



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Unidad Xochimilco

“HACER DEL MUNDO UN CABARET”: ESTRATEGIAS DE
LA COMPAÑÍA DE CABARET LAS REINAS CHULAS PARA
LA CONSAGRACIÓN.

TRABAJO TERMINAL DE LA CARRERA EN
COMUNICACIÓN SOCIAL

QUE PRESENTAN:

AVILEZ ORTEGA LUISA

SALGADO ACEVEDO SANDRA ESMERALDA

ASESORES RESPONSABLES:

ANDIÓN GAMBOA EDUARDO

MAKOWSKI MUCHNIK SARA ESTHER

JUAN PINEDA ALEJANDRO

REYNA RUIZ MARGARITA

MÉXICO, CIUDAD DE MÉXICO

NOVIEMBRE, 2019

Agradecimientos Luisa Avilez Ortega

A mi mamá, Ma. Luisa Ortega y mi papá, Francisco Avilez, quienes me apoyaron en este proceso incondicionalmente, y de quienes aprendí la fortaleza para seguir y nunca rendirme. Gracias por su amor y fortaleza que me enseñan día a día. Gracias a ustedes llegué a este momento y soy la persona que soy hoy.

A mi hermana Andrea Avilez, y a mi hermano Francisco Avilez, quienes me han acompañado y me han impulsado a seguir día a día. Gracias por siempre darme su amor y acompañarme en la vida.

A mi abuelo Guillermo Ortega, quien es un gran apoyo en la vida, y del que he aprendido de su ejemplo día a día. A mi abuela Pita, quien fue una de las personas más importantes en mi vida, más fuertes y alegres, y de quién sigo aprendiendo.

A mis primas, Ana Belén y Majo, quienes son como mis hermanas. Han estado siempre en los momentos más importantes de mi vida y son unas mujeres increíbles, llenas de alegría y de amor.

A mis adoradas amigas, Re, Fer, Paloma, y Majo, quienes me han apoyado siempre, han seguido mi camino en la vida, me contagian siempre de alegría y de pasión, admiro su inteligencia, su compromiso y su entusiasmo por la vida.

A mis amixes de la UAM, Josefina, Ashley, Jessica, Jimena, Marisa, Cinthia, Rodrigo, Hael y Edgar, quienes conocí en este proceso y se han convertido en personas súper importantes para mí. Gracias por todo su apoyo incondicional en estos cuatro años, Los admiro mucho y los quiero mucho.

A mi compañera de tesis, Sandra, por compartir este camino conmigo, por siempre aterrizarme y por tenerme paciencia, por su inteligencia y su compromiso. Gracias por ser mi apoyo en este proceso, sin ti no hubiera sido lo mismo.

A las Reinas Chulas: Marisol, Nora, Ceci y Ana Francis, quienes nos ayudaron en el proceso, nos contagiaron su alegría y pasión por el Cabaret, y a Luz Elenea, quién estuvo al tanto del proceso. Gracias por el tiempo que le dedicaron a este trabajo y por el compromiso.

Agradecimientos Sandra Salgado

Agradezco a mis padres Máximo Salgado y Teresa Acevedo, por apoyarme en mis estudios, por creer en mí y por todos los esfuerzos que realizaron para que yo pudiera terminar mi carrera universitaria, sin su apoyo y eterna paciencia no podría haberlo logrado. Agradezco a mis padres por ser los principales promotores de mis sueños.

A mis cinco hermanos por aconsejarme, apoyarme, no dejar que desistiera, hacer que creyera cada día más en mis capacidades y en lo que soy. Gracias por mostrarme que juntos podemos enfrentar cualquier situación, porque somos hermanos y jamás nos vamos a abandonar.

Estudiar en la Universidad Autónoma Metropolitana fue de las mejores experiencias que he tenido hasta ahora y me ha permitido conocer amigos muy importantes en mi desarrollo estudiantil. Quiero agradecerles a ellos cada consejo, cada proyecto, cada ilusión y cada meta que logramos juntos, estoy segura que es el comienzo de un largo viaje.

Quisiera agradecer también a cada uno de nuestros asesores que guiaron y ayudaron a formar el presente trabajo terminal. Agradezco su eterna disposición y paciencia, además de sus consejos, entusiasmo y acompañamiento, que hicieron que el trabajo tomara el mejor camino posible.

Índice

Introducción.	3
Capítulo 1 - Fundamentación Metodológica.	5
1.1. Metodología cualitativa.	5
1.1.1. Observación.	5
1.1.2. Entrevista.	6
1.2. Revisión de antecedentes.	8
1.3. Reformulación de la pregunta de investigación.	9
1.4. Perfil Entrevistadas.	9
1.5. Guión entrevistas.	13
1.5.1. Entrevista s Reinas Chulas.	13
1.5.2. Entrevista grupal Reinas Chulas.	14
1.5.3. Entrevista grupal Malinches Cabaret.	14
1.5.4. Entrevista Andrés Carreño.	14
Capítulo 2 - Historia del Campo Teatro Cabaret.	16
2.1. Antecedentes del Teatro Cabaret en el mundo.	21
2.1.1. Aristófanes, juglares y bufones: personajes históricos antecesores del cabaret.	22
2.1.2. Comedia del arte.	22
2.1.3. El cabaret Francés.	23
2.1.4. El cabaret Alemán.	24
2.1.5. El cabaret en el resto de Europa.	25
2.2. Campo del cabaret en México.	26
2.2.1. Teatro de Revista.	27
2.2.2. Teatro de Carpa.	28

2.2.3. Cabaret mexicano.	29
2.2.4. Elevación social en el cabaret mexicano.	40
Capítulo 3 – Cabaret de las Reinas Chulas.	42
3.1. Trayectoria.	44
3.1.1. Ana Francis Mor.	45
3.1.2. Cecilia Sotres.	48
3.1.3. Marisol Gasé.	50
3.1.4. Nora Huerta.	56
3.1.5. Luz Aranda (directora de la Asociación Civil).	59
3.1.6. Pájaros del mismo plumaje vuelan juntos- Conformación de la compañía.	60
3.1.7. Creación de la Asociación Civil: El Cabaret Al Servicio De.....	66
3.2. Capital simbólico: Herencias y creaciones.	73
3.2.1 Teatro Bar El Vicio: espacio de resistencia para la cultura y el cabaret.	74
3.2.2. Creación de Asociación Civil.	82
Capítulo 4 – Apuesta.	84
4.1. Apuesta en el Campo de la Gran Producción.	84
4.1.1 Obras.	86
4.2. Apuesta en el Campo de la Producción Restringida.	89
4.3. Apuesta en la Campo de la Reproducción y Conservación.	91
Capítulo 5 – Consagración.	93
Conclusiones.	96
Bibliografía.	98

Introducción

El teatro cabaret es definido como un género teatral popular de resistencia que utiliza el tono farsesco y el humor para lograr una crítica política y social, elaborada a través de temas sinuosos y del uso de elementos satíricos e irónicos, con la participación activa y cómplice del público. (Sotres, 2016: 21)

La presente investigación aborda a la compañía de Teatro Cabaret “Las Reinas Chulas”, integrada desde 1998 por Ana Francis Mor, Cecilia Sotres, Marisol Gasé y Nora Huerta, creadoras, gestoras y promotoras de esta compañía, y fundadoras de la asociación civil *Las Reinas Chulas Cabaret y Derechos Humanos A.C.* La finalidad de esta última es tratar de generar cambios artísticos, sociopolíticos y culturales mediante el humor. La compañía ha forjado a lo largo de su trayectoria, la oportunidad de posicionarse en el campo del Teatro Cabaret como una de las principales representantes consagradas de este tipo de disciplina. Nuestro planteamiento parte de la siguiente pregunta: *¿De qué manera la Compañía de teatro cabaret “Las Reinas Chulas” ha invertido su apuesta en el Campo de la Producción Cultural y de Bienes Simbólicos, conservando su posición de consagradas dentro del campo del Teatro Cabaret?*

Nos planteamos como objetivo general, analizar a lo largo de la investigación, desde la teoría del sociólogo Pierre Bourdieu, la manera en la que ellas como agentes del Teatro Cabaret han desempeñado su juego de posiciones para lograr una consagración, y de igual manera cómo han articulado sus apuestas en el Campo de la Producción Cultural y Bienes Simbólicos, apostando a la legitimación en otros campos. Y como objetivos específicos tenemos, reconstruir el campo del Teatro Cabaret en México, analizar por medio de las trayectorias individuales sus principales capitales económicos y culturales, y por último, identificar el capital simbólico heredado y construido por Las Reinas Chulas.

De esta manera, el trabajo consta de un primer capítulo, en donde se expone la metodología cualitativa, utilizada en esta investigación.

El segundo capítulo corresponde a la reconstrucción del Campo del Teatro Cabaret, empezando con su historización y terminando con un análisis de la situación actual del campo.

Posteriormente, tenemos el tercer capítulo, enfocándonos en la construcción de las trayectorias individuales de las integrantes de Las Reinas Chulas, así como, la trayectoria de la directora general de la Asociación Civil: “La Reinas Chulas Cabaret y Derechos Humanos A.C.” –Luz Elena Aranda-. En un segundo momento, se muestra la forma en la que se creó la compañía y la Asociación Civil, para así identificar el capital simbólico heredado y construido.

En el cuarto capítulo, se describen las estrategias en la apuesta de Las Reinas Chulas, dentro del Campo de Producción Cultural de Bienes Simbólicos, y su movimiento dentro de los subcampos: la Gran Producción, la Producción Restringida y el de la Reproducción y Conservación.

Por último, describimos el estado de consagración en el que se encuentran Las Reinas Chulas, identificado a partir del análisis de todo lo anterior. Este apartado visibiliza la apuesta principal de la compañía, que corresponde a “Hacer del mundo un cabaret”.

La investigación da pie a un seguimiento, es decir, a partir de ella se pueden realizar otras investigaciones, otras rutas de análisis y de profundización de temas. Por ejemplo, hablar y adentrarse al tema del teatro cabaret para las infancias; o darle hacer un análisis más exhaustivo sobre el activismo que Las Reinas Chulas hacen, a partir de los proyectos que tienen en la Asociación Civil.

1. Fundamentación Metodológica.

1.1 Metodología cualitativa.

Para la elaboración de este trabajo es pertinente la utilización de una metodología con perspectiva cualitativa, la cual estudia las interacciones entre los sujetos, y nos permite recolectar narrativas, experiencias, trayectorias, etc. que nos ayuda a obtener, a partir del análisis de Bourdieu, las prácticas dentro de este campo, el habitus, la ilusio, y los capitales que se ponen en juego.

Así, la metodología cualitativa se define, de acuerdo con Orozco y González, “como aquella que busca comprender las cualidades de un fenómeno respecto de las percepciones propias de los sujetos que dan lugar, habitan o intervienen ese fenómeno [...] Es una mirada que parte de la premisa de que el hecho no es lo que está ahí afuera, sino lo que los sujetos, incluido el investigador, percibe como hecho” (2012: 116).

Este proceso requiere de indagación, en la que el investigador accede a partir de interpretaciones comprensivas y sucesivas, a las relaciones de significado que los sujetos atribuyen a tal fenómeno. (cf. Orozco y González. 2012: 116)

Nuestro objeto de estudio es la compañía de Teatro Cabaret, “Las Reinas Chulas”, conformada por cuatro mujeres: Marisol Gasé, Cecilia Sotres, Ana Francis Mor y Nora Huerta. Cada una con su trayectoria e historia, pero al mismo tiempo son parte de una sola trayectoria, la de la compañía. Requiriendo un trabajo de campo detallado y exhaustivo con ellas para conocer estas trayectorias e historias personales y colectivas. Siendo la perspectiva cualitativa una metodología que nos permite llegar a conocerlas, en el texto de *Estrategias de investigación cualitativa*, Irene Vasilachis de Gialdino (2006: 31) cita:

“La investigación cualitativa se ocupa de la vida de las personas, de historias, de comportamientos, pero, además, del funcionamiento organizacional, de los movimientos sociales o de las relaciones interaccionales. (Strauss y Corbin, 1990: 17). Está basada en la comunicación, en la recolección de historias, narrativas y descripciones de las experiencias de otros.” (Morse, 2005: 859).

1.1.1 Observación

Una herramienta de la metodología cualitativa que utilizamos para el trabajo de campo con las Reinas Chulas es la observación. Con el fin de tener un primer acercamiento a su puesta en escena, conocer las temáticas, observar al público, las reacciones y conocerlas a ellas.

Se hizo uso de esta herramienta para conocer sus puestas en escena y así realizar un análisis de acuerdo al impacto que tienen las reconfiguraciones y articulaciones de la compañía en la

puesta en escena, es decir observar y conocer qué temáticas están presentadas para posteriormente vincularlo con las situaciones políticas, culturales y sociales actuales.

De acuerdo con Michael Angrosino “La observación es el acto de percibir las actividades e interrelaciones de las personas en el entorno de campo mediante los cinco sentidos de investigador” (2012:61)

“El proceso de observación comienza captando todo y registrándolo con tanto detalle como se pueda, con la menor cantidad de interpretación posible. [...] Gradualmente, a medida que el investigador adquiere más experiencia en el emplazamiento de campo, puede comenzar a diferenciar asuntos que parecen ser importantes y a concentrarse en ellos, mientras que presta proporcionalmente menos atención a cosas que tienen significado menor”. (Angrosino 2012: 61,62)

Se llevó un registro de las puestas en escena observadas, con el fin de tener un primer acercamiento al Cabaret, los temas que abordan y así ir conociendo las herramientas que utilizan dentro del campo. Angrosino (cf. 2012: 64) menciona que la buena observación implica necesariamente cierta estructura en la que los investigadores deben tomar notas de campo organizadas, que incluye:

- Una declaración sobre el entorno particular.
- Una enumeración de los participantes (número, características generales).
- Descripciones de los participantes (presentadas en una forma lo más objetiva posible).
- Una cronología de los acontecimientos.
- Descripciones del entorno físico y todos los objetos materiales implicados (con gran detalle, sin dar nada por supuesto).
- Descripciones de los comportamientos e interacciones (evitando interpretaciones).
- Registros de conversaciones o de otras interacciones verbales (lo más literales posible).

Realizamos unas tablas de observación -se presentan en el apartado 3.5- , donde utilizamos algunas de estas características, sin embargo, quitamos algunas e incluimos otras que creemos son relevantes para la elaboración y respuesta a nuestra pregunta.

1.1.2 Entrevista

Teniendo un primer acercamiento a la actividad de la compañía de Las Reinas Chulas, es decir, la observación, realizamos entrevistas. En la observación se empezó a registrar detalles de la manera más objetiva y descriptiva posible, evitando interpretaciones e inferencias y dejando de lado las propias ideas preconcebidas. Se llega a un punto en que se reconoce o infiere patrones con significado en los comportamientos observados, los cuales cuestionan al

investigador y comienza a preguntar a personas informadas en la comunidad o grupo que se está estudiando. Así la entrevista es una consecuencia lógica de la observación. (cf. Angrosino 2012: 66)

La entrevista se define como “un proceso por el que se dirige una conversación para recoger información” (Angrosino, 2012: 66).

Una entrevista cualitativa puede ser de naturaleza abierta, es decir, las preguntas a realizar son abiertas, dando oportunidad a crear un vínculo simbólico con las agentes que se entrevistaron. Ésta,

“Fluye como una conversación y da cabida a digresiones, que pueden establecer nuevos caminos de investigación que el investigador no había considerado originalmente. En este sentido, es un tipo de asociación en el que la persona informada de dentro del grupo ayuda al investigador a desarrollar la investigación a medida que ésta avanza.” (Angrosino, 2012: 67)

Sin embargo, las entrevistas que realizamos son *entrevistas semiestructuradas*, las cuales usan preguntas predeterminadas relacionadas con “dominios de interés”; a diferencia de la entrevista abierta, que puede vagar con bastante libertad, la entrevista semiestructurada se atiende con rigor al tema concentrado de antemano y plantea preguntas diseñadas para obtener información específicamente sobre ese tema. Se deberá desarrollar de modo natural a partir de una entrevista abierta, siguiendo y clarificando las cuestiones que hayan surgido en el curso del mi formato anterior, más conversacional. (cf. Angrosino 2012: 73)

Se realizó una primera *entrevista grupal* con tres de las cuatro Reinas Chulas, con el fin de obtener información conjunta, mismas opiniones o discrepancias, así como la interacción que tienen entre ellas y cómo se generó la compañía.

Posteriormente, se realizaron *entrevistas individuales* a las cuatro integrantes de la compañía Las Reinas Chulas; Nora Huerta, Marisol Gasé, Ana Francis Mor y Cecilia Sotres; y también se realizó una *entrevista individual* a Luz Elena Aranda, directora general de Las Reinas Chulas Cabaret y Derechos Humanos, A.C. Ya que ella forma parte de una institución representativa con relación a los intereses sociales que desempeñan estas actrices.

El interés al realizar este tipo de entrevista, es de conocer mejor la manera en la que se desempeña cada una de ellas en su papel como actrices pertenecientes a la compañía de teatro cabaret “Las Reinas Chulas”. Asimismo, pretendemos notar intereses, preferencias, objetivos; en primer momento de manera grupal y posteriormente personales, para la creación de sus obras y personajes. También queremos saber cuál es la intención que ellas tienen al desarrollar sus puestas en escena y si pretenden o no, generar algún tipo de efecto en el

público al que se presentan. Es decir, el objetivo de estas entrevistas, además de tratar de corroborar nuestras conjeturas, será el de exponer la lógica de sus prácticas y lo que las motiva a actuar.

Y por último se consideró pertinente entrevistar, a partir de *entrevista grupal*, a una compañía externa a las Reinas Chulas, “Malinches Cabaret y Burlesque”, y a un agente que hace cabaret para las infancias, Andrés Carreño. Con la finalidad de contextualizar la posición de las Reinas Chulas dentro del campo, y ver de qué manera otras compañías perciben a las Reinas Chulas dentro del Teatro Cabaret, así como complementar la construcción del campo a partir de prácticas, reglas y agentes que juegan dentro de él.

Posteriormente, se realizó transcripción de cada una de las entrevistas realizadas, codificación para organizar los datos rescatados y cuadros de relación con los códigos obtenidos y los conceptos de Bourdieu para la realización del análisis.

1.2 Revisión de antecedentes

La bibliografía sobre el Teatro Cabaret en México es escasa, a veces suele considerarse como teatro de revista, sin embargo, se pueden encontrar dentro de los principales periódicos de circulación a nivel nacional ya sea impreso o digital, algunas notas sobre el teatro cabaret.

Encontramos una tesis realizada por estudiantes de la licenciatura de Comunicación Social de la UAM-Xochimilco en 2012, *El que ríe al último, es que no entendió. Teatro Cabaret en la Ciudad de México*, por de Zaira Artemisa Borja Trujillo y Margarita Campillo Barrón. En la que se hace una revisión histórica y contextual del arte cabaretero, con la exploración de la risa como dispositivo y se trabaja como objeto-sujeto de estudio con Las Reinas Chulas. La cual tomamos como punto de partida para nuestra investigación.

A partir del descubrimiento de esta tesis logramos plantear nuestro problema de investigación, tomándola como un antecedente que nos permite conocer la historia del Teatro Cabaret y un primer acercamiento a la compañía de Las Reinas Chulas.

Cabe considerar que los mismos actores, directores y gente del medio cabaretero para la impartición de sus talleres y cursos ocupan bibliografía para compartirla con sus estudiantes, por lo cual, nos dimos a la tarea de solicitar sugerencias bibliográficas con un par de estos talleristas para conocer a mayor profundidad este fenómeno.

En la búsqueda de esa bibliografía encontramos el libro *Introducción al cabaret (con albur)*, (2016) publicado por Cecilia Sotres y el trabajo del ensayista y especialista argentino Gastón Alzate.

1.3. Reformulación de la pregunta de investigación

La presente investigación inició con el objetivo de trabajar con la compañía de teatro cabaret “Las Reinas Chulas” específicamente enfocada a los procesos de articulación y reconfiguración, de la compañía, en el campo de la producción cultural tomando, a partir del 2012 hasta una parte del 2019. Planteándose, entonces, estudiar y analizar, a lo largo de la investigación, tanto las reconfiguraciones entendidas como aspectos relacionados con las trayectorias de los agentes involucrados y su organización artística; como las articulaciones que este grupo ha generado con otros campos de la producción cultural y de bienes simbólicos, que repercuten en sus prácticas durante la temporalidad indicada. Sin embargo, la información que se fue recopilando, a partir de las observaciones y las entrevistas, en el trabajo de campo, demostraron que la compañía de teatro cabaret “Las Reinas Chulas” no presentan como tal una reconfiguración significativa dentro de la misma compañía. Sino que ha logrado su permanencia en la posición de consagradas dentro del *campo* del Teatro Cabaret, desarrollado un cabaret con temas de género y feministas, e insertándose en otros campos, al crear la Asociación Civil. Que no corresponden específicamente a una reconfiguración.

Es por esto que surge la necesidad de encaminar la investigación a la apuesta que ponen en juego dentro del *Campo de Producción Cultural y de Bienes Simbólicos*, y así se replanteó la pregunta de investigación, para que correspondiera y fuera coherente con los resultados de las entrevistas y la observación.

Así, se reformuló la pregunta de investigación: *¿De qué manera la Compañía de teatro cabaret “Las Reinas Chulas” ha invertido su apuesta en el Campo de la Producción Cultural y de Bienes Simbólicos, conservando su posición de consagradas dentro del campo del Teatro Cabaret? Dónde se mostrará la inserción de esta compañía en diversos campos y las estrategias y algunas de sus “jugadas” que de alguna manera, les permitieron dicho posicionamiento.*

1.4. Perfil Entrevistadas

Cuadro Reinas Chulas

Nombre	Año de incorporación a la compañía	Ocupación	Estudios	Situación laboral
--------	------------------------------------	-----------	----------	-------------------

Luz Elena Aranda	2004 empezó a trabajar en la Asociación Civil. 2012 de tiempo completo, como directora.	Activista, cabaretera, antropóloga.	Literatura Dramática en la UNAM y Etnografía en el ENAH	Directora general de Las Reinas Chulas Cabaret y Derechos Humanos A.C. y Co-secretaria General de la Asociación internacional de lesbianas, gays bisexuales, trans e intersex (ILGA world).
Marisol Gasé	1998	Actriz, cabaretera, directora y activista	Actuación en el Centro Universitario de Teatro (CUT) de la UNAM y en The Royal Academy of Dramatic Art en Londres.	Actriz, Reina Chula, forma parte de Las Reinas Chulas cabaret y Derecho Humanos A.C. y es socia propietaria del Teatro bar El Vicio.
Nora Huerta	1998	Actriz, Cabaretera, directora y activista.	Actuación en el CUT de la UNAM.	Actriz, Reina Chula, forma parte de Las Reinas Chulas Cabaret y Derechos Humanos A.C. y es socia propietaria del Teatro bar El Vicio.
Cecilia Sotres	1998	Actriz, cabaretera, escritora, directora, maestra y activista.	Actuación en el CUT en la UNAM.	Actriz, Reina Chula, forma parte de Las Reinas Chulas Cabaret y Derechos Humanos A.C., es socia propietaria del Teatro bar El Vicio, y es maestra de Teatro Cabaret.
Ana Francis Mor	1998	Actriz, Cabaretera, directora, escritora y activista.	Actuación en el Foro - Teatro Contemporáneo, licenciada en Artes Escénicas para la expresión Teatral por la Universidad de Guadalajara.	Actriz, Reina Chula, forma parte de Las Reinas Chulas Cabaret y Derechos Humanos, es socia propietaria del Teatro Bar El Vicio y docente.

Cuadro Malinches Cabaret y Burlesque

Nombre	Género	Ocupación	Estudios	Situación laboral
Pink Sin	Femenino	Actriz, modelo, cabaretera, directora y productora y profesora.	Antropóloga física. Especialidad en forense y formación de bailarina clásica.	Productora y directora de Malinches Cabaret y burlesque, actriz y docente de talleres
Daemonia Vixen	Femenino	Actriz de cabaret y cantante y productora de metal	Nivel técnico de canto operístico en la Escuela Nacional de Música e Historiadora por la UNAM, especialidad en género.	Maestrante de Historia del Arte, actriz cabaretera y burlesque y cantante de metal.
Palanqueta	Femenino	Arquitecta interiorista y cantante.	Arquitectura.	Actriz de cabaret y burlesque y arquitecta interiorista.
Killer Queen	Femenino	Psiquiatra, actriz de cabaret y burlesque.	Psiquiatría en UNAM	Psiquiatra en el Instituto de Psiquiatría y actriz cabaretera y de burlesque.
Madre Athea	Femenino	Maestra de IEMS y actriz de cabaret y burlesque.	Teatro en la UNAM.	Docente en el IEMS de lengua y literatura y teatro, y actriz de cabaret y burlesque.
Monamor	Femenino	Psicóloga y actriz de cabaret y burlesque.	Psicología.	Actriz de cabaret y burlesque, y cirquera

				y psicóloga.
Dolores	Femenino	Activista, madre y actriz de cabaret y burlesque.	Licenciatura en derecho en la UNAM.	Activista en la colectiva Crianza feminista y actriz de cabaret y burlesque.
Miss Dicktina	Femenino	Actriz de cabaret y burlesque y mesera.	Licenciatura trunca en Relaciones Internacionales y especialidad en impresión artes gráficas y administración.	Mesera en Teatro bar El Vicio y actriz de cabaret y burlesque.

Cuadro Andrés Carreño

Nombre	Género	Ocupación	Estudios	Situación laboral
Andrés Carreño	Masculino	Actor, cabaretero, escritor, director, activista.	Actuación en La Escuela Nacional de Artes Teatrales, danza contemporánea en La Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (trunca), estudios en técnica de clown, talleres de dramaturgia, de dirección, diplomado en la UNAM de <i>“Sexualidad, Cuerpo, Derechos Humanos y Política Pública”</i> , estudios en <i>“Nuevas masculinidades”</i>	Dueño de la compañía <i>“Cabaret Misterio”</i> , Imparte talleres de cabaret, agrupación de cabaret <i>“Los histéricos”</i>

1.5. Guion entrevistas

1.5.1 Entrevistas Reinas Chulas

Platícanos un poco sobre ti.

¿Qué estudiaste?

¿Recuerdas tu primer acercamiento al teatro?

¿En el ámbito familiar alguien influyó para estudiar teatro?

¿Por qué elegiste dedicarte al teatro cabaret?

¿Cómo iniciaste tu trabajo dentro del teatro cabaret?

¿Qué dificultades tuviste para entrar al teatro cabaret?

¿Crees que es posible vivir del teatro cabaret?

¿En qué otros proyectos estás involucrada, a parte de las Reinas Chulas?

¿Quién te ayudó o apoyo para entrar al teatro cabaret?

¿Cuál ha sido tu relación con Jesusa Rodríguez?

¿Cuál ha sido tu relación con Tito Vasconcelos?

Como cabaretera, ¿qué es lo que quieres provocar en el público?

¿Dirías que hoy en día es importante el teatro cabaret?

¿Cómo sería el Teatro cabaret sin humor?

¿Cuáles consideras que son las dificultades para emprender una carrera en el teatro cabaret en México?

Si yo quiero ser cabaretera, ¿qué características necesito para empezar?

¿Cómo es la competencia en este medio?

¿Por qué te interesó estar en las Reinas Chulas?

¿Cómo deciden quién se presenta en “El Vicio”?

¿Qué relación tienen con otras compañías de teatro cabaret?

Cuéntanos si hay algún proceso para decidir qué temas incorporan en sus puestas en escena.

¿Por qué hacer del mundo un cabaret?

¿Por qué crear una asociación civil y no quedarse sólo en la puesta en escena?

A lo largo de la historia de la Asociación civil, ¿Cuáles momentos han sido favorables y cuáles han sido obstáculos?

¿Qué proyectos han realizado?

¿Qué proyectos siguen vigentes?

¿Cuáles son tus tareas en la Asociación?

¿Cómo te involucras en los proyectos?

¿Hay que ser chingonas, bisexuales y lesbianas para entrar a las Reinas Chulas?

1.5.2. Entrevista grupal Reinas Chulas

¿Cómo nacen las Reinas Chulas?

¿Cuál ha sido su relación con Jesusa Rodríguez?

¿Cuál ha sido su relación con Tito Vasconcelos?

¿Qué significa el espacio el “El Vicio” para las Reinas Chulas?

Cuéntenos si hay algún proceso para decidir qué temas incorporan en sus puestas en escena.

¿Cómo incorporan el tema de género en su actividad profesional?

¿Qué reacción buscan generar en su público?

¿Cuáles momentos han sido favorables y cuáles han sido obstáculos?

¿Por qué hacer del mundo un cabaret?

¿Por qué crear una asociación civil y no quedarse sólo en la puesta en escena?

¿Para qué trabajar en escuelas y comunidades?

¿Cómo un tema como, por ejemplo, el feminicidio lo cabaretizan?

1.5.3. Entrevista grupal Malinches Cabaret

¿Cómo surge Malinches Cabaret?

¿Cuánto tiempo llevan?

¿Cómo se conocieron?

¿Por qué deciden trabajar entre ustedes?

Individual: ¿Qué estudiaron?

¿Qué dificultades han tenido como compañía de teatro cabaret?

¿Qué tan difícil es tener un espacio propio?

¿Qué tan difícil es dedicarse a ese tipo de cabaret en México?

¿Cómo se puede vivir del teatro cabaret?

Vimo que se presentaron en El Vicio, ¿qué significa para ustedes presentarse en este lugar?

¿Cuál es su relación con Las Reinas Chulas?

¿De qué manera conciben ustedes a Las Reinas Chulas?

1.5.4. Entrevista Andrés Carreño.

¿Cuáles han sido tus estudios?

¿Cómo llegaste al teatro cabaret?

¿Cómo ves el cabaret en México?

¿Cuáles son las dificultades que has enfrentado en tu carrera como cabaretero?

¿Es posible vivir del teatro cabaret?

¿Por qué te interesó dedicarte al cabaret para niños?

¿Cómo haces este teatro cabaret para niños?

¿Cómo logras captar su atención?

¿Cómo decides cuáles temas abordar?

¿Cómo diferencias el teatro cabaret que tú haces, con el que hacen otros cabareteros en México?

Consideras importante el cabaret hoy en día

2. Historia del Campo del Teatro Cabaret

En este capítulo hacemos una construcción del *campo* del Teatro Cabaret, se exponen los antecedentes del Teatro Cabaret en el mundo, después los antecedentes en México y para finalizar la situación del campo actual en México.

Consideramos el Teatro Cabaret como un *campo* en su totalidad, esta esfera de actividad tiene características que tiene todo *campo*, las cuales se profundizan y explican a lo largo de este capítulo. Sin embargo, es pertinente mencionar que el Teatro Cabaret se encuentra dentro del *campo* del Teatro, es decir, es un *subcampo*.

Para empezar a hablar de *campos* y *subcampos*, es importante definir ¿Qué es un *campo*? Encontramos una definición en el texto de Chevallier y Chauviré:

“El mundo social moderno se descompone en una multitud de microcosmos, los campos, de los que cada uno posee piezas claves, objetos e intereses específicos (campo literario, científico, político, universitario, empresarial, religioso, periodístico).” (Chevallier y Chauviré. 2011: 29).

Pierre Bourdieu en el texto *El sentido Social del Gusto* (2010), lo define como:

“El campo es como un juego, pero que no ha sido inventado por nadie, que ha emergido poco a poco, de manera muy lenta. Ese desarrollo histórico va acompañado por una acumulación de saberes, competencias, técnicas y procedimientos que lo hacen relativamente irreversible. Hay una acumulación colectiva de recursos colectivamente poseídos, y una de las funciones de la institución escolar en todos los campos y en el campo del arte en particular es dar acceso (desigualmente) a esos recursos. [...] En ese juego, la gente ocupa posiciones que están determinadas, en gran parte, por la importancia de su capital simbólico de reconocimiento, de notoriedad –capital distribuido desigualmente entre los diferentes artistas-. Hay pues, una estructura de la distribución de ese capital que, a través de la posición que cada artista ocupa en esa estructura (la de dominante o dominado, etc.) “determina” u orienta las estrategias de diferentes artistas a través, especialmente, de la percepción que cada artista puede tener de su propio espacio.” (Bourdieu, 2010: 38-39).

Dentro del *campo* del Teatro, encontramos distintas disciplinas o subcampos como el Teatro clásico, el experimental, musical, de comedia, cabaret, entre otros. El Teatro Cabaret, como subcampo, ocupa cierta posición de acuerdo a su reconocimiento dentro de él y a la inversión de *capitales simbólicos* para que su actividad sea legítima dentro del campo.

“En ese juego, la gente ocupa posiciones que están determinadas, en gran parte, por la importancia de su capital simbólico de reconocimiento, de notoriedad –capital distribuido desigualmente entre los diferentes artistas-. Hay pues, una estructura de la distribución de ese capital que, a través de la posición que cada artista ocupa en esa estructura.” (Bourdieu, 2010: 39)

La posición que ocupa el Teatro Cabaret dentro del *campo* teatral está determinado por el *capital simbólico* que pone en juego. En este caso, podemos decir que el *capital simbólico* son las distintas herramientas que ocupa el Cabaret en su puesta en escena. Estas herramientas son la sátira política, el humor y la risa.

Sátira Política

“La comedia nace en un ambiente trágicamente cómico, donde la vida y la conciencia social se encuentran tristemente abrumadas. Para poder ejercer una denuncia, la conciencia necesita una libertad y por lo tanto, para reír es necesario tener la voluntad de denunciar estos pesados sentimientos.” (Sotres, C., 2009)

La sátira, nos dice García Castillo (1971:150) “(...) es una protesta que intenta corregir defectos humanos como la avaricia, la ambición, la lujuria y la superstición”. La sátira, especialmente la política, es un recurso que se caracteriza por presentarse constantemente en diversas manifestaciones creativas y de expresión del ser humano. Uno de sus principales propósitos es hacer reír y/o generar sorpresa. La sátira también se presenta como un instrumento de denuncia y crítica social en las distintas manifestaciones del arte como la literatura, el teatro, etc.

“Cuando la libertad de expresión es ejercida por “los cómicos” difícilmente los poderes políticos, religiosos o económicos salen inmunes.” (Heredia, 2014). La sátira política a menudo se enfoca en *atacar* a los sectores influyentes de la sociedad, que de alguna manera se relacionan o se creen parcial o totalmente responsables de las situaciones que aborda.

A lo largo de la historia muchas obras han recurrido a la sátira para combatir las injusticias que se llevan a cabo en la sociedad, principalmente por el poder, aspirando a de este modo mostrar la necesidad de construir una sociedad mejor para todos. La sátira es considerada una manifestación más, a cargo de la libertad de expresión y también se considera un elemento útil para la creación artística.

Dentro del teatro cabaret la sátira política se utiliza frecuentemente para intentar que los espectadores enfrenten las situaciones que acontecen en su contexto diario. No puede haber

cabaret sin sátira. En una entrevista realizada a Jesusa Rodríguez (1997:124) haciendo referencia a la sátira política dentro del teatro cabaret declaró que:

“Creo que el teatro de cabaret es una fuente esencial de análisis de la realidad; de ponerte frente a tu propia realidad y tratar de ver lo que no se ve en una primera instancia, lo que no es aparente en la realidad. Justamente, para mí lo más interesante de este trabajo es porque es una de las formas de revelación de la realidad cotidiana más fuertes que he conocido. Desde muchos puntos de vista. Si yo me planteo un espectáculo sobre el país, necesariamente tengo que pensar en una metáfora que represente el estado del país. ¿Cómo está el país o cómo está mi realidad en este momento? Yo puedo ver que el país está en crisis. ¿Pero qué quiere decir crisis? ¿Dónde? ¿Podemos decir que hay gran descomposición en México ahorita, hay corrupción [...] De un país descompuesto, de una política totalmente corrompida? ¿Y qué hay detrás de todo eso? Allí vas llegando entonces a una metáfora del país o de tu realidad. Y eso es una obligación para quien escribe un espectáculo de cabaret”

El humor es uno de los recursos ocupados por la sátira política, el cual requiere una reflexión. No sólo es hacer bromas como argumenta Jesusa: “Tienes que tocar la esencia de lo que está ocurriendo porque si no, a nadie le interesa. Y si no, lo que haces son chistes. No haces humor. [...] Para hacer humor hay que penetrar la realidad y además dejarte tocar” (Ibíd). El teatro cabaret busca hacer a los espectadores conscientes de lo que se vive. Ocupando como recurso el humor dentro de la Sátira política, se genera una forma de hacer visible lo que se a veces se pretende evitar, haciéndolo más digerible para el público. “[...] el humor tiene una función catártica, de desahogo de las tensiones y de las culpas que genera el ir contra la ley social” (Sotres, C., 2009) De esta manera el cabaret incorpora este recurso para lograr sobrellevar algunas temáticas que los afecta como público; que aunque no busca quitarles importancia trata de presentarlas de una manera que genere un desahogo en los espectadores.

La Risa y el Humor

“Para nosotras el humor es una herramienta que nos ayuda a analizar la realidad y a través del humor hacer catarsis, o sea este fenómeno de reconocer algo que te duele y pues liberar la tensión a través de la risa, digamos, técnicamente ese es como el camino o el método, la manera de abordar temas dolorosos.” (Entrevista grupal, Nora Huerta, 2019)

La risa y el humor son dos aspectos que se pueden considerar inherentes al ser humano, a pesar de esto, han sido estudiados muy poco por teóricos y pensadores. Existen algunas

disciplinas que los incluyen y se han dedicado a generar un pequeño estudio de estos; tales como la filosofía, la psicología, la antropología, entre otras.

En cuanto a la religión, el valor que se le otorga a la risa tenía una connotación negativa en la Edad Media, caracterizándose por una amplia censura. Tenemos como ejemplo algunas reglas monárquicas pertenecientes al siglo V y VI:

“En las Taciturnitas, dentro del capítulo dedicado al silencio, se lee: “La forma más terrible y obscena de romper el silencio es la risa, si el silencio es virtud existencial y fundamental de la vida monástica, la risa es gravísima violación”. Para San Benito, a partir del Siglo VI, la risa es contrapuesta a la humildad, ya abandona el ámbito del silencio y es ubicada como algo contrario a la humildad y caridad cristiana. En el Siglo VI, en la Regula Magistri, en el capítulo en donde se hace referencia al cuerpo humano se menciona a la risa de la siguiente manera: “Cuando la risa está por estallar hay que prevenir, sea como sea, que se exprese. O sea que, entre todas las formas malignas de expresión, la risa es la peor.” (Camacho, 2003:5)

La risa era relacionada con la rebeldía, la falta de virtud, la maldad etc. Uno de los teóricos que ejemplifica esto de mejor manera es Umberto Eco. Él en su conocida obra en el *Nombre de la Rosa*, menciona lo siguiente:

“No todo lo que es propio del hombre es necesariamente bueno. La risa es signo de estulticia. El que ríe no cree en aquello en lo que ríe, pero tampoco lo odia. Por tanto, reírse del mal significa no estar dispuesto a combatirlo, reírse del bien significa desconocer la fuerza del bien, que se difunde por sí sola. (...) La risa deforma la cara y hace que los hombres parezcan monos.” (2005:98)

La risa pasó de la condena absoluta, a una utilización más libre y común entre todos los sectores de la sociedad. Algunos autores consideran que la risa tiene o debe de tener, justamente una función social. Considerando que tiene una cualidad que cobra mayor significado cuando se le encuentra en medio de un grupo de personas.

“La risa necesita un eco. Escúchelo con atención: no se trata de un sonido articulado, nítido, acabado; es algo que quisiera prolongarse repercutiendo de forma paulatina, algo que empieza con un estallido para luego retumbar, como el trueno en la montaña. Y sin embargo, dicha repercusión no es infinita. Puede caminar dentro de un círculo todo lo vasto que se quiera, pero que no dejará de estar cerrado. Nuestra risa es siempre la risa de un grupo.” (Bergson, 2016:14)

Para Bergson, (2016: 18), es importante situar La risa, en lo que considera que es su medio natural, es decir, la sociedad y en ésta misma uno debe determinar su función utilitaria, que a su vez es una función social, por lo cual considera que la risa debe responder a

determinadas exigencias de la vida común. Es por esto, que la risa trasciende la unipersonalidad para desarrollarse y generar valor en conjunto.

“¿Cuántas veces se habrá dicho que la risa de los espectadores, en teatro, es mayor cuanto más llena está la sala? ¿Cuántas veces se habrá resaltado, por otra parte, que muchos efectos cómicos son intraducibles de una lengua a otra, relativos por lo tanto a las costumbres e ideas de una sociedad particular?” (Bergson, 2016:15)

De esta manera la risa ayuda a una integración e identificación por parte de los miembros pertenecientes a un determinado grupo en una sociedad. Los espectadores logran identificarse con situaciones, experiencias, momentos que se relacionan con ellos y que viven, la risa será el resultado de esta identificación y apropiación de lo que están viendo y/o escuchando.

En el *campo* del teatro Cabaret este es un recurso muy utilizado, por los agentes que buscan principalmente una apropiación de los sucesos que vive la sociedad. Retoman aspectos de índole política y social, aspectos que la gente conoce y en muchos casos ha vivido. La risa es una manera de lograr la identificación y visibilización de temas de importancia social, el teatro cabaret quiere que te rías de lo que te está pasando para que de esta manera logres darte cuenta de la importancia que tiene.

De esta manera, el Teatro Cabaret como campo cumple con las características –las cuales retomamos y enfatizamos en el siguiente apartado de este capítulo-, necesarias para considerarlo como tal, en donde *agentes* ocupan posiciones determinadas y juegan de acuerdo a reglas establecidas y aceptadas por los y las jugadoras dentro de él. Es decir,

“Los agentes de un mismo campo, los jugadores, están ligados por una complicidad objetiva que subyace a todos los antagonismos, una complicidad tal los pone a todos de acuerdo, a priori, y la mayoría de las veces de modo inconsciente, acerca de los valores fundamentales que estructuran el campo.” (Chevallier y Chauviré. 2011: 33)

Es así que el Teatro Cabaret como *campo* tiene *agentes* con un mismo interés -que *Bourdieu* denomina como *Illusio*-, así participan y apuestan dentro de él.

Bourdieu en su texto *¿Es posible un acto desinteresado?* en *Razones Prácticas*, define el *illusio* como:

“Estar en el juego, estar metido en él, tomarse el juego en serio. La *Illusio* es el hecho de estar metido en el juego, cogido por el juego, de creer que el juego merece la pena, que vale la pena jugar. De hecho, la palabra interés, en un primer sentido, significaba precisamente lo que he englobado en esta noción de *illusio*, es decir, el hecho de

considerar que un juego social es importante, que lo que ocurre en él importa a quienes están dentro, a quienes participan.” (1997: 141)

Cada campo está constituido, por los *capitales específicos* acumulados a lo largo de su historia, por la integración de *agentes* y por un interés en el juego para seguir invirtiendo *capitales*, posicionarse y ser reconocido como *esfera de actividad*.

“La *estructura de un campo* es un estado –en el sentido de momento histórico- de la distribución, en un momento dado del tiempo, del capital específico que allí está en juego. Se trata de un capital que ha sido acumulado en el curso de luchas anteriores, que orienta las estrategias de los agentes que están comprometidos en el campo y que puede cobrar diferentes formas, no necesariamente económicas, cómo el capital social, el cultural, el simbólico, y cada una de sus subespecies.” (Bourdieu, 2010: 12)

Así, la estructura del *campo* de Teatro Cabaret en México se va dando con los antecedentes en el mundo: Grecia, Alemania, Francia y en otros lugares de Europa. Y posteriormente llega a México con antecedentes teatrales como el Teatro de Revista y La Carpa.

2.1 Antecedentes del Teatro Cabaret en el mundo

La cabaretera Cecilia Sotres en su texto *Introducción al Cabaret (con Albur)* (2016) da a conocer un poco de historia del cabaret, “hablaré de personas, autores, momentos históricos, género, forma de teatro y épocas que son parte de los antecedentes y aportan algunas características de lo que hoy llamo cabaret” breves antecedentes del Cabaret” (Sotres, 2016: 25)

Así, retomamos estos momentos históricos y personas que ella describe, ya que consideramos pertinente para la construcción del campo de Teatro Cabaret. De esta manera, primero describimos personas, personajes históricos que se consideran antecedentes del cabaret como campo, es decir, Aristófanes, los Juglares y bufones, quienes hacían cabaret, sin saber que era cabaret. Posteriormente se describe la comedia de Arte, como género antecesor del Cabaret. Y por último se mencionó los inicios del campo del Teatro Cabaret, con el cabaret francés, el cabaret Alemán y otras partes de Europa, así como algunos agentes iniciadores de este campo, el cual se da en Europa.

2.1.1. Aristófanes, juglares y bufones: personajes históricos antecesores del cabaret

Sotres describe a Aristófanes como “el primer cabaretero del que tenemos registro [...] Este autor griego del siglo V antes de nuestra era escribió comedias, de las cuales se conservan 11” (Sotres, 2016: 25)

“Sus textos se consideran comedias, pero en ellos prolifera la denuncia y el cuestionamiento a las instituciones “respetables” de Atenas desde el punto de vista del pueblo. Puede decirse que era el cabaretero de aquel entonces” (Sotres, 2016: 25)

“Aristófanes no se limitaba a criticar a la clase política, también señalaba la responsabilidad del pueblo específicamente en lo que se refiere a las decisiones que éste tomaba y que iba en contra de la misma sociedad griega; es decir, la comedia cumplía además una función introspectiva. En otras palabras, las denuncias no se hacían sólo contra instituciones políticas y quienes detentaban el poder sino también en contra de las acciones del pueblo encaminadas a deteriorar las estructuras básicas del orden cultural.” (Sotres, 2016: 26)

De acuerdo a la cabaretera Cecilia Sotres “otros actores completamente relacionados con el cabaret son los juglares y los bufones, quienes en la sociedad medieval también eran conocidos como trovadores, poetas, malabaristas, acróbatas y cantantes ambulantes. Se les asocia con lo grotesco”

“Estos personajes hacían un trabajo social muy importante, pues mediante la tradición oral llevaban las noticias de pueblo en pueblo a través de chistes, improvisaciones, cuentos, canciones y poesía (esta función la retoma la carpa mexicana de principios del siglo XX). Es decir, eran personas que viajaban, que conocían otras culturas, que tenían y manejaban el poder del conocimiento, y de esa forma lo compartían con quienes escuchaban.” (Sotres, 2016: 27)

2.1.2. Comedia del arte

Un género que menciona Cecilia en el texto, es la Comedia del Arte, que “es un tipo de teatro popular que nace en Italia en el siglo XVI aproximadamente y que se difundió en los dos siglos posteriores por toda Europa. Se llamaba comedia del arte en el sentido del arte como “oficio”, como un oficio profesional”

Se considera antecedente porque,

“Quienes hacían comedia del arte eran compañías profesionales de cómicos y cómicas [...] que presentaban historias con personajes arquetípicos, siempre los mismos, que utilizaban máscaras, mímica, acrobacia y música, entre otras artes. Vienen de la tradición del carnaval, una fiesta en la que se da la liberación, en la que hay permiso para hacer lo que nadie puede hacer. Las y los cómicos, coincidentemente con los juglares y bufones, viajaban de un lugar a otro montando a su tablado y presentándose ante el pueblo para divertirlo de una forma fresca y desparpajada además de hacer una crítica despiadada a la sociedad de su época.” (Sotres, 2016: 28,29)

Tanto Cecilia Sotres como el cabaretero Andrés Carreño mencionan que el Cabaret Francés y el Cabaret Alemán son importantes antecedentes. “El cabaret que se hace hoy en día en México tiene influencias de Francia, de Alemania” (Carreño, 2013: 5) Es decir, son los iniciadores del campo del Teatro Cabaret en el mundo.

Vemos que Europa es el precursor del campo cabaretero. Francia, Alemania, Italia, Suiza son los países iniciadores de este campo, Cecilia menciona también agentes, cabareteros y cabareteras íconos del Cabaret en el mundo, y en este texto lo retomamos.

2.1.3. El cabaret francés

Algunas páginas de internet mencionan que el término “cabaret” surgió en los años veinte en París, cuyo significado original era taberna y se utilizó para describir espectáculos, nocturnos generalmente, denominados de *variedades*, que suelen combinar música y danza, o incluir también la actuación de cantantes, humoristas, ilusionistas, mimos y otras artes escénicas, que a su vez tenían lugar en cafés o restaurantes.

Cecilia Sotres menciona en su texto *Introducción al cabaret (con albur)* (2016),

“Los antecedentes de los famosos cabarets son previos a la Revolución francesa; se trata de las tabernas campestres en las que era posible convivir con cualquier tipo de gente, sin importar estratos sociales y actividad, lo mismo asistían artistas y trabajadoras sexuales, que aristócratas y gente del pueblo. En dichos locales se hacían a un lado las convenciones sociales y se una a beber y comer, bailar y escuchar música por las noches. En esas tabernas los artistas declamaban, bailaban, hacen pantomima, circo y tocan música. [...] A finales del siglo XIX y principios del XX, durante la llamada Belle Époque (Bella época), que es un periodo fundamental para el arte,

surgieron sitios muy extravagantes, como el Moulin Rouge (Molino rojo), fundado en 1889; Les Foiles Bergère (Las locuras pastorales) o el Moulin de la Galette (Molino de la torta). Algunos todavía se encuentran en el barrio de Pigalle, en París. Muchas de las obras, personajes y lugares fueron inmortalizados en los carteles del famoso pintor y cartelista Toulouse – Lautrec, quien se encargó de plasmar la vida nocturna de París de finales del siglo XIX. [...] En estos espacios había transgresión y subversión social, principalmente mediante la liberación del cuerpo. A través de bailes como el can-can, se comienzan a ver brazos y pieles desnudas; se trata de un baile escandaloso para su época.” (Sotres, 2016: 30, 31)

Sotres nos menciona un lugar ícono de esta época “*Le Chat Noir* (el gato negro). El artista más famoso de este lugar fue Aristide Bruant, [...] fue uno de los primeros portavoces de la marginalidad en estos escenarios, pues defendía las causas populares, hablaba de las condiciones sociales e interpretaba personajes que criticaban el gobierno” (Sotres, 2016: 31)

Sotres también describe otros tipos de cabarets que eran oscuros y lúgubres, el Cabaret du Néant (Cabaret de la nada), el Cabaret du Ciel (Cabaret del cielo) y el Cabaret de l’enfer (Cabaret del infierno). En estos había culto a la muerte, al ocultismo y al espiritismo. (Sotres, 2016: 32)

2.1.4. El cabaret Alemán

“A principios del siglo XX, ya había varios cabarets o teatros de “variedades” en Alemania. El primer cabaret de ese país fue fundado por Ernst von Wolzogen en 1901 En Berlín –dice Peter Jelavich (1993)-, El Bunter Theater (Überbrettl), donde se comienza a hacer un teatro político que se enfrenta a la censura, que no permite la audiencia política y erótica de los cabarets parisinos.” (Sotres, 2016: 34)

El mayor movimiento de cabaret en Alemania se da en el periodo conocido como República de Weimar (1918-1933), entre las dos guerras mundiales, es decir, entre el emperador Guillermo II y la llegada de Adolfo Hitler al poder. (cf. Sotres, 2016: 34) Andrés Carreño dice que “el cabaret tiene más auge en tiempos de crisis, de guerra, de descomposición social” (Carreño, 2013).

Dentro del contexto alemán de crisis, inflación y devastación después de la Primera Guerra Mundial, hay también un ambiente de mucha cultura y de “liberación sexual”. En algunos círculos, homosexuales y lesbianas “salen del closet”, se permite el travestismo y el cuestionamiento de las convenciones y normas sociales. También surge el estereotipo de la *femme fatal* (la mujer fatal), mujer considerada al vampirismo, pues cuestiona el poder

masculino. Una de las figuras íconos (agentes) del cabaret alemán y de la femme fatal es Marlene Dietrich. (cf. Sotres, 2016: 35)

“Un cabaret literario y político fundamental de este periodo fue el Café GröBenwahn (Café Megalomanía), fundado en Berlín en 1920 por la cabaretera, actriz y cantante Rosa Valetti, quien creía en el cabaret como un instrumento de crítica política y social” (Sotres, 2016: 35)

En Alemania nacen agentes precursores del Cabaret:

“Un gran ejemplo para conocer el cabaret alemán de esa época es el escritor y periodista Kurt Tucholsky, conocido por su seudónimo Kaspar Hauser, quien fue uno de los humoristas más importantes de principio el siglo XX. [...] Otra artista, escritora, cabaretera, abiertamente lesbiana de la época fue Therese o Erika Mann, hija del escritor Thomas Mann, quien escribió gran parte del material de carácter antifascista de un cabaret de Múnich llamado Die Pfeffermühle (El Molino de Pimienta). [...] Karl Valentin fue un performer, actor y cabaretero de los más famosos de ese momento; trabajó en la ciudad de Múnich. Fue el rey de lo grotesco, cercano al dadaísmo y al nihilismo. Con su humor y a través de juegos de palabras, cuestionaba el orden social y las convenciones.” (Sotres, 2016: 35 y 36)

Y por último menciona a Bertolt Brecht, referente fundamental para el cabaret, él cuestiona el teatro de la época e innova haciendo teatro didáctico para el pueblo desde una perspectiva socialista, a través de lo que llama “distanciamiento” y por medio de canciones y pancartas, busca romper la cuarta pared y evitar la identificación de los espectadores con los personajes, a fin de que el público se convierta en juez y haga su propio análisis. (cf. Sotres, 2016: 36)

“El cabaret político, que atacaba al sistema, tuvo gran libertad, pero duró pocos años, pues llega el nazismo y gran parte de los artistas huyen, son deportados o terminan en campos de concentración. Y los espacios físicos son clausurados y cerrados.” (Sotres, 2016: 36)

2.1.5. El cabaret en el resto de Europa

“En Suiza se desarrolló en Cabaret Voltaire, fundado en 1916 por Hugo Ball. Este cabaret fue cuna del movimiento dadaísta, surrealista y anarquista. Artistas como Tristan Tzara, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck y Hans Arp se reunían allí, los artistas se burlaban del “arte”; era un movimiento provocador en donde jugaban con el absurdo, en su momento se denominaron antiarte. Otro referente del cabaret europeo es Leopoldo Fregoli (1867-1936), actor, cantante, prestidigitador y transformista italiano. En sus espectáculos, de una manera frenética y vertiginosa, iba cambiando

de voz, de vestuario y de registro; así, dentro de una misma función, podía interpretar hasta 20 o 30 personajes distintos.” (Sotres, 2016: 37)

2.2. Campo del cabaret en México

Para concentrarnos en un territorio en específico y continuando con el concepto de *campo* mencionado anteriormente, encontramos que éste según Pierre Bourdieu, se encuentra dentro de lo que él denomina *Espacio social*.

“En un primer momento, la sociología se presenta como una topología social. Se puede representar así al mundo social en forma de espacio (de varias dimensiones) construido sobre la base de principios de diferenciación o distribución constituidos por el conjunto de las propiedades que actúan en el universo social en cuestión, es decir, las propiedades capaces de conferir a quien las posea con fuerza, poder, en ese universo. Los agentes y grupos de agentes se definen entonces por sus posiciones relativas en ese espacio [...] Las propiedades actuantes retenidas como principios de construcción del espacio social son las diferentes especies de poder o de capital vigentes en los diferentes campos.” (Bourdieu, 1989: 281)

De esta manera, comprendemos que el *campo* del teatro cabaret se encuentra dentro del *espacio social* comprendido en la presente investigación, como el teatro mexicano, y es aquí donde los *agentes* de teatro cabaret deberán buscar un posicionamiento con las características únicas que proporciona este espacio. Dicho *espacio social*, cuenta con diferentes campos dentro de él, uno de ellos corresponde al campo del teatro cabaret, en el que se encontrarán los *agentes*, en este caso, cabareteros, que formarán parte de ellos y en los cuales adquirirán prestigio y/o *capitales*, que les ayudarán a posicionarse dentro de los mismos.

El cabaret mexicano tiene ciertas características, las cuales permitirán que un *agente/cabaretero* lleve a cabo sus jugadas y del mismo modo, contará con ciertas especificaciones para poder insertarse en él. Estas características vienen de su historia en el *campo*, que en el caso de México se deriva del teatro de carpa y el teatro de revista. “El cabaret en México se relaciona con los espectáculos de carpa y de revista de principios del siglo XX, que tuvieron su mayor auge en los años veinte. Podríamos decir que este género es la abuela del cabaret contemporáneo y es el aporte teatral de nuestro país en el mundo” (Sotres, 2016:38)

2.2.1. Teatro de Revista

De acuerdo con Ortiz, Alejandro (2011); en su texto *Orígenes y desarrollo del teatro de revista en México (1869-1953)*, en el libro *Un siglo de teatro*, el Teatro de Revista:

“Es un género de teatro cómico y musical que descende de la zarzuela y opereta, y no un tipo de escenario en particular. [...] Pasar revista a acontecimientos de la vida cotidiana, es decir, de la prensa escrita pasó al teatro, como forma natural, si pensamos que para la segunda mitad del siglo XIX, el teatro y sus escenarios eran el punto neurálgico de la vida social en la ciudad de México.” (Ortiz, 2011, *web*)

Este mismo autor, en otro de sus textos: *El teatro de revista mexicano, una forma de periodismo escénico* define al Teatro de Revista como “el hecho de pasar revista a acontecimientos de actualidad, en forma de cuadros escénicos, música, bailables y escenas cómicas, chuscas o picarescas”. (Ortiz, *web*)

El teatro de Revista se inicia en Francia hacia mediados del siglo XIX, se aclimata en España, en donde se apropian de la fórmula y se enriquece con la tradición de la zarzuela, para después pasar a México hacia el año de 1870. (Ortiz, *web*)

“Un origen que poco se menciona es el de una tendencia de teatro musical del siglo XIX al que se le denominó “género mexicanista”, en él se aclimatava al ambiente popular mexicano el espíritu madrileño de la zarzuela española, paulatinamente los escenarios fueron llenándose de un espíritu nacionalista y de contenido mexicano, tanto en sus temas como en sus ambientes, tipos, personajes, y música.” (Ortiz, 2011, *web*)

Ortiz menciona también, que todo el teatro de revista tenía una clara intención paródica y de reutilización de aires populares con letras escritas para la ocasión. Se pasará revista no sólo a acontecimientos de actualidad, sino a la diversidad del folclore regional, en sus danzas, en su música y atavíos.

Este tipo de teatro se valoraba poco dentro del contexto de la confrontación del teatro moderno mexicano, pues no respondía a los modelos de teatro de arte, ni mucho menos a los postulados pseudo aristotélicos propugnados en Europa desde siglos atrás. Significaba atraso y vulgaridad y nada tenía que ver con el arte. (*cf.* Ortiz, 2011, *web*)

Entre los periodistas mexicanos y autores reconocidos del Teatro de Revista están Carlos Prida Santacilia y Carlos Ortega, quienes junto con el músico Manuel Castro Padilla, realizaron algunas de las obras de mayor éxito y trascendencia como: *El país de los cartones*, *El colmo de la Revista*, *El Raudal de la Alegría*, *La ciudad de los Camiones*, entre muchas

más. También José Elizondo, autor de obras como *Chin Chun Chan*, *El Surco*, *El país de la Metralla*. (cf. Ortiz, web)

2.2.2. Teatro de Carpa

En cierta medida puede entenderse que el fenómeno del teatro de revista sea comúnmente confundido con el llamado Teatro de carpa, ambos tienen un origen más o menos común y en muchos casos podrían presentarse en sus escenarios espectáculos similares. Sin embargo,

“El teatro de carpa es eso, un teatro ambulante que se monta en espacios públicos y solares con un gran toldo que cubre y protege el tablado y el patio de butacas. [...] La carpa en México tiene un inicio muy bien definido. Durante el gobierno de Lerdo de Tejada, en la segunda mitad del siglo XIX, comenzaron a levantarse, en el centro de la ciudad de México, teatros ambulantes llamados “jacalones” en donde se presentaban diversos tipos de diversiones públicas: desde títeres y marionetas hasta variedades musicales y espectáculos teatrales propiamente dichos. Con el tiempo, estos teatros ambulantes fueron incorporándose al paisaje y a la vida cotidiana de los suburbios de la ciudad y se constituyeron como una alternativa de diversiones públicas para las clases populares que no podían pagar su entrada a los grandes teatros de la capital o que simplemente preferían asistir a los programas de variedades teatrales que ofrecía la carpa.” (Ortiz, 2011, web)

Cecilia Sotres en su libro *Introducción al cabaret con albur*, menciona que la Carpa en la Ciudad de México se desarrolló cuando amplían el centro, se presentaba en los terrenos baldíos de las afueras donde había espacio para armar las carpas, y comienzan a surgir los personajes populares de la carpa, arquetipos como el Chinaco, la China Poblana, el Charro, el Peladito, el Fifí, el Valedor, el Gendarme, etc. (cf. 2016: 39)

“La Carpa es la mejor escuela del doble sentido en la vida sexual, en el aprendizaje de no dejarse, en el llanto sin sentimiento, y la compenetración entre artistas y público, es la dialéctica de la pobreza que se inicia en el diálogo de los ininteligibles de los extraños”. (Monsiváis, 2004: 90)

La Revista y el teatro de Carpa además de ser lugares de entretenimiento y diversión para el pueblo, formaban parte de los medios de comunicación, ya que llevaban la información a los pueblos y las ciudades donde se presentaban. Estos espectáculos no siempre contaban con una línea dramática específica, estaban generalmente sustentadas en personajes arquetípicos. Gastón Alzate considerado, uno de los investigadores más importantes del cabaret, menciona que: “En la Carpa, a diferencia del teatro de revista, se prefiere el albur, lo

escatológico, lo obsceno; las groserías se acentúan con generosidad. Sometida muchas veces a la censura, la carpa es la mejor escuela del doble sentido... La carpa genera una forma de humor y crítica social" (2002: 19-20)

2.2.3. Cabaret mexicano

El cabaret mexicano ha contado con una transformación a lo largo del tiempo, como comenta el cabaretero Andrés Carreño:

"Hubo un momento en la Ciudad de México, donde se hacía mucho cabaret y donde estaban estas películas de ficheras, y pues donde se hacía mucha producción, ahora tenemos los conceptos de misógina, homofóbica, clasista, este... machista. [...] Jesusa Rodríguez, Tito Vasconcelos, Regina Orozco, Astrid Hadad, han sido como las personas que empezaron a crear el nuevo concepto de cabaret, que era juntar, pues ya los estudios de actuación profesional, con este, con este género". (Entrevista personal, 4 de Octubre del 2019)

Todos estos personajes que llevan un papel dentro del campo del teatro cabaret serán llamados *Agentes* por Bourdieu. Entendemos por *agente*, a los jugadores que se desenvolverán en el *campo*, y que buscarán un posicionamiento dentro del mismo.

"La noción de agente social apunta a superar las oposiciones tradicionales (individuo/sociedad, subjetivo/objetivo, individualismo/holismo, liberalismo/socialismo...) y las antinomias a las cuales ellas conducen a causa de concepciones mentalistas de las relaciones de la persona con el mundo con los otros seres humanos o consigo misma. Tales concepciones (psicológicas filosóficas, sociológicas, etc) fundan los actos y las palabras del agente en procesos interiores, mentales (cálculo, objetivo intencional, acto de conciencia, deliberación, etc.) concebidos como independientes de toda influencia externa ocultando así las condiciones sociales que permiten al sujeto construirse y ser lo que es." (Chevallier y Chauviré, 2003: 23-24).

Estos *agentes* tienen diferentes posiciones dentro del *campo* que determinarán la manera en la que se van a relacionar con el *campo* mismo. El *agente* va a ser el que interioriza sistemas disposicionales, es decir, va a interiorizar y exteriorizar sus condiciones sociales. Todo individuo al socializarse, adquiere una serie de competencias y disposiciones, por lo tanto, deja de ser completamente psicológico y pasa a ser socio psicológico, habrá estructuras mentales y estructuras sociales, de esta manera será la práctica lo que va a definir la manera en la que la *trayectoria* se va a interiorizar. El *agente* actuará entorno a sus competencias y situaciones para realizar sus prácticas.

Algunos de los *agentes* que encontramos en el campo del teatro cabaret son: Las Reinas Chulas (Nora Huerta, Cecilia Sotres, Ana Francis Mor, Marisol Gasé), Andrés Carreño, Yurief Nieves, Malinches Cabaret, Fernanda Tapia, Tito Vasconcelos, Jesusa Rodríguez, Liliana Felipe, Talia Loaria, Janet Miranda, Julia Arnau, la Guayaba y la Tlayuda, Eva Lugok, Parafernalia teatro, La Mafia cabaret, Leticia Pedrajo, César Enríquez, Paola Izquierdo, Los talavera, entre otros.

Algunos de estos agentes pueden ejemplificar la manera en la que se ha desarrollado el campo del teatro cabaret en México. Tomamos como ejemplo en un primer momento, a Tito Vasconcelos y a Jesusa Rodríguez quienes son considerados pioneros de esta disciplina en México.

Con Jesusa Rodríguez se ejemplifica el cabaret “intelectual” enfocado principalmente en los temas políticos.

“Era un cabaret mucho más intelectual, mucho más como de otro tipo de investigación, un tipo de público, mucho más intelectual, como de la aristocracia de la izquierda entonces claro, me acuerdo que en el primer espectáculo estaba, ¿como se llama?, Gabriel García Márquez en el público, de repente estaba... ¿me explico? como cosas así que decías wow, ¿no? [...], eso la intelectualidad de México que siempre ha ido a ver el Cabaret, como de élite [...] con Jesusa y con Liliana fue aprender metodología de investigación, Jesusa, es como hambrienta de saber, para mí, creo que el gran aprendizaje con Jesusa fue como el hambre de conocimiento y de conocimiento diverso, porque lo mismo te leía de Filosofía, que canciones populares, que de agronomía o de lo que sea pues, entonces eso era super interesante” (Ana Francis Mor, entrevista individual, 5 de julio de 2019).

Cecilia Sotres como cabaretera que tuvo la oportunidad de trabajar con ella y aprender de su forma de hacer cabaret, define su trabajo como: “Con Jesusa fue el contenido ¿no?, aquí venía al público Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis, o sea toda la intelectualidad mexicana de ese momento, y entonces era “tienes que hacer una cosa muy inteligente, pues ¿no? o sea, leer mucho, ser muy hábil, muy ¿no?, y mucho más, profundizar más en el tema que vas a tratar” (Cecilia Sotres, Entrevista individual, 24 de julio de 2019).

“Cada estreno con Jesusa era estudiar y leer, investigar pero luego tenía en ese momento, le veías como se le prendía, así se le salía fuego de la cabeza y empezaba a escribir las cosas más hilarantes, delirantes, divertidas, profundas de la historia, o sea yo creo que nunca he visto a una mente funcionar así en mi vida” (Marisol Gasé, Entrevista personal, 17 de junio de 2019).

El cabaret que proponía Jesusa Rodríguez incorporaba una amplia recopilación de información diversa y una creatividad teórica muy grande, dando pauta a reunir a la intelectualidad mexicana y a público reconocido, sin dejar de lado el aporte cómico propio de esta disciplina.

Por otro lado, el Cabaret que propone Tito Vasconcelos, precursor del cabaret, dueño de los cabaretitos y activista de la comunidad LGBTTTIQ, es definido de la siguiente manera, por Nora Huerta, cabaretera y alumna del mismo:

“Con Tito Vasconcelos era principalmente el activismo gay, eh, Tito es una de las personas impulsoras, promotoras, defensoras, activistas de la comunidad gay. Entonces, siempre ha estado ligado al activismo, en ese momento era como el asunto gay y los derechos humanos, que todavía ni existían los matrimonios entre personas del mismo sexo, ni siquiera imaginar los asuntos de aborto. O sea, pues era un, era un otro país y de pronto, bueno la realidad iba transformándose, las parejas del mismo sexo empezaban a tomar como esta dimensión de queremos los mismos derechos del resto de las personas.” (Nora Huerta, Entrevista individual, 22 de Junio del 2019).

El cabaret de este importante *agente* se caracteriza por mostrar temas de impacto, manejados de una manera especial, donde se mantiene la importancia del mensaje. “Me acuerdo que vi a Tito haciendo una niña de la calle, con las cosas, diciendo las cosas más terribles que le habían hecho con una ferocidad brutal un humor increíble y unas canciones aterradoras y yo decía, ¿de qué diablos me estoy riendo?, qué es esto, me fascina” (Marisol Gasé, Entrevista individual, 17 de junio de 2019).

Otro aspecto importante en su forma de trabajar es el público que asiste a sus puestas en escena y a sus “cabaretitos” que son espacios de libertad y expresión para la comunidad LGBTTTIQ. “Entré al taller en la Zona Rosa, y ahí me enamoré de Tito Vasconcelos, de repente eran ya sabes siete mil jotos besándose, fajándose y yo así de ¿Qué es esto?” (Marisol Gasé, Entrevista individual, 17 de junio de 2019). Era un público que tenía una exigencia diferente y que requería captar su atención de una manera distinta a la del público que asistía a las puestas en escena de Jesusa Rodríguez.

“El público de Tito, del Cabaretito, era un público donde, nos dió muchísimas tablas porque, era como un público muy juvenil en la tarde (TITUBEO) en los cabaretitos y luego se iba y llegaba el público de la noche, pero era un inter, y entonces, eh, había que llamar la atención, de alguna manera, entonces eso nos dio muchísimas tablas ¿no?, en cuanto a, tienes que ser efectivo, tienes que ser efectiva, tienes que hacer

reír, hacer reír, hacer reír, llamar la atención, llamar la atención” (Cecilia Sotres, Entrevista individual, 24 de julio de 2019).

Los espectadores que acudían a estos eventos requerían de un mayor dinamismo por parte de los actores. Las puestas en escena que lleva a cabo Tito Vasconcelos se caracterizan por ser dinámicas y entretenidas, corresponden a un público más joven, sin tanto interés en temas políticos y más en temas de diversidad.

“Con Tito y los cabaretitos en la Zona Rosa hicimos una tabla súper importante porque además los lugares de Tito fueron abriendo, fueron tomando forma e identidad pero al principio eran como discotecas para adolescentes donde las tardeadas ¿no? todo mundo dejaba sus mochilas afuera, o sea era muy chistoso llegar y ver en el lobby 400 mochilas ¿no? y adentro la chamaquiza bailando, se tomaban un refresco entre 6 y así , eh, y ese era nuestro público al principio, era todo un esfuerzo para que te pusieran atención, eh y ahí hicimos un montón de tablas, en la Zona Rosa, Con Tito por supuesto aprendimos a hacer un teatro mucho más popular, mucho más carpero, con técnica como super rápida, o sea Tito era de los que nos llegaba el miércoles y nos decía ya me harté del show, vamos a cambiarlo y era pal viernes ¿no?, entonces toda la cambiadera de cosas” (Ana Francis Mor, entrevista individual, 5 de julio de 2019).

El cabaret de Tito Vasconcelos y de Jesusa fue un referente para todos aquellos *agentes* que querían hacer cabaret, cada uno marcaba su estilo y tenían definido el tema central de sus puestas en escena, la política y la diversidad eran temáticas que se tocaban en el cabaret, pero por separado.

Continuamos con la siguiente generación de cabareteros, donde podemos destacar al cabaretero para las infancias Andrés Carreño.

Andrés Carreño es uno de los principales exponentes del teatro cabaret para las infancias en México, su tipo de cabaret requiere manejar temas de una manera entendible, que sea entretenida y que logre dejar un mensaje en los niños que acudan a ver sus puestas en escena.

“Voy juntando las temáticas y la imaginación de las metáforas. Y luego también como es a través de la metáfora, sí hay un distanciamiento, es muy curioso, pero al ser zombies, vampiros, este... un pollo cuando hablo de la migración hace una especie de distanciamiento donde aunque la gente pueda interpretar y sepa que es una metáfora y puede estar hablando de los humanos, pues eso, hay una capita que dice: ok, ¿no? Cualquier cosa uno dice, son zombies, ¿no? O sea, no estamos hablando de usted

(RISAS) y eso va haciendo, eh...más amable y eso, seduciendo y que uno vaya entrando, como la humedad.” (Andrés Carreño, entrevista individual, 4 de octubre de 2019).

Este *agente* en el *campo* del cabaret trata de incorporar a sus puestas en escena temas que sirvan para que las infancias conozcan y puedan tener una mirada diferente hacia temas de género y sociedad.

“Yo, hay veces que sí digo, el discurso tiene que ir muy claro, abierto. Usted está hablando de genitales, los genitales se llaman así y si quiere esto nos construye como hombre y mujer, ¿no? Y a veces dices: Bueno, quiero verlo en acción. Emm, como para mí el proyecto del Dr. Misterio. Soy un señor que trabaja con muñecos, que en los muñecos con los que juega hay muñecas. No me echo un choro de: tú puedes jugar con lo que quieras. No, yo juego con mis muñecas y lo ven, ¿no? Entonces ahí también creo que van pasando otros modelos, no solo a nivel discursivo, sino eh, visual porque ven que la niñez aprende más así.” (ibíd.)

Andrés Carreño considera al cabaret como una herramienta útil para hacer llegar su mensaje, debido a las características que este campo posee, por ejemplo:

“El cabaret creo que también desde donde me gusta retomarlo, es que busca empatizar con las minorías, con estas llamadas minorías, que son la gran mayoría (RISAS) Pero es romper este discurso hegemónico, blanco, heterosexual, católico y decir: A ver hay muchas posibilidades, vamos a empezar a entablar conversación con estas... Que además están ahí sentadas siempre en la audiencia.” (ibíd.)

“Es una disciplina en la que se conjuntan muchas cosas: el canto, el baile, la actuación, la comedia y un discurso social político y de diversidad sexual, ¿no? Lo que se amalgama ahí en todo esto [...] en mi caso pues ya voy juntando también la academia, junto con esta temática, porque pues sí, uno usa su cuerpo para, eh, para expresarse y a veces, ya ven que todo es relativo” (ibíd) En este “segundo momento” del cabaret en México, podemos observar como los *agentes* continúan con las tradiciones cabareteras de hablar sobre género y política, incorporados al *campo* por Tito y Jesusa, pero se comienzan a agregar otros estilos de cabaret, y otros intereses e ideologías, que buscan romper con los discursos ya establecidos.

Continuamos con el último momento del cabaret, para ejemplificar esta parte contamos con la compañía de cabaret y Burlesque “Las Malinches”. Estas *agentes* se pueden considerar *recién llegadas* al *campo* del teatro cabaret, ya que cuentan con poca *trayectoria* y siguen en busca de un posicionamiento. Su tipo de cabaret incorpora las características del burlesque.

“El cabaret es teatro, es una rama del teatro. El teatro tiene muchas ramas y dentro de esas ramas está el teatro cabaret, y nosotros hacemos teatro cabaret con burlesque, el burlesque no podemos decir meramente que es una corriente del teatro, pero parte de... pues es como el primo del teatro cabaret. ¿No? Siempre han estado acompañados. El burlesque, pues es, es como las coreografías, ¿no? Donde aparecen chicas que se quitan la ropa.” (Pink Sin, Entrevista grupal, 17 de Julio del 2019)

Su forma de hacer cabaret pretende dar a conocer la realidad de las mujeres, mostrar e incorporar temas sociales a sus presentaciones, pero sin dejar de lado al cabaret.

“La gente cuando dices que es cabaret se imagina eso, la gente en realidad sigue creyendo que es este cabaret ¿no? Pero en realidad el cabaret que hacemos es un cabaret social, meramente social. Los temas que tocan, este tema de la violencia que nosotras tocamos, es un tema bien recurrente, sobre las realidades que vivimos nosotras las mujeres [...] Lo mágico del cabaret es eso, cómo te voy a decir, wey, que nos están matando, que están las cifras subiendo y que día a día desaparecen mujeres, cómo te lo digo por cabaret, te lo voy a decir suavemente para que lo entiendas ¿no? Pues yo creo que esa es la magia que tiene el cabaret, el cabaret que hacemos nosotros y el cabaret que se hace ahora en México es más social”. (Pink Sin. Entrevista grupal, 17 de Julio del 2019).

“Estoy convencida de que el cabaret nos hace mejores personas, pero que nos exige ser coherentes en el discurso, en la manera como procedemos con las otras personas, sobre todo con las otras mujeres. Creo que en cabaret no cabe la hipocresía y que siempre tienes que ser auténtico” (Madre Athea, Entrevista grupal, 17 de Julio del 2019). Las Malinches buscan hacer crítica social a través de la utilización del cuerpo, la desnudez como herramienta cabaretera, donde se tiene que tener claro el propósito para que puedas plasmarlo en tu acto y transmitirlo al público. Se enfocan en los derechos, situaciones y dificultades que viven las mujeres.

En esta etapa, se siguen incorporando aspectos nuevos al cabaret tradicional, aunque no se ha logrado una resignificación por parte del público. Cada *agente* a lo largo de cada etapa ha buscado lograr que el público le dé un nuevo significado al teatro cabaret, dejando atrás la idea de que el cabaret es únicamente medias caladas y plumas. Los nuevos *agentes* del *campo* incorporarán nuevas técnicas y particularidades a la realización de sus puestas en escena, como la utilización del cuerpo como forma de denuncia social a favor de las mujeres.

Todos estos *agentes* tendrán características compartidas que les permitirán, en una primera instancia, entrar al *campo* y los volverá aptos para desarrollarse dentro del mismo, ellos deben estar dispuestos a jugar el juego. Estas características afines que tienen los agentes se llamarán *Habitus*. Según Bourdieu los habitus son:

“Sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente "regladas" y "regulares" sin ser en nada el producto de la obediencia a reglas y, siendo todo esto, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta” (2010:14-15)

Una de las principales disposiciones del *habitus* que podemos encontrar en los *agentes* del teatro cabaret, corresponde a compartir ciertas características en su forma de ser, tener “actitudes similares”. Según Nora Huerta un cabaretero debe de tener:

“Cinismo, cinismo, rabia, alegría, y ya. [...] no tenerle miedo al ridículo, no tenerle miedo al escenario. Ser generoso, eh, ser noble y sensible, o sea, porque para subirse al escenario, hay que ser noble y sensible. O sea, hablas de cosas que tienen que ser importantes para ti, para los demás, entonces, pues ya. Cinismo, ser noble, generoso, tener la energía y el entusiasmo y la disciplina pues, porque escribir no es fácil.” (Entrevista individual, 22 de Junio del 2019).

La cabaretera Cecilia Sotres opina:

“Híjole, (RISA) pues, pues que sea curioso, curiosa eh ¿no?, como una sed de curiosidad, de información, evidentemente que le guste el humor, hacer reír, el sentido del humor, que, pues que no le de miedo hablar de lo que siente, de lo que piensa, que tenga un punto de vista. Pues sí, que sea valiente y que le guste el riesgo supongo” (Entrevista individual, 24 de julio de 2019)

Ana Francis Mor, otra *agente* del *campo* del cabaret, opina que los cabareteros deben de contar con:

“Unas ganas de saber de política, unas ganas de comprender el mundo, sí hay una parte de investigación súper importante, o sea si hay una parte como de tu yo antropólogo, tu yo sociólogo, tu yo historiador, éste ¿no? que hay que tener sí o sí, eh, desde nuestra perspectiva y que es la perspectiva del humor que siempre hemos defendido, pues sí una perspectiva de derechos humanos pues miramos al cabaret

como un espacio escénico de compromiso social ¿no? entonces, en ese sentido, pues, tiene que haber un interés justamente por los problemas sociales, eh, si los problemas sociales no te llaman, difícilmente lo que harás será cabaret, a lo mejor será stand up, a lo mejor será otra cosa, pero no cabaret, entonces si los problemas sociales no te impele, no te cuestionan, no te gusta la investigación de eso, entonces difícilmente lo tuyo es el cabaret. Si tienes talento para la comedia o no, que eso se aprende ¿no?, para mí lo más importante es como el compromiso social, como el compromiso con tu propia voz ¿no?, como las ganas de investigar tu propia voz” (Entrevista individual, 5 de julio de 2019).

Por último, contamos con la opinión de Andrés Carreño:

“Yo creo que... sí creo ahora que la gente o la mayoría de las personas que nos dedicamos al cabaret, o hacer humor, a la comedia, sí tenemos una visión, una forma particular de ver el mundo y eso, es a través del humor. Hay gente que tiene personalidades más trágicas, más melodramáticas y pues por eso hace otras cosas. Eh, cuando uno se dedica a hacer humor su cabeza todo el tiempo está pensando hacer chistes, a verle el otro lado a las cosas, a darle vuelta y vuelta. Una sería eso, que tenga ganas de ver con humor el mundo, que tenga un pensamiento crítico, que quiera generar un discurso y alguien que quiera crear sus propios proyectos, o sumarse a proyectos que le interesen con lo que tiene que decir.” (Andrés Carreño, Entrevista individual, 4 de octubre de 2019).

De acuerdo con los testimonios anteriores, los *agentes* deben de tener una propensión a no tener vergüenza, deben ser valientes y ser curiosos; deben interesarse en temas sociales y deben tener ganas de saber más, de diferentes temas y disciplinas. Los *agentes* en el teatro cabaret se van a caracterizar por tener siempre presente la perspectiva humorística dentro de sus puestas en escena y dentro de su vida, sin dejar de lado el pensamiento crítico.

La segunda disposición del *habitus* que encontramos en los *agentes* del teatro cabaret en México, corresponde a la proclividad y necesidad de escribir sus propias puestas en escena, la capacidad de improvisar y demás características que los hace pertenecer a esta *campo*.

“En el cabaret porque había esta, esta cosa de escribir lo que uno quería decir, que poco a poco me fui dando cuenta cómo de lo importante que era eso [...] el cabaret es auto creativo (RISA) entonces, pues, te las ingenias o te las ingenias. O sea, al principio era un reto muy divertido. Ehh, además, entender el humor y hacer reír a la gente es algo muy complejo, no es, no es tan sencillo. Entender cómo esta dinámica de que al principio tu escribes, tú tienes que tener un punto de vista de lo que quieres decir y eso convertirlo en humor, pues ya, es la fascinación absoluta, es como

encontrar el oro, de verdad, así rascarle y encontrar oro.” (Nora Huerta, Entrevista individual, 22 de Junio del 2019).

Los *agentes* identifican la necesidad de convertirse en su propio productor, director y actor, entendiendo el reto que conlleva el hacer reír a los espectadores.

“En el cabaret uno escribe su texto, uno dirige, eh... es decir, también es un trabajo autogestivo donde tú te propicias tu propio empleo, y tu propio discurso que es lo que me parece más importante. Pues porque es una disciplina en la que se conjuntan muchas cosas: el canto, el baile, la actuación, la comedia y un discurso social político y de diversidad sexual, ¿no? Lo que se amalgama ahí en todo esto.” (Andrés Carreño, Entrevista individual, 4 de octubre de 2019).

Marisol Gasé, también menciona,

“Siempre vas a encontrar un público al cual le puedes decir lo que piensas y hacer resonancia, creo que tiene mas eh, chance un actor y actriz que se hacen cabareteras, cabareteros, que un actor que sale de la escuela queriendo seguir siendo actor, porque lo que te hace el cabaret es que te obliga a ser más artista, o sea, a escribir lo que haces, a iluminarte a producir tus cosas, a ,a eso, te obliga no a que agarres un texto, que le llames a un director, sino que tú te hagas dueño de todo lo que vas a decir, y entonces tú vas con tus patitas a presentarlo en un bar.” (Entrevista individual, 17 de junio de 2019).

La capacidad de escribir sus actos genera la disposición por parte de los *agentes* a empezar un juego de posiciones; al buscar los espacios para poder presentar sus espectáculos. El cabaret como se menciona en los testimonios, debe tener un carácter autogestivo, esta propiedad del cabaret propicia la originalidad en las puestas en escena y la búsqueda de temáticas que provoquen un interés y una reflexión por parte del público.

Esto nos lleva a la última disposición del *habitus* en el teatro cabaret, que hace referencia a la elección de temáticas para incorporar a las puestas en escena y a las propiedades con las que deben de contar para poder aparecer en las mismas.

“En mí sí tiene que ver con una necesidad personal, más que cual es el tema del momento, o sea siempre tiene que cruzarme en algo, tocarme en algo para que yo lo exprese y también porque creo que hay temas que uno puede hablar y otros que lo tendrán que hablar las personas específicas de esa temática.[...] O sea también eso me encanta, observar las diferencias, porque también cuando das una obra, entonces

sabes qué cosas modificar de tu discurso.” (Andrés Carreño, Entrevista individual, 4 de octubre de 2019).

Los temas a elegir para la conformación de las puestas en escena, tiene que ver con una identificación con el propio *agente* y con la capacidad de criticar el mismo tema. Los cabareteros ocupan temas que les interpelan directa o indirectamente, que conocen y que les generan un sentimiento. Estos temas/ situaciones/ experiencias son las que van a incorporar en sus presentaciones, pero sin perder la objetividad.

“Todo tendría que ser sujeto a crítica. Y es complicado cuando no te involucras, entonces queda algo llano, chafa, superficial, que ni vale la pena abordar. Si no es algo que te vas a meter de fondo, y que vas a escarbar y que vas a hacer vibrar a la gente, pues mejor ni lo hagas, ni lo abordes ¿no? O sea, lamento mucho la muerte de las ballenas, pero no es un tema que me toque.” (Nora Huerta, Entrevista individual, 22 de Junio del 2019).

Aunque los temas podrían abordarse por la mayoría de los cabareteros, ellos reconocen la inutilidad de abordar algunos de ellos, como es el siguiente caso:

“Aunque esto sí y no tiene que ver para la niñez, pero hacer por ejemplo una obra, emm, proaborto, ¿no? De los derechos de las mujeres, claro que en mi discurso está, pero ya hay un montón de amigas y compañeras, inteligentes, creativas, organizadas, haciéndolo, y ese es un tema que les toca a ellas, eh, a mí me tocaría hablar, ¿De qué temas me tocaría a mí hablar? Y entonces, de ahí voy eligiendo y en cuanto a la niñez, pues es igual qué temas me tocan y desde qué punto los quiero hablar. O sea he hablado de migración, pero también cuando hablo de migración. Ven que también hablar de migración es enorme.” (Andrés Carreño, Entrevista individual, 4 de octubre de 2019)

Aunque es un tema que él podría abordar como *agente* del teatro cabaret, no lo apropia de la misma manera que lo hacen las *agentes* mujeres, por lo tanto, posiblemente el resultado no sería tan efectivo.

“En el cabaret que nosotras hacemos, en el cabaret que aprendimos a hacer y en el cabaret que enseñamos, tiene que ver con, con esta postura, uno habla de las cosas que le duelen y que le incomodan, si no es algo que te pasa por el cuerpo, difícilmente puedes abordarlo, es algo que tienes que entender desde las tripas, cuando entiendes un fenómeno o un tema desde las tripas es mucho más sencillo abordarlo en el cabaret porque sabes dónde duele, sabes dónde, dónde hiere en el cuerpo, dónde toca, donde se atorán las palabras, porque son fenómenos.” (Nora Huerta, Entrevista individual, 22 de Junio del 2019).

Los temas a tratar dentro de este *campo* requieren una identificación, los *agentes* no podrán hablar de alguna situación si ésta no les genera algo, si no la conocen o si no consideran que sea algo de lo que les toque hablar. Entre ellos tienen identificada la importancia de tratar temas sociales, con el humor y la autogestión.

Otro concepto importante a considerar en el *campo* del cabaret en México es la noción de *Capital*. Este será entendido de la siguiente manera:

“La noción de capital rompe con la visión economicista de los fenómenos sociales y sugiere la posibilidad de considerar una amplia gama de recursos susceptibles de generar interés por su acumulación y de ser distribuidos diferencialmente en los espacios de juego, generando posiciones diferenciales en el marco de estructuras de poder. En ese sentido, puede decirse también que la estructura de un campo es un estado de las relaciones de fuerza entre las instituciones y/o los agentes comprometidos en el juego.” (Bourdieu, 2010 :12)

Los *capitales* serán considerados como recursos que los *agentes* acumularán para generar un interés y reconocimiento en el *campo* en que se están desarrollando. Dentro del *campo* del teatro cabaret, los *agentes* cuentan principalmente con un *Capital cultural institucional escolarizado*, que referirá a los estudios específicos de teatro o de las artes con los que podrán desempeñar de mejor manera su posicionamiento y su trabajo dentro del *campo*. Andrés Carreño en su libro *El manual de Carreño para el cabaret* nos menciona que:

“La actual comunidad cabaretera está conformada en su mayoría por actores o actrices profesionales egresados de las escuelas de teatro: Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT), el Centro Universitario de Teatro (CUT), La Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, el desaparecido Foro Margules, La Casa del Teatro, etc. y aquellos que no, cuentan con una formación sólida en las artes escénicas.” (2013: 6).

Para ejemplificar esto, contamos con los testimonios de algunos *agentes* que nos hablan sobre sus estudios universitarios: “Yo soy egresada de la escuela, del CUT, igual que Marisol y Cecilia del Centro Universitario de Teatro de la UNAM.” (Entrevista individual, Nora Huerta, 22 de Junio del 2019), “Yo estudié Etnología y estudié Literatura Dramática y Teatro en la UNAM, Etnología en la ENAH.” (Entrevista personal, Luz Aranda), “Estudié en La Escuela Nacional de Artes Teatrales, estudié actuación, la licenciatura de actuación, estudié también, danza contemporánea en La Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, todas estas del INBA”. (Andrés Carreño, Entrevista individual, 4 de octubre de 2019), “Yo estudié actuación en el Foro Teatro Contemporáneo [...] me metí al Foro Teatro Contemporáneo que

fue la escuela que duró diez generaciones, escuela de Ludwik Margules” (Entrevista personal, Ana Francis Mor, 5 de julio de 2019).

Como podemos darnos cuenta, los *agentes* de teatro cabaret cuentan con estudios en este caso universitarios, los cuales utilizarán como herramienta a la hora de desempeñar su profesión. Estos estudios serán recursos acumulables para buscar un posicionamiento dentro del *campo* del cabaret, en su juego de posiciones.

2.2.4 Elevación Social del cabaret mexicano

El cabaret, a pesar de que siempre tuvo cierta popularidad por parte del pueblo como se puede apreciar en sus antecedentes que son el Teatro de Revista y La Carpa, no contaba con cierto nivel, ni era reconocido completamente por parte del Teatro convencional o teatro clásico. El Teatro Cabaret fue considerado por mucho tiempo como un *género chico*¹, ya que el Cabaret, no cuenta con un texto establecido. Los *agentes* del cabaret no esperan a ser llamado por un director, ni buscan que un productor financie sus puestas en escena, es por esto que se dice que el cabaret tiene la cualidad de ser autogestivo.

En lo que respecta a estudiar teatro cabaret, no se cuenta con una escuela específica y durante mucho tiempo los lugares para presentaciones “formales” de esta disciplina fueron demasiado escasos. Hoy en día y debido a los esfuerzos de varios *agentes* cabareteros se han implementado cada vez más cursos y/o talleres de teatro cabaret y se han ido abriendo más lugares para esta clase de presentaciones artísticas.

“Sí hay más lugares, cabarets, cafés, concerts, este el pues el restaurant que ahora es su escenario y ahí te trepas ¿no?, por un lado, el microteatro que ya tiene cabaret, el, la INBA que ya abre un ciclo de cabaret, el Helénico se supone que va a abrir un lugar, no sé si sí o no, pero bueno ahí está un, un lugar.” (Entrevista individual, Cecilia Sotres, 24 de julio de 2019). Sin embargo, a pesar de contar con lugares establecidos y consagrados para esta disciplina como el teatro bar el Vicio, el Foro Apoco no y los cabaretitos, algunos *agentes* consideran que aún es necesario ampliar los lugares que ofrecen teatro cabaret.

“Hay que abrir muchos más espacios, hacen falta[...]. Está el foro A poco no, también, Tito tiene un lugar que se llama Eucadi, pero sí hacen falta espacios, parece que no, pero sí hacen falta. Lo que pasa es que, para quien abre el lugar también es difícil

¹ Los agentes del teatro cabaret asocian el concepto de *género chico* a una disciplina con falta de rigor.

sostener el lugar por sí solo, y luego también la gente que vamos a taquilla, pues el teatro en este país no vive de la taquilla, entonces es así complicadísimo, cómo abres más y más espacios, sino tenemos dinero” (Andrés Carreño, Entrevista individual, 4 de octubre de 2019)

El *subcampo* del teatro cabaret cada vez se va abriendo más camino en el reconocimiento por parte del *campo* del Teatro, gracias al trabajo que han realizado sus *agentes* y que continúan haciendo, a pesar de las limitantes que se van presentando.

3. Cabaret de las Reinas Chulas

Las Reinas Chulas son una compañía de teatro cabaret conformada por las actrices y cabareteras: Ana Francis Mor, Cecilia Sotres, Marisol Gasé y Nora Huerta. Iniciaron en 1998 y cuentan con veintiún años de *trayectoria* artística. Han llegado a posicionarse dentro del *campo* del teatro cabaret hasta ser consideradas como *consagradas*.

En este apartado iremos describiendo la *trayectoria* personal de cada una como *agentes* en el *campo*, para poder observar sus principales *capitales* individuales, hasta llegar a la consolidación de su compañía de teatro cabaret y de su Asociación Civil. Los *capitales* que se analizarán en este apartado corresponden a los *capitales culturales* y al *capital económico*.

El *capital* en la teoría de Bourdieu ha sido definido como, un “Conjunto de recursos que se intercambian y se valorizan en el espacio social entre agentes” (Andión,1999:60). Consideraremos que el *Capital económico* es “Una posesión de riquezas materiales o financieras y es claramente un elemento importante de la formación social, de las relaciones sociales, en tanto que opone potencialmente a los pudientes de los carenciados” (Chevallier y Chauviré, 2003: 26)

Asimismo, entendemos que *el Capital cultural* consta de tres estados, *el incorporado, el objetivado y el institucionalizado*, Bourdieu hace referencia a esto en su texto llamado *Los tres estados del capital cultural*, donde menciona:

“El capital cultural puede existir bajo tres formas: en el estado incorporado, es decir, bajo la forma de disposiciones duraderas del organismo; en el estado objetivado, bajo la forma de bienes culturales, cuadros, libros, diccionarios, instrumentos, maquinaria, los cuales son la huella o la realización de teorías o de críticas a dichas teorías, y de problemáticas, etc., y finalmente en el estado institucionalizado, como forma de objetivación muy particular, porque tal como se puede ver con el título escolar, confiere al capital cultural —que supuestamente debe de garantizar— las propiedades totalmente originales.” (Bourdieu, 1976: 2)

De esta manera podríamos decir que *el estado incorporado del capital cultural*, necesita tiempo y es una cuestión más personal. Bourdieu (*cf.* 1976: 2) dice que es un trabajo de un sujeto sobre sí mismo y tiene que ver con cultivarse. Este *capital* no se podrá transmitir instantáneamente, como el dinero o algún título de propiedad, sino que se da por una transmisión hereditaria siempre altamente encubierta y hasta invisible. “En este caso, el tiempo de acumulación comprende la totalidad del tiempo de socialización. De allí que la transmisión del capital cultural sea sin duda la forma mejor disimulada de transmisión hereditaria de capital” (*ibid.*)

Estos serán conocimientos adquiridos que se van a presentar en forma de disposiciones durables del organismo. Es decir, ser competente en tal o cual campo del saber, ser culto, tener un buen dominio del lenguaje, de la retórica, conocer y reconocerse en el mundo social y en sus códigos. (cf. Chevallier y Chauviré, 2003: 26) Son aprendizajes que se dan más allá de la educación misma, son conocimientos que como su nombre lo dice, los *agentes* van incorporando a su formación.

Continuamos con el segundo estado del *capital cultural*, que corresponde al *estado objetivado*, como se mencionó anteriormente “Remite a realizaciones materiales, patrimonio de bienes culturales (cuadros, libros, diccionarios, instrumentos, máquinas ...)” (ibid.). Este estado cuenta con una facilidad mayor para ser transferido.

“Lo que se transfiere de manera preponderante en ese estado del capital cultural es la propiedad (jurídica o no) de un objeto de uso. La condición de apropiación específica del capital objetivado, será la posesión de los instrumentos de uso y de consumo, estos tienen la forma del habitus como cultura encarnada en el agente. Como consecuencia, la apropiación de los objetos simbólicos también estará regida por la ley de transmisión de la familiarización paulatina, es decir, a través de una acción pedagógica difusa y extendida en el tiempo.”(Andión, 1999: 63)

Bourdieu menciona que:

“Los bienes culturales pueden ser objeto de una apropiación material que supone el capital económico, además de una apropiación simbólica, que supone el capital cultural. De allí que el propietario de los instrumentos de producción debe de encontrar la manera de apropiarse, o bien del capital incorporado, que es la condición de apropiación específica, o bien de los servicios de los poseedores de este capital: es suficiente tener el capital económico para tener máquinas; para apropiárselas y utilizarlas de acuerdo con su destino específico (definido por el capital científico y técnico que se encuentra en ellas incorporado) hay que disponer, personalmente o por poder, del capital incorporado [...] Sin embargo, hay que tener cuidado de no olvidar que este capital cultural solamente subsiste como capital material y simbólicamente activo, en la medida en que es apropiado por agentes y comprometido, como arma y como apuesta que se arriesga en las luchas cuyos campos de producción cultural (campo artístico, campo científico, etc.) —y más allá, el campo de las clases sociales— sean el lugar en donde los agentes obtengan los beneficios ganados por el dominio sobre este capital objetivado, y por lo tanto, en la medida de su capital incorporado.” (Bourdieu, 1976: 4)

Por último tenemos el *estado institucionalizado* del *capital cultural*, el cual refiere a los estudios que desempeñarán los *agentes*, está ligado a diplomas, títulos, entre otros aspectos. El cual tiende a generar cierta posición.

“La objetivación del capital cultural bajo la forma de títulos constituye una de las maneras de neutralizar algunas de las propiedades que, por incorporado, tiene los mismos límites biológicos que su contenedor. Con el título escolar —esa patente de competencia cultural que confiere a su portador un valor convencional, constante y jurídicamente garantizado desde el punto de vista de la cultura— la alquimia social produce una forma de capital cultural que tiene una autonomía relativa respecto a su portador y del capital cultural que él posee efectivamente en un momento dado; instituye el capital cultural por la magia colectiva.” (Bourdieu, 1976: 4- 5)

Bourdieu también menciona la relación que tendrá el *capital cultural* y el *capital económico*.

“Al conferirle un reconocimiento institucional al capital cultural poseído por un determinado agente, el título escolar permite a sus titulares compararse y aun intercambiarse (substituyéndose los unos por los otros en la sucesión). Y permite también establecer tasas de convertibilidad entre capital cultural y capital económico, garantizando el valor monetario de un determinado capital escolar. El título, producto de la conversión del capital económico en capital cultural, establece el valor relativo del capital cultural del portador de un determinado título, en relación a los otros poseedores de títulos y también, de manera inseparable, establece el valor en dinero con el cual puede ser cambiado en el mercado de trabajo. La inversión escolar sólo tiene sentido si un mínimo de reversibilidad en la conversión está objetivamente garantizado. Dado que los beneficios materiales y simbólicos garantizados por el título escolar dependen también de su escasez, puede suceder que las inversiones (en tiempo y esfuerzos) sean menos rentables de lo esperable en el momento de su definición (o sea que la tasa de convertibilidad del capital escolar y del capital económico sufrieron una modificación de facto)” (Bourdieu, 1976: 5)

La adquisición del *capital cultural* va a requerir cierto tiempo y por lo tanto, necesitará también medios materiales, principalmente medios de tipo financieros, lo que le permitirá obtener ese tiempo y es así cómo se relaciona el *capital cultural* con el *capital económico*. (cf. Chevallier y Chauviré, 2003: 26)

3.1. Trayectorias

Para continuar con este apartado es importante ampliar el concepto de *Trayectoria*, Bourdieu, lo define como:

“A diferencia de las biografías corrientes, la trayectoria describe la serie de posiciones sucesivamente ocupadas por el mismo escritor en los estados sucesivos del campo literario, dando por supuesto que sólo en la estructura de un campo, es decir una vez más relacionadamente, se define el sentido de estas posiciones sucesivas, publicación en tal o cual revista o en tal o cual editorial, participación en tal o cual grupo, etc.”(Bourdieu, 1997: 71)

Aquí Bourdieu se concentra en el campo literario. Sin embargo, esta definición sirve para ejemplificar el concepto de trayectoria en cualquier campo.

“La noción de trayectoria como serie de posiciones sucesivamente ocupadas por un mismo agente (o un mismo grupo) en un espacio en sí mismo en movimiento y sometido a incesantes transformaciones. Trata de comprender una vida como una serie única y suficiente en sí de acontecimientos sucesivos sin más vínculo que la asociación a un sujeto. [...] Los acontecimientos biográficos se definen como inversiones a plazo y desplazamientos en el espacio social, es decir, con mayor precisión, en los diferentes estados sucesivos de la estructura de la distribución de las diferentes especies de capital que están en juego en el campo considerado.” (Bourdieu. 1997: 82)

Es así como el concepto de *trayectoria* nos ayuda a entender la manera en la que los agentes van desempeñando su juego de posiciones. Asimismo, podemos observar la estructura del campo y los capitales que los agentes van adquiriendo a lo largo de sus acontecimientos biográficos, es decir, de su historia, para conseguir desarrollarse dentro del campo.

Una vez explicando este concepto podemos comenzar a describir la *trayectoria* de la actriz cabaretera **Ana Francis Mor**.

3.1.1. Ana Francis Mor

Ana Francis Mor cuenta con un *capital cultural escolarizado institucional*, referente a sus estudios específicos, como se mencionó anteriormente, pero comencemos hablando de sus estudios en general.

“Yo estudié actuación en el Foro Teatro Contemporáneo, primero estudié en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, estudié 1 año y medio, no sabía yo muy bien si iba para relaciones internacionales o para comunicación y periodismo, estaba como en eso ¿no?, pero no dejé de hacer teatro, que yo hacía teatro en el Colegio Madrid, que fue donde estudié la prepa, no dejé de hacer teatro hasta que dije: no, ¿qué voy a estar haciendo yo aquí?, entonces ya me metí al Foro Teatro Contemporáneo que fue la escuela que duró 10 generaciones, escuela de

Ludwik Margules [...] después estudié una especie como de nivelación para obtener la licenciatura en actuación pues porque en el foro no era ningún papel oficial, eso lo hice en la UDG y ya, básicamente todos mis estudios, bueno, estudié, perfeccionamiento actoral, algo de técnica de clown, técnica de cabaret, todos los talleres que se puedan imaginar relacionados con la actuación, un poquito de dirección por ahí también” (Ana Francis Mor, Entrevista individual, 5 de julio de 2019)

Con esta *agente* se puede observar que el teatro ya formaba parte de su historia académica, a pesar de tener dudas en un principio, no dejó el teatro y posteriormente decidió tener una formación completamente encaminada a esta área, incluyendo otros elementos que irán completando su forma de hacer cabaret. Posteriormente empezó a agregar cuestiones religiosas y de género, “Después de eso me fui educando en derechos sexuales, reproductivos, de género, en fundamentalismos religiosos, estuve estudiando la maestría en teología. [...] fuera de teatro todo lo relacionado con derechos sexuales, reproductivos, derechos humanos y género, ¿no?” (ibíd.). Ana Francis cuenta con algunos indicadores que nos pueden ayudar a inferir un *capital económico* de clase media- alta, influenciándonos por los lugares donde estudió y las facilidades que tuvo para realizar dichos estudios.

Su primer acercamiento al *campo* del cabaret fue por su actual compañera y en ese momento, pareja sentimental Cecilia Sotres, además de por parte de su escuela.

“Cuando Cecilia y yo nos conocimos, Cecilia y yo fuimos pareja 10 años y entonces, al principio ella estaba en la escuela, yo también, en distintas escuelas y ella estaba en un montaje con Tito Vasconcelos en su escuela que se llamaba El Royal Shakespeare Cabaret no sé qué y entonces a partir de ahí empecé a ver cabaret porque ahora sí que de tarea dejaban ir a ver a Tito a Jesusa, etcetera, etcetera, ahí íbamos, luego hicieron este espectáculo y pues fue un espectáculo padrísimo que para todas las personas que estudiábamos actuación y que lo vimos fue como de: ¡wow, qué padre!, porque se ponía a hacer cosas súper divertidas, era un buen desmadre ¿no? y eso, la sensación era que el público se reía mucho y la gente que estaba arriba del escenario también se la pasaba muy bien y yo no me la estaba pasando muy bien arriba del escenario, me costaba mucho trabajo, de pronto la educación actoral tiene esta cosa densa, intensa, cruel ¿no? entonces para mi lo primero que me atrajo del cabaret fue eso, la ligereza”. (ibíd.)

El cabaret llegó a ella para quedarse. Esta disciplina prometía un trabajo que podía disfrutar más que con el teatro convencional, y fue así como a partir de este punto decidió continuar y realizar su primer show de cabaret, como nos describe a continuación:

“Yo estaba a punto de salir de la escuela, también mi amiga Mariana Barberá que también estaba en el CUT pero una generación arriba de Cecilia, salió del CUT y entonces nada, éramos amigas desde la prepa y un día dijimos, oye pues vamos a hacer un show de cabaret, pues va, y entonces nos pusimos a investigar, nos juntamos con Marisol y luego con Cecilia para que nos dirigiera y con Patrizia Marcheselli y no, hicimos un proceso larguísimo de 8 meses que para cabaret es un chingo, leímos un montón, investigamos, queríamos que fuera sobre el amor, leímos cosas de Sam Shepard, y un montón de cosas, Mariana estaba sobre todo más clavada en la política yo estaba más clavada como en el tema del amor y tal, y sobre eso empezamos a hacer un proceso de sketches e improvisación en casa de Cecilia o sea, nos juntamos ahí en la sala a improvisar y tal y fuimos armando sketches y sketches hasta que finalmente armamos todo un numerito. Tito Vasconcelos estaba en ese entonces a punto de abrir sus, bueno, su primer cabaretito y entonces le dijimos ven a ver si quieres meter ese show ahí, entonces nos vino a ver a la sala de la casa de Cecilia (RISAS) y le gustó mucho el show y ya, empezamos, bueno hicimos como un estreno en la Facultad de ingeniería, porque un buen amigo nos dijo estamos haciendo el día de ingeniería, o no me acuerdo que, vengan y hagan su show, nosotras dijimos pues va y de una vez lo estrenamos porque ya teníamos como que buscar un espacio donde estrenarlo y tal. Y así le hicimos, estrenamos en la Facultad de ingeniería, ah y luego antes de estrenar con Tito hicimos una temporada en El Hijo del cuervo los martes y así empezamos, a la gente le gustaba muchísimo tener que ver con que había frescura, nos salió bien pues, eh, y era algo nuevo ¿no?, como que nadie hacía, Jesusa y Tito hacían cabaret pero cabaret como para otra generación, digamos ¿no? de nuestra generación de veinteañeros pues nadie hacía cabaret, entonces pues, al público le gustó y regresó, y regresó y traían a sus amigos y así, y así nos fuimos haciendo de un público, poco a poco ya luego nos fuimos al cabaretito de Tito y ahí te digo estábamos domingos y lunes y luego ya Tito nos empezó a jalar para sus propios espectáculos y trabajamos con Tito casi todos los espectáculos y ahí estábamos. Nora Huerta por ahí se, o sea Tito la llevó a trabajar y claro desde que vimos a Nora Huerta dijimos no pues sí, quién es esta tonta (RISAS) luego, luego la invitamos a un espectáculo y empezamos a trabajar juntas las 4 y desde ahí hasta hoy.” (ibid.)

Ana Francis Mor descubrió un alivio dentro del cabaret, una manera de encontrarse y sentirse a gusto con su trabajo. Tuvo también a su alrededor personas importantes que la ayudarían a lograr entrar al *campo* de una manera satisfactoria y comenzar a posicionarse en éste. Ellas comenzaban a abrir espectáculos para otro público y esto les ayudó a encontrar oportunidades para posicionarse en el *campo* del Teatro Cabaret en un primer momento. El cabaret que observó de Jesusa Rodríguez le sirvió para desarrollar su propia manera de realizar cabaret, perteneciendo esto a parte de su *capital cultural incorporado*.

“El primer espectáculo, Jesusa nos dio así de leerse este de Nietzsche, este de Schopenhauer, y este de Heidegger y nos vemos el viernes, entonces era así de (REFUNFUÑO) ¿no? y estábamos así de no entiendo pero pues síguele, eh, pues con, con Jesusa y con Liliana fue aprender metodología de investigación, conocer a alguien, Jesusa, que es como hambrienta de saber, para mi creo que el gran aprendizaje con Jesusa fue como el hambre de conocimiento y de conocimiento diverso, porque lo mismo te leía de Filosofía que canciones populares que de agronomía o de lo que sea pues, entonces ese fue super interesante.” (Ibíd)

Ana Francis Mor se encarga de dar algunos talleres de cabaret y ha publicado libros que corresponden al *Manual de la Buena Lesbiana 1 y 2* y su novela, *Lo que soñé mientras dormía*, siendo parte esto de su capital cultural objetivado.

3.1.2. Cecilia Sotres

Continuamos con la actriz cabaretera Cecilia Sotres, ella al igual que su compañera Ana Francis y por las necesidades del *campo*, cuenta también con estudios específicos relacionados al teatro que corresponden a su *capital cultural institucionalizado*. “Bueno, yo acabé la preparatoria y estudié un año de física en la facultad de ciencias, y luego ya entré al CUT y ya terminé la carrera en el CUT, bueno en ese, en algún momento era diplomado de cinco años” (Cecilia Sotres, Entrevista individual, 24 de julio de 2019)

Cecilia Sotres se puede decir que tomó la decisión radical de cambiar a lo que se quería dedicar, ya que en un primer vistazo, son aspectos completamente opuestos. De igual manera como en el caso de Ana Francis, el teatro formó parte de su vida escolar desde mucho antes de decidir dedicarse de lleno a esta disciplina.

“A mí siempre me gustó el teatro desde niña yo hacía, hacía muchos teatros, (RISA), y siempre, siempre me gustó. Por ejemplo, en la preparatoria me acuerdo que una amiga y yo, una amiga que estudió química, bueno en ese momento, yo pensaba que iba a estudiar física, hicimos una obra para la clase de historia y entonces, ella era un chorro de personajes y yo era, este... Porfirio Díaz, o sea, siempre me gustó el teatro, siempre me gustó.” (ibid.)

El teatro como ya se mencionó tuvo un lugar importante dentro de su formación escolar, pero en este caso en particular, no dejó tanto de lado su interés en las ciencias. Por el contrario, el teatro fue una herramienta que le permitía desempeñarse de mejor manera. Cecilia Sotres, tuvo su primer acercamiento al cabaret desde la escuela:

“Creo que desde que desde que yo entré al CUT, conocí el cabaret y pensé que me iba a dedicar eso. Sí, yo creo que en segundo o tercer año de la carrera. [...] Conocí el cabaret por Tito Vasconcelos, primero nos dio una clase de la crónica de la escena en México y después nos dirigió el primer montaje con mi generación que fue Shakespeare a la carta” (ibid.)

Desde que conoció el cabaret decidió que ahí estaba su camino a seguir, ya que le brindaba posibilidades que no tenía el teatro convencional. El cabaret le ofrecía cierto nivel de independencia artística. Cecilia Sotres comenta sobre las cualidades del cabaret que la llevaron a decidirse por esa disciplina:

“Ofrecía una posibilidad de que tu dijeras las cosas que querías decir, que tu tuvieras tu voz, que nadie te tenía que llamar y que tu podías hacer tus espectáculos personajes o de grupo, este, pues este como se llama, autogestivo, creo que, bueno por un lado creo que tuvo mucho que ver con eso, con la cuestión autogestiva y por otro lado con un gusto personal” (Ibid.)

Cecilia Sotres trabajó con Jesusa Rodríguez, *agente* de gran importancia en el *campo* del cabaret mexicano, impulsando así su posicionamiento en este *campo*.

“Yo trabajé con ella de hecho desde antes que nos invitaran aquí, al antes El Hábito, ahora El Vicio, este... estuve yo en una cosa que hicieron de máscaras, que se llamaba La Chinga y ella lo hizo con un grupo de Santo Domingo y yo entré a sustituir ahí a una actriz y entonces, yo empecé a trabajar con ella un poquito antes y luego me invitó a un espectáculo de Cri Cri con Eugenia León, digo a ser, de la fantasma veintiséis, pero bueno ¿no?, ya empezaba ¿no?” (Ibid.)

Jesusa y Tito, su forma de hacer cabaret repercutirá en su manera de hacer cabaret, generando *capital cultural incorporado*. Posteriormente, al salir de la escuela fue encontrando a las otras agentes y compañeras con las que compartiría después una gran parte de su trayectoria profesional cabaretera.

“Yo estaba saliendo de la escuela, Marisol había ya salido, Ana ya había salido y Mariana Barbera y entonces ellas tres nos llaman a Patrizia Marcheselli y a mí a que les dirijamos un espectáculo, se los dirigimos que fue Cabareatruá, y pues ahí empezamos a trabajar juntas y, y nos encontramos muy bien trabajando juntas pues ¿no? Como muy armónicamente, digo dentro del caos y todo, pero bien y después pues ya se abren los cabaretitos, Nora ya había tomado una clase de taller con Tito y pues ya empezamos a trabajar juntas.” (Ibid.)

Cecilia Sotres, miembro fundador de las Reinas Chulas demuestra en su *trayectoria* su interés por el cabaret al hablar de la libertad que éste le permite tener, por las autogestión y porque se puede adaptar a las temáticas que a ella le gusta abordar y a la manera en la que ella prefiere realizarlo.

Cecilia Sotres es de las principales *agentes* en el teatro cabaret que brinda cursos de esta disciplina y tiene publicado un libro llamado Introducción al cabaret (con albur). Estos corresponden a su *capital cultural objetivado*.

3.1.3. Marisol Gasé

Es el turno de hablar de Marisol Gasé, fundadora de las Reinas Chulas y agente del teatro cabaret desde hace varios años. Ella a comparación de las otras dos *agentes* mencionadas anteriormente, no entró al teatro por su propia convicción. Ella describe su acercamiento al teatro como algo “azaroso” por las situaciones en las que ocurrió.

“Fue muy azaroso, la verdad es que estaba yo en secundaria, y mi hermana me metió a fuerzas al taller de teatro en tercero de secundaria, yo no quería, yo lloraba y pateaba, estaba hasta atrás, me daba horror. Yo siempre pensé que iba a ser fotógrafa. Cuando entré a la prepa, yo me iba a meter con dos amigas, ya sabes en la primera semana, yo soy orgullosísima puma, soy de la UNAM, estudié en prepa seis y tenía mi pase automático después a la UNAM, pero yo decía que iba a ser fotógrafa, fotógrafa y fotógrafa, y entonces en uno de esos días llegó un chamaco que a (TITUBEO) a la postra, es una gran amigo mío, un divino que se llama Eduardo Limón, un periodista muy afamado, muy inteligente y muy padrísimo, y él era el adjunto de un maestro de teatro de la prepa y nos pidió que nos anotáramos porque tenía que juntar a diez personas entonces pues nosotros le decíamos que no, que queríamos entrar a fotografía y éramos tres amigas y el infame nos dijo: Nada más anótense aquí y ya para que no me regañe el maestro. Ándale pues ya, las tres taradas, nombre y número de cuenta y entonces, a estar las tres horas de la iniciación del del taller, y entonces estuvimos en el taller de teatro y me acuerdo que estuvo padre y yo dije bueno, pues ha de estar padre para la gente que le guste ¿no?, bueno, entonces al otro día tocaba la inscripción a fotografía y llegamos y nos buscan en el sistema y nos dicen no no no, las tres están inscritas los tres años en teatro y las tres a grito pelado así de ¡No, hubo un error!, aquí está no hay error y no hay cambios y no hay nada, están dentro del sistema y no hay cambios no existen no hay manera, se friegan. Y entonces nos quedamos los tres años de la preparatoria en teatro.” (Marisol Gasé, Entrevista individual, 17 de junio de 2019)

Su acercamiento al teatro fue algo que ella no tenía planeado y podría caer en lo chistoso. Ella no tenía pensado terminar estudiando teatro e incluso era algo que le daba miedo intentar. Sin embargo, poco a poco fue encontrando en esta disciplina parte de su pasión.

“Y entonces nos quedamos los tres años de la preparatoria en teatro, estas dos amigas adoradas y yo, y fue ahí mi descubrimiento de la maravilla de lo que es el teatro, porque además fue muy chistoso como el maestro era Gonzalo Correa, un hombre que además hacía ya teatro profesional, pero además teatro (TITUBEO) siglo de oro, entonces era como a lo clásico y le encantaba hacer Shakespeare, hice yo la “Fierrecilla domada” y ahí enloquecí, yo en mi vida había leído un Shakespeare, en mi vida, o sea, claro lees lo de la secundaria así (RONQUIDO) Romeo y Julieta, La celestina y no le entiendes nada, en fin, no?, lo que leemos en la secundaria como de base, pero me acuerdo que ahí fue la primera vez que empecé a leer teatro y a entender lo que era leer teatro y verlo, después, físicamente ya en el escenario y fue maravilloso como conocer lo que era la magia del teatro y la dirección y la iluminación y todo me empezó a hacer mucho sentido y evidentemente pues en sexto de prepa dije bueno, yo no tengo nada más que hacer que estudiar teatro, así fue de radical mi cambio.” (Ibíd.)

Marisol Gasé encontró a lo que se quería dedicar, había descubierto un nuevo mundo y quería explorarlo, dejando atrás su anterior sueño de convertirse en fotógrafa. Sin embargo, para ella la decisión de estudiar teatro no fue tan fácil debido a falta de apoyo por parte de su padre.

“Obviamente mi papá me dijo bueno ustedes tienen que estudiar en la UNAM, lo que sea, toda la vida nos lo dijo ¿no? Mi papá era así adorador de la UNAM y decía lo que quieran, lo que quieran menos, pues teatro, obvio ¿no? Entonces, cuando dije quiero estudiar teatro le dio el ataque, me dijo: ¡De ninguna manera, claro que no! (GRUÑIDOS) Entonces, yo todavía haciéndole un poco de caso, era una babosa tenía diecisiete años, pues dije, no papá tienes razón, entonces pues me metí a administración de empresas con mi pase automático” (Ibíd.)

De esta manera, el avance en sus estudios de teatro se vieron frustrados momentáneamente por la falta de apoyo paterno. Por el contrario, ella contaba con apoyo de otra persona muy importante en su vida, su mamá.

“Entré y a los tres días leí “taller de teatro” y me fui a inscribir al taller de teatro de la facultad de administración por supuesto. (RISAS) Y a la tercera clase me dijo el maestro: ¿y tú por qué no estudias teatro? y yo (EXPRESIÓN LLANTO) Larga historia. Y me dijo: ¿Conoces el Centro Universitario de Teatro? está aquí en el Centro Cultural

es la mejor escuela del mundo de teatro. Entran, o sea, hacen cinco mil las audiciones y solo quedan diez para la carrera y se titulan dos, y a mí esas cosas me enloquecen, así, la cosa esta de ¡Ah sí, está difícil! Pues ahora voy, por culpa de mi madre. Y entonces claro le dije a mi mamá es el infierno estudiar administración de empresas, lo odio lo odio, y mi mamá me dijo ¿qué quieres?, pues mi papá no quiere, pues tu papá no querrá, pero es tu vida. Y ¿sabes?, o sea, cómo de esa gran cómplice aliada y amiga que me dijo vámonos al CUT, nos fuimos a ver al Centro Universitario de Teatro entramos y como el cliché el lugar común de la escuela de tus sueños” (Ibid.)

A pesar de las negativas de su padre, ella decide estudiar teatro en el CUT, comenzando otro momento importante en su vida, con otras dificultades para estudiar.

“Después de tres mil chicos nos quedamos doscientos a hacer un propedéutico de un mes brutal, donde cantabas, bailabas, este te traían en chinga corrías como loca te ponían a leer, un mes de locura de siete de la mañana a diez de la noche de lunes a sábado, no había respiro, y porque además era esta es solo el propedéutico, y esto es la carrera de seis años, cinco años y medio porque eran cinco años de carrera más tus seis meses de titulación y pues me quedé, dentro de esos doscientos nos quedamos diez y efectivamente nos titulamos cuatro. Y fue para mí una de las cosas más increíbles que me han pasado en la vida, el CUT, Centro Universitario de Teatro.” (Ibid)

El CUT no sólo le permitió acercarse al teatro y formarse en esta disciplina, sino que comenzó a generar un cambio en su manera de pensar y de ver situaciones dentro (y fuera) de la escuela. Comenzando con una figura de gran importancia que corresponde a los maestros.

“Los maestros ¿no? que también son disímbolos, o sea, de repente tienes al mejor maestro del mundo y al más huevón, al que no va nunca y entonces, bueno aprender a (TITUBEO) también poner límites y a decir esto no me gusta y (TITUBEO) yo empecé a formarme ya una visión crítica hasta que entré al CUT cuando conocimos a un maestro maravilloso que se llamaba José Antonio Alcaraz que era una vaca sagrada del teatro, un hombre que ya sabes dirigía Baudelaire en París y dirigía en España zarzuela y en México opera, o sea, era brutal. Y él nos daba una clase que se llamó crónica de la escena mexicana y nos decía si no abren el periódico y si no se enteran qué está pasando en en su país hagan de cuenta que no van a pasar por la universidad, cualquier persona de cualquier carrera tendría que estar involucrada con su país.” (Marisol Gasé, Entrevista individual, 17 de junio 2019)

Profesores como él le daban las bases para comenzar una visión crítica e informada de la sociedad y sobre el país en el que vivía. Aunque no todas las experiencias con profesores fueron agradables.

“De repente dentro de todo este, de esta maquinaria machina porque además evidentemente eres la alumna del maestro, director, este feroz que te dice cómo hacer las cosas, que te pone y te dice tú te mueves así, si no te mueves así eres una imbécil literal y cállate no tienes voz ni voto. Entonces, bueno claro, toda esa resistencia hizo que me corrieran del cuatro semestre, eh, otra vaca sagrada horrorosa que se llama José Luis Ibáñez y le empecé a decir que no estaba yo entendiendo sus clases y que él solamente quería ver a los hombres ¿no?, era un chavo, un maestro gay misógino y yo no entendía nada ¿no?, yo, todavía no tenía esta maravilla del feminismo intrínseca, no sabía lo que era el odio a las mujeres, no sabía por qué no quería ver las escenas de las mujeres y solo veía a los alumnos, no entendía nada, pero sí me empecé a pelear con él y a mi me corrió de su clase y eso fue muy bueno porque le fui a llorar al director, fui a llorarle a mi madre y le dije que me corrió, me corrieron de la escuela de mis sueños, del ¡ah, me quiero morir!” (Ibid.)

Marisol encontró una nueva oportunidad para seguir desarrollándose y seguir adquiriendo *capital cultural institucionalizado*. Con la posibilidad de tomar un curso en una nueva escuela.

Vi pegado un poster de la British Consulate que decía que había un taller para gente estudiante de la UNAM para para ir a la Royal seis meses, vamos y agarramos coche y ¡Pshum! Entonces llegamos al British Consulate y en hoja de máquina tal cual en la esquina así (SONIDO TIPO MÁQUINA) mi proyecto, así tal cual, soy Marisol, soy actriz, estoy en cuatro semestres en el CUT, quiero hacer el curso de actuación y voz en la Royal y ¡fis! Porque yo ya estaba fuera del CUT. Nos dan los resultados y resulta que me peleo con este hombre, pero de todos modos me dejan hacer el examen porque pues él, o sea, te pueden correr pero tú puedes, tienes chance de presentar tu escena, le pedí al adjunto que me ayudara, otro amigo también. Entonces, bueno yo hice mi escena como pude, furiosa además, y además al final me eché un speech que el maestro era autoritario y ah bueno, loca loca loca, y que sí que entendía yo que me corría porque no pudimos comunicarnos y que eran generaciones distintas y bueno, lo agredí, lo ofendí y todo, toodos los maestros estaban así de esta, está loca de remate, (RISAS) Y resultó que me puso diez y a todos mis compañeros suficiente, así de imbécil y de tarado, no me enseñó nada y me puso diez, creo que ha sido el único maestro en la vida que ha hecho eso conmigo, todavía se me hizo más violento. De todos modos, pasaron como dos semanas y de repente seguimos en las clases, yo ya no podía entrar a la clase además, imagínate y llego a mi casa y mi mamá con un sobre dorado. (Ibid.)

Logró obtener un lugar para estudiar ese curso en la escuela Royal. Sin embargo, se encontró con otro predicamento.

“Llegue al CUT y bueno, como yo pensé que me corría este imbécil, este pues yo ya me iba y pues resulta que me quedé y todo, entonces bueno, pasas al siguiente semestre y si faltas el semestre pus te corremos, o sea, ahí no hay de otra. Y gracias a la maravilla teníamos una maestra que se llamaba Esther Seligson, feminista era eh la traductora de Cioran, o sea, una mujer fuera (TITUBEO), de este planeta Tierra que nos daba otra clase maravillosísima y fui con ella porque ella era del consejo del CUT, que eran diez maestros y le dije oye te cuento y ésta enciende en cólera y me dice ¡cómo es posible este tipejo! (GRITOS), tú te vas y regresas con tu grupo, tu te vas los seis meses y te vas, y me fui. (ibíd.)

Los profesores continúan siendo una figura importante en su desarrollo profesional. Una vez en Londres notó situaciones con las clases que llamaron su atención.

“Entonces, a la mitad de la carrera me voy a Inglaterra y fue brutal el cambio, o sea, entre llegar a un primer mundo en una escuela como la Royal que además, o sea, el primer día de regalo es bienvenidas bienvenidos alumnos alumnas qué maravilla qué están aquí, su tarea, este, ustedes lo único que tienen que hacer estos días es ir al teatro, al cine, al ballet a la ópera y aquí están sus boletos ¡QUEEEEE!, ¡De qué hablan! (RISA) y es ahuevo, no es de si quieren ir, aquí están todo, tenías todo. Pero además las clases creo que ahí entendí yo un parteaguas de mi vida y de mi historia y de lo que he llevado hasta ahora, tenía una clase donde un maestro, incluso tuve una clase con Anthony Hopkins, cuando ya era Anthony Hopkins, de una semana. Y todo era, o sea, tú hacías un ejercicio y el maestro volteaba y te decía “Muy bien, aplausos” (APLAUSOS) y yo, no, estoy soñando qué es esto porque aquí es ¡No y eres un pendejo! Y lo que me des eres un pendejo, tu escena está pésima y eres un inútil un imbécil, y allá era todo sí muy bien, bravo bravo (APLAUSO), a ver ahora, o sea, lo que hiciste es perfecto pero qué tal si ahora le metes, no sé qué, cuando entras en la escena en vez de estar medio enojada le dices contenta, vamos a ver qué pasa. Y yo no entendía nada, decía qué maravilla, y claro salía yo midiendo cuatro metros con un empoderamiento encima de mi genial, había las maestras que tenían el mismo nivel que los maestros ¿no?, o sea no había como hay la maestra tarada por ser mujer, las compañeras todas, o sea no hubo un cuate que nos acosara, o sea realmente viví como otro planeta. Entonces, bueno después de seis meses regresé y fue un choque muy fuerte ¿no? Después de venir de esa dinámica tan evolucionada.” (Ibíd.)

Para Marisol fue de suma importancia ver cómo funcionaban las clases y la sociedad en ese país, sin que la menospreciaran por ser mujer o por no tener el mismo nivel que sus profesores, lo cual provocó un cambio en su forma de ser al regresar a México y al CUT.

“Regresar de la mejor escuela del mundo, fue la mayor tristeza porque además no venían los maestros, corrí a tres maestros cuando regresé, corrí a dos compañeros

por huevones, estaba yo como ¡no compañeros no!, sí podemos todos hacerlo mejor y si hay manera de hacerlo y me cae que si hay manera. Y pues claro, eh, creo que desde ahí he vivido con mucha furia, de cuando entendí el feminismo dije ¡Ay! Ya gracias a Dios, esto es lo que pasa ¿no? que hay un mundo patriarcal que te domina que, que te quiere poner en un lugarcito que te quiere hacer chiquita que todo lo que pienses todo lo que hagas lo hagas chiquito porque eres damita que te sientes y te comportes que no pases más allá para que te molestas si de todos modos tu vida va a girar a to.. ¡NO!, entonces claro yo salí de la escuela nos titulamos con una obra que queríamos todo el grupo porque siempre te la imponía el maestro, fuimos el primer grupo que dijo no queremos esta obra y queremos estas cosas, porque es nuestra titulación no es la tuya, es la nuestra. Entonces claro, empezar a poner límites en la vida y en el escenario y en la, en la escuela pues, y claro me fui encontrando a mis pares por el camino.” (Ibíd.)

Todas las experiencias con sus profesores, ajenas a las clases y enfocadas a una forma de pensar y de ser, que se fue creando en el camino, corresponden a su *capital cultural incorporado* y a partir de éste, ella apropia estos *capitales* para incorporarlos en su forma de hacer teatro.

Una vez terminada esta época, continúa otro momento importante en su *trayectoria* que corresponde al acercamiento con el cabaret.

“Un maestro otro día me dice tú deberías hacer cabaret. Mi maestro amado José Antonio Alcaraz, y yo me pongo a llorar y le digo por qué cabaret, o sea me quieres encuerada, con medias caladas, prostituyéndome en Sullivan, ¿no?, yo lloraba y me dijo ¡ah! Qué ignorante eres mi amor ¡no!, farsa política, crítica social, pero a ver te voy a enseñar, vete esta película, bla bla bla, y entonces descubro al cabaret y me dice, a ver te voy a llevar a un lugar donde no entran las mujeres, es un lugar de gays y yo a sí ¡Aaaaa, qué horror! Y entré al taller en la Zona Rosa, y ahí me enamoré de Tito Vasconcelos, de repente eran ya sabes siete mil jotos besándose, fajándose y yo así de ¡Qué es esto! ¡Dios mío!, yo era re-fresa, yo creo que ni una chela te había consumido en la vida. (Risas) No, no bueno, o sea, y me acuerdo que vi a Tito haciendo una niña de la calle[...] y yo decía, ¿de qué diablos me estoy riendo?, qué es esto, me fascina, ¿Quién lo hizo José Antonio?, pues él, ¿Él lo escribió?, es un genio, pues por eso te estoy diciendo que escribas, ¡hay como voy a escribir yo algo así sabes!, soy mujer, soy tonta, era como esa, esta cosa de no no, que tiene un nombre, que se llama el Síndrome de la (S) (Impostora)², ahorita se los digo, que es cuando piensas que una

² Síndrome de la Impostora: Se trata de un fenómeno psicológico en el que la gente es incapaz de internalizar sus logros y en cambio genera miedo persistente de ser descubierto como un fraude. No es una enfermedad mental oficialmente reconocida, y no se encuentra entre las condiciones descritas en el Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales (DSM), pero fue estudiado en numerosos libros y artículos por psicólogos y educadores. El término fue acuñado por las psicólogas clínicas Pauline Clance y Suzanne Imes en 1978. Ver: <https://www.infotechnology.com/online/Que-es-el-sindrome-de-la-impostora-que-tiene-Michelle-Obama-y-es-comun-entre-los-CEO-20181207-0006.html>

mujer no puede hacerlo porque no tiene la capacidad y eso es un síndrome real que tenemos en este mundo culero, machista.” (Ibíd.)

Su panorama en cuanto a las posibilidades teatrales se fue ampliando, al igual que su forma de pensar, cada vez fue integrando nuevos elementos a su *capital cultural incorporado*.

“Entonces él me, me invita con mis compañeros, hacemos un show que se llama la oveja negra de Augusto Monterroso y él me dice tú vas a hacer este monólogo, quiero que tú lo hagas que leas “El bien y el mal” de Augusto Monterroso y de ahí, abras el periódico y con una nota le mezcles, le hagas, hazle como quieras y bueno claro ahí tuve mi primer enfrentamiento con el horror de escribir, de sentarte y decir lo que estoy escribiendo es una porquería, y empezar a entender cómo iba a ser este, nada los próximos cuarenta años de mi vida, dije yo quiero hacer esto quien sabe como lo voy a hacer y claro empecé a escribir.” (Marisol Gasé, Entrevista individual, 17 de junio 2019)

A partir de esta parte se abre todo un mundo de posibilidades que cambió la manera en la que ella desempeñó su labor profesional. Se acercó al cabaret y comenzó a incorporar sus características y *habitus*, para poder desarrollarse en este *campo* como un *agente* individual en busca de un posicionamiento.

Podemos inferir que esta *agente* cuenta con un *capital económico* de una clase media- alta, debido a su facilidad de estudiar en el extranjero y a otros factores que nos pueden servir como referentes de este tipo de *capital*.

3.1.4. Nora Huerta

Ahora es turno de la actriz *agente* del teatro cabaret Nora Huerta. Ella cuenta con un *capital cultural institucionalizado*, referido a sus estudios de teatro, “Yo soy egresada de la escuela, del CUT, igual que Marisol y Cecilia del Centro Universitario de Teatro de la UNAM [...] conocí a Tito Vasconcelos, después Tito dio un taller en el CUT, de revista, tomé el taller y de ahí Tito me invitó, hace veinte años por lo menos. Me invita a trabajar con él.” (Nora Huerta, Entrevista individual, 22 de Junio del 2019)

Sus inicios en el cabaret fueron casi instantáneos, comenzó a trabajar con Tito Vasconcelos casi de manera inmediata una vez que tomó el curso con él. Aún cuando había hecho teatro tradicional. “Desde que salí de la escuela hice un montaje, digamos con el que me gradué de teatro formal, pero en realidad desde que salí de la escuela hasta el día de hoy, sólo he hecho cabaret” (Ibíd). Nora Huerta nos menciona los motivos por los cuales le interesó dedicarse al cabaret.

“En el cabaret porque había esta cosa de escribir lo que uno quería decir, que poco a poco me fui dando cuenta de lo importante que era eso. En la escuela te enseñan a que tienes que actuar y reproducir un texto que alguien escribió y a dirigir y a, atender (TITUBEO) las indicaciones de un director y tal..., y el cabaret es auto creativo (RISA) entonces, pues, te las ingenias o te las ingenias. O sea, al principio era un reto muy divertido. Además, entender el humor y hacer reír a la gente es algo muy complejo, no es tan sencillo. Entender esta dinámica de que al principio tu escribes, tú tienes que tener un punto de vista de lo que quieres decir y eso convertirlo en humor, pues ya, es la fascinación absoluta, es como encontrar el oro, de verdad, así rascarle y encontrar oro.” (Ibíd.)

En el cabaret encontró una forma de divertirse mientras hace reír a los demás, tomando en cuenta los retos que esta disciplina implica en su estructura. La capacidad de gestionar sus actos, escribirlos, decidir cómo manejarlos, el ingenio que conlleva; todos estos aspectos hicieron que ella tomara la decisión de quedarse ahí. El cabaret tenía otra cualidad que llamaba su atención, la cual corresponde al activismo.

“Siempre el cabaret ha estado ligado al feminismo, el cabaret que hemos hecho siempre ha estado muy ligado al activismo. Con Tito Vasconcelos era principalmente el activismo gay, Tito es una de las personas impulsoras, promotoras, defensoras, activistas de la comunidad gay. Entonces, siempre ha estado ligado al activismo, en ese momento era como el asunto gay y los derechos humanos, que todavía ni existían los matrimonios entre personas del mismo sexo, ni siquiera imaginar los asuntos de aborto. O sea, pues era otro país y de pronto, bueno la realidad iba transformándose, las parejas del mismo sexo empezaban a tomar como esta dimensión de queremos los mismos derechos que el resto de las personas”. (Ibíd.)

El trabajo que realizó con Tito Vasconcelos, no sólo le dio a conocer el cabaret que él hacía, también le dio aspectos a considerar en su *capital cultural incorporado*, ella fue retomando esta visión del activismo, a su manera. Comenzó a plantearse su realidad como mujer, desde su núcleo.

“Entonces, es muy fuerte el fenómeno, cuando descubres que ni lo que piensas, ni lo que sueñas te pertenece, sino que es algo impuesto, pues ya, dan ganas de salir a dar todas las batallas. Sobre todo por las que vienen ¿no? Uno por tener una vida más digna y bueno nosotras, te digo somos privilegiadas por todos lados, hacemos lo que queremos, nos hicimos empresarias, bien que mal nos mantenemos con nuestros propios recursos y con nuestro trabajo, lo cual ya es fuera del canon. O sea, en mí casa las mujeres dependen de sus maridos, de su papá, de no sé quién. Pocas han sido autosuficientes económicamente hablando, entonces, de pronto nosotras estábamos rompiendo un montón de normas que estaban ligadas al ser mujer”. (Ibíd.)

Para Nora es de gran importancia el poder ser la voz de todas estas mujeres que no pueden hacerlo; mujeres que, como en su casa, no pueden solventar sus necesidades por ellas mismas. Nora Huerta, a comparación de las otras *agentes* cabareteras descritas anteriormente, no cuenta con un *capital económico* tan elevado, es por esto que ella considera de gran importancia mostrar y romper con estas situaciones establecidas de mujeres que tienen que ser mantenidas por alguien. “Me comprometo a ser la voz de las mujeres, pues, a tener nuevas narrativas, inventarnos nuevas historias, generar nuevos paradigmas, que finalmente uno reproduce lo que te dicen que tienes que hacer... en la vida.” (Ibíd.)

“Si no hay una crítica social, pues no hay cabaret. Es muy importante tener la crítica social, decirle a la gente: “Oye, reflexiona un poco sobre esto” porque quizá no sea bueno y quizá se pueda cambiar y quizá está en tus manos cambiarlo o quizá eres parte del problema y quizá, si seguimos en esta dinámica de existencia puede ocurrir esto malo. Entonces, bueno, generar esa complicidad con el público es de lo más bello”. (Nora Huerta, Entrevista individual, 22 junio de 2019)

Para ella el cabaret puede generar complicidad con el público, tal vez no concientiza, pero puede ayudar a que se dé una reflexión por parte de ellos que pueden incorporar en su vida diaria.

“No es como que el objetivo sea, pues evidentemente la gente viene sabiendo que va a ver un espectáculo distinto, no sólo a reírse, pues ¿no? Sabe que viene a reírse de la realidad. Pues así como cambiar conciencias es difícil, pero sí por lo menos poner en el escenario los puntos de vista. Entonces, se vuelve un asunto mecánico y que se permite en este país, llevar esos temas y acercar a la gente a esa reflexión, pues ya es ganancia, pues no sabemos si vamos a transformar la conciencia, pero al menos la gente dice:” Ah, es verdad. No lo había visto de esa manera.” (Nora Huerta, Entrevista grupal, 7 de junio de 2019)

Por último, es importante mencionar que, Nora Huerta cuenta con capital de *tipo simbólico* al ser acreedora del premio Ariel 2005 como Revelación Femenina, por su participación en la película “Seguir Viviendo”

Todas las agentes mencionadas anteriormente cuentan con un capital cultural objetivado que corresponde a los guiones de sus puestas en escena, los cuales son de su autoría. Además de compartir la administración del teatro Bar “El Vicio”.

3.1.5. Luz Aranda (Directora de la Asociación Civil)

Luz Aranda es la directora de la Asociación Civil “Las Reinas Chulas Chulas Cabaret y Derechos Humanos A.C.” Y también pertenece al *campo* del teatro cabaret como *agente*. Cuenta con *capital cultural Institucionalizado*, “Pues yo estudié Etnología y estudié Literatura Dramática y Teatro en la UNAM, Etnología en la ENAH” (Luz Elena Aranda, Entrevista individual, 12 de febrero de 2019).

Esta *agente* se caracteriza por incorporar casi desde el principio de su carrera, el teatro con la sociedad civil.

“En algún momento me invitaron a participar en un proyecto de teatro sobre VIH, me invitaron a actuar en un monólogo hace muchos años, como veinte años, de una chava que se hacía la prueba de VIH. En ese tiempo tenías que esperar quince días para que te dieran los resultados. Era un monólogo que hablaba sobre lo que sucedía en esos quince días en que la chava se hacía la prueba, ahí la persona que me invitó dirigía una organización de la sociedad civil, una organización que se llamaba, que se llama todavía "Teatro y SIDA", entré a trabajar en ese monólogo y me quedé a trabajar en la asociación civil muchos años, era una organización que sobre todo se dedicaba a trabajar con jóvenes LGBT menores de edad, entonces pues ahí me fui metiendo al mundo de la sociedad civil, de los proyectos sociales.” (Luz Elena Aranda, Entrevista individual, 12 de febrero de 2019)

Luz fue mezclando sus estudios previos, con capacitaciones posteriores que le ayudarán a desempeñarse en el mundo de la sociedad civil.

“Mi formación era muy social porque venía de la antropología, de la etnología, pero pues más bien ahí empecé, al mismo tiempo que estudiaba, a trabajar en proyectos sociales y fue como parte de una de las capacitaciones, que estuve tomando en sexualidad, tomé un diplomado que se llamaba "Jóvenes, sexualidad y derechos" en el 2003-2004, recuerdo que duraba todo un año, un diplomado donde empecé a tomar distintas clases de géneros y políticas públicas, distintas cosas alrededor de la sexualidad.” (Ibíd)

Aunado al crecimiento de *capital cultural institucionalizado* de parte de la sociedad civil, se encuentra el aumento de este *capital* en la parte dedicada al teatro y con esa misma sus inicios en el cabaret. “En ese diplomado yo conocí a Ana Francis Mor, de Las Reinas Chulas, ella estaba tomando el diplomado también y ahí nos hicimos amigas. Nos conocimos y ella me invitó a tomar un taller de cabaret que daba con Cecilia Sotres, que fue mi primer acercamiento con el cabaret”. (Ibíd.) Comenzando de esta manera su proceso de socialización en el *campo* del teatro cabaret.

“Paralelamente he seguido haciendo teatro, no mucho en realidad, mi fuerte pienso yo, es más el diseño de proyectos sociales y la procuración de fondos, pero bueno he seguido haciendo teatro cabaret y teatro con corte social. Ahora tenemos un espectáculo que se llama “Secrets Survivers México”, que es un proyecto que arrancamos hace como dos años, estuvimos trabajando con seis sobrevivientes de abuso sexual infantil, seis adultos, adultas que son sobrevivientes, que cuentan su historia en escena. No son actrices, actores pero bueno, estuvimos trabajando un buen tiempo con ellas para que pudieran subirse al escenario.” (Ibíd)

Luz trabajó en distintas instituciones de la sociedad civil aún cuando ella no tenía planeado terminar trabajando de eso y considera que fue cuestión de destino.

“Estuve en "rostros y voces", estuve trabajando en el área de educación con proyectos para jóvenes, fui un tiempo la directora de comunicación y campañas, luego estuve en otra organización que se llama "prodesarrollo" en donde también estuve coordinando el área de comunicación institucional y pues bueno llevo un buen de tiempo trabajando en la sociedad civil, un poco llegué por equivocación, o bueno no sé si por equivocación o por destino.” (Ibíd.)

Paralelamente ha tratado de seguir llevando una combinación entre sus dos profesiones.

“Yo tengo una formación de actriz y he participado en distintos proyectos, he levantado otros con otras compañías también. En realidad no era una cosa o la otra, en realidad fue un trabajo que se dio paralelo, fue como una posibilidad de combinar las dos cosas, solamente que yo no sólo soy actriz y no sólo me dedico al escenario y tengo más un asunto de gestión de análisis social y entonces pues es una de las partes que a mí me parecen más interesantes de este trabajo, entonces no es como que una cosa o la otra, sino cómo ir combinando las dos.” (Ibid.)

Luz Aranda es una *agente* dentro del *campo* de teatro cabaret con inserción en otros *campos* como es la sociedad civil, lo cual le permite integrarse a trabajar con las Reinas Chulas, aunque no sea en la puesta en escena, sino dirigiendo la Asociación Civil.

3.1.6. Pájaros del mismo plumaje vuelan juntos- Conformación de la compañía

Las Reinas Chulas son una compañía de teatro cabaret de gran importancia en este *campo*. Está conformada, como se mencionó anteriormente, por Ana Francis Mor, Cecilia Sotres, Marisol Gasé y Nora Huerta, las cuales cuentan con 21 años de *trayectoria* grupal. Todas ellas son *agentes* de este *campo* que tienen un juego de posiciones individuales, pero también

cuentan con un posicionamiento grupal. A continuación reconstruiremos la manera en la que estas *agentes* deciden comenzar a trabajar juntas, hasta llegar a lo que son hoy en día.

Una vez que todas ellas tuvieron su primer acercamiento al cabaret, saliendo de la escuela, poco a poco buscaron las oportunidades para seguir desempeñándose en esta disciplina. Marisol Gasé nos habla un poco sobre esto:

“Ceci y Nora son del CUT, Ana Francis es de la escuela de Margules que además teníamos a los mismos maestros y entonces por gracia divina, ya les contará Ana Francis, eh Leopoldo Novoa que es un maestro de música trajo a Ana Francis a una clase con su grupo y estaba el grupo de Cecilia y así se conocieron y entonces empezamos a trabajar juntas y luego yo conocí por mi amiga de la escuela a Ana Francis y claro, o sea, como dice el maravilloso Pepe Gordon: “Pájaros del mismo vuelo, del mismo plumaje vuelan juntos”, y claro, claro que encontré a mis pares” (Marisol Gasé, Entrevista individual, 17 de junio de 2019).

Cuando Marisol y su amiga llamada Mariana Barberán salen de la escuela, a esta última se le ocurre hacer un proyecto de teatro cabaret, junto con Ana Francis Mor. Asimismo, deciden llamar a Cecilia Sotres para que les produjera el espectáculo.

“Marisol y Ana iban en escuelas distintas pero decidieron hacer un espectáculo junto con otra chica que se llama Mariana Barberán, que era del CUT y estábamos, cómo pues recién, casi saliendo de la escuela, saliendo de la escuela ¿no? del CUT y Ana del Centro Margules, de la escuela Margules y entonces, otra chica que se llama Patrizia Marcheselli, una italiana y yo, las dirigimos en un espectáculo que se llama, que se llamó Cabareatruá que fue bastante exitoso para el momento, porque estuvimos mucho tiempo en cartelera en muchos lugares y fue, pues nos abrió las puertas para muchas cosas.” (Cecilia Sotres, Entrevista grupal, 7 de junio de 2019).

Esta obra les permitió irse abriendo camino en el *campo*, iniciando con su búsqueda por un posicionamiento, como *recién llegadas*.

“Fue maravilloso, porque éramos tres babosas todavía escolapias, todavía estábamos en el CUT, dimos una función en la Facultad de Ingeniería que fue un éxito brutal porque pues estaban todos los chavos babosos, era muy política estaba Zedillo de presidente, eso tiene veintidós años. Entonces dimos esta función, empezamos a buscar lugares para presentarnos, nos presentamos en el Hijo del Cuervo, después Tito abrió sus Cabaretitos, hicimos una gran temporada como de dos años, y después Tito nos dijo “Véngase a trabajar conmigo” y ya fue lo mejor que nos pudo pasar, porque además trabajábamos dos con él, una, las cuatro, este háganse a otra cosa,

alguien los jueves, tú los viernes, todos los sábados, ¿sabes? Y nos aventó al ruedo.” (Marisol Gasé, Entrevista individual, 17 de junio de 2019).

En ese momento en la compañía o el grupo, no se encontraba formalmente Nora Huerta, aunque ella también estaba trabajando con Tito Vasconcelos en los cabaretitos.

“Las Reinas Chulas, que en ese momento éramos Mariana, que está en Inglaterra, Ana Francis, Cecilia y yo hicimos *Ellas no son Flans en concierto* y ese show también, era una idiotez de principio a fin lo más divertido del mundo, una tarugada (RISAS) Y entonces Mariana se va a Inglaterra, se casa y se va a vivir con el marido a Inglaterra, todas lloramos como locas, no lo podíamos creer ésta cabrona nos traiciona, se larga, pero Nora ya andaba figurando por ahí, Nora ya había dado función con Tito en alguna cosa, ya habíamos dado todas con Nora en algo y nos habíamos divertido como locas, y fue como: Nora vente a hacer el show como ya te toca, o sea la semana que entra vas, y ella así de ¡voy! Y claro, entra al show y no hemos parado.” (Marisol Gasé, Entrevista individual, 17 de junio de 2019).

Nora Huerta fue la última en agregarse a este conjunto de actrices que se fue armando poco a poco.

“Tito me invita a trabajar con él, las chicas arman un espectáculo que se llama “Cabareatruá”, yo ya estoy trabajando con Tito en sus lugares haciendo cabaret y de pronto, pues, me integré con las chicas. Pudimos haber sido cinco las Reinas Chulas, La quinta Reina Chula se fue a Inglaterra, a vivir, y nos hicimos compañía y de pronto, pues ya estábamos trabajando.” (Nora Huerta, Entrevista individual, 22 de Junio del 2019)

Después de estar varios años trabajando con Tito, se les presentó la posibilidad de continuar su carrera artística trabajando con Jesusa Rodríguez. “Estuvimos más o menos como cuatro años con Tito cuando Jesusa y Liliana van a ver una función y le pide a Tito, así de préstame a las chicas porque tengo en mente un espectáculo que se llama Big Mother, que estaba el Big Brother empezando aquí en México y era una locura, del horror” (Marisol Gasé, Entrevista individual, 17 de junio de 2019). Al respecto de esto Ana Francis Mor, recuerda:

“Tito nos empieza a contratar para todos sus shows entonces te empiezas a hacer como parte de la compañía y éramos varios, no nomás éramos nosotras, había otros que se fueron yendo, la cosa se fue decantando entonces, de pronto Tito ya sólo trabajaba con nosotras como todo el tiempo y luego igual, Jesusa cuando nos busca, o sea Jesusa llama a Cecilia para un espectáculo y le dice necesito más gente y Cecilia le dice pos éstas ¿no? y ahí vamos todas pues, y luego Jesusa nos ve como un conjunto y empezamos a trabajar con ellas como un conjunto y ahí es donde por

primera vez nos miramos como un conjunto porque sí, éramos Jesusa Rodríguez y las 4 y ahí es donde nos nombramos las Reinas Chulas” (Ana Francis Mor, Entrevista individual, 5 de julio de 2019).

Cecilia Sotres menciona sobre cómo se creó el nombre de Las Reinas Chulas para denominar a su compañía de teatro Cabaret.

“El nombre sale porque justo Jesusa ponía un anuncio de las obras en la Jornada, que era muy chiquitito, y entonces, este, no cabían todos nuestros cuatro nombres juntos, entonces nos dijo, “no pues se tienen que poner un nombre” y Reinas Chulas porque Tito nos decía mucho “reina chula ven para acá”, Lilita también, así como, sí, como un nombre chistoso ¿no? “Reina Chula ven pa’ ca”, “Reina Chula tráeme esto” Reina Chula lo que sea y pues, se nos, nos gustó y, ha sido... muy chistoso.” (Cecilia Sotres, Entrevista grupal, 7 de junio de 2019).

El trabajo con Jesusa resultaba completamente diferente a los que estaban acostumbradas con Tito Vasconcelos. Marisol Gasé habla sobre esto y menciona:

“Jesusa tiene otra manera de construir el cabaret, no sé si es mejor o peor es distinta y es muy profunda, porque además ella te pone a leer a todos los filósofos, no entiendes ni madres, de cómo la verdad del ser introspectada en qué, Jesu me traduces, si mijita que la verdad te hará libre aaaaa, okey, ¿neta eso dice? Wey no chingues, no, no entiendo nada. Entonces, nos puso a leer a Schopenhauer, nos puso a leer a Orwell, porque hicimos el *Big Mother* y era la historia de Big Brother de esta cosa que te está viendo todo el tiempo, y hicimos un showsazo, que al final hacíamos este el finalito de una obra clásica también, super cabareteada y empezamos a trabajar con Jesu y claro cada función, cada estreno con Jesusa era estudiar y leer, investigar pero luego tenía en ese momento, le veías como se le prendía, así se le salía fuego de la cabeza y empezaba a escribir las cosas más hilarantes, delirantes, divertidas, profundas de la historia, o sea yo creo que nunca he visto a una mente funcionar así en mi vida.” (Marisol Gasé, Entrevista individual, 17 de junio de 2019).

Después de pasar un tiempo trabajando con Jesusa Rodríguez, se enfrentaron a un nuevo obstáculo y al mismo tiempo una oportunidad dentro de su trayectoria que fue hacerse cargo del teatro “El Hábito”.

“Cuando llevábamos trabajando cuatro años juntas, nos dijo oigan por lógica elemental ustedes se quedan con el teatro ¿eh?, o sea, Lili y yo estamos agotadas, llevamos quince años y nos vamos a Argentina tres meses y ustedes se quedan, NOOO, no queremos hacernos empresarias ahorita, no vamos a aguantar un teatro, no Jesu no, No no no es pregunta ósea, y ¡fum! agarraron su avión y se largaron y las cuatro nos

quedamos así de okey, qué se hace con esto, y abrimos el changarro con cinco mil pesos entre las cuatro, que era una fortuna para las cuatro hace (RISA) catorce años y así empezamos, abrimos el changarro una en la caja, otra en el escenario, otra en la barra y otra de mesera, y después ir cambiando y luego pues, ya sabes después contratamos a un mesero, luego a un bar tender y ahorita ya tenemos, mantenemos a veintiséis familias.” (Marisol Gasé, Entrevista individual, 17 de junio de 2019).

La forma de atraer público también resultaba un reto creativo para ellas, pero del cual encontraron la manera de hacer funcionar. “En el primer espectáculo para jalar gente, digamos que en las primeras cuatro o cinco funciones pus nuestros cuates, ¿no? y luego aplicamos la técnica de yo le hablo a tus amigos, tu le hablas a los míos, y entonces, ¿no? entonces yo hablaba y decía, soy la asistente personal de Marisol Gasé (RISAS) te hablo para invitarte” (Ana Francis Mor, Entrevista individual, 5 de julio de 2019) Conforme pasaba el tiempo tuvieron que ir buscando la manera de organizarse en la gestión de este espacio que ahora era suyo. Cecilia Sotres nos habla un poco sobre esto.

“Nos hemos dividido, nos hemos dividido muchos años, este hemos rotado ¿no? eh, por ejemplo yo empecé siendo la coordinación como de los técnicos y la parte de mantenimiento de todo el lugar, eh luego Ana empezó como viendo la administración, pero de todo, del teatro y del bar que era una locura, pero claro al principio pues era, luego Nora estaba en programación y Marisol en relaciones públicas y en redes y comunicación y eso ¿no? luego nos rotamos, o sea nos hemos ido rotando rotando rotando, ahorita estamos Ana de RP y comunicación, Marisol ve programación, Nora ve la parte de administración del teatro y yo veo la parte de administración del bar y ya tenemos alguien que se encarga como de nuestras producciones y de supervisar la parte técnica y de mantenimiento, ya no lo hacemos nosotras directamente.” (Cecilia Sotres, Entrevista individual, 24 de julio de 2019)

Después de esto, el siguiente paso para terminar de apropiarse de lo que sería el lugar de presentación de las Reinas Chulas el cambio de nombre a “El Vicio”, decisión que nos explica Cecilia Sotres, “El Vicio, pues porque de tanto hábito se nos hizo vicio (RISA). Hicimos una encuesta, hicimos una encuesta al público que cómo le querían poner al lugar también y por ahí apareció El Vicio y nos gustó y esa ¿no? de tanto hábito se nos hizo vicio, sí.”(Ibid.)

Las Reinas Chulas ya contaban con el nombre de su compañía y con la propiedad y nuevo nombre de su espacio de trabajo, pero falta mencionar algo de suma importancia para hacer referencia a este grupo de agentes del teatro cabaret y esa es su postura feminista. Nora Huerta nos habla sobre el inicio de las Reinas Chulas en este terreno.

“Tuvimos una compañera, una conocida, que era muy feminista, nos involucró en el movimiento. Ana Francis se involucró en el movimiento feminista y pues ahí fuimos

como de coletada. Ahí fuimos todas las demás al Simone de Beauvoir a tomar un taller en liderazgo y ya, ahí descubrimos el feminismo, así de, Okey, sí hay una corriente de pensamiento que ha estado trabajando durante muchos años, décadas, para que las mujeres alcancemos un otro lugar y podamos ser dueñas de nuestras vidas. No sólo de lo que queremos y lo que pensamos... Bueno, primero hay que hacerse dueñas de lo que queremos y lo que pensamos y después, hacernos dueñas de nuestras vidas.” (Nora Huerta, Entrevista individual, 22 de Junio del 2019).

El feminismo les ayudó a entender muchas situaciones que vivían día con día y las llevó a entenderse mejor como grupo, dejando de lado todos los prejuicios que se tenían de las mujeres.

“Creo que algo de lo que hablábamos es como entender que en grupo somos mucho más fuertes, que estas ideas otra vez del machismo y del patriarcado que dice que mujeres juntas ni difuntas y que las mujeres son pederas y que ¡somos pederos los seres humanos! Nada más aún dan ganas de estar juntas y de hacer revoluciones juntas y creo que estos veintiún años nos han venido a las cuatro, claro que nos peleamos, claro que tenemos brocas, claro pues somos normales ¿no? Y vivimos vidas [...] Cuando entendimos con el feminismo y con la ayuda de entender lo que era el feminismo y de hacerlo ya en nuestras puestas en escena, de este humor que queríamos hacer ¿no?, que no fuera humor de la tele misógino, homófobo, discriminador, racista, asqueroso que lo vemos ahorita en los stand-ups.” (Marisol Gasé, Entrevista individual, 17 de junio de 2019).

Las Reinas Chulas incorporaron el feminismo en su forma de cabaret, el cual aprendieron por influencias como Tito y Jesusa. Posteriormente crearon su propia forma de hacer cabaret.

“Ya llevamos 21 años ahí y la verdad es que, pues ahí estamos siempre, o sea, si sabes que siempre que vayas a un espectáculo de las Reinas Chulas vas a ver un espectáculo con crítica política sí, con una determinada, o sea sí vas a ver un espectáculo seguramente feminista o con feminismo de por medio eh, que siempre va a apostar como por ese tipo de humor ¿no?”. (Ana Francis Mor, Entrevista individual, 5 de julio de 2019)

“En veintiún años de compañía se ha generado más que una hermandad, o sea, hay muchas diferencias, hay cosas que tenemos, que no podemos resolver solas y que necesitamos ayuda para resolverla. No, ay... nos cansamos también de nuestras formas de ser, o sea, somos humanas, pues ¿no? Nada es perfecto. Como cualquier relación humana, pues tiene sus pros y sus contras, pero me parece que nosotras hemos sabido agarrarnos como de las cosas favorables, de la admiración, de la creatividad, de divertirnos. Que además, tenemos el trabajo más bonito, nos reímos

(RISA) Nos dedicamos a reír”. (Nora Huerta, Entrevista individual, 22 de Junio del 2019)

3.1.7. Creación de la Asociación Civil: El Cabaret Al Servicio De...

“Tenemos 14 años con la asociación civil y si nos tardamos un rato pues, pero la asociación civil también nos ha ayudado a aterrizar otros proyectos, que no tienen que ver necesariamente con la escena, tiene que ver cómo, el cabaret al servicio de, ¿no? Este, el cabaret al servicio de”. (Entrevista individual, Marisol Gasé. 2019)

En la *trayectoria* de la compañía encontramos un momento clave, la creación de Las Reinas Chulas Cabaret y Derechos Humanos, A.C. nace en 2005 con la idea de hacer activismo con el arte, viendo al cabaret como herramienta para transmitir información y sensibilizar audiencias.

La idea de crear una Asociación nace en el momento en que Marisol Gasé, Nora Huerta, Ana Francis Mor y Cecilia Sotres –Las Reinas Chulas- entran a un proyecto, con IMSS Oportunidades, a dar talleres de empoderamiento a mujeres en comunidades indígenas y campesinas.

En entrevista con Ana Francis Mor, cuenta cómo fueron estos talleres, el impulso a la creación de la A.C. y la importancia del feminismo y cómo se aplica al desarrollo humano.

“Jesusa nos llama a hacer un trabajo padrísimo que hicimos con IMSS Oportunidades de dar talleres para la población indígena y campesina y trabajar así los shows, etcétera, etcétera, recorrimos tres años todo el país de arriba abajo, conocimos el México profundo aprendimos de la realidad mexicana y tal y en el camino nos hicimos feministas porque los talleres eran feministas básicamente, entonces era que era el feminismo aplicado al desarrollo humano , el feminismo aplicado a la eliminación de la pobreza, súper interesante, entonces, [...] A partir de eso nos dimos cuenta de que el cabaret que hacíamos servía para algo, ya no podíamos hacer cabaret que no sirviera para algo pero entonces también nos dimos cuenta que ese cabaret, la única posibilidad de salida era a través de proyectos sociales”. (Ana Francis Mor, Entrevista individual, 5 de julio de 2019)

“En ese momento nadie hacía arte con feminismo, arte con activismo, o sea era un pedo convencer a las financiadoras para que apoyaran, ahorita es el asunto de moda pero en aquel momento era, eso no sirve pues ¿no? lo que sirve es hacer talleres y repartir folletos entonces, como que, nosotras justo empezamos a especializarnos en eso, en construir otros caminos a través de los espectáculos y que la gente conectara

con sus emociones con respecto al tema en cuestión, no con respecto a la información, si no con respecto a lo emocional, que eso era lo importante y pues sí, nos hicimos especialistas en esos asuntos a partir de la asociación y de hacerlo y hacerlo y hacerlo un chingo, entonces claro, ahí surgió la necesidad de la asociación civil porque necesitábamos una estructura para poder bajar recursos etc, y hacerlo de manera más en forma eh, y ahí fue que contactamos con Luz Elena” (Ana Francis Mor, Entrevista individual, ,5 de julio de 2019)

Luz Elena Aranda, directora de Las Reinas Chulas cabaret y Derechos Humanos, A.C., llega a trabajar con Las Reinas Chulas en el momento en que conoce a Ana Francis Mor, “Luz Elena y yo estudiamos juntas un diplomado de liderazgo y derechos sexuales, liderazgo, juventud y derechos sexuales, que ahí nos conocimos” (Ibíd)

“Y en ese diplomado yo conocí a Ana Francis Mor, de Las Reinas Chulas, ella estaba tomando el diplomado también y ahí nos hicimos amigas. Nos conocimos y ella me invitó a tomar un taller de cabaret que daba con Cecilia Sotres que fue mi primer acercamiento con el cabaret y arranqué a trabajar con Las Reinas Chulas”. (Luz Elena Aranda, Entrevista individual, 12 de febrero de 2019)

En un principio Luz Elena colaboró con Las Reinas Chulas parcialmente, “yo estuve colaborando en muchas otras asociaciones civiles desde entonces, estuve trabajando en distintas cosas pero seguí trabajando con Las Reinas Chulas de manera paralela desde 2005-2004 que fundamos la organización, en distintos proyectos, en procuración de fondos y bueno, ya en el 2012 yo me vine a trabajar con ellas de fijo” (Luz Elena Aranda, Entrevista individual, 12 de febrero de 2019)

Las Reinas Chulas –Ana Francis Mor, Marisol Gasé, Nora Huerta y Cecilia Sotres- se involucran en la Asociación como consejo de dirección, participan en los proyectos, o ellas crean proyectos, etc. Es decir, en el momento en que Luz Elena entra a trabajar tiempo completo la Asociación se vuelve autogestiva y funciona a parte de la compañía.

“Ellas funcionan como un consejo directivo y entonces las decisiones importantes se toman entre el personal de la organización más el consejo, los procesos de planeación estratégica sobre dónde queremos llevar la organización se toman en colaboración y ellas participan en distintos proyectos, prácticamente en todos los proyectos que tenemos, de una u otra manera, solamente no están de tiempo completo aquí, ni están como personal operativo de la organización, pero sí participan un montón” (Ibíd)

Cecilia Sotres nos platica la participación que ella y las demás Reinas Chulas tienen dentro de la Asociación.

“La Asociación está a cargo de Luz Elena y ella es la directora y ella es la que dice cómo se arregla ahí la cosa ¿no? y nosotras nada más formamos parte del consejo y si nos interesa meter algún proyecto o si nos interesa ser parte de un proyecto pues ya decimos oye yo leí el informe y me parece que este proyecto yo quiero entrarle o Luz Elena nos dice, oigan voy a hacer este proyecto cómo ven, le entramos, quién le interesa ¿no? y pues ya esa es la Asociación.” (Cecilia Sotres, Entrevista individual, 24 de junio de 2019)

La Asociación Civil cuenta con un financiamiento propio, es decir, por un lado está la compañía de cabaret, las puestas en escena y por otro está la Asociación, que consigue su propio financiamiento para los proyectos y para el sueldo de las mujeres que trabajan en ella.

“Digamos que tenemos dos cosas, una es la compañía y otra la asociación civil. Entonces bueno, la compañía funciona como una compañía de teatro autogestiva, es decir, produce sus propios espectáculos y obras. Lo que se recauda de las funciones sirve para auto pagar a la compañía, la siguiente obra etc. Y la asociación gestiona sus propios eventos” (Luz Elena Aranda, Entrevista individual, 12 de febrero de 2019)

El sueldo de la directora, Luz Elena Aranda y la coordinadora de eventos, Ana Laura Ramírez Ramos de la Asociación Civil está cubierto por una organización internacional llamada Mamma Cash. La cual buscó a Las Reinas Chulas para ayudarle con el financiamiento, es decir, el reconocimiento internacional logró un financiamiento, desde entonces hasta ahora. “Vamos con Organizaciones Internacionales también, contamos con la gracia y la fortuna de tener la, por ejemplo, mama cash, que es una organización importantísima holandesa” (Entrevista individual, Marisol Gasé. 2019). Marisol nos cuenta que ésta organización las contacta, y les dicen:

“Este buscamos asociaciones civiles por todo el mundo y ustedes fueron elegidas [...] pues queremos un sueldo para nuestra directora y para nuestra coordinadora de proyectos, okey, y entonces ya desde hace ya un par de años ya tenemos la tranquilidad de que estas mujeres cobran por una chinga loca que se meten” (Marisol Gasé, Entrevista individual, 17 de junio de 2019)

El funcionamiento, la gestión de proyectos y el financiamiento de la Asociación hacen de ésta una organización independiente a la compañía artística, a la escena, y es así que desde el momento en que se crea y se va desarrollando e independizando la Asociación Civil, Las Reinas Chulas empiezan a insertarse en otros *campos* dentro del *campo de la producción cultural y bienes simbólicos* -Conceptos que se enfatizan y se hará un análisis en el siguiente capítulo 4-. Empiezan a hacer incidencia política, cultural y social.

En un principio trabajaban para otras organizaciones. Ana Francis nos cuenta,

“Al principio trabajamos mucho como, organización, como la hermana menor de las organizaciones jóvenes en donde las organizaciones decían , tenemos que hacer tal taller, tal proyecto, no sé qué, vénganse y hagan un sketch sobre el tema entonces nosotras nos fuimos haciendo especialistas en eso ¿verdad? y ya después nos fuimos haciendo dueñas como de nuestros propios proyectos o sea ya después fuimos diciendo a ver pérate, el taller ella lo puede dar, además de treparme al escenario, la verdad es que yo ya puedo facilitar esto, ya puedo ¿no? y después empezamos a tener muchísima más participación en política, disidencia, en temas de cultura, en temas de ¿no? porque ps si eventualmente nos convertimos en las especializadas en civismo y cultura, derechos humanos, artes escénicas etc, entonces el trabajo de la AC empezó a crecer de forma muy importante, Luz Elena pasó de trabajar como de medio tiempo quién sabe dónde a ps ya vente de tiempo completo y a ser la presidenta de la asociación ¿no? que creo que fue un camino, o sea, una decisión súper arriesgada, pero creo que fue una muy buena decisión”. (Ana Francis Mor, Entrevista individual, 5 de julio de 2019)

La Asociación empieza a tener identidad propia y a generar su propia línea de trabajo, es decir, su propia identidad. Nora Huerta nos dice:

“Empezamos a hacer estos trabajos de derechos reproductivos, de libertad, siempre dentro del marco de los derechos humanos, pero en dos temas, en las mujeres y en la comunidad LGBTTTTTT que te metas Teté (RISAS). Por ser los grupos más vulnerables, ¿no?, y que bueno, son a los que nos toca resentir todo el odio, la miseria, todo. Todo lo negativo de la sociedad recae sobre los niños, las niñas, las mujeres y las comunidades disidentes sexuales.” (Nora Huerta, Entrevista individual, 22 de junio de 2019).

Dentro de esta línea feminista y de derechos humanos para la comunidad LGBTTTTIQ, han creado alianzas y conexiones con otras organizaciones. Han colaborado con distintas instituciones como el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, la Fundación Rostros y Voces, la Fundación Pfizer, el Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación, IPAS México, la Comisión Nacional de Derechos Humanos del Distrito Federal, entre otros, en proyectos artísticos con contenido social. (cf. Las Reinas Chulas Cabaret y Derechos Humanos, A.C. 2018, *web*)

Así como, crean vínculos con organizaciones internacionales, como ILGA (International Lesbian, Gay, Bisexual, Trans and Intersex Association), “Las Reinas Chulas son parte de una organización que se llama ILGA Asociación Internacional de Lesbianas, Bisexuales, Trans e Intersex, que tiene una filial regional” (Luz Elena Aranda, Entrevista individual, 12 de

febrero de 2019) De la cual, Luz Elena asumió el cargo de Co Secretaria general de ILGA, cargo que ocupará los próximos dos años.

Y también vínculos con organizaciones Nacionales, como Ciudad Feminista. En entrevista con Luz Elena nos menciona el trabajo que se crea en esta red de organizaciones feministas:

“Pertenece a una red mexicana que se llama "Ciudad feminista" que es una red de organizaciones feministas que son como veinte o treinta que forman parte de la red con un trabajo continuo de cara a la agenda de género en la ciudad y entonces desde esa red hemos hecho distintas cosas, estuvimos apoyando a una persona que estuvo como constituyente, nos reunimos con distintos y distintas personas servidoras públicas o personas con cargos importantes para presionar en materia legislativa y o con la agenda de género, ahora que cambió la asamblea legislativa de la ciudad hicimos un evento en donde con las nuevas legisladoras nos sentamos a decirles nuestros mínimos necesarios para asegurar una agenda de género en salud, cultura sexualidad” (Entrevista individual, 12 de febrero de 2019)

A partir de estas alianzas y vínculos con organizaciones nacionales e internacionales, Las Reinas Chulas Cabaret y Derechos Humanos, empiezan a ser reconocidas como activistas y así empiezan a moverse dentro del *campo de la producción cultural y de bienes simbólicos*, posicionándose e invirtiendo una apuesta importante en el *subcampo de la reproducción y conservación* -conceptos que se abordarán en el capítulo 4 de éste trabajo-.

Ahora bien, la misión principal de la Las Reinas Chulas Cabaret y Derechos Humanos, es “provocar la ruptura de patrones corporales culturales e institucionales para la construcción de una sociedad más justa, placentera y feliz. Como quien dice, queremos – y necesitamos- romper con las normas establecidas que no ayudan a ser una sociedad libre de machismo, donde se puedan ejercer plenamente los derechos humanos, se aprecie la enorme riqueza de la diversidad y se viva placenteramente”. (Las Reinas Chulas Cabaret y Derechos Humanos, A.C. 2018 *web*)

Para llevar a cabo esta misión, Luz Elena en entrevista, nos comenta que la Asociación tiene tres líneas de trabajo:

“La organización en este momento tiene tres líneas de trabajo: Una línea de trabajo es, la incidencia, que tiene que ver con el trabajo directo con agentes de gobierno, con tomadores y tomadoras de decisiones y también con la posibilidad de influir en determinados espacios para que se tomen las mejores decisiones. Las decisiones que nos convengan a todos y a todas. Tiene una línea de capacitación y acompañamiento, damos distintos talleres de cabaret de feminismo, de diversidad sexual de género, en

distintos espacios, siempre desde un lugar lúdico. Tenemos una línea de proyectos con nuevas metodologías o metodologías creativas y pues bueno, ahí sí es desde lo que hacemos en el escenario, pero también lo que hacemos en video o lo que hemos hecho para radio, distintos proyectos que incluyen otra manera de hacer las cosas u otra manera de transmitir la información” (Entrevista individual, 12 de febrero de 2019)

Proyectos como Las Monografías, El Observatorio de las Publivíboras, el Festival Internacional de Cabaret, el disco Vulvasónicas, Gregoria La Cucaracha, De Mandado en el Mercado, Cámbiate El Chip, Ahí les Bamos, entre muchos otros; son algunos de los que la asociación ha llevado a cabo, y algunos que siguen en pie.

Las Monografías es un proyecto creado en 2006, en el cual “se integra una herramienta educativa muy mexicana –las monografías- a través de sketches de teatro cabaret con personajes y situaciones donde los hombres y mujeres jóvenes se identifican alrededor de temas específicos” (Las Reinas Chulas A.C., web)

Lo que buscan en este proyecto es “sensibilizar y difundir información a jóvenes respecto a temas como violencia en el noviazgo, derechos sexuales, interrupción legal del embarazo, Ley de Acceso a las Mujeres a una Vida Libre de Violencia, diversidad sexual, embarazo y juventud, VIH/SIDA y condón masculino y femenino, para fortalecer su aprendizaje y desarrollo individual” (Las Reinas Chulas A.C., web)

Descubrieron que este proyecto tiene impacto en los y las jóvenes, tuvieron algunas reacciones y acercamientos que las impulsaba a seguir con éste proyecto. Nora nos platica,

“Al final todos los chavitos llegaban a preguntarte cosas, cosas que nadie nos dice, y que por eso cometemos tantos errores ¿no? No es porque queramos embarazarnos a los quince años, es que nadie nos dijo que había que usar un condón, nadie nos dijo cómo se usaba, nadie nos dijo que existía, o sea que nada, que además existen enfermedades de transmisión sexual. O sea, y la calentura es la calentura y el cuerpo pide, si lo pide a los trece, o sea lo pide toda la vida. La sexualidad es una cosa que nos acompaña desde que nacemos y que claro, ya cuando tienes trece años y hay una morita a lado, es así de ¡Ay!, Ya siento sabroso de estar con ella, ¿no? Y ya quiero besarla, y ya quiero estar ahí arremangada y arrepapachada y cincuenta horas con el novio, pero nadie nos dice, entonces, pues bueno, ir a decirlo era, súper bonito y ese es uno de mis proyectos, que más he disfrutado. La radionovela era muy simpática, pero creo que lo de las monografías ha sido como mi hit en la vida”. (Entrevista individual, 22 de junio de 2019)

Otro proyecto, que sigue en pie y tiene un amplio impacto social es El Observatorio de las Publívoras, el cual surge en 2011,

“Por la necesidad de crear una estrategia lúdica para detectar la violencia de género en los contenidos publicitarios o propagandísticos expuestos en los diferentes medios. El trabajo está hecho cuenta con el apoyo de la sociedad mexicana, quien evidencia públicamente y crítica dicha publicidad a través de un observatorio que opera en redes sociales. Desde 2017 el proyecto, además de denunciar la publicidad sexista, ha ampliado su espectro para también hacer un señalamiento contra la publicidad racista y clasista”. (Las Reinas Chulas, A.C., web)

Luz Elena nos platica el procedimiento de éste Observatorio,

“Tenemos un observatorio de “Las Publívoras” que es un proyecto que sigue para este año, es interesante no sólo es el asunto de la plataforma en Facebook, donde la gente se pasa todo el año subiendo contenidos que les parecen discriminatorios, sino, además, tenemos una jornada en universidades donde vamos a hablar de publicidad discriminatoria y además, presentamos un sketch de cabaret y además cerramos con la noche de las Publívoras, que es un evento en el Teatro de la Ciudad que parodia a los óscaros y da premios a los comerciales más discriminatorios.” (Entrevista individual, 12 de febrero de 2019)

Otro proyecto fue Gregoria La Cucaracha, “Lo de Gregoria la cucaracha fue una serie de televisión que empezó y terminó, fue un proyecto en colaboración con el Instituto de Ciencia y Tecnología” (Luz Elena Aranda,Entrevista individual, 12 de febrero de 2019)

“La ciencia, el arte y el cabaret se reúnen en este proyecto de divulgación científica para explicar al público temas de la frontera del conocimiento como el genoma humano, la clonación, la diabetes a través de “Gregoria la Cucaracha”, serie de televisión donde con un estricto rigor científico y de forma desenfadada se exponen temas tecnológico, de salud y científicos actuales. (Las Reinas Chulas, A.C., web)

Los talleres de empoderamientos a mujeres indígenas y campesinas, es uno de los proyectos más importantes de la Asociación, que siguen llevándose a cabo. “Entonces, imagínate abordar el empoderamiento de la mujer desde la risa, ya es otra cosa, es como una droga” (Nora Huerta, Entrevista individual, 22 de junio de 2019)

“Hicimos una cosa hermosísima que era los empoderamientos a mujeres, estuvimos cuatro años en comunidades indígenas y eso pus nos puso en una realidad así, un cachetadón, de ¡ajá! Tú ya eres universitaria, ya puedes pagar una renta, comes todos los días, a esta chava la vendió su papá por unas caguamas y a esta la llevan veinticinco años violando y a ella, y todas eran líderes de su comunidad y todas habían

sido violentadas, violadas, madreadas, intercambiadas, todas sufrían de lo mismo, entonces sí, es decir, este México sí tiene todavía muchas cosas que cambiar y muchas cosas que podemos seguir criticando” (Marisol Gasé, Entrevista individual, 17 de junio de 2019)

En entrevista con Nora Huerta nos platica su experiencia en uno de estos talleres,

“El taller que fuimos a darlo Ceci y yo, recientemente, que hacía mucho tiempo que no lo hacíamos, y otra vez volvimos a quedar seducidas por el asunto, y las mismas señoras nos decían, es que es más divertido así, que recibir la plática de: (Voz de historiador) A ver, el empoderamiento de la mujer, significa que expresas aquello que quieras decir y lo digas... bla bla bla. O sea, ya sabes, a una señora en un aula, que está tirando un choro, y qué, pues si reflexionas sobre tu vida y tal, pero es distinto a hacerlo jugando, ¿no? Porque es casi jugar, así de a ver ahora ármense un sketch de lo que hacen en su casa las mujeres y lo que hacen los hombres. Órale vamos a verlo, y qué pasaría si el mundo fuera al revés. Y pues no sé, que pase por el cuerpo es, (CAMBIO DE VOZ) más mejor, te queda más claro. (RISAS).” (Entrevista individual, 22 de junio de 2019)

Cada uno de estos proyectos busca un impacto social, al poner temas políticos, culturales, sociales, etc, sobre la mesa y tratarlos desde una perspectiva cabareteada, utilizando distintas plataformas comunicativas, como radio, televisión, discos, monografías, o dando talleres, haciendo sketches, etc.

La Asociación Civil le da a las Reinas Chulas un *capital simbólico* importante. éste *capital simbólico* es construido por ellas misma. Empiezan a ser activistas reconocidas, y así, dentro del campo de Teatro Cabaret establecen una nueva regla, es decir, estar en escena ya no lo es todo en el Cabaret, se tiene que hacer incidencia y trabajar con la sociedad mexicana desde el humor, la risa y así hablar de temas que a la sociedad le interesan y debe estar informada.

3.2. Capital simbólico: Herencias y creaciones

De acuerdo con Eduardo Andión en su texto “Pierre Bourdieu y la comunicación Social”, el capital simbólico se puede definir como:

“En su expresión de legitimidad, el capital simbólico otorga unas propiedades tan impalpables como decisivas, como lo serían la reputación, el prestigio, el honor, el renombre, la notoriedad, el talento, el gusto, el don, la autoridad; pero estas

propiedades, y de ahí su elaboración colectiva, no pueden existir más que en la medida en que los otros agentes acepten reconocer que se les posee, es decir, que lo crean (lo que no obsta para que puedan ser poseídas realmente): “Las relaciones objetivas de poder tienden a reproducirse en las relaciones de poder simbólico. En la lucha simbólica por la producción del sentido común o, más precisamente, para el monopolio de nominación legítima, los agentes empeñan capital simbólico que adquirieron en las luchas anteriores, y que puede ser jurídicamente garantizado” (CHD:163)” (Andión, 1999: 91)

La construcción de prestigio, renombre y posicionamiento como *consagradas*, de Las Reinas Chulas, es decir la adquisición del *capital simbólico*, se da en dos momentos importantes dentro de su *trayectoria* como compañía de cabaret y agentes del campo del Teatro Cabaret.

Un primer momento, se da con la herencia de un lugar que va acumulando *capital simbólico* a partir, de la historia de los personajes que han asistido a él, del público mismo y de las y los intelectuales que han tenido su administración. Y un segundo momento, se da con la creación de la Asociación Civil - que se desarrollará más adelante-. Una vez que se insertan en otros *campos*, desde la Asociación Civil Sociedad Civil, empiezan a ser reconocidas como activistas con el arte. Además de relacionar el Cabaret con el activismo, acercarse a la sociedad e incidir en la política, la cultura y la sociedad.

3.2.1. Teatro Bar El Vicio: espacio de resistencia para la cultura y el cabaret

El primer momento de adquisición de este *capital* se da con la herencia de un espacio *legítimo* del Teatro Cabaret, un espacio que con sus luchas anteriores consta de una trayectoria desde la cual se ha ido acumulando *capital simbólico*, convirtiéndose así en una institución que legitima la actividad del Cabaret. Éste espacio es el Teatro Bar El Vicio. .

El *poder simbólico* puede ser acumulable por los *agentes* o por las *instituciones*, en este caso esta acumulación se da en los dos. A partir de la historia de un lugar que las Reinas Chulas heredan, el cual es el momento en que ellas heredan no sólo un espacio físico, si no, todo un *capital simbólico* y al mismo tiempo ese capital se convierte en propio, es decir, en su propio prestigio, su renombre y reconocimiento en el *campo*.

Empezamos con la historia de El Vicio, que en un principio tenía como nombre La Capilla. Es pertinente en primer lugar, situar el teatro en la Ciudad de México, hablar de la posición geográfica del lugar es relevante ya que, podemos de esta manera encontrar relaciones entre los agentes y las instituciones. De acuerdo con Bourdieu,

“La representación cartográfica de la distribución en el espacio de una clase de agentes y de instituciones constituye una técnica de objetivación muy potente a condición de que se sepa leer allí la relación construida entre la estructura del sistema de las posiciones constitutivas del espacio de un campo y la estructura del espacio social, definido por la relación entre bienes distribuidos en el espacio y agentes definidos por sus desiguales capacidades de apropiación de esos bienes”. (Bourdieu, 2010: 167)

Éste espacio se encuentra en la Calle de Madrid #13, col. Coyoacán, y cuenta con tres espacios escénicos: el teatro La Capilla, la sala de Salvador Novo y el teatro bar El Vicio. La localidad de este sitio es importante por la ubicación dentro del espacio social mexicano. Es decir, el espacio social a nivel micro que son las personas, las instituciones, los lugares de la Ciudad de México. El Vicio al encontrarse en la delegación Coyoacán, se le otorga un *poder simbólico* significativo, primero porque gran parte de la intelectualidad mexicana ha vivido ahí, lo cual ha generado que hoy en día exista una vida cultural reconocida en Coyoacán.

Y segundo, la historia de éste lugar; el legado por parte de Salvador Novo, intelectual mexicano y las personas que han pasado por éste a lo largo de la historia, es decir, el público que asiste y le da prestigio al lugar.

El prestigio que hoy en día tiene el teatro bar El vicio, comienza por la historia de La Capilla. “A finales de la década de los 40, Salvador Novo compró un terreno de mil metros en la calle de Madrid en las orillas de Coyoacán. [...] Desde el primer momento, Novo concibió ese espacio para convertirlo en un pequeño foro teatral” (Teatro la capilla, web).

Salvador Novo (1904 – 1974), fue un escritor mexicano vinculado al grupo de Los Contemporáneos, poeta, dramaturgo, director y ganador de premio nacional de literatura en 1967³.

El 22 de enero de 1953, el Teatro de la Capilla abrió sus puertas con la obra El Presidente Hereda de Cesare Guiolio Viola. Después de unos años, los problemas económicos hicieron incosteable al foro teatral y su creador tuvo que cerrarlo. En los últimos años de vida de Novo, el predio fue abandonado y poco a poco se destruyó.

A la muerte de Salvador Novo, en 1974, el teatro fue heredado por el médico Salvador López Atuñano, sin embargo, la historia de La Capilla y de su segunda vida surge con el interés de

³ Realizó sus estudios, en 1921, en derecho por la Universidad Nacional Autónoma de México. Posteriormente, en la Facultad de Filosofía y Letras, hizo sus estudios de maestro en lengua italiana. En el año 1925 aparece su primer volumen de versos, XX Poemas. Su ardiente defensa de la identidad y los valores mexicanos trascendió la actividad artística y docente para concretarse en un compromiso político que lo llevó a participar en la fundación del Partido Popular Socialista. Demostró interés por el teatro, reflejado ya en su actividad de crítico dramático, y en 1946 fue nombrado jefe del Departamento de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes. (Biografías y vidas, web)

una directora escénica, Jesusa Rodríguez⁴, quien habló con López Atuñano y llegaron a un acuerdo para volver a utilizar ese espacio para la actividad teatral. (Teatro La Capilla, web)

Ella encontró en ruinas un espacio con potencial y dedicó todos sus esfuerzos para levantarlo nuevamente. Así, en 1980 reabrió sus puertas con la obra ¿Cómo va la noche Macbeth?

“En los 90 se presentó un proyecto de modernización del foro para someterlo a una remodelación y adecuarlo a nuevas exigencias escénico-técnicas, y mientras se estaba llevando a cabo un proyecto alterno, el 3 de noviembre de 1990 se abrió la misma propiedad el bar El Hábito, espacio donde se exploraron las variantes y libertades creativas quedaba el cabaret para expresar de una manera irreverente la realidad nacional.” (Teatro La Capilla, web)

Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe⁵ fueron dueñas y administradoras de El Hábito por quince años. “Ella logró que la clase política fuera a El Hábito a reírse de sí misma. Se dirá que no es un logro de la crítica sino su asimilación. Pero hay que tragar camote para soportar sonriente que te exhiban a la befa pública.” (Fernando de Ita, 2018, web)

De acuerdo con Jaime Aviles en su nota periodística “Consuman velorio de El Hábito, parte de la historia del teatro de carpa” publicada en 2005, personalidades, intelectuales y artistas como Elena Poniatowska, Berta Maldonado, Eugenia León, Marta Lamas, Ana Luisa Liguori, Isabela Vega, Adriana Pérez Cañedo, Denise Maerker, Diego Jáuregui, Ramón Barragán, Montserrat Díaz, Zulema Clares, Carmen Lira, Aurelio Fernández, Carmen Aristegui, entre muchos más, fueron público recurrente que asistió a El Hábito para presenciar las actuaciones de Jesusa y Liliana.

El público que asiste al lugar le da prestigio al mismo, y de esta manera hay un reconocimiento de la actividad del Cabaret de Jesusa y Liliana, y reconocer El Hábito como un sitio relevante de éste *campo*.

Es así como, aquellos agentes, cabareteros o cabareteras que se presentaban en El Hábito con Jesusa, significaba un reconocimiento en el Teatro Cabaret. Hay un visto bueno por parte de dos consagradas dentro del *campo*.

⁴ Actriz, directora teatral, productora, activista social. Jesusa Rodríguez es una de las más importantes creadoras escénicas en México, cuyo trabajo se caracteriza por el humor irónico y la parodia política, así como una reflexión crítica sobre el papel de la mujer en la historia mexicana. Aunque es mejor conocida por sus obras de cabaret y revista política, [...] también realiza labores de activismo con la comunidad LGBT, grupo indígenas, grupos ecologistas y la oposición de izquierda. (cf. Prieto Stambaugh. *Web*)

⁵ Liliana Felipe, nació en Villa, Córdoba (Argentina). Actriz, compositora, pianista y cantante. Su obra se caracteriza por sus fuertes señalamientos y críticas al autoritarismo de Estado, a lo que ella considera hipocresía en la iglesia católica, la cerrazón mediática, la desigualdad y el racismo. Su música es teatral y cinematográfica. Sus canciones tienen la cualidad de ser irreverentes y profundas al mismo tiempo, ha compuesto canciones para cabaret, para movimientos de resistencia civil y pacífica y para la infinita alegría de vivir y amar. (cf. Anónimo. Liliana Felipe. *Web*)

Es decir, El Hábito, ahora El Vicio como institución del cabaret, al ser el lugar en donde se presenta cabaret político y social desde 1990, es un factor institucionalizante dentro del campo del Teatro Cabaret.

De ésta manera Jesusa Rodríguez distingue en Marisol Gasé, Cecilia Sotres, Ana Francis Mor y Nora Huerta una peculiar manera de hacer cabaret, y así ve en ellas una apuesta dentro del campo fuerte y las invita a trabajar con ella, como compañía.

Las Reinas Chulas empezaron a trabajar con Jesusa. Es decir, su práctica como cabareteras empezó a ser reconocida por dos consagrados, antes por Tito, en ese momento ya por Jesusa y Liliana.

“Cuando Jesusa y Liliana van a ver una función y le pide a Tito Jesusa, así de préstame a las chicas porque tengo en mente una un espectáculo que se llama Big Mother, que estaba el Big Brother empezando aquí en México y era una locura, del horror” (Marisol Gasé, Entrevista individual, 17 de junio de 2019)

Desde éste momento empezaron a trabajar como compañía y se nombraron así Las Reinas Chulas. Y después de años de trabajar con Jesusa y Liliana, dos *consagradas* dentro del *campo* del Cabaret en México, deciden dejar El Hábito a estas cuatro mujeres. En entrevista con Marisol Gasé nos cuenta un poco de esta sucesión:

“Además ella cuando llevábamos trabajando cuatro años juntas, nos dijo oigan por lógica elemental ustedes se quedan con el teatro ¿eh?, o sea, Lili y yo estamos agotadas, llevamos quince años y nos vamos a Argentina tres meses y ustedes se quedan” (Marisol Gasé, Entrevista Individual, 17 de junio de 2019)

Hay una herencia del lugar en físico, pero al mismo tiempo hay una herencia de *consagración* y de posicionamiento dentro del *campo*, en ese momento Las Reinas Chulas se posicionan dentro de la *consagración* y de esta manera legitiman reglas de juego dentro del *campo*, al decidir quién se presenta y quién no en El Vicio, y al ser este lugar su espacio de presentaciones.

Incluso, Las Reinas Chulas, se dicen privilegiadas al contar con un espacio que desde chicas se les dio y que tuvieron que sacar adelante, administrarlo, seguir con su ritmo y relevancia dentro del *campo*.

“Tener un espacio como este que es un privilegio absoluto, creo que sin este espacio seguramente Las Reinas Chulas hubiéramos hecho una gran compañía, pero sin duda el espacio ha sido un empujón muy grande pues, nos obliga a producir, nos obliga a mantenernos creativas, a estrenar espectáculos, a hacer un montón de cosas, pero lo

más importante de todo eso es, tener como a voz de las mujeres en escena, que no ocurre, no hay prácticamente” (Nora Huerta, Entrevista individual, 22 de junio de. 2019)

Marisol Gasé también dice “tener un espacio, que se nos dio muy escuincas y muy felices y juntas, el teatro, entonces creo que ser tan privilegiadas en un momento donde México estaba en un momento terrible, muy terrible hace, hace 14 años, creo que nos dio también como mucha fuerza y mucho empoderamiento” (Entrevista Individual, 17 de junio de 2019)

La importancia de El Vicio, y más de tener un espacio propio en donde poder presentar cabaret como mujeres en México es muy difícil. Es un *subcampo* poco reconocido en el campo del Teatro y más en México, ahora que sea administrado por mujeres es más complicado. Y así nos lo dicen Las Reinas Chulas:

“Hay muy pocas mujeres dramaturgas, muy pocas mujeres directoras, los espacios siempre están como muy cooptados por los varones y los discursos de las mujeres pocas veces están en escena, y pocas veces son afortunados, siempre las obras de teatro son de mujeres que les va muy mal, que sufren mucho, que están locas, que se pelean por un hombre, que sufren de celos, que matan a sus hijos (RISAS) ¿no? O sea, yéndonos desde Medea, hasta, lo que quieras, pues, es como, eh... lo que ha predominado es el discurso de los hombres sobre cómo miran a las mujeres, y las mujeres tenemos muy pocos espacios para decir quiénes somos en realidad, qué queremos, qué buscamos, qué soñamos. Y eso ha sido un privilegio y lo asumo con esa responsabilidad.” (Nora Huerta, Entrevista individual, 22 de junio de 2019)

El inicio de El Vicio fue complicado, para Las Reinas Chulas como nuevas empresarias y administradoras de un lugar en donde se va a ver un espectáculo, pero que al mismo tiempo es bar y hay que atender. Marisol Gasé nos cuenta cómo fueron los primeros momentos de esta administración:

“Abrimos el changarro con cinco mil pesos entre las cuatro, que era una fortuna para las cuatro hace (RISA) catorce años (S) y así empezamos, abrimos el changarro una en la caja, otra en el escenario, otra en la barra y otra en, eh de mesera, y después ir cambiando y luego pues ya sabes después contratamos a un mesero, luego a un bartender y luego a un, y ahorita ya tenemos, mantenemos a veintiséis familias.” (Entrevista Individual, 17 de junio de 2019)

Desde este momento, las cuatro *agentes* Cabareteras, se empezaron a coordinar para la administración de este espacio, y han logrado mantener un sistema en el que las cuatro participan para su gestión y mantenimiento.

“En cuanto al lugar pues nos hemos dividido, nos hemos dividido muchos años, este hemos rotado ¿no? eh, por ejemplo yo empecé siendo la coordinación como de los técnicos y la parte de mantenimiento de todo el lugar, eh luego Ana empezó como siendo como viendo la administración, pero de todo, del teatro y del bar que era una locura, pero claro al principio pues era, luego Nora estaba en programación y Marisol en RP y en redes y comunicación y eso ¿no? luego nos rotamos, o sea nos hemos ido rotando rotando rotando, ahorita estamos Ana de RP y comunicación, Marisol ve programación, Nora ve la parte de administración del teatro y yo veo la parte de administración del bar y ya tenemos alguien que se encarga como de nuestras producciones y de supervisar la parte técnica y de mantenimiento, ya no lo hacemos nosotras directamente.” (Ceci Sotres, Entrevista Individual, 24 de junio de 2019).

Durante su trayectoria con la administración de El Vicio, han logrado crear un sistema de gestión del lugar, de la parte de administración del bar, de las presentaciones, de relaciones públicas, de propaganda, etc. Cecilia Sotres nos cuenta,

“Hemos ido y pues falla y error, también como uno va cambiando vas teniendo de pronto menos tiempo para unas cosas o más tiempo para otras o lo que se te antoje ¿no? o más o menos también pues sí si si, a mi me gustan los números, no le tengo miedo a los números (RISA) entonces pues eso fue así como, como ves si cambiamos a mi me gustó porque ya llevaba muchos años en programación y ya estaba como muy embotada ¿no?, ya era como, ya no se me ocurría a quien más llamar, ya estaba yo ¿no? y pues Marisol tiene muy buenas relaciones públicas, entonces fue como a pues vente a programación [...] a Nora, por ejemplo, en cuanto a la programación dejó un trabajo hecho pues muy muy grande ¿no? de mucha formatos, de contratos, de no sé qué, que de han ido mejorando pero ya dejo como toda una base súper fuerte que yo me sumé después y entonces. [...] cada una tiene sus fortalezas como cada persona” (Entrevista individual, 24 de junio de 2019)

Se han enfrentado a distintos obstáculos como empresarias. Sin embargo, Cecilia Sotres destaca que la principal dificultad que enfrentan es la cuestión económica:

“El principal problema es el económico, siempre es un una montaña rusa y que no ganamos un dinero fijo del lugar pues ¿no?, o sea, ganamos cuando estamos en escena, o sea principalmente es muy chistoso porque la gente piensa que somos millonarias de este lugar y lejos está de eso de la realidad, entonces por ejemplo, la gente piensa que no bueno del alcohol nos hacemos ultra mega millonarias, que cómo, que cómo no no, ¿cómo diablos vendes alcohol y no vives de eso? pues, ¿no? es absurdo, pues sí, suena absurdo, pero de verdad han venido, o sea, nos hemos asociado tres veces con gente distinta y nadie le ha dado, lo cual quiere decir que la gente aquí no viene a tomar, viene a ver una obra. [...] De pronto tienes más entrada

del teatro que del bar. Y entonces pues la dificultad es, es grande porque de pronto dices bueno, hígole tanta chamba para que yo no gane ni cinco mil pesos al mes de ganancia del, del bar ¿me explico?, entonces ese es pues una cosa que yo de pronto, ya bueno que con que no perdamos me doy por bien servida (RISA), con que se paguen todos los sueldos, se pague la luz, se pague el teléfono, se pague este todo lo que hay que pagar, todo todo todo, contador, este gente de prensa, gente de diseño, este oficina, eh técnicos, meseros, eh tatatata, la gente que limpia, protección civil, programas de protección civil, el mensajero, el gestor, este, o sea ya, con que salgamos, renta obvio (RISA), la renta, este todo eso con que ya, ¡impuestos! que pagamos, se pagan una cantidad de impuestos impresionantes, pero impresionantes, no tienen ni idea [...] Del teatro nosotras siempre, casi siempre cobramos pues ¿no?, de las funciones, o sea viernes y sábado el setenta por ciento del teatro es para la compañía y pues ahí se reparte, y eso es de lo que ganamos, y hay temporadas muy buenas de las cuales ganamos muy bien y hay temporadas pésimas de las cuales perdemos.” (Ibíd)

El Vicio, no es sólo exclusivo para las presentaciones de Las Reinas Chulas, es un lugar en el que se presenta Cabaret de diferentes *agentes*, y compañías que se van conformando. Hay un sistema para la decisión de quienes se presentan en El Vicio,

“Pues hay una coordinación de programación, entonces por ahí hemos pasado, primero la hizo Nora, después la hice yo y ahora la está haciendo Marisol y Adriana Morales, entonces este pues básicamente pues es que los espectáculos tengan que ver con el cabaret en general, hay cosas de música, hay cosas de presentaciones de libros, pero en general pues que tengan que ver con el cabaret que nosotras hacemos pues, ¿la llegamos a regar?, sí la llegamos a regar como todo, pero en general pues tratamos que sea un cabaret pues con perspectiva de Derechos Humanos, con perspectiva de humor inteligente ¿no? Para que cuadre con el, con el lugar ¿no?, que se nos han llegado a colar de pronto (RISA) espectáculos que dices ¡Hay Dios, como esta!, ¡que hemos tenido que rentar el lugar a espectáculos con los que no coincidimos! también, porque es, porque está cabrón, porque hay que pagar una renta y hay que pagar veinte sueldos.” (Cecilia Sotres, Entrevista individual, 24 de junio de 2019)

Las y los *agentes* que se presentan en El Vicio, suman *capital simbólico* al ser reconocidos y elegidos. Primero por presentarse en El Vicio, que como vemos por la trayectoria del espacio, que ha ido acumulando capital simbólico; y segundo, por ser elegidas, elegidos por las Reinas Chulas, compañía *consagrada* en el *campo*, se legitima su actividad y el tipo de cabaret que realizan.

Para estos agentes, presentarse en éste emblemático lugar representa un privilegio. Dolores, integrante de la compañía Malinches Cabaret nos platica su postura ante la presentación que tuvieron en El Vicio:

“Para mí estar en el Vicio fue impresionante porque, ah, yo viví en el Estado de México y ahí crecí, y de pronto era cómo que, los lugares de la Ciudad de México yo no sabía que estaban aquí (RISAS) a una línea de distancia ¿no?. Y en algún momento me clavé, como que en mí cabeza había un chip de que el Hábito estaba así como que en otro país, muy lejos de mi alcance para ir siquiera como público. Y entonces, este, pues ya mamá, ponía algunas obras de Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe para hacer el quehacer (RISAS) y son obras que he visto con mis hijos incontables veces y de pronto, llegar al ensayo en el Vicio, fue como ¿En serio estoy aquí? Y estar en los camerinos del Vicio, y sí, todavía creo que es un escenario que todavía nos impone a todas ¿no? Como que nos impone demasiado, porque a veces hablamos entre nosotras y nos decimos que hay otros escenarios que como que no nos imponen tanto, que estamos un poco más confiadas, pero el Vicio no es uno de ellos. [...] La importancia de El Vicio empieza desde su historia y las *agentes* que se han presentado ahí. “Yo creo que toda la historia que tiene, es la cuna del teatro cabaret. Y además todas las personas que yo en algún momento de mi adolescencia y de mi formación admiré, no sé Regina Orozco, ahí están, ahí estaban. Entonces de pronto es ¡Ahh!” (Dolores, Entrevista grupal a Malinches Cabaret, 17 de julio de 2019)

La importancia de El Vicio como lugar representativo del Cabaret, se da a partir, de la acumulación de *capital simbólico* que ha tenido, a lo largo de su historia. “No me había dado cuenta, pero ya me di cuenta (RISAS) Sí, sí ,sí, entonces me doy cuenta que aquí en el Distrito, en la Ciudad de México y en zona metropolitana, el Vicio es el lugar importante de cabaret” (Killer Queen, Entrevista grupal a Malinches Cabaret, 17 de julio de 2019)

Retomar la importancia del lugar y cómo otras *agentes* del *campo* ven este sitio tan emblemático de Cabaret en La Ciudad de México, representa también la importancia que tienen Las Reinas Chulas en el campo. El trabajo que han hecho a lo largo de catorce años para administrar el lugar, seguir con el legado y seguir construyendo y acumulando capital simbólico.

El *capital simbólico* que tiene El Vicio, es también de Las Reinas Chulas. El reconocimiento y renombre van de la mano con el de éstas cuatro mujeres, Marisol, Nora, Cecilia y Ana Francis. Y todo se da por la herencia de un espacio emblemático desde 1953 con Salvador Novo, pasando por Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe en 1990 y ahora con Las Reinas Chulas.

3.2.2. Creación de Asociación Civil

En 2005 con la creación de la Asociación Civil, encontramos un segundo momento dentro de la trayectoria de la compañía, para la construcción de *capital simbólico*. Las Reinas Chulas, empiezan a ser reconocidas como activistas.

Su trabajo como activistas empieza desde antes de crear la Asociación Civil, sin embargo, en el momento en que la crean, le dan nombre e identidad es el momento en que se empiezan a apostar y a mover las estrategias en el *Campo de la Reproducción y Conservación*. Así, empiezan a trabajar para su prestigio y su reconocimiento como “artivistas”⁶, es decir, activistas con el arte.

De acuerdo con Luz Elena Aranda en entrevista grabada, que se encuentra en la página oficial de Las Reinas Chulas Cabaret y Derechos Humanos, se vuelven activistas, y así juntando al arte, “artivistas”:

“Y nos volvimos Activistas porque no había otra manera, porque ante la situación de este país pues teníamos que hacer algo para cambiarla y entonces nos volvimos activistas, pero también éramos actrices y también éramos artistas y esa era nuestra principal herramienta y nuestra principal fortaleza, y entonces juntamos ambas cosas. Y entonces nos volvimos artivistas, y ahí es donde se mezclan el Cabaret, la risa, el humor, el arte y el activismo, porque nosotras hacemos arte para cambiar el mundo.”
(web. 2018)

Ahora bien, es importante definir ¿qué es el artivismo?, qué es este concepto del que poco se conoce o del que poco se escucha. Se trata de la relación entre dos conceptos, el arte y el activismo, de manera que el arte se pone al servicio de los ciudadanos. (cf. Artivismo. Web)

De acuerdo al sitio web, *Artivismo*, definir el “artivismo” es difícil ya que existe variedad de obras dentro de esta categoría,

“Las cuales tienen diferentes objetivos, soportes y metodologías de trabajo. Sin embargo, los factores comunes existentes en estas obras son el uso de creatividad como vehículo de transmisión de una idea, la relación existente entre el artista y la gente, y que la idea central de la obra es de carácter social. Todas estas piezas, a diferencia de las pertenecientes al arte más tradicional, no buscan únicamente una

⁶ Neologismo surgido de la fusión de las palabras arte y activismo que se utiliza para referirse a las obras que participan de ambos intereses. Así pues, se podrían definir como artivistas los proyectos artísticos alternativos con intención socializadora y los espacios críticos que cuestionan distintos aspectos sociales y culturales desde una posición eminentemente artística. (ACVG. 2010: web)

reacción en el interior de las personas, sino un cambio en el exterior, a nivel comunidad”. (ARTIVISMO. Web)

De esta manera, podemos ver que Las Reinas Chulas, como compañía, se han vuelto activistas con el arte desde los proyectos que realizan en la Asociación Civil, y de esta manera han sido reconocidas como tal. El “artivismo” que hacen ha sido reconocido, Marisol Gasé nos dice:

“Del artivismo, porque esa es una cosa nueva que nos dijeron ahora, que Las Reinas Chulas somos activistas ¿no? y es padrísimo, claro somos activistas con el arte porque hemos ayudado también” (Marisol Gasé, Entrevista individual, 17 de junio de 2019)

Al ser reconocidas en el medio del activismo, a partir de su práctica que es el cabaret, el arte, hace de ellas un *capital simbólico*, un renombre de la compañía y de la Asociación Civil: *Las Reinas Chulas Cabaret y Derechos Humanos*. Sin embargo, éste capital no sólo es reconocido en Marisol, Nora, Cecilia y Ana Francis, también es reconocido en la Directora, Luz Elena Aranda y la coordinadora de eventos, Ana Laura Ramírez.

Ésta Asociación Civil cuenta con una acumulación de *capitales simbólicos* individuales, que se vuelven colectivos. Un *capital simbólico* que también encontramos es el prestigio que tiene la directora, Luz Elena, al ser nombrada co-secretaria de ILGA –como se mencionó en el Capítulo 2- es reconocida en el mundo por su activismo y trabajó como defensora de derechos de la comunidad LGTBTTIQ. Esto también le da prestigio a la Asociación de las Reinas Chulas, al ser la directora y la que lleva el camino de la Asociación.

Al ser “artistas” reconocidas dentro de la Sociedad Civil y el *campo* de Teatro Cabaret, y al ser también consagradas dentro del segundo, establecen una nueva regla, es decir, estar en escena ya no lo es todo en el Cabaret de México, se tiene que hacer incidencia y trabajar con la sociedad mexicana desde el humor, la risa y así hablar de temas que a la sociedad le interesan y debe estar informada.

Éstos dos momentos de construcción de *capital simbólico*, hace que las Reinas Chulas se inserten en otros *campos*, sean reconocidas no solo como actrices, también como empresarias y como activistas, artististas. Y con ello, pueden apostar dentro del *campo de la producción cultural y de bienes simbólicos*, a partir de estrategias y movimientos desde el *campo* del Teatro Cabaret. Así sus apuestas las encontramos en los tres subcampos: el de la Gran Producción, el de la Producción Restringida y el de la reproducción y conservación para la legitimación.

4. Apuesta en el campo de producción cultural y circulación de bienes simbólicos

De acuerdo con Bourdieu, en su texto *El Sentido Social del Gusto*, *El campo de producción y de circulación* se define como

“El sistema de las relaciones objetivas entre diferentes instancias caracterizadas por la función que cumplen en la división del trabajo de producción de reproducción y difusión de los bienes simbólicos. El campo de producción propiamente dicho debe su estructura a la oposición –más o menos marcada según los dominios de la vida intelectual y artística- entre, por una parte, el campo de la producción restringida como sistema que produce bienes simbólicos (e instrumentos de apropiación de estos bienes) objetivamente destinados (al menos a corto plazo) a un público de productores de bienes simbólicos y, por otra parte, el campo de la gran producción simbólica específicamente organizada con vistas a la producción de bienes simbólicos destinados a no productores (“el gran público”) que pueden pertenecer a las fracciones no intelectuales de la clase dominante (“el público cultivado”) o a otras clases sociales.” (2010: 89,90)

El Teatro Cabaret es un medio para la difusión de temas de género, políticos, sociales y culturales, que se mueve dentro del campo de la Producción Cultural. Y en ello encontramos la apuesta de Las Reinas Chulas, la cual la invierten en los tres subcampos de éste: Gran Producción, Producción Restringida y el de la Reproducción.

4.1. Apuesta en el Campo de la Gran Producción

Para comenzar este capítulo es importante mencionar que las Reinas Chulas como compañía no se encuentran del todo en este campo, sino que se encuentran en la intersección formada entre el *Campo de la Gran Producción* y el *campo de la Producción Restringida*. En el *campo de la gran producción*, se busca la legitimación a través de un público que no esté conformado únicamente de los productores. Por este motivo cumplirán con una serie de características con la finalidad de atraer a un público en general. Tales como: la accesibilidad en el lenguaje o la creación de un contenido que impacte en la sociedad. De igual manera se busca una remuneración para poder seguir con su trabajo y conservar su posición social dentro del campo de producción cultural.

“El sistema de la gran producción se diferencia del campo artístico de élite por su falta de autonomía, por someterse a demandas externas, principalmente a la competencia por la conquista del mercado. Producto de la búsqueda de la mayor rentabilidad y la

máxima amplitud de público, de transacciones y compromisos entre dueños de las empresas y los creadores culturales, las obras de arte medio se distinguen por usar procedimientos técnicos y efectos estéticos inmediatamente accesibles, por excluir los temas controvertidos en favor de personajes y símbolos estereotipados que facilitan al público masivo su proyección e identificación.” (Bourdieu, 1990: 19)

Tomando en cuenta estas características, podemos encontrar que la compañía cabaretera “Las Reinas Chulas” comienzan a insertarse dentro del campo de la gran producción, porque ellas buscan generar bienes económicos, a través de sus puestas en escena, en cuanto a compañía y de manera individual, en un primer momento también se dio debido a la creación de los talleres, como menciona Cecilia Sotres a continuación “Fue en el año dos mil, porque no teníamos trabajo, porque teníamos muy poquito trabajo, o sea en el cabaretito ganábamos treinta pesos por función a veces, o sea ¿no?, ni para el estacionamiento nos alcanzaba, entonces este pues Ana y yo empezamos así de pues, ¿Oye, qué podemos hacer?, ¿Cuál sería otra de nuestras opciones para tener chamba?, y entonces pues, fue hagamos un taller” (Entrevista individual, 24 de junio de 2019) Estos aspectos hacen que ellas generen una remuneración que les permite desarrollarse dentro de este campo.

En este campo “Las producciones culturales se constituyen como mercancías y la guía de su producción es la consecución de beneficios en el mercado” (Chihu, 1998: 192) Es por esto que sus puestas en escena manejan temáticas que se acercan mucho a la sociedad o manejan temas de actualidad, dado el caso de su parodia a la película del director Alfonso Cuarón “Roma”, creando un espectáculo llamado “Coyoacán” donde se hace referencia a la misma temática manejada en dicha película. En ésta como en la mayoría de sus obras “Las Reinas Chulas” buscaron una identificación del personaje con los asistentes, por medio de la risa y la sátira, lo cual cumple la función de entretenimiento y de interés por parte de estos. Dichas características de sus obras, se pueden considerar como algunos de los aspectos fundamentales que generan que su público esté interesado en sus puestas en escena y decida pagar para adquirir los boletos de sus presentaciones.

Las Reinas Chulas tratan de incidir en el campo de la gran producción debido a que incorporan en sus puestas en escena temas de nuevas nociones de género, donde el feminismo funciona como eje transversal en cada una de ellas.

4.1.1. Obras

En este apartado vamos a mencionar algunas de las principales obras de las Reinas Chulas y sus características.

- **A Chuchita sí la bolsearon, sí la llevaron al baile y sí le hicieron de chivo los tamales**

La obra se trata de cuatro mujeres telefonistas que trabajan en Teléfonos de México, la vida de ellas es presentada en intervalos de 10 años (1968-1978-1988-1998-2008-2018) y se muestra la transformación política, social y sexual del país de las últimas cinco décadas. Estas mujeres tienen diversas personalidades y se hace énfasis en el desarrollo de las ideas feministas y de liberación de las propias mujeres, juzgadas en un principio entre ellas, mostrando así cómo han logrado sobrevivir a todas estas épocas importantes y difíciles en México.



- **Petit Cabaret - Historias de una mujer pequeña**

¿Qué hace una mujer sola? Después de consolar a su madre y de convencerse a sí misma de que el mundo no se acaba si no se tiene a un buen amante, una mujer sola se sacude los miedos, se toma un buen baño, escucha su radionovela favorita y se dedica a relajarse, a fantasear, a disfrutar para poder por conquistarse a ella misma.

Clarita es una mujer que vive presa del nerviosismo provocado por el mundo que la rodea; un mundo que le dicta cómo debe ser, cómo se tiene que enamorar, qué tiene que desear, hasta cómo tiene que sentir y soñar. Entrega día a día su existencia, sin lograrlo, a ser la mujer que todos quieren que sea, pero en su intimidad reconoce que todo aquello que han soñado para ella le queda chico, le sobra o no lo necesita. Clarita se dedica todas las noches a escuchar su radionovela favorita la cual la lleva a fantasear con mundos delirantes habitados por mujeres exóticas que



le hablarán y le ayudarán a acercarse a lo que realmente quiere y necesita. Clarita es una mujer pequeña, de ojos pequeños, manos pequeñas, boca pequeña, pero con un gran deseo y una gran imaginación para saciar sus necesidades de “mujer sola”. (cf. 2008: web)

- **Coyoacán**

Coyoacán es una puesta en escena donde se satiriza la afamada película del director Alfonso Cuarón “Roma”. En ésta, las Reinas Chulas pretenden mostrar la vida de una trabajadora doméstica, haciendo referencia en varios momentos a la película. Las actrices van rotando de papeles a lo largo de la obra. Cleo trabaja para una familia de clase alta, donde ella es encargada de hacer absolutamente todo en la casa. La obra también muestra una crítica para el racismo y la xenofobia que se vive en México.



- **Las Miserables**

Esta obra se desarrolla en tiempos de la Revolución Francesa, son cuatro mujeres espías que descubren que no están en La Carta Declaratoria Del Hombre y del Ciudadano. Hundidas en la miseria, gritan, lloran, cantan y bailan con el fin de encontrar un camino esperanzador y se disponen a modificarla ya que quieren ser incluidas como mujeres y que se respeten sus derechos. Temas como la igualdad, la fraternidad y la libertad son cuestionados y puestos en tela de juicio. Esta obra está atravesada por una participación de dos policías que se encargan de castigar a los chistes misóginos y a quienes creen que son graciosos. (cf. 2019: web)



- **Mariachi trompas de falopio**

Con base en canciones y humor, desmenuza la narrativa cotidiana misoginia y sexista. Cuatro divas de la canción vernácula: Chillona Vargas, La Mensiacuri, Luchona Villa y Lencha Reyes, cuentan su vida a través de canciones. Ellas estaban a punto de triunfar y por diversas circunstancias se retiraron del escenario. Veinte años después regresan y explican por qué se fueron, por qué regresan y reflexionan acerca del



daño que la canción ranchera ha hecho al enseñar a las mujeres que deben ser orgullosas y no reconocer lo que piensan, o justificar a los hombres borrachos cuando dicen que me sirvan otra copa y muchas más o pa' decirte ojalá que te vaya bonito. (cf. 2018: web)

- **El Buda de mi mejor amigo**

El machismo y la violencia son dos de los temas que aborda este espectáculo de cabaret espiritual. “Es un monólogo de mi personaje, lo creé ya hace un tiempo y llegó a México para entender qué es el Tibet mexicano, para hablar de reconciliación personal, de los apegos añejos, violencia de género y esas cosas que tanto nos gustan a las Reinas”, comentó Marisol Gasé en la conferencia de prensa que ofreció en el foyer del Teatro de la Ciudad Esperanza Iris.



La obra está dirigida tanto a seres de luz y fuerza como a los de la Comisión Federal Electricidad (CFE), tragatortas, derecheros... todos serán bienvenidos para profundizar en el fino arte de la intercesión y el perdón. (cf. 2018: web)

- **Pimpilenchas**

Se trata de un concierto profundamente heterosexual, ya que ellas de ninguna manera fueron, son, ni serán por pensamiento, palabra, obra u omisión, lesbianas. Isabel Camila Lechuga (Chabeca Grande) y Meche Sosa Cáustica (Sosa por parte de padre y cáustica por partida de madre) conforman esta agrupación e interpretarán los más románticos éxitos que han inundado los corazones lesbi... Les vinimos a cantar desde “Me hace falta una flor”, hasta “El breve espacio”. Porque ellas no son lesbianas (que esto quede muy claro), respetan el derecho de toda mujer a traer una trovadora dentro. Se alquilan para bautizos, confirmaciones, bodas sui generis e inauguraciones de tortillerías. (cf. 2019: web)



- **Lucy- La historia cabareteada de las mujeres**

«Lucy. La Historia Cabareteada de las Mujeres» es un monólogo cabaretero documental de Cecilia Sotres, presentado por Nachonal Yo-Grafic, que nos llevará por un recorrido en grandísimos saltos por el tiempo que comenzará aproximadamente desde hace tres millones de años, y hasta aventurar un futuro, todo para hablar sobre la historia de las mujeres. ¿Qué nos ha ocultado la historia? ¿Dónde y en qué períodos hemos estado las mujeres en la historia de la humanidad? (cf. 2019: web)



- **INdecente caramelo varieté**

Es una obra donde participan Marisol Gasé y Nora Huerta, en la que se pretende mostrar a través de diversos recursos, como canciones, la alegoría a situaciones “comunes” en donde se presenta el machismo.

Esta puesta en escena está concebida por sus creadoras como un medidor del machismo en México.



4.2. Apuesta en el Campo de la Producción Restringida

De acuerdo con Bourdieu, en *El Sentido Social del Gusto*, el *Campo de producción Restringida*,

“Se construye como sistema de producción que se produce objetivamente sólo para los productores (actuales o potenciales) debido a una ruptura con el público de los no productores, es decir, con las fracciones no intelectuales de la clase dominante. De ello se deriva que la construcción del campo como tal es correlativa con su cierre sobre sí mismo”. (2010: 90)

Las Reinas Chulas dentro de este *Campo* juegan un papel de productoras. Aquí su producto es evaluado por productores de Cabaret, y se esta manera es aceptada o rechazada su actividad. Sin embargo, encontramos que Las Reinas Chulas, en su postura de consagradas dentro del campo de Teatro Cabaret, en realidad aceptan e incorporan a su práctica éstas reglas de valoración y ellas evalúan a otros productores dentro del campo, e incluso crean normas de producción.

“El campo de producción restringida tiende a producir sus normas de producción y los criterios de evaluación de sus productos, y obedece a la ley fundamental de la competencia por el reconocimiento propiamente cultural otorgado por el grupo de pares, que son, a la vez, clientes privilegiados y competidores.” (Bourdieu. 2010:90)

En el Campo de Teatro Cabaret, los *agentes* aceptan normas de producción al igual que las reglas de valoración y así juegan e invierten dentro de él, participando y apostando. Las Reinas Chulas como productoras consagradas de este campo dan reconocimiento, y al mismo tiempo son reconocidas y admiradas por los mismos productores y competidores dentro del campo.

Al mismo tiempo, el ser dueñas de El Vicio, considerado lugar consagrado dentro del campo de Teatro Cabaret, les genera mayor reconocimiento. El Vicio funciona como una institución que da prestigio, es decir *capital simbólico*, para legitimar la práctica de otros *agentes*. Así, las Reinas Chulas al ser portadoras de este *capital simbólico* heredado, legitiman la actividad y dan valor a las prácticas de otros agentes.

Ellas producen para un gran público (en el Campo de la Gran Producción), pero al mismo tiempo, para que su actividad, su *artivismo* y su cabaret sean reconocidos dentro del *campo*, producen para productores.

Al convertirse en *artistas*, y al ser reconocidas dentro de la Sociedad Civil -lo que llevará a su creación del *capital simbólico*-, establecen propias reglas de valoración, y al mismo tiempo se crea una competencia dentro del *campo* del Cabaret. Es decir, ser sólo una artista cabaretera ya no es una estrategia sólida dentro del *campo*, ahora tienen que ser *artistas* para competir en el *campo* y aceptar e incorporar las reglas de valoración. Los agentes del *campo* deben hacer incidencia y trabajar con la sociedad mexicana utilizando como herramienta el cabaret.

“El grado de autonomía de un campo de producción restringida se mide por su poder de producir y de imponer sus normas de producción y los criterios de evaluación de sus productos” (Bourdieu. 2010: 91). Así Las Reinas Chulas imponen la regla del *artivismo*, de hacer cabaret al servicio de..., y de utilizar el propio cabaret para la inserción a la sociedad.

A partir de ello, podemos ver cómo Marisol Gasé, Nora Huerta, Ana Francis Mor y Ceci Sotres, como *artistas* se mueven también en el *Campo de la Reproducción y Conservación*.

4.3. Apuesta en el Campo de la Reproducción y Conservación

Dentro de este *campo* Las Reinas Chulas apuestan a partir del *capital simbólico* creado desde la Asociación Civil, al convertirse en *artistas*. Desde los proyectos creados en Las Reinas Chulas Cabaret y Derechos Humanos, A.C., hay inserción a la sociedad. Y encontramos inculcación de esquemas de legitimidad a la población mexicana.

“Dado que toda acción pedagógica se define como un acto de imposición de un arbitrario cultural que se disimula como tal y que disimula lo arbitrario de lo que inculca, el sistema de enseñanza cumple, inevitablemente, una función de legitimación cultural al convertir en cultura legítima, por este único efecto de disimulación, el arbitrario cultural que una formación social plantea por su existencia misma y, más precisamente, reproducido, a través de la delimitación de lo que merece ser transmitido y adquirido y de lo que no lo merece, la distinción entre las obras legítimas y las ilegítimas, y al mismo tiempo, entre la manera legítima y la ilegítima de abordar obras legítimas.” (Bourdieu. 2010: 104)

A partir de los distintos proyectos que crea la Asociación hay una inserción en la sociedad, crean un vínculo con el público de los no productores. Y también, existe una enseñanza a través del cabaret. Un ejemplo claro de esta enseñanza es el proyecto de Las Monografías, que como se menciona en el segundo capítulo de este trabajo, cuenta con una pedagogía directa con las y los jóvenes de secundarias y preparatorias.

Al llegar a presentar un sketch cabareteado y dar información a través de unas monografías, tales como: “*Ley de acceso de las mujeres a una vida libre de violencia*”, “*Mis derechos sexuales*”, “*El aborto*”, “*Embarazo y juventud*”, “*Violencia en el noviazgo*”, “*Adicciones y juventud*”, inculcan y dan difusión de temas de sexualidad que la sociedad tiene derecho a al acceso de esta información y que no se tiene.

Otro ejemplo, son los talleres de empoderamiento a mujeres a través del cabaret. Éste proyecto llega a mujeres indígenas y campesinas que viven un contexto machista, en donde “a esta chava la vendió su papá por unas caguamas y a esta la llevan veinticinco años violando y a ella, y todas eran líderes de su comunidad y todas habían sido violentadas, violadas, madreadas, intercambiadas, todas sufrían de lo mismo” (Entrevista individual, Marisol Gasé. 17 de junio de 2019)

“Los talleres parten de la premisa de crear a partir de los intereses y deseos propios, de los temas más imperantes para lxs participantes, de su vivencia cotidiana, su lucha constante o su contexto inmediato. Son talleres completamente prácticos donde se ofrece un espacio lúdico y de libertad para quienes participan, así comparten sus ideas

y éstas se trabajan para, al final, realizar sketches humorísticos con un profundo impacto en el tema elegido y presentarlos al público.” (Las Reinas Chulas, A.C. web)

Con esta inserción a la sociedad Las Reinas Chulas logran la inculcación de esquemas de legitimidad y así, ellas legitiman su actividad, es decir, el Teatro Cabaret como herramienta para la pedagogía y al mismo tiempo para el activismo, creando una reproducción de su actividad.

Esta reproducción también la podemos ver en los talleres que da Cecilia Sotres y Ana Francis Mor –Reinas Chulas-, hay una reproducción de su actividad, enseñan el cabaret para que más personas entren al *campo* y empiecen a jugar dentro de él. Es también una forma de legitimar su actividad, y así hay una conservación de su práctica y su apuesta dentro del *campo* de Teatro Cabaret.

“Un sistema que detenta el monopolio de su propia reproducción está bien ubicado para cumplir hasta el final la tendencia a la conservación que resulta de su función de conservación cultural. A reduplicar, por su propia inercia, los efectos de la lógica característica del proceso de canonización, el sistema de enseñanza contribuye a mantener un desfase entre la cultura producida por el campo de producción y la cultura escolar, “banalizada” y racionalizada por y para las necesidades de la inculcación y, al mismo tiempo, entre los esquemas de percepción y de apreciación exigidos por los nuevos productores culturales y los esquemas efectivamente dominados en cada momento “por el público cultivado”. (Bourdieu. 2010: 107)

Sin embargo, contrario a lo que Bourdieu menciona, Las Reinas Chulas desbanalizan al hablar de sexualidad y género. Ellas no son una institución escolarizada, pero al ver la falta de difusión de información sobre estos temas encuentran una manera, a partir del cabaret, de meterse a las escuelas y difundir, para darle valor e importancia a estos temas relevantes para los jóvenes en México, y que la cultura escolar los considera insignificantes o irrelevantes.

Cada uno de los proyectos que tiene la Asociación Civil busca la inserción a la sociedad, siempre hay un trabajo cercano con ella y con la enseñanza de la herramienta del cabaret para ver de distinta forma la realidad de la sociedad. Con esto también hay inculcación de esquemas de legitimidad y así hay una búsqueda de consagración, que en el caso de Las Reinas Chulas es una búsqueda por la permanencia de la *consagración* dentro del campo de Teatro Cabaret.

5. Consagración

A lo largo de todo el trabajo hemos mencionado que Las Reinas Chulas son consideradas *consagradas* dentro del *Campo* del Teatro Cabaret. De acuerdo con Bourdieu, la consagración se da a partir del reconocimiento dentro del campo:

“Los cambios que se producen continuamente en el seno del campo de producción cultural son fruto de la propia estructura del campo, es decir de las oposiciones sincrónicas entre posiciones antagonistas en el campo global que se fundamentan en el grado de consagración dentro del campo (reconocimiento) o fuera de él (notoriedad), y tratándose de la posición en el subcampo de la producción restringida”. (1997: 69)

A partir de éste reconocimiento dentro del *campo* Teatro Cabaret, Las Reinas Chulas buscan que sus estrategias se mueven en más de un *campo* dentro del *Campo de la Producción Cultural y de Bienes Simbólicos* y así logran conservar su posición de *consagradas* dentro del *campo* del Teatro Cabaret, por la estrategia que tienen de la distribución de su *capital simbólico*.

“Las estrategias de los agentes y de las instituciones que están comprometidos en las luchas literarias o artísticas no se definen en la confrontación pura con unos posibles puros: dependen de la posición que estos agentes ocupan en la estructura del campo, es decir en la estructura de la distribución del capital específico, del reconocimiento, institucionalizado o no, que les es concebido por sus pares-competidores o por el gran público.” (Bourdieu, 1995: 309)

La consagración de Las Reinas Chulas se presenta en dos momentos, primero, con la herencia de un espacio y al mismo tiempo de un *capital simbólico*; y en segundo, al convertirse en “artistas” y empezar a hacer incidencia.

La inversión de estos *capitales simbólicos* en el *campo de la producción cultural y de bienes simbólicos* hace que las Reinas Chulas permanezcan en la posición de *consagradas* e incluso suban esta consagración, legitimando su práctica dentro del *campo* del Teatro Cabaret y también dentro de la Sociedad Civil.

Ellas al heredar la *consagración* desde Jesusa y Liliana, tuvieron dos vertientes: pudieron haber perdido la consagración descuidando el lugar o incluso sólo utilizándolo para sus presentaciones, o pudieron conservar la consagración dándole una identidad al sitio y recuperar su importancia como lugar de presentación de Cabaret en México.

Claramente encontramos que Las Reinas Chulas se fueron por la segunda vertiente. Es decir, conservan la *consagración* al seguir manteniendo el teatro exclusivo para Cabaret y se fue desarrollando conforme fueron integrando el nombre de El Vicio, pusieron puestas en escena con identidad propia: a partir de temas de género y feminismo, y se volvieron activistas.

Esta *consagración*, a partir de la inversión de su *capital simbólico*, da legitimidad a la práctica de Las Reinas Chulas y al tener esta *legitimidad* ellas imponen y crean nuevas reglas de valoración para *agentes* recién llegados y productores dentro del *campo*.

Las nuevas *reglas de valoración* es la parte del *artivismo*, para que el Cabaret de un agente sea legítimo y su práctica sea reconocida y pueda llegar a la consagración, tiene hacer cabaret para el servicio de..., es decir, debe tener inserción en la sociedad.

Con esto damos respuesta a nuestra pregunta de investigación: *¿De qué manera la Compañía de teatro cabaret “Las Reinas Chulas” ha invertido su apuesta en el Campo de la Producción Cultural y de Bienes Simbólicos, conservando su posición de consagradas dentro del campo del Teatro Cabaret?*

Es importante mencionar que la apuesta que el Teatro Cabaret pone en juego dentro del *campo de Producción Cultural y de Bienes Simbólicos* es la utilización del cabaret como herramienta para la difusión de temas de género, políticos, culturales y sociales. La apuesta de las Reinas Chulas, que sobresale, es el uso de esta herramienta para difusión, de temas de género y de feminismo, pero inculcado en la sociedad, es decir, la estrategia es el movimiento en los tres *subcampos*: *Campo de la Gran Producción*, *Campo de la Producción Restringida* y *Campo de la Reproducción y conservación*.

Con esta estrategia de movimiento dentro del campo de la *Producción Cultural y de Bienes Simbólicos*, Las Reinas Chulas buscan “Hacer del mundo un cabaret”, eslogan que ocupan para englobar su fin último como *artivistas*. Luz Elena nos da a entender esto:

“Lo que queremos es “Hacer del mundo un cabaret”. Entonces claro, suena chistoso y no puede decir eso qué significa, un cabaret como por lo menos yo percibo el cabaret, es un espacio seguro, un espacio de reflexión, es un espacio de crítica, un espacio divertido, justo, donde puedes hablar de justicia, donde puedes interpelar lo que te está pasando y en un espacio en el que te puedes burlar un poco de ti misma también, al final eso es lo que quisiéramos y a eso nos referimos con hacer del mundo un cabaret, hacer del mundo un espacio divertido, un espacio de libertad, de crítica, de construcción y entonces, pues bueno, ese es como nuestro fin último” (Entrevista individual: 12 de febrero de 2019)

Utilizar el cabaret para reírnos, y así ocupar la risa como arma. Nora Huerta responde ¿Por qué hacer del mundo un Cabaret?:

“Porque la risa es lo más poderoso. La risa es disidencia, la risa es resistencia, ante la mierda, ante el poder, ante la pobreza, ante todo. La risa es lo único que nos va a salvar, es un arma, es una manera de decirle al gobierno “Aquí estamos y vamos a resistir y vas a morir”, porque, además, ¿De qué nos reímos? De los corruptos, de los que están acabando con el mundo, de los poderosos. Pues es un arma muy poderosa, un pueblo que ríe, es un pueblo que logrará... todo. Es un arma, la risa es un arma. En lugar de agarrarnos a madrazos, hay que reírnos”. (Entrevista individual. 22 de junio de 2019)

Las Reinas Chulas como compañía y como Asociación Civil buscan, en su posición de consagradas, no sólo ser dominantes en el *campo*, si no un cambio en su espacio social, que corresponde a México, buscan crear un ambiente de liberación y de crítica a partir de la risa, el humor y la sátira, utilizando esta herramienta poderosísima que es el Cabaret, para así “Hacer del mundo un cabaret”.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo se expusieron las estrategias de Las Reinas Chulas, como compañía y como Asociación Civil, para así analizar su posición como consagradas y su permanencia en ella. Partiendo también, de la apuesta que ponen en juego dentro del campo de la producción cultural y de bienes simbólicos. Esta apuesta es el uso de la herramienta del cabaret para la difusión de temas con perspectiva de género y un enfoque feminista, lo que les permite moverse en el campo de la Reproducción y Conservación a partir de su activismo, en el campo de la Producción Cultural proponiendo temas en sus puestas en escena de interés público con temas de género y así interseccionando con la producción Restringida siendo ellas productoras que legitiman a otros agentes dentro del campo del Teatro Cabaret.

Su posicionamiento como consagradas se da en un primer momento con la herencia del espacio El Vicio, y en segundo momento por la creación de un nuevo capital simbólico, que es la Asociación Civil. Con ello logran mantenerse en esta posición y suben la consagración, imponiendo una regla de valoración de la actividad del cabaret.

La metodología cualitativa nos fue útil para la creación de este trabajo, a partir de las entrevistas y las observaciones logramos recoger datos importantes y puntuales para el análisis necesario para así responder a nuestra pregunta de investigación.

Es importante mencionar que esta investigación da pie a otros caminos, es decir, es un parteaguas para el desarrollo de más investigaciones en donde se profundicen otros temas. Por ejemplo, proponemos un tema relacionado al cabaret de las infancias con Andrés Carreño y otros agentes que han estado trabajando en este tipo de cabaret y que es una herramienta interesante de escolarización y de acercamiento a niños y niñas. También se puede dar un seguimiento al trabajo que se hace como “artistas” dentro de la Asociación “Las Reinas Chulas Cabaret y Derechos Humanos”, la incidencia a partir de los proyectos que tienen y el impacto a distintos sectores de la población, como a niños, jóvenes e incluso a agencias publicitarias. Entre otras muchas posibilidades de investigación, a partir de este trabajo.

Asimismo, el trabajo de campo realizado aquí nos dio información suficiente para permitirnos desarrollar un producto comunicativo que correspondiera a las necesidades de público que posee dicha compañía de teatro cabaret. En un primer momento, observamos que muchas de las temáticas y proyectos que ellas elaboran en conjunto con su asociación civil, van enfocados a un público principalmente juvenil, este tipo de público tiene la cualidad de perder el interés con rapidez y de requerir nuevas estrategias que logren captar su atención, es por esto, que se diseñaron una serie de carteles que darán la ilusión de interacción con una

herramienta virtual llamada *realidad aumentada*, a través de una aplicación en un dispositivo móvil (celular). Todo esto para acercar a un público joven al teatro cabaret.

Bibliografía

Angrosino Michael (2012). Etnografía y observación participante en Investigación Cualitativa. Madrid: Ediciones Morata.

ACVG. (2010, octubre 8) "Arte y Activismo" En blog Arte Contra Violencia de Género. Extraída el 9/XI/2019 desde <https://artecontraviolenciadegenero.org/?p=1610>

Aranda, L. (2019, Febrero 12). Directora de la Asociación civil Las Reinas Chulas Chulas Cabaret y Derechos Humanos A.C. Entrevista individual. México.

"ARTIVISMO. ¿Qué es el artivismo?" (n.d). Extraído el 07/XI/2019, desde <http://lucialor.com/artivismo/intro.html>

Athea, M., Dickina, M., Dolores, Monamor, Palanqueta, Queen, K., Sin, P., Vixen, D. (2019, Julio 17) Miembros de la compañía de cabaret y burlesque Malinches cabaret. Entrevista grupal. México.

Aviles, Jaime (2005). Consuman Velorio de El Hábito, parte de la historia del teatro de carpa. La Jornada. Extraída el 24/X/2019 desde: <https://www.jornada.com.mx/2005/05/23/index.php?section=espectaculos&article=a14n1esp>

Bergson, Henri (1972). La risa: Ensayo sobre el significado de la comicidad. Buenos Aires

Bourdieu, Pierre (1976) Los Tres Estados del Capital. Extraído el 30/X/2019 desde: <https://sociologiac.net/biblio/Bourdieu-LosTresEstadosdelCapitalCultural.pdf>

Bourdieu, Pierre (1997). ¿Es posible un acto desinteresado? en Razones prácticas. Barcelona: Anagrama.

Bourdieu, Pierre (1997). Para una Ciencia de las Obras en Razones prácticas. Barcelona: Anagrama.

Bourdieu, Pierre (2010) El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura. Buenos Aires: Siglo XXI. Extraída el 12/X/2019 desde: <http://www.redmovimientos.mx/2016/wp-content/uploads/2016/10/Bourdieu-P.-2010.-El-sentido-social-del-gusto.-Elementos-para-una-sociolog%C3%ADa-de-la-cultura.-Editorial-Siglo-XXI.compressed.pdf>

Camacho, J. (2003). La risa y el humor en la antigüedad. Extraída el 5/XI/2018 desde [https://www.academia.edu/10823728/La risa y el humor en la antigüedad](https://www.academia.edu/10823728/La_risa_y_el_humor_en_la_antigüedad)

Carreño, Andrés (2013). El Manual de Carreño para el Cabaret. México. Extraído el 12/X/2019, desde: https://drive.google.com/file/d/1e-9yrB_I6D_hQFMwuc0DhjPbDfNVumt/view

Carreño, A. (2019, Octubre 4) Director de la compañía de teatro cabaret Cabaret Misterio. Entrevista personal. México

Castillo García, Carmen (1971). Tópicos de la sátira romana. Cuadernos de filología clásica

Chevallier, Stéphane y Chauviré, Christiane (2011) Diccionario Bourdieu. Buenos Aires: Ediciones Buena Visión.

De Ita, Fernando (2018), De Novo a Schoemann: 65 años de La Capilla. Extraído el 26/X/2019 desde: <http://teatromexicano.com.mx/6536/de-novo-a-schoemann-65-anos-de-la-capilla/>

Eco, Umberto, El nombre de la rosa, Lumen, Barcelona, 2005.

“El Mariachi Trompas de Falopio” (n.d.) Extraído el 11/XI/2019, desde <http://cultura.hidalgo.gob.mx/eventos/el-mariachi-trompas-de-falopio/>

Gasé, M. (2019, Junio 17). Actriz miembro/fundadora de Las Reinas Chulas. Entrevista personal. México.

Gasé, M, Huerta, N., Mor, A., Sotres, C. (2019, Junio 7) Actrices de la compañía Las Reinas Chulas. Entrevista grupal. México.

Heredia, A. (2014) “Libertad de expresión y sátira política: un estudio jurisprudencial” Extraída el 27/XI/2018 desde: www.iemed.org/observatori/arees-danalisi/arxiu-adjunts/afkar/afkar...pdf/.../file.

Huerta, N. (2019, Junio 22). Actriz miembro/fundadora de Las Reinas Chulas. Entrevista personal. México.

“Las Reinas Chulas S.A. de C.V.: Las Miserables” (n.d.) Extraído el 7/XI/2019 desde: <https://hemisphericinstitute.org/es/encuentro-2019-performances/item/2826-performances-011.html>

“Las Reinas Chulas Cabaret y Derechos Humanos A.C.” (2018, abril 25). Video en Las Reinas Chulas Cabaret y Derechos Humanos [Portal electrónico oficial] Extraído el 9/XI/2019 desde <http://lasreinaschulasac.org/>

“Liliana Felipe” (n.d). Extraído el 4/XI/2019, desde: <http://lilianafelipelf.blogspot.com/2011/03/biografia-compositora-pianista-tanguera.html>

“Llega El Buda de mi mejor amigo al Foro A Poco No” (n.d.) Extraído el 11/XI/2019 desde <https://www.cultura.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/1025-18>

“LUCY. La Historia Cabareteada de las Mujeres” (n.d.) Extraído el 11/XI/2019, desde <http://www.festivaldecabaret.com/lucy-la-historia-cabareteada-de-las-mujeres/>

Monsivaís, Carlos (2004). Escenas de pudor y liviandad, Debolsillo. México

Mor, A. (2019, Julio 5). Actriz miembro/fundadora de Las Reinas Chulas. Entrevista personal. México.

Orozco, G. y González R. (2012). “Lo distintivo de la perspectiva cualitativa en comunicación, medios y audiencias” en Una coartada metodológica.

“Petit Cabaret. Historias de una Mujer Pequeña” (n. d.). Extraído el 4/XI/2019 desde <http://www.festivaldecabaret.com/petit-cabaret/>

“Pimpilenchas, Más Lenchas y Chairas que Nunca” (n.d.) Extraído el 11/XI/2019 <http://www.festivaldecabaret.com/pimpilenchas-mas-lenchas-y-chairas-que-nunca/>

Prieto Stambaugh, Antonio. Jesusa Rodríguez. Artea: investigación y creación escénica. Extraído el 4/XI/2019, desde: http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/251/jesuserod_prietostambaugh.pdf

Rodriguez,J. (1997, enero 10) Mark and Blanca Kelty para Latin american theatre review. Entrevista personal. México <http://www.festivaldecabaret.com/wp-content/uploads/2017/07/1187-1306-1-PB.pdf>

Sotres, C. (2009) “Me duele cuando me río: el humor visto por una cabaretera”. Extraída el 5/XII/2018 desde: <http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa2.2/Site%20Folder/cecisotres.html>.

Sotres, Cecilia (2016). Introducción al cabaret (con albur). México: Paso de Gato.

Sotres, C. (2019, Junio 24). Actriz miembro/fundadora de Las Reinas Chulas. Entrevista personal. México.

Teatro La Capilla: Historia Breve. Extraído el 26/X/2019 desde: <https://www.teatrolacapilla.com/wp-content/uploads/2018/01/Historia-teatro-la-capilla-.pdf>

Vasilachis de Gialdino, Irene. (2006). Estrategias de investigación cualitativa. Barcelona: Gedisa Editorial.