

## **Apuntes a la historia del cabaret político mexicano: aspectos contraculturales**

### **Gastón Alzate**

En otras ocasiones me he referido a los orígenes del cabaret político mexicano contemporáneo cimentados en el teatro de carpa y de revista como parte del estudio de artistas específicos (“Cultural Interweavings in Mexican Political Cabaret”). En esta ocasión pretendo ofrecer un panorama histórico mucho más detallado de sus orígenes dentro de su contexto cultural y político de fines del siglo XX. Pondré especial énfasis en las relaciones entre el teatro y la disidencia sexual que han marcado el cabaret desde sus inicios, así como en el reconocimiento de figuras, manifestaciones contraculturales y espacios parateatrales que pueden o no haber pertenecido al cabaret, pero que de una forma u otra fueron sus catalizadores.

Un factor fundamental para que el cabaret político surgiera en México fue el impacto en los años setenta de una pluralidad de movimientos libertarios en las sociedades occidentales que rechazaban cualquier principio de autoridad. México era un país que hacía poco tiempo había sufrido una masacre de estudiantes (1968) como síntoma siniestro de una cultura dominada por varias décadas por el monopolio partidista del Partido Revolucionario Institucional (PRI). Esa dinámica de interrelación con los cuestionamientos que en otros países se estaban consolidando contra las culturas patriarcales y belicistas propias de la Guerra Fría tiene una relación muy estrecha con los fenómenos de la globalización cultural. Simultáneamente, existía la necesidad de indagar en la propia cultura mexicana y en las formas dramáticas populares (el teatro de carpa y el de revista) como manera de ofrecer una visión crítica y realmente propia que fuera alterna al autoritarismo cultural y a la política dominante. En este sentido, el cabaret político mexicano fue un fenómeno típicamente latinoamericano de la época. Como ha sido ampliamente estudiado a nivel continental por Beatriz Sarlo (*Escenas de la vida posmoderna*),

Néstor García Canclini (*Diferentes, desiguales y desconectados*) y Martín Barbero (“Identidad, tecnicidad y alteridad”), por nombrar algunos de los más destacados investigadores sobre estos temas, a finales de los años setenta ocurrió un fenómeno común en Latinoamérica de desterritorialización de las relaciones tradicionales entre el poder y el saber, propia de la ideología de la posmodernidad:

Desde su origen, el cabaret político mexicano hizo parte del desplazamiento de la conciencia crítica de la realidad que otrora perteneciera casi exclusivamente a la cultura letrada, incluyendo al teatro académico, las producciones culturales de la intelectualidad (novelas, artículos, discursos), la producción académica en general e incluso al periodismo en su sentido más ilustrativo. (Alzate “Carpaturgia” 135)

Así, el cabaret es una expresión cultural surgida a medio camino entre la cultura letrada y la cultura popular, especialmente en artistas con una formación académica en las artes escénicas —el teatro, la música y/o la ópera— que miraron con ojo crítico esa misma formación y que encontraron en la labor disidente del teatro de carpa y del teatro de revista de principios del siglo XX una inspiración, entre otras, para hablar de su presente. A fines de los setenta y principios de los ochenta se empezaron a delinear los fenómenos de la globalización y el neoliberalismo que definirían radicalmente la cultura mexicana de fines del siglo XX y principios del XXI. Analicemos algunos factores externos e internos específicos que contextualizaron el surgimiento del cabaret.

### **Contexto político y económico**

El régimen monopartidista del PRI (1930-2000) tuvo algunas particularidades que afectaron al teatro, especialmente al teatro popular. A finales de los años 60, Don Ernesto P. Uruchurtu, el regente del Distrito Federal (1952-1966), dictó medidas represivas contra los vendedores ambulantes y los espectáculos nocturnos. Conocido como “el bárbaro del norte” por haber sido de Hermosillo, era un personaje ajeno a la historia y las tradiciones de la Ciudad de México. Estas prohibiciones produjeron una catástrofe cultural: la extinción del teatro de revista y del teatro popular ambulante y noctámbulo que se presentaban en las carpas colocadas desde el comienzo del siglo en las plazas públicas.

Llegados los años setenta y ochenta, la petrolización de la economía y la fuerte crisis económica fueron el escenario perfecto para la aplicación de un sistema que por primera vez en la historia de México destruiría la inter-

vención directa del estado en la producción de bienes y servicios. La implementación de esta suerte de “teología neoliberal”<sup>1</sup> en Latinoamérica resultó en la desvinculación de las empresas del estado de su función original como empresas públicas nacionales. Esto, en lugar de reducir la crisis, produjo políticas de endeudamiento con el Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial, gracias a las cuales México se vio sometido a sus recomendaciones. Las principales de ellas fueron la privatización de las empresas públicas y el ajuste de los topes salariales.

El gobierno de José López Portillo (1976-1982), el último de los gobiernos nacionalistas del PRI, se distinguió por una inflación creciente y una corrupción que superaba los niveles acostumbrados. El descubrimiento de nuevas reservas de petróleo también modificó el escenario de la política mexicana. Al llegar la década de los 80, México experimentó su peor recesión desde 1930. Esta década marcó el inicio de la aplicación de políticas neoliberales con el gobierno de Miguel de la Madrid (1982-1988), quien, además de privatizar industrias estatales, comenzó el proceso de eliminación de las barreras arancelarias para las inversiones extranjeras. Las estrategias de estabilización económica implantadas por su gobierno impusieron un coste social muy alto. Por ejemplo, los niveles de desempleo estimularon una gigantesca inmigración del campo a las grandes ciudades mexicanas y a los EEUU. De la Madrid estudió en los EEUU, y a partir de este momento cada uno de los que le sucederían en el cargo, sin excepción, serían graduados o postgraduados en administración o economía de las universidades de Harvard o Yale, con consecuencias directas en la implementación de un sistema económico favorable a los intereses estadounidenses.

### **La crisis de 1982 y el teatro universitario**

El desgaste del sistema político, producto de la crisis del '82, también se reflejó en la cultura, especialmente en el teatro. La deuda externa, la inflación y la devaluación del peso afectaron directamente el presupuesto destinado a la cultura. A diferencia de otros países, en México la cultura había sido una labor del estado desde la fundación del PRI (1946), pese a los traumatismos típicos de las transiciones sexenales en el gobierno y la burocratización cada vez mayor de los sindicatos. A partir de 1982, debido a las restricciones del nuevo gobierno, el estado dejó de ejercer su labor de mecenas, lo que produjo una gran inestabilidad en el teatro universitario del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Otros centros de estudio, como la escuela de la

Asociación Nacional de Actores y la Universidad Veracruzana, no pudieron resolver favorablemente los lineamientos neoliberales, lo que no hizo otra cosa que agudizar los problemas ya existentes desde los años setenta en la educación pública. La iniciativa privada no estaba capacitada ni tenía una tradición de cooperación en los asuntos culturales. Aclaremos aquí que el teatro universitario en México no es un teatro estudiantil como en el resto de Latinoamérica. En México es el que mayormente absorbe el presupuesto que el estado le otorga al teatro. Según Fernando de Ita, “para 1982 el Instituto Nacional de Bellas Artes consumía el 85 por ciento de su presupuesto en gastos administrativos, y competía con la UNAM en la burocratización de sus procedimientos, en el alto costo de sus producciones y en la corrupción sindical” (116). La crisis de los ochenta produjo la salida de la mayoría de los directores teatrales de la universidad<sup>2</sup>, con lo que indirectamente pusieron en aprieto al así llamado teatro de director y de dramaturgia literaria (conocida también como “la corriente universitaria”), el cual ha sido tan importante en la cultura oficial mexicana en esos tiempos y aún en nuestros días. Todo ello iba a ser un motivo para que en las nuevas generaciones de actores hubiera quienes buscaron crear espacios independientes, libres por un lado de la censura realizada a través del manejo de los recursos del estado y, por otro, aliviados del constreñimiento que este tipo de teatro hacía de la dramaturgia actoral en aras de la supremacía del texto y la voluntad del director.

### **Voces disidentes**

En medio de este ambiente en el que se resquebrajaba la estructura gubernamental que había amparado el teatro durante 40 años, se iban gestando voces que comenzaban a expresar puntos de vista en contradicción con la cultura oficial. En 1973 ocurrió un hecho sorprendente en México: la dramaturga, poeta, periodista, directora teatral y activista social Nancy Cárdenas Martínez (1934–1994), en entrevista durante la transmisión del noticiero *24 horas* de Jacobo Zabludovsky, apareció en la televisión manifestándose lesbiana y en contra del despido de un empleado de la empresa Sears a causa de su homosexualidad. Ésta es considerada como la primera vez que alguien reivindicó a través de los medios y de forma pública una identidad homosexual en México (Moreno Esparza). Sobre este hecho dice Carlos Monsiváis: “Millones vieron el programa (incrédulos, supongo) y fui testigo en un restaurante del número de los que se te acercaban y felicitaban. Para ellos tú inaugurabas algo en México: el valor civil en materia de opciones sexuales” (“Envío a Nancy Cárdenas” 262). Fue precisamente Cárdenas quien

hizo el montaje de la obra *Los chicos de la banda* (1974), la primera obra de teatro en México con temática abiertamente homosexual (González Pérez, Bryand). La puesta en escena de esta dramaturga coahuilense estaba basada en la obra de Broadway *The Boys in the Band* (1968) de Mart Crowley<sup>3</sup>, que había tenido gran éxito de crítica y público en los Estados Unidos. Traducida por la misma Cárdenas, la obra estaba ubicada en la Ciudad de México con algunas referencias a la realidad homosexual mexicana. Sin embargo, era bastante fiel al original en cuanto a diálogos y temática. La obra trata de seis amigos homosexuales que se encuentran en una fiesta para uno de ellos de ascendencia judía, al que le regalan (de cumpleaños) un joven muy guapo. El discurso de la obra no es muy claro en cuanto a su carácter liberador, ya que en la fiesta los personajes se dedican a destrozarse —hay llantos y actos histéricos que evidencian rasgos homofóbicos interiorizados— y a la larga la obra termina por reforzar los estereotipos heterosexuales de los homosexuales. Sin embargo, *Los chicos de la banda* desató un escándalo que la convirtió en un fenómeno mediático, especialmente después de haber sido prohibida por atentar contra la moral y las buenas costumbres. Este hecho terminó por beneficiar la puesta en escena, ya que finalmente fue estrenada con gran éxito en el Teatro Insurgentes. En agosto de 1975, Cárdenas promovió, con Carlos Monsiváis y Luis González de Alba, la publicación del primer manifiesto en defensa de la comunidad gay, que solo tuvo acogida en el suplemento *México en la cultura* de la revista *¡Siempre!*. No obstante, hay que decir que fue respaldado por numerosos intelectuales y artistas de renombre, como Elena Poniatowska, Vicente Rojo, Juan Rulfo y José Emilio Pacheco, entre otros. Éste es solo uno de los muchos proyectos de Cárdenas con los que intentaba a toda costa “desatrasar” a México, o como dice Monsiváis, dar “la batalla contra la intolerancia, la ilegalidad, la deshumanización, la ignorancia” (“Nancy Cárdenas, la siempre inoportuna”). Para los propósitos de este artículo, la reacción a los reclamos impulsados por Cárdenas muestra el estado de efervescencia e inestabilidad de una cultura que tímidamente se empezaba a abrir a realidades silenciadas durante años, si no siglos.

En este contexto de transición y cambio surgió la obra de teatro *Y sin embargo se mueven* (1980) de José Antonio Alcaraz (1938-2001) y Tito Vasconcelos, que es igualmente un parteaguas con respecto a la dramaturgia que se realizaba en la época. Para mostrar un ejemplo del tipo de represión que se ejercía contra la homosexualidad en esa época, basta señalar que el director de la escuela de teatro de la UNAM, Cuauhtémoc Zúñiga (1946-1982), uno de los que hicieron posible este montaje, fue años más tarde asesinado, según

la policía, por “asuntos pasionales” entre homosexuales. Este eufemismo se usaba en los años setenta, y desafortunadamente se sigue usando, para justificar los crímenes homofóbicos.

Alcaraz y Vasconcelos tuvieron un éxito inusitado con esta obra y exploraron un camino fundamental para lo que luego sería el cabaret político: apelar a un espectador teatral heterogéneo (gay, heterosexual, de diversos estratos y niveles tanto sociales como culturales), el cual a través de la risa y de la provocación teatral llega a convivir en un espacio común (Vasconcelos “Entrevista con Prieto Stambaugh”). Aunque la primera obra dramática de temática gay en México la montó Cárdenas, la obra de Alcaraz-Vasconcelos fue la primera representada por actores abiertamente gays y centrada específicamente en lo que significaba ser gay en México<sup>4</sup>. La obra hablaba desde la perspectiva del testimonio de cuatro actores abiertamente homosexuales en la Ciudad de México: Vasconcelos, Gustavo Torres Cuesta, Fernando López Arriaga y Homero Wimer. Los acompañaban dos actrices heterosexuales, Delia Casanova y Carlota Villagrán, que también daban su testimonio de simpatía hacia la gente gay.

*Los chicos de la banda* de Cárdenas y *Y sin embargo se mueven* de Alcaraz y Vasconcelos no son los únicos acontecimientos culturales que hablan claramente de un comienzo de ruptura con el autoritarismo de la cultura oficial. Sin embargo, son esenciales para mostrar que el discurso liberal de reivindicación social e incluso revolucionario que el PRI había manipulado a lo largo de tantos años en el poder no era más que una máscara de una cultura ultra conservadora, moralista y terriblemente patriarcal que difícilmente representaba a todos los mexicanos.

Las grandes concentraciones públicas habían sido prohibidas desde la masacre de Tlatelolco de 1968 y el concierto de rock de Avándaro de 1971. Por consiguiente y desde entonces, el país no había presenciado el desarrollo abierto de una cultura estudiantil masiva. Ahora bien, las alternativas para las nuevas generaciones no eran muchas: “Algunos chicos se fueron a las guerrillas urbanas, otros a escuchar rock a escondidas en lugares clandestinos, y los demás a las peñas a cantar canciones latinoamericanas de protesta” (Osorno 11). Un fenómeno típico de la década de los setenta y principios de los ochenta era las *razzias* (operativos), que en lugar de detener a judíos, como lo hacía el ejército nazi durante el régimen de Adolf Hitler, arrestaban en México a los jóvenes homosexuales. Esto podía ocurrir en cualquier lugar de reunión, fiesta particular, peña e incluso en los cines donde hubiera jóvenes. Las autoridades armaban operativos judiciales la mayoría violentos,

ya que se producían golpizas y hasta asesinatos. El único propósito era el de extorsionar a la comunidad homosexual, ya que las autoridades metían a los jóvenes en las patrullas y a punta de insultos y golpes pedían dinero bajo la amenaza de la detención o bajo el chantaje de contar a sus familias sobre su homosexualidad. Aunque la homosexualidad no estaba prohibida como tal, la ley permitía la detención por 15 días a los responsables de actos homosexuales arguyendo prostitución o supuestas faltas a la moral. Vasconcelos afirma sobre esa época:

Me tocó la época en que ser joven era prácticamente un delito, desde la época de *Díaz Ordaz*, pa'lante, pasando por Luis Echeverría, esa docena de *años* fue trágica para los *jóvenes*, y las *razzias* en contra de la comunidad homosexual eran pan de todos los *días*, porque ni existían las comisiones de derechos humanos, ni existía ninguna procuraduría que protegiera a este sector de la población [...] A mí me tocaron algunas veces, llegar a fiestas y tener que salir corriendo por las azoteas, poniendo en riesgo tu vida, escondidos en tinacos de agua durante toda la noche para el *día* siguiente salir (Zarur Osorio 91-92).

El cabaret político, entonces incipiente, surgiría como espacio necesario para criticar las incongruencias entre un discurso oficial claramente patriarcal y homofóbico y una modernidad contracultural propia del mundo occidental de los años sesenta y setenta (relajación de costumbres, participación ciudadana, derechos de la mujer, visibilidad gay, libertad sexual y política). Si bien los medios de comunicación asumieron comercialmente ese fenómeno, les fue imposible limitar su potencial subversivo, el cual fue aprovechado por varios artistas. Aunque en este artículo me enfoco principalmente en la disidencia sexual que caracteriza en gran parte al cabaret, no hay que olvidar que también surgieron manifestaciones como El TRI, grupo que precisamente en el Festival de Avándaro empezó a hacer del español la lengua predominante en su música. A través del rock, Alex Lora y su banda lograron expresar una visión del mundo urbana, no elitista, cercana a la realidad cotidiana de los chavos de los barrios populares del DF, muy alejada de la manufactura televisiva de cantantes que hoy día sigue estando en boga, y a la que desafortunadamente el mismo TRI también ha sucumbido.

### **El nacimiento del cabaret político**

Como el cabaret político era un movimiento vivo, heterogéneo, complejo y fructífero, no es posible establecer un solo momento fundacional. Sin embargo, vamos a intentar establecer algunos de sus catalizadores primordiales.



Un posible comienzo se puede ubicar alrededor del director de teatro y de cine Juan Ibáñez (1938-2000). Ibáñez desenterró las tradicionales tandas del Teatro Principal, las cuales habían sido erradicadas de la Ciudad de México a principios de los años sesenta por Uruchurtu (mencionado al inicio de este artículo). Según cuenta Tito Vasconcelos, este director guanajuatense realizó con un equipo de actores universitarios a principios de los años 70 un experimento de teatro cabaret en el Exconvento de Acolman. Allí montó un espectáculo sobre la conquista de México inspirado en la revista mexicana con un texto del poeta Eduardo Lizalde. Según Vasconcelos, “justamente durante la última época de Uruchurtu, Juan Ibáñez lo retoma [el teatro de revista] antes de que este se pierda” (citado en Zarur Osorio 120). Ibáñez realizó esta labor junto con un grupo de músicos y actores como Oscar Chávez, Lilia Aragón, Sergio Klainer, Gastón Melo y Beatriz Sheridan, los cuales conformaron la compañía La Edad de Oro. A este grupo se unieron después Ernesto Gómez Cruz, Martha Ofelia Galindo, Lupe Vázquez y Nora Velázquez. El grupo continuó su trabajo en un espacio llamado El Café Colón, ubicado en Paseo de la Reforma, en donde se establecieron por varios años con notable éxito. Ibáñez no estuvo completamente solo en estos proyectos de recuperación de la revista. Por esas mismas épocas Enrique Alonso realizó algo similar, resucitando en escena algunas revistas que protagonizó en su momento estelar María Conesa (Vasconcelos).

Paralelo a estas actividades, empezaron a ser populares los cantautores que se presentaban en algunos bares del DF y que se acompañaban con sketches cómicos en los que se hacía uso libre de múltiples artes escénicas como la danza, la coreografía, la opereta, el mimo o el *stand-up comedy*. Estos bares correspondían a propuestas vanguardistas de jóvenes que intentaban a toda costa romper las reglas del *establishment*. Teatralmente implicaban la posibilidad de presentar espectáculos sin una gran infraestructura y a un costo relativamente bajo que permitía formas dramáticas innovadoras fuera del teatro oficial y académico. En este sentido, fue definitiva para el desarrollo del cabaret la situación del teatro mexicano del momento, caracterizada por un conservadurismo a ultranza y por un teatro serio que privilegiaba el texto dramático y las puestas en escena que, con pocas excepciones, ignoraban los movimientos artísticos contemporáneos, especialmente la performance.

El teatro oficial de los ochenta, pese a tener la intención de ser progresista en lo político, era demasiado cauteloso en las formas. Por otro lado, la situación del teatro independiente en México era paradójica. A diferencia de lo que pasó en Uruguay y Argentina, naciones que consolidaron un teatro



independiente vinculando a la clase media y a la clase trabajadora, el teatro independiente mexicano era un teatro marginal que no tenía público (De Ita 120). El cabaret rompió esta marginalidad al vincular a diversos sectores de la población, incluyendo a los mismos políticos que eran parodiados y representados en escena. A diferencia del cabaret alemán de posguerra, el cabaret mexicano de finales de los setenta y principios de los ochenta no estaba compuesto por comediantes populares sino por artistas con entrenamiento actoral que buscaban desarrollar sus propias necesidades expresivas y que querían denunciar la situación económica y política de México. Al mismo tiempo, se iba conformando un tipo de espectador diferente al del teatro tradicional, constituido principalmente por estudiantes, intelectuales, profesionales de clase media, artistas, y miembros de la comunidad LGTB deseosos de consumir un nuevo tipo de cultura.

### **El Guau y El Miau**

Fue entonces cuando aparecieron en la escena los bares de teatro como El Guau y El Miau (Cruz Bárcenas). Según cuenta Martha Ofelia Galindo en su entrevista con Rosa Elvira Vargas, en el Bar Guau surgieron figuras como Jesusa Rodríguez, Fernando Luján, Isabel Benett y Mauricio Herrera. Allí, a principio de los años setenta Rodríguez trabajó con el autor y cantautor Oscar Chávez y con la misma Galindo, espectáculos político musicales parecidos a la farsa. Ya que se trataba de funciones que iban de lunes a sábado, estas canciones o parodias sobre lo que sucedía en el día a día fueron tomando la forma de un espectáculo de teatro musical con contenido satírico. Ya en el año 1980, como cuenta Jaime Avilés, escritor de varias obras de cabaret, debutaron como cabareteras Rodríguez y su compañera y esposa Liliana Felipe en la Plaza de la Conchita, en otro importantísimo teatro bar en la historia del cabaret. Se trataba de “un minúsculo café de Coyoacán llamado El Cuervo, al que rebautizaron posteriormente como El Fracaso”. Según cuenta la artista conceptual Maris Bustamante, “era un lugar pequeñito, como una cueva, encerrado y caluroso, con una escalera de madera pegada a la pared bastante incómoda, que llevaba directamente del ático-camerino al foro de reducidas dimensiones” (“Homenaje a Kalantán”).

### **Divas A.C.**

El mismo año que inauguraron El Cuervo, Rodríguez y Felipe fundaron el Grupo Divas A.C.. Con Astrid Hadad, Regina Orozco y Victoria Gutiérrez montaron diversas obras dentro de las que cabe destacar la ópera *Donna*

*Giovanni* (1983), una adaptación libre y en *drag* de la obra de Mozart y Da Ponte. La puesta en escena era bastante arriesgada; contaba solamente con la interpretación al piano de Alberto Cruzprieto, su director musical, y reformulaba el paradigma del seductor, haciéndolo completamente femenino. Empleaba el humor y el travestismo como herramienta principal, intercalando la música de Mozart con juegos de palabras y cuadros vivos (*tableaux vivants*), los cuales construían un comentario teatral sobre temas tradicionales como el amor, la traición y la sensualidad dentro de problemáticas feministas contemporáneas como el género, el empoderamiento y la construcción del deseo. *Donna Giovanni* viajó por Latinoamérica y los Estados Unidos y tuvo una larga temporada en Europa, recibiendo muy buenas críticas, pese a que escandalizó a muchos no solo por el uso del desnudo femenino, sino también por la desacralización del mundo del *bel canto*, al emplear cantantes no entrenadas para la ópera (exceptuando Orozco), quienes en varias ocasiones tuvieron que bajar la melodía una octava para alcanzar el registro.

Se debe destacar aquí que una de los miembros del grupo Divas A.C., a su regreso del periplo europeo, emprendió una carrera como cantante y cabaretera. Se trata de Astrid Hadad, quien a mediados de los ochenta comenzó a cantar sobre la barra del Bar Cristal, un antiguo bar cabaret de los años '30 ubicado en el centro de la Ciudad de México. Allí construyó un personaje que era una parodia de la figura del charro de las películas mexicanas. Este momento se considera no solo como el inicio del estilo inconfundible de Hadad, sino también como indicio del importante papel de la cultura popular en el cabaret y las interacciones de los espectadores con personajes que se salían de los límites del escenario pactado para ellos.

### **El Nueve (El 9)**

Existían también en esa época algunos espacios contraculturales a medio camino entre la discoteca y el bar, como El Nueve (1974-1989) del empresario y promotor cultural Henry Donnadieu, director de Las Kitsch Company. Donnadieu quería hacer que la cultura y la vida nocturna confluyeran, con lo cual, sin saberlo, desde un espacio paralelo al Guau, el Miao, el Cuervo y el Hábito, también estaba sentando las bases para el cabaret que estaba por venir. No hay que olvidar que era la época de la decadencia priísta, la crisis económica, el inicio del neoliberalismo, y el temblor de 1985, todo lo cual contribuyó a la necesidad de cuestionar las políticas gubernamentales e hizo que la Ciudad de México se convirtiera en un centro urbano mucho más diverso y cosmopolita. En El Nueve, como afirma Guillermo Osorno, “entre

travestis, gays, alcohol, drogas y rock, el bar contribuyó a la democratización de la cultura y las costumbres del país, lo hizo más plural, más tolerante” (10).

Las Kitsch Company estaba inspirada en el teatro del ridículo de Charles Ludlam, el cual había sido influido por la estética de Andy Warhol en su aproximación a la cultura popular. Entre 1985 y 1986 a esta compañía se incorporaron Miguel Ángel de la Cueva (1949-1996)<sup>5</sup> y Tito Vasconcelos. Este último había viajado a New York unos meses antes y había traído varios textos de Ludlam, entre ellos *The Mystery of Irma Vep* (1984), el cual tradujo y adaptó el mismo a la cultura mexicana con el nombre de “El Misterio de la Media Luna”. Vasconcelos se unirá a la compañía añadiéndole un tono muy particular y personal. La mayoría de las obras de Las Kitsch eran básicamente parodias influenciadas por el camp, el kitsch y Ludlam, y requerían actores con buena disposición para el travestismo. Otros miembros de la compañía Las Kitsch que trabajaron de base en ella fueron Jaime Vite, Miguel Ángel de la Cueva y Tito Vasconcelos. También, eventualmente tuvieron la participación de Sergio Cassani y Sergio Torres Cuesta.

La Kitsch Company estrenó en el Nueve un espectáculo semanal llevado a cabo los miércoles, convirtiéndolo en uno de los mejores días del lugar por la afluencia del público que esta compañía convocaba. Este espectáculo se podría considerar como la semilla de lo que posteriormente sería Cabaré-Tito en los '90. Los títulos de estos miniespectáculos nos pueden dar una idea de los temas tratados: “Tomando el té con Lady Di”, “Las Meninas”, “Blanca Nieves en su 60 aniversario”, “La Bamba”, “Flans en Concierto”, “Las mado-nas” y “Una noche en la ópera”. En el Bar El Nueve confluyeron personajes de la vida artística, intelectual y política de México, como María Félix, La Tigresa, Alex Lora, Pita Amor, Carlos Monsiváis, Rubén Figueroa y figuras extranjeras como Lola Flores, Manuel Puig, Charly García, Severo Sarduy, Alaska (la cantante española) y Andy Warhol. Otro ejemplo de las actividades que se desarrollaban en El Nueve eran los eventos de los martes. Según Carlos Martínez Rentería, en ellos “se celebraron las más bizarras y provocadoras actividades contraculturales animadas por Mongo (Ramón Sánchez Lira) y Loquelio (Rogelio Villarreal), editores de dos publicaciones emblemáticas del *underground* ochentero, *La regla rota* y *La pusmoderna*, entre otras”.

Es importante señalar que los espectáculos iniciales del cabaret, como parte de su exploración de estéticas y posibilidades escénicas fuera del teatro tradicional, fueron también influenciadas directa o indirectamente por las performances no objetuales de la “generación de la ruptura” de los años cincuenta<sup>6</sup>, las exposiciones del Grupo los Hartos y los “efímeros pánicos” de

Alejandro Jodorowsky de los años sesenta<sup>7</sup>. De hecho, en esa época directores de teatro como el mismo Jodorowsky y Juan José Gurrola también entendían la necesidad de crear vasos comunicantes entre el teatro y la performance, si bien hay que aclarar que su búsqueda iba por caminos distintos a los del cabaret. Citando a Vasconcelos, Zarur Osorio reconoce la importancia de Jodorowsky: “[...] nos encuera a las glorias nacionales de teatro: nos encuera a Carlos Ancira, y nos encuera a Isela Vega y en la misma obra, y lo hace genialmente” (128).

Al bar El Nueve le siguieron otros lugares como La Última Carcajada de la Cumbancha-LUCC (1987-1992) y El Bugambilia<sup>8</sup> (1988), en donde debutaron cantantes y grupos musicales contestatarios como Rockdrigo González, Las Insólitas Imágenes de Aurora, los Caifanes, Café Tacuba, La Maldita Vecindad, Santa Sabina, Botellita de Jerez, Bon y Los Enemigos del Silencio. En estos lugares se presentaron cantantes como Eugenia León y artistas de cabaret como Astrid Hadad y Regina Orozco, entre muchos otros. Tales espacios nocturnos también realizaban actividades culturales como presentaciones de libros y discos, exposiciones de artes plásticas y conciertos de rock para un público heterogéneo.

### **El *Pornochou***

Hay que mencionar en este recuento a Maris Bustamante, quien hizo el camino de las artes visuales al teatro de cabaret, un camino inverso al de Rodríguez, Hadad y Vasconcelos, quienes estaban incorporando elementos de las artes visuales, especialmente de la performance, al teatro. Bustamante es una artista conceptual, miembro del No Grupo (Alfredo Núñez, Melquíades Herrera, Rubén Valencia), que presentó en esa época un clásico de la performance teatral en México. Se trata de *Pornochou* (1985), un homenaje a las mujeres que hacían *burlesque* popular al estilo Plaza Garibaldi. Además de estar cargado de un lenguaje kitsch y un sentido de humor vulgar muy mexicano, Bustamante afirma que en este espectáculo “me interesó hacer un homenaje a esas mujeres que se convertían en verdaderas diosas de lo terrenal desarrollando, ejerciendo un poder con su cuerpo y su sexualidad, que por un lado vivían el rechazo social y sin embargo en esos antros eran respetadas por su trabajo cuando mostraban originalidad y riesgo en sus rutinas” (“Homenaje a Kalantán”). El *Pornochou* fue presentado inicialmente en el cabaret-bar cultural El Cuervo, regentado por Rodríguez y Felipe antes de su gira europea con *Donna Giovanni*. Después, en 1985, el *Pornochou* fue montado en el pequeño teatro La Capilla, que había sido la casa del escritor, poeta, drama-

turgo y cronista oficial de la ciudad de México, Salvador Novo. Rodríguez y Felipe rentaron el espacio con la intención de hacer teatro independiente.

En El Bugambilia, Bustamante presentó otra obra semejante al *Pornochou*. Se trata de *Obsenikus* (1990), sobre la pornografía y la obscenidad mediante la recuperación de textos, poemas y canciones sobre el tema, en dirección conjunta con el dramaturgo yucateco Fernando Muñoz (Bustamante 15). Una feliz casualidad es que en este antro nocturno, Vasconcelos, además de haber hecho performance con Bustamante, armó la primera versión de la obra *Mariposa de bar*, con la que exploró un teatro en relación estrecha con la música, pero sin caer en la comedia musical norteamericana que había sido hasta el momento un género predilecto de la comunidad gay. Después de que El Bugambilia fue cerrado, *Mariposa de bar* fue estrenada en el teatro bar El Hábito.

### Legitimación

La apertura de El Hábito en 1990 por Rodríguez y Felipe fue el paso fundamental para la legitimación de todo lo que había estado sucediendo en la década del ochenta alrededor de este nuevo género teatral que hoy se llama el cabaret político. Para remodelar La Capilla, Rodríguez y Felipe abrieron el cabaret El Hábito, con el fin de que generara dinero suficiente para ayudar a la reconstrucción de La Capilla, la cual se convertiría en un laboratorio experimental y un espacio alternativo para la escena mexicana durante quince años (Harmony). Previamente, estas dos artistas se habían involucrado en gran cantidad de proyectos con el objetivo de recrear el espíritu de los antros berlineses en los que Kurt Weil y Bertolt Brecht combatieron el nazismo. En el escenario de El Hábito se presentaron los más significativos artistas políticos de la vida nocturna mexicana, al igual que figuras ya marginadas por la cultura comercial, como las Hermanas Águila y Chavela Vargas.

La apertura de otros bares sucedió a la del bar El Hábito. Margarita Aguirre abrió El Bataclán de La Bodega (1997) en la Condesa, donde se consolidó como cabaretera Astrid Hadad. Por su parte, en 1998 Vasconcelos abrió en la Zona Rosa su bar El Cabaré-Tito en compañía del empresario David Rangel. Tras una larga historia de espectáculos y crítica política que definiría la cultura metropolitana mexicana en relación con causas como el zapatismo, la diversidad sexual y la lucha por los derechos de las mujeres, en 2002 Rodríguez y Felipe le cedieron El Hábito a la compañía Las Reinas Chulas, compuesta de Marisol Gasé, Nora Huerta, Ana Francis Mor y Cecilia Sotres. Las Reinas Chulas lo bautizaron Teatro Bar El Vicio. De modo semejante a Rodríguez,

desde allí apoyan abiertamente causas como la diversidad sexual, la libertad de expresión, los derechos de las mujeres y la lucha contra el tráfico humano, pero a diferencia de Rodríguez, han sistematizado y fortalecido los talleres de cabaret como forma de expandir y darle continuidad al género.

Esto se ha visto especialmente reflejado en el Festival Internacional de Cabaret que organizan cada verano durante casi un mes y que en 2015 cumplió trece años. Durante su existencia, este festival ha reunido numerosas propuestas del movimiento de cabaret en México, así como un número significativo de artistas internacionales. El festival ha crecido de manera desbordante y aunque inicialmente se concentraba en el bar El Vicio, en los últimos años se ha realizado en unas treinta sedes en toda la ciudad.

### **Desplazando el patriarcado**

Aunque el cabaret político mexicano no es un movimiento conformado exclusivamente por mujeres ni por gente de la comunidad gay, pues incluye compañías como Género Menor<sup>9</sup> y artistas como Fernando Rivera Calderón o Hernán del Riego, la presencia de ellos es a todas luces predominante como gestación de un proceso en que una minoría reclama y accede al control de recursos materiales y simbólicos, reforzando así sus capacidades y protagonismos en el ámbito del teatro y la cultura en el México actual. De allí que figuras como Nancy Cárdenas tengan un papel importante como catalizadores del género. En este sentido, además de Rodríguez y Felipe, Vasconcelos es también fundamental. Si bien ha optado por una labor como empresario de la vida nocturna gay, en paralelo a su labor no solo en el cabaret sino en el teatro y el cine mexicanos, ha contribuido de modo significativo con su apoyo e indudable influencia en grupos como Las Reinas Chulas y Las Hijas de Safo, lo mismo que en artistas como Roberto Cabral, Blanca Loaira, Minerva Valenzuela, Oscar Olivier, Luis Esteban Galicia y muchos más. A pesar de que el cabaret aún tiene sus detractores en la academia, el maestro Vasconcelos ha sido invitado a dictar talleres en el Centro Universitario de Teatro (CUT) de la UNAM gracias a su altísimo nivel y experiencia en las tablas, y más recientemente el Taller impartido a la Compañía de Danza Contemporánea ANTARES, en su sede de la Ciudad de Hermosillo, Sonora. También ha impartido talleres fuera de México en el Teatro Teresa Carreño, en Caracas, Venezuela, expresa invitación de la Embajada mexicana, como parte de las actividades culturales en las Fiestas patrias del 2013, y el Seminario Puesta en Escena para alumnos del Magíster en Dirección Teatral, dictado en octubre de 2014 en el DETUCH (Departamento de Teatro de la Universidad de Chile).

La cantante de ópera Regina Orozco es otra artista de primer nivel que debe ser mencionada, ya que fue parte de Divas A.C. y a lo largo de los años sigue siendo una de las clásicas iconoclastas del cabaret mexicano.

### **A manera de coda**

Es bien sabido que Michel Foucault se refiere al poder como una trama microscópica, diferente a la visión clásica del poder político ejercido por una clase privilegiada, o a la idea del patriarcado circunscrito a la represión de los aparatos del Estado. Más bien, el poder se produce a través de la internalización sistemática de la represión y su práctica a niveles concretos. Para Foucault no existe un poder externo y absoluto, sino múltiples relaciones de autoridad situadas en muchos planos. Es por ello que habla de la necesidad de construir una “micropolítica de resistencia” (158) cercana a los orígenes y a la práctica actual del cabaret político dentro del ámbito de la cultura mexicana. Este concepto de “micropolítica de resistencia” no es un fenómeno que se produce necesariamente a partir de una comunidad de propósitos estéticos o dramáticos. Inicialmente se podría hablar de un consenso ideológico en contra de las iniciativas neoliberales. Sin embargo, este acuerdo contestatario se ha ido diversificando en la medida en que algunos de estos cabareteros van decantando y hasta radicalizando su posición a favor de un activismo político más partidista. Esto se ve, por ejemplo, en el apoyo de Rodríguez y Felipe a las diferentes campañas de Andrés Manuel López Obrador, especialmente con lo que ellas han llamado el “cabaret de masas”. En este subgénero del cabaret, Felipe y Rodríguez han realizado gran número de acciones directas en las que han combinado la sátira y otros elementos cabareteros con el activismo político, renovando con ello la protesta social y dándole al cabaret un espacio más allá del escenario (Alzate “El fin de la simulación”).

Por otro lado, Vasconcelos ha mostrado siempre un escepticismo muy marcado por esa vinculación del cabaret a una etiqueta partidista específica, no solamente debido a los cierres continuos de su bar Cabaré-Tito por parte de diversas administraciones del Partido de la Revolución Democrática (PRD), sino porque en su visión el cabaret como espacio de crítica sistémica no admite figuras intocables. Las razones de estos cierres se remontan a una serie de medidas de la administración capitalina contra los bares de la comunidad gay que comenzaron en el año 2002, debido supuestamente a infracciones de la ley por venta de alcohol a menores de edad y otros cargos como venta de drogas. Aunque en un principio hubo un apoyo de la comunidad LGBT al



proyecto del PRD, estos hechos produjeron desde ese momento una distancia política irreconciliable que hasta la fecha continúa siendo intrincada.

Si bien este artículo se centra en los antecedentes del cabaret político actual, el concepto de la micropolítica de Foucault es útil para esbozar, no a modo de conclusión sino de provocación, el hecho de que hoy día no es tan fácil ubicar el cabaret únicamente del lado contestatario. Por ejemplo, hay artistas que realizan obras de cabaret con temáticas LGTB cuyos espectáculos difícilmente poseen elementos críticos o propositivos en cuanto a cuestiones del género. En otras palabras, proclamarse gay abiertamente hoy en día, travestirse en el escenario o mostrar las nalgas en El Vicio o bares de la Condesa o la Zona Rosa no es lo mismo que hace unas décadas, ni lo mismo que hacerlo en espacios populares. De igual modo, hablar de la impunidad gubernamental, mencionar a figuras corruptas del gobierno o abordar problemáticas como los feminicidios de Juárez no hace que un espectáculo de cabaret sea automáticamente político. Tales cuestiones deben ser consideradas cuando se habla del cabaret actual como espacio de resistencia.

No es el tema de este artículo explorar ese aspecto, pero considero significativo apuntarlo para mostrar la importancia de una visión más matizada del movimiento del cabaret político. Si bien considero fundamental resaltar el valor de las luchas por la diversidad sexual, no es aconsejable permitir que tal bandera se convierta en un dogma aunque sea verdad que el cabaret no puede perder su carácter panfletario, brechtiano ni su objetivo de generar conciencia, informar al espectador, hacerlo reflexionar e invitarlo a una acción política determinada. Esto, en las circunstancias actuales por las que atraviesa México, es fundamental. Por ello, el cabaret necesita seguir nutriéndose de los movimientos sociales. Como afirma el dramaturgo Humberto Robles en su artículo “Militancia y cabaret”, en este diálogo con la protesta política, el cabaret no puede perder el corazón de su estética, a saber, su humor ácido, corrosivo, cáustico, hiperbólico, caricaturesco, ingenioso, inteligente y sin misericordia.

Es muy dicente que un género inicialmente considerado menor con respecto al teatro académico tenga hoy día tanta fuerza y continuidad, con manifestaciones que varían de una manera tan prolífica en sus propuestas estéticas. La pluralidad de grupos que existe hoy día en México, así como el Festival Internacional de Cabaret, hablan por sí mismos. La presentación de parte de las obras de este festival en los diferentes foros en colonias populares regresa el cabaret a las dinámicas del teatro de carpa y permite un intercambio con un público que no puede ir a salas de espectáculo como las de El Vicio, La Bodega o Cabaré-Tito. Esto se debe en gran parte, como se vio

en la historia antes delineada, a que el cabaret tiene la flexibilidad suficiente para integrar no solo a personas de diferentes ámbitos —el teatro, la música, las artes visuales— sino a otras que quizá no hayan tenido formación académica previa. No es coincidencia que los talleres impartidos por Las Reinas Chulas y otros cabareteros también atraigan a participantes que nunca han hecho teatro. Es cierto que los resultados a nivel de calidad pueden ser mejores o peores, pero lo esencial es que la exploración se sigue dando y que el cabaret sigue apelando a generaciones con inquietudes artísticas y políticas. En síntesis, aquí no se trata de idealizar el cabaret político sino señalar su continuidad y su fuerza crítica y contracultural a lo largo de los años como fruto de una necesidad de expresión de otros cuerpos y otras visiones de la realidad nacional que el teatro académico mexicano definitivamente no pudo ni ha podido satisfacer.

*California State University-Los Angeles*

## Notas

<sup>1</sup> Aunque no ha sido el único que se ha referido en esos términos a la economía neoliberal, el historiador británico Eric Hobsbawm en su *Historia del siglo XX* fue uno de los primeros en hacer alusión a las décadas de 1980 y 1990 como la “era de la teología económica neoliberal” (557) para definir un tipo de fundamentalismo económico basado en profecías o dogmas económicos. Esta actitud convirtió al libre mercado en una divinidad que no necesitaba demostrar sus vínculos con la realidad histórica o económica, ni mucho menos ser regulada.

<sup>2</sup> Héctor Azar, Héctor Mendoza, Ludwik Margulles, Juan José Gurrola, Julio Castillo, Germán Castillo, Luis de Tavira, José Caballero, entre otros.

<sup>3</sup> William Friedkin adaptó la obra al cine en 1970 con el mismo elenco con la que fue estrenada en Broadway. La película normalmente se cita como un hito en la historia del cine *queer* estadounidense.

<sup>4</sup> Tito Vasconcelos menciona en la misma época un tercer montaje, al parecer de menor dimensión, de temática gay realizado por el mismo Alcaraz entre 1974 y 1975 sobre *Las fábulas* de Augusto Monterroso “que ya tenía los gérmenes de una estética particular... de un estilo propio de trabajo en teatro gay”.

<sup>5</sup> En la publicación digital *Ulisex!Mgzn*, se cuenta que una de las actuaciones más memorables de Miguel Ángel de la Cueva fue en la obra *Plastic Surgery* (1990), escrita por Luis Zapata y con la participación de Tito Vasconcelos: “durante esa temporada ambos actores fueron detenidos, Miguel Ángel en una razzia en el Cyprus acusado de narcosatánico y Tito Vasconcelos por terrorismo”.

<sup>6</sup> Principalmente de Arnaldo Cohen, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Juan José Gurrola y Alberto Gironella.

<sup>7</sup> Para mayor detalle sobre estas acciones conceptuales, ver el artículo de Maris Bustamante, “1963-1983: veinte años de no objetualismos en México”.

<sup>8</sup> “Bugas” es como se conoce a los heterosexuales en México por la comunidad gay. Se dice que el origen de la palabra procede del nombre de un restaurante muy elegante de la época del Porfiriato que se llamaba Bugambilias, al cual los homosexuales tenían prohibido el acceso.<sup>9</sup> Entre los miembros de esta compañía están Roam León, Paola Izquierdo, Isabel Almeida y Gustavo Proal.

<sup>9</sup> Entre los miembros de esta compañía están Roam León, Paola Izquierdo, Isabel Almeida y Gustavo Proal.

## Obras citadas

- Alzate, Gastón. “Carpaturgia: el cabaret mexicano contemporáneo como un espacio contrasimbólico”. *Latin American Theatre Review* 41.2 (2008): 133-51. Impreso.
- \_\_\_\_\_. “Cultural Interweavings in Mexican Political Cabaret.” *Politics of Interweaving Performance Cultures: Beyond Postcolonialism*. London: Routledge, 2014. 42-59. Impreso.
- \_\_\_\_\_. “El fin de la simulación: comentarios al cabaret masivo de Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe”. *Las mujeres y la dramaturgia mexicana del siglo XX: Aproximaciones críticas*. Editoras Claudia Gidi y Jacqueline Bixler. México, DF: El Milagro, U de Veracruzana, U de Sonora, U de Virginia Tech, 2011. 265-99. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *Imaginario disidentes: Teatro cabaret*. Irvine, CA: Gestos, 2002. Impreso.
- Avilés, Jaime. “El Hábito: adiós a 15 años de cabaret político”. *La Jornada*. DEMOS, Desarrollo de Medios, 21 de mayo de 2005. Web. 18 de nov. de 2015.
- Bryand, Edgar B. “La primera salida del closet en TV nacional fue en el programa de Jacobo Zabłudovsky”. *Ulixex!Mgzn.com*. Ulixex!Mgzn, 3 de julio de 2015. Web. 12 de nov. de 2015.
- Bustamante, Maris. “Árbol genealógico de las formas PÍAS: casi un siglo de performance, instalación y ambientación”. *Generación* 20.10 (1998): 15. Impreso.
- \_\_\_\_\_. “Terremoto para las buenas costumbres, el Pornochou”. *Artes e historia de México*. 3 de mayo de 2010. Web. 18 de nov. de 2015.
- \_\_\_\_\_. “1963-1983: veinte años de no objetualismos en México”. *Ramona*. Fundación Start. Web. 18 de nov. de 2015.
- Cruz Bárcenas, Arturo. “La clave del cabaret es el rigor periodístico”. *La Jornada*. DEMOS, Desarrollo de Medios, 26 de dic. de 2008. Web. 18 de nov. de 2015.
- De Ita, Fernando. “La paradoja de los 80’s: Una visión particular del teatro en México”. *Latin American Theatre Review* 25.2 (1992): 113-22. Impreso.
- Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid: Edymion, 1991. Impreso.
- García Canclini, Néstor. *Diferentes, desiguales y desconectados*. Barcelona: Gedisa, 2004. Impreso.
- González Pérez, César O. *Trasvestidos al desnudo: homosexualidad, identidades y luchas territoriales en Colima*. México, D.F.: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores de Antropología Social, 2003. Impreso.
- Gutiérrez, León Guillermo. “Sesenta años del cuento mexicano de temática gay”. *Anales de literatura hispanoamericana* 41 (2012): 277-96. Impreso.

- Harmony, Olga. "El reino de Interpelandia". *La Jornada* 5 de enero de 1989: 6-7. Impreso.
- Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Grijalbo, 1998. Impreso.
- "Henri Donnadiou: Una crónica de los ochenta. La contracultura y el underground". *Life and Arts*. AMG Artists, el 23 de enero de 2015. Web. 18 de nov. de 2015.
- Martín-Barbero, Jesús. "Identidad, tecnicidad y alteridad". *Revista Iberoamericana* 59.203 (2003): 367-88. Impreso.
- Martínez Rentería, Carlos. "Salón Palacio: el bar El 9 y su mítica historia contracultural". *La Jornada*. DEMOS, Desarrollo de Medios, 4 de sept. de 2012. Web. 18 de nov. de 2015.
- "Miguel Angel De La Cueva, 'Doña Diabla'" *Ulisex!Mgzn.com*. Ulisex!Mgzn, 19 de marzo de 2015. Web. 18 de nov. de 2015.
- Monsiváis, Carlos. "Envío a Nancy Cárdenas, una activista ejemplar". *Debate feminista* 10 (1994): 257-62. Impreso.
- \_\_\_\_\_. "Nancy Cárdenas, la siempre inoportuna." *Nexos*. Nexos, 1 de sept. de 2004. Web. 18 de nov. de 2015.
- Moreno Esparza, Hortensia. "La construcción cultural de la homosexualidad". *Revista Digital Universitaria* 11.8 (2010): 1-9. Web. 18 de nov. de 2015.
- Osorio, Guillermo. Prólogo. *Tengo que morir todas las noches: una crónica de los ochenta, el underground y la cultura gay*. México, D.F.: Debate, 2014. 5-27. Impreso.
- Robles, Humberto. "Militancia y cabaret". *Las nueve musas: seminario de artes y humanidades*. Las nueve musas. 18 de feb de 2015. Web. 18 de nov. de 2015.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y video cultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1994. Impreso.
- Vargas, Rosa Elvira. "Me deprime el trato que se da a la gente mayor de 60 años: Entrevista a Marta Ofelia Galindo". *La Jornada*. DEMOS, Desarrollo de Medios, 8 de junio de 2001. Web. 18 de nov. de 2015.
- Vasconcelos, Tito. Entrevista por Antonio Prieto Stambaugh. *2º Encuentro del Hemispheric Institute of Performance and Politics*. Monterrey, México, 2001. Web. 18 de nov. de 2015.
- Zarur Osorio, Antonio Elías. "El emergente mercado gay mexicano: el caso del Cabaré-Tito". Tesis de Maestría. Universidad Autónoma Metropolitana, 2010. Impreso.



George Woodyard. Photo: Jacqueline E. Bixler.