



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD XOCHIMILCO

EL QUE RÍE AL ÚLTIMO, ES QUE NO ENTENDIÓ

TEATRO CABARET EN LA CIUDAD DE MÉXICO

Trabajo terminal de la Carrera de Comunicación Social que presentan:

BORJA TRUJILLO ZAIRA ARTEMISA

CAMPILLO BARRON MARGARITA

Asesor responsable:

Dr. Eduardo Andi6n Gamboa

Asesora interna:

Dra. Guiomar Rovira Sancho

México Distrito Federal a 20 de Marzo de 2012

ABSTRACT

The current work shows the results of a research about the cabaret theater in Mexico City starting mainly from two questions: How does the cabaret theater works? And what's happening today with the cabaret theater scene?. To answer those questions we used the sociological theory of Pierre Bourdieu, with the categories of *field*, *habitus* and *illusio* which allows us to understand how is conformed the field structure of cabaret theater, the positions and strategies of the cabaret actors, and the bets and tools to install a *communicative contract* where the humor and laughs are the key factor. Due to a lack of a consensual concept, we use the definitions of cabaret theater from the actor's point of view. An hybrid which is not accepted as a legitimate gender in the theatrical field since presents mixed aspects of review theater, french and german cabaret. As an emergent subfield it searches new ways to promote and create their scene settings.

RESUMEN

El presente trabajo muestra los resultados de una investigación de carácter social sobre el Teatro Cabaret en la Ciudad de México, partiendo principalmente de dos preguntas ¿Cómo funciona el teatro Cabaret? Y ¿Qué está pasando actualmente con el teatro cabaret?, para dar respuesta a dichas preguntas se utilizó la teoría sociológica de Pierre Bourdieu, la cual por medio de conceptos de *campo*, *habitus*, *illusio* y *modus operandi* nos permitió entender como está conformado el campo del teatro cabaret mediante su estructura, los cabaretero, los espacios y las herramientas para obtener como resultado un contrato comunicativo, en donde la risa es el factor clave. El teatro cabaret es definido desde el punto vista de cada actor, debido a que no cuenta con una conceptualización oficial, por presentar aspectos de la carpa, teatro de revista, cabaret francés y cabaret alemán, es un híbrido que por no ser reconocido como un género dentro del campo teatral, busca nuevas formas de promoverse y crear puestas en escena.

Palabras clave: Teatro cabaret, cabareteros, Pierre Boudieu, teoría de los campos, *modus operandi*.

AGRADECIMIENTOS

Parada en medio del camino, tomando decisiones que tal vez no sean las más acertadas pero si las propias, miró atrás y vio que su meta se había cumplido, no obstante el camino aún no terminaba. Miró a su lado, ahí estaba su familia, su madre apoyándola como siempre en todo brindándole amor, comprensión y su apoyo ante las locuras que ella solía hacer; agradeció a su padre por brindarle el don de la cordura (ja sarcasmo ante todo) y el coraje al obtener lo que se propusiera en el camino; a sus hermanos Amaranta y Yair que le demostraron como es el luchar contra la hostilidad del rosal para obtener la mejor flor, que si bien o mal el intento valdría la pena

A Mimi, Yeya y Oz que siempre estuvieron ahí con los que inicio la trayectoria, así como a Mari y la abu Jose que ella sabe que si alguna vez necesita algo ellas estarán ahí y como olvidar a sus mugrosos Brian, Sabin y Omar, los tres hombres con los que compartió y compartiría amarguras y ternuras en aquella odisea. A todos aquellos son parte de la familia y a los que no pero que por acciones ya forman parte de ella, como Toña y Marlene.

Miro a su otro lado y tampoco estaba sola, se encontraban aquellas personas que le regalaron tiempo, risas y que avanzaron juntos en su camino Bibi, Fania, Rubi e Irlanda, por compartir momentos inolvidables, a Maggie que además de brindarle su amistad fue su compañera durante un año, así como a Samantha y Joaquín quienes la apoyaron. A sus profesores quienes otorgaron las herramientas para poder defenderse ante los obstáculos de su camino; a Guiomar y Eduardo quienes la acompañaron en este ultimo reto, el cual cumplió con satisfacción.

Sonrió y siguió su camino hacia la vereda donde la neblina no dejaba ver más allá de la punta de sus pies.

Artemisa

A mi madre y a mi padre que lucharon incansablemente para que lograra cumplir esta meta, por todos sus desvelos, consejos y regaños muy merecidos. A mi madre María del Socorro Barron Miranda por el apoyo incondicional a lo largo de estos cuatro años, por soportar mis malos ratos y compartir mis alegrías. A mi padre José Antonio Campillo Corral por enseñarme el valor del trabajo, del esfuerzo, de la dedicación y de la persistencia. Tú ejemplo ha sido la herencia más valiosa.

Al Doctor Eduardo Andi6n Gamboa por todas las charlas-asesorías y por su insistencia al preguntar al inicio de la investigación qué diferencia había entre los espectáculos de teatro cabaret y cualquier show de los Mascabrothers, que me llevó a encontrar la discrepancia entre un teatro cargado de conciencia política que mediante la comedia busca dar un mensaje al público y un show que parodia la realidad sin ninguna otra pretensión que hacer reír.

A la Doctora Guiomar Rovira Sancho por la cantidad inmensa de porras y comentarios que me alentaban a realizar una investigación de la cual pudiera sentirme orgullosa ¡y vaya que lo logro! Por todos los “jalones de orejas” a causa de las ideas confusas, la mala ortografía y por el consejo más útil a lo largo de la investigación para obtener información: “a veces vale la pena pararse con cara de tonta y fingir que no se sabe nada.”

A Jessy por permitirme ser parte de tu familia, por todas las desveladas a mi lado, por el tiempo invertido al acompañarme a las obras de teatro cabaret, por las palabras de aliento, por tu amor, por apoyar este proyecto a pesar de todo y por ser, junto con el peque (Rodri), una de las motivaciones para alcanzar esta meta.

A los cabareteros entrevistados por todo su tiempo y apoyo: Sergio Cassani, Irazú Díaz, Ana Francis Mor, Marisol Gasé, Cecilia Sotres, Roam León. De forma muy especial a Leticia Pedrajo y César Enríquez por los descuentos, las cortesías para ir a verlos y las facilidades para grabar o hacer fotografía en sus funciones, por permitirnos entrar en su “delirante” mundo.

En este punto ya no escribiré más nombres porque si no sería difícil terminar, a todos los amigos (que saben quienes son), dentro y fuera de la Universidad han sido de gran apoyo, a los que participaron directa o indirectamente en la tesis, gracias por compartir esta etapa a mi lado.

Margarita

INTRODUCCIÓN

Las formas de expresión artística nacen como manifestaciones culturales, como una necesidad del hombre por expresarse, estas expresiones son llamadas “Bellas Artes”, dentro de estas se encuentra el teatro que es considerado una forma de expresión corporal. El teatro se constituye principalmente por tres diferentes géneros: la tragedia, la tragicomedia y la comedia; teniendo como base estos géneros, fueron dándole vida a otras formas de expresión corporal, ejemplo de ello, es el teatro cabaret.

En México, el antecedente del teatro cabaret son las carpas, este estilo de hacer teatro basa sus historias en los sucesos diarios y en la caricaturización de las figuras públicas del momento, brindaban la posibilidad de tener acceso a entretenimiento de bajo costo, se trataba de espectáculos cargados de humor y sátira política.

Con la llegada de la industria cinematográfica, estos espectáculos perdieron terreno, debido a que las estrellas de las carpas, se convirtieron en actores de cine. Sin embargo, no era la única causa de su declive, ya que durante el gobierno priísta, la clase política mostraba desprecio por espectáculos de contenido político, debido a las burlas y críticas que se hacían sobre figuras públicas, incluso en contra de la figura presidencial, que en aquella época era intocable.

Fue hasta el año 2000, cuando el Partido Acción Nacional (PAN) llega a la presidencia, que nuestro país vivió una supuesta apertura democrática, que provocó una alternancia política. Con la llegada a la Presidencia de Vicente Fox Quesada, la figura presidencial pierde su estatus de intocable, al permitir críticas y burlas a su imagen. Actualmente, y a causa de tal apertura, hubo mayor libertad de expresión, de tal manera que el teatro cabaret tomó fuerza en el ambiente artístico.

La inquietud de investigar el tema (de teatro cabaret) surgió a partir de una charla sobre si en verdad el teatro cabaret tiene un resurgimiento actualmente, puesto que partimos desde la conjetura que el cabaret cobra fuerza cuando la crisis del país es más evidente. Otro de los factores que nos llevó a dicha elección fue la novena edición del “Festival Internacional de Cabaret: Sobrebebiendo al sexenio”, que nos permitió asistir a una serie de espectáculos diversos, desde nacionales hasta internacionales e interactuar con los participantes de dicho festival asistiendo a obras, conferencias y

mesas redondas, con el fin de comparar diversos tipos de exhibiciones y posturas sobre el teatro cabaret directamente con los realizadores y personas cercanas al tema.

Cuando empezamos a documentarnos nos percatamos que existe muy poca bibliografía, por ello consideramos que es importante indagar sobre el teatro cabaret con el fin de contribuir en la difusión y al registro de este tipo de espectáculos.

Nuestra investigación surge, inicialmente, por la curiosidad de saber: ¿de qué manera se manifiesta y ejerce actualmente el teatro cabaret en la Ciudad de México? Sin embargo, conforme avanzó nuestro trabajo, se fue delimitando la pregunta, ya que la interrogante inicial mostraba un amplio abanico de posibilidades a estudiar; es por ello, que sólo nos enfocaremos al *modus operandi*,¹ del teatro cabaret en la Ciudad de México actualmente.

Se pretende investigar la manera en que se manifiesta el teatro cabaret en la Ciudad de México, así como el proceso de creación de este tipo de espectáculos, de igual manera, indagaremos en el *habitus* del actor para poder entender su instancia dentro del subcampo del teatro cabaret, entendiendo por *habitus* “un sistema socialmente constituido de disposiciones estructuradas y estructurantes, adquirido mediante la práctica, siempre orientado hacia funciones prácticas” (Bourdieu, 1998: 83).

La divulgación del teatro cabaret en la capital del país, está guiando a los actores a dejar a un lado el teatro serio² y busquen los apoyos otorgados por las instituciones para subsistir dentro del teatro cabaret, provocando una disputa por la manera de construir espectáculos cabareteros. En cuanto a la definición de teatro cabaret como un género, argumentamos que al no existir una institución que forme al actor como “cabaretero” (término coloquial utilizado para definir al actor de teatro cabaret) se presentan controversias al definir el teatro cabaret como género legítimo.

¹ En una definición encontrada en el Diccionario de la Real Academia Española es la: *manera especial de actuar o trabajar para alcanzar el fin propuesto*. Disponible en: http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=modus%20operandi Accesado el 12 de septiembre de 2011.

² Entendiendo como teatro el arte de componer o representar obras dramáticas (género literario). En cuanto a “teatro serio” nos referimos como aquel teatro realista convencional, es decir, teatro que se asemeja al de los filósofos griegos. Téspis llamado el padre del teatro aportó dos elementos fundamentales: el actor y el diálogo. “Grecia lo vio nacer y lo enriqueció con el talento de sus poetas Homero, Erupides, Aristófanes, etc, que puede decirse que son los padres del arte.” (Garzón, 1995: 158).

No se pretende abordar lo que el público piensa del teatro cabaret, ni analizar la semiótica del teatro cabaret; se trata de ver al teatro cabaret como una forma de expresión, un medio de información, exclusivamente para externar la inconformidad social por la que está atravesando el país, así mismo, conocer la estructura del teatro cabaret y la formación del actor.

La investigación a realizar es de carácter social, lo cual requiere un trato profundo con los integrantes del campo seleccionado a examinar. En el caso del teatro cabaret, es importante conocer el entorno donde se mueven los agentes y qué es lo que sucede dentro de este, es por ello que se utilizará el método cualitativo, ya que nos ayudará a tener una visión social del problema, desde la perspectiva del individuo. La sociología de Pierre Bourdieu forma parte de los pilares de esta investigación, debido a simplicidad de entender y dividir la sociedad en *campos*, facilitando colocar y desarrollar las problemáticas que ocurren dentro del teatro cabaret.

El trabajo consta de cuatro capítulos: en el primero, hacemos un recorrido por los antecedentes del teatro cabaret donde incluimos al cabaret francés y el alemán, el teatro de revista y las carpas debido a que son los referentes más cercanos a la forma actual en la que se desarrolla el teatro cabaret, hacemos un breve recuento de las últimas dos décadas de la escena cabaretera en nuestra Ciudad. Incluimos, también, una enumeración de los géneros más cercanos al cabaret, iniciando con la comedia Aristofánica, el teatro épico de Brecht y la sátira política. Para cerrar exponemos la evolución que ha tenido el Festival Internacional de Teatro Cabaret y mencionamos los eventos que recientemente están incluyendo al teatro cabaret en las carteleras.

En el segundo capítulo nos sumergimos en la escena cabaretera del Distrito Federal, exponemos el espacio social y quién lo conforma, de manera particular nos enfocamos en el trabajo de la compañía de *Las Reinas Chulas*, integrada por Marisol Gasé, Ana Francis Mor, Nora Huerta y Cecilia Sotres, además de la trayectoria de Leticia Pedrajo y su compañía *La teatrera solitaria* que cuenta con integrantes base que son Sergio Cassani coescritor de algunas obras, Emmanuel Marquez Peralta director e Irazú Díaz su asistente, para finalizar mencionaremos a César Enríquez un joven que incursionó dentro del teatro cabaret en 2006 y actualmente se encuentra becado por el FONCA.

A lo largo del tercer capítulo, exponemos qué hay detrás de una puesta en escena desde el vestuario, la música, los recursos multimedia, los espacios, hasta las formas de financiamiento. Decidimos estudiar tres espacios: primero el Teatro Bar El Vicio ubicado en la zona de Coyoacán

administrado por Las Reinas Chulas; los otros dos sitios pertenecen a la Secretaría de Cultura del Distrito Federal: el Foro A Poco No y el Foro Itinerante El Blanquito. También mostraremos las formas de financiamiento que son utilizadas para llevar a cabo una puesta en escena, la primera es la producción independiente, donde todos los gastos son cubiertos por los actores y la segunda donde los cabareteros compiten entre ellos y actores de otros géneros por las becas del CONACULTA o participan en la elaboración de proyectos para conseguir estímulos fiscales por parte de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP), como el EFITEATRO, incluido en el artículo 226 BIS de la Ley del Impuesto Sobre la Renta (ISR), que es un estímulo para la producción teatral nacional. En el primer caso los cabareteros compiten como creadores escénicos y en el segundo con las producciones teatrales de todo el país que quieran conseguir el estímulo.

Para concluir exploramos cómo se establece la comunicación entre los cabareteros y el público mediante el establecimiento de un contrato de comunicación, de qué manera es la interacción desde el escenario con los observadores, para finalizar analizamos la risa como un dispositivo.

LINEAMENTOS TEÓRICOS

La presente investigación, busca conocer el funcionamiento del teatro cabaret y la formación de sus realizadores; así como, la construcción del mensaje del teatro cabaret a través de modelos comunicativos, ya que pensamos que se yuxtaponen. El interés principal es la conducta y la práctica del actor dentro del teatro cabaret, tanto como su relación grupal e institucional, teniendo en cuenta que el sistema social se encuentra constituido por estructuras sociales, con la finalidad de reproducir los elementos requeridos por la sociedad; igualmente, determinar su comportamiento dentro de ella.

Se optó por desarrollar la teoría bourdiana, puesto que busca: “Revelar las estructuras más profundamente ocultas de los diversos mundos sociales que constituyen el universo social, así como los mecanismos que tienden a asegurar su reproducción o transformación”. (Bourdieu, 1995) La propuesta de Bourdieu, es más amplia que encasillar al agente en una clase social; esto es, se ve al agente dentro de un proceso de formación individual y colectiva que depende de un contexto social-político-temporal, con ello buscamos comprender la acción social en su contexto social íntegramente.

Teatro cabaret como estructura estructurada y como estructura estructurante

Entendemos el teatro cabaret como una *estructura* tanto *estructurada* como *estructurante*; es decir, nos acercaremos al teatro cabaret en tres vertientes: en la primera, se busca identificar el campo del teatro cabaret dentro de la estructura teatral, ya que al definir tal *campo* se conoce la manera en que se desarrollan sus agentes institucionales e individuales dentro del *campo*, es decir, el teatro cabaret es categorizado dentro de la estructura del teatro como un *subcampo*; en la segunda, partiendo de esta *estructura estructurada* y de manera social, se pretende ubicar la formación del artista, el *modus operandi*, *habitus* e *illusio* de los actores de teatro cabaret dentro del campo; y por último, se identificará el mensaje, como parte de una *estructura estructurada y estructurante*, estudiando el teatro cabaret como creador de mensajes inscritos en una puesta en escena.

La manera de hacer las cosas: modus operandi

Conoceremos el *modus operandi* del actor, así como el *subcampo* donde se desenvuelve, basándonos en los conceptos de *campo* y *habitus* de Pierre Bourdieu, donde el *campo* es un espacio

articulador, en el cual el agente formado en sus supuestos *habitus* y *campos* participa en juegos de poder: simbólicos, políticos y económicos. El agente tiene como características: la posesión de un capital común al campo, la lucha por su apropiación, reconocer las reglas específicas del juego y estar dispuesto a jugar.

El *modus operandi*, se entiende a través del modo de estructuración, reproducción y diferenciación en las sociedades. La posición del agente dentro del campo respecto al modo de producción y distribución de bienes simbólicos que posee el agente.

Bourdieu categoriza de tres maneras los modos de producción: en la primera encontramos el campo de producción restringida “...sistema de producción que 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.” (Bourdieu, 2010: 90); en segundo lugar, se encuentra el campo de las instancias de producción y de conservación, en esta categoría se encuentran los sistemas de enseñanza, que permite reproducir y hacer reconocer la legitimidad cultural de bienes simbólicos, ya sean del campo de la gran producción o de la producción restringida; la última categoría, es la del campo de la gran producción, “obedece primordialmente a los imperativos de la competencia por la conquista del mercado, y la estructura de su producto se deduce de las condiciones económicas y sociales de su producción.” (Bourdieu, 2010: 113).

El teatro cabaret se encuentra en la intersección de la esfera de la producción restringida y la gran producción, ya que la puesta en escena es consumida por el propio gremio de cabareteros o actores que no se dedican solamente al teatro cabaret, así mismo, se encuentran lugares específicos donde se monta la obra: teatros y bares, como escuelas que aún no están legitimados por otros campos, de igual manera busca el financiamiento para producir para otro tipo de público. Por ello, el *subcampo* de teatro cabaret está en vías de legitimación, puesto que en la industria de medios, ha tenido mayor difusión que en años pasados, manteniendo el lazo de relación social con el gran público.

El teatro cabaret como subcampo

El teatro cabaret, como *subcampo*, está integrado por músicos, escritores, vestuaristas, escenógrafos, músicos, técnicos de audio, coreógrafos, directores, etc. En esta investigación pretendemos conocer

cómo se desenvuelve el actor dentro del *campo* del teatro y de qué manera se introduce al *subcampo* del teatro cabaret. Tomando en cuenta que el campo, por naturaleza limita su entrada, estos límites son colocados por la unión del *habitus* e *illusio*, para mantener protegido, de cierta manera, el propio campo.

Con base en lo anterior, se puede notar que el teatro cabaret se encuentra inscrito dentro del *campo* del teatro, por lo tanto, puede ser considerado un *subcampo* que no es reconocido por los agentes de poder, encontrándose en vías de legitimación.

El agente actúa de acuerdo a conductas referentes al teatro serio, Bourdieu sostiene que: “... para construir un campo, hay que identificar aquellas formas de capital específico que habrán de ser eficientes en él y, para construir estas formas de capital específico, se debe conocer la lógica del campo.” (Bourdieu, 1995:72). Al indagar sobre los antecedentes, las características y las supuestas definiciones de teatro cabaret, fue interesante ver que puede formar parte de distintos géneros teatrales (como lo es la zarzuela, el cabaret alemán, el cabaret francés, entre otros) o expresiones artísticas (performance), puesto que cumple con algunas características de estos. En nuestras aproximaciones al teatro cabaret notamos que es necesario contar con un capital económico, cultural y social específico para la creación de las obras.

Al no estar definido como campo no existe un control dentro este, dando como resultado, la variación en la manera de realizar las puestas en escena. A pesar de ello, sí se presenta *habitus* e *illusio* semejantes, apoyados en los resultados de las entrevistas realizadas, por unanimidad los cabareteros, llamados así, comparten la misma *illusio*: “crear conciencia en la sociedad de lo que pasa en su entorno”. El *habitus* suele tener variaciones, aunque no son de relevancia, según la definición de teatro cabaret, pero sí lo son al producir entre ellos antagonistas cooperativos, iniciando así la lucha por el reconocimiento de su trabajo.

Habitus cabaretero

Bourdieu define *habitus* como “estructura estructurante o estructurada, introduce en las prácticas y pensamientos los esquemas prácticos derivados de la incorporación de estructuras sociales resultantes del trabajo histórico de las generaciones sucesivas.” (Bourdieu, 1995: 95), en otros términos, son los pensamientos, percepciones, costumbres y acciones forjadas y adquiridas, con el

paso del tiempo. El *habitus* es una estructura estructurada, que puede entenderse de manera individual y grupal.

Las demandas sociales dentro de un campo de producción, el *habitus* construido socialmente y la posición del agente, que es como Bourdieu nombra a las personas que forman parte de un campo, en la división de trabajo, definen el puesto que ocupará el agente dentro de dicho campo, esto es que, dependiendo del *habitus* adquirido y la formación, en este caso del actor, determinan el papel que juega dentro del campo y dependiendo de esto, puede o no ser parte del grupo de los agentes de poder.

Examinaremos el *habitus lingüístico* y su conexión con la legitimación dentro del *campo*, las condiciones sociales y cómo se forma el discurso. En la obra *El sentido social del gusto*, capítulo “La producción de la creencia. Contribución a una economía de los bienes simbólicos”, Bourdieu, muestra la diferencia de beneficios económicos y culturales, esta parte servirá como soporte para indagar sobre los agentes dominantes, su objetivo e intereses, siendo que:

“...según la posición del campo de la producción, las acciones de valoración pueden variar del recurso abierto a las técnicas publicitarias y de las presiones económicas y simbólicas al rechazo altanero y un poco ostensible de toda concesión al mundo que puede ser, a plazos, la forma suprema de la imposición de valor”.(Bourdieu, 2010:157)

Sentido de pertenencia dentro del teatro cabaret

En cuanto la *illusio*, en términos bourdianos, se entiende: “al hecho de estar involucrado, de estar atrapado en el juego y por el juego. Estar interesado quiere decir aceptar que lo que acontece en un juego social determinado tiene un sentido, que sus apuestas son importantes y dignas de ser emprendidas (1989 i).” (Bourdieu, 1995: 80), el jugador, en este caso el actor, reconoce las normas con las que está construido el campo de teatro cabaret, no obstante, como los parámetros no están del todo definidos ocasionan la lucha por el reconocimiento dentro del campo, abriendo una brecha a juegos de poder.

También apreciamos los cambios en los sujetos dominantes en los últimos 30 años, donde existía un dominio claramente marcado por Jesusa Rodríguez, Tito Vasconcelos y Astrid Hada. Los dos últimos aún continúan ejerciendo el teatro cabaret y son reconocidos. Sin embargo, después

del retiro de Jesusa Rodríguez, su lugar fue ocupado por *Las Reinas Chulas*, que fue en el año 2005 que recibieron Teatro Bar El Hábito convirtiéndolo en el Teatro Bar El Vicio.

Los capitales culturales, económicos y sociales dentro del teatro cabaret

Por otro lado, Bourdieu plantea el *capital cultural, económico y social*. Los tres capitales tienen la clave para sobresalir dentro del campo, puesto que cada capital, se utiliza como sinónimo de poder, a mayor acumulación de capital específico legítimo, mayor poder. El *capital cultural*, puede existir de tres maneras diferentes: *incorporado, objetivado e institucionalizado*. Enfatizando en *capital incorporado* al desarrollar varios puntos dentro de la formación del actor y cómo se puede ver reflejado al escribir y actuar en una obra de teatro cabaret.

En el caso del *capital económico y social*, el primero, se refiere a la suma de bienes materiales y económicos; mientras que el capital social, busca el reconocimiento por parte de los agentes dentro o fuera del campo. Aplicado al teatro cabaret, el que tiene beca puede sustentar una puesta en escena, mientras que obtiene el reconocimiento de sus compañeros. Mientras que el que cuenta con capital cultural simbólico reconocido, obtiene prestigio y estatus, volviéndose autoritario.

Un ejemplo de lo anterior es que la mayoría de los actores de teatro cabaret dijeron tener una formación dentro del *subcampo* por actores reconocidos, esto es, que su primer acercamiento al teatro cabaret fue a través de cursos impartidos por Tito Vasconcelos, Jesusa Rodríguez y actualmente por Las Reinas Chulas, de tal manera que quien toma dichos cursos, adquiere legitimidad dentro del *subcampo*.

Proceso de comunicación

Para entender los procesos de comunicación generados dentro del *subcampo*, el acercamiento directo aportará la identificación de distintos componentes: la música, el vestuario y el manejo de símbolos, los cuales brindan un panorama de cómo está construido el mensaje.

La teoría de la producción cultural no se basa solamente en el análisis de los productos culturales, incluye lo que los sujetos realizan para producirlos y el campo de los consumidores. Tomaremos en cuenta el *habitus* de los productores y actores, de igual manera el desempeño de su papel como tales. Adicionalmente recordaremos que “La sociología trabaja para establecer las

condiciones en las cuales se producen los consumidores de bienes culturales y su gusto...” (Bourdieu, 1995: 231)

A lo largo de la investigación identificamos dos tipos de espacios en donde se desarrolla el cabaret, encontramos los lugares donde se tiene que pagar un costo por la entrada y los lugares de libre acceso, es ahí donde “... el arte y el consumo artístico estén llamados a cumplir, se quiera o no, se sepa o no, una función social de legitimación de las diferencias sociales.” (Bourdieu, 1995: 239)

En el caso del teatro cabaret el consumo de la producción cultural, es parte de un proceso de comunicación, es “... un acto de desciframiento, de decodificación, que supone el dominio práctico o explícito de una cifra o de un código.” (Bourdieu, 1995: 232)

Las obras de teatro cabaret puede ser analizadas como una situación de comunicación, debido al continuo uso de contextos y referentes en el manejo de sus temas, además de contar con la participación, en la mayoría de los casos, del público asistente rompiendo con la llamada “cuarta pared”, por las posibilidades de respuesta y reacción de los espectadores frente al mensaje que están recibiendo. Para ello consultamos el trabajo de Patrick Charaudeau, profesor de Ciencias del Lenguaje de la Universidad de París, que desde 1977 se ha dedicado al estudio en el contrato de comunicación. Y el libro *La comunicación mediática* escrito en coautoría por Guy Lochard que es miembro de Centro de Investigación y Estudios de la Educación sobre la Actualidad y los Medios, CREDAM, de la Universidad Paris y Henri Boyer. Además de abordar la risa como un dispositivo basándonos en los ensayos del filósofo francés Henri Bergson.

.

MARCO METODOLÓGICO

DESDE LA DOCUMENTACIÓN HASTA LAS ENTREVISTAS

La historia ¿cómo llegamos al teatro cabaret?

El primer acercamiento con el teatro cabaret sucedió en el año 2006, en el Café 22 que se encuentra ubicado en la calle de Montes de Oca número 22, en la colonia Condesa. Una de las integrantes del equipo, Margarita Campillo, presenció la obra *Pita en cuatro tiempo* de Leticia Pedrajo (“La Pedrajo” como es conocida dentro del mundo del teatro cabaret), a partir de ese momento sintió una profunda curiosidad por lo relacionado con el teatro cabaret, lo cual provocó que asistiera a este tipo de obras de manera constante.

En el año 2008, después de su estreno en el Sexto Festival Internacional de Teatro Cabaret, se presentó en temporada la obra *¿Por qué no te callas? Pastorela unipersonal de verano* escrita, producida y actuada por La Pedrajo, a lo largo de la temporada Margarita Campillo invitó a varios compañeros de la Universidad, entre ellos a Zaira Borja, que quedó impactada al ver que la escenografía era el vestuario de la actriz y por la forma en que habían sido tocados temas políticos.

Durante el trimestre de Periodismo a principios del año 2010, Margarita Campillo entrevistó a La Pedrajo como parte de una asignación escolar y fue cautivada por su manera de definir al teatro cabaret: “Para mí el cabaret es sinónimo de delirio”. Para mediados del año siguiente y ante la posibilidad de realizar una investigación, fue propuesto el tema de teatro cabaret para desarrollarlo durante el área de concentración de Periodismo Cultural de la Licenciatura de Comunicación Social.

La propuesta no fue bien recibida al principio, debido a que Zaira Borja no recordaba que ya había asistido a una obra de ese tipo previamente y que le había agradado. Al hacerle mención de *¿Por qué no te callas?* recordó que tiempo atrás le había gustado conocer dicho género y le pareció interesante, en primera instancia, investigar cómo es que la gente digiere más rápido un mensaje, si se le es expuesto desde la comedia. Interesadas ambas en el tema, iniciamos la recopilación de datos.

La documentación

Desde el principio de nuestro estudio nos percatamos que la bibliografía sobre el teatro cabaret es escasa. Tuvimos como base; el libro de *Teatro cabaret: Imaginarios disidentes* de Gastón Alzate, que es doctor en teatro mexicano contemporáneo por la Universidad Estatal de Arizona y quien ha dedicado parte de su trabajo a la investigación del cabaret, no sólo con su libro, sino con una amplia cantidad de artículos sobre el tema y entrevistas a figuras destacadas del medio cabaretero de la Ciudad de México, además de ser editor de la revista electrónica *Karpa*, donde se exponen diversos puntos de vista sobre las obras y los actores de teatro cabaret en nuestro país. También, recopilamos una amplia cantidad de artículos periodísticos de los diarios capitalinos como: *El Universal*, periódico de una gran tradición en la capital de nuestro país que nació el 1 de octubre de 1916 y cuenta con un tiraje de 170, 356 ejemplares diarios; *La Jornada*, que vio la luz el 18 de septiembre de 1984, el cual muestra una tendencia de izquierda muy marcada y tira diariamente 114, 548 ejemplares; por último el diario *Reforma*, que circula desde el 20 de noviembre de 1993 en nuestra ciudad, con un tiraje de 150, 569 ejemplares. Elegimos estos tres periódicos porque fueron en los que encontramos mayor número de artículos dedicados al cabaret, pero abordados de diferentes maneras. Notamos que en *La Jornada* los artículos son extensos, mientras que en *El Universal* la cobertura no es tan amplia y en la mayoría de los artículos del *Reforma* son manejados como notas cortas.³

Las etnografías

Decidimos abordar gran parte de nuestra investigación de manera etnográfica, presenciamos tres conferencias realizadas en el marco del Noveno Festival Internacional de Teatro Cabaret, entrevistamos a escritores, directores, productores y actores de teatro cabaret, y asistimos a diversas obras con el fin de tener un panorama general del teatro cabaret en el Distrito Federal.

Asistimos a la mesa de debate llamada “Periodismo y cabaret” donde participaron por parte de los periodistas Elia Baltazar, Viétnika Batres y las actrices Cecilia Sotres, Ana Francis Mor y Minerva Valenzuela, el día 14 de julio en el restaurante NOVO’S. Al día siguiente acudimos a la conferencia “Así o más Liosas” a cargo de Ana Francis Mor y las periodistas Lydia Cacho, San

³ El tiraje se obtuvo de la pagina de internet : <http://www.slideshare.net/robertrin/periodico-394754>. Accesado el 21 de Septiembre de 2011

Juana Martínez y Katia D'Artigues en el Cinemark CNA. Por último presenciamos la conferencia “Cabaret hasta en la sopa” en el Centro Cultural Tlatelolco, el 20 de julio, de las que logramos obtener un panorama de cómo es visto y cómo ha sido la historia del teatro cabaret en nuestro país, lamentablemente el audio de la última conferencia era de mala calidad y tuvimos poco material con el cual contar, de todas maneras se realizó una etnografía por cada conferencia que presenciamos.

Asistimos a varias funciones, con el fin de observar las reacciones del público y en el caso de obras presentadas en varios lugares observar las diferencias que se producen de una función a otra. Iniciamos nuestro recorrido cabaretero, Noveno Festival Internacional de Teatro Cabaret, en el Teatro Bar El Vicio, el evento inaugural fue presentación de la actriz argentina Mónica Cabrera con la obra *Arrabalera. Mujeres que trabajan*; en el mismo lugar presenciamos el estreno de *El Monster Gordillo Freak Show* a cargo de Leticia Pedrajo; seguimos en el Foro A Poco No, con la *Ganga cabaretera* de César Enríquez, por último la función de clausura donde se presentó el acto neoyorquino Earl Dax con *Tales of the Astounding She-Monster*, en este mismo festival acudimos a un evento fuera del Teatro-Bar El Vicio, el foro fue Faro de Oriente donde se presentó *Miscelánea Cabaretera Reloaded* de Astrid Hadad.

Acudimos al estreno de dos obras *Las disertaciones de la chingada* de César Enríquez en el Teatro Bar El Vicio y *Los intachables* de la compañía Género Menor en el Teatro Orientación. Asistimos a una función de los “Jueves Chulos”, en el Foro A Poco No de la obra *La frutástica y la tacha* con las actuaciones de Ana Francis Mor y Nora Huerta. En el Teatro Bar El Vicio presenciamos *Pimpilenchas* con la participación de Ana Francis Mor y Marisol Gasé.

Como parte de las actividades de la Feria Internacional del Libro en el Zócalo de la Ciudad de México en el año 2011, se ubicó en la plancha central, el Foro Itinerante El Blanquito donde, de nueva cuenta, asistimos a la *Ganga Cabaretera*, de César Enríquez; las obras *Y que me pongo flamenca* con María Elena Anaya, Marisol Gasé y una corta participación de Ana Francis Mor y además *En el país de los medios*, de la compañía Género Menor.

Las entrevistas

Para las entrevistas con los actores utilizamos un cuestionario de entrevista semiestructurada base, que permitió que los entrevistados tuvieran una mayor libertad de expresarse, sin que perdiéramos el

control de la entrevista, con ello buscamos información específica de los actores, escritores, directores y productores, cabe aclarar que nos percatamos que en la mayoría de los casos el actor funge como escritor, director y productor de las puestas en escena.

Para el panorama general, entrevistamos a tres de Las Reinas Chulas, Marisol Gasé, Cecilia Sotres y Ana Francis Mor por su relevancia dentro del teatro cabaret, debido a que son las herederas de cabareteros como Jesusa Rodríguez y Tito Vasconcelos y propietarias del Teatro Bar El Vicio, cuentan con una carrera de más de diez años haciendo cabaret y son las organizadoras del Festival Internacional de Teatro Cabaret. Desafortunadamente no pudimos realizar la entrevista grupal que queríamos debido a que el día de la cita, sólo llegaron Marisol Gasé y Cecilia Sotres. La entrevista con Ana Francis Mor la obtuvimos después, al término de una función de la obra *Y que me pongo flamenca* que se presentó en el Zócalo de la Ciudad de México y nunca logramos contactar de manera directa a Nora Huerta.

Otro de nuestros entrevistados fue Sergio Cassani reconocido dentro del teatro cabaret como actor y escritor de una larga trayectoria. Trabajó al lado de los grandes cabareteros de los cincuenta al inicio de su carrera como actor y años después compartió escenario con Tito Vasconcelos en proyectos como *Y llegaron las brujas* o *Maricosas* en la década de los ochenta.

Luis Esteban Galicia, egresado del CUT, salió de la misma generación que Cecilia Sotres, por lo cual tuvo la oportunidad de trabajar con ella y Tito Vasconcelos en Royal Shakespeare cabaret cuando aún se encontraban estudiando y posteriormente participó en varias obras que fueron presentadas en el antro llamado Cabaretito de Tito Vasconcelos, ubicado en la Zona Rosa de la Ciudad de México.

Para tener otro tipo de acercamiento, entrevistamos a Irazú Díaz asistente de dirección de la compañía *La teatrera solitaria*, con el fin de obtener un punto de vista desde la creación de una obra hasta su puesta en escena tras bambalinas.

Los lugares

Particularmente decidimos explorar tres sitios, dos de ellos están enfocados al teatro cabaret: el primero es el Teatro Bar El Vicio, cuyo costo por función es elevado y, como su nombre lo indica, es un lugar en el cual, además de ser un espacio para presentar las obras, se pueden consumir

alimentos y bebidas, es administrado por la compañía de teatro cabaret de Las Reinas Chulas; en segundo lugar, el Foro A Poco No donde el costo por entrada se encuentra, la mayoría alrededor de \$125 pesos; el tercero, es el Foro Itinerante El Blanquito de entrada libre, los dos últimos pertenecen al Sistema de Teatros de la Ciudad de México de la Secretaría de Cultura del Distrito Federal. Intentamos conseguir alguna entrevista con las personas encargadas de los ambos sitios; sin embargo, en el caso del Foro A Poco No, tras recorrer varios departamentos del lugar, al parecer nadie nos podía dar información y no tuvimos la posibilidad de hablar directamente con Lourdes Lecona, titular del Foro. En el último caso pudimos hacer contacto con Susana Cato, encargada del foro El Blanquito, a pesar de la buena disposición que mostró, no fue posible concertar una cita.

Los cabareteros

Específicamente nos enfocamos al trabajo de tres figuras de la escena cabaretera de la Ciudad de México, a los que también entrevistamos: la compañía de Las Reinas Chulas, organizadoras anualmente de los festivales de teatro cabaret; Leticia Pedrajo, actriz que ha participado en varios festivales de teatro cabaret y que para el noveno estrenó *El Monster Gordillo Freak Show* y César Enríquez que también participó en dicho festival con su *Ganga Cabaretera* y que en septiembre de 2011 estrenó *Las disertaciones de la chingada*.

La compañía de Las Reinas Chulas se encuentra conformada por Nora Huerta, Marisol Gasé, Cecilia Sotres egresadas del Centro Universitario de Teatro (CUT) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y Ana Francis Mor que estudió teatro en el Foro de Teatro Contemporáneo del fallecido Ludwik Margules. Iniciaron su carrera dentro del cabaret al lado de Tito Vasconcelos, algunas incluso, tomaron clases con él en el CUT y otras en sus talleres de Creación de Cabaret, a su lado participaron en más de 15 puestas en escena y Tito es el culpable (por decirlo de alguna manera) del nombre de la compañía, según información de su sitio oficial en internet,⁴ en el año 2002 llegaron al Teatro Bar El Hábito y compartieron escena con Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe durante tres años, quedándose en agosto de ese mismo año, con dicho local y cambiándole el nombre por el de Teatro Bar El Vicio. Son pieza clave dentro de la escena del teatro cabaret de la Ciudad de México, puesto que año con año realizan el Festival Internacional de Teatro Cabaret, además de impartir cursos sobre cabaret y apoyar a los nuevos creadores del género.

⁴ Disponible en: www.lasreinaschulas.com/ . Accesado el 21 de febrero de 2012

Observamos el trabajo realizado por Leticia Pedrajo originaria de esta ciudad, nacida el 18 de septiembre de 1980. Actriz con 20 años de experiencia en el campo del teatro, participante de la primera, segunda, cuarta, quinta, octava y novena edición Festival Internacional de Teatro Cabaret. Al principio participaba en las obras sólo como actriz y es a partir del cuarto festival cuando presenta una obra coescrita por ella y Simone Victoria, dirigida por Vanesa Ciangherotti, en la que incursiona de lleno en el mundo del teatro cabaret. Fundadora de la compañía “La teatrera solitaria” ha conjuntado un grupo de trabajo para crear y montar sus obras, debido a que no sólo se dedica a la actuación, sino que también las escribe y produce. Analizamos su última puesta en escena *El Monster Gordillo* con el fin de sumergirnos en el proceso creativo de construcciones de una obra de teatro cabaret.

César Enríquez, aparece en la escena cabaretera con un pequeño espectáculo en el Foro Shakespeare. Durante el sexto Festival Internacional de Teatro Cabaret abre un espectáculo de Tito Vasconcelos con uno de sus personajes más característicos, Caricia del Río, y en la siguiente emisión del Festival se presenta con la obra *Pachuco a la carta ni muy muy ni Tin Tán*. Rápidamente se ha posicionado como una de las nuevas promesas dentro de este tipo de espectáculos. Dentro de su formación profesional, podemos destacar que, es egresado del Foro de Teatro Contemporáneo del difunto Ludwik Margules y cuenta con estudios de canto, lo que le proporciona a sus espectáculos un toque musical muy particular. En opinión de Marisol Gasé, externada durante *La noche de la Publivíboras*: César, es una de las jóvenes promesas dentro de la escena cabaretera del Distrito Federal.

CAPÍTULO 1

UN POCO DE HISTORIA

En este capítulo desarrollamos, a grandes rasgos, los antecedentes del teatro cabaret, así como sus inicios hasta la actualidad en el Distrito Federal. Con ello se pretende brindar al lector las bases para que sea más fácil entender el teatro cabaret y su desarrollo en el Distrito Federal. A pesar de no haber una definición de lo que es el teatro cabaret Gastón Alzate, estudioso del teatro cabaret en la Ciudad de México, lo describe como:

“Un movimiento cultural heterogéneo que se nutre de una u otra manera de la revista y la carpa popular de otros tiempos, y cuyo eje común es el humor como mecanismo de reflexión y crítica sobre la exclusión social en sus variadas vertientes” (Alzate, 2007)

En entrevista con Gastón Alzate, Astrid Hadad define al teatro cabaret como: “un conjunto de disciplinas”, además, afirma haberlo bautizado: “porque no tenía nombre. Le llamaban farsa política, otros *performance*, pero yo siempre creí que teníamos afinidad con lo que pasaba en Europa, en el período entre guerras, con el kabarett alemán y francés” (Alzate, 1997). Ante esto, a continuación se presentan los antecedentes históricos internacionales y nacionales, para poder describir lo que es teatro cabaret.

1.1 Antecedentes internacionales del Teatro Cabaret

1.1.1 Cabaret francés

El vocablo *cabaret* o *cabaré* es de origen francés⁵, era utilizado como sinónimo de taberna. De manera internacional se empezaron a designar con dicho galicismo a las salas de espectáculos, en su mayoría nocturnos, que combinaban números musicales, bailes, actuaciones humorísticas, magos y mimos, entre otras expresiones artísticas.

Como antecedente en 1896, fue inaugurado el *Folies Bergère*, en la capital francesa, como un *music hall* que contaba con un bar, años después se comenzaron a presentar en él espectáculos de cabaret, con el fin de competir con el *Moulin Rouge*.

⁵ Consultado en la página de internet: <http://es.wikipedia.org/wiki/Cabaret>. Accesado el 28 de septiembre de 2011

Los primeros cabarets buscaban ser sitios más intelectuales y críticos. Entre sus atracciones se encontraba el baile de cancan, que era considerado escandaloso a finales del siglo XIX. Dos de los más famosos fueron: *Le Chat Noir*, fundado 1881, en el barrio de Montmartre y ocho años después en Pigalle fue establecido el *Moulin Rouge*, la concurrencia de esos establecimientos estaba conformada principalmente por escritores, pintores y artistas de la época.

Entre sus características principales, podemos mencionar que eran espacios que contaban con un bar y en ocasiones, incluso, con un restaurante, pero cuyo escenario era reducido lo que daba pie a que se presentarán espectáculos con pocos actores o bailarines, donde el contenido exhibido era una mezcla de humor y sátira, en la que se permitía decir cosas críticas y duras, pero que eran aceptadas por el tono en que eran manejadas.

Para principios del siglo XX, los espectáculos de cabaret comenzaron a extenderse primero por toda Europa, como el *Überbrettl* en Alemania, el *Cabaret Voltaire* en Suiza creado por dadaístas. Hasta llegar a nuestro continente; el *Armenonville* en Argentina, el *Cotton Club* en Nueva York y el *Tropicana* ubicado en la capital cubana.

1.1.2 Cabaret alemán

A lo largo del artículo de Gemma Casadevall, titulado “La sátira política en Alemania: *Kabarett* político de los años treinta al Comedy TV”, publicado en línea por la revista *Quaderns del CAC (Consell de l'Audiovisual de Catalunya)*, la autora nos ofrece un recorrido por la historia del cabaret alemán.

Durante las décadas de 1920 y 1930 un grupo de intelectuales, en su mayoría de izquierda construyeron el *Kabarett político*, que en sus inicios era presentado frente a un público reducido. Esencialmente el cabaret alemán conservó la misma fórmula de su antecesor francés, pero con la particularidad de tener una vertiente de contenido altamente político.

“Valentín significa el arranque del cabaret político...”; en sus espectáculos hacía uso del recurso de complicidad con el público, es decir, compartía con él una serie de conocimientos. “... mientras que Kurt Tucholsky (1890-1935) es la consolidación...” del género, su papel en el mundo del cabaret no fue sólo como actor, escribía los textos y se desempeñaba como periodista (Casadevall, 2007: 85)

Una vez derrocado el régimen, el género tuvo una renovación, los cabarets, proliferaron por toda Alemania, principalmente en Berlín y Munich. La tradición cabaretera se mantiene hasta nuestros días con exponentes como Dieter Hildebrandt reconocido actor de *Kabarett* y Gerhar Polt que además de ser actor es director y escritor.

En su ensayo publicado en la revista en línea *Quaderns del CAC*, Gemma Casadevall describe al cabaretero alemán como una persona que “... no conoce tabúes: todo está permitido, siempre que se trata el tema con talento y no se caiga en el disparate...” (Casadevall, 2007: 83)

1.2 Antecedentes Nacionales del Teatro Cabaret

El teatro de género chico,⁶ como es llamado en México, se reconoció por la mezcla híbrida de la revista política y la carpa. En México este género tuvo gran éxito, en periodo electoral, solían mofarse de candidatos y presidentes en curso. Dentro de este género se encontraban periodistas o personas vinculadas con políticos, presentando obras con gran éxito. Aquí encontramos el teatro de revista y el teatro popular carpero (“Teatro de Carpa”), dos vertientes que tuvieron éxito en la república mexicana.

1.2.1 Teatro de revista

A finales del siglo XIX, se produjo una forma diferente de hacer teatro en nuestro país, a partir de la idea de vender el teatro por horas el espectáculo se masificó y en él convergieron el género chico español y el teatro popular mexicano, convirtiéndose en una de las distracciones principales de la clase trabajadora.

Los temas tratados suelen volver a escena, reformados y adaptados en sus números de actualidad, casi siempre acostumbraban ser temas políticos. La revista precisa de la actualidad. (De María, A, 1956: 22) El periodo de auge del teatro de revista se sitúa entre 1910 y 1940, donde los actores ya no seseaban, si no que utilizaban la “jerga” de las clases trabajadoras.

⁶ En teatro el género chico, se define como aquellas obras cortas, que contienen partes cantadas y habladas. El diccionario enciclopédico básico menciona que es aquel: “Donde se representaba una pequeña acción con tipos caricaturescos características del pueblo bajo madrileño, en el cual no existía historia o muy poca acción y lo que predominaba era el chiste verbal. En sus inicios carecía de música” (Ceballos,1996: 472).

En la Ciudad de México uno de los principales lugares para la presentación de este tipo de espectáculos fue el Teatro Lírico inaugurado en agosto de 1907, incluso llegó a ser conocido como *La Catedral de la Tanda*⁷.

1.2.2 Las carpas

A pesar de que el teatro de revista ofrecía una opción más cercana a la clase trabajadora, a partir de 1930 y por un período aproximado de 20 años, surgieron las carpas. Entre sus características resaltan: el bajo costo, permitir la entrada a niños, adultos y ancianos, por último el público no tenía que desplazarse lejos de sus viviendas ya que, la carpa llegaba al barrio y se instalaba en cualquier espacio que estuviera disponible.

El atractivo principal de las carpas era la identificación del público con los actores, si algún espectador tenía algún tipo de ocurrencia podía expresarlo en forma de algún comentario, una burla e incluso piropos a las actrices. Los actores interactuaban con el público respondiéndoles, lo cual provocaba una especie de diálogo espontáneo.

Consideradas como fenómeno social, por ser “la hija de la revolución”, su éxito se debía a que compartían características con el circo y que al final de la fiesta todos los integrantes del elenco bajaban a bailar y cantar cuartetas de doble sentido, interactuando con el público, así como incluir giros, albures y cuadros musicales.

El espectáculo comenzaba con *sketches*, conocidos como tandas, protagonizados por los actores menos reconocidos, después aparecían los cómicos y cantantes de renombre. Las participaciones de cada actor giraban en torno a la parodia de figuras públicas o de los políticos de la época.

Grotesco, aberrante, equívoco, morboso, expresiones exageradas, códigos de doble sentido, lenguaje conocido como popular, obras adaptadas a la comedia, interacción con el público, vestuario con poca producción (dependía del sustento económico de cada obra), así era la carpa, considerada

⁷ El teatro de tandas o por horas, fue importado de España con el objetivo de que las clases trabajadoras pudieran asistir. Se trataba de un teatro por tiempos, consistía en presenta varias obras que duraran poco tiempo, así el público presenciaba varias puestas en escena.

como vulgar,⁸ fue un espacio para el colectivo que asistía por necesidad de rito, por pasar tiempo libre frente al escenario, hasta que una caja negra lo paralizó en una silla de su casa. (Merlín, S, 1995: 86)

En sus intervenciones, los actores personificaban “al peladito”, “el borracho”, “el pícaro” o “la prostituta”, que a base de albures y ocurrencias hacía menos a los políticos o catrines. También existía la parte musical, que servía para dar el aviso del inicio de la función, efectuaban sonidos para acentuar las ocurrencias de los actores y, principalmente, fungían como acompañamiento de los números musicales.

Es importante puntualizar que los actores de las carpas no tenían una formación académica, puesto que en los años treinta no existía un sistema de formación teatral, por lo tanto eran actores de experiencia, creados en el escenario. (Merlín, 1995: 52)

Ernesto Uruchurtu, regente de la Ciudad de México en los años cincuenta, prohibió los centros nocturnos, de esa manera fue cerrado el espacio para las carpas. Tiempo después vinieron las ficheras y nació otro tipo de cabaret que ya nada tiene que ver con un espacio de transgresión.

Celestino Gorostiza, entonces jefe del Departamento de teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en 1963, mandó a construir cuatro jacalones en barrios y plazuelas populares, con la intención de impulsar el teatro en nuestro país acercando la dramaturgia al pueblo mexicano, presentando puestas en escena que no tenían que ver con el género. Diez años después el Departamento del Distrito Federal (DDF) y el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) patrocinaron el teatro popular, obteniendo un éxito nulo (Ceballos, 1996: 86-87).

1.2.3 Décadas de los ochenta y noventa

*El cabaret ya dejó de ser lo que fue hace muchos años: viejas
chichonas y culonas en plumas*

Tito Vasconcelos

El teatro en México durante los ochenta y noventa presencié dos sucesos destacados dentro del país: en primer lugar, se veía afectado económicamente, puesto que en 1982 la República cayó en crisis

⁸ Socorro Merlín considera lo vulgar, como objeto marginado de las minorías culturales de la Ciudad de México.

devaluando el peso, agravando la situación, el entonces presidente López Portillo decidió nacionalizar la banca, devaluando nuevamente, el peso; seguido de un desastre natural en 1985 (teniendo como presidente a Miguel De la Madrid) un terremoto sacudió la capital y los estados de Michoacán, Jalisco y Guerrero, dando un saldo de miles de personas muertas.

Fue por ambos sucesos que en los años ochenta el teatro se vio afectado, ya que el presupuesto no era suficiente y los espacios de reunión y escuelas sufrieron deterioro, ocasionando que el teatro mexicano entrara en crisis. Fernando de Ita asegura que: este desgaste afectó el “teatro de los ochenta con el abatimiento de la investigación, el deterioro físico e intelectual de los centros de estudio, la dispersión de “la corriente universitaria” que incluye a Héctor Azar, Héctor Mendoza, Ludwik Margules, Juan José Gurrola, Julio Castillo, Germán Castillo, Luis de Tavira, José Caballero”⁹. (De Ita, 1992:114)

En 1994, las temáticas abordadas en las puestas en escena mostraban preocupación por la coyuntura política del país. El teatro tuvo como respuesta ante la crisis la creatividad en la realización de sus obras, un ejemplo de ello fue el teatro cabaret.

Alfonso Castañeda, en un artículo publicado el 18 de agosto de 2011, en el sitio Sin embargo.com, hace un breve recuento del regreso del teatro cabaret crítico, menciona que en la década de 1980 un grupo de mujeres que se autonombraron “Las Divas” integrado por; Jesusa Rodríguez, Liliana Felipe y Astrid Hadad; escribían, dirigían, producían y actuaban temas polémicos para la época. Tiempo después Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe trabajaban como equipo y pareja, mientras que Hadad decidió trabajar por su cuenta.

A mediados de la década de los noventa, hubo una apertura para obras escritas por mujeres, puesto que representaban un porcentaje significativo del total de las puestas en escenas realizadas esos años, como fue el caso de Astrid Hadad que gustaba exaltar:

“Estereotipos para poner en evidencia la distorsión que el patriarcado hace del cuerpo de la mujer. Por medio de la exageración en el vestuario y en el patetismo que le brinda la música, su obra reconstruye ese cuerpo, lo adorna, lo ridiculiza, lo exalta, lo golpea, lo reduce a lo

⁹ Fernando de Ita define “corriente universitaria” como a todos aquellos involucrados en el teatro, maestros y alumnos que trataban de impulsarlo, de igual manera lo llama “corriente universitaria” por la vinculación del teatro con la universidad, en especial con el teatro de la UNAM, puesto que en años anteriores y a principio de 1980 el teatro universitario se encontraba en auge.

más vil con el propósito de reubicarlo en el momento histórico que le ha tocado vivir”
(Alzate, 2002:40)

Hadad compartía el gusto por plasmar en sus obras la cultura mexicana, los símbolos significativos mexicanos, y canciones mexicanas con sus colegas Jesusa y Liliana, quien también mostraban interés en plasmar en sus puestas en escena lo característico de la cultura mexicana ambientada con pistas de Liliana.

En el libro de Gastón Alzate, *Teatro Cabaret: Imaginarios disidentes* define el cabaret de Jesusa y Liliana como:

“Un debate sobre las formas teatrales contemporáneas y es también un viaje dramático que parte del teatro “tradicional” se detiene en la ópera, y finaliza en el cabaret como género madre que los abarca a todos y que le permite al mismo tiempo volver a cada uno de ellos cuando las circunstancias dramáticas lo requieran”. (Alzate, G 2002: 66-67)

En la década de los noventa el teatro cabaret se encontraba en pleno apogeo, puesto que se abrieron dos teatros, el primero fue El Fracaso y el segundo el Teatro Bar El Hábito, que en 1990 fue puesto en marcha por Jesusa y Liliana, lugar afamado a lo largo de República Mexicana, donde participaban actores como Tito Vasconcelos y Astrid Hadad. Los cabareteros participaban en los movimientos sociales, en plantones o marchas, las puestas en escena se llevaban a la calle, hacían *performance*, así como también se presenciaba abiertamente teatro gay, no obstante, los cabareteros se niegan a llamarlo así, ya que escriben sus obras para todo tipo de público sin importar su preferencia sexual.

Un representante del teatro gay y teatro cabaret es Tito Vasconcelos, quien trabajó con Jesusa y Liliana en El Habito, hasta que comenzaron a sobresalir las diferencias, no obstante; el estilo de Vasconcelos se distingue por resaltar en sus obras la disidencia sexual. Junto con David Rangel en 1998 inauguran el Cabaret-Tito, lugar creado con la idea de ofrecer nuevas alternativas de esparcimiento para el colectivo gay, su primer local se encuentra en la Zona Rosa, en la calle de Londres número 77, que además brinda a jóvenes teatreros la posibilidad de tener una escuela de dramaturgia, actualmente sigue en pie el Cabaret-Tito, así como Tito Vasconcelos dentro del género cabaret.

En entrevista con Antonio Ólvera con motivo de la celebración de los 13 años de su Cabaret-Tito, Vasconcelos declaró, sobre el cabaret:

“El Teatro de Cabaret florece siempre en las épocas de crisis social o de crisis política, cuando hay inestabilidad, los espectáculos de cabaret tienden a florecer. Por un lado, eso está muy bien y por el otro sí es preocupante. De alguna manera somos porta voces de los momentos sociales.”¹⁰

Reafirmando con esta declaración la vocación de la primera generación de cabareteros de ser voceros del acontecer diario de nuestro país, por medio de espectáculos de denuncia y a su vez hablando de la preocupación personal que los mueve a la creación de sus espectáculos.

1.3 De la comedia griega a la sátira política

1.3.1 La comedia griega.

La comedia tiene entre sus principales características:

“provocar la risa del espectador...no se nutre del fondo histórico o mitológico. Se consagra a la realidad cotidiana y prosaica de la gente simple: de ahí su facultad de adaptación a todas las sociedades, la diversidad infinita de sus manifestaciones y la dificultad de deducir en ella una teoría coherente... El público se siente protegido por un sentimiento de superioridad ante los mecanismos de exageración, contraste o sorpresa.” (Pavis, 1996: 66-67)

En cuanto se comienza a revisar textos de Aristófanes, o que hacen referencia a él, es inevitable la comparación entre los recursos que utilizaba para la realización de sus comedias y los que podemos ver actualmente en cualquier obra de teatro cabaret, en sus obras está presente la parodia de los personajes sobresalientes de su época.

“La comedia antigua se compone de las obras representadas en la *polis* ateniense del siglo V. Se tiene constancia de que, tal como sucedía con las tragedias, la comedia era representada con la subvención y auspicio del Estado ateniense y también existieron competencias tal cual

¹⁰ Olvera, A “Tito Vasconcelos”, en *El Nuevo Mexicano*, México 28/3/2011. Disponible en: <http://elnuevomexicano.mx/en-la-mira/tito-vasconcelos/>. Accesado el 5 de febrero de 2012

sucedió anteriormente con las tragedias. Debido a esto, debieron haber existido una gran cantidad de comediógrafos y evidentemente muchas comedias...” (Fierro, 2011: 108)

El teatro cabaret se hace actualmente dentro de una moderna *polis*, el Distrito Federal y es de figuras públicas, especialmente de la clase política de donde obtiene el material para la creación de sus espectáculos, en conferencias y entrevistas nos percatamos de esta constante, Jenaro Villamil reconocido periodista, dentro de la conferencia titulada “Cabaret hasta en la sopa”,¹¹ comentó en tono de burla que los dos últimos sexenios (panistas) han sido “gobiernos de carpa”, incluso mencionó que con ellos se podría realizar un espectáculo de cabaret que se desarrollara dentro de un *talk show*.

1.3.2 El teatro épico de Brecht

Además de que en el teatro cabaret se busca en la mayoría de los casos la ruptura brechtiana, existen ciertos rasgos que nos hacen recordar las puestas en escena que realizan los cabareteros en el Distrito Federal, puesto que los dramaturgos mexicanos así como Brecht fueron influenciados por escritores alemanes. Brecht proponía un teatro político, melodramático acompañado con sátira política y complementado con música, no buscaba iniciar una lucha política, sino hacer referencia a los hechos sucedidos:

“Desde el comienzo de su obra, su teatro “épico” ha insistido en promover, tanto entre actores como espectadores, pensamientos capaces de influir sobre la realidad. Su obra fue más para la reflexión y la denuncia que para el espectáculo o el divertimento...” (Rivera 2007:19)

Dentro de la edición especial por el quinto aniversario de la revista Emeequis que lleva por nombre “El humor en tiempos de guerra”, la actriz Marisol Gasé declaró: “Podemos hacer reaccionar a la gente a través de la risa, a través de la fantasía. Nuestra trinchera es el escenario. Si seguimos haciendo esto y generamos alguna opinión, algo tendrá que pasar.” (Cruz, M. cita a Marisol Gasé, 2006: 40)

Al preguntar a los cabareteros cuál es su fuente de inspiración para realizar escribir sus obras, entre los principales motivos que encontramos es que hay ciertos temas que los pueden mover de manera personal, pero que en general, construyen y nutren sus obras del acontecer político cotidiano

¹¹ Llevada a cabo el 20 de julio de 2011 en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco que formó parte de las actividades de El Vicio Académico en el marco del Noveno Festival Internacional de Cabaret

de nuestro país, recurriendo a fuentes periodísticas que ellos consideran confiables. Por ejemplo, Cecilia Sotres en entrevista mencionó que las fuentes a las que recurren habitualmente para la construcción y renovación de sus obras son:

”... revistas *Proceso*, *reporte índigo*, *internet*, como en el periodismo serio pues ¿no? Libros, somos amigas de grandes periodistas por ejemplo Lydia Cacho de San Juana Martínez, Carmen Aristegui... como que estamos siempre cerca y oyéndolas, casi siempre viendo y buscando información veraz.” (Entrevista Cecilia Sotres, 2011)

El tono de denuncia que predomina en las obras de teatro cabaret lo hace equiparable con el teatro brechtiano en el que se busca que tanto los actores como el público asistentes a las funciones reflexionen y se mantengan al tanto de lo que sucede en el entorno en el que viven.

1.3.3 Sátira política

La sátira es el arma más eficaz contra el poder: el poder no soporta el humor, ni siquiera los gobernantes que se llaman democráticos, porque la risa libera al hombre de sus miedos.

Darío Fo

Dentro del teatro cabaret es posible observar que existe una amplia gama de factores que pueden llevar a la comicidad, como lo son: la imitación, la caricaturización o parodia de los personajes políticos o clericales del momento, los chistes, la ironía y la sátira.

Particularmente en la conferencia “Cabaret hasta en la sopa”, donde los expositores eran Socorro Merlín, Jerano Villamil, Enrique Hernández Alcázar, Tito Vasconcelos y la moderadora era Cecilia Sotres (por parte de Las Reinas Chulas), se hicieron múltiples referencias al papel que juega la clase política de nuestro país dentro del cabaret. Tito Vasconcelos mencionó en una de sus intervenciones que: “los mexicanos somos los espectadores de un cabaret involuntario”.

Enrique Hernández Alcázar, conductor del programa radiofónico *El Weso* fue aún más contundente al mencionar que prácticamente se hace un *copy-paste* de los políticos y ya está el chiste y que remato con: “México es un cabaret”.

Cecilia Sotres siguió con la misma línea de sus compañero de mesa, pero hiló la discusión con las redes sociales y comentó que: “el *Facebook* se vuelve una especie de muro de lamentaciones y sarcasmo”, en donde se puede ver lo que le inquieta a una parte de la población de nuestro país.

1.4 Teatro cabaret actual en la Ciudad de México

Actualmente se ha hablado de un resurgimiento del teatro cabaret, como mencionan algunos cabareteros se debe a que el cabaret toma fuerza a partir de una sociedad en crisis, como lo mencionó Luis Esteban Galicia en la entrevista realizada el 1 de octubre de 2011:

“...el teatro cabaret se desarrolla en la medida que se intensifican las crisis, es decir, más prolifera el teatro cabaret, porque en la crisis se emite este, entonces este... en la medida en que la gente se vuelve mucho más profunda, el teatro cabaret vive con más intensidad”
(Entrevista Luis Esteban Galicia, 2011)

No obstante algunos difieren de que exista un resurgimiento como resultado de un país en crisis, como menciona Roam León el 21 de octubre de 2011, que simplemente se debe a la difusión hecha por cada cabaretero, por las Reinas Chulas, por los espacios dedicados a este género, inclusive menciona que Género Menor, compañía a la que él pertenece, es el único grupo que ha participado en la programación del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), abriendo puertas al teatro cabaret, mostrando a ese público que hay otra manera de hacer teatro. Al respecto Cecilia Sotres argumentó que se debe al apoyo otorgado por las agrupaciones cabareteras, así como a los actores y actrices que encuentran un cambio interesante, uniéndose al teatro cabaret.

1.4.1 Festivales anuales de Teatro Cabaret

La intención del festival es reunir en un solo espacio trayectorias, experiencias, mundos.(...)

Nora Huerta

A dos años de formar la compañía de teatro-cabaret Las Reinas Chulas, en el año 2000, con apenas tres obras, la agrupación presentó un proyecto, el cuál, tenía como propósito la difusión de dicho género, organizando encuentros de cabaret. Uno de ellos fue el ciclo de “Teatro-Cabaret Epazote.

Humor de fonda”, llevado a cabo hace siete años en el Centro Cultural Helénico a lo largo de seis sábados iniciando el 26 de febrero de 2005.¹²

Ese mismo año, se realizó la tercera emisión del Festival de Cabaret en donde participaron 12 compañías nacionales y 11 internacionales, que inició el 27 de mayo y terminó el 25 de junio en el Teatro Bar El Hábito. Se trata de un festival independiente, que promueve el teatro cabaret, reuniendo el trabajo de diversos cabareteros de varias generaciones, incluyendo actores internacionales, fomentando así la asociación de estos.

El cuarto festival que se realizó de nueva cuenta en El Hábito del 19 de mayo al 10 de junio de 2006, en él participaron 21 agrupaciones en esta ocasión apenas dos fueron internacionales. En el marco del Festival se dieron a conocer los tres mandamientos de La Ley del Cabaret. El primero aludía a ser neutral, no se puede ser partidista, el siguiente, se refería a escribir el espectáculo apenas unos días antes del estreno y por último, implicaba crear redes ciudadanas, dicho esto por los participantes,¹³ según el artículo encontrado en *El Universal*.

Es en la quinta emisión del festival donde toma su nombre actual de Festival Internacional de Cabaret, que con el paso de los años sería acompañado por una frase más, cambiando dicha frase año con año. En esta emisión se llevó a cabo del 1º al 29 de junio y dentro de sus actividades se presentaron 29 espectáculos, no sólo de nuestro país, sino también de Sudamérica, Europa y Australia. Un dato duro es que este Festival se realizó mediante el apoyo de una beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) de doscientos mil pesos.¹⁴

La siguiente emisión del Festival tuvo lugar del 7 al 28 de junio de 2008. Además de las 50 compañías participantes de México, Argentina, Alemania, Estados Unidos y España, antes de cada función se ofrecieron pequeñas obras o *sketches*, con una duración de no más de 20 minutos, realizados, en su mayoría, por alumnos de los talleres impartidos por Las Reinas Chulas, en donde

¹² Paul, C. “Farsa política, crítica, música y bailes para “fichar con la realidad”, en *La Jornada*, México 24/02/2005 Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2005/02/24/a04n1cul.php> Accesado el 15 de octubre de 2011

¹³ Quijano, A. “Cabareteros del mundo, unidos”, en *El Universal*, México, 14/05/2006. Disponible en: <http://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/69853.html>, Accesado el 26 de enero de 2012

¹⁴ Cid de león, O. “Celebran cabareteros el auge de su género”, en *Reforma*, México, 01/06/2007. Disponible en: <http://busquedas.gruporeforma.com/refoma/Documentos/DocuemntosImpresa.aspx>. Accesado el 29 de septiembre de 2011

también participaron cada una de las Chulas con una pequeña intervención. A estas obras se le llamó Rapidín.¹⁵

Para el 2009 el festival se realizó del 1 al 25 de julio. Asistieron 30 compañías, no sólo nacionales también participaron cabareteros de Argentina, Colombia, España y Venezuela. Una de las aportaciones de esta emisión fue la incorporación de talleres y conferencias.

En la octava edición del festival, que llevó por nombre “Pitorreándonos del Bicentenario” realizado del 1 al 25 de julio de 2010, El Foro A Poco No se unió El Vicio para proporcionar un espacio más a este tipo de espectáculos, ya que el festival albergaba ya a más de 40 compañías y artistas.

El festival no sólo contiene puestas en escena, sino que se ha nutrido con conferencias, mesas redondas y talleres, brindando al público un espacio de reflexión para compartir experiencias e intercambiar conocimientos.¹⁶

Aunque Iberescena, Cooperativo Pascual y la revista Emeequis han patrocinado el festival y actualmente tienen colaboración con México en Escena, FONCA, Secretaría de Cultura del D.F. e INBA, el festival no cuenta con subsidios base, “solo un boleto de avión otorgado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a los participantes”¹⁷, así que, los participantes sustentan sus gastos con la entrada en taquillas.

En 2011, dentro del noveno Festival Internacional de Cabaret. “Sobrebebiendo el sexenio”, se ofrecieron 64 funciones en las que participaron más de 120 cabareteros durante 17 días, con ocho sedes: Teatro Bar El Vicio, el Foro A Poco No, Café 22, los Faros de Oriente y Milpa Alta, el Itinerante El Blanquito y El teatro Benito Juárez.

Para el 2012, Las Reinas Chulas pretenden llevar el festival a ocho delegaciones del Distrito Federal y realizarlo antes de las elecciones presidenciales. Motivo por el cual se realizará del 17 de

¹⁵ Molina, Tania. “Con un rapidín inicia hoy, en El Vicio, el Sexto Festival de Cabaret”, en *La Jornada*, México 06/06/2008 Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2008/06/06/index.php?section=espectaculos&article=a08n1esp>. Accesado el 28 de enero de 2012.

¹⁶ Secretaría de Cultura. “Sale el 9º Festival Internacional de Cabaret a la calle” en la página de Secretaría de Cultura, México, 27/06/2011. Disponible en: <http://www.cultura.df.gob.mx/index.php/sala-de-prensa/boletines/5528-399-11>. Accesado el 2 de enero de 2012.

¹⁷ Molina, T. “Si los políticos fueran al cabaret sabrían lo qué ocurre en México” en la *La Jornada*, México, 19/05/2006. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2006/05/19/index.php?section=espectaculos&article=a12n1esp>. Accesado el 15 de febrero de 2012.

mayo al 2 de junio de 2012, en la convocatoria publicada en internet podemos observar que está abierta a “tod@s l@s cabareter@s del mundo que tengan un espectáculo de: Cabaret, Café-Concert, Teatro de Revista, Teatro de Carpa, Teatro Queer, Performance y/o espectáculos afines que vinculen el arte crítico con el humor”¹⁸

El Festival Internacional de Teatro es visto por sus creadoras como una especie de plataforma para “... los actores, las actrices que salen de la escuela y no encuentran que hacer y encuentran aquí una beta interesante...” afirmó en entrevista Cecilia Sotres

1.3.2 Nuevos eventos

A pesar de ser estrictamente autónomo, el teatro cabaret forma parte de eventos realizados por instituciones gubernamentales, ejemplo de ello es la participación anual en la Muestra de Artes Escénicas del Distrito Federal y Área Metropolitana organizada desde 2007 por la Secretaría de Cultura del Distrito Federal que tiene como objetivo “promocionar, difundir, producir, desarrollar y fomentar las artes escénicas: teatro, danza, música y cabaret, así como espectáculos infantiles y multidisciplinarios”¹⁹. Esta Muestra se ha realizado en espacios como el teatro Isabela Corona, el Café 22, La Capilla, Centro Cultural Los Talleres de Coyoacán, Templo San Juan de Dios, Foro Víctor Hugo Rascón Banda, Casa del Lago, la Biblioteca de México, José Vasconcelos, Foro Rogelio Luévano de la Casa del Teatro, inclusive en las instalaciones del Transporte Colectivo Metro.²⁰

“La muestra reúne parte de los más importantes espectáculos que se están llevando actualmente, sino [sic] porque busca cada año que más público acceda a estas presentaciones artísticas de manera gratuita.”²¹

En una nota de *Notimex*, hallada en el periódico *El Universal*, encontramos que los domingos de marzo del año 2011 a las 11:00 a.m., se organizó un “festival de cabaret para niños” en el cual

¹⁸ Disponible en: http://www.elvicio.com.mx/cabaret/wp-content/uploads/2011/11/X_fest_int_cab2012_es.jpg.
Accesado el 2 de febrero de 2012

¹⁹ Montaña, A. “6ª Muestra de Artes Escénicas de La Ciudad de México” en *Pólvora: La explosión del rock*, México, 06/09/2011. Disponible en: <http://polvora.com.mx/2011/11/6%C2%AA-muestra-de-artes-escenicas-de-la-ciudad-de-mexico/>. Accesado el 2 de febrero de 2012

²⁰ Durante cinco años se ha realizado en plazas, callejones, teatros, pero fue en el 2011 que este festival se realizó en las instalaciones del Transporte Colectivo Metro, llamándolo subterráneo escénico.

²¹ DFACTO. “6ta Muestra de Artes Escénicas de la Ciudad de México” en *DFACTO*, México. Disponible en: <http://dfacto.mx/2011/11/08/6ta-muestra-de-artes-escenicas-de-la-ciudad-de-mexico/>. Accesado el 2 de febrero de 2012

participaron Perico El Payaso Loco, grupo Kumaltik, Yucatán a go go y el grupo ¡Qué Payasos!, cuyo propósito era presentar un espectáculo para toda la familia en un ambiente de cabaret.²²

Otro evento que promete realizarse anualmente, es “La noche de las Publívíboras: observatorio ciudadano” organizado por La Cabaretiza A.C.,²³ donde se premian a las campañas publicitarias y canciones musicales que no promueven la equidad de género; esta entrega tiene como objetivo, fomentar en el espectador la visión crítica del contenido de campañas publicitarias misóginas. La primera entrega se realizó el 29 de noviembre de 2011, en el Teatro de la Ciudad “Esperanza Iris”, la entrada fue gratuita.

El teatro cabaret ha tenido una apertura ante el público del Distrito Federal y Área Metropolitana, puesto que gracias a la difusión de este tipo de arte escénico, que a llegado a fomentar festivales, ejemplo de esto es el Festival Nacional de Cabaret “una no es ninguna”, realizado en Toluca. La primera emisión de este festival se llevó a cabo el 1º de diciembre de 2011 en las instalaciones del Teatro del IMSS-Toluca, en el Centro Regional de Cultura Toluca y en la Facultad de Humanidades–UAEM. Organizado por La Fundación Cultural Buena Voluntad Activa A.C y la Compañía Teatral “Cómplices”. La información sobre este espectáculo es nula, puesto que no se encontraron artículos que hablen al respecto, sin embargo, el hecho de que exista la iniciativa de fomentar el teatro cabaret, indica que este género se encuentra auge.

El teatro cabaret llegó a México por influencia de varias corrientes teatrales, todas con algo en común el expresar algo de forma que el público logre asociarlo. Basados en estrategias innovadoras que se escudan detrás de la risa los actores de cabaret han logrado sobresalir dentro del género teatral. De igual manera, el éxito de tener cierta apertura es gracias a todas las actividades y festivales que han realizado los cabareteros.

Es difícil saber realmente cuales son los antecedentes del teatro cabaret, puesto que no existe bibliografía que lo indique, todo se mueve a través de boca en boca, suelen ser invenciones de cada actor, muchos comentan que viene de la revista y carpa y la poca bibliografía lo muestra de esa

²² Notimex, en *El Universal*, México 28/02/2011 Disponible en: <http://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/102837.html>. Accesado el 3 de noviembre de 2011.

²³ En 2011 el Teatro Cabaret Las Reinas Chulas A. C. se transformó en La Cabaretiza A. C. Teniendo como misión brindarle al público un espacio a través del arte. Se encuentra integrada por: Luz Elena Aranda, Julia Arnaut, Marisol Gasé, Nora Huerta, Ana Francis Mor, Yurief Nieves, Tania Ramírez y Cecilia Sotro.

manera. Sin embargo, algunos cabareteros como Sergio Cassani y Tito Vasconcelos mencionan conocer y tomar en cuenta el teatro de Brecht, que es muy parecido al teatro cabaret.

CAPÍTULO 2

LA ESCENA CABARETERA

Para identificar el teatro cabaret dentro del campo teatral, utilizamos la teoría de los campos de Bourdieu, describimos también cómo se desenvuelven los agentes dentro de este género y la formación de cada uno de ellos, llegando así a conocer qué es lo que lleva al teatro cabaret a unificarse como un *subcampo* dentro del teatro.

El teatro cabaret es volátil, porque no cuenta con lineamientos permanentes de teatro clásico, pero no por ello quiere decir que carezca de estructura, ya que para escribir la obra, es necesario conocer de historia, política, ética y tener un capital cultural amplio, en caso de desconocer el tema, se realiza una investigación previa que ayuda a recopilar material adecuado para elaborar la crítica a través de la obra.

A lo largo de nuestra investigación, se nos permitió asistir a dos ensayos previos a el estreno de la obra *El Monster Gordillo Freak Show*, en los cuales observamos que los cabareteros son encargados de hacer los sonidos y/o efectos especiales, así como platicar entre ellos qué tipo de luz (según el lugar y si conocen la posición de la parrilla de iluminación) es necesaria para poner énfasis en determinados momentos para crear un ambiente o resaltar las acciones de un personaje como la luz cenital, esto para poder montarlo de manera rápida al presentarse ante el público.

2.1 Espacio Social

El investigar las estructuras de un campo nos lleva inmediatamente al mecanismo de dicho campo, encontrando la estructura del *habitus*, de modo colectivo e individual, separando los agentes, según su capital económico y en clases sociales. El espacio social es ficticio, intangible, puede ser geográfico, ya que es donde interactúan y se desarrollan los agentes. Es un espacio de diferencias, no de clases sociales tal cual, se constituye individualmente y colectivamente, aunque presente conflictos entre los agentes. Bourdieu lo define como: “el espacio social es en efecto la realidad primera y última, puesto que sigue ordenando las representaciones que los agentes sociales puedan tener de él.” (Bourdieu, 2007: 25).

Dicho campo depende de la división del estatus económico del agente, puesto que a mejor clase social, mayor poder económico y político, generando relaciones de poder dentro del campo. Debido a la posición en un espacio determinado, el agente está limitado a las ofertas de bienes y prácticas posibles (Bourdieu, 2007: 15-16), dicho de otra manera, el agente está limitado por su capital económico y cultural, se encuentra insertado en una jerarquía social, esto es se forja lo que se llama espacio social.

“El espacio social se constituye del tal forma que los agentes o los grupos se distribuyen en él en función de su posición en las distribuciones estadísticas según los dos principios de diferenciación que, en las sociedades más avanzadas, son sin duda más eficientes, el capital económico y el capital cultural” (Bourdieu, 2007: 18).

Aplicando esto al campo estudiado, se observa que la agrupación Las Reinas Chulas recibieron como legado y como capital social el reconocimiento por parte del público y de los agentes pertenecientes al campo. Esto fue gracias a que heredaron el Teatro Bar El Hábito por parte de Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe, esta acción se tomó como la sucesión del trono, puesto que las antiguas dueñas tuvieron una trayectoria escénica que les brindó reconocimiento y fama, al ser Las Chulas quienes se hicieran cargo de El Hábito. Jesusa sabía a quién dejaba el espacio, pues resulta que estas cuatro mujeres, fueron sus alumnas y de Tito Vasconcelos. Las Reinas Chulas se han mantenido como agente dominante, no sólo por herencia, sino por aportar proyectos, que benefician al campo uno de ellos es el festival internacional de teatro cabaret. Digamos que este factor es único para que la agrupación se encuentre en la punta de la pirámide, por no haber un comparativo por capital cultural con otros actores cabareteros.

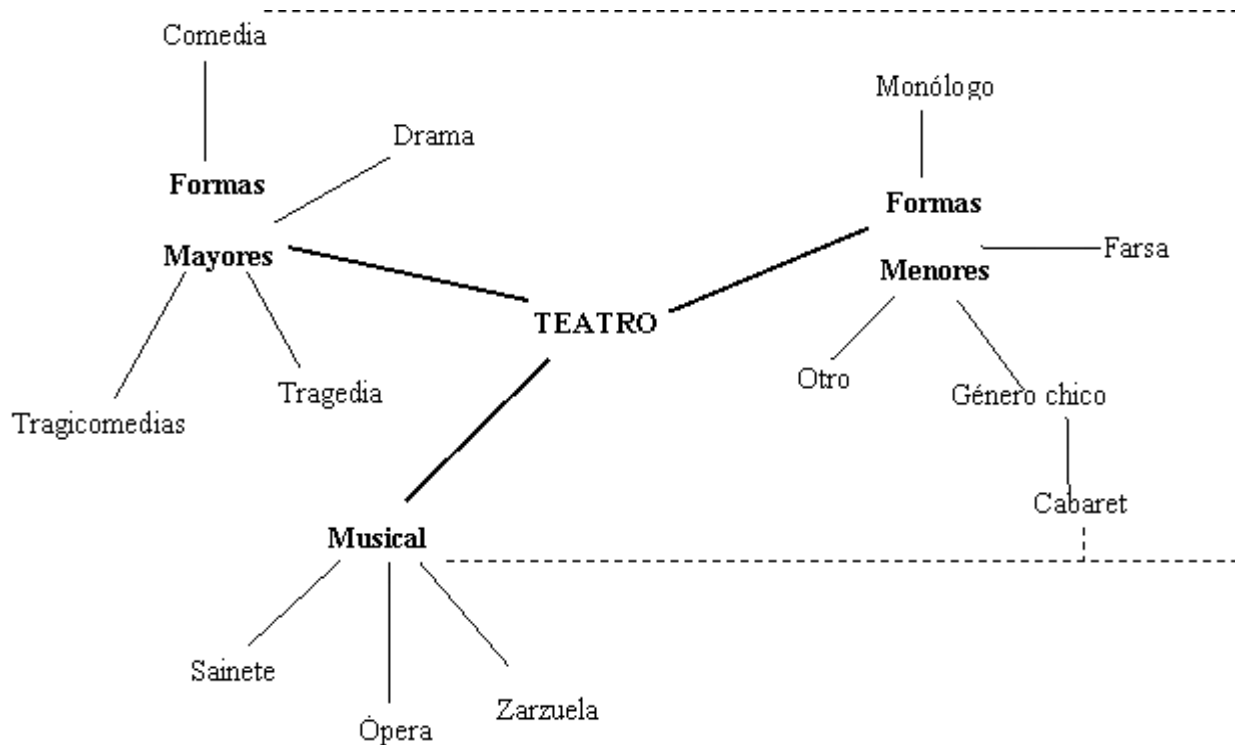
2.2 El teatro cabaret como *subcampo*

El teatro sólo surge donde hay un conflicto en movimiento, y desaparece en cuanto el movimiento llega a su fin. Por eso se le ha llamado arte de la acción, porque representa a los hombres en el intento de equilibrar situaciones ficticias que se muestran en estado de desorden

Mondad , 2001

En todo campo existe una estructura que lo compone y que puede dar forma a sub-campos: como ya se mencionó en los lineamientos teóricos, así como el teatro cabaret forma parte del campo del teatro,

la estructura del cabaret conforma pequeños campos en donde el agente puede participar dentro del campo. A continuación se presenta un esquema en donde se sitúa al teatro cabaret dentro del campo teatral.



El gráfico anterior muestra al teatro cabaret como parte de un género chico, no obstante en respuesta de esta afirmación obtuvimos la siguiente reacción: “...los estúpidos, pendejos, intolerantes, pinches ignorantes que dicen que es el género chico”. (Entrevista Cecilia Sotres, 2011), la cual comparten varios actores dentro del campo, puesto que están en desacuerdo con la idea de que el teatro cabaret sea catalogado dentro del género chico, pues: argumentan que no cumple con todas las características de éste, siendo que el cabaret es más que eso, es el resultado de varias disciplinas y géneros, es más complejo, puesto analizando los antecedentes y las características de este, no se encuentra dentro de algún género implícito en el cuadro anterior.²⁴

²⁴ Para identificar el teatro cabaret dentro de un campo se decidió realizar el anterior cuadro, que si bien no toma en cuenta todos los géneros teatrales, se limita a aquellos que creemos son clave para conformar el teatro cabaret, cabe señalar que solamente fue para situar el teatro cabaret dentro del teatro, deduciendo al final que no se puede encasillar dicho género por su complejidad.

Esto se debe a que el teatro cabaret también se encuentra dentro de las formas menores con características de la farsa, en el musical con la zarzuela y en las formas mayores con la pieza la pieza o el drama, pero al situar al teatro cabaret, podemos ver que realmente no es una forma menor, sino que es un conjunto de varios géneros teatrales que se fusionan para estructurar al teatro cabaret, por dicha complejidad no es legitimizado por los agentes que forman parte del teatro “clásico”.

He ahí la relación antagónica de un actor de teatro cabaret en conflicto con un actor de teatro formal, agentes dentro de un mismo campo en diferentes *subcampos*, peleando por el reconocimiento de un género nuevo. Esta problemática se vio reflejada en algunas respuestas de los cabareteros al hablar de la diferencia del teatro formal y el teatro cabaret.

“El teatro institucional, pues está el teatro del INBA, de la UNAM, etcétera, que son como las vacas sagradas, como todo esto y de eso me parece que hay como todo, hay cosas muy interesantes y otras muy aburridas, y a mí me aburre, pues me aburre aunque sea de la vaca sagrada, yo sí me salgo, tengo muchos problemas con el teatro aburrido, porque me parece que el público se merece cierto respeto y deberíamos tener también la conciencia de informarlo, no sólo entretenerlo, pero sí que cumpla esa función, en donde tú puedes ver, en lugares como este (El Foro Itinerante El Blanquito situado en la plancha del Zócalo capitalino), la gente ávida de ver cosas, nada más que no tienen lana, no tienen acceso y no tienen la información, pero tú les pones cualquier cosa en una plaza pública y se llena, porque no hay cosas ...populares. En este sentido creo más en el teatro popular, que va más con la revista mexicana, con tradición del teatro mexicano de carpa, de calles.

Me parece que hay de todo, hay gente que lo mira con mucho desdén como si fuera un género más pequeño, hay gente que lo mira con cierto respeto, miedo y desdén al mismo tiempo, es decir lo respetan y al mismo tiempo le tienen miedo porque no se atreverían a hacerlo y le tienen desdén porque piensan que es un género menor. La realidad es que sí es una prueba, yo sí creo que los actores y actrices de cabaret pueden estar en, digamos, teatro convencional sin ningún problema, porque las herramientas que desarrollas te dan para eso y no necesariamente al revés... Como no existe una fórmula especial para realizar cabaret, cada grupo o actor imparten cursos para enseñar este género, no obstante si el estudiante desea ingresar a un grupo o compañía no es fácil, puesto que el campo es muy cerrado y pequeño, entonces para sustentar otro actor se necesitan más ingresos o para entrar a la competencia como actor unipersonal”. (Entrevista Ana Francis Mor, 2011)

Luis Esteban Galicia resalta, que al actuar en el teatro clásico su margen para improvisar es limitado y que en el teatro cabaret no. El teatro formal cuenta con financiamiento, procesos complicados y comenta que la diferencia más importante es la labor social, pues cada uno tiene funciones diferentes. El teatro cabaret conjunta su denuncia con la participación de la sociedad en una reflexión, donde se puede llegar a una posible solución.

Por medio de la asistencia constante a este campo, obtuvimos varias sesiones con diferentes cabareteros, las charlas ofrecieron información sin que el agente se sintiera presionado. Uno de estos casos fue una plática que se tuvo con Irazú Díaz, quien puntualiza la diferencia del teatro cabaret y el teatro formal: “el cabaret, te permite expresarte y burlarte de lo que está pasando y expresarlo con mayor sarcasmo, con ironía, siendo más directo y crítico”. Para ella, los actores son activistas y críticos en sus obras, debido a que desarrollan temas difíciles de tocar como la sexualidad o la política, mediante una postura que Irazú define como “de rebeldía y de denuncia”. (Entrevista Irazú Díaz, 2011)

Al no existir una institución reconocida para formar actores cabareteros, la discusión seguirá dentro y fuera del campo, por el reconocimiento, ya que éste afecta a los agentes, en la otorgación de becas, puesto que las reglas de los aportadores no incluyen o pasan características con las que no cuenta el cabaret. Actualmente ya se otorgan becas para teatro cabaret, pero estas no son suficientes.

Por otro lado, y en términos bourdianos, el campo de teatro cabaret forma parte de un campo de producción restringida, ya que el campo es limitado, esto es, que los mismos agentes consumen teatro cabaret, crean (en ocasiones) códigos que sólo pueden ser descifrados por pequeños círculos de expertos que dominan la historia del campo y el sentido de sus luchas internas. De tal manera que en algunas ocasiones existen chistes locales entre cabareteros, que el público que no está muy relacionado con ellos puede entender.

Por el hecho de pertenecer a un campo restringido la lucha por la autonomía se apoya entre agentes, puesto que el campo de gran producción entrará en conflicto por ello, por la concentración del público, aunque sea limitado, no quiere decir que no presente competencia para el campo de la gran producción. Comenzando así una lucha donde el factor principal es la violencia simbólica, distorsiones de la realidad, penetrando en el espacio social y a su vez en los individuos.

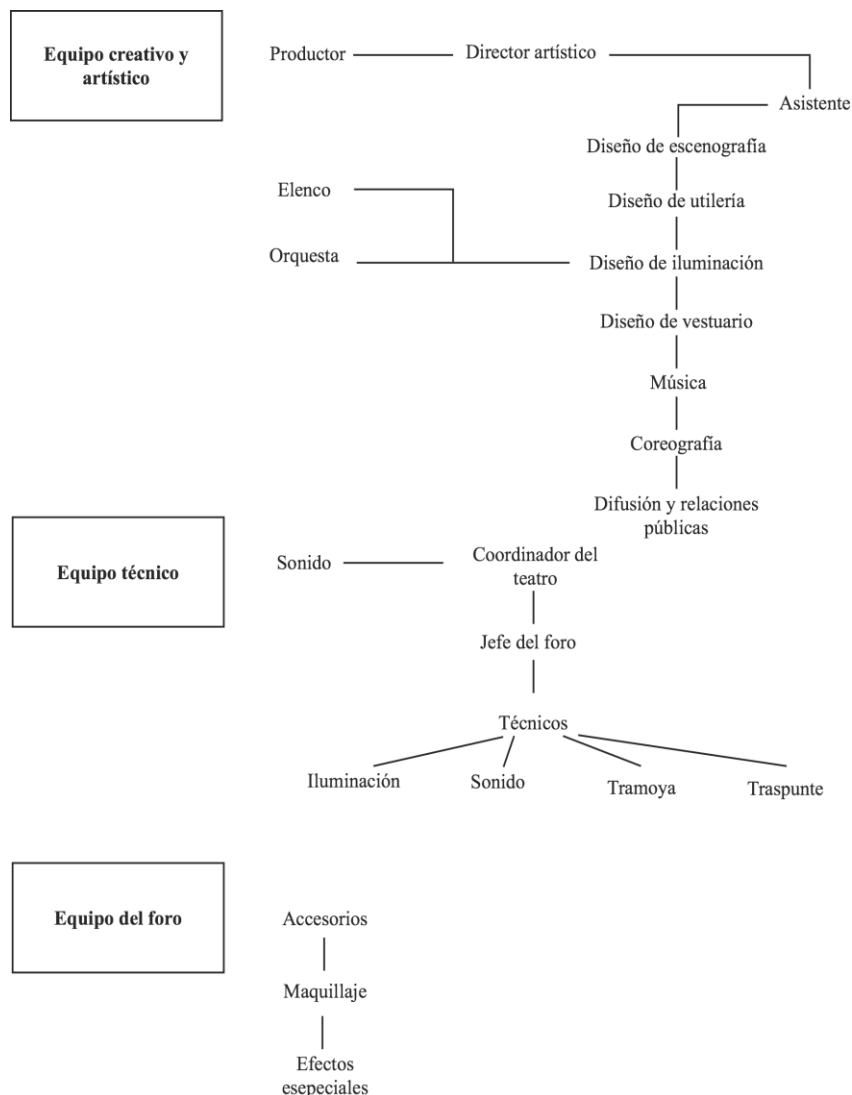
Las Reinas Chulas aseguran que sí se puede vivir de teatro cabaret, hasta cierto punto, puesto que cada una de ellas trabaja en distintas cosas (radio, prensa o impartiendo clases) aparte de la actuación, cayendo en una contradicción. Esto se debe a que en cabaret hay poco personal, entonces las ganancias son divididas entre menos gente, "...tu eres productor, no tienes que repartirle la lana al que te la escribió o al que te dirigió, no, si haces un show entre cuatro entre las cuatro es la ganancia,... entonces sí, sin duda cuando son puestas en escena con 18 actores está pelón". (Entrevista Ana Francis Mor, 2011).

2.2.1 Estructura de quien compone el teatro cabaret

...el actor cabaretero es un ser que es capaz de todo; es su propio dramaturgo, su propio actor, etc. Una de las cuestiones interesantes es que es autogestivo, siempre y cuando tenga el entrenamiento; tiene su gracia y su maña.

Tito Vasconcelos, 2011

Existen muchos modelos del estructurado trabajo de teatro formal, el cabaret al ser teatro se adecua fácilmente a esta estructura. El Instituto Nacional de Bellas Artes (México) a través del Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, en el segundo número de la revista CITRUS, mostró el cuadro de todas las personas, el cual adaptamos a teatro cabaret, puntualizando que solo se suprimieron algunos cargos del listado original.



En resumen, el teatro cabaret de una estructura donde los agentes comparten actividades, unificando el equipo de trabajo, dependiendo de cada producción, en orden ascendente se constituye por: un productor, un director, un asistente, el elenco, la orquesta (que en ocasiones forma parte del elenco), el escenógrafo, vestuarista, coreógrafo, maquillista, encargado del foro, sonido, luces y efectos especiales. Donde no existe un cargo específico, al ser un campo limitado y contar con poco sustento económico, todos trabajan según las condiciones económicas.

Un campo funciona con el trabajo y la aportación de todos los agentes, aunque no es obligatorio que todo campo tenga una corporación, si existe simbólicamente, o por lo menos se reúnen para tratar temas de interés para todos los agentes. Los gremios ayudan a tener control en el campo indirecta o directamente, dependiendo cuál es el campo. Algunos cabareteros aseguran que sí existe un gremio, pero que falta interés por parte de sus compañeros y esto causa que el gremio este desorganizado o no exista. Tal y como lo comenta Roam León:

“Sí, hay un gremio que no está organizado formalmente, entre nosotros principalmente, somos una generación que viene a nacer con Las Reinas Chulas. La generación anterior eran: Tito Vasconcelos, Jesusa Rodríguez y Astrid Hadad, casi todos solistas en realidad y Las Reinas Chulas vienen a ser un grupo, que está ahora consolidado y que finalmente pugnó porque se formara grupo de cabaret, nosotros fuimos de ellos y nos consideramos importantes en esa generación” (Entrevista Roam León, 2011)

Se menciona que, actualmente, sí existe un gremio que es organizado por una compañía, al igual que en años anteriores también existía esta colectividad, solamente que el teatro cabaret no tenía tanto reconocimiento como ahora, el campo constaba con un equipo que lo regulaba, era un gremio integrado por los agentes dominantes Jesusa Rodríguez, Liliana Felipe, Tito Vasconcelos y Astrid Hadad, que aún trabajando individualmente, tenían algo en común, se forjaron juntos, teniendo ideas similares de cómo debe ser el teatro cabaret. Por consiguiente, la nueva generación iniciada por Las Reinas Chulas, alumnas de Jesusa y Tito, llegaron a unificar el campo, sin implantar una manera de hacer teatro cabaret, con su proyecto del Festival Internacional de Teatro Cabaret.

Dicho festival ayuda a fomentar la unión por tres razones: la primera logra impulsar el campo económicamente, la segunda, todos los participantes del festival obtiene reconocimiento por el público y por el campo; y por último, es de carácter social, de dos maneras, en primer lugar ofrece

publicidad para que la sociedad sepa qué es teatro cabaret y qué compañías o actores trabajan el género y en segundo lugar tiene una labor social. En el año 2011 aumentaron las sedes del Festival que llegó a distintas partes de la Ciudad de México, se llevó el cabaret a la calle, esta acción ofreció invitar al ciudadano a conocer este género, a razonar la situación actual, a despertar políticamente, es decir cumplió con su labor social.

Algunos cabareteros no reconocen pertenecer a alguna corporación, por aspectos ideológicos, no deben perder la autonomía, tal y como lo comenta Sergio Cassani:

“Unas son Las Reinas Chulas, otros son los que hacen cabaret en foros más pequeños y no tan importantes como este (haciendo referencia al Teatro Bar El Vicio), pero no pertenezco a ningún gremio cabaretero, mi carrera siempre ha sido independiente, no pertenezco a Televisa, ni a Tv Azteca, tampoco a la UNAM, o a la Compañía Nacional de Teatro, no pertenezco más que a mi propio talento y a mi comunidad de amigos con los que me junto para hacer teatro” (Entrevista Sergio Cassani 2011)

El teatro cabaret es una forma artística que no está regulada por alguna institución gubernamental, porque es parte de su naturaleza ser autónomo, así como no existe una escuela de formación de cabareteros, ni los propios cabareteros tienen la fórmula para hacer cabaret, cada quien lo realiza según su ideología, creatividad y formación, lo mismo pasa con la unión, con la formación de un gremio, se lucha en contra de un sistema estructurado donde la prioridad es el público. Lo mismo pasa con la unión de los agentes, se ayudan entre sí tanto como se apoyan por solidaridad.

2.2.2 Los cabareteros

Los cabareteros... tenemos capacidades diferentes y hemos desarrollado otras actividades que a muchos actores de teatro formal les da miedo... te dicen: yo prefiero aprenderme mi texto y tenerlo absolutamente controlado...”

Luis Esteban Galicia, 2011

Durante la investigación nos percatamos que cada actor tiene su forma de hacer cabaret y que no todos tienden a caer en hacer el teatro cabaret sinónimo de la improvisación. Muchos que no están de acuerdo con ello, actores acostumbrados a ser metódicos y trabajar en su pre-producción (por así llamarlo), ya que en ocasiones utilizan temas que conllevan una investigación previa.

“Se tiende mucho a pensar que el cabaret se basa en la improvisación. Pero se pasan de lanza, o sea la banda cabaretera de aquí monta el show en tres días he visto a las chulas escribir el texto en una semana y montar en tres días. Tengo amigos que trabajan y en cinco días montan todo un show, yo también lo he hecho, claro que sí pero no es lo que me gusta ver.

El cabaret mexicano le tiene miedo a un cabaret dramático, casi no hay dramaturgia en el cabaret y eso te lo van a decir 20 mil personas, te van a decir “es que el cabaret no es dramático”, bueno pues eso es tu idea pero yo he visto cosas de Dario Fo que son delirantemente divertidas, de Piter que es cabaret perfectamente escrito y te lo puede hacer un chino, japonés, un italiano y todos hablan de un mismo tema que a todo mundo le va a tocar.” (Entrevista César Enríquez, 2011)

El campo de teatro cabaret es restringido, ya que al no existir una institución reguladora o de formación, los mismos agentes crean actores cabareteros, formando así a sus sucesores. En este campo lo que une a los agentes es un *illusio* compartido, crear conciencia, hacer teatro que llegue a la sociedad, que lo auxilie para ser más críticos con las situaciones actuales, se rigen por una misma postura política.

“No recuerdo sé quién mando una pregunta de si se puede hacer cabaret de derecha imagínate un cabaret de derecha, sería un panfleto, una oda a Felipe Calderón que lo está haciendo tan bien, ¿no? ¿Estamos felices con su gobierno? No, el cabaret tienen que ser de izquierda, tiene que ir contra el sistema porque si no hubiera denuncia no habría cabaret y la denuncia parte de la izquierda, parte de un malestar social”. (Entrevista Cecilia Sotres, 2011)

Sotres explica que no existe un cabaret de derecha, esto es, que sí existe una postura política al hacer cabaret:

“...no puedes hacer cabaret de derecha eso no existe, entonces a fuerza debes tener una visión de izquierda, una visión crítica, analítica, de resistencia y a mí me parece muy peligroso que un cabaretero se alíe a un partido, porque pierdes la perspectiva y dejas de ser crítico. Tienes que criticar a todos y obviamente el PRD no es la izquierda, no representa lo que es la izquierda, lo que es un movimiento de izquierda, la verdad es que ninguno me convence ni siquiera Ebrard, me parece que es la sociedad civil organizada la que ha hecho los cambios de leyes de esta Ciudad, mucho más le atribuyo el cambio de las leyes del aborto, y de todo esto, a las feministas, a los movimientos y a las asociaciones civiles.”

Ante este cuestionamiento Cassani respondió “La ultra derecha me hace vomitar, el espurio que tenemos también me provoca náuseas”, mientras que Marisol Gasé responde de una manera romántica:

“...mi corazón late a la izquierda, decía Rosario Castellanos, mi corazón late a la izquierda y yo sé que en este país, la izquierda está más podrida que nunca, yo le tiro por un gobierno progresista que cuide mis derechos humanos y que cumpla lo que promete, no tengo un partido al cual irle de ninguna manera, no soy priista, no soy panista, no soy perredista, bueno ni loca jamás”. (Entrevista Marisol Gasé).

El *habitus* posibilita establecer diferencias de lo que es bueno y malo, condiciona el estilo de vida, las relaciones personales, las prácticas y los bienes, es clasificatorio e inclina a las diferencias simbólicas. El *habitus* nos hace propensos a la adquisición de ciertos capitales, del papel que juegas en el *campo*.

En este apartado se pretende exponer las inferencias que realizamos para caracterizar el *habitus* individual de tres agentes del campo de teatro cabaret para entender cómo se formó el campo y cuál es el *illusio* clave que comparten todos los jugadores.

Al no contar con una institución el teatro cabaret suele quedar fuera de todo proyecto que incluya a otros géneros teatrales; no obstante, por el trabajo que han realizado este género se encuentra en pleno apogeo, llegando así a todo tipo de público. Las costumbres y los hábitos de cada actor lo definen y le dan un lugar dentro del teatro cabaret, la formación familiar del actor lo marca, a tal grado, en la toma de decisiones que se ve insertado en una puesta en escena.

Este capítulo ayudó a la construcción de un campo desde lo general a lo particular, conocimos a fondo el por qué y el para qué del teatro cabaret, respondiendo así a dos interrogantes principales de la investigación, de igual forma descubrimos el por qué, el para qué y el cómo de seis cabareteros, cuatro de ellos como agrupación y los restantes individualmente.

2.2.2.1 Las Reinas Chulas

Tito Vasconcelos nos decía, en camerino reina chula pásame el rímel o ay reina chula alcánzame esto... pues así nos decían Las Reinas Chulas...

En la actualidad es difícil hablar de teatro cabaret y no citar un par de nombres recurrentes, uno de ellos es el Teatro Bar El Vicio que originalmente fue utilizado por Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe, bajo el nombre de Teatro Bar El Hábito, como una trinchera más para cabaret en el Distrito Federal, legado en el 2005 a otro de los nombres fuertes de la escena cabaretera: Las Reinas Chulas.

La compañía se encuentra conformada por Marisol Gasé de 36 años, ha sido becaria del FONCA-Conaculta en los periodos 2004-2005 y 2006-2007, Cecilia Sotres obtuvo en dos ocasiones la beca de intérpretes del FONCA en 2004-2005 y 2007-2008, Nora Huerta y Ana Francis Mor con 38 años de edad, ha sido becaria del FONCA en dos ocasiones como intérprete en 2003-2004 y 2007-2008. Cabe mencionar que no pudimos entrevistarlas a todas, nunca pudimos coincidir con Nora Huerta, al preguntarles cómo llegaron al cabaret éstas fueron sus respuestas:

Marisol Gasé, además de ser actriz, desde el año 2006 se incorporó al programa de radio El Weso de W radio, ha colaborado con reseñas y críticas en la revista Emeequis y desde el año pasado colabora en el sitio de internet www.sinembargo.com.mx con una video columna. Con una gran sonrisa, nos explicó:

“Yo estude en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM durante cinco años estudié teatro riguroso, teatro formal, la carrera de actuación de teatro denso y cuando estuve en cuarto año conocí a un maestro maravilloso que se llamaba José Antonio Alcaraz, que a su vez me presento a Tito Vasconcelos que ha sido como él que me lanzo al escenario a lo cabrón. Después de conocerlo, al mes, estaba yo en el escenario con él. Fue tremendo, porque me puso a improvisar el primer día, que me trepara al show, para mí fue monstruoso, me empecé a divertir mucho y me gustó mucho hacerlo. Pero fue muy rudo, muy duro... cuando lo hice supe que no volvería hacer otra cosa que no fuera cabaret por la dimensión que toma, por la responsabilidad que lleva agarrarte de algo que estás diciendo, que estás pensando y que tú quieres decir, entonces difícilmente me veo regresando al teatro con el texto de otra persona, con la dirección de otra persona, con algo que no me atañe o que no me toca profundamente.

Se dio todo de manera natural, Tito era ya un gran personaje del cabaret de México, era como un honor, me lo presentaron para que él me hiciera una caracterización de Sarita Montiel, José Antonio me llevó a él, y él me puso una peluca y me puso... me maquillo y me peino y

fue una maravilla... y me dijo cómo cantar la canción y cómo moverme en el escenario y era un honor que Tito te dirigiera a ti solita. Él y yo solitos, fue una maravilla, después me invitó a trabajar, no me dio clases directamente solo en el escenario, por eso le digo que es mi miss. (Ríe)”

Nominada como mejor actriz joven por la APT en el 2003 por su papel de Lilith en la obra *Bellas Atroces*, obra que nada tiene que ver con el cabaret, de Elena Guiochíns bajo la dirección de Ana Francis Mor, Cecilia Sotres nos explicó cómo llegó al cabaret:

“... de alguna manera las tres (Marisol, Nora y Cecilia) somos alumnas, por formas distintas, de Tito, a mi generación nos dio clases primero... Crónica de la escena en México y luego dio... nos monto una obra padrísima *Royal Shakespeare Cabaret* y fue un gran, gran, gran montaje, al final, fue como un montaje icono y luego la placa la develo Jesusa, Liliana... Y ya después empezamos a trabajar con Tito en el Cabare-Tito y luego con Jesusa. Realmente nuestros dos pilares de enseñanza semiformal son Jesusa y Tito y, más allá del salón de clases, con Tito en especial que si hubo, fue la experiencia sobre las tablas en Cabare-Tito y aquí (Teatro Bar El Vicio) que son dos lugares completamente distintos...”

Ana Francis además de ser actriz y escritora también es directora, participa en la revista *Emeequis* con la columna “El manual de la buena lesbiana”, nos confesó:

“Al teatro cabaret llegué por un asunto de diversión, porque como buena alumna de Margules estaba muy en el azote y no me la estaba pasando bien. Cuando vi cabaret dije: “creo que eso es lo que yo quiero hacer, me quiero divertir, la quiero pasar bien, quiero hacer eso que están haciendo ellos con una gran relajación y como que se la están pasando bomba”. Mucho tiempo después descubrí que todo tenía que ver justo con la escuela de Margules, porque tiene que ver con el riesgo, con el ponerte al límite, con el hacer cosas mucho más radicales, no más que hacia el humor”.

Por último encontramos que: “Hace 10 años Nora Huerta formó el colectivo Las Reinas Chulas, utilizando el teatro cabaret como principal herramienta para provocar la reflexión en el espectador sobre temas sociales”.²⁵ Huerta fue becaria del programa Intérprete en Cabaret en el periodo 2004-2005 del FONCA y en 2009-2010 obtuvo la beca de creadores escénicos por parte de

²⁵ Hernández, L. “El cabaret para liberarse y transgredir” en *El Economista*, México 19/02/2011 Disponible en: <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2011/02/19/cabaret-liberarse-transgredir>. Accesado el 11 de septiembre de 2011

la misma institución, ha impartido y tomado cursos relacionados con el teatro cabaret, entre ellos destacan: el Taller de cabaret y revista mexicana, impartido por Tito Vasconcelos y el Taller de dramaturgia para cabaret, impartido por Jesusa Rodríguez.

En varias fuentes se dice que el cabaret realizado por Las Reinas Chulas es una mezcla de cabaret alemán, teatro de revista y técnica actoral, ellas escriben de manera conjunta sus espectáculos, se dirigen unas a las otras y reparten las ganancias de las funciones entre ellas. Ana Francis Mor argumentó en entrevista:

“... lo que defendemos, Las Reinas Chulas tiene un tono político, debe tener una postura crítica, se antoja que tenga música, que tenga esta suerte de relación con lo sexual, con lo social, con la trasgresión, tiene que ser trasgresor, para nosotras, es muy importante que no sea machín, que no sea homófobo, el humor político mexicano es muy machín, nosotros le apostamos a otro tipo de humor, a que no necesitas hacer chistes sobre mujeres, homosexuales, inditos, de pobres, estereotipos estúpidos para hacer reír, al contrario...siempre la pregunta es: ¿De qué tendríamos que hablar en este momento? Como el tema de fondo que tiene que haber, pero también luego hay inquietudes estéticas o inquietudes de cosas, por ejemplo, ahorita quiero aprender a tocar un instrumento o quiero que nuestros espectáculos sean más musicales, por qué no nos proponemos un espectáculo absolutamente musical y así salió *La banda de las Recodas*. El pretexto escénico fue, que un día estábamos en una boda y estábamos viendo a las del grupo versátil y dijimos: “puta, yo quisiera ser cantante de grupo versátil porque esas viejas se ve que se la están pasando tranquila y que ni tienen pedos en la cabeza”, entonces, juntamos desde esas estupideces de la vida cotidiana, hasta cosas como forzarnos estéticamente a lograr algo y el tema de fondo era que había que hablar del narco y había que hablar de la violencia, surge el espectáculo, pero no le damos, o sea, le damos chance a los caprichos. El tema de fondo siempre surge porque nos informamos mucho...”

Las Chulas, como también son conocidas en el argot cabaretero, describen su profesión con un gran entusiasmo, las tres entrevistadas afirmaron, rotundamente, que se puede vivir del teatro cabaret, postura totalmente contraria a los demás entrevistados. Cecilia Sotres, que además ha intentado establecer una metodología del cabaret, impartiendo cursos en el Centro Cultural Helénico desde hace aproximadamente 10 años y que escribe la columna “Kabareteando” en la revista *Emeequis*, describe su trabajo como:

“... son unos lentes que te pones hacia la crítica, hacia el humor, hacia la risa, hacia el placer es muy esquizofrénico... mucho placer y mucho, mucho dolor, que te crea una conciencia y ya no puedes vivir de otra manera. No puedes ir en el pesero, en la calle, en el metro, en la cola de las tortillas o en la Delegación y estar como normal, como si no pasara nada alrededor. Todo el tiempo estás viendo a las personas, el contexto social, de qué habla la gente, cómo está, o si va encabronadísima en los coches. Ya son unos lentes críticos perenes, los cuales no te puedes quitar, entonces es una conciencia muy grande y es padrísimo ir viendo los detalles: cómo la viejita le dijo al chofer del pesero ta, ta, ta, ta, ta y ves una historia y todo el contexto. Pero también es dolorosísimo hay veces que dices; “ay cabrón, como decía Fox: para qué leemos...”

La descripción de Ana Francis Mor no está muy alejada a la de su compañera:

“...en el cabaret de lo que se trata es cómo desarrollar la habilidad de captar los momentos de la realidad todo el tiempo. Yo todo el día estoy haciendo cabaret, estoy mirando la realidad desde esa perspectiva. La comedia te hace traducir la realidad en un chiste o en una forma cómica para ponerlo en el escenario y eso utilizas, es como la herramienta que tenemos, entrenas el cuerpo para darte la marioneta en cualquier momento”.

Pero la más apasionada en sus declaraciones resultó ser Marisol Gasé:

“¡Uy! (ríe) para mí es lo que soy, antes que Marisol creo que soy cabaretera, con eso me despierto y con eso me duermo, hago... mi vida... hago a partir del cabaret. Tengo una columna en un periódico que se llama “sin embargo” donde lo que hago es cabaret, hago un *sketchin* semanal con algún punto de vista sobre la noticia de la semana, tengo el programa de El Weso y hago cabaret en radio que son *sketches* justamente de la nota dura y los fines de semana estoy aquí (en el Teatro Bar El Vicio). Para mí, el cabaret lo es todo, difícilmente haría otra cosa, claro me encantaría hacer cine, pero creo que no podría dejar de hacer cabaret, sí me iría a otras cosas pero no dejaría de hacer el cabaret...”

Por su parte Nora Huerta en una entrevista realizada en el 2010 por Ulises Ortega declaró sobre su personaje llamado Bárbara, de la obra *Soy Bárbara*, montada, ese año, en los meses de mayo y junio en el Foto A Poco No: “Ella es el espacio donde me siento libre y puedo burlarme de

mí misma; todo de lo que habla son cosas que me han sucedido y me duelen, por ello es liberador. Si tuviera que definirla diría que es una caricatura de mí.”²⁶

Las Reinas Chulas ocupan un lugar privilegiado en el medio cabaretero no sólo de la Ciudad de México, han presentado sus espectáculos en diferentes lugares de la Republica mexicana e incluso han viajado al extranjero, si bien se les pueden llamar las sucesoras de Jesusa Rodríguez no sólo por ocupar, literalmente, el lugar que ella ocupó en Madrid 13 y son “hijas” de Tito Vasconcelos. Tienen una división diferente, aceptan apoyos gubernamentales, pero siguen criticando al gobierno. También han buscado crear un gremio cabaretero, como lo dice Ana Francis Mor:

“...me parece que ya hay un gremio cabaretero, que además tiene una cierta lógica, de reaccionar como en conjunto, de unidad, de solidaridad, como buenas personas. Supongo, que algunos nos odiamos o nos queremos más que otros, en fin, es un gremio político, muy politizado, muy ciudadanizado, pero también eso está padre, a mí me gusta... Empezamos a darle fuerza a este movimiento. En cuanto nosotras empezamos a hacer cabaret nos dimos cuenta de que no había movimiento y que la generación anterior estaba desmembrada, prácticamente cada quien para su santo, supongo que es parte de una inercia comunitaria que hay a nivel nacional, pero en esta ciudad, nos dimos cuenta de que: o nos juntábamos o nos partían el ocio, lo mismo pasa en el cabaret o nos juntamos o nos parten el ocio.”

Estas cuatro mujeres han logrado significativos avances para la difusión del teatro cabaret, desde su inicio como compañía comenzaron con pequeños festivales y actualmente son las organizadoras del Festival Internacional de Teatro Cabaret, único de este tipo en nuestro país. Se han preocupado por la preparación de nuevos cabareteros y llevan más de 11 años impartiendo cursos para su formación. Mantienen un espacio que si bien no es barato, porque hay que pagar renta, sueldos e impuestos, es considerado como una catedral del teatro cabaret.

Para celebrar los cinco años de *La Banda de las Recodas*, se presentaron en el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris, que se encuentra ubicado en la calle de Donceles #36 en el Centro Histórico, el 6 de noviembre de 2010, el cual dio como resultado un disco con las canciones de la obra, una que nos pareció muy fuerte es la titulada “Lo hecho en México” que habla sobre los peligros de ser mujer en nuestro país.

²⁶ Ortega, U. “Una de mis pasiones es cantar”: Nora Huerta, en Fusión 14. Periodismo Cultural, México, 2010
Disponible en: <http://www.fusion14.com/artes-escenicas/una-de-mis-pasiones-es-cantar-pero-no-soy-cantante-nora-huerta/>. Accesado el 11 de septiembre de 2011

En un video²⁷ de la presentación que tuvieron en el marco del Festival de Letras de San Luis Potosí el año pasado el día 9 de septiembre a las 21:00 horas en la Plaza de Armas, Las Reinas Chulas hablan con acento nortño y están vestidas con atuendos propios de las agrupaciones de banda, Marisol Gasé va vestida en amarillo, Nora Huerta de rojo, Ana Francis Mor en morado y Cecilia Sotres de azul, todos los trajes tienen lentejuelas del mismo color y tejanas a juego.

A media canción Nora Huerta hace una reflexión con acento nortño: “Ultimadamente uno en tanto mujer es liosa habiendo tanto pinchi continente, ¡Ah, no! A México a nacer y si se puede a trabajar en la maquila a altas horas de la madrugada para que...” Mientras chifla y hace una señal con la mano que indica que le cortan la cabeza. “Una que busca ponerse en el peligro, tons mujeres vamos reconociendo nuestro futuro y vamos a gritar bien fuerte: benditas sean las leyessn”, sus compañeras en escena gritan “benditas” y el público las sigue entre risas, así se va dando la interacción tras cada petición de la actriz, que continuó con: “bendita la justiciasun, benditos lo gobiernosun, benditos los hombre y las mujeres que respetan el derecho de toda mujer a mal morir”. Terminado el espacio reflexivo las voces de las cuatro “Recodas” se hermanan para cantar al más puro estilo de banda entre tamborazos y trompetazos:

“Que nos violenten, que nos mutilen, que nos degüellen, que nos ultrajen, que nos maquilen,
que nos empaquen, que nos exporten.

Que no pregunten, que no investiguen.

Que nos oculten, que nos desoyen, que nos entierren, que nos secuestren, que nos desnuden,
que nos desmiembren.

Que no castiguen, que nos olviden, que al fin y al cabo.... Así se hace en mi país”

Ana Francis Mor interviene y pide: “¿Qué tal si le echamos otra vuelta?”, Cecilia Sotres la interrumpe diciendo: “Tengo una *barbie-idea* ¿por qué no todas las damitas? *Only the ladies*, nos ayudan con sus palmitas, pero así bien fuerte” al tiempo que hace un ademán de aplaudir, Marisol Gasé remata: “En el momento que nos desmiembren, que nos mutilen, que nos ultrajen... Todas con una sonrisota y bien fuerte...”

Se escucha al público cómo las sigue y al final todos aplauden animadamente. Consideramos que esta escena resume muy bien el trabajo de Las Reinas Chulas, donde hablan de manera directa de la situación de las mujeres en el país, buscando aligerar el peso de sus reclamos por medio del

²⁷ Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=OVDvy1uf3Zc>. Accesado el 21 de enero de 2012

uso de la música y pidiendo la participación del público como si se tratará de un concierto en el que no se dice nada trascendental, en donde al final como espectadores nos quedamos con la inquietud, con la impresión de que al parecer la violencia está normalizando y “Las Recodas” nos hacen recordarlo de manera burda.

Asistimos a tres puestas en escena de Las Reinas Chulas: *Pimpilenchas. Mucho ayuda el que no es trova* en donde participaron Marisol Gasé y Ana Francis Mor acompañadas por Elsa Núñez, *La Frutástica y la Tacha. En concierto* con Ana Francis Mor y Nora Huerta por último, *Y que me pongo flamenca* donde participaron Marisol Gasé y María Elena Anaya bajo la dirección y una breve intervención de Ana Francis Mor.

En la obra *Pimpilenchas. Mucho ayuda el que no es trova* las actrices se presentaron como Isabel Camila Lechuga, alias Chabeca Grande (Ana Francis Mor), Meche Sosa Cáustica, Sosa por parte de padre y Cáustica por “partida” de madre (Marisol Gáse) y Denise Nescafé, haciendo la aclaración de que no era Denise de Kalafe (Elsa Núñez). La obra termina con un poema lésbico, que como bien aclaró Chabeca no habló de la luna ni de cosas por el estilo:

“un México sin nosotras no es un México completo, porque nuestro pueblo, es un pueblo hecho de maíz, nuestro pueblo es la masa y nosotras las tortillas, sin maíz no hay país, pero sin tortillas no hay nada.”

Acto seguido comenzaron a cantar su versión, muy particular, de *La Maza* de Silvio Rodríguez donde cambiaron el coro para cuestionarse:

“¿Qué cosa fuera? ¿Qué cosa fuera la maza sin tortillas? Una tostada sin frijoles ni aguacate, un tlacoyito de haba sin salsita, una papaya sin granola ni yogurt, una lechuga sin maggie ni aderezo. ¿Qué cosa fuera? Corazón ¿Qué cosa fuera? ¿Qué cosa fuera la maza sin tortillas? No existirían... ni metates y en vez de Vickys habría muchas Tecates, como una fiesta sin su mota y cacahuates, mejor te invito a echarnos al petate. ¿Qué cosa fuera? Corazón ¿Qué cosa fuera? ¿Qué cosa fuera la maza sin tortillas?...”

La obra deja ver otra de las facetas de Las Reinas Chulas y en particular de Ana Francis Mor que cuando nos hablo de su formación mencionó:

“soy de la segunda generación del hoy extinto Foro de Teatro Contemporáneo, después de eso, cantidad de talleres de perfeccionamiento actoral y, sobre todo, me he preparado mucho en derechos sexuales, equidad de género, feminismo... creo que todos los espectáculos que hacemos Las Reinas Chulas tienen esta visión transversal de derechos humanos.”

Desde el año 2005 Las Reinas Chulas adquirieron una mayor visibilidad al tomar las riendas del Teatro Bar El Vicio, a lo largo de estos años, han logrado mantener un Festival Internacional de Teatro Cabaret, han favorecido la creación de un gremio cabaretero y continuamente buscan apoyos estatales para seguir con sus puestas en escena.

Además de dedicarse la mayor parte a la realización de obras de cabaret, actualmente como compañía presentan *Fiesten. Directo al despeñamiento* en el Teatro Bar El Vicio proyecto que arrancó el 6 de enero del año 2012 y por el momento parece continuar durante el mes de marzo, todos los sábados y domingos a lo largo de la temporada han lanzado varias promociones en las redes sociales a través de los perfiles de la compañía y de algunas de ellas.

El 12 de febrero haciendo burla del festejo del llamado día del amor y la amistad:

“Próximos viernes y sábado en su cabaret de confianza, súper promoción del día del amortz: Traiga su acta de divorcio (échelo imaginación, puede ser reciente o antigua, propia o ajena, real o ficticia, etcétera) y le dejamos 70% de descuento en el cover o sea que le sale de 90 pesitos. Cómo la ve? Y si ya la vio es el momento ideal para repetir, no le parece?”.

El 22 del mismo mes con motivo del retiro de propaganda partidista en nuestra Ciudad apareció el siguiente mensaje:

“Feliz miércoles! Vayan recolectando sus pósters de basura electoral para nuestra promo del fin de semana... Traiga 10 al Teatro Bar El Vicio y tiene su 70% de descuento para "Directo al despeñanieto"! Ríase y contribuya a limpiar nuestra ciudad de las jaladas de lxs políticxs!! Promoción chula: 24 y 25 de febrero | Bar El Vicio www.elvicio.com.mx Las Reinas Chulas y el Teatro Bar El Vicio te invitan a divertirse de lo lindo”

Por último 10 de marzo como resultado de la difusión de un video en las redes sociales donde aparece Juan Pablo Castro simpatizante de la juventud panista donde realiza fuertes declaraciones sobre el pre candidato de izquierda Andrés Manuel López Obrador al que criticó por haber terminado en 14 años la Universidad y el gobierno del Partido de la Revolución Democrática (PRD) en el Distrito Federal, mencionando que este se ha dedicado a destruir las instituciones: “...

permitiendo el matrimonio de jotos, permitiendo el aborto. Por favor señores no podemos permitir que esa gente nos gobierne”:

“No sea así, ayude a hacer del mundo un cabaret posteando este evento en su muro: "Directo al despeñanieto" HOY a las 22:30hrs Cover \$300! Sigue la promo de decir "Juan Pablo Castro es un pendejo" en la entrada y tener 2x1 en el cover!”

El 1º de marzo se estreno la *Los PRInosaurios también lloran*, en el marco de los nombrados “Jueves Chulos” en El Foro A Poco No con la participación de Marisol Gasé y Cecilia Sotres que terminará temporada el 10 de mayo, a la par de está obras las integrantes de la compañía realizan proyectos personales como se ha mencionado con anterioridad.

2.2.2.2 Leticia Pedrajo

El sinónimo de cabaret es delirio...

La Pedrajo, como también es conocida afectuosamente esta actriz, cuenta con más de 25 años de experiencia en las tablas y nos confesó, en entrevista, que su vocación por el teatro aunque suene “...un poco clichesoso...” es “desde chiquilla” menciona que su padre es amigo de Héctor Bonilla y que la llevaba a ver sus obras, aunque reconoce que su entrada oficial a cursos de teatro fue en tercero de secundaria y de ahí nunca lo dejó, recuerda cómo fue su ingreso a la licenciatura durante el Colegio de Ciencias y Humanidades (CCH) de la UNAM ingresó al taller de actuación.

“...en aquel entonces todavía se podían poner dos opciones si no quedabas en una carrera te daban otra, puse como primera opción teatro y como segunda opción historia y me mandaron a historia... entonces llegué a la facultad. En teoría tenía que cursar un año de historia y después hacer mi cambio a teatro lo cual no sucedió, el primer día que llegué a una clase de historia: “Para mañana el Plan de San Luis y la biografía de Morelos” yo así de ¿qué?, y dije no. Me aventé, me metí con la generación que correspondía. Me aventé todo el primer año de oyente, recopilando las cartas de los maestros y así no perdí un año de estar en una carrera que no me gustaba y ya después me revalidaron todo.

Y creo que fue la mejor opción haber estado en Filosofía y Letras, porque se habla mucho que si Literatura dramática y teatro es más para investigadores y maestros, que si el CUT era más físico y que si la facultad más intelectual. Para mí fue maravilloso poder estudiar y trabajar al mismo tiempo, porque estoy completamente convencida de que el teatro se aprende arriba del escenario...”

Desde que estudiaba la licenciatura y al finalizarla ha incursionado en varias facetas de la actuación ha participado en más de 20 puestas en escena. Egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, recibió el reconocimiento como mejor actriz juvenil femenina en el año 1992 y 1993, por las obras *Escarabajos* de Hugo Argüelles, dirigida por Enrique Rentería y *Grito de Silencio*, dirección de Roberto Sosa, otorgados por el Círculo Nacional de Periodistas y la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro respectivamente. Participó en la obra *Que vivan los muertos* escrita y dirigida Héctor Bonilla. Actualmente se encuentra en temporada con la obra de teatro infantil *Guillermo y el Nahual* bajo la dirección de Emmanuel Márquez, quien también dirige su espectáculo cabaretero que está en cartelera en el Teatro Bar El Vicio titulado *El Monster Gordillo Freak Show*.

Nos comentó que es necesario tener un trabajo que te permita desarrollar lo que te apasiona, que sea como ella lo llama “un trabajo alimentario”, cuestión por la cual lleva 10 años dentro de las filas de Tv Azteca, donde ha participado en varias novelas, la última en la que trabajo fue la de *Cielo Rojo* y en varios capítulos de *Lo que llamamos la mujeres*, serie de dicha televisora.

En el 2002 tomó un curso de cabaret en el Centro Cultural Helénico que fue impartido por Ana Francis Mor y Cecilia Sotres, motivo por el cuál fue invitada a participar en el Primer Festival de Teatro Cabaret bajo la dirección de Ana Francis Mor con el espectáculo *Que no cunda el pánico*, siendo invitada de nueva cuenta al siguiente festival pero dirigida por Nora Huerta en la puesta en escena *Tu oráculo está en Caos*.

Con más experiencia en el medio presenta en el Cuarto Festival de Cabaret con el unipersonal *Pita en cuatro tiempos*, bajo la dirección de Vanessa Ciangherotti. El espectáculo, de una hora aproximadamente, giraba en torno a la vida de Pita Amor, donde era presentada en cuatro facetas de su vida: la Pita anciana que caminaba sin rumbo por la Zona Rosa de nuestra Ciudad, la joven seductora, la madre mortificada por la muerte de su único hijo y la niña irreverente. Todos los cambios de vestuario los realiza sobre el escenario y sólo es acompañada por la música de “un pianista cómplice,” Miguel Ángel Gorostieta, que realiza intervenciones breves a lo largo de toda la obra.

En cada uno de los tiempos de Pita hay un número musical, pero el que más llama la atención y puede resumir el carácter de la poetisa es la musicalización que La Pedrajo pidió hacer de la siguiente poesía de la escritora fallecida el 8 de mayo del año 2000:

“Shakespeare me llamó genial,
Lópe de Vega infinita,
Calderón, bruja maldita
y Fray Luis la episcopal;
Quevedo, grande inmortal
y Góngora la contrita.
Sor Juana, monja inaudita
y Bécquer la mayoral.
Rubén Darío, la hemorragia;
La hechicera de la magia.
Machado, la alucinante.
Villaurrutia, enajenante,
García Lorca, la grandiosa.
¡Y yo me llamé la Diosa!”

Fue invitada de nueva cuenta a participar en una obra dirigida por Ana Francis Mor en 2007 titulada *Fiesten. Una familia de tontas*. Para el Quinto Festival de Teatro Cabaret se presentó con la obra *Mitos, Dichos y Bichos* nuevamente bajo la dirección de Vanesa Ciangherotti. El año siguiente de nuevo, participó en la siguiente emisión del Festival con un texto escrito en coautoría con Sergio Cassani nombrado *¿Por qué no te callas? Pastorela unipersonal de verano*, incursionando de nuevo en los unipersonales y llevando a sus acompañantes, unas marionetas, escondidas en su vestuario en su *blog*²⁸ promocionó la obra como: “¡Leticia Pedrajo y un gran reparto lleno de Luz y Fuerza en su Centro!”

Fue becaria del FONCA bajo el rubro Creadores Escénicos durante el periodo 2010-2011, con el proyecto que estrenó durante el Noveno Festival de Teatro Cabaret, que de nueva cuenta escribió al lado de Sergio Cassani, el guión de *El Monster Grodillo Freak Show*, en el cuál la acompañan Emmanuel Márquez en la dirección, Irazú Díaz como asistente de dirección y en escena los actores

²⁸ Disponible en <http://leticiapedrajo.blogspot.com/>. Accedido el 27 de febrero de 2012

Monserrat Marañon y Luis Esteban Galicia. Después de su presentación en el Teatro Bar El Vicio, la obra se presentó en el Foro A Poco No, tuvo una pequeña temporada en el Café 22 y de nueva cuenta regresó a El Vicio a partir del mes de enero del año 2012, los jueves a las 21:30 horas. A la par de su show, todos los fines de semana se presenta junto con Las Reinas Chulas y nueve actores más en la puesta en escena *Fiesten. Directo al Despeñamiento* en una nueva versión de la obra que fue presentada hace cuatro años.

2.2.2.3 César Enríquez

César Enríquez es el más pequeños de nuestro entrevistados, nacido en la Ciudad de México tiene 29 años, además de contar con una formación actoral en Foro Teatro Contemporáneo de Ludwik Margules, realizó estudios de canto (Barbara Maier; Nueva York), Bossa Nova (Kay Lira y Mauricio maestro; Brasil) jazz y blues, así como cursos de *clown* (Jesús Díaz), dramaturgia y Cabaret que complementan su formación, como se puede apreciar en su perfil de Facebook.²⁹ Hizo su incursión con un pequeño espectáculo de cabaret en 2006 en el Foro Shakespeare llamado *Lo nuestro es puro teatro*, compartía el escenario con Laura Galo, donde ambos encarnaban a los personajes Ola y Mar.

A la par de su carrera dentro del teatro cabaret ha participado como actor en la compañía Franco-Mexicana La Biznaga Teatro desde el 2007, tres años después participó en la serie *Instinto Asesino II* producida por ENDEMOL, actuó en la película *Somos lo que hay*, ópera prima de Jorge Michel Grau y ha realizado varios *sketches* cabareteros para el noticiero *El Rotativo* de Canal 22.

Confesó, en entrevista, que siempre le gustaron los musicales y que después de su paso por la escuela de Margules los dejó a un lado, pero siempre mantuvo la idea de hacer algo musical en teatro. En palabras suyas:

“...sin querer me tope con el cabaret... cuando me di cuenta dije: “Ay creo que esto es cabaret” la gente me decía: “es que esta muy padre tu espectáculo de teatro cabaret”; o lo presentaban como espectáculo de teatro cabaret y yo mismo decía: “bueno yo no sé si es cabaret o no, quien sabe que sea”, para mí era un híbrido, raro. Así fue como fui entrando. Ya después entré a el cabaret. Las Reinas Chulas me conocieron y me invitaron a un festival de cabaret, yo le abrí a Tito...”

²⁹ Disponible en <https://www.facebook.com/CésarEnríquezcabaret?sk=info>. Accesado el 28 de febrero de 2012

Cómo si se tratara de un niño terrible del cabaret, Enríquez, entró con el pie derecho. En el 2008 en el marco del Festival de Teatro Cabaret, en lo que se llamaba *El Rapidín*, recuerda que le abrió a Tito Vasconcelos y cómo sucedieron las cosas:

“...con Tito me llevaba muy mal. Desde el primer festival de cabaret no me quiso pero desde que yo entre hace tres años y ahorita ya es mi amigo. Luego hasta me dijo que era su hijo. La gente cambia...”

Caricia del Rio:

“Caricia nació porque estaba teniendo problemas de pareja y entonces dije: “qué hago, qué hago” y bueno sin querer nació una maestra que da clases de autoestima a través de canciones de Juan Gabriel y de Paquita la del barrio. Caricia es muy divertida, muy, muy divertida, la gente se ríe mucho. El sustento de Caricia es el dolor de no encontrar el amor. Una vez, en una entrevista, me decía un amigo: “entonces cómo sucede, todas las experiencias de caricia son cosas que a ti te pasaron?”, le dije que no, claro que no, tomas ese sustento y creas un personaje y ya. El propio personaje vuela y creas 20 mil historias, pero el sustento sí tiene que ver con el dolor no sólo de César, sino el que todos hemos sufrido como una decepción amorosa, que seguramente cuando la ves en escena hemos dicho: ¡no mames yo he hecho eso, claro que sí!”

Acreeador de una de beca del FONCA, en cuyos requisitos se establece que es necesario tener un proyecto por escrito y dar seguimiento al mismo, nos mencionó que él sí cree necesario cumplir ciertos aspectos para la creación de las obras de teatro cabaret y cómo ve la entrada de nuevos agentes en el campo:

“...sí creo que aunque sea un arte efímero, necesita ciertos puntos, ciertos parámetros que deben de regir. El problema actual es ese, pararte, ponerte pestañas, tacones y peluca es hacer cabaret, no es así, no, hay una corriente. Se volvió como una moda, hay mucha gente que empezó a hacer cabaret por lo mismo porque empezó a llenar los teatros, porque tú vas a teatro cabaret porque sí... el cabaret no solo tiene que ver con hacer reír al público, no es solamente comedia sino que es una sátira muy fuerte, es una crítica, y es ahí donde creo que el actual cabaret mexicano está mal entendido. Aparentemente todo es cabaret, con que lo presentes en un bar y te pongas la pestaña, luces y acción es cabaret o le llaman cabaret pero no es así, actualmente creo que falta una escuela de cabaret porque no la hay.”

Su proyecto más reciente es: *Las Disertaciones de la Chingada*, que fue estrenada el 10 de septiembre de 2011 en el Teatro Bar El Vicio, proyecto construido en ocho meses de investigaciones y en el que nos presenta, como él la llama, “a la madre de todos los mexicanos”. Durante la función fueron repartidos unos folletos que explicaban claramente el contenido de la obra:

“Nuestra madre mexicana por autonomasia recibe a sus hij@s antes de llevarnos en el 2012, decidida a abrir el álbum familiar y develarle a usted sorpresa tras sorpresa los genes de nuestra estirpe. Dicen que en este país hay muchos hijos de la chingada pero...¿Un hijo de la chingada tiene madre o no la tiene. Un show que presume nuestro orgullo mexicano, nuestra anatomía como pueblo, nuestro resentimiento, nuestra misoginia, nuestra hipocresía, pero sobre todo nuestra terrible esquizofrenia y bipolaridad. ¿Lo han mandado a la chingada?”

El escenario estaba espectacular, la escenografía corrió a cargo de Las Pokiankitsch; en la pared se encontraba el típico arco que le ponen a las chalupas con flores, de foami, del mismo material había un par de cactus en cada lado del escenario, en cada escalón de las dos escaleras se encontraban unas velas, de una de las escaleras en forma diagonal bajaba una alfombra roja y de uno de los extremos del escenario se encontraba una silla de ruedas pintada en dorado y adecuada para simular una silla presidencial.

Seguíamos esperando y nada ocurría, el lugar ya estaba lleno, de pronto recordamos que teníamos que llenar el cuestionario, que nos dieron a la entrada, así es que ambas lo respondimos:

1. En una palabra cómo considera usted al mexicano
2. En una palabra cómo considera usted a la mexicana
3. Cuando lo Mandan a la chingada cómo llega
4. A quien le gustaría mandar a la chingada

Al final de este había una leyenda que decía lo siguiente:

Los bombones son pa'l espectáculo 'ora que si no ha comido y ta' uste' muy hambriento pos éntrele

A lo largo de su presentación nos dimos cuenta que para este montaje creó la música y las letras junto con Roam León de la compañía Género Menor, se hizo acompañar por cuatro músicos en escena y la escenografía corrió a cargo de las Las Pokiankitsch.

Durante las visitas a sus espectáculos nos percatamos que César tiene un grupo constante de seguidores, que por lo regular llena los lugares en los que se presenta y en varias ocasiones se quedó gente afuera y además es reconocido por los mismos cabareteros como una de las jóvenes promesas dentro de la escena cabaretera actual.

Se encuentra por cerrar la temporada de *Ganga Cabaretera* en el Teatro Bar El Vicio con dos últimas funciones los sábados 10 y 17 de marzo del año 2012 a las 20:00 horas y los sábados siguientes del mes se presentará con *Las disertaciones de la Chingada* en el mismo lugar y a la misma hora.

Por medio de una publicación en la red social de Facebook nos enteramos que se encuentra preparando un nuevo proyecto:

Comenzando un nuevo proyecto, que hermoso es el proceso de gestión. Elegir el tema que te provoque, depurar la idea, rascar en el fondo pa sacar lo que uno realmente quiere hablar. Hasta ahora el tema es bien complejo y sumamente doloroso y con eso hay que hacer Cabaret y divertir. PUFF. En este barco vamos tres. Leyendo a mis maestros recuerdo cosas de mi formación. Para qué hacer teatro sin transgredimos, para qué hacer teatro sólo por placer, no sirve, hay que enfrentarnos con nuestra intimidad, con nuestro ser mismo luego articular la imaginación y que comience la batalla.

CAPÍTULO 3

¿QUÉ HAY ATRÁS DE UNA PUESTA EN ESCENA?

El teatro cabaret se reconoce por ser efímero y renovar constantemente sus obras, por las temáticas que se tratan en cada una de ellas, ya que son tomadas de personajes populares, políticos y/o situaciones ocurridas en el transcurso de su elaboración. Por ello, algunas obras suelen tener tintes similares, pero nunca iguales, ya que la improvisación, es parte del espectáculo.

Al tratarse de obras con temas locales, en ocasiones específicos y con temas comúnmente recurrentes, estas pueden durar temporadas sin ser olvidadas, claro está, siempre y cuando sean adaptadas a la actualidad. Como lo menciona Roam León, en la entrevista concedida el día 21 de octubre de 2011 en el Foro El Blanquito: “La obra más antigua tiene seis años y ya tenemos seis en repertorio y sí algunas se van renovando”.

No es fácil juntar un equipo de trabajo para montar una obra, esto incluye cualquier tipo de espectáculo, hasta el cabaret, aún siendo considerado como un *performance*, por ser efímero y contener, en su mayoría, improvisación, lleva un trasfondo de trabajo, aunque “muchas gente cree que es sencillo pararse y hacer reír a la gente, y no” (Entrevista con César Enríquez, 9 de julio 2011).

El teatro cabaret, independientemente su contenido crítico-político, es llamativo por la presentación de sus obras, música, vestuario y todo aquello que levanta la escena, nos percatamos de esto cuando presenciamos la obra de César Enríquez en El Foro Itinerante el Blanquito en el Zócalo capitalino, la obra llevaba por nombre *Ganga cabaretera “Concierta Negritud”*.³⁰ Al ser un espacio al aire libre y un lugar concurrido, la gente pasaba y observaba el espectáculo, si le llamaba la atención uno de los personajes de César, una doctora del corazón (Caricia del Río) con peluca estilo afro o el chico viene viene, la gente se quedaba a observar la obra. Otro factor que también influía para que se quedaran era la voz de César, ya que se oían comentarios como: “que bien canta ese niño” y “¿Quién es?”. Es por ello que en el capítulo se desarrolla algunas herramientas utilizadas para vestir la obra y el mensaje al receptor, no obstante en los siguientes apartados, no se retoman

³⁰ *Ganga cabaretera “Concierta Negritud”* es una obra donde César Enríquez mezcla algunos de sus personajes de distintas obras, ofreciendo un concierto. Algunos de sus personajes son: Caricia del Río una mujer liberal personaje de la obra *La chancla que yo tiro I never pick up again*, el Pacheco que es un niño de la calle en la puesta en escena *Ni muy muy ni Tin Tan* y la Beata Yolanda que dice ser la fanática número uno del Señor.

todas las existentes, solamente acogemos tres porque se cree que son las más representativas. Así como los espacios utilizados para mostrar este tipo de espectáculos.

3.1 El vestuario

En la pantalla formada por la chalupa, en la obra *Disertaciones de la chingada*, se dejó proyectando un video, después con una entrada musical llegó LA CHINGADA, maravillosamente fea, peinada de chongo, mostrando una cabellera rebelde, pestañas extremadamente largas, esferas planas de plástico como aretes, anillos estilo Beyoncé, largos que ocupan todo el dedo terminados en punta, un zarape una falda y un mandil, sin olvidar una bota de plataforma roja y la pierna izquierda enyesada. El simple hecho de verla daba risa.

Los políticos, artistas de televisión, personas públicas o situaciones actuales, suelen ser las víctimas más comunes en la elaboración de un personaje en teatro cabaret, por ello la importancia de diseñar adecuadamente el vestuario a utilizar. El lenguaje corporal, el lenguaje vocal y la semiótica de los signos, también forman parte de componer el personaje. Al incorporar todas estas características, el creador debe tener en cuenta a qué tipo de público va a ir dirigido, ya que deben ser homogenizadas de tal manera que el público asistente lo reconozca y entienda la trama de la obra.

Esto se debe a que el teatro cabaret es un género que tiene un público diverso, puesto que se presenta en varias zonas socio-económicas del Distrito Federal, por ello el agente debe tener en cuenta que no sólo se debe usar un lenguaje corporal o/y vocal, deben de brindar al público una imagen que sea fácil de asociar, resultando un tanto difícil a los cabareteros puesto que no todos los personajes son sencillos de ser representados.

El vestuario brinda un *plus* a la escena cuando la construcción de un actor tiene como molde una figura pública, puesto que el actor puede personificar a un presidente sin estar físicamente caracterizado, esto a través del lenguaje vocal y corporal, sin embargo el vestuario brinda al espectador pistas para identificar inmediatamente un personaje, ejemplo de ello es una puesta en escena donde el personaje principal es el ex presidente Vicente Fox, en ella el actor puede plantarse en un escenario totalmente negro, solamente utilizando su cuerpo y voz como herramienta para representar a Fox, el público lo entiende hasta que él habla y se resalta la manera de hablar de dicho

personaje, sin embargo, cuando este mismo actor sale a escena con botas vaqueras y bigote, inmediatamente conecta la imagen con el ex presidente.

En una producción teatral existe un departamento encargado para la elaboración del vestuario, en teatro cabaret no es así, durante la investigación, se observó que el vestuario, al igual que el maquillaje depende de las personas involucradas en la puesta en escena, no se cuenta ni con un vestuarista base, ni una maquillista.

En este campo la construcción del personaje es lo primero que se estructura, en una plática con Luis Esteban explica: “Decía el maestro Tito Vasconcelos: formar primero la piñata para

después meterle la colación y fruta, encontrar primero la máscara para después complejizarlo”, agregando, que para la construcción de los personajes, tienen que identificar los vicios que tienen, “trabajamos con personajes que son muy fácilmente identificables”.



Tal es el caso de Miss Teté personaje de la obra *El Monster Gordillo Freak Show*, este personaje es caracterizado por Leticia Pedrajo, quien utiliza como recurso batas a cuadros (tipo de maestra de preescolar), peluca corta castaña

clara y maquillaje para resaltar rasgos de la maestra Gordillo, gracias a este atuendo el espectador reconoce inmediatamente que se trata de una crítica al SNTE-SEP y a su representante, la profesora Gordillo.

En la obra *Arrabalera, Mujeres que trabajan*, obra unipersonal de Mónica Cabrera,³¹ a través del vestuario, personifica a siete mujeres comunes, con una historia interesante, cómica y dramática. Utilizando pares de zapatos diferentes para cada una, unos guantes de látex para caracterizar a la señora del sanitario (Chichita), la cual gusta de imaginar historias para sobre pasar el tiempo que

³¹ Actriz argentina desde 1976. Ha incursionado en el drama, la tragedia, la comedia y el teatro infantil a lo largo de casi dos décadas. Ganó la Maratón de Unipersonales del IV Festival Internacional de Buenos Aires y fue nominada a los Premios Ace como mejor actriz. *Arrabalera, Mujeres que trabajan*, obra que muestra las circunstancias sociales, de diferentes mujeres. De alguna manera, Chichita, Chabela, Marucha, Chola, Ceci, Mecha y Pochi, muestran el papel de la mujer en diferentes ámbitos.

duraba su trabajo; Chabela (la empleada de la limpieza), caracterizada con mandil y una cinta en la cabeza; Marucha (la dietista); o como Chola (de la agencia de lotería), quien simplemente se reconoce por tener en la mano un par de billetes de lotería.

Un brassier de globos y un penacho con plumas negras, muestran una trabajadora sexual muy sensual (Ceci sex); Mecha (la literaria), no necesita nada más que su voz para argumentar y recitar; y por último, Pochi (sobreviviente de la situación de su país que a pesar de ello se ha sabido adaptar) que de igual manera lo único que necesita es la proyección de la voz y una luz cenital que la resalte.

Cuando se trata de un personaje ficticio, creado especialmente para esa puesta en escena, la caracterización es distinta. Se debe tener en cuenta donde se está desarrollando dentro de la obra, el contexto político y social temporal.³²

Astrid Hadad³³ es un claro ejemplo de no crear personajes, ella es el personaje. Representa a la mujer mexicana, mezclando la cultura y el lugar que representa ella en la sociedad. Vestuarios que proyectan la vida cotidiana, siempre incluye faldas amponas, estilo china poblana, símbolos nacionales y religiosos. Ejemplo su atuendo revolucionario, conformado por: falda ampona con bordados de la virgen de Guadalupe en lentejuela, *corset* verde, cananas y bigote para completar el vestuario.



En *Los intachables*, obra que remite a 1929, la trama se desarrolla alrededor de la prohibición de la tortilla y la mafia. El vestuario es característico de los años veinte, en donde las chicas representan bailarinas de cabaret con medias de red, tacones negros, leotardos rojos con flecos y resaltando pómulos y ojos; mientras que los hombres trajes negros, zapatos de charol y sombrero estilo gánster vestimenta típica de ese año.

³² Refiriéndonos al tiempo como tiempo teatral representado, el cual “puedes retrocederse, acelerarse, condesarse, extenderse o dilatarse” (Alcázar, 1998: 21)

³³ Actriz de teatro cabaret, sus puestas en escena son unipersonales. Su trabajo está más ligado con conciertos musicales de boleros y rancheras. Para escribir sus obras, tiende a hacer una investigación previa, sobre el tema.

Un ejemplo más, es la Teatrera Solitaria, en *¿Por qué no te callas? Pastorela unipersonal de verano*, junto con Mariana Gandía diseñan el vestuario, el cual es elaborado teniendo como punto de referencia los vestidos para bailar flamenco, la forma es la misma, sin embargo el vestido cuenta entre sus pliegues con varios títeres incluidos para que sea fácil maniobrarlos.

Algunas agrupaciones pueden requerir del servicio de un vestuarista, otras solamente compran las prendas necesarias a utilizar, tal es la situación de la compañía Género Menor y la actriz Astrid Hadad que asegura que son diseños propios, pero que ha tenido aportaciones:

“Hay cosas en las que me han ayudado, por ejemplo el de las piñas fue una idea entre Darío T. Pie y yo cuando hicimos “La occisa”. Yo me empeñé en que quería un vestido de papel picado y fuimos a ver a Humberto Espíndola..., quien hace cuadros de papel picado, pero no era lo que yo quería. Yo tenía otra idea en la cabeza. Yo no sé dibujar, entonces todo lo que quiero lo tengo que encontrar, así, visualmente...entonces te tienes que quebrar la cabeza por un buen rato hasta saber cómo vas a poner todo para que te funcione, para que lo puedas usar, es decir todo el proceso que culmina cuando salgo a escena con el vestido terminado”. (Alzate, 1997:163)

Sobre esto Roam León, de la compañía Género Menor, comenta:

“Los vestuarios tienen que ver con el tema del que estamos hablando, pero en realidad vestuaristas hemos tenido hasta el último espectáculo que hemos hecho, que se llama *los intachables* y hasta entonces hemos tenido o hemos querido usar vestuarista, los demás lo hacemos entre nosotros”. (Entrevista Roam León, 2011)

La exageración de los rasgos, caricaturizar al personaje, no importa que sexo seas y cual vas a representar, encontrar personajes travestis es usual, mostrando su manera multicultural de crear su vestuario.

3.2 La música

Así como los juglares y los bufones, la comicidad fue acompañada de música, creando sensaciones, sentimientos y mensajes al público, quien puede o no aceptar tal sugerencia artística. En la antigua Grecia, la música fue usada para reforzar acciones, unir escenas y entretener al público durante los descansos, creando géneros como el musical, la zarzuela, la ópera, entre otros. (Galiana, 2010).

Hablando de música, en teatro cabaret, encontramos dos maneras de musicalizar: en la primera, utilizan una pista ya hecha, casi siempre conocida, sólo sustituyen la letra por una en especial para la obra; mientras que otros presentan piezas realizadas especialmente para la obra, con música autoral.

La música puede llegar a crear tiempos ficticios, ya que la temporalidad puede llegar a concebirse estéticamente independiente y la duración de la pieza depende del espacio al que se somete, ya sea para ambientar un hecho visual o para ambientar espacios temporales y/o puentes donde el escenario queda por un determinado tiempo sin acción; lo mismo ocurre con los sonidos o efectos especiales.

Por ejemplo el 23 de julio del año 2011, presenciamos la obra *Tales of the Astounding She-Monster* en EL Vicio. Se escuchaba la música de fondo y se veía cómo detrás de la cortina del escenario comenzó a bajar Arias. Enfundado en un vestido negro escotado y con los brazos descubiertos, medias negras caladas y unos aretes circulares enormes, su presencia en el escenario era impresionante, su voz muy potente y melódica, con la mirada perdida y vidriosa volteada de manera indistinta a todo el público. Durante las interpretaciones de todas las canciones no dejaba de mover la cintura, los brazos y la cabeza mientras se movía de un lado a otro del escenario con alguna dificultad debido a sus enormes tacones.

Su música nos transportó a una de esas películas de cine negro, donde Arias representaba el papel de la glamorosa cantante en el bar, que entre canción y canción nos va contando pedazos de su vida y sus conquistas. El cabaret de Arias es muy distinto al que estamos acostumbrados a ver, básicamente se trató de un concierto compuesto por piezas de jazz y blues

En el caso de la agrupación Género Menor, la música inserta a la obra dinamismo, puesto que su banda sonora también se encarga de ambientar con sonidos la puesta en escena, esto se debe a la corriente que usa la agrupación, el *clown*.³⁴

En la entrevista otorgada por Roam León, director de dicha agrupación, menciona que musicalizar en ocasiones es muy sencillo, porque a veces se tiene la idea o la letra y solo le agregan

³⁴ Género que mezcla los gestos del melodrama del siglo XIX, como es el bufón, la tragedia clásica y el burlesco, el actor construye una nueva identidad, por el compromiso que adquiere para hacer reír al público, es alimentado por sonidos que insertan ambientación a la escena.

la música, dependiendo del estilo y temática de la obra. La facilidad de musicalizar se debe a los estudios musicales de la agrupación, comenta Roam: “Sí, tenemos conocimientos musicales casi todos, unos son músicos profesionales, pero otros solamente sabemos tocar un instrumento y eso nos ayuda a conjuntarnos con ellos”.

Otra manera de musicalizar una puesta en escena es al estilo de Las Reinas Chulas quienes utilizan *covers* o música de fondo comercial y lo mezclan con su habilidad para crear pistas nuevas y originales. Sus obras son musicalizadas en el momento, ya sea con una banda en vivo o ellas mismas musicalizando.

La Teatrera Solitaria utiliza pistas grabadas, teniendo como único soporte en vivo la letra de la canción, los efectos especiales entran en estas pistas, para aportar énfasis en algunas escenas; el encargado de realizar dichas pistas y su musicalizador de cabecera es Miguel Ángel Gorostieta. Leticia Pedrajo cuenta con una puesta en escena musicalizada en vivo: *Pita en cuatro tiempos*, donde canta acompañada de un pianista, Yurief Nieves. Ambos músicos se encuentran dentro del campo de teatro cabaret y suelen trabajar con diferentes actores, diferentes estilos.

No todos los actores cabareteros tienen conocimientos de música, ni tocan algún instrumento, sin embargo, todos son compositores de las letras de las canciones, sean pistas grabadas de alguna canción ya conocida o piezas originales siempre las realizan con tintes cómicos.

Esto nos lleva a otro tema relacionado con la música, las letras de las canciones. Pegajosas, divertidas y algunas veces con críticas muy fuertes. En *El Monster Gordillo Freak Show* las canciones giran alrededor de la maestra Elba Esther Gordillo, poniendo en duda las reformas y métodos de aprendizaje en la educación básica del país.

“No corro, no grito, no empujo,
no critico, no cuestiono, no pregunto
memorizo, memorizo, memorizo
Solo repito como lorito”

El Monster Gordillo Freak Show

En *Disertaciones de la chingada* el tema central es la Conquista española entrelazada con la actualidad, cómo es que la violencia forma parte de momentos históricos temporalmente distintos, las letras tienen como mensaje, razonar la situación actual, qué es lo que está pasando con la seguridad, con la patria y qué hacemos para evitarlo.

3.3 Los recursos multimedia

Se apagaron las luces, en el escenario solo estaba aquel carrito de supermercado, el altar, el comal y el par de cactus, en el escenario se visualizaba una proyección de un video, el México que tenemos.

La utilización de video dentro del teatro tiene un costo bajo, es accesible y fácil de realizar, fue por esto que se comenzó a utilizar. Por su facilidad, puede que lo tomen como un distractor para el público, sin embargo, al saberlo utilizar brinda a éste información no directa, es decir se obtendría un proceso de comunicación mediatizado, video-actor-publico.

En México tardó en utilizarse este tipo de instrumentos y en cabaret otro tanto, en lo que se refiere a esto Jesusa Rodríguez fue una de las pioneras en utilizar videos para ambientar la obra. Actualmente la mayoría de las agrupaciones recurren a este medio para nutrir la puesta en escena. Ejemplo de esto es el espectáculo de César Enríquez, *Disertaciones de la chingada*, donde presenta tres videos realizados como comerciales de la misma obra y como cápsulas de Discovery Channel, pero con temas relacionados a la situación de la Ciudad de México. Dichos videos conllevan una serie de mensajes de crítica para el espectador, así como una ventana de tiempo al actor, que aprovecha para hacer cambio de vestuario.

Estas capsulas han tenido gran éxito en el campo cabaretero, de tal manera que la mayoría realiza este tipo de videos, con la intención de concientizar al espectador o invitarlo a reflexionar sobre el tema tratado.

Ejemplo de ello es la obra donde participan dos de Las Reinas Chulas, Ana Francis Mor y Nora Huerta, *La Frustastica y la Tacha*, quien al inicio de su presentación, proyectan un vídeo del México actual, con imágenes decadentes, que muestran la vida en la Ciudad de México que lleva como fondo musical el tradicional *Huapango* de Moncayo, resaltando de forma sarcástica que es un país en donde no pasa nada.

No importa que herramientas utilicen mientras se cumpla el objetivo de concientizar al público, como mencionó Jesusa Rodríguez en un artículo del periódico *La Jornada*: “La idea es que la sociedad participe. En México la participación es mínima y pensamos que ha llegado el momento de hacer desobediencia civil; toda persona tiene derecho de rebelarse o de hacer una revolución cuando el gobierno es tirano o ineficiente.” (Rodríguez, J. Citado por Palapa F. *La Jornada*, 2004)

3.4 Los espacios

Foros, teatros y bares, están consagrados a acoger a los actores cabareteros, no obstante son pocos los lugares, en la Ciudad de México, dedicados a presentar este tipo de obras. Un artículo de la revista *Chilango*, publicó una guía que resalta siete espacios en donde se puede ir a ver cabaret. En este mismo artículo aclara que existen tres tipos de cabarets: en primer lugar están los más pequeños que no tienen restaurante, pero sí tienen bar, seguidos de los grandes a lo *Moulin Rouge*³⁵ que presentan espectáculos vistosos y musicales y por último menciona a los cabarets de vanguardia que se dedican a representar parodias de la vida cotidiana.³⁶

La lista va desde foros hasta bares, el público asistente es variado, ya que se encuentran en delegaciones distintas. La lista presentada por la revista *Chilango*, comienza con El Foro A Poco No, seguido por El Amapola Cabaret & Hallroom, El Bataclán, El Vicio, La Perla, Café 22 y por último menciona El Voilá Acoustique.

Cabe mencionar que no solo existen los siete anteriores espacios para ir a apreciar una obra de teatro cabaret, estos espacios son los mejores según los parámetros de dicha revista. En este apartado tomaremos dos de los siete ya mencionados: El Foro A Poco No y El Vicio. Fueron seleccionados porque ahí se realizó la investigación de campo, de igual manera se incluye otro espacio que no se encuentra dentro de esta lista el Foro Itinerante El Blanquito, donde también se realizaron observaciones.

Al asistir a estos espacios nos percatamos que sí existe una diferencia en el público que asiste a este tipo de espectáculos, si bien a pesar de ser lugares en diferentes locaciones, los espectadores

³⁵ Cabaret tradicional, fue construido en 1889 en Montmartre París, Francia. Dicho cabaret era frecuentado por gente del pueblo, que gracias al éxito trajo también a los aristócratas, quienes asistían igualmente mezclándose con la clase popular. Disponible en: <http://www.mundocity.com/europa/paris/moulin-rouge.html>. Accesado el 12 de febrero de 2012

³⁶ Artículo de la revista *Chilango* en Internet. Disponible: <http://www.chilango.com/antros-bares/nota/2011/12/09/guia-de-cabarets>. Accesado el 10 de febrero de 2012

gozan de ver este espectáculo, sin importar donde se presente, porque dependiendo el espacio y la zona los costos varían.

Un ejemplo fue en la clausura del 9º Festival Internacional el 23 de julio de 2011 en el Teatro –Bar El Vicio, durante la presentación de *Tales of the Astounding She-Monster*, donde a sólo 20 minutos de comenzar el *show*: el lugar estaba casi lleno, se podían contar aproximadamente 120 personas, y el público se encontraba dividido en segmentos muy marcados, una parte muy arreglada y la otra vestía de manera extravagante, con atuendos de tipo circense, después nos enteraríamos que ese sector de público intervino para que Joey viniera, son Earl Dax y los Cabaret Silencio.

Bourdieu argumenta, que el consumo de estos tipos de eventos es según la necesidad de saciar un gusto cultural y ello se debe al resultado del producto de la educación, esto es, que la gente asiste a ver teatro cabaret, porque dentro de su formación existía el *habitus* y el gusto de ir a ver teatro u otro tipo de puesta en escena; así como a la decisión de preferir cierta compañía teatral, actor o música, que forma parte del gusto estructurado por la educación.

Ana Francis Mor define el público del El Vicio y del El Blanquito:

“El público de las calles tiene esa suerte de avidez de ver cosas, le cae muy bien hablar mal de los políticos, es una necesidad sobre todo en este momento, de mentarles la madre ¿no?, hay necesidad de reírse, de participar, es un público como muy participativo. Lo que tiene la comedia mexicana, el cabaret, el teatro popular es que están en la cultura, la gente reacciona fácilmente, sabe a qué viene...El Vicio es un lugar elitista, se necesita una lana pa’ entrar, aunque tengamos descuentos pa’ estudiantes y hagamos todas las promociones que hacemos, pues tenemos que pagar la renta y se necesita una lana”.

En la teoría bourdiana, este gusto por asistir a dichos espectáculos, lo definiría como el simple *gusto*, el cual se crea según como el agente entienda el código de ello, es decir, según esta formación el agente va a decodificar bien o mal la puesta en escena, por ejemplo, el personaje “X” gusta de ver teatro cabaret, pero no todo, su formación lo preparó para ver un teatro más serio, por decirlo así, entonces tendría un gusto por el tipo teatro hecho por la compañía Género Menor, que muestra una puesta en escena con historias lineales, un teatro con características de teatro clásico, propone otra forma de hacer teatro cabaret.

De igual manera depende del origen social, puesto que en ocasiones para tener capital cultural no se necesita tener buenos ingresos, el consumo de algunos eventos y estos a su vez aportan cierto estatus, dependiendo su entorno social, pues él cataloga el valor del capital cultural y social dentro de un campo.

Lo cierto es que el público asiste por un *illusio* en común la crítica social y los temas tratados por la izquierda. En la misma entrevista Ana Francis hace una observación de ello, comenta que en El Vicio asisten personas que se mueven más en cuestión de política hacia la izquierda y que este es un público que retroalimenta su trabajo, gracias a las críticas, a la exigencia de estar informadas y a la innovación de los espectáculos.

3.4.1 Teatro Bar El Vicio

*“Bienvenidos al hoyo negro de la libertad de pensamiento!
Lo de "teatro bar" es para conservar las formas, pero no se
deje engañar. Esto es un cabaret”.*

Texto introductorio del Teatro-Bar El Hábito

Con un gusto por la sátira que caracterizaban sus poemas, Salvador Novo en 1949 compró una hacienda en ruinas, donde se encontraba una capilla, la cual convierte en teatro llamándolo La capilla, Novo se hizo cargo de ella hasta 1974 cuando muere, dejándolo en manos de Salvador López Antuñano.

Jesusa Rodríguez presentaba obras de teatro cabaret en La capilla hasta que vio potencial en el espacio adjunto, en 1990 fue rentado aquél lugar, convirtiéndolo en El Hábito. Junto con Liliana Felipe, Jesusa encontró en ese lugar, un espacio para poder ser independiente, para no callar lo que se piensa, por sus obras con contenido de crítica social y sátira política, convierte dicho lugar en uno de los más importantes para mostrar cabaret en la Ciudad de México.³⁷

Como se menciona en la página web de dicho Teatro-Bar: “El Hábito lo que siempre soñamos: un lugar independiente, sin becas del Estado y dependiente de ustedes, con su presencia y

³⁷ Teatro La Capilla. Página oficial disponible en: <http://teatrolacapilla.com/2011/01/un-poco-de-historia-sobre-la-capilla/>. Accesado el 26 de enero de 2012

de nosotras: con nuestra necesidad”.³⁸ Concebido por Salvador Novo como un foro para la expresión artística, en 2005, la compañía de Las Reinas Chulas, aceptan rentar el lugar para continuar el objetivo que tenía Novo hacia este espacio. Así como todo hábito genera un vicio, “Las Chulas” deciden llamarlo Teatro-Bar El Vicio.

“El Vicio es un lugar social y ecológicamente responsable, indispensable dentro de la vida política y cultural de este país, donde toda la gente que colabora y participa no se cansa de imaginar que el mundo puede ser de otra manera (no se sabe si peor o mejor), por ello le extendemos una invitación a transgredir el espacio, la noche y los cuerpos con el delirio que el cabaret ofrece”³⁹

Espacio donde se muestra a través de chistes, comedia y canto, la disidencia, crítica, reflexión, la situación del país, los temas más sobresalientes de la actualidad e invitan al público a razonar y reflexionar esta situación, teniendo como objetivo lograr un cambio social. Algunas publicaciones lo definen como un lugar alternativo y heterodoxo, dirigido a todo público. Opción para frecuentar espacios culturales emancipados del gobierno.



³⁸Teatro Bar El Habito. Página oficial. Disponible en: <http://elhabito.dnsalias.com/inicio.html>. Accesado el 13 de febrero de 2012.

³⁹ Teatro Bar El Vicio. Página oficial. Disponible en: <http://www.elvicio.com.mx/cabaret/paque-nos-conozcas/>.
Accesado el 13 de febrero de -2012.

Físicamente, el teatro es muy pequeño a comparación del Teatro de la Ciudad, no obstante pueden llegar a caber más de 120 personas, cuenta con dos amplios vestidores, una cocina, un recibidor, un bar, un baño, una oficina, el área de controladores de sonido y luces, una parrilla de luces y un espacio escénico⁴⁰ amplio, con dos niveles.

Los costos de El Vicio son elevados, puesto que es un teatro independiente, la ganancia de taquilla se divide de la siguiente manera: el 70% es para el artista y el 30% restante para el lugar. En la entrevista realizada el 8 de octubre de 2011, Marisol Gasé, explica por qué El Vicio tiene costos elevados:

“Es un lugar caro porque es un teatro independiente, que no subsiste de nada, que hay una renta, que hay 10 meseros, barra, cocina, dos técnicos, simplemente abrir el lugar nos cuesta entre cinco y seis mil pesos por noche, ya de entrada. Si hay 10 personas son 2,500 pesos, por eso luego dice la gente “pues sí es un lugar caro”, claro, cuesta mucho abrirlo y además, no estamos hablando de luz, de gas, de las secretarías que están entre semana de las chicas de programación, las relaciones públicas, los cuates que nos hacen difusión y prensa, entonces en efecto es un lugar caro porque también tiene una infraestructura cara y no tenemos nadie que nos apoye o nos patrocine..., porque queremos hablar de lo que queramos...porque al patrocinar teatros y al dar lana para producciones y todo, aceptamos que una cosa así ya es vender tu palabra y vender tu opinión y tu punto de vista”.

3.4.2 *Foro A Poco No*

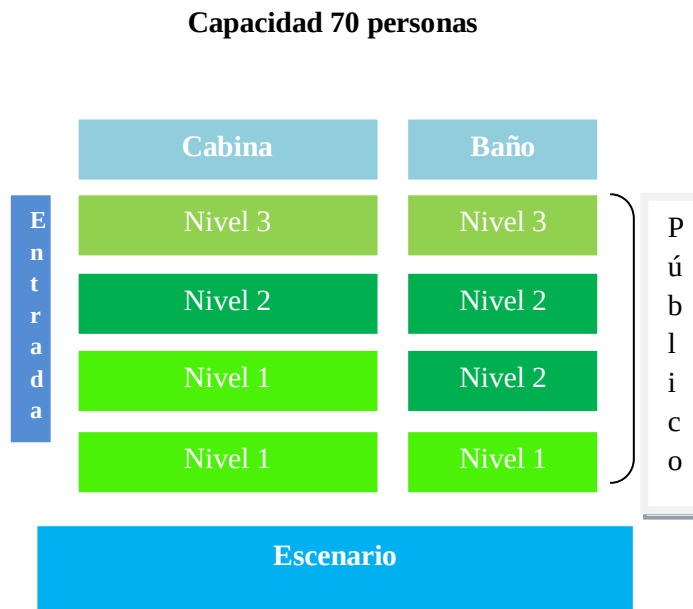
“El propósito del Foro es fortalecer las propuestas de estas expresiones artísticas, que vienen desarrollando un interés muy particular entre la población más joven de la Ciudad de México y que invitan al acercamiento más lúdico hacia las artes escénicas de esta capital, que sin duda gozan de un reconocimiento internacional”⁴¹

Ubicado en la calle República de Cuba núm. 49, en el Centro Histórico, el *Foro A poco No*, es un espacio dedicado al cabaret, las expresiones alternativas y espectáculos unipersonales en el Distrito Federal. Forma parte del Teatro de la Ciudad Esperanza Iris, dicho así, es la parte trasera del teatro, separado para crear un espacio donde nuevas propuestas escénicas tienen abiertas las puertas.

⁴⁰ El espacio escénico concretamente perceptible por parte del público sobre el o los escenarios, o también, los fragmentos de escenarios de todas las escenografías imaginables. Es decir aquello que entendemos por escenario teatral.

⁴¹ Disponible en: <http://www.cultura.df.gob.mx/index.php/sala-de-prensa/boletines/2523-boletin>. Accesado el 12 de febrero de 2012.

El foro A poco no, llamado así, por la canción interpretada por Esperanza Iris, forma parte de la iniciativa de la Secretaría de Cultura del Distrito Federal, a través del Sistema de Teatros de la Ciudad de México, cuya titular es Nina Serratos. En noviembre del 2004 fue inaugurado por Elena Cepeda de León, secretaria de Cultura del Gobierno del Distrito Federal y por la cantante mexicana Regina Orozco.⁴²



Es un teatro pequeño, de hecho al entrar imaginas que entras a una caja negra, tiene la capacidad de albergar entre 50 y 70 personas, sin embargo, cuando son eventos gratuitos, donde la demanda es superior, el número sube a 100 aproximadamente, ya que al público le deja de importar la comodidad aceptando sentarse en el suelo de este.

El espacio escénico es pequeño, pero es suficiente para el montaje de una escenografía, las paredes miden aproximadamente tres metros de alto. Cuenta con parrilla de iluminación, cabina de sonido, un baño, vestidores y tres niveles de vista. No cuenta con área de comida, ni bar, no obstante se pueden meter alimentos y bebidas. El foro cuenta con los días chulos, donde cada jueves, Las Reinas Chulas se presentan a dar función.

⁴² Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal. A poco No. Teatro Cabaret: un nuevo espacio para las artes escénicas de la Ciudad de México, México, 12/11/2009. Disponible en: <http://www.cultura.df.gob.mx/index.php/sala-de-prensa/boletines/2523-boletin>. Accesado el 12 de febrero de 2012.

3.4.3 Foro Itinerante El Blanquito

El teatro cabaret no es para el consumo de un público específico, puesto que contiene la estructura de una obra teatral pero de manera más ligera y cómica, que hace accesible dicha puesta en escena, también se debe a los nuevos proyectos el cabaret puede tener más público, uno de estos proyectos es El Foro Itinerante El Blanquito.



En el 2007 El Foro Itinerante “El Blanquito”, opera en la Secretaría de Cultura. Se trata de un proyecto donde el fin es llevar a cualquier lado de la ciudad los mismos espectáculos que se ofrecen en los teatros de manera gratuita, con este proyecto se espera que la gente tenga contacto con las artes escénicas.

“Se trata de una caja de tráiler remolcada por un camión, un insólito espacio escénico con techo de doble altura, foso para orquesta y baños, que tiene capacidad para presentar, y lo ha hecho, espectáculos de ópera y danza, así como teatro clásico, conciertos, espectáculos de títeres y teatro de revista, desarrollando, a la manera itinerante, su propia identidad”⁴³

⁴³ Ibid.

No se tiene el número exacto de cuántos espectadores puede llegar a tener, puesto que se colocan sillas y si estas no son suficientes la gente puede observar el evento de pie. Por ser tan portátil, puede colocarse en casi cualquier espacio y puede tener un público amplio, según las posibilidades del lugar.

3.5 Formas de financiamiento

El financiamiento de una puesta en escena dentro de teatro cabaret puede parecer complicado, puesto que a simple vista parece ser un campo totalmente independiente de apoyos otorgados por instituciones gubernamentales, no obstante estas instituciones ofrecen becas para este género, tal como es el caso del FONCA y del Estímulo Fiscal al Teatro 226 Bis (EFITEATRO), que buscan apoyar económicamente las artes escénicas. En este apartado se exponen en qué consiste cada una de estas formas de financiamiento,

3.5.1 Becas

Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), tiene como principal objetivo otorgar un estímulo a la comunidad artística para fomentar la creación. Se apoya la producción de proyectos con contenido artístico y cultural de calidad. En la página web del FONCA no existe dato preciso de en qué año se integro el teatro cabaret a las categorías, puesto que cada año cambian, por esa razón algunos cabareteros como el caso de Cecilia Sotrés quien obtuvo la beca en el emisión 2004-05 y 2007-08, participando en la categoría de *intérpretes* del FONCA.

El teatro cabaret se encuentra dentro de la convocatoria de *Creadores Escénicos*, anteriormente llamada *intérpretes*, consta de un apoyo económico durante un año, programa que apoya a artistas de diferentes disciplinas como lo es la danza, teatro, música, etc. Dicho programa consta de tres categorías: Joven en Formación Escénica, Creador Escénico y Creador escénico con Trayectoria.

De igual manera uno de los objetivos específicos de esta beca es: “Invertir en los proyectos culturales profesionales que surgen en la comunidad artística, y ofrecer fondos para que los creadores puedan desarrollar su trabajo sin restricciones, afirmando el ejercicio de las libertades de

expresión y creación”.⁴⁴ Entre los requisitos solicitados por el Fonca encontramos: ser mexicano, solicitud elaborada hallada en la página web, presentar el proyecto desarrollado en el transcurso de la beca, por mencionar algunos de ellos. Es importante mencionar que es un apoyo para actores y actrices, no puede participar ninguna agrupación, así como los creadores que ya hayan sido beneficiados deberán de pasar una emisión como mínimo para solicitar la beca.

Dentro de las clasificaciones encontramos las siguientes disciplinas: Arte circenses, Danza, Música y Teatro. En la última convocatoria dentro de la categoría teatral encontramos que se puede participar por Cabaret, Cine y vídeo, Teatro de títeres y Narradores orales. El monto económico otorgado depende según la posición que encuentres de la siguiente tabla:

Categoría	Edad	Trayectoria	Monto de la beca	Duración
Creador Escénico Categoría A	Mayor de 22 años de edad	Entre 5 y 10 años de trayectoria	\$ 9,880.00 pesos mensuales	1 año
Creador Escénico Categoría B	Mayor de 25 años de edad	Entre 10 y 15 años de trayectoria	\$ 10,400.00 pesos mensuales	1 año
Creador Escénico con Trayectoria	Mayor de 30 años de edad	Más de 15 años de trayectoria	\$ 20,000.00 pesos mensuales	3 año

Las cuatro Reinas Chulas, Ana Paola Morales Izquierdo (integrante de la agrupación Género menor), César Enríquez, Regina Orozco y Leticia Pedrajo, son algunos de los beneficiados de dicha beca, con proyectos en clasificados en teatro cabaret.

3.5.2 Estímulo Fiscal al Teatro (EFITEATRO)

El 28 de febrero de 2011 la directora general del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) Teresa Vicencio, anunció que entraría en vigor el Estímulo Fiscal al Teatro 226 Bis con el fin de incentivar la producción teatral del país, la recepción de proyectos se llevó a cabo del 1 de marzo al 31 de mayo y la finalidad era otorgar beneficios hasta por 50 millones de pesos en total y de manera particular un tope de 2 millones de pesos por proyecto presentado.

⁴⁴ Página oficial del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Disponible en: <http://fonca.conaculta.gob.mx/institucional.html>. Accesado el 6 de marzo de 2012.

Como antecedente a este estímulo se tuvo el Estímulo Fiscal del Artículo 226 de la Ley del Impuesto Sobre la Renta (ISR) que favoreció la producción cinematográfica nacional y por tal motivo como aparece en el comunicado 37⁴⁵ del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA):

“Con estos antecedentes la senadora María Rojo y algunos miembros de la comunidad teatral se dieron a la tarea de buscar, en esa misma línea, un estímulo fiscal enfocado a la producción teatral nacional. Después de varias reuniones de trabajo se acordó promover, ante la Cámara de Diputados de la LXI Legislatura, la creación del Artículo 226-Bis”.

El Estímulo Fiscal⁴⁶ busca que los particulares aporten una cantidad de dinero a la producción de obras de teatro mexicanas que les será descontada de su ISR. Dicho estímulo no sólo es para la puesta en marcha de proyectos teatrales, sino que también la permanencia de una obra, la reposición de una temporada o gastos de movilidad (giras).

Por ser un proyecto enfocado a la producción nacional tiene una serie de requisitos que deben ser cumplidos puntualmente, entre ellos destaca que el 70% del cuerpo creativo y el elenco deben ser de nacionalidad mexicana, incluido el autor, que el 80% de los gastos de producción deben realizarse dentro del territorio nacional, o, en su defecto, de tratarse de coproducciones con alguna compañía internacional los dos criterios anteriores se reducen al 60%.

El miércoles 1º de febrero de 2012 a las 10:00 de la mañana asistimos a una reunión convocada por La Cabaretiza A.C., en el Teatro Bar El Vicio en la que participaron Juan Meliá funcionario del INBA junto con Luis Arturo Castañeda Rebolledo, director general en la unidad de legislación tributaria de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP) y Raquel Franco Lome jefa de departamento de la SHCP.

A lo largo de su exposición Meliá hizo un breve recuento de cómo se consiguió la aprobación del EFITEATRO, los logros que se habían alcanzado a lo largo de un año y las posibilidades que se abrían con el nuevo ejercicio fiscal 2012 para que nuevas obras sean beneficiadas con el estímulo. El funcionario fue tajante cuando dijo: “Esto no es el FONCA”, la diferencia consiste en que en el FONCA al momento de otorgar una beca se cuenta con ese recurso para otorgarlo, mientras que en

⁴⁵ Disponible en: http://www.conaculta.gob.mx/sala_prensa_detalle.php?id=11512. Accesado el 6 de marzo de 2012.

⁴⁶ Disponible en: http://www.conaculta.gob.mx/fpc_efiteatro_faq.php. Accesado el 6 de marzo de 2012.

el estímulo fiscal es necesario que se cubran ciertos requisitos para que una determinada cantidad de dinero sea destinada por un particular a una producción teatral.

Durante la ronda de preguntas y respuesta las dos Reinas Chulas, Marisol Gasé y Cecilia Sotres, que se encontraban en el lugar se veían interesadas y comentaban algunas cosas entre ellas, finalmente Cecilia cuestionó sobre uno de los requisitos para ser receptor del estímulo, el registro de las obras ante derechos de autor, debido a que en teatro cabaret no se tiene un texto que no sea modificado constantemente. Meliá le respondió que se puede tener un registro del texto o una carta de autorización por parte de los autores y que eso era más que suficiente.

CAPÍTULO 4

TERCERA LLAMADA... ¡COMENZAMOS!

4.1 Establecimiento del contrato de comunicación

De tanta participación del público, casi no me dejaban hablar... Es lo que más puede soñar un cabaretero que le pase... Que intervengan y que la ficción se desborde hacia una posible realidad, y que la gente se desahogue y le grite al personaje lo que le tiene que decir.

Jesusa Rodríguez, 2009

4.1.1 Elementos del contrato de comunicación

Si partimos de que: “Todo acto de lenguaje, cualquiera sea su dimensión, nace, vive y toma sentido en una situación de comunicación.” (Charaudeau, 2006:39), podemos afirmar que al momento de decidir asistir a un espectáculo de cualquier tipo formaremos parte de un contrato de comunicación. Charaudeau expone que dentro del mencionado contrato existen ciertos componentes:

“La *finalidad* es describir en términos de *visiones*: un “hacer saber” (o información), un “hacer pensar” (persuasión), un “hacer hacer” (o incitación), un “hacer saber-hacer” (o instrucción)...”

“La *identidad* de los protagonistas del intercambio, dependerá de una “clase categorial” (año, sexo medio social), de un “estatus” (administrativo, profesional), de una cierta “relación de poder” e incluso de ciertos “rasgos psicológicos”, pero todo esto considerando esta identidad psicosocial en una relación de *pertinencia* con respecto al acto de lenguaje...”

“El *propósito* corresponde al “macro-tema” que se refiere a cada situación, representa el dominio del saber acerca del cual se trata el intercambio.”

“Las *circunstancias*, en fin, constituyen el marco material más o menos manifiesto de las circunstancias físicas del intercambio...” (Charaudeau, 2006:40)

Teniendo como base estos componentes podemos considerar que toda puesta en escena sea cual sea su género, cumple los requerimientos para ser considerada un acto de comunicación, de manera

particular dentro del teatro cabaret se busca la interacción con el público provocándolo directamente o debido a la cercanía dentro de los espacios donde se presenta y los contenidos de las obras que permiten su participación espontánea.

Las obras de teatro cabaret tienen una *finalidad* que por lo regular es hacer una crítica social sobre los acontecimientos más recientes de nuestra Ciudad, tomando eventos cotidianos y parodiando principalmente a la clase política, el clero e incluso estereotipos. Roam León nos comentó que para crear sus obras se basan: “...generalmente en un tema que denuncia alguna injusticia social...”

Aunque también encontramos que son involucradas cuestiones personales para la elaboración de los guiones, César Enríquez al ser cuestionado sobre el tema, expresó:

“Yo trabajo mucho con... el tema pero imagino el concepto... entonces empiezo la investigación... Y obviamente tiene que ver con cosas personales... es el único lugar donde puedes hablar... es el espacio donde puedo gritar, decir y plantear lo que a mí se me place la gana...”

Marisol Gasé, integrante de Las Reinas Chulas, coincide con Enríquez en que se mezclan los temas político y personales donde buscan mostrar:

“... lo que nos duele, lo que nos lastima, lo que nos hiere, tratarlo de hacer con humor, con mucha crítica y hacer un tipo de catarsis con el espectador... El cabaret se presta para improvisar con la gente, no hay una cuarta pared como en el teatro, siempre es abierto, siempre le hablas a la persona que está contigo... plasmarlo en el escenario y decirlo porque te duele, porque te macera y además hacerlo con diversión eso sí cambia mundos y mueve masas, el teatro es reconstructivo, regenerativo”.

En donde la *identidad* de los interlocutores, permite que el público se ría de cualquier cosa que le parezca chistosa por la manera en que es presentada, por identificar a algún personaje de la vida pública o por verse de pronto retratado a través de algún estereotipo; por los juegos de palabras o por las acciones realizadas por los actores como caídas o golpes, aquí no es necesario contar con un gran capital cultural, puesto que el menor pretexto da pie a la risa que se contagia rápidamente entre los asistentes.

Dentro del teatro cabaret desde el momento de la construcción de la obra se buscan los elementos que posiblemente servirán para que el público se identifique con los personajes que está viendo sobre el escenario. Luis Esteban Galicia, actor que actualmente se encuentra participando en la temporada de *El Monster Gordillo Freak Show* afirmó:

“...tenemos una cultura que podemos llamar populachera... (formada por) personajes que son fácilmente identificables, entonces pues... basta con que leas un periódico o basta con que observes a todos los demás... creo que una materia prima para hacer personajes es subirte al metro y salirte de tu ensimismamiento y ver el entorno, y ver cómo nos comportamos todos y hay cada personaje... que en la cotidianeidad no lo percibes, por lo que el cabaret se vuelve una gran lupa y los ves mucho más grandes de lo que son... los personajes los sacamos de la vida real y de sus propios vicios”.

El *propósito*, remite al conocimiento sobre los temas de los que tratan las obras de teatro cabaret, tanto por la parte de cabareteros como del público. Roam León nos mencionó en entrevista que:

“la obra pretende tener de todo, va cayendo una cosa u otra, eso depende del público. La cosa es que sea un tema universal y que cualquiera entienda la trama y el mensaje, que es lo mínimo que hay que tener, pero hay ciertos detallitos que capta una gente y otra no...”

Las *circunstancias*, hacen referencia al lugar donde se lleva a cabo el intercambio; por un lado tenemos los espacios cerrados, de un tamaño considerablemente reducido, donde la entrada por lo regular tiene un costo y además es posible consumir alimentos y bebidas y por el otro espacios al aire libre de entrada gratuita.

4.1.2 Interacción de los cabareteros con el público

En el caso de las puestas en escena podemos decir que existe una “... comunicación *directa* (que)...se refiere a todas las situaciones de comunicativas que ponen en contacto, en un mismo espacio físico, a dos o más individuos presentes.” (Lochard y Boyer, 2004:9) en donde es necesario según Charaudeau, cumplir con ciertos requisitos; todo comienza con la elección de asistir a una obra de teatro cabaret, el lugar al cuál se decide ir y en su caso el costo o la gratuidad del evento. La zona donde se presentará también determina el tipo de público que asistirá; por ejemplo, el público

que asiste generalmente al Teatro Bar El Vicio, ubicado en Coyoacán y donde se tiene que pagar un cover, en palabras de Ana Francis Mor:

“... digamos que el público de El Vicio (aunque nos vista un poco de todo) se mueve más hacia la izquierda, hay una ideología más o menos similar, nunca falta el despistado que nos mienta la madre, pero hay una ideología más o menos similar y en ese sentido es un público que te retroalimenta mucho..., después de la función, te critican, te dicen, te exigen como un cierto nivel de información importante, también es un público recurrente, que si no estás transformándote como artista, no solamente en el discurso, sino también en la búsqueda estética, se aburre y se va, porque ya te vio muchas veces, entonces eso también es una exigencia”.

En varias entrevistas nos encontramos con una descripción similar del público asistente al Teatro Bar El Vicio, de igual manera el público de los espacios abiertos y gratuitos es descrito de manera parecida por varios cabareteros. Roam León, actor de la compañía Género Menor lo describe como: “este público es el del viernes del Zócalo totalmente heterogéneo se ríen de cosas inesperadas no hay como un patrón, de esto funciona siempre...”

A simple vista no existe una verdadera comunicación entre el actor o los actores que están en escena y el público, el espectador no se interesa en ellos de manera personal, sino que se identifica o rechaza a los personajes que están interpretando.

“Así, por el lado del sujeto que comunica, se puede formular la hipótesis de éste tiene sus propios objetivos cuando se lanzan en un acto de comunicación. Él inviste a la vez objetivos racionales y deseos subjetivos que constituyen su compromiso personal de comunicación”.
(Charaudeau, 2006:48)

Por esta circunstancia cuando el público es provocado por el cabaretero o los cabareteros, de forma planeada o espontánea, desde el escenario se busca su participación como un elemento más dentro de la obra. En uno de los ensayos de la obra *El Monster Gordillo Freak Show*, dos de los actores, Monserrat Marañón y Luis Esteban Galicia, comenzaron a improvisar, pero la realizadora de la obra Leticia Pedrajo les pidió que primero aprendieran sus papeles tal y como estaban escritos y que una vez que los tuvieran dominados podían improvisar libremente, dando de esa manera la luz verde para interactuar con el público.

Un ejemplo de la interacción planeada lo encontramos en la misma obra, donde en una de las escenas Miss Teté, personaje interpretado por La Pedrajo, hace preguntas de manera directa al público asistente. En el ensayo previo al estreno de la obra, realizado unas cuantas horas antes en el Teatro Bar El Vicio, Miss Teté hacía preguntas a sus “polluelill@s” como les dice a sus alumnos entre las pocas personas que nos encontrábamos en el lugar, asigna nombres a diestra y siniestra, para dar comienzo con una ronda de preguntas:

Se dirige a un chico que presencia el ensayo y lo bautiza como “Andrés Manuel” haciendo referencia al candidato de izquierda a la presidencia de nuestro país, Andrés Manuel López Obrador, le pregunta cosas como la raíz cuadrada de 26,340, la distancia de la Tierra a la Luna, mientras que a los demás “alumnos”, que son también personas que presencian el ensayo, les hace preguntas más fáciles como: cuáles son los colores de la bandera o cuáles son las vocales.

Para cerrar la ronda de preguntas termina con: “Andrés Manuel ¿cuál es la capital de Mozambique?”, a lo que el chico le contesta muy seguro y usando un acento tabasqueño: ¡Maputo! ante la respuesta correcta Miss Teté se queda impávida y La Pedrajo comienza a improvisar gritando fuertemente: “¡Maputo tú!, ¡Maputo tú!”. Al final del ensayo, fuera del personaje, admitir que no esperaba que alguien supiera la respuesta correcta.

El ingenio y la capacidad de improvisación de los cabareteros saltan a la vista en cuanto hacen algún comentario sobre los asistentes. Durante el re-estreno de la puesta en escena *Pimpilenchas. Mucho ayuda el que no es trova*, realizado en El Teatro Bar el Vicio, el 5 de Octubre de 2011, nos dimos cuenta que desde el título podíamos inferir que se trataba de una obra con tintes lésbicos, la mayoría del público estaba conformado por chicas sentadas de par en par en las mesas, en un momento de la obra cuando la actriz Marisol Gasé se queda sola en el escenario, mira hacia el público y comenta: “Hay una pareja heterosexual. ¡Qué raro!, pero no se preocupen los aceptamos” lo que provoca un estallido de risas de los espectadores.

Por otro lado para entender la situación de comunicación en un espectáculo de teatro cabaret es necesario tener en cuenta que:

“Poner en escena una identidad, un acontecimiento, una historia, es construir el discurso que se juzga más apropiado para ese *objetivo comunicativo* (para la intención, pero también para

la recepción prevista). Puesto que ese discurso debe interesar, seducir, despertar la adhesión.”
(Lochard y Boyer, 2004:47)

César Enríquez comentó en entrevista como fue que creó a su personaje principal de *Las disertaciones de la Chingada*:

“...es creada la Chingada como madre de los mexicanos y el conflicto ¿por qué los mexicanos somos como somos? ¿realmente tenemos el gobierno que nos merecemos y realmente tenemos los presidentes? Es muy doloroso, decir que culero que tengamos el presidente que tenemos, sí pero lo tenemos porque es el que nos merecemos, porque nadie hace nada, ni nadie está haciendo nada por mejorarlo. Los mexicanos estamos fracturados desde la conquista y desde ahí somos unos entes esquizofrénicos bipolares que preferimos ver la televisión y embobarnos con una historia que no es real, ha vivir nuestra realidad tal como es. La Chingada, es una mujer esquizofrénica bipolar, enferma que viene hablarte a ti mexicano de porque eres su hijo, te viene a decir pues si saliste igualito a mi cabron.”

Otro aspecto que resultaría interesante considerar, pero que no es el tema de la presente investigación, es la interacción entre los asistentes a una obra de teatro cabaret como lo explica Patrice Pavis, en su *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*:

“...sería necesario interrogar a la psicología y a la sociología para determinar las formas de interacción entre los espectadores. Como todo un grupo, el público está sometido a variaciones, momentos de desinterés, emoción, histeria. Los estudios sociológicos de las reacciones de los espectadores no informan sobre los vínculos que se establecen entre el público de una función. Sin embargo, estos existen, como toda velada teatral nos lo muestra intuitivamente. Pero de qué depende esta unión o desunión, sigue siendo un misterio”. (Pavis, 1996:88)

Una de las principales características del teatro cabaret es que se encuentra en constante renovación, lo que provoca que a pesar de ser la misma obra base, una persona que vea más de una vez cualquier puesta en escena no dejará de llevarse alguna sorpresa. El público que gusta del teatro cabaret acude de manera constante a este tipo de obras.

4.2 La risa como dispositivo

La raza humana tiene un arma verdaderamente eficaz: la risa.

Mark Twain

Henry Bergson fue un reconocido filósofo francés, ganó en 1927 el Premio Nobel de Literatura. Entre sus obras realizó tres ensayos, en el año 1899, que giran en torno a lo cómico, a lo largo del primero describe ciertas características que producen la risa. Entre ellas tenemos que es exclusiva del ser humano, surge de manera colectiva, se escuda en la complicidad de los rientes que deben de tener un contexto común, es espontánea y debe despojarse de todo sentimiento para producirse. (Bergson, 2009)

La risa nos coloca en una postura de superioridad moral, sobre algún defecto, algo inesperado o incongruente, también sirve como un mecanismo liberador, de defensa y de exclusión.

“...La risa espontánea en situaciones reales es “una risa en bruto, risa sin más, risa de simple negación, de simple rechazo, de auto defensa espontánea” (SOURIAU, 1948:154). Sólo es verdaderamente cómico lo que es revestido por la inventiva humana y que responde a una intención estética” (Pavis, 1996:79)

Durante la representación de una obra la risa es provocada por determinadas situaciones que a la vista de los espectadores pueden resultar chuscas o graciosas, mediante los diálogos, la caracterización y/o el comportamiento de los personajes, los juegos de palabras o la interacción con el público. “La risa en los teatros y en la literatura... ha supuesto una auténtica sanción social señalando lo permitido y lo prohibido, lo deseado y lo despreciable” (Bernárdez, 2001:20)

Cabe mencionar que si bien no estamos analizando a los asistentes de las obras de teatro cabaret, a lo largo de nuestras visitas a varias obras nos pudimos percatar cómo la risa se va contagiando entre el público aunque no hayan entendido por qué se desató la primer carcajada.

CONCLUSIONES

El teatro cabaret tiene elementos del teatro de revista y de la carpa, por ejemplo el contenido de las obras es versátil y se encuentran en constante cambio, así como intervenciones musicales. En el teatro de revista se utiliza el vocabulario de la clase trabajadora, mientras que en la carpa se retoman temas políticos. Por otro lado, la palabra *cabaret* se asocia con el cancan y el Moulin Rouge, puesto que el cabaret francés y alemán de los antecedentes internacionales del teatro cabaret.

No existe bibliografía específica sobre teatro cabaret y cuando la hay es muy escasa y parcial para describir la escena cabaretera en nuestra Ciudad. Prácticamente cada actor tiene su propia versión de lo que es teatro cabaret, muchos coinciden en que sus antecedentes están en el teatro de revista y la carpa, cuestión que pudimos comprobar en la poca bibliografía que fue encontrada. Sin embargo, algunos cabareteros como Sergio Cassani y Tito Vasconcelos mencionan conocer y tomar en cuenta el teatro de Bertold Brecht, con su componente de acción social, en ello es muy parecido al teatro cabaret.

Encontramos que desde la década de los veinte se ha hecho cabaret en México, en los ochenta y noventas surgió una “generación renovadora” formada por Jesusa Rodríguez, Liliana Felipe, Astrid Hadad, Tito Vasconcelos, Pedro Kóminik y Regina Orozco, quienes han implantado, por medio de cursos, una manera de hacer cabaret y sostenido transmitiéndolo a sus discípulos. Actualmente continúan dando cursos Tito Vasconcelos y Pedro Kóminik, Las Reinas Chulas incursionaron hace aproximadamente 10 años en la impartición de talleres de teatro cabaret en el Centro Cultural Helénico. En el caso de César Enríquez la situación fue distinta, puesto que entró al teatro cabaret por casualidad, declaró en entrevista que “cuando me di cuenta dije: ay creo que esto es cabaret... la gente me decía: no, es que está muy padre tu espectáculo de teatro cabaret”.

A simple vista se puede decir que en el presente los agentes dominantes son los discípulos de aquellos sucesores y reconocidos por el hecho de ser alumnos de la “generación renovadora”, aún así, dichos agentes han demostrado que el reconocimiento lo han adquirido por su trabajo y aportación a este campo y no exclusivamente por herencia. Las Reinas son un buen ejemplo de ello, puesto que desde el 2000 han organizado el Festival de Teatro Cabaret, el cual ha logrado un carácter internacional y ha mostrado al público mexicano la multiculturalidad de ésta expresión escénica.

Actualmente, el teatro cabaret ha ganado popularidad, creemos que esto se debe a los nuevos eventos como la “Muestra de Artes Escénicas del Distrito Federal y Área metropolitana” o “La noche de las Publivíboras: observatorio ciudadano” organizado por La Cabaretiza A.C.

Encontramos que el universo del teatro cabaret en nuestra Ciudad se encuentra formado por una comunidad de actores. Gran parte de los entrevistados coinciden en que se puede hablar de un gremio cabaretero y que funcionan como tal, así podemos decir que la teoría de Pierre Bourdieu sostiene que: “... para construir un campo, hay que identificar aquellas formas de capital específico que habrán de ser eficientes en él y, para construir estas formas de capital específico, se debe conocer la lógica del campo.” (Bourdieu, 1995:72) Este concepto nos permitió comprender que existe un campo de cabareteros, donde existen reglas tácitas para pertenecer al campo que aunque no se encuentran escritas o explícitas, son entendidas por todos los que comparten la misma *illusio*; existe una colaboración antagónica donde se ayudan como comunidad artística pero son rivales al momento de conseguir espacios, apoyos económicos y reconocer los buenas puestas en escenario.

Este campo no tiene reglas establecidas, ni alcanza a ser definido, por los mismos agentes. El hecho de no tener una definición de teatro cabaret es un indicador de que es un campo en vías de legitimación. El guión de las obras de teatro cabaret se realiza de distintas maneras, sean las obras escritas con meses de anticipación o no, mientras no rompa con la *illusio* que se tiene en común al crear obras de denuncia, teatro de disidencia que busca hacer reflexionar al público sobre entorno donde vive. No existen lineamientos fijos para la realización de las puestas en escena y cada cabaretero realiza sus producciones de acuerdo a sus intereses y conveniencias, pero esperando agradar y atraer a su público.

El teatro cabaret se considera un *subcampo* del campo teatral, el cual se encuentra en la intersección de las tres formas de hacer teatro: mayores, menores y el musical. Su estructura es similar a la del campo teatral clásico, pero existen múltiples variantes, por ejemplo encontramos que en muchas ocasiones el cabaretero escribe o coescribe el texto, produce sus propias obras. Además que los cabareteros juegan diversos papeles dentro de las producciones de otros actores a la par de actuar también dirigen a sus compañeros, los ayudan con el maquillaje o el diseño del vestuario.

La investigación de campo mostró que los actores en ocasiones realizan sus propios guiones y que ya en el escenario son pocos los actores que se necesitan para la puesta en escena. La idea para

crear una obra surge de las inquietudes personales de cada actor, de la visión que tienen de su entorno, lo que ocurre en él y de qué manera ocurre, también de que por lo regular los actores no sólo actúan sino que escriben y producen sus obras, en algunas ocasiones incluso ellos son lo que se encargan de musicalizar sus obras.

Encontramos que el gremio cabaretero se encuentra formado por un grupo de actores que en la mayoría de los casos son egresados de alguna institución de renombre en el campo del teatro; los actores entrevistados son egresados principalmente del Centro Universitario de Teatro, la Facultad de Filosofía y Letras ambos de la UNAM y del *Foro Teatro Contemporáneo de Ludwik Margules* (cerrada en el año 2005) y otros, que de manera fortuita ingresaron al cabaret y que han tomado cursos ofrecidos por otros cabareteros, pero que a la vez se han, vuelto como en el caso de Las Reinas Chulas, instructoras de talleres enfocados al teatro cabaret. También observamos que en muchas ocasiones los costos de las puestas en escena son cubiertos por los mismos cabareteros y en algunos casos reciben alguna beca por parte del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) o estímulo fiscal conocido como EFITEATRO incluido en el artículo 226 BIS de la Ley del Impuesto Sobre la Renta (ISR) de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP)

Únicamente Las Reinas Chulas nos comentaron que es posible vivir del teatro cabaret, los demás entrevistados tienen que ejercer otras facetas de la vida actuarial para sobrevivir, pero sí reconocen que el cabaret es una forma de autoempleo que les permite expresar sus inquietudes sobre temas que son de su interés; no obstante, las cuatro integrantes de Las Reinas Chulas tienen distintos trabajos independientes del teatro cabaret.

El cabaret cuenta con otras herramientas para poder vestir una puesta en escena, alguna de ellas es caricaturizar al personaje a través del vestuario y maquillaje, suelen exagerar los rasgos para enfatizar y asociar el personaje, como es el caso de Leticia Pedrajo, en su reciente obra *El Monster Gordillo Freak Show* quien caricaturiza a la maestra Gordillo o en otro caso Astrid Hadad que realiza otro tipo de cabaret, ella suele subir al escenario y dar un concierto en lugar de presentar una obra con drama, su vestuario siempre representa símbolos representativos mexicanos, como el nopal, el águila, el vestuario de charro, etc.

De la misma manera funciona la música, pues ambienta la actuación, para emitir un mensaje, sin que sea ofensivo o fuerte, casi siempre se presenta en canciones con ritmos pegajosos o con

letras chistosas que hacen que el mensaje sea más suave. De igual forma se utilizan los recursos multimedia, para apoyar la obra a través de imágenes musicalizadas que ocasionan que los espectadores capten el mensaje y se divierten.

El costo por asistir a una obra de teatro cabaret va desde 150 hasta los 300 pesos y en ocasiones suben a 500 pesos, cantidad que no cualquier persona puede pagar, aparte el consumo de alimentos y bebidas, resultan así puestas en escena para un público con capital económico estable y que guste de este género. Los precios varían según el lugar y la zona, son pocos los lugares que presentan cabaret, en esta investigación solo se profundizan en tres, que difieren en costos, el Teatro Bar El Vicio es el más caro de los tres, por las entradas que van desde 80 o 100, la más económica, hasta 250, más el consumo dentro del lugar; el Foro A Poco No, por su ubicación (la zona del centro de la Ciudad de México) es más accesible y en ocasiones suele ser gratuita la entrada, no hay consumo dentro de él y es más pequeño que El Vicio. Es difícil que la gente guste o conozca el teatro cabaret, suelen confundirlo con cancán o comedia tipo Mascabrothers, debido a la poca difusión o simplemente a presentar límites por parte del horario, costos, ubicación, etc. No obstante, gracias a la participación de este género dentro de nuevos eventos culturales gratuitos y al Foro Itinerante El Blanquito llega a un público nuevo, con diferentes capitales económicos y culturales, cumpliendo así su objetivo que es llegar a toda la población, entretener y generar un público crítico frente a la situación de su país.

El teatro cabaret propicia la interacción entre actores y espectadores, en algunas ocasiones dicha interacción se encuentra planeada desde la dramaturgia y en otras por la manera de exponer los temas, la cercanía física entre el escenario y los espectadores que facilita que el público intervenga de manera espontánea en el espectáculo, la iluminación que permite que se cree un clima de complicidad entre el público y los actores.

Otra veta que resulta interesante explotar es todo lo que se refiere a los asistentes a los espectáculos cabareteros, las motivaciones que llevan a la gente a asistir a obras de teatro cabaret, si buscan o no este tipo de espectáculos y cómo se convierten en cómplices de los cabareteros al momento de reírse de figuras públicas y medir, de ser posible, si el mensaje que buscan transmitir los cabareteros es entendido.

“El sinónimo de cabaret es delirio” frase dicha por Leticia Pedrajo, la cual sirve de inspiración para definir el teatro cabaret. Efímero, versátil, preformativo, es una mezcla de varios géneros teatrales, es un teatro de disidencia, de denuncia, de género, es delirante; contiene ilusión, pasión, locura; el cabaret es una quimera perfecta entre el actor, el personaje, una ideología izquierdista y el público. El cabaret es el revoltijo de una situación en un determinado lugar. El teatro cabaret es precursor en México y el mundo de nuevas formas de participación y acción. Nace de la parodia, la farsa, el humor y la ironía utensilios de cuestionamiento al poder. El cabaret conjuga la farsa con la realidad para concernir las dos dimensiones en una lucha social, que se intenta sea de todos.

