como muy mexicanas, como en el caso de Paulina Rubio:

A estos pobres cantantes los pueden poner donde sea y hacer que digan lo que quieran, porque no tienen conciencia, porque su único objetivo es salir en la tele y ser famosos. La música de las telenovelas mantiene el nivel de mediocridad intelectual. En estas presentaciones [de *Rosa mexicano*] hay en mí mucho dolor, pero también esperanza de que se tome algo de conciencia. (cit. en Cruz Bárcenas, “Mi espectáculo”)

La manera de juntar en su cabaret temas tan complejos de la historia de México y hacer con ellos una estética cabaretera se concretiza plásticamente a través de la música y los elementos visuales. El vestuario en *Rosa mexicano* se compone de ocho vestidos y la escenografía tiende más a una estética basada en elementos indígenas y a parecerse a postales de la Revolución de 1910. La música preserva las melodías populares que el público reconoce, pero con instrumentos y armonías de la música académica. Sobre el vestuario y la escenografía Orozco afirmó que era “muy surrealista, como es México. Me siento como más terrenal—con los vestidos—, como si tuviera tierra en los pies. Por todo esto puede ser más sensual. Las escenas varían y me siento... ¡muy mexicanota! ¡Muy grandota!” (cit. en Cruz Bárcenas, “*Rosa*”). En relación con esto, cuando los espectáculos se realizan en escenarios grandes la artista tiende a lo monumental, aspecto que también puede provenir de su amor por la ópera. Por ejemplo, pone un gigantesco papel picado de color rojo como fondo en el escenario.

Lo camp y lo naco

Al mirar los vestuarios de *Rosa mexicano*, el uso de la seda y la escenografía recargada de colores rosado (la cultura popular), rojo (el sacrificio

maya y azteca y la pasión), negro (la muerte catrina), amarillo encendido y en ocasiones azul rey (colonial), se puede inferir que Regina Orozco está más del lado del *camp* que de lo *kitsch* ya que lo *kitsch* no nos da una explicación completa sobre el distanciamiento (admiración/parodia) del que hemos hablado inicialmente con respecto a lo naco.

En el arte contemporáneo, el *camp*, como estética irónica, le abre las puertas del mundo de la alta cultura a lo *kitsch* popular. El *camp* pertenece a un código privado, a una identidad que usualmente se crea en círculos urbanos. De este modo, lo *camp* no es exactamente popular; su esencia es amar la exageración y el artificio, así como enfatizarlos. No está sólo en los objetos; también se puede encontrar en el comportamiento de las personas. El *camp* como estética radica en la fuerza de los personajes, en el carácter lúdico y fantasioso de su artificialidad, al punto que, como dice Susan Sontag en *Contra la interpretación y otros ensayos*, es “una mentira que se atreve a decir la verdad” (3). Según Sontag, el *camp* afirma que “el buen gusto no es simplemente buen gusto, que existe en realidad un buen gusto del mal gusto [...]”. El descubrimiento del buen gusto del mal gusto puede llegar a ser muy liberalizador” (315). Según Sontag, todos los objetos y las personas *camp* contienen un artificio. El personaje *camp* siempre está representando un papel. La obra de Orozco explora al máximo esta teatralidad. Es preciso decir aquí que por una parte el mundo de la ópera, así como la parodia del mismo, ha sido una parte importante de la estética de la cultura gay estadounidense y europea, y por otro lado, la parodia burlesca de la música “cultura” ha estado presente en varios cómicos mexicanos de estirpe carpera como Tin Tan y Fannie Kaufman-Vitola, como se puede ver en la película *El rey del barrio* (1949). En este sentido, Regina juega con esos modelos.

Siguiendo el apego por lo hiper-artificial, típico de la estética *camp*, algunas de las obras de Orozco han sido completamente operísticas, como *Celo sa, la viciosa de la posesión* (2005), en el que los personajes aparecieron, entre arias, como heroínas y antiheroínas que sufrían la terrible pasión de los celos. Los textos fueron agridulces (dolor/amor) y se sustentaron en el análisis psicológico (Cruz Bárcenas, “Quienes”). Este es un cabaret en el que el desgarramiento mexicano sirvió para leer toda la cultura italiana del siglo XIX en lo referente a la pasión. Arturo Cruz Bárcenas afirma sobre este espectáculo:

La obra comienza con una escena de Tosca, controladora y posesiva, tan insufrible como insoportable, quien usa el chantaje como su mejor arma y ataca hasta saciarse. Donna Elvira, sensual y hedonista

al infinito, “apapachona” y seductora, se siente desamada y generará una tragedia. Dalila, entregada en cuerpo y alma, peca de liosa e intriga. La pierde la arrogancia.

Del lado masculino, Don Giovanni es un ser mágico y erótico. Traiciona individualidades para lograr los objetivos de su deseo. Pagliaccio o el chiste que se transforma en un acto delictivo y el narrador en asesino. Orozco encarna a Carmen, de la ópera de Bizet. Ella es sabia y virtuosa, hermosa pero insatisfecha. Usa artimañas. Luego, Otelo, quien es la pasión encarnada, desquiciante y asfixiante. Un prototipo. (“Quienes”)

***Camp* y manierismo**

El *bel canto* implica el desarrollo de elementos teatrales que podríamos considerar amanerados. Esto se puede ver en el vestuario, la escenografía, la actuación hiper-fingida y unas voces basadas en la exageración de los rasgos masculinos y femeninos. Muy probablemente en eso reside su gracia y la razón por la que es tan popular entre los simpatizantes del *camp*, ya que la artificialidad escénica está construida sobre un modo de cantar ya de por sí extremadamente artificioso. El cabaret de Regina sigue en parte estos parámetros, como se ha visto en los ejemplos mencionados.

El manierismo como escuela pictórica y arquitectónica predominó en Italia desde el final del Alto Renacimiento (1530) hasta los comienzos del período Barroco, hacia el año 1600. Las figuras en las obras manieristas tienen frecuentemente extremidades graciosas pero insólitamente alargadas, cabezas pequeñas y semblante estilizado, mientras sus posturas parecen difíciles o artificiales. Según Arnold Hauser, para el historiador Georgio Vasari, *manierismo* significa simplemente estilo (8). El significado peyorativo del término, que incluso todavía hoy está implícito en la palabra manierista, comenzó a utilizarse más adelante, cuando esa “manera” fue entendida como una fría técnica imitativa de los grandes maestros. El gran valor del manierismo con respecto al arte contemporáneo es que produjo un anticipo del surrealismo ya que en sus obras no se intentaba representar la realidad de manera naturalista, sino que esta se hacía extraña, deformada, como un capricho. Los cuadros ya no transmitían el equilibrio del Alto Renacimiento sino que se inclinaban por representaciones anti-clásicas de manera desproporcionada y alargadas. Se afirma que los mismos pintores renacentistas, después de tanto clasicismo, experimentaron en sus últimas obras el placer de la transgresión, desdibujando sus figuras o dejando inacabadas sus obras. El *Juan Bautista* de Leonardo

es un buen ejemplo de ello. Sobre esto Hauser afirma: “no sólo las obras de Miguel Ángel, sino ya las de Rafael llevan en sí los elementos de disolución” (8). No debería extrañarnos que contemporáneamente se hayan interpretado a “las gordas” del pintor colombiano Fernando Botero desde los parámetros del manierismo (Shéleshneva-Solodóvnikova).

Un ejemplo de esta teatralidad manierista se puede ver en un video-performance dirigido por Jesusa Rodríguez con música de Mozart, en el que Regina Orozco y Yvonne Garza, otra soprano de generosas proporciones, aparecen en Acapulco perfectamente maquilladas y peinadas, en vestidos de baño, esquiando en el agua con la ciudad de Acapulco al fondo como en una postal, interpretando paródicamente el dúo “¡Ah, guarda sorella!” de la ópera *Così fan tutte* mientras realizan acrobacias acuáticas y se bañan en una piscina. En esta pieza Rodríguez y Orozco comparten un mismo propósito: ser serio respecto a lo frívolo y ser frívolo respecto a lo serio. Las artistas recuperan a su manera las raíces populares de la ópera mozartiana de modo que le hable en particular—aunque no solamente—a un público mexicano.

Burlarse de sí misma o de la obesidad como contra-símbolo sexual

Después de 1520, el manierismo como arte post renacentista se produce por un sentimiento de crisis. Italia había perdido su supremacía económica, había una conmoción en la institución eclesiástica por la Reforma y el país había sido invadido por los franceses y españoles. Como afirma Hauser, “En Italia dominaba un ambiente de catástrofe que pronto—y partiendo no sólo de Italia—se expandió por todo occidente. Las fórmulas de equilibrio sin tensión del arte clásico ya no bastan” (9). En su cabaret manierista, Regina también parte de una cultura con ambiente de crisis en la que los géneros clásicos difícilmente bastan como forma de expresión artística y más bien busca acercarse a lo que, en contraste, se ve como exagerado y/o de mal gusto, tal como en el ejemplo mencionado del video sobre *Così fan tutte*.

Ahora bien, aunque la estética manierista, naco y *camp* que hemos intentado desarrollar en este ensayo abre un camino posible para acercarse al cabaret de Regina Orozco, hace falta detenerse en un factor central en sus espectáculos: su cuerpo. La cantante lírica es usualmente de volumen generoso y Regina Orozco no es la excepción. No en balde se la conoce como “La megabizcocho”, un sobrenombre que le puso un sacerdote que montaba comedias musicales en una iglesia de Ciudad Satélite en el Distrito Federal, en donde ella se inició como cantante.

Ese cuerpo de “soprano vedette”, como ella se autodenomina, es tema de burla en casi la totalidad de sus espectáculos de cabaret. Es evidente en ellos que al burlarse de su cuerpo Orozco destruye esa distancia/jerarquía tan finamente elaborada por el género operístico con el cuerpo de la diva/cantante y esa aura de lo sublime relacionada con la alta cultura que la envuelve. En sus revistas musicales cabareteras Orozco se presenta en el escenario como un contra-símbolo sexual femenino. Para ello hace presunción de su volumen físico, explorando esta ambigüedad entre el ideal de cuerpo de la cultura neoliberal y los cuerpos reales de las mujeres mexicanas. Es el caso de *Los monólogos de la Regina* (2003), espectáculo cuyo escenario es básicamente una revista de 4 metros de ancho por 3 de alto. En este cabaret Regina Orozco representa a la típica *cover girl* de cada una de las páginas de una imaginaria revista, la cual cuenta al público su historia personal, que es la historia de La Megabizcocho, una artista que recuerda de manera cáustica y sin inhibiciones sus experiencias amorosas, hace severas críticas a la realidad mexicana, especialmente a la represión sexual, y se refiere irónicamente a la anorexia y a la obesidad (Caballero). Orozco afirma sobre este tema: ““porque en México a los hombres les gusta más Laura León que Paulina Rubio”” (cit. en Caballero). En consonancia con el problema de esta particular ambigüedad en la construcción del deseo en la cultura mexicana, la cual se debate entre lo que según los cánones mediáticos debe ser el cuerpo, la artista juguetonamente propone la dieta del *Tlacoyo con Co-K Light*, que es a su vez el título de uno de sus video-performances. La canción es una crítica al marketing y a la percepción de la belleza física por una sociedad que devalúa cada vez con mayor agresividad la posibilidad de un cuerpo liberado.

La estrategia básica de Orozco es el uso de su propia anatomía excesiva. La presenta inserta en una cultura con tradiciones culinarias muy específicas y profundamente arraigadas, a las que se ha superpuesto el consumo neoliberal. Dice la canción:

Tlacoyo con Co-K Lait

Yo amo a Johny de toda la vida
es güero, robusto, le doy lo que pida
me esmero, me doy mi manita de gato
me pongo chapitas y a ver si lo atrapo
pero él es ajeno a este triste reclamo
lo miro coqueta y no me hace caso
la fresa, metiche, chismosa: La Rosa

que viene y me dice, la muy intrigosa:
 “si Johny no te quiere, es por gorda, babosa”

estribillo:

¿Yo no sé por qué,
 si no como tanto,
 por qué engordé?

¿Yo no sé por qué,
 si no como tuinquis,
 por qué me inflé?
 I don't know?

Porque yo sin cou ¡me moriría!
 viva Co-k lai, ¡qué maravilla!
 porque es Co-k lai mi salvación
 sin mi Co-k lai no enflacaría. (Orozco)²

Tlacoyos con Co-K Light sintetiza las contradicciones y ambigüedades de la cultura contemporánea mexicana, en la cual los productos *lights* son el fantasma inasible del cuerpo perfecto, omnipresente, extremadamente minoritario y clasista en general. El eructo final de la canción es una forma de afirmación de la vida frente a la negatividad del doble discurso mediático que propone cuerpos esbeltos mientras promueve el consumo de comida chatarra. A la vez muestra las raíces carnales de los espectáculos tipo opereta de Regina, en los que sexo, cuerpo y comida son ejes fundamentales.

A modo de conclusión

Mediante su carácter sensorial concreto, la explícita presencia de su sensualidad y su humanidad, los espectáculos de Regina Orozco se convierten en formas paganas contra la sacralidad hipócrita de los discursos oficiales de la iglesia y el poder (en especial PAN y PRI) con respecto al cuerpo y la sexualidad, sobre todo el ataque a la diversidad sexual, la subordinación de la mujer y la prohibición del aborto y del uso del condón. En dichos espectáculos la gravedad del problema del cuerpo se expone de una manera risible. Como diría Bajtín: “Es la risa la que descubre, por primera vez, a la actualidad en cuanto objeto de representación” (165). En este sentido la anatomía voluminosa, lo grotesco, la exageración de sus gestos, las expresiones de la estética naca y las de su propio cuerpo manierista se convierten en signos de ludismo y simpatía que buscan la vida y se oponen a esa especie de fascismo cultural

que se ha terminado por imponer con respecto al cuerpo de la mujer. Como señala Marc Augé en *¿Por qué vivimos?*, “La relación con el otro está siempre presente en el cuerpo individual cuya evolución y accidentes se interpretan en todas las sociedades del mundo” (68). El cuerpo puede entenderse como origen, como soporte o como provocador de acontecimientos. Sin embargo, el ideal de las sociedades contemporáneas parece ser la desaparición del cuerpo-acontecimiento. Se busca conjurar la vejez, congelar el ideal del cuerpo glorioso deportivo y mediático, con diversas técnicas y prótesis, aun a costa de procedimientos que son una amenaza para él. Tal problemática se ve exacerbada en el caso de las mujeres, y las contradicciones de tal modelo son mayores en un país como México, en el que la mayoría de la población difícilmente lucha por sobrevivir el día a día. Es por razones semejantes que Augé propone que solamente cuando nuestra preocupación fundamental sea ver los cuerpos de los demás como acontecimientos y no como imágenes en una pantalla televisiva, “recordaremos que la relación con el otro—el vínculo social y el vínculo simbólico—pasa ante todo, lejos de las imágenes y los simulacros, por la relación entre los cuerpos” (72). El cabaret operístico de Regina Orozco le presenta al auditorio problemáticas personales que, de modo similar a Astrid Hadad, se proyectan como espacios de cuestionamiento desde el humor, el que luego ella trabaja musical y estéticamente con un manierismo muy mexicano, tan naco como *camp*, tan vulgar como estilizado.

Es así como, recuperando el espíritu de gran parte de la actividad ritual humana, el cabaret de Regina busca establecer un vínculo entre el cuerpo individual (su voluminosa figura en cuanto cuerpo-acontecimiento) y el cuerpo social, el cual cimenta su dimensión comunitaria a través de la risa colectiva y la desacralización de la música. La obra de Regina Orozco es la victoria del estilo sobre los contenidos dictados oficialmente, de la estética sobre la moral, de la ironía sobre la tragedia. Parafraseando a Susan Sontag cuando habla sobre el *camp*, es un artificio, una mentira que logra expresar la verdad.

California State University-Los Angeles
Interweaving Performance Cultures. Freie Universität-Berlin

Notas

¹ “Despojado de la parte corporal de su expresión, el canto buscó reconstituir, en la clandestinidad de su lenguaje erótico-esotérico, el dinamismo jocoso de la sexualidad indígena. Ya que el cristiano era el antagonista por excelencia, este lenguaje sibilino permitió quizás a los indígenas burlarse

impunemente de aquellos a quienes consideraban todavía, de algún modo, como sus enemigos. El carácter agonístico del canto, que se percibe en las réplicas, el probable margen de improvisación, que implica la necesidad vital de provocar la risa, las alusiones sexuales verbalmente configuradas y una omnipresente ambigüedad, propiciaron la aparición de lo que sería un día el albur” (Johansson 94).

² Continuación de la canción: “Tlacoyo de pollo, marrano adobado, / corundas de masa, pozole de grano. / Mixiote, cabrito, moronga y machaca / con unas tiritas de queso Oaxaca, / me trae once tacos con todo y su crema, salpique chorizo y queso panela, con unas rajitas rete-delgaditas, / capeadas en huevo, en manteca refritas. / *Juntito*: frijoles, arroz, guacamole, / totopos, bolillo y una orden de mole. / Y para mi postre hierva poca leche, / con un piloncillo, tres kilos de nueces, / tres conchas, diez churros y una chilindrina / con mi cafecito y dos sacarinas, / añada cajeta, rompope y galleta / merengue de nata y compota de fresa” (Orozco).

Obras citadas

Adorno, Theodor W. *The Culture Industry*. London: Routledge, 2001.

Alzate, Gastón A. “4 dificultades para entender el cabaret mexicano en el presente milenio”. *Conjunto* 148-49 (2009): 34-42.

Augé, Marc. *¿Por qué vivimos? Por una antropología de los fines*. Gedisa: Barcelona, 2004.

Bajtín, M. M. “Adiciones y cambios a Rabelais”. *En torno a la cultura popular de la risa*. Ed. Tatiana Bubnova. Barcelona: Anthropos, 2000. 156-220.

Caballero, Jorge. “La Megabizcocho, nuevo tipo de sex symbol”. *La Jornada* (21 abril 2003). Web. <<http://www.jornada.unam.mx/2003/04/21/06an1esp.php?origen=espectaculos.html>>.

“Cielo Rojo – Regina Orozco San Luis Potosí 22 mayo 2010”. Web. <<http://www.youtube.com/watch?v=grivjEjTfVE&NR=1>>.

Cruz Bárcenas, Arturo. “Mi espectáculo, acicate para sacar a los mexicanos del marasmo: Regina Orozco”. *La Jornada* (27 septiembre 2007). Web. <<http://www.jornada.unam.mx/2007/09/27/index.php?section=espectaculos&article=a13n1esp>>.

_____. “Quienes han sentido celos son perfectos, afirma Regina Orozco”. *La Jornada* (15 noviembre 2005). Web. <<http://www.jornada.unam.mx/2005/11/15/a08n1esp.php>>.

_____. “Regina Orozco cantó boleros, boleritos y flores para Chava en festival de cabaret”. *La Jornada* (14 julio 2011). Web. <<http://www.jornada.unam.mx/2011/07/14/index.php?section=espectaculos&article=a09n1esp&partner=rss>>.

_____. “*Rosa mexicano*, íntima caricia para la epidermis de bronce: Regina Orozco”. *La Jornada* (26 abril 2007). <<http://www.jornada.unam.mx/2007/04/26/index.php?section=espectaculos&article=a16n1esp>>.

- De Ita, Fernando. "La danza de la pirámide: historia, exaltación y crítica de las nuevas tendencias del teatro mexicano". *Latin American Theatre Review* 23.1 (1989): 9-17.
- "Festival Internacional Quimera de Metepec. 19 al 30 de octubre del 2007". Web. <<http://www.youtube.com/watch?v=sMJPKaI5zYE>>.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: Labor, 1988.
- Johansson, Patrick. "Dilogía, metáforas y albures en cantos eróticos nahuas del siglo XVI". *Revista de Literaturas Populares* 6.1 (2006): 63-95.
- Monsiváis, Carlos. *Días de guardar*. México: Biblioteca Era, 1989.
- _____. "La carpa, el teatro, la imagen, la risa, la consagración". *Proceso* (24 abril 1993). Web. <<http://www.proceso.com.mx/?p=161525>>.
- _____. "Léperos y catrines, nacos y yupis". *Mitos mexicanos*. Ed. Enrique Florescano. México: Aguilar, 1995. 165-72.
- Olivares, Juan José. "Jesusa, Liliana, Astrid y Regina, al rescate del cabaret de crítica política". *La Jornada* (6 mayo 2005). Web. <<http://www.jornada.unam.mx/2005/05/06/a10n1esp.php>>.
- Orozco, Regina. "Tlacoyo con Co-K Lait". *La Megabizcocho*. Fonarte Latino, S.A. de C.V., 2003. CD.
- "Regina en Diván [100 representaciones]". Web. <<http://www.youtube.com/watch?v=7JjkKoDZygs&feature=related>>.
- Shéleshneva-Solodóvnikova, Natalia. "La obra de Fernando Botero como fenómeno del postmodernismo". Instituto de Latinoamérica de la Academia de Ciencias de Rusia. Web. <<http://www.ilaran.ru/?n=457>>.
- Sontag, Susan. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Trad. Horacio Vázquez Rial. México: Alfaguara/Taurus, 1996.
- "Susana Zabaleta y Regina". Septiembre de 2009. Web. <<http://www.youtube.com/watch?v=R2xhfkC9MrI>>.
- Vega, Patricia. "Alebrijes". *La Jornada* (6 julio 1999). Web. <<http://www.jornada.unam.mx/1999/07/06/alebrijes.html>>.

