

EL REVÉS DE LA HISTORIA: EL CABARET POLÍTICO MEXICANO

Gastón A. ALZATE
CALIFORNIA STATE UNIVERSITY – LOS ANGELES, ÉTATS-UNIS

En México el cabaret político contemporáneo irrumpió a finales de los años 70 del siglo pasado como un ambiguo y fértil territorio que se nutriría de las artes dramáticas académicas, así como de manifestaciones culturales y escénicas populares. Desde sus inicios sus propuestas escénicas mezclaron hábilmente una diversidad de géneros teatrales como la tragedia griega, el cabaret alemán de posguerra, la ópera, la *Commedia dell'Arte* italiana, el *stand-up comedy* estadounidense, las iconografías y mitos prehispánicos y la tradición popular del Teatro de Revista y del Teatro de Carpa mexicanas de principios del siglo xx. Su importancia salta a la luz si se considera que en los últimos 30 años han surgido artistas hoy día muy reconocidos dentro y fuera del país como Astrid Hadad, Jesusa Rodríguez, Regina Orozco, Tito Vasconcelos y Las Reinas Chulas.

La naturaleza transgresora del cabaret reside principalmente en el uso del humor crítico y en su transcurrir en espacios nocturnos independientes, lo cual da pie a que las y los artistas dedicados a este oficio desafíen las concepciones de género y de sexualidad, y constantemente cuestionen los modelos propagados tanto por la cultura oficial como por las élites eclesiásticas y políticas. Sus estrategias en escena pueden variar desde la directa burla al discurso nacionalista sobre la identidad, la raza, la mujer o la homosexualidad, a la exposición irónica o hiperbólica de elementos tradicionales, como los símbolos religiosos o del pasado indígena. Lo más distintivo del cabaret político mexicano contemporáneo es el uso del humor como fuerza satírica y su deseo de edificar un teatro inclusivo, no autoritario, construido principalmente por las actrices y actores, quienes son a su vez dramaturgos y directores de sus propias obras.

De los muchos espectáculos comerciales que son llamados « cabaret » en México, en este ensayo me refiero solamente a aquellos que tienen un propósito de resistencia contra la cultura oficial y que exploran la realidad con herramientas teatrales, es decir me ocupo exclusivamente de lo que se conoce en México como « cabaret político ». A diferencia del « cabaret comercial », basado en el fortalecimiento de los estereotipos patriarcales y cuyos practicantes por lo general carecen de una formación teatral académica, el cabaret político se enfoca en la representación paródica de las estructuras de poder y de la construcción social hetero-normativa del género en la sociedad mexicana. No es gratuito entonces que todos los artistas de cabaret anteriormente mencionados dediquen gran parte de su trabajo dentro y fuera de las tablas a la crítica del machismo y la homofobia.

Los inicios del cabaret político

Como movimiento teatral, el cabaret mexicano contemporáneo se inició en la ciudad de México a finales de los años setenta, una época de conmoción social, inconformismo político y de una fructífera agitación artística e intelectual. El final de los años setenta corresponden al gobierno de José López Portillo (1976-1982), el cual se distinguió por una inflación creciente y una corrupción que superaba los niveles acostumbrados. Esta tuvo su origen en el descubrimiento de nuevas reservas de petróleo, hecho que cambió el escenario de la política mexicana para siempre. López Portillo es el último de los gobiernos nacionalistas

del partido oficial, el PRI (Partido Institucional Revolucionario), el cual estuvo en el poder por 70 años consecutivos (1930-2000)¹. Al llegar a la década del 80, México experimentó su peor recesión desde 1930. Esta década marca el inicio de la aplicación de políticas neoliberales en México con el gobierno de Miguel de la Madrid (1982-1988), quien privatizó industrias estatales y comenzó el proceso de la eliminación de las barreras arancelarias para las inversiones extranjeras. Las estrategias de estabilización económica implantadas por el gobierno impusieron un coste social muy alto; 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 sucederán en el cargo sin excepción, serán 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.

Guardadas las distancias y contextos culturales, de manera muy similar a lo que ocurriera en el París posterior a la Revolución Francesa que produjo el *café-concert* o en el Berlín de entreguerras que produjo el *Deutsches Kabarett*, en la ciudad de México, a finales de los años ochenta se crearon las condiciones sociales y económicas para el desarrollo de un movimiento cultural/teatral de corte político a través de los espectáculos nocturnos de la Ciudad de México. El movimiento se inició con canta-autores que se acompañaban en la escena de 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 antros, como se les conoce en México a los centros nocturnos, correspondían a propuestas vanguardistas de jóvenes que intentaban romper las reglas del *establishment*. Teatralmente implicaban la posibilidad de montar obras sin una gran infraestructura a un costo relativamente bajo que permitía formas dramáticas innovadoras en oposición al teatro oficial y académico. En este sentido es definitivo para el desarrollo del cabaret la situación del teatro mexicano del momento, caracterizado en su mayoría por una seriedad casi sublime que privilegiaba el texto dramático y las direcciones de los autores de las obras. Así, las puestas en escena en gran parte tendían a ignorar los movimientos artísticos contemporáneos, especialmente el arte de la performance.

El cabaret mexicano de los años ochenta surgió de artistas con entrenamiento actoral que estaban descontentos con la jerarquización inherente a la mayor parte del teatro académico, por lo que buscaron desarrollar sus propias necesidades expresivas a la par que querían suscitar reflexiones sobre la situación social, económica y política de su país, en relación con la problemática de la diversidad sexual. Paralelo a ello se va conformando un tipo de espectador diferente al del teatro tradicional, constituido principalmente por estudiantes, intelectuales, profesionales de clase media y artistas, deseosos de consumir un nuevo tipo de producción cultural. Estos espacios nocturnos también realizaban presentaciones de libros, discos y exposiciones artes plásticas para público heterosexual y homosexual, lo cual señala una tendencia que será esencial en el movimiento, la feliz fusión entre la crítica política y la disidencia sexual. Hay que tener en cuenta que el PRI, pese a tener su origen en una revolución social como lo fuera la Revolución Mexicana (1910-1917) en la que participaron intelectuales y artistas de vanguardia, con el paso del tiempo desarrolló una cultura conservadora. Es precisamente esta cultura moralista y patriarcal la que entra en crisis

¹ EL PRI, de orientación social-liberal, se estableció como partido único desde 1930 hasta el 2000, año en que perdió la elección con el PAN (Partido de Acción Nacional), de ideología católica ultra derechista. Durante los 70 años que duró el gobierno del PRI, aunque el candidato presidencial fue votado por la población, el presidente saliente fue el encargado de designarlo, dinámica política que se conoce como « el dedazo ». En el año 2012, después de unas reñidas elecciones que volvieron a dejar muchas dudas sobre la legitimidad del proceso, el PRI ganó nuevamente la presidencia.

durante los años ochenta. Los artistas de cabaret van a aprovechar esta circunstancia para criticar las incongruencias entre un discurso oficial revolucionario (liberal/progresista) y una modernidad propia del mundo occidental de los años sesenta y setenta (relajación de costumbres, participación ciudadana, diversidad sexual y política) que se había ido incorporando a la cultura mexicana de manera ambigua y sesgada.

Un momento significativo de legitimación del género de cabaret mexicano ocurre cuando Jesusa Rodríguez y su pareja, la compositora y pianista Liliana Felipe, abren en 1990 el bar El Hábito en Coyoacán, en la casa que fuera del insigne escritor, poeta, dramaturgo y cronista oficial de la ciudad de México, Salvador Novo, quien también fuera abiertamente homosexual. Previamente, estas dos artistas se habían involucrado en gran cantidad de proyectos cuyo objetivo era recrear el espíritu de los antros berlineses donde Kurt Weil y Bertolt Brecht combatieron el nazismo. Finalmente Rodríguez y Felipe en 1990 habían logrado abrir su propio teatro-bar que sentaría un precedente para el movimiento, pues a partir de esa fecha en el escenario de El Hábito se presentarán los más significativos artistas políticamente comprometidos de la vida nocturna mexicana, al igual que figuras femeninas fuertes muy populares en el pasado, pero en ese entonces relegadas al olvido, como las Hermanas Águila o Chavela Vargas, quienes volvieron a la fama luego de presentarse allí.

De la carpa y el cabaret alemán a la travestización de la cultura

En su esfuerzo por seducir a una audiencia mayor y realizar un tipo de teatro que entrara en una relación más dialéctica con su tiempo, estos artistas indagaron en la historia de México de principios del siglo xx y en particular en un tipo de teatro itinerante, popular, de entretenimiento y de crítica política que siguió vivo a través del Cine de la Época de Oro. Se trata del Teatro de Carpa, el cual se había dado en la ciudad de México en vecindarios muy desfavorecidos, en su mayoría constituidos por trabajadores e inmigrantes rurales. Como Carlos Monsiváis ha analizado extensivamente, la carpa ayudó a consolidar el imaginario moderno de la cultura popular mexicana (MONSIVÁIS, 1988).

El Teatro de Carpa se convirtió en un espejo crítico de la realidad mexicana en el tiempo de su apogeo (1930-1950) debido a su carácter de expresión de la cultura popular en constante diálogo con el presente. Muchos de los comediantes de la carpa que tuvieron éxito pasaron luego al Teatro de Revista que se desarrollaba en los elegantes y sofisticadas salas del centro de la ciudad de México de los años veintes y treintas o en su defecto, a la recién creada industria del cine. Entre los artistas más famosos que dieron el salto se encuentran Germán Valdés (Tin Tan) y Mario Moreno (Cantinflas).

En su acercamiento al Teatro de Carpa las cabareteras y cabareteros contemporáneos pondrían especial atención a las carperas, las mujeres que actuaban en las carpas. Una de las más destacadas es Amelia Wilhelmy, una cómica de los años 20 que hacía de soldado borracho, vestida de hombre y que fumaba marihuana en escena. Wilhelmy formó con Delia Magaña un dueto cómico hoy ya mítico, La Guayaba y La Tostada. Otra carpera fundamental fue Fanny Kauffman más conocida como « Vitola », canadiense criada en La Habana, que en México hizo carrera como comedianta y que murió en febrero del 2009 a los 85 años. Estas carperas sintetizaban un espíritu muy mexicano, pero al mismo tiempo cuestionaban las imágenes femeninas tradicionales de la mujer sumisa, la madre abnegada o la mujer fatal que dominaron el cine y las radionovelas de su época. Como señala Jesusa Rodríguez «es la visión femenina del mundo que frente a una represión e imposición patriarcal salta como una gran subversión» (MARÍN 1999: 143). Podemos decir que desde los años ochenta el cabaret mexicano apuesta sus energías a la supervivencia de una corriente cultural que se construyó al

margen de las instituciones teatrales y de la mirada patriarcal, y que los artistas del cabaret buscan continuar en el México de hoy.

Un ejemplo del uso de las estrategias teatrales de la carpa en conjunción con una relectura del papel de la mujer en la historia mexicana, se encuentra en uno de los sketches cabareteros de Jesusa Rodríguez sobre « La Malinche ». En este sketch de fines de los 90, la actriz se basa en malentendidos lingüísticos en conexión con situaciones absurdas, lo cual es característico de los personajes de la carpa. En lo que podría ser llamado un acto de *stand-up comedy*, Rodríguez transforma el personaje histórico Malinche en una intérprete del Emperador Zedillitzin, personaje que parodia al presidente mexicano de la época, Ernesto Zedillo. En la historia oficial de México, La Malinche es considerada como una traidora al haber servido como traductora y amante del conquistador Hernán Cortés. Por tanto, se le ha adjudicado la culpa ontológica del sentimiento de inferioridad del mexicano frente al europeo (Cf. Paz, 1984). En la obra de Rodríguez, el Emperador Zedillitzin trata de entenderse a través de la Malinche con los marines estadounidenses. Es un sketch que hace partir de risa al auditorio tanto por el uso del carácter extremadamente complejo y astuto del argot popular mexicano, como por las representaciones de Zedillo y los marines como personajes torpes que resultan engañados por la indígena. La Malinche de Rodríguez encarna la perspectiva de que los « vencidos » poseen la astucia del que necesita sobrevivir frente a la imposición por las armas y la destrucción de su cultura. Lo esencial a nuestro parecer, es que Rodríguez no plantea esto desde la victimización, sino desde la resistencia y en especial, desde la relectura de un personaje femenino clave en la construcción de la identidad nacional.

Con respecto al cabaret alemán, cabareteros como Astrid Hadad han enfatizado los paralelos entre Berlín y la ciudad de México de 1920 (ALZATE, 1997). El principio del siglo xx significa para ambas ciudades el inicio moderno de sus culturas urbanas ya que ambas alcanzan el millón de habitantes en el mismo período. En lo tocante a la efervescencia teatral, Rodríguez se ha referido a la similitud de Alemania y México en el período comprendido entre el Imperio Alemán (*Deutsches Reich*) y la proclamación de la República de Weimar (1918-1919), y entre el final de la Revolución Mexicana y la proclamación de la constitución mexicana en 1917 (ALZATE, 1999). Con respecto al cabaret alemán, un importante elemento que no aparece en el México de principio del siglo xx, y que va a ser clave para el movimiento de cabaret es el de la experimentación artística. Hadad ha explorado con gran propiedad el aspecto visual de esta experimentación. Esta artista es mayormente conocida por recrear canciones tradicionales añadiéndoles un elemento lúdico que consiste en representar literal y burlescamente las letras de las mismas; más que componer canciones ella las diseña, aunque también tiene canciones de su propia autoría. Muchos de los espectáculos de Hadad señalan aspectos masoquistas de la cultura popular con respecto a la relación del hombre y la mujer para re-semantizarlos o revertirlos a la audiencia, de modo que el humor comience una labor de reflexión y transformación del sistema de representaciones de los roles masculinos y femeninos. En ese sentido su tarea es la de reconfigurar los símbolos de la cultura popular no sólo a nivel lingüístico sino también corporal, ya que la artista ha convertido su cuerpo en un escenario viviente que viste y desviste de acuerdo al tema de su espectáculo y a cada una de sus canciones. En marzo de 2012 hizo una exhibición de 20 de los 150 trajes que todavía conserva, ya que muchos de ellos han sido reciclados para dar vida a otros (CRUZ BÁRCENAS, 2012). En esa especie de segunda piel que Hadad ha desarrollado sobre el escenario, ella experimenta, combina y metamorfosea la rica imaginería de la historia mexicana, desde el santoral católico de procedencia barroca española con sus vírgenes y monjas coronadas, pasando por la iconografía azteca y maya, la emblemática cantante ranchera Lucha Reyes, las mujeres soldaderas de la revolución mexicana, la vegetación del trópico, hasta el vestuario y las escenografías de personajes del cine de « rumberas », un

subgénero de la Época del Cine de Oro mexicano cuyo tema era la vida de mujeres cabareteras de principios y mediados de siglo. Aunque este subgénero siempre tenía un fondo moralista, ya que en estas producciones cinematográficas a las mujeres « de la vida alegre » les esperaba un final trágico (suicidio, cárcel, soledad), suerte de castigo por su transgresión, a Hadad le interesa lo que estas rumberas se permitieron en cuanto a la exhibición de sus cuerpos en abierta oposición a lo que les estaba autorizado. Hadad realiza una adaptación de las exuberantes estrategias escénicas de estas mujeres al combinar vestidos elaborados, sensualidad y humor en el escenario como elementos que tienen el potencial de subvertir el orden simbólico patriarcal.

Por ejemplo, en su cabaret *Pasión sin puñales*, presentado en Bilbao en 2010, abrió el espectáculo cambiándose de vestuario. Debido al exceso de ornamentos de sus trajes (diversas capas, partes móviles y accesorios como pequeñas luces que parpadean), siempre es ayudada por uno o dos asistentes. Hadad se dirigió entonces al público: « Lo que ustedes están viendo son efectos especiales a la mexicana: ya quisiera Madonna... », con lo cual hacía burla tanto a la cantante estadounidense como a la idea de México como un país subdesarrollado. Después arrastró una gran piedra a la mitad del escenario contra la que luego se golpearía la cabeza al interpretar la primera de sus canciones, cuyo tema era el despecho por un amor no correspondido, haciendo una hilarante puesta en escena de la mujer que no puede vivir sin su hombre. En un espectáculo anterior (*Heavy Nopal*), ya había salido al escenario con muletas y la cabeza vendada para empezar a cantar : « me golpeaste tanto anoche... ».

En estos ejemplos podemos ver la importancia de los recursos escénicos en su cabaret, pues los elementos plásticos y musicales deben ser necesariamente sorprendentes si se quiere representar de un modo diferente el dolor, la histeria o el masoquismo propios del *pathos* mexicano, en especial el femenino, el cual la artista ha trabajado obsesivamente a través de la música tanto popular (mariachi, salsa, bolero) como tradicional (sones) de América Latina, además de en su vestuario. Señalemos en este punto que la estrategia de la visibilidad a través de los cuerpos del teatro de cabaret en una sociedad altamente mediática como la mexicana, es significativo como una manera de intensificar los efectos de metateatralidad y desfamiliarización propios del cabaret alemán de postguerra, como es posible observar en las obras de Bertold Brecht y los sketches de Karl Valentin. En este sentido, otro artista fundamental para el cabaret mexicano, Tito Vasconcelos, se ha referido al travestismo (no solamente en los espectáculos de cabaret) como una suerte de « terrorismo visual ». Esto ocurre, por ejemplo cuando Astrid Hadad o Jesusa Rodríguez personifican en escena íconos masculinos para parodiar y criticar el punto de vista patriarcal, desde diversos políticos mexicanos a Sigmund Freud o Charles Darwin. Algo semejante sucede en la construcción cabaretera de personajes históricos femeninos como La Malinche, Frida Kahlo, o una Sor Juana Inés de la Cruz claramente lesbiana (en el cabaret *Sor Juana en Almoloya*) de Rodríguez, o cuando Tito Vasconcelos representa personajes femeninos como María Magdalena cantando tangos y enseñando lecciones de historia para desafiar la imagen de la mujer dentro de la historia de la iglesia católica (*El Evangelio según María Magdalena*, 2006).

La reinterpretación fársica de personajes femeninos ha servido también en el cabaret mexicano como plataforma para cuestionar los mecanismos del poder y la exclusión social. Es el caso de la obra *La Banda de las Recodas* (2004-2009) de Las Reinas Chulas. Recodo es sinónimo de tacaño en México. La obra teatraliza la historia de una banda de música « grupera » femenina, narcotraficante e íntimamente relacionada con la política y el abuso estatal en relación a la violencia contra la mujer, concretamente sobre el asesinato de mujeres (feminicidios) en Ciudad Juárez.

Tito Vasconcelos, por su parte, ha optado por explorar en particular el Teatro de Revista, la *comedia de ll arte* y el *camp*. Del último ha tomado prestado un sentido de la « superficialidad » de lo popular que en su caso toma la forma de una crítica política y social. Vasconcelos está convencido que la intersección de la cultura popular y los temas sociopolíticos, tiene el poder de revelar los conflictos más profundos de la vida y la cultura de su país.

Una de las obras más emblemáticas y longevas del cabaret mexicano es *La pasión según según Tito* basado en *Mistero Buffo* de Dario Fo y llevada a la escena por Vasconcelos. Esta se ha presentado ininterrumpidamente desde 1999 en la ciudad de México y constituye una valoración de las energías carnavalescas de la cultura popular utilizando la estética *camp* a la mexicana. Para Vasconcelos y su grupo, parte del misterio alrededor de la figura histórica de Jesús era la posibilidad de que fuera gay, ya que estaba rodeado de hombres, no se le conocieron amigas, ni planes de matrimonio, vivió con su madre hasta los treinta años, etc, etc. En esta obra se juega con los estereotipos de los homosexuales en el closet usando la cultura popular dentro de una óptica gay muy cercana al melodrama. Todos los personajes aparecen vestidos como en las películas bíblicas pero hablan en un argot mexicano coloquial. La adaptación e hiperbolización del texto de Dario Fo se hace por medio de agudas referencias críticas a la realidad nacional mexicana. La obra cuestiona a través de estrategias del cabaret la ideología y los mecanismos de representación y demonización de la diversidad sexual por parte de la cultura oficial.

Género y lenguaje : el *albur* en el cabaret

Subvertir los estereotipos culturales era algo común en el Teatro de Carpa. En el cabaret político contemporáneo una de las estrategias principales con este fin consiste en cuestionar la homofobia y la misoginia inherentes al *albur*, un vocablo que designa en México el humor popular. Este se basa en usar términos comunes (por ejemplo la palabra « chile »), los cuales están pre-codificados con un sentido sexual. El verbo *alburear* significa el uso de este doble significado en una conversación ordinaria, muchas veces sin que el albureado note que se están burlando de él o ella. El *albur* puede ser más o menos directo pero también puede implicar juegos de palabras muy sofisticados, ya que implica el uso de metáforas y metonimias que se van construyendo progresivamente. Así, aunque la persona conozca el código, el significado no es siempre igual y depende de la manera en que haya sido iniciada y cómo haya transcurrido la conversación.

El *albur* contemporáneo, como en sus orígenes pre-hispánicos, tiene un elemento de combate, ya que se trata de ridiculizar a un oponente. Originalmente en la cultura náhuatl era parte de una danza en la que los gestos eran fundamentales. En el *albur* contemporáneo el aspecto picaresco original aparece solo en lo verbal y ocasionalmente en el discurso gestual; su desaparición de la danza tradicional tiene relación con la censura de la Iglesia hacia todo lo que consideraba obsceno, e incluso erótico.

Según Patrick Johansson, quien ha investigado a profundidad el *albur* en la danza y la poesía Náhuatl en los tiempos prehispánicos, a las mujeres y los hombres mayores les era permitido practicarlo para castigar a los señores de la élite, como si por su condición de inferioridad tuvieran la autoridad moral para hacerlo (JOHANSSON, 2004). Ahora bien, tanto en el tiempo antiguo como en el contemporáneo la expresión máxima del *albur* tiene una referencia homosexual. El *albur* contemporáneo consiste casi exclusivamente en un combate verbal entre dos hombres, cuyo objetivo más notorio es mostrar los atributos femeninos del oponente. Aunque el *albur* tiene un potencial altamente creativo, hoy día es comúnmente

usado para reforzar los prejuicios heteronormativos contra las mujeres y los homosexuales, debido al subtexto cultural que ve la masculinidad como el ideal a seguir. Esto pasa actualmente en la mayoría de programas cómicos de la televisión mexicana.

No obstante lo anterior, el albur puede ser también usado para satirizar los principios de las estructuras sociales y sus entramados hegemónicos. Es el caso del Teatro de Carpa, el cual recreaba el albur pero realizando una crítica social. Tanto en este tipo de teatro como en el cabaret político contemporáneo, se hace uso del carácter performativo del albur que necesita de una tercera persona, o de una audiencia, que por medio de la risa apruebe la maestría del alburero. A través de la recuperación de esta tradición los artistas del cabaret político contemporáneo exploran los aspectos más subversivos del humor.

Un buen ejemplo del uso del albur son los espectáculos de la cantante de ópera y cabaretera Regina Orozco. En el año 2009 Orozco hizo un espectáculo con Susana Zabaleta en el cual ambas aparecían sobre el escenario haciendo tortillas. La sola imagen, aun sin texto alguno, producía la risa de la audiencia porque era en sí misma un albur, ya que el término peyorativo para lesbiana es « tortillera ». Orozco entonces se dirigió a la audiencia diciendo: « Saludos a todas mis amigas feministas y larga vida a las jotas ». En este ejemplo, al enviar un saludo a las « jotas », por un lado Orozco feminiza el término « joto », que se usa para denotar despreciativamente al homosexual masculino, y al mismo tiempo, efectivamente les está enviando un saludo a feministas y lesbianas, colectividades muy cercanas a la vida y obra de la artista. 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 que la cultura le hace a la misma.

Cabaret e historia

Todos los artistas de cabaret basan sus obras en la investigación histórica, en especial el pasado colonial y el papel que la iglesia ha tenido en las costumbres y en la política de la nación, en particular su actitud hacia la diversidad sexual, la opresión de las mujeres y su complicidad con la corrupción. Este aspecto se intensificó a partir del año 2000, pues desde ese momento hasta el 2012 el gobierno mexicano estuvo en las manos del PAN, el cual basó muchas de sus políticas de género (derechos de las mujeres, aborto, uso del condón, homosexualidad) en los dictámenes de la rama más conservadora de la iglesia católica. Tito Vasconcelos, por ejemplo co-editó un volumen sobre el teatro colonial y la Inquisición en México (Cf. RAMOS-SMITH). Por su parte, Astrid Hadad hizo una investigación muy a fondo sobre las monjas mexicanas de la colonia que durante ciertas ceremonias se vestían con un lujo extraordinario. Era el momento en que se despedían del mundo llevando trajes bordados y recamados de pedrería, con sus respectivas coronas dentro de las cuales escenificaban motivos bíblicos. En su cabaret *La monja coronada* (1992) Hadad cubrió simbólicamente su cuerpo artístico con infinidad de representaciones de otros cuerpos femeninos (aztecas, coloniales, indígenas, contemporáneos) hasta el extremo, en una recreación de la inmovilidad impuesta al cuerpo femenino a través de la historia mexicana. Por su parte, Jesusa Rodríguez constantemente personifica a Sor Juana Inés de la Cruz, pionera de los derechos intelectuales de las mujeres tanto en sketches farsicos, como en marchas gay o en su ópera basada en el poema *Primero sueño* de dicha escritora, quien es considerada la autora colonial más importante en lengua española. Ya hemos hecho referencia al personaje de Malinche, clave en la colonia, y cabe mencionar también su sketch sobre Coatlicue, la diosa azteca cuya estatua se conserva en el Museo Nacional de Antropología. Rodríguez personificó dicha estatua con un elaborado traje de espuma en *La gira mamal de la Coatlicue*, el cual fue una clara parodia de la visita que el papa Juan Pablo II hizo en los 90 a

México, en el que Coatlicue, madre de los mexicanos, reclama un « mamamóvil » e imprecas a sus hijos a no negar su vertiente indígena.

Asimismo, numerosas obras de cabaret mexicano contemporáneo satirizan las ambigüedades y contradicciones ideológicas del discurso homofóbico de la iglesia católica. Por ejemplo, *El Esperpento de Norberto* (2007-2009) del mexicano Carlos Pascual, es una fábula religiosa basada en gran medida en encíclicas y pastorales verídicas. En este espectáculo se ironiza la opción por el Otro (el marginado, el pobre, etc) de la iglesia y la intolerancia/maltrato hacia ese mismo Otro (abusos de poder, pedofilia, misoginia y discriminación). Pascual explota dichas incongruencias para efectuar una lectura delirante de las mismas a partir de la figura de un representante « sodomita » de las culturas mesoamericanas, Putótl (una traducción imaginaria del término « puto » al náhuatl). Putótl visita al Papa Esperpento XVI para reclamarle se disculpe por el holocausto indígena. Pascual sintetiza así dos temas cruciales: las ideas de la Iglesia sobre la homosexualidad y las declaraciones del Papa Benedicto XVI en mayo de 2007, quien afirmó que durante la conquista de América no hubo imposición por la fuerza del catolicismo. Con referencia al uso del travestismo, cabe destacar que en sus primeras representaciones el papel del papa Esperpento estuvo a cargo de la actriz Pilar Boliver.

Cabaret más allá de las tablas

Desde sus inicios el cabaret político mexicano se desarrolló en conexión con los movimientos políticos y sociales, particularmente con las demandas por los derechos de la comunidad gay. Rodríguez, Vasconcelos, Hadad y Orozco, al igual que Las Reinas Chulas son fuertes defensores de esta causa y a menudo participan en manifestaciones personificando personajes políticos, religiosos o históricos que arengan a la multitud. Además, estos artistas se conciben como aliados de la población indígena en sus demandas ante el estado mexicano. Por ejemplo, en los noventa, el movimiento de cabaret estuvo muy involucrado con el movimiento indígena zapatista (EZLN). De hecho, Jesusa Rodríguez le dio abierta cabida en el teatro-bar El Hábito e incluso participó en los diálogos que tuvieron lugar entre el gobierno y los insurgentes, los cuales terminaron con el incumplimiento de los acuerdos por parte del primero. Después de que Rodríguez y Felipe dejaron su cabaret en manos de Las Reinas Chulas en 2005 (quienes lo rebautizaron El Vicio), la pareja enfocó su trabajo en acciones o performances políticos que ellas han denominado « cabaret masivo ». Rodríguez y Felipe optaron por el cabaret masivo debido a las elecciones presidenciales del 2006 cuando apoyaron la campaña del PRD (Partido de la Revolución Democrática). Durante esta controversial elección Rodríguez lideró alrededor de 3.000 actividades culturales para manifestaciones de entre 500.000 a 2.000.000 millones de personas, quienes se reunieron en apoyo a López Obrador, candidato del PRD, pidiendo al electo presidente que dimitiera debido al fraude electoral².

Rodríguez describe el cabaret masivo de la siguiente forma :

Lo que llamamos cabaret de masas es nuestra participación en la dirección escénica de las grandes concentraciones, en la conducción de estos encuentros, en la elaboración de canciones para la resistencia y en la aplicación del humor, la música y el teatro al servicio de la que consideramos la lucha más importante que nos ha tocado dar a los mexicanos de este nuevo siglo (RODRÍGUEZ, 2008).

² Aunque Rodríguez y Felipe apoyan irrestrictamente a Andrés Manuel López Obrador, la situación no es igual con el resto del movimiento del cabaret político mexicano. Por ejemplo, Tito Vasconcelos lo critica y caricaturiza en varias de sus obras de cabaret.

De julio a septiembre del 2006 las acciones que coordinó Jesusa Rodríguez en el zócalo de la ciudad de México, el corazón simbólico de la nación, incluyeron el boicot de compañías, industrias, bancos, cadenas de supermercados y centros comerciales que apoyaban la elección de Calderón. Muchas de estas acciones están muy cercanas al *agit-prop* de gran parte de las vanguardias de principio del siglo xx en Europa. Por ejemplo, para apoyar la lucha contra el fraude electoral de octubre de 2006 crearon las llamadas de « acciones de repudio a Fecal », usando las primeras dos letras del presidente Felipe Calderón: Fecal. Estas consistieron en colocar unas tarjetas impresas con la leyenda: « Cuidado, no pise al presidente Fecal », mismas que los seguidores de López Obrador colocaron por toda la ciudad y el país sobre las defecaciones de perros y gatos. Es significativo que tales acciones de franca oposición al status quo desde la esfera cultural sean lideradas por una figura femenina, quien hoy día es considerada una de las artistas e intelectuales de más peso en la historia mexicana contemporánea.

Como en la farsa, existe en el cabaret masivo una característica peculiar, y es la posibilidad de que el público reaccione y participe del meta-teatro que los artistas proponen. Esta especie de catarsis colectiva adquiere en ocasiones dimensiones que sobrepasan el espacio lúdico del espectáculo y se integran directamente a la vida de la gente. Rodríguez ha representado en estas grandes concentraciones personajes de la política nacional. Estos establecen diálogos y controversias con la muchedumbre que muchas veces, especialmente en el caso del ex-presidente Salinas de Gortari y de la muy corrupta directora del sindicato de maestros Elba Esther Gordillo, han tenido que ser suspendidos por el peligro de agresión hacia la artista. Algunos de estos cabaret masivos, al igual que otras manifestaciones y performances políticos independientes, han contado con la participación de otros cabareteros como Regina Orozco o Las Reinas Chulas. Para estas últimas, el cabaret significa fundamentalmente desobediencia civil y resistencia, señalando así la estrecha conexión entre su obra y el activismo social. Así, el espacio nocturno del cabaret desde sus inicios ha sido desbordado para llevar las demandas de las ciudadanas y ciudadanos mexicanos a las calles, en búsqueda de una sociedad menos represora y más plural tanto en cuestiones de género, como de justicia social.

A modo de conclusión

Si la teatralidad ha sido arrebatada por lo social (tal como hoy en día un político se puede considerar mejor actor que uno del ámbito dramático), la escena del cabaret mexicano contemporáneo resiste reformulando los conceptos de teatralidad y denunciando el artificio social. El crítico argentino Jorge Dubatti ha argumentado que el teatro es una forma de ir en contra de la espectacularización de las relaciones sociales indicado por Guy Debord (DUBATTI, 2011). Considero esto último como lo más significativo del cabaret mexicano. Las ideas de Dubatti me recuerdan lo que Erika Fischer Lichte afirma en *The Transformative Power of Performance*, sobre el giro performativo que ocurrió al comienzo del siglo xx al establecerse el tema de lo ritual en los estudios en Alemania, paralelo al cambio que se dio del mito al ritual en el campo de la antropología. De acuerdo a esta autora, el ritual y los estudios de teatro « *advocated the reversal of hierarchical positions : from myth to ritual and from the literary text to the theater performance* » (FISCHER LICHTTE, 2008: 31). Extrapolando estas ideas, podemos decir que las narrativas maestras, en especial los prejuicios de raza y género, así los mitos fundadores de la nación mexicana, son cuestionados por las estrategias preformativas de los artistas de cabaret, particularmente en lo que se refiere al dominio de la religión en el debate público en México como modelo de lo que un « buen mexicano » debe ser.

En el campo del teatro en México hubo, y en gran medida todavía hay, una relación entre el teatro entendido como texto y las « narrativas maestras » relacionadas fuertemente con las instituciones culturales jerárquicas y patriarcales, lo cual coincide con la preocupación por una identidad nacional unificada. No es extraño, dentro de este contexto, que muchos artistas con agendas feministas, gays, o antihomofóbicos hayan encontrado en el cabaret un espacio para jugar con los textos y para renegociar los mitos y las identidades más allá de los modelos oficiales.

Alimentado por el Teatro de Carpa, de Revista, la opera, el cabaret alemán de posguerra, la *commedia de' ll arte*, y muchas otras formas expresivas, el cabaret político mexicano es un movimiento abierto y plural. Su popularidad muestra la necesidad de un cuestionamiento a la cultura oficial mexicana, la cual tiende a negar la diversidad a través de unos medios de comunicación, una cultura y unas instituciones políticas altamente jerarquizadas.

Debido a una desconfianza profunda en el discurso escrito (BARBERO, 2003), la cultura latinoamericana siempre ha estado necesitada de espacios críticos reflexivos dentro de la vida comunitaria. El cabaret político surge como uno de esos espacios en el contexto mexicano urbano contemporáneo, situándose desde sus inicios como una práctica contra-representacional según la definición del crítico mexicano Antonio Prieto :

El arte de la contra-representación es esencialmente contestatario, y ha sido empleado por el performance feminista tanto euro-estadounidense como latinoamericano, así como por aquel que ejercen los artistas chicano-latinos, entre otros, que pertenecen a comunidades subalternas al norte de la frontera. En esos casos, ha interesado subvertir los estereotipos que fetichizan a la mujer o al latino, a menudo apropiándose paródicamente de los signos construidos por los medios masivos (PRIETO, 2011 : 3).

Hoy en día los modelos culturales hegemónicos en las artes en gran medida todavía están relacionados en el concepto del individuo enraizado en la ilustración (i.e. ideas sobre la igualdad basadas únicamente en características individualistas de la cultura occidental). Además de ello, una moda dominante dentro de las artes contemporáneas europeas y angloamericanas es asumir la celebración de las concepciones posmodernas que enfatizan la fragmentación y la alienación con respecto a las raíces culturales tanto de los artistas como de la audiencia. En contraste, los artistas del cabaret mexicano mencionados en este ensayo, al mismo tiempo que están familiarizados con la historia del teatro europeo y angloamericano confían fuertemente en su historia cultural particular. Este aspecto está conectado con una condición particular antropológica, la cual es la necesidad latinoamericana (y también de otras latitudes) de construir espacios comunitarios y manifestaciones culturales enraizadas en prácticas colectivas tradicionales.

Asimismo, debido a su historia particular, aunque muchos artistas latinoamericanos han encontrado en la tragedia griega y en la tradición europea un material muy rico para reflejar sus propias realidades, hay una profunda necesidad cultural y existencial para reconocerse en el antihéroe en lugar de en los personajes trascendentales. Tener la posibilidad de reírse sin misericordia de uno mismo, algo que puede ser considerado antinacionalista en otros contextos, es una importante habilidad autocrítica y autorreflexiva, y es también la razón por la cual el Teatro de Carpa fue y sigue siendo tan importante para estos artistas.

Dentro del sistema cultural globalizado postmoderno, el cabaret político mexicano explora teatralidades contra-simbólicas, con raíces en una tradición dramática muy mexicana (Teatro de Carpa) y al mismo tiempo intenta convertir a los espectadores en sujetos activos,

hecho que cuestiona esa pasividad ciudadana propia de nuestros tiempos (Cf. ŽIŽEK, 2004). Es indudable que la parodia y el pastiche vivos en los que el cabaret mexicano convierte la difícil realidad política y social del país principalmente a través de la subversión de parámetros culturales heteronormativos, le permite a la audiencia participar de un necesario ritual comunitario de apertura y reconstrucción del orden simbólico. En ello considero que reside gran parte de su aporte a la historia del teatro y la cultura en México.

Bibliografía

- ALZATE, Gastón (1997), « Expandiendo los límites del teatro : Una entrevista con Astrid Hadad » *Latin American Theatre Review* , n° 30.2.
- (1999), « Reinventando el cabaret : entrevista con Jesusa Rodríguez », *Gestos*, n° 28.14.
- CRUZ BÁRCENAS, Arturo (2012), « Con mis vestidos transformo los elementos de la cultura popular », *La jornada*, Ciudad de México, 17 de marzo.
- DUBATTI, Jorge (2011), « Teatralidad y cultura actual », *Dramateatro Revista Digital*, n° 12.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2008), *The Transformative Power of Performance*, Trans. Saskya Iris Jain., NY & Oxon, Routledge.
- JOHANSSON KERAUDREN, Patrick (2004), « Dilogías, metáforas y albures en cantos eróticos nahuas del siglo XVI », *Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM*. Disponible en <http://www.rlp.culturaspopulares.org/textos/11/04-Johansson.pdf>.
- MARÍN, Paola & Gastón Alzate (1999), « Reinventando el cabaret : Entrevista con Jesusa Rodríguez », *Gestos: Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, n° 14.28 : 140-8.
- MARTÍN BARBERO (2003), « Identidad, tecnicidad y alteridad », *Revista Iberoamericana*, n° 59.
- MONSIVÁIS, Carlos (1988), « La carpa, el teatro, la imagen, la risa, la consagración », *Escenas de pudor y liviandad*, México DF, México Debolsillo.
- PAZ, Octavio (1984), *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económico.
- PRIETO, Antonio (2011), « Performance y teatralidad liminal : hacia la represent-acción », *Archivo de artes escénicas, Universidad Castilla-La Mancha*. Disponible en http://www.cartodigital.org/interactiva/interactiva07/ensayos/antonio_prieto.pdf"http://www.cartodigital.org/interactiva/interactiva07/ensayos/antonio_prieto.pdf
- RAMOS-SMITH, Maya, Tito Vasconcelos, Luis Armando Lamadrid & Xabier Lizárraga (1998), *Censura y teatro novohispano (1539–1822) : Ensayos y antología de documentos*. México, D.F., Conaculta, INBA, Citru.
- RODRÍGUEZ, Jesusa (2008), « Mexico : ¿ Pais O Colonia ? Keynote Address by Jesusa Rodriguez ». New WORLD Theater Intersection V: Creative UpRising(s). Disponible en <http://www.umass.edu/fac/nwt/archived-INT/images-pdfs/Jesusa-Keynote.pdf>
- ŽIŽEK, Slavoj (2004), « Mas allá de la democracia. La impostura liberal », in *Violencia en acto*, Paidós, Buenos Aires.