

# UN TELÓN ENTREABIERTO, INTRODUCCIÓN A NUEVAS MIRADAS DEL CABARET DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO

Jordi LUENGO LÓPEZ  
UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE DE SEVILLA, ESPAGNE

*A Claire-Nicolle Robin quien supo hacer de la vida  
un auténtico cabaret de saber, arte y amistad*

*Debutó en París la Flor de Estambul, comenzó a bailar y todo se quedó en silencio.*

*Javier Ruibal, La Flor de Estambul (1989)  
Letra a la primera Gnossienne de Erik Satie (1890)*

## Un paseo entre pabellones de extravagancia y conocimiento

En 1889, año en el que se celebró la *Exposition Universelle* de París, Emilia Pardo Bazán (1851-1921), en el centenario de la toma de la Bastilla, recorría la calidoscópica variedad de pabellones y atracciones que se exhibían en aquel majestuoso acontecimiento de la que empezaba a ser conocida como ville lumière. En las cartas que escribió para el diario madrileño *La España Moderna* (1889-1914), la escritora gallega confesaba que el espectáculo que ante ella se presentaba no podía ser calificado de otra forma que de « extravagante ». Una extravagancia que nada tenía de ludibrio, sino que exacerbaba el color local del juego escénico de la *Exposition*, el cual, a su vez, iba matizando a pasos agigantados el carácter cosmopolita de la propia ciudad (Pardo Bazán, 1889: 85-86). En esos años, París adquirió el rostro con el que entraría en el nuevo siglo, y no sólo por la repentina aparición de la Tour Eiffel en la potestad de su cielo, sino por el hecho de que esa extravagancia iba a otorgarle una nueva fisonomía que la declararía mucho más hermosa en el seno del urbano cosmopolitismo nocturno. Emilia Pardo Bazán, además, en su recorrido por el evento, contempló la mise en scène de distintos bailes ejecutados por exóticas mujeres, cuyos movimientos, en cierto modo, como veremos a lo largo de este monográfico, *Genre et cabaret: les loisirs nocturnes du corps*, contribuyeron fehacientemente a la canonización conceptual del cabaret.

Erik Satie (1866-1925), otro flâneur ambulante en la colorida magia de la *Exposition*, también se detuvo para contemplar, con pausa y calma, el espectáculo que dichas mujeres ofrecían a los viandantes, improvisados espectadores en el ocaso de la era decimonónica, que reposaban sobre ellas su curiosa mirada para saciar la comezón de libidine. De sus contorneos, reposos e imaginadas caricias, el compositor y pianista francés supo captar también la religiosidad de la extravagancia descrita por la condesa, y, con suma genialidad, la inyectó en sus *Gnossiennes*<sup>1</sup> — un siglo más tarde, en 1989, un músico gaditano de nombre

---

<sup>1</sup> Las *Gnossiennes* son frecuentemente calificadas de danzas, por lo que poco ha de extrañarnos que Heinz Spoerli (1940-) bailarín y coreógrafo, maestro de valet y director artístico suizo, creara, en 1971, para del

Javier Ruibal, escribía, sin saber esta anécdota<sup>2</sup>, una canción con cuyos versos hemos empezado este monográfico, y que llevaba por título *La Flor de Estambul*. De este modo, ambas conciencias de artistas, la de la escritora española y el músico francés, comulgaron en una común admiración por la *performance* de creatividad amoral que las mencionadas bailarinas hacían de sus cuerpos. Así, en la detallada descripción que de éstas realizó Pardo Bazán para *La España Moderna*, encontramos el guía que nos llevará desde los pabellones de la *Exposition* a los recintos del noctívago ocio urbano, donde alcohol, baile y cuerpo de mujer, forjarán la herética trinidad del cabaret.

Pardo Bazán describió, en primer lugar, a las bailarinas javanasas, quienes habían aceptado participar en la *Exposition Universelle* gracias a la insistencia del Gobierno holandés. Para la condesa, estas mujeres carecían de la voluptuosidad del movimiento, pues bailaban únicamente con las manos, sin mover los pies del sitio. En sus oscilaciones, en su contorneo, no existía seducción alguna, por lo que la escritora no dudaba en describirlas como hermosos *bibelots* para exponer en la vitrina acristalada del evento : « Ellas mismas, las bailadoras, parecen, más que mujeres armadas con las seducciones y gracias propias de su sexo, idolitos, bibelots, esculturas de Tanagra llamadas á ocupar sitio en una cristalera » (*Ibid.*: 88-89). Para doña Emilia, esta danza no tenía « nada de libre », porque, en ella, apenas no tomaban parte los sentidos. Pese al exótico atractivo que estas mujeres pudieran despertar en el público asistente a la *Exposition*, lo cierto es que estas bailarinas difícilmente encajaban en el mundo del ocio urbano. Esto era así porque la atmósfera del cabaret exigía la dinamización del cuerpo entero, o al menos de aquellas partes de la anatomía femenina asociadas a la erótica de las formas, cuyo movimiento incitaba al público y enriquecía ilusoriamente al propietario. Así, la *danza del vientre*, por ejemplo, como antítesis a la danza recién aludida, al tener la bailarina el vientre descubierto y al acompañar el ritmo de las caderas junto al balanceo de los pechos, invocando con ello al « extravagante » exotismo, convertía a dicha manifestación artística en la embriagadora promesa de un placer desconocido.

La escritora española, no obstante, nos habla de las ociosas costumbres que tenían las bailarinas javanasas en los camerinos. Estas mujeres se abandonaban a los cigarrillos turcos; a los reiterativos baños vaporosos ; a los aromáticos téis hirvientes ; y, al pintarse las uñas las unas a las otras, teñirse los dientes con betel y al imitar rizos en las sienas con tinta china (*Ibid.* : 91). Una sugerente escena que se repetía en los camerinos de los cabarets que, muy cerca de allí, complementaban el plenilunio de la diversión nocturna de la capital francesa. En este sentido, es importante tener presente los ritos que las artistas de cabaret llevaban a cabo en sus tocadores, donde el cuerpo femenino, en pausado letargo, se prepara para quedar expuesto a la libidinosa mirada del voyeur masculino. En la intimidad de ese cuarto, en soledad de esos minutos previos a la actuación, la suavidad y delicadeza de los gestos al lavarse, perfumarse, maquillarse o vestirse, esgrimían la identidad dormida de estas mujeres, que, una vez sobre el escenario, terminaban de darle significado al poner de manifiesto, con sus *performances*, esa dualidad dicotómica entre reposo y movimiento. Tras concluir el espectáculo, volvían a ese letargo, donde el cuerpo inerte recuperaba su protagonismo.

---

Ballet de Basilea del que fue director y coreógrafo entre 1973 y 1991, *Trois Gnossiennes*, donde la música de Erik Satie contextualizaba la *performance* de las/os bailarinas/es (Paris, Bayo, 1997 : 331).

<sup>2</sup> La canción se publicó en su tercer disco editado en 1989, cuyo título era *La piel de Sara*, en la compañía discográfica Ariola Records. Sin embargo, en el momento en el que la compuso, como señalaba en la sección de « encuentros digitales » del periódico *El Mundo*, la cual tuvo lugar el 30 de noviembre de 2005, Ruibal desconocía la influencia que había tenido la *Exposition Universelle* sobre Satie (AA.VV., 2005).

Otro de los espectáculos de la *Exposition Universelle* relatados por Emilia Pardo Bazán era el de Fatma, una hermosa tunecina cuyo número era el más caro de la *Exposition*, pues costaba un franco sin tener más mérito que el hecho de exponer sus « magníficos atributos » sobre el escenario. Pardo Bazán definía esta atracción como mera « exhibición plástica », en la que ensalzaba el cuerpo de la africana por encima del de las artistas francesas, aunque lamentaba que no bailara y que se quedara inmóvil a la vista de todas/os sin mover un solo músculo (*Ibid.* : 92-94). En este caso, la contemplación del cuerpo estático se convertía en reclamo del auditorio y, en consecuencia, en espectáculo en sí. Como era de esperar, el público asistente era eminentemente masculino, por lo que, tampoco aquí había libertad alguna, sino que se exacerbaba esa imagen de objeto de gozo visual. Es a través del movimiento del cuerpo sobre el escenario que las mujeres consiguen la performance de su identidad y no sólo el hecho de abrir artísticas sendas de conocimiento, entendido éste según los presupuestos del gnosticismo, sino que se descubrían a sí mismas libertades ocultas entre las luces del cabaret. No ha de olvidarse que uno de los presupuestos básicos de la tercera ola del feminismo fue el de incorporar la noción de cuerpo, como objeto político y de conocimiento, a su discurso. Así, por ejemplo, los ejercicios físicos y la práctica que requería la danza del vientre, por el contrario, llevaba a las mujeres a conocer mejor su cuerpo — o al menos una parte de él —, lo cual es significativo en una sociedad donde sólo la picaresca y el « enseñar carnes », como indica Javier Barreiro (2005 : 421), eran la única forma de creatividad artística, al margen, claro está, de las canciones con las que éstas acompañaban su *performance*. Con todo, el esfuerzo que llevaba consigo el aprender dicho baile, en estos casos, tenía como única finalidad la satisfacción del apetito sexual masculino, por lo que, una vez más, quedaba en entredicho la libertad de las mujeres en el contexto del ocio urbano.

Al volver de su paseo por la *Exposition*, Erik Satie, se encerraba en su habitación a componer sus *Gymnopédies*, rodeado de una profunda miseria que se aposentaba tras él « *comme une petite fille triste, avec de grands yeux verts* » (Templier, 1932 : 31). Ciertamente es que el músico francés pertenecía a una secta gnóstica, que, al igual que otras corrientes de análoga índole, concebía el « conocimiento » como única forma de liberación del espíritu, la cual no llegaba si no era a través del castigo del cuerpo (Jonas, 2000 : 66). Sin embargo, la pobreza extrema en la que el compositor vivía no se debía a sus creencias religiosas o filosóficas, sino a los caprichos del hado del destino. El compromiso de Satie con el gnosticismo era más bien del tipo de mostrarse contrario a la doctrina cristiana y al modo en que ésta tenía de entender la salvación del alma. Además, era el « mundo pagano » donde dicho objetivo debía cristalizar. En este sentido, es en el cabaret, parte de ese universo herético donde se alcanzaba el conocimiento, y para el que Satie escribió tantas piezas, donde las mujeres descubrían su propio cuerpo, como artífices de su *performance* identitaria, pero también como espectadoras de ese fenómeno. Así pues, el « gnosticismo del cabaret » pasa por el rechazo de los convencionalismos marcados por la tradición cristiana, base estructural del discurso patriarcal, donde el cuerpo femenino se concibe como deleite de una voluntad ajena. La liberación del espíritu se alcanza en una atmósfera de música, alcohol y sexo, pero sobre todo de transgresión a la norma del discurso dominante, dentro del cual las mujeres consiguieron abrir consciencias con su proceder, reivindicando ese « derecho al mal » del que habla Amelia Valcárcel (1994 : 153-166) y forjando nuevas libertades en un espacio nocturno eminentemente masculino.

Valiéndose de ese derecho, aún sin saberlo, en su largo y analítico paseo por la *Exposition Universelle* de aquel París de 1889, Emilia Pardo Bazán terminó por hallar el pabellón donde se bailaba la danza del vientre. Ejecutada por bailarinas egipcias y almeas, la condesa cuenta que esperaba ver aquel embriagador espectáculo que el escritor y poeta francés Gérard de Nerval (1808-1855) confesaba haberle hecho soñar con el paraíso (Pardo

Bazán, 1889 : 94). Sin embargo, pese a las ya anunciadas virtudes de esta danza, y a las ensoñaciones de Nerval, la condesa no vio en esta representación más que « el baile flamenco en su estado de larva » (*Idem*). Doña Emilia concebía a la sensual danza de este modo, porque, según ella, se caracterizaba por el mismo marcado inmovilismo que caracterizaba a los bailes anteriormente aludidos, pues, en ésta, sólo se movía el vientre, dejando todo lo demás en un soporífero letargo. El artificio del cosmopolitismo nocturno, sobre todo el parisién, como apuntaba años más tarde la publicación bonaerense *Caras y caretas*, había hecho que la *danza del vientre* no se pareciera en nada a lo que originariamente fue, ya que el corte de los vestidos, los adornos y otras extravagancias que se añadían a la ejecución de este baile, habían metamorfoseado su esencia (Anónimo, 1912 : 38). La atmósfera que se respiraba en aquel pabellón — y en los cabarets de la metrópoli francesa — era de puro artificio, donde el cuerpo de las bailarinas se enmelaba con todo tipo de abalorios, dejando cada vez más « carne a la vista », no sólo para la satisfacción del deseo patriarcal, sino también por mero interés comercial.

En una tarde ya avanzada, en la que la Bazán había dejado la *Exposition* de un lado, para atender otros asuntos más banales, teniendo que ir a la tienda de un electricista que se encontraba en la rue Bondy, tomó un coche para dirigirse a esa dirección. Pese a haberle indicado con claridad el destino preciso, el cochero, bien por entender mal las señas que Pardo Bazán le dio, o por figurarse que toda española iba en busca de « lo suyo », la condujo hasta un cafetín de sospechoso aspecto, sobre cuya muestra, podía leerse *Le cabaret des Gitanes. Au rendez-vous pour les messieurs*<sup>3</sup>. Es allí donde la condesa encontró el conocimiento que yacía en la danza, aquel que había inspirado a Erik Satie para componer sus *Gnossiennes* (Davis, 2007 : 38). El local en cuestión era descrito por la escritora como un « cafetucho », al que no sólo acudían caballeros, sino también « damas ilustres y celebridades europeas » (Pardo Bazán, 1889 : 96). En la cartelera se anunciaba la actuación de Las gitanas de Granada y su capitán, reconociendo ésta, entre el público asistente, algunas caras que había visto paseándose por los recintos de la *Exposition*. El espectáculo no fue del agrado de la Bazán, ya que la compañía que representaba la obra, llamada la *Macarrona*, hacía de estas mujeres la más pura exaltación a la exageración y a la grosería. Además, estas mujeres eran las mismas que, en representación de España, se encontraban en la *Exposition Universelle*. Con todo, al margen de la actuación en sí, o de las impresiones que ésta pudiera generar sobre la escritora gallega, lo importante era la atmósfera de latente bohemia en la que acontecía esta *performance*. Ya no existía estatismo alguno, ni tampoco ausencia de movimiento, sino que los cuerpos femeninos se movían en el escenario, sin privar de dinamismo a ninguna de sus partes. En esa nocherniega atmósfera cargada de vapor humano, mezcla de humo, lujuria y alcohol, deambulaba Emilia Pardo Bazán, como *flâneuse* de un ambiente en el que se sentía usurpada, pero también lo hacían otras desconocidas, cuyos nombres figuraban en los eventos que *Le Figaro* anunciaba a diario y que ya nadie recuerda. Miradas de mujer que se perdían en el ensalmo creado por la danza que sobre el escenario se estaba ejecutando, mujeres bailando para otras mujeres, y en esa sororidad de ocio urbano, se fueron esgrimiendo nuevas sendas de libertad femenina, que, si bien no pueden tildarse de feministas, marcaron los límites de una bohemia urbana donde ellas se convirtieron en protagonistas.

### **Flujos transoceánicos en la interpretación del cabaret desde la perspectiva de género**

Algo estaba cambiando, sin duda alguna, en ese marco contextual inventado entre dos luces, entre la luminosidad artificial de los reverberos de ciertos recintos de ocio urbano y la

<sup>3</sup> La traducción que del nombre de este lugar daba Emilia Pardo Bazán era la de « Posada de las Gitanas. Al rendez-vous de los caballeros » (Pardo Bazán, 1889 : 96).

lobreguez de las oscuras arterias de la gran ciudad. Una transformación ideológico-cultural que igualmente se dejaba entrever en la obstinada mirada del hediondo cliente de cafetín de puerto o del elegante caballero de lascivia contenida en el cabaret, que en la de la artista que se deja llevar por la música del espectáculo y la dama que la contemplaba. Isabel Clúa profundiza en ese fenómeno al señalar que esos espacios nocturnos de ocio reservados al placer masculino, en realidad, no limitaban a las mujeres que en ellos actuaban, sino que les ofrecían la posibilidad de una independencia económica y la expresión de su propia sexualidad. Según Clúa, es en el período del ocaso decimonónico que la sugerente figura de la artista, cupletista, bailarina exótica y/o de otras mujeres transgresoras, y libres de muchos de los dictámenes del discurso dominante, desbancó a la actriz de siglos anteriores. De este modo, nacía una nueva estética del cuerpo que hacía de éste un objeto autónomo y complejo, y en la que el de las bailarinas se concebía como algo « excéntrico ». Esto era así debido a la teatralización que del mismo cuerpo hacía la artista en el espacio privado, la cual con posterioridad extrapolaba al exponerse públicamente sobre el escenario — y en las estampas fotográficas —, lo cual conllevaba la inmediata decodificación del cómputo de preceptos ideados por el discurso patriarcal sobre la sexualidad femenina, posibilitando, así, la instauración de modernas formas de deseo. « Extravagancia » de la que ya nos hablaba doña Emilia al describir las bailarinas orientales de los pabellones de la *Exposition*, y cuya máxima representante en el espacio urbano de ocio nocturno fue Tórtola Valencia (1882-1955), al apelar sensualmente a la originalidad y a la *performance* de su cuerpo para exteriorizar « su arte ». Todas estas artistas, como apunta Clúa, y entre las que habría de destacar a Carolina Otero (1868-1965) y a la Chelito (1885-1959), estando vinculadas al tropo de lo comercial, lo carnal y lo femenino, supieron situarse dentro y fuera de las normas establecidas consolidándose como profesionales y mujeres independientes más allá de lo económico.

Este ambiente de noctívago ocio urbano de cabaret, plagado de anécdotas jocosas e historias de vida, iba a ser brillantemente retratado por la literatura española del momento. Los lectores, y las incipientes lectoras, ávidos por conocer todas las posibilidades, y ocultos placeres, que ese mundo podía ofrecerles, se volcarán su atención en obras de autores como Antonio Hoyos y Vinent (1884-1940), Álvaro Retana (1890-1970), Alberto Insúa (1885-1963), Joaquín Belda (1883-1935), Rafael López de Haro (1876-1967), entres otros. Este fenómeno era el reflejo de las nuevas formas de sociabilidad urbana, donde la sexualidad de los individuos se exponía sin tapujos, poniendo, así, en entredicho el orden moral patriarcal establecido. Dicha transgresión, Rivalan, no sólo la expondrá a través del análisis de la figura de las cupletistas y otras artistas de análoga índole, sino que también la mostrará en el manifiesto homoerotismo de los transformistas y los travestidos, así como en la latente sensualidad de los bailarines negros. La ambigüedad manifiesta de este primer grupo, identificado como « tercer sexo », cuyos integrantes tuvieron gran éxito, deja constancia de la necesaria etapa de reconocimiento de la homosexualidad que, en aquel entonces, empezaba a ser estudiada por un considerable número de médicos y juristas. Esta vaguedad identitaria, a su vez, no sólo estaría presente en los artistas, sino también entre el todavía timorato público masculino asistente. El cabaret, el *music-hall* y otros recintos de análoga funcionalidad, fueron, por lo tanto, la génesis de ese proceso creativo de resignificación identitaria, que afectó a hombres y a mujeres por igual, marcando, de esta forma, nuevos parámetros interpretativos de la feminidad y la masculinidad.

Entre todas aquellas mujeres que se dedicaban al canto y al baile en los cabarets urbanos de finales del siglo XIX e inicios de la pasada centuria, cabría preguntarse, como hace Pepa Anastasio en el estudio que recoge este monográfico, hasta qué punto las cupletistas, artistas, bailarinas y cabareteras, tenían derecho al goce de su arte y del lugar que las albergaba. Continuando con el estudio de las novelas de la época — y en especial las de

Álvaro Retana y Millan Astray (1879-1954) —, así como de la prensa, postales y revistas ilustradas donde aparecían estas mujeres, la autora explora la práctica social del cuplé como la oportunidad de « contemplar lo impensable ». Esta particular ocasión que a las mujeres oriundas del espectáculo nocturno se les brindaba a través de cuplé, como apunta la autora, contribuía a liberarlas de los modelos sexuales y de género prescritos por la tradición consuetudinaria y la moral decimonónica. En dicho período, además, ciertas mujeres empezaron a ser también consumidoras de este tipo de espectáculo nocturno que cristalizaba en el seno del cabaret, disfrutando, así, de las actuaciones que sobre el escenario otras les ofrecían. Un placer que de igual modo experimentaron las artistas de cabaret al interpretar sus números, haciendo de su cuerpo no sólo un objeto de culto para el público asistente — eminentemente masculino —, sino también de liberación sexual y resignificación identitaria. En ese sentido, Anastasio insiste en que, pese a que la crítica feminista, desde mediados de los años ochenta de la pasada centuria, ha defendido el derecho al acceso de las mujeres a los placeres sexuales, sociales e intelectuales, todavía es necesaria mucha más investigación en este campo.

La atmósfera de arte urbano que se respira en el interior del cabaret, en realidad, se extrapola, y se hace cómplice, de la ciudad que lo alberga. Esta es la idea que Shirley Mangini, tomando como escenario el Madrid del incipiente pasado siglo, defiende al extender este fenómeno al cuerpo, y espíritu creativo, de la pintora Maruja Mallo (1902-1995). Mangini apunta que Mallo se valió del artificio del camuflaje, yendo de la androginia al travestismo, para insertarse, en ese gran cabaret urbano de la metrópoli española, como personaje surrealista y subversivo, para distraer a sus contemporáneos de su « condición » de mujer. Con este insólito proceder, Maruja Mallo hizo de su cuerpo un lienzo más sobre el que imprimiría la policromática esencia de su transgresión. Así pues, a través de sus « *performance* transformativos », especialmente los nocturnos, que compartía con sus amigos vanguardistas de la Residencia de Estudiantes, Mallo aprendió a manipular con astucia su estética, y su sexualidad, dejando constancia de ello no sólo en algunas fotografías que todavía hoy se conservan, sino también en su propia existencia. Al igual que muchas de las bailarinas de cabaret, la pintora supo hacer de ella un objeto de arte cuya voluntad creadora residía en sí misma. En este sentido, al margen del contexto eminentemente patriarcal en el que le tocó vivir, Mallo supo definir su identidad como mujer, y como artista, de un modo libre y lejos de las imposiciones del discurso dominante. La *flânerie* de doña Emilia encontraba, así, una heredera en otra ciudad igualmente pictórica, donde el arte emergía de las rendijas de las dañadas aceras urbanas, para florecer en un ambiente eminentemente urbano, cuyos frutos serían recogidos por una joven pintora mitad ángel, mitad marisco.

El mundo del cabaret pronto encontrará su reflejo en la gran pantalla. Vicente Benet retrata esta realidad centrándose en el modo en que las espectadoras españolas, como potenciales consumidoras, durante la Dictadura franquista, encontraron la sublimación de sus deseos y ansiedades tanto en el cine como en otras manifestaciones de la industria cultural, entre las que cabría citar la de la « novela rosa », sentimental o de *romance*. Analizando algunas de las películas de los años cincuenta, y centrándose especialmente en *El último cuplé* (1957) de Juan de Orduña (1900-1974), yendo desde las películas históricas de la década anterior a aquellas que volvían a recrear el gran esplendor de las cortes aristocráticas de la *Belle Époque*, Benet demostrará cómo el cine español fue concediendo a sus protagonistas un modo de sentir mucho más en sintonía con el de los tiempos modernos que con la trasnochada sentimentalidad impuesta por la ideología totalitaria del momento. Sin duda, pese a las restricciones del período político, los cánones de la sexualidad femenina estaban cambiando, siendo un claro ejemplo de ello el personaje de María Luján del film de Orduña ya mencionado, quien, interpretada por Sara Montiel (1928-), se daba a distintos hombres sin

reparo alguno. Además, Benet nos muestra cómo en el film, la noción de cuerpo deviene un elemento fundamental al constatarse cómo el uso del vestuario, el maquillaje y el tratamiento del cuerpo de la artista sobre el escenario, van modificándose dando juego a la dimensión erótica de la protagonista. De este modo, las mujeres como agentes activos de la performance del cuerpo, como espectadoras y artistas de cine, alrededor de la figura de la cupletista, experimentarán, unas en sus ansias de libertad sexual y otras en la creatividad de la ficción filmica, la evolución de la concepción del cuerpo femenino y de la sensualidad a éste vinculada.

Jesús Alberto Cabañas abordará este mismo fenómeno filmico en el contexto mexicano, centrando su atención en el denominado « cine de cabareteras » de las décadas de los treinta, cuarenta y cincuenta. Partiendo de la base teórica del concepto de « anatomía historizada » de Michael Foucault (1926-1984), Cabañas demostrará que la narrativa del cuerpo en las películas de dicho cine, así como la representación de las mujeres que en éstas aparecen, se construye a partir de la regulación de una determinada expresión estética, histórica y social, cuyo fin último es el control de la propia condición femenina. Las mujeres de este cine no sólo transgredieron la norma, moral y religiosa, sino que, además, comulgaron con una imagen de sensualidad, erotismo y placer, que escaparía al régimen de control del *ojo rector* masculino de los directores de estos films — entre los que podría citarse a Ernesto Cortázar (1897-1953), Juan Orol (1897-1988), Raúl de Anda (1908-1997) o Alberto Gout (1907-1966) — y del propio Estado en general.

Gastón Alzate, seguirá con esta estela centroamericana, avanzándose en el tiempo para abordar el cabaret político mexicano desde finales de la década de los años setenta hasta nuestros días. Un cabaret basado en la representación paródica de las estructuras de poder y en la construcción social hetero-normativa del género en la sociedad mexicana. Alzate muestra cómo en la noctívaga Ciudad de México cristalizó un movimiento cultural / teatral de corte político, que, a modo de lo que ocurrió con el *café-concert* del París del ocaso finisecular e incipiente siglo xx y en el Berlín de entreguerras del *Deutsches Kabarett*, todavía hoy desafía las concepciones de género y de sexualidad, al cuestionar los modelos propagados tanto por la cultura oficial como por las élites eclesiásticas y políticas. Artistas que con una sólida formación teatral, ávidos de hallar sus propias necesidades expresivas, pretenden suscitar un sentimiento crítico sobre la situación social, económica y política de su país, en relación con la problemática de la latente diversidad sexual. Dicho objetivo lo buscarán a través del uso de distintas estrategias expresivas, que podrán constatarse en la experimentación artística de Astrid Hadad (1957-), quien, en muchas de sus actuaciones, revierte y/o re-semantiza los roles de género en clave de humor, no sólo a nivel lingüístico, sino también corporal, para subvertir el orden simbólico patriarcal ; en el travestismo, descrito como « terrorismo visual » por el polémico artista Tito Vasconcelos (1951-), y en el que se personifican en escena íconos masculinos para parodiar y criticar el discurso patriarcal, como hacen el mismo Hadad o la cabaretera mexicana Jesusa Rodríguez (1955-) ; en la reinterpretación fársica de personajes femeninos, como la realizada por Las Reinas Chulas, quienes, en su obra *La Banda de las Recodas* (2004-2009), critican la violencia ejercida contra las mujeres, y, en concreto, los feminicidios en Ciudad Juárez ; en el *albur* contemporáneo, juego de palabras con el que tradicionalmente consistía en desacreditar al interlocutor incidiendo en sus atributos femeninos, aunque, en la actualidad, como muestra la cabaretera Regina Orozco (1964-), no pretende degradar la condición del individuo homosexual, sino mofarse de la burla despectiva que la cultura patriarcal hace del mismo ; y, en otras más, que, como apunta el autor, permiten a muchos artistas con agendas feministas, gays o antihomofóbicas, valerse del cabaret para jugar con los textos y renegociar los mitos e identidades más allá de los modelos oficiales. Todos estos artistas, nos muestran, pues, que el

cabaret político mexicano posee una naturaleza basada en la transgresión de los convencionalismos sociales, la tradición consuetudinaria y de la heterorealidad normativa, la cual se manifiesta a través del uso del humor crítico y en el transcurrir en espacios nocturnos independientes —como fue el caso del teatro-bar *El Hábito*, hoy conocido como *El Vicio*—, para subvertir las reglas del discurso dominante. Se exploran, por lo tanto, en el cabaret político mexicano, teatrealidades contrasimbólicas, con raíces en la tradición dramática del Teatro de Carpa, y donde los espectadores se vuelven cómplices de su mensaje, al cuestionar la realidad política y social en la que viven, con el objeto de desestabilizar los parámetros culturales heteronormativos bajo la que ésta se rige.

Sin abandonar el contexto latinoamericano, aunque en esta ocasión cambiando de país, Carolina Benavente, valiéndose de las teorías de la consagración cultural de Pierre Bourdieu (1930-2002), así como de la noción de « sociedad de espectáculo » de Guy Debord (1931-1994), abordará la figura de la artista chilena Rosita Serrano (1914-1997) para demostrar la importancia de la construcción estética del valor social. Benavente señala que la estética que de la artista se desprende en el mundo del espectáculo, no sólo implica la imagen o la visualidad de su cuerpo, sino que existen otros elementos de índole sensorial que contribuyen a la construcción de la « diva » como modelo de feminidad, donde la mujer en sí se desdobra del personaje que interpreta para resaltar su personalidad. Un proceso discursivo que dependerá de la industria del espectáculo, pero también de las políticas culturales bajo las que éste cristalice, además de la participación activa del público espectador quien, en última instancia, determinará la suerte de la artista, pudiendo encumbrarla hasta el más aclamado estrellato o hundirla en el olvido por razones estéticas, éticas o políticas. Rosita Moreno fue un claro ejemplo de ello, pues, impulsada en un principio por el mundo del espectáculo del Tercer Reich, quien le atribuyó el sobrenombre de *Der Chilenischen Nachtigall* (El Ruiseñor de Chile), verá cómo esa misma Alemania nazi truncará su trayectoria profesional al acusarla de espionaje, cuando, en realidad, ésta no tenía más interés que el de seguir ejerciendo su arte. Pese al triste fin de la artista, y su relativa condena por su presunta colaboración con el nazismo, como apunta Benavente, hoy sigue apreciándose la genialidad de Moreno, la cual no sólo residía en su *performance* musical, la complejidad de recursos vocales y su extenso repertorio cancionero criollo, sino también en su atractiva personalidad. Una mujer emancipada cuya trayectoria artística se vio siempre obstaculizada por el contexto político donde se exteriorizó su arte, y cuya postura ante las ideologías que le sirvieron de escenario siempre fue de una marcada ambigüedad, pues su patrón conductual no fue más que el que le pautaba su libertad creativa.

Si bien, en el universo del cabaret, la identidad de los individuos puede ser resignificada a partir de la transgresión de las normas impuestas por el discurso dominante, siendo el modo operacional para lograrlo las distintas *performances* que cristalizan en el cuerpo de la artista, bailarina o cupletista, también ésta puede constatar en el espectáculo nocturno urbano que la literatura contemporánea deja entrever. Maya González demuestra este hecho a través del análisis de la producción literaria argentina, centrándose, para ello, en el modo en que Edgardo Cozarinsky (1939-) y Sylvia Molloy (1938-) abordan la identidad homosexual. Al igual que en las anteriores aportaciones, la vida nocturna se muestra aquí como el espacio por antonomasia de la transgresión a la norma establecida por la tradición patriarcal consuetudinaria, donde es posible reivindicar la diferencia sexual en términos de sexualidad. Procedentes del mismo universo cultural, la revista *Sur* de Victoria Ocampo (1890-1979), ambos autores, en su literatura de viaje y exilio, nos muestran la ciudad como un noctívago cabaret ambulante, cuya alma reside en la propia identidad del ser humano. Es ahí donde González comulga con la « *fantasmagorie de l'ailleurs* » de Didier Eribon (1953-), al defender la mitología del exilio y el viaje en sí como forma de construcción de la identidad



sexual. Un éxodo que se consume entre las luces artificiales de distintas ciudades por las que éste transcurre, y donde la nocturnidad urbana se vuelve cómplice de la libertad del individuo, facilitándole el espacio idóneo para abandonar « su secreto » y exteriorizar, así, el latente homoerotismo de su ser.

### Seamos *satieriks/es*

Francis Picabia (1879-1953), artista vanguardista francés de origen cubano, comentaba que Erik Satie era *satierik*, en tanto que el pianista era dado a salir de la mísera habitación en la que componía, para descubrir el prosaico mundo de lo cotidiano, en su banalidad y en su incesante extravagancia. Esa misma extravagancia de la que nos hablaba Emilia Pardo Bazán, al contemplar el magnífico espectáculo de las bailarinas orientales de la *Exposition*, y de la que, sin duda, Satie también fue consciente. Loreto Casado, apunta que el músico francés proyectaba « una mirada de estreno » sobre todo lo que observaba, « fascinado tanto por los inventos del mundo moderno como la radiografía o las máquinas volantes — el avión que se posa sin plegar las alas — como por los escupitajos de verduras de los mercados, más tarde en los poemas de Aragon » (Casado, 1987 : 65). Así es el modo en que Satie, al igual que doña Emilia, asimiló todas las novedades que observó en la *Exposition Universelle* de la *ville lumière* en aquel año de 1889. Entre estas manifestaciones de arte foráneo, se encontraba el exotismo impreso en las diferentes danzas que, llegadas de Oriente, ejecutaban sus oriundas mujeres con sutil maestría, y cuyos movimientos le sirvieron para escribir sus *Gnossiennes*. Este mismo espectáculo se repetiría bajo el amparo de las luces artificiales de la modernidad, en una atmósfera de cabaret de caricias robadas al aire, bien por el contorneo del cuerpo de las bailarinas al extender sus brazos, en un improvisado imaginado abrazo al arte, o por las variopintas miradas del ambiente, mezcla de lascivia y admiración, en ese lienzo que hoy podemos contemplar con otros ojos.

En este monográfico, proponemos, por lo tanto, ser *satieriks/es*, al deambular por los mismos cabarets que Emilia Pardo Bazán visitó, cuya esencia transoceánica hará que este paseo de improvisado *flâneur* se extienda hacia nuevas sendas interpretativas desde la perspectiva de género. Tras cada paso, se buscará ir más allá del baile, adentrándonos en aquellas parcelas del conocimiento que permiten entender el cuerpo de mujer como objeto de reivindicación de una identidad reinventada, cómplice del noctívago ocio urbano del que supo formar parte, con su baile, su presencia, su bohemia y la *performance* de su identidad.

**Bibliografía**

- AA. VV. (2005), « Encuentros digitales », *El Mundo*, 30 noviembre. Disponible en <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2005/11/1801/>
- ANÓNIMO (1912), « El ayer y el hoy de la toilette de las turcas », *Caras y caretas*, n° 740, 7 de diciembre : 38.
- BARREIRO, Javier (2005), « Música popular », in ORTIZ-OSÉS, A. & LANCEROS, P. (sous la direction de), *Claves de Hermenéutica. Para la filosofía, la cultura y la sociedad*, Bilbao, Universidad de Deusto : 420-425.
- CASADO, Loreto (1987), « Erik Satie... satírico... esotérico... amnésico », *La Balsa de Medusa*, n° 4, octubre : 63-72.
- DAVIS, Mary E. (2007), *Erik Satie*, London, Critical Lives.
- JONAS, Hans (2000<sup>1958</sup>), *La religión gnóstica. El mensaje de Dios Extraño y los comienzos del cristianismo*, Madrid, Siruela.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1889), « Cartas sobre la exposición. IV. Sr. Director de *La España Moderna* », *La España moderna*, n° 10, 1 de octubre : 85-105.
- PARIS, Carmen & BAYO, Javier (1997), *Diccionario bibliográfico de la danza*, Madrid, Librerías Deportivas Esteban Sanz, S.L.
- VALCÁRCEL, Emilia (1994<sup>1980</sup>), « Derecho al mal », in VALCÁRCEL, Amelia (1994<sup>1991</sup>), *Sexo y Filosofía. Sobre « mujer » y « poder »*, Barcelona, Anthropos : 153-166.