



UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE ARTES

DEPARTAMENTO DE TEATRO

Programa de Magíster en Artes con Mención en Dirección Teatral

**LA SÁTIRA POLÍTICA Y EL CASO DEL CABARET MEXICANO:
Trasvases estéticos para la construcción de un Cabaret Invisible.**

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con Mención en Dirección Teatral

NATALIA ESTEFANIA CAMENT SÁNCHEZ

(Beca financiada por CONICYT-PCHA/Magíster Nacional/ 2010-22101281)

Profesora guía de investigación teórica: Dra. Verónica Sentis Herrmann

Profesor guía de investigación experimental: Alberto Kurapel

Santiago, Chile, 2016.



Esta obra tiene una licencia Creative Commons

Autoría - No comercial - Compartir igual. 4.0 Internacional



Eres libre de:

*Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

*Adaptar — transformar y crear a partir del material.

Bajo las siguientes condiciones:



Autoría: Debes reconocer adecuadamente la autoría e indicar si se han realizado cambios a la obra original.



No Comercial: No puede usarse este trabajo con fines comerciales.



Compartir igual: Si transformas o modificas esta obra para crear una obra derivada, sólo puedes distribuir la obra resultante usando esta misma licencia.

©2016, Natalia Cament. Algunos derechos reservados.

A mis padres, María Elena Sánchez y Pedro Cament, por el amor de siempre.

A la memoria de mi maestro Lech Hellwig Gorzynski, por enfrentarme al teatro

y con él, a la vida.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis no habría visto la luz sin la ayuda de muchísimas personas, desinteresadas y generosas, cosa que en sí, nos inspira a creer que recolectar, analizar, sistematizar, compartir, proponer y recrear el arte, sigue teniendo sentido.

Parto por agradecer a la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT), su apoyo a través de la beca para la realización del posgrado y con ello, la posibilidad de volver a Chile. También al Magíster en Dirección Teatral de la Universidad de Chile, a través de sus coordinadores, Abel Carrizo y Jesús Codina, por su promoción del estudio del teatro popular al interior de la academia. También a los docentes que fueron parte de mi proceso formativo, a Verónica Sentis que me acompañó en esta investigación, y a Marjorie Ávalos, secretaria académica, cuyas gestiones me permitieron concluir este proceso. Especialmente agradezco a Alberto Kurapel, por acompañarme desde la primera idea hasta la última intervención, y ser uno de esos escasos faros de sabiduría que siguen obligando al teatro a hacerse preguntas.

Agradezco a los creadores mexicanos de cabaret Nora Huerta, Cecilia Sotres, Marisol Gasé, Minerva Valenzuela, Roberto Cabral y Diego Jáuregui por la generosidad de sus testimonios en camerinos, bares y pantallas de ordenador. Especialmente agradezco a Tito Vasconcelos, por aceptar el reto de venir a Chile y compartir su conocimiento y técnica para marcar un importante precedente, y por acompañarme también en la documentación sobre los orígenes del movimiento de cabaret mexicano. Agradezco a Jesusa Rodríguez las largas horas de conversación sobre el cabaret y nuestros países, y la inspiración que eso significó para mí. También el apoyo de Alejandro Ortiz Bullegoyri, Araceli Rebollo, Rosa María Trujillo, Julia Arnaut y César López, en

la localización de fuentes en Ciudad de México, y a Rodrigo Muñoz por ayudarme con algunas transcripciones. Agradezco muy especialmente el apoyo logístico de Claudia Morales en Santiago.

Agradezco a cada una de las personas que hicieron posible el proyecto creativo de Cabaret Invisible, un laboratorio que comenzó como parte medular de la investigación experimental de esta tesis, pero que se ha mantenido vivo por su capacidad de congregar a personas, que siguen creyendo que la incomunicación naturalizada en las grandes ciudades puede desbloquearse con pequeñas acciones. En primer lugar, agradezco a Sebastián Sotomayor, por recorrer conmigo codo a codo esta etapa de descubrimientos y locuras persiguiendo al cabaret (y a la vida) en Chile y en México. Gracias a todos los actores de Cabaret Invisible por haber sido parte, no sólo de este elenco, sino por acompañarme durante dos años de infinitos ejercicios de posgrado. Agradezco a Rodrigo Muñoz Medina, Malva Venegas, Lilian Cancino, Claudia Morales, José Luis Olivari, Kjesed Faúndez, Samanta Pizarro, Verónica Zapata, Carlos Talamilla, Alejandra P. Quiroga, Matías B. Inostroza, Valentina Vio, Rodrigo Gallardo, Juan Manuel Herrera, y al pequeño Vicente Urriola. Gracias a cada uno por haberse vuelto *invisible* para que la lupa se pusiera, por unos minutos, en quienes habitualmente no nos detenemos a mirar. Lo más hermoso del Cabaret Invisible es, sin duda, la gente que el proyecto ha convocado en 3 años, que es la gente más soñadora y generosa, entre soñadores y generosos.

Natalia Cament

Santiago, abril de 2016.

“El arte es un instrumento para resistir. [...]
Y si sólo para eso sirve... ya sirvió de mucho.”

Jesusa Rodríguez (2010)

INDICE

RESUMEN	11
INTRODUCCIÓN	13
CAPÍTULO 1. EN TORNO AL GÉNERO DRAMÁTICO DE UNA FORMA SATÍRICA CONTEMPORÁNEA	24
1.1 EL CABARET Y EL HUMOR, UNA FARSA SATÍRICA CONTEMPORÁNEA	25
1.2 EL CABARET Y LA CRÍTICA, UNA HERRAMIENTA DE TRASFORMACIÓN SOCIAL	36
1.3 LA CARPA MEXICANA COMO CUNA Y EL RESCATE DEL IMAGINARIO POPULAR MEXICANO	41
CAPÍTULO 2. EL CABARET MEXICANO CONTEMPORÁNEO	49
2.1 SURGIMIENTO Y CONSOLIDACIÓN DE UN GÉNERO SATÍRICO	49
2.2 UN EJEMPLO DE PERFORMANCE DE CABARET: <i>LAS NUPCIAS</i> DE JESUSA RODRÍGUEZ Y LILIANA FELIPE (2001)	64
CAPÍTULO 3. ABORDAJE DE LA PERFORMATIVIDAD	72
3.1 ENFOQUE DE ERIKA FISCHER-LICHTE	78
3.1.1 <i>Copresencia</i>	82
3.1.2 <i>Producción performativa de la materialidad</i>	85
3.1.2.1 Corporalidad	86
3.1.2.2 Espacialidad	90
3.1.2.3 Sonoridad	91
3.1.2.4 Temporalidad	92
CAPÍTULO 4. ESQUEMA MÍNIMO PARA ABORDAR EL CABARET MEXICANO	95
4.1 ELEMENTOS DRAMÁTICOS QUE INFLUYEN LA ESCENIFICACIÓN	100
4.1.1 <i>Crítica y transformación social: el arte como herramienta política</i>	100
4.1.2 <i>Uso del humor satírico</i>	105
4.2 ELEMENTOS PERFORMATIVOS PRESENTES EN LA REALIZACIÓN ESCÉNICA	107
4.2.1 <i>Juego de presencia y representación</i>	107
4.2.2 <i>Copresencia y cocreación de la experiencia espectacular entre actores y espectadores</i>	110
4.2.2.1 Autoría escénica, creación colectiva y dirección al uso	110
4.2.2.1 Estrategias de contacto copresente	117
4.2.3 <i>Escena distanciada</i>	118
4.2.3.1 Corporalidad: embodiment y desdoble	118
4.2.3.2 Espacialidad: espacio atmosférico y escena sintética	121
4.2.3.3 Sonoridad: música satírica en vivo como agua vital	125
4.2.3.4 Temporalidad: al ritmo de la retroalimentación autopoiética	127
CAPÍTULO 5. PROYECTO CABARET INVISIBLE COMO FUSIÓN DE RECURSOS TEATRALES Y PERFORMATIVOS DEL CABARET MEXICANO Y EL TEATRO INVISIBLE	128
5.1 INTEGRACIÓN DE ELEMENTOS DEL CABARET MEXICANO	129
5.2 INTEGRACIÓN DE ELEMENTOS DEL TEATRO INVISIBLE	131
5.3 DESCRIPCIÓN DEL FORMATO TEATRAL CABARET INVISIBLE	136
5.3.1 <i>Antecedentes</i>	136
5.3.2 <i>Descripción y objetivos</i>	139
5.3.3 <i>Formato y estructura del Cabaret Invisible</i>	142
5.4 DESCRIPCIÓN Y EXPERIENCIA DEL PROYECTO “DISCULPE LA MOLESTIA, NO ES MI INTENCIÓN MOLESTAR”	146
a) <i>El espacio invisible y su construcción desde el cuerpo</i>	149
b) <i>Las situaciones de intervención y la convivencia en sociedad</i>	154
c) <i>El trabajo con el elenco invisible</i>	156

5.5 ANÁLISIS Y VALORACIÓN DE LA EXPERIENCIA DE REALIZACIÓN ESCÉNICA.....	165
5.5.1 Reflexión sobre experiencia de dirección en Cabaret Invisible: Dirigir lo no ensayable, dirigir espectadores, dirigir en vivo.....	175
CONCLUSIONES	178
BIBLIOGRAFÍA.....	184
ANEXOS	189
Anexo 1: Pauta de entrevista a creadores de cabaret mexicano	189
Anexo 2: Entrevista a Minerva Valenzuela	190
Anexo 3: Libreto Nupcias de Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe (2001)	195
Anexo 4: Ficha técnica proyecto CABARET INVISIBLE	199
Anexo 5: Fragmento de Bitácora	200
Anexo 6: Letras canciones	203
Anexo 7: Crónica de un espectador	206

En DVD y sitio web:

Anexo 8: Entrevista en video a Jesusa Rodríguez

Anexo 9: Entrevista en video a Tito Vasconcelos

Anexo 10: Entrevista en video a las Reinas Chulas (Marisol Gasé, Cecilia Sotres y Nora Huerta)

Anexo 11: Registro visual del proyecto “Disculpe la molestia, no es mi intención molestar”

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1: EL CABARET MEXICANO COMO DRAMA.	25
2: ESQUEMA DE LA TEORÍA DE GÉNEROS DE L. J. HERNÁNDEZ.....	28
3: TEMAS RECURRENTES DEL CABARET MEXICANO	38
4: IMÁGENES DE LAS NUPCIAS DE JESUSA RODRÍGUEZ Y LILIANA FELIPE (2001). FOTOGRAFÍA DE LOURDES ALMEYDA.	69
5: ESQUEMA DE ELEMENTOS PARA LA EVALUACIÓN DE LA ESCENIFICACIÓN /REALIZACIÓN ESCÉNICA DE E. FISCHER-LICHTE.	81
6: ESQUEMA DE ELEMENTOS PARA ABORDAR EL CABARET MEXICANO.	99
7: ESQUEMA DE RELACIONES EN EL JUEGO DE PRESENCIA Y REPRESENTACIÓN DEL CABARET	109
8: IMÁGENES DE CABARET MEXICANO	123
9: ESQUEMA DE ELEMENTOS DEL CABARET MEXICANO Y EL TEATRO INVISIBLE A INTEGRAR EN CABARET INVISIBLE	135
10: ESTRUCTURA DEL CABARET INVISIBLE.....	142
11: LOS ELENOS DE CABARET INVISIBLE. FOTOGRAFÍAS TOMADAS POR ALBERTO KURAPEL.	157

RESUMEN

La presente investigación se centra en el estudio del cabaret mexicano contemporáneo de la Ciudad de México, como un género teatral que destaca a nivel espectacular, por la presentación de elementos satíricos, esto es, vinculados a la crítica social y al humor, desde un tratamiento eminentemente performativo de los recursos escénicos, que requiere de un marco de copresencia fundamental entre actores y público.

Nuestro primer objetivo es aportar al campo de los estudios de teatro latinoamericano contemporáneo una herramienta de análisis de puesta en escena que permita relevar los rasgos esenciales de este formato en tanto sátira y en tanto *performance*. Nuestro segundo objetivo es trasvasar experimentalmente elementos dramáticos y performativos del cabaret mexicano y el Teatro Invisible para construir un nuevo formato teatral de cabaret contemporáneo, aplicado al espacio público.

Metodológicamente esta tesis implicó la revisión bibliográfica de fuentes sobre historia y teoría del teatro, la realización de entrevistas directas a creadores de cabaret contemporáneo, la observación de puestas en escena, la identificación de rasgos comunes, la presentación de un modelo de observación apropiado para el género, y el diseño y realización de un proyecto creativo.

El resultado del proceso implicó en su nivel teórico, la definición del cabaret mexicano como un género de sátira contemporáneo, que dramáticamente está vinculado a la farsa, y utiliza el humor inclusivo para revisar críticamente temáticas socialmente contingentes, vinculadas a la exclusión y la explotación, revalorando el imaginario popular mexicano. Dentro de sus aspectos performativos destaca ante todo, el juego de presencia y representación, la copresencia y cocreación de la vivencia espectacular por parte de actores y espectadores, y el distanciamiento que persigue la producción performativa de la materialidad escénica. A nivel experimental esta tesis desembocó en la realización del proyecto creativo Cabaret Invisible desarrollado en el transporte público de la ciudad de Santiago.

INTRODUCCIÓN

La presente investigación se centra en el estudio del cabaret mexicano contemporáneo de la Ciudad de México, como un género teatral circunscrito en la concepción del arte como herramienta de transformación social, que destaca a nivel dramático por la presentación de elementos satíricos, esto es, vinculados a la crítica y al humor, y a nivel espectacular, por desarrollar, en un ambiente de copresencia y cocreación espectacular entre actores y espectadores, un juego constante de presencia y representación.

Nos hemos planteado como primer objetivo, aportar al campo de los estudios de teatro latinoamericano contemporáneo, una herramienta de análisis de puestas en escena que permita relevar los rasgos esenciales del cabaret, en tanto teatro de sátira y en tanto performance. De manera específica, nos hemos propuesto identificar los componentes dramáticos y performativos del cabaret mexicano que tienen consecuencias escénicas, para presentar luego, un esquema de rasgos fundamentales, dramáticos y performativos, a observar en el género cabaret. Nuestro segundo objetivo es trasvasar experimentalmente algunos rasgos satíricos y performativos del cabaret mexicano para construir un nuevo formato teatral de cabaret contemporáneo, que en fusión con elementos del Teatro Invisible, investigue la transposición entre realidad y ficción en la intervención del espacio público.

Cuando hablamos del cabaret como género, nos referimos a un campo de creación escénica suficientemente consolidado como para que las semejanzas entre una y otra manifestación, puedan englobarse en una misma clase. No olvidamos, sin embargo, que este género, como cualquier otro, se expresa a través de una amplia diversidad de posibilidades de puesta en escena, y en ese nivel,

podríamos señalar que presenta tanto diferencias de estilo, diferencias vinculadas a diferentes momentos históricos, a diferentes geografías e idiosincrasias, y finalmente, a diferentes discursos de creadores, como cualquier otro género desarrollado por varias décadas. Nosotros nos avocaremos a identificar las similitudes dramáticas y performativas, para definir las consecuencias estéticas más representativas del desarrollo actual del cabaret mexicano, que en el marco de esta investigación, se circunscribe al cabaret de los últimos 30 años en la Ciudad de México.

Por *cabaret* entenderemos, el espectáculo de variedades que puede integrar las diferentes disciplinas escénicas tradicionales como el teatro, la música o la danza, que se presentan en ambiente de café o bar, donde la interacción con el público es directa y cuyos contenidos se entregan desde el humor. Por *cabaret mexicano contemporáneo*, entenderemos el espectáculo de variedades mexicano que fusiona la crítica social y el humor satírico, integrando las artes escénicas tradicionales, pero además la performance, la intervención urbana y los nuevos medios. Suele presentarse en bares, pero también puede hacerlo en otros espacios como anfiteatros, tablados, sedes comunitarias, escuelas, etc., generando el mismo ambiente convivial. Se articula siempre sobre la relación directa con el público, y transita entre la expresión más teatral y la más performativa, estableciéndose sobre el juego entre realidad y ficción, presencia y representación. A través de la sátira, presenta contenidos vinculados a problemáticas sociopolíticas contingentes en la comunidad donde se inserta, para cometer su objetivo, que es la transformación social. El cabaret contemporáneo es una manifestación satírica destacada dentro del arte escénico mexicano, junto a otras sátiras como la *Impro*¹ y el *stand up*. Con esta investigación buscamos aportar al

¹ Con *Impro*, nos referimos a la técnica de improvisación contemporánea desarrollada no como entrenamiento actoral, sino como producto artístico final. Tanto *Impro* como *stand up* comparten con el cabaret el uso del humor y la relación copresencial con el espectador, aunque no necesariamente la vinculación con la crítica social y con el objetivo de transformación social.

análisis de un formato teatral, que ya se ha consolidado en una parte de Latinoamérica y que como fenómeno artístico se encuentra en constante expansión dentro del panorama internacional.

Entendiendo que todo el cabaret se sustenta en la relación directa con el público, en esta tesis nos referiremos a los extremos de las formas como “teatro de cabaret” y “performance de cabaret” para referirnos a los espectáculos que ponen más énfasis en recursos dramáticos previos a la interacción con el público (como personajes, anécdota y lenguaje) en contraste con los espectáculos que ponen más énfasis en el encuentro de la realidad espectacular misma en tiempo real con el público. Por supuesto, estos extremos sólo existen como puntos de referencia para el análisis, pues los creadores se mueven a lo largo de su propia trayectoria, -e incluso sincrónicamente-, en propuestas que incluyen ambos polos. No nos convoca aquí el interés por diferenciar teatro de performance, sino por identificar los rasgos que se presentan en todo el abanico de lo que podría englobar el cabaret mexicano contemporáneo. Este género, sin buscar su síntesis², no los separa, sino que les hace convivir.

Si bien el cabaret mexicano, como movimiento dentro del panorama de la historia del teatro latinoamericano, posee méritos más que suficientes para dedicar tiempo a su documentación y análisis, la razón particular por la cual nos parece pertinente como tema para una tesis de dirección teatral, radica en que nos permite abordar la utilización contemporánea de un recurso, que a nivel de dirección tiene profundas implicaciones. Se trata justamente de la convivencia entre lo teatral y lo performativo, lo que Erika Fischer-Lichte (2011) describe como el paso, en un sentido y otro, entre dos órdenes: el de la presencia y la representación. Un juego contemporáneo que encuentra

² Como lo hace y consigue, por ejemplo, el *teatro-performance* de Alberto Kurapel, en otra manera de superar la tradicional pugna de una forma contemporánea.

raíces en una tradición, que hasta donde sabemos, instauró Aristófanes con su famosa parábasis para apelar directamente a la opinión del público, que luego fue hecha emblema por Brecht y su efecto de distanciamiento (*Verfremdungseffekt*) con el fin de mantener la capacidad crítica de los espectadores, y que sigue viva y en exploración en el cabaret mexicano, con el mismo sentido con que se ha hecho desde hace 25 siglos. Este proceso, se produce justamente porque el cabaret es una manifestación que pertenece al arte contemporáneo y por tanto, no presenta más esa necesidad tan moderna de definirse de forma excluyente dentro de un solo orden. Es justamente el juego entre uno y otro, el distanciamiento que se busca integralmente con toda la puesta en escena, lo que da un sabor característico a los espectáculos, al tiempo que permite que el cabaret cumpla su objetivo social.

Nuestra motivación para escoger al cabaret mexicano contemporáneo como objeto de estudio, surge así del cruce de intereses disciplinares y personales. A nivel artístico, el cabaret contemporáneo es una de las manifestaciones escénicas que mayor desarrollo ha presentado en Hispanoamérica en las últimas décadas, en cuanto a creación, formación y difusión, y es por esto que ha llegado a ser en la actualidad “el género teatral en castellano más investigado por especialistas y académicos del mundo” (FIC México, 2014, p.1). La realización de doce ediciones del Festival Internacional de Cabaret de México, un espacio que reúne a más de 100 artistas de todo el mundo cada año, para presentar más de 60 espectáculos diferentes ante 9000 espectadores, ha significado un punto de consolidación innegable para el cabaret. El trabajo de gestión y promoción realizado por la compañía más importante en el panorama mexicano, *Las Reinas Chulas*, ha tenido como consecuencia la reafirmación del pequeño foro del teatro bar El Vicio como el escenario más importante de cabaret contemporáneo de Iberoamérica. Su trabajo a nivel

de formación de nuevas generaciones, siguiendo el ejemplo de Tito Vasconcelos³, a través de cursos, talleres, charlas y publicaciones, ha permitido traspasar herramientas, sintetizar aprendizajes, y renovar el debate sobre cabaret como una herramienta de transformación social. La incidencia de estos creadores y gestores en la política cultural mexicana, ha logrado que el cabaret sea parte de la programación de los teatros públicos, que sea un género presente en los exámenes de egreso de actores en las principales universidades y que, por ejemplo, exista una beca de creación específica para el género desde los fondos públicos de cultura⁴. A la suma de todas estas iniciativas, nos referimos cuando hablamos de consolidación de un movimiento teatral. Este punto de desarrollo ha tenido también un impacto mundial al impulsar a diferentes artistas de regiones diversas a organizar festivales equivalentes en sus países. Así surgió el Festival Internacional de Cabaret de Chile FICCHILE, organizado por algunos artistas chilenos en octubre del 2014⁵, y que en alianza con la Universidad de Chile permitió que Tito Vasconcelos dictara un taller de cabaret al interior de la casa de estudios, interesando en nuestro país a nuevos creadores e investigadores en el género. Un segundo festival nació, ahora en Madrid, el Festival Iberoamericano de Cabaret FICE en mayo del 2015. La unión de ya tres festivales hermanos, a los que se suman el Festival Galego de Cabaret, el Festival Internacional de Cabaret de Cuernavaca y

³ Vasconcelos ha sido un creador y formador fundamental al interior del mundo académico, instaurando las primeras cátedras directamente de cabaret en las universidades y dirigiendo los egresos de generaciones de actores con puestas en escena de este género.

⁴ Algo a lo que justamente era imposible acceder antes, cuando los proyectos de cabaret, en tanto puestas en escena altamente performativas, no podían responder a las exigencias dramáticas tradicionales de un fondo de creación teatral.

⁵ Daniella Rivera de la banda musical ODESSA, Samanta Pizarro de la banda musical Manual de Carroña, Valentía Vio del proyecto de intervención de espacios públicos Complejo Conejo, y Natalia Cament y Alejandra Marín del proyecto de intervención de cabaret en espacios públicos Cabaret Invisible. Resulta un antecedente fundamental, la participación previa de dos espectáculos chilenos en FIC México “Visite Fuentesvacuna” de la banda musical de cabaret ODESSA el 2013 y “El Oso” Concierto de cabaret del músico (Me llamo) Sebastián dirigido por Natalia Cament el 2014.

otros dos nuevos, que se encuentran en pre producción en Argentina y España, llevó a la formación en agosto del 2015 de la Red Internacional de Festivales de Cabaret. En este marco y tras compartir las experiencias de cada país, se debatió sobre los puntos mínimos que debiera incluir una definición de cabaret⁶ contemporáneo, superando ahora la realidad estrictamente mexicana, para responder al contexto de Iberoamérica. La definición de cabaret presentada en este texto, fue aceptada como punto de base para continuar la reflexión.

En un nivel de interés más personal como directora teatral formada en México, el cabaret representa para mí un puntapié que integró a muchos creadores de mi generación, a la concepción compartida del arte como herramienta de transformación social, que a diferencia de otras corrientes artísticas eurocéntricas, promovía la valoración de nuestras propias raíces populares americanas y la atención en nuestras problemáticas locales. Finalmente, se trataba de un espacio que además permitía traspasar las jerarquías creativas tan verticales, que el “teatro de arte” tradicional sigue presentando hasta nuestros días. Como hija de una escuela muy centrada en el estudio del teatro a partir de la literatura dramática, siempre me sentí impulsada a explorar justamente lo que excedía el texto literario, y que parecía pertenecer exclusivamente al ámbito de la creación escénica. Dentro de los marcos de análisis en que fui formada, el trabajo de creación del director consideraba la administración cuidadosa de los recursos escénicos. Aprendí a comenzar con un riguroso análisis del texto dramático (propio o ajeno), a proponer una forma personal de abordarlo en escena, a

⁶ Una de las figuras más trascendentes del cabaret mexicano, Jesusa Rodríguez señala que desde su punto de vista “Este género nuevo que se ha ido gestando en estos últimos 30 años no es cabaret, tampoco es *comedia dell arte*, tampoco es *café concert*, y tampoco es *stand up*. Es un género reinventado que lleva pedacitos de otros géneros al que a mí me da por llamarle farsa mexicana, porque todavía no tiene nombre. Es tan incipiente, tan poco desarrollado que todavía no tiene un nombre propio. Le llaman Festival de Cabaret o Cabaret Mexicano o Teatro de Cabaret, pero en realidad no es cabaret.” (Rodríguez, Entrevista a Jesusa Rodríguez, 2013) Lo cierto es que a la fecha, con mucha probabilidad debido al impacto del Festival Internacional de Cabaret, el nombre que internacionalmente se ha expandido para el género es el de *cabaret* y es por esta razón, que nos apegamos a ese término de forma de dar continuidad a los materiales que al respecto ya existen.

diseñar un plan de trabajo con los actores, a diseñar el espacio escénico y todo lo material que en él fuera a existir, incluyendo la iluminación y el sonido. Si bien este esquema sigue siendo de utilidad para mí, siempre sentí que justamente lo que más me importaba e interesaba de la creación escénica, no estaba considerado con el mismo detalle, y era un elemento que aparecía en nuestras reflexiones sólo finalizado el proceso de diseño, casi como un accidente inevitable: el público. Resulta evidente que todos los recursos en el teatro están pensados para repercutir sobre la audiencia. Sin embargo, lo que yo buscaba tenía mucho más que ver con la co-creación con el público, que con su sola asistencia y reacción a mis estímulos. ¿Cómo encaminarme a un teatro que se construyera en torno a la creación por parte de la audiencia, y que me permitiera a mí dirigir, no sólo la atención del público sino su acción? El análisis semiótico, que entiende al teatro como un texto, no me proporcionó en este sentido más herramientas para abordar ese algo que habitaba los espacios liminales entre el teatro y la performance. Buscando otras formas de abordar el fenómeno, leí a Erika Fischer-Lichte y su propuesta de una nueva estética para estudiar lo performativo. En su modelo, el principal cambio de punto de vista, se relaciona con entender el hecho escénico, ya no más como una obra de arte o como un texto, sino como un *acontecer*. Éste es el marco de análisis estético que utilizamos en esta investigación para observar el cabaret mexicano contemporáneo y también nuestro propio proyecto creativo.

Respecto del estudio del teatro, es preciso comentar que tras siglos de análisis que consideraron a la literatura dramática como el recurso fundamental para abordar las artes escénicas, omitiendo con esto, un amplio espectro de manifestaciones escénicas populares vinculadas al humor que no se sostenían desde lo literario; hace un par de décadas y gracias a la emergencia de los estudios teatrales y de performance, géneros como el cabaret mexicano han obtenido un espacio, cada vez mayor, de atención por parte de la academia. Resulta obligatorio mencionar los esfuerzos por

contrarrestar la falta de fuentes y debates, sobre el teatro popular y político, especialmente en el ámbito latinoamericano, que han impulsado publicaciones norteamericanas como *Latin American Review* (1967, USA) desde la Universidad de Kansas, *The Drama Review* (1967, USA) con Richard Schechner desde la Universidad de Nueva York, *Performing Arts Journal* (1976, USA), *Gestos* (1986, USA) con la coordinación de Juan Villegas desde la Universidad de California, las diversas publicaciones del Hemispheric Institute of Performance and Politics (1998, USA) a cargo de Diana Taylor desde la Universidad de Nueva York, como *Scalar*, los *Web Cuadernos* y *E-misférica*, y más recientemente *Karpa* (2008, USA) un esfuerzo de Gastón Alzate y Paola Marín desde la Universidad Estatal de California. Al momento de redacción de esta tesis en Santiago de Chile, otros dos textos monográficos sobre cabaret se encuentran en distintos momentos de escritura y publicación: una tesis de maestría sobre la dramaturgia y el cabaret por parte de Copatzin Borbón en Madrid, y un manual para la puesta en escena de cabaret a cargo de Tito Vasconcelos en la Ciudad de México. Estos materiales, sumados a los múltiples artículos publicados por artistas de cabaret mexicano en diferentes espacios, dan cuenta de la voluntad de sistematizar, por parte de los mismos creadores, las abundantes reflexiones que el género ha ido generando en su etapa más contemporánea al interior de la propia comunidad artística. Esto implica un salto: desde el análisis de observadores externos se ha ido gestando la observación crítica cada vez más contundente por parte de la propia comunidad.

Las preguntas que orientaron nuestra investigación fueron las siguientes:

- a) ¿Qué características dramáticas del cabaret mexicano tienen implicaciones en su puesta en escena?
- b) ¿Qué marco metodológico resulta pertinente para el análisis de la puesta en escena del cabaret mexicano contemporáneo, particularmente en su vertiente más performativa?

c) ¿Qué rasgos estéticos, dramáticos y performativos, deben observarse al enfrentar puestas en escena de cabaret mexicano contemporáneo?

d) ¿Qué rasgos estéticos del cabaret mexicano y del Teatro Invisible podrían integrarse para crear un nuevo formato de intervención de espacios público? Todo esto para llegar a la pregunta: ¿Qué consecuencias tiene en el espectador la experimentación con la *presencia* antes de la *representación*?

Para dar respuesta a estas preguntas, metodológicamente, emprendimos la revisión bibliográfica de fuentes sobre historia y teoría del teatro, la realización de entrevistas directas a creadores de cabaret contemporáneo, la observación de puestas en escena de cabaret, la identificación de elementos estéticos en ellas, la selección y presentación de un modelo de análisis apropiado para el género, la construcción de un esquema de elementos característicos del cabaret mexicano; y el diseño y realización de un proyecto creativo. El material se organizó finalmente en los siguientes apartados:

En el Capítulo 1, definimos las características dramáticas del cabaret vinculadas a la sátira, y relativas por tanto, al tratamiento del humor y la crítica, elementos esenciales para el cabaret mexicano en sus vertientes desde las más teatrales a las más performativas. Al finalizar este capítulo, realizamos un breve recuento del formato de Teatro de Carpa, espacio de construcción y cuestionamiento de la identidad nacional a través del arte, y antecedente fundamental para el cabaret contemporáneo.

En el Capítulo 2, presentamos el surgimiento, conformación y consolidación del movimiento de cabaret mexicano contemporáneo, y describimos como ejemplo de performance de cabaret la puesta en escena *Las nupcias* de Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe (2001).

En el Capítulo 3, presentamos el modelo de análisis estético de lo performativo de Erika Fischer-Lichte para abordar la copresencia y la producción performativa de la materialidad en una realización escénica, con miras a identificar elementos útiles para la observación del cabaret mexicano.

En el Capítulo 4, presentaremos un modelo mínimo de observación de puestas en escena de cabaret mexicano, integrando elementos dramáticos y performativos relevados en los tres capítulos anteriores.

En el Capítulo 5, con el fin de experimentar el trasvase de elementos dramáticos y performativos del cabaret mexicano a un nuevo formato de intervención de espacios públicos, presentamos el proyecto Cabaret Invisible, una forma que integra cabaret y algunos aspectos del Teatro Invisible. Describimos aquí sus objetivos y metodologías, y analizamos la experiencia de dos intervenciones particulares del proyecto “Disculpe la molestia, no es mi intención molestar” que se desarrolló en el transporte público de la ciudad de Santiago.

En las Conclusiones presentaremos una síntesis de la investigación teórico práctica y sus principales alcances.

Acompañan el texto distintos anexos, como la pauta para entrevistas a creadores de cabaret mexicano, y las correspondientes entrevistas a Jesusa Rodríguez, Tito Vasconcelos, Las Reinas Chulas (Marisol Gasé, Cecilia Sotres y Nora Huerta) y Minerva Valenzuela. También se adjunta la ficha técnica de proyecto “Disculpe la molestia, no es mi intención molestar”, así como la bitácora de proyecto, las letras de las canciones originales utilizadas y el registro visual del

proceso. Todo este material y la evolución del proyecto se mantendrán disponibles para su consulta en formato digital desde el sitio web del proyecto.⁷

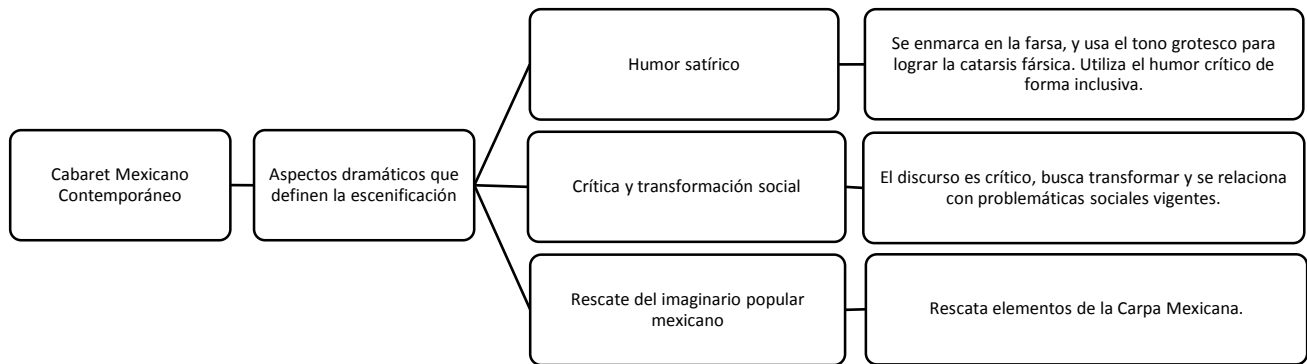
⁷ www.cabaretinvisible.cl

CAPÍTULO 1. EN TORNO AL GÉNERO DRAMÁTICO DE UNA FORMA SATÍRICA CONTEMPORÁNEA

A lo largo de este capítulo nos proponemos situar al cabaret dentro una teoría dramática, con miras a identificar los elementos que tienen repercusiones estéticas en los procesos posteriores de *escenificación* y de *realización escénica*⁸. Aunque el género esté lejos de abarcar obras dramáticas que siempre presenten una forma similar, y aunque el margen entre las puestas en escena de cabaret más teatrales y las más performativas sea suficientemente amplio, como para que, en muchas performances de cabaret, en vez de libreto sólo exista una pauta de acciones; aun así, es posible encontrar rasgos dramáticos comunes, y analizar su estructura y contenido como género.

Comenzaremos tratando la relación del cabaret con la sátira, esto es con la fusión de humor y crítica social. Para abordar el tratamiento que el cabaret hace del humor, lo situaremos dentro de la farsa, y comentaremos sus principales características en cuanto a tono, catarsis y su particular forma de usar el recurso cómico satírico. Posteriormente, para abordar el tratamiento que el cabaret hace de la crítica social, revisaremos las temáticas más recurrentes en la actualidad mexicana. Realizaremos también un breve recuento de lo que fuera el Teatro de Carpa Mexicano, formato teatral considerado antecedente directo del cabaret contemporáneo, que destaca por su valoración del imaginario popular.

⁸ Comprendemos estos conceptos como los plantea Erika Fischer –Lichte (2001) refiriéndose a la escenificación como al plan creativo de un director o artista y a la realización escénica como la presentación misma del acontecimiento artístico ante el público.



1: El cabaret mexicano como drama.

1.1 El cabaret y el humor, una farsa satírica contemporánea

Dice la RAE (2001) que un género es: “En las artes, sobre todo en la literatura, cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y de contenido.” Y si bien la literatura ha aceptado -con considerable consenso- que existen tres grandes clases en las que se ordenan las obras: lírica, épica y dramática; al interior de la literatura dramática, el orden de géneros y subgéneros, resulta tan poco acordado, que es posible encontrar tantas formas de ordenar las obras, como escuelas y autores. El propio Diccionario Akal de Teatro nos dice que el género es “la clase a la que pertenecen una obra dramática o un espectáculo teatral” (Gómez, 1997, p.355). Si bien esta definición plantea, al menos, la valoración, tanto de lo literario como de lo espectacular, la posterior presentación de categorías, deja abierta la interrogante de qué criterio se ha considerado para permitir una u otra ordenación. Revisando la teoría dramática, podemos encontrar así, que mientras para ciertos autores hay sólo dos géneros, tragedia y comedia, para otros hay al menos siete. Hablar en la actualidad, con actores formados en diferentes escuelas, muestra que nuestra formación disciplinar como profesionales de teatro resulta insuficiente, incluso para definir parámetros mínimos y un lenguaje técnico común entre nosotros mismos a la

hora de crear o analizar teatro. En ese contexto, nos vemos obligados a proponer un acercamiento particular a nuestro objeto de estudio. Ante la claridad que presentan las categorías de la lírica, hemos decidido identificar como primer rasgo para el género del cabaret, la presencia *sine qua non* de un elemento bien definido en esta rama de la literatura: la sátira. Una definición de sátira es:

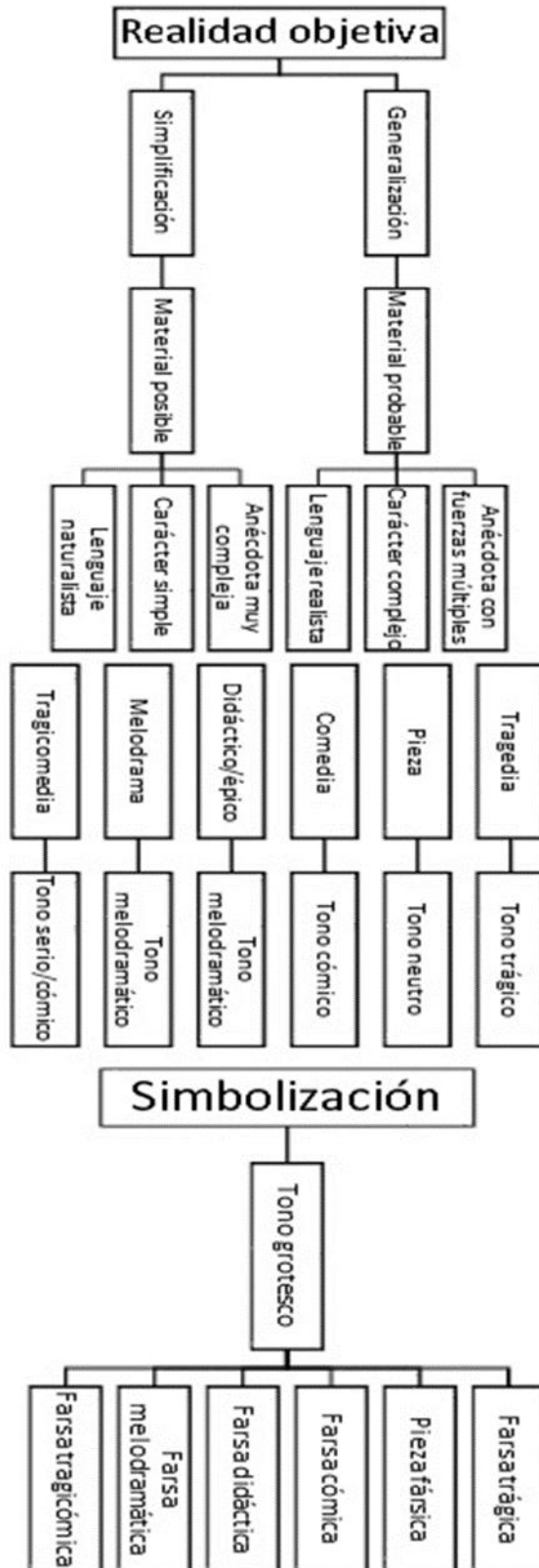
Género literario en verso, en prosa o en verso y prosa (sátira menipea), cuya finalidad es censurar los vicios, defectos o errores individuales o colectivos. [...] El escritor satírico une la actitud crítica con el humor y la agudeza de ingenio. Su origen es folclórico y está unido a festividades religiosas; adopta diversas formas, pues aparece en los géneros más importantes (épica, lírica, dramática). (Ayuso, 1997, p.343).

Pueden revisarse distintas definiciones y todas coinciden en cuanto a que los rasgos característicos de la sátira están ligados a la crítica de aspectos sociales a través del humor. Es esta intención satírica, el elemento que consideraremos esencial en el cabaret mexicano contemporáneo. No hay cabaret sin sátira. Que no es lo mismo a decir que donde haya sátira hay cabaret, pues es preciso que se cumplan otra serie de rasgos, que ya iremos desarrollando. Pensemos por ahora en la intención satírica como un elemento fundamental para definir una obra de cabaret. Podemos entonces adentrarnos en una teoría dramática, escogiendo una teoría de géneros en particular para situar nuestra observación.

Nos remitiremos en adelante a la teoría de género de la académica mexicana Luisa Josefina Hernández, cuyas reflexiones han sido sistematizadas por Claudia Alatorre en el texto *Análisis del drama* (1999).⁹ Hernández realizó algunas modificaciones a la teoría planteada por Eric Bentley (1964), reconociendo seis géneros dramáticos, en los cuales pueden ordenarse las obras de teatro,

⁹ Luis Josefina Hernández, pese a ser una de las teóricas teatrales mexicanas de mayor repercusión, no dejó publicaciones. Sus enseñanzas, sin embargo, se siguen transmitiendo en las principales cátedras de teorías dramáticas en México, por quienes fueron sus alumnos. El texto recopilatorio de Claudia Cecilia Alatorre constituye en la actualidad una de las escasas formas de acercarnos a esta teoría.

a partir de la configuración de sus elementos estructurales, que son personaje, anécdota y lenguaje. En el siguiente esquema hemos intentado mostrar gráficamente el panorama viendo a las obras dramáticas desde esta teoría:



2: Esquema de la teoría de géneros de L. J. Hernández
 (Elaboración propia a partir del texto "Análisis del drama" de Claudia Alatorre)

Siguiendo el texto de Claudia Alatorre (1999), la primera clasificación que presenta Hernández es la de géneros *realistas* y *no realistas*, refiriéndose al tratamiento que cada uno hace de la realidad objetiva. Los géneros que se aproximan a la realidad a través de un proceso de generalización, ofrecen un material que se considera *probable* y son *realistas*. Estos géneros son la tragedia, la pieza y la comedia¹⁰. Los géneros que se acercan a la realidad a través de la particularización, generan material que se considera *posible* y son *no realistas*. A este tipo pertenecen el género didáctico o épico, el melodrama y la tragicomedia. Ahora bien, el género que nos ocupa y que intentamos definir, el cabaret, no corresponde a ninguno de los seis hasta aquí mencionados. Sucede que además de ellos, esta teoría plantea que existe un proceso de simbolización llamado *farsa*, que consiste en alterar uno o más elementos estructurales de cualquiera de los géneros anteriormente descritos. De esta forma, la farsa no se relaciona directamente con la realidad objetiva, sino a través de la simbolización de una concepción dramática, ya establecida por uno de los seis géneros (de acuerdo al equilibrio entre personaje y anécdota)¹¹ (Alatorre, 1999). Tendremos así farsas trágicas, piezas fársicas, farsas cómicas, farsas didácticas, farsas melodramáticas y farsas tragicómicas. Nuestra propuesta es que el cabaret es una farsa, una farsa satírica, es decir que siempre se construirá a partir del humor crítico, y que se servirá de la simbolización de otros géneros para expresarse en toda la variedad de posibilidades que esto le permita. El cabaret como farsa puede acercarse a cualquier género, extraer elementos de unos y otros y construir algo nuevo. Encontramos, de hecho, en la actualidad mexicana, que un

¹⁰ Posterior a Aristófanes, pues la ática se considera farsa cómica según esta teoría.

¹¹ Esta reelaboración de la realidad no requiere que exista una obra previa, sino simplemente se toma una estructura para simbolizarla. Como ejemplo, pone Alatorre a *La cantante calva* de Becket, cuya estructura es de pieza, por lo que la obra corresponde a una pieza fársica.

mecanismo bastante extendido de estructurar espectáculos de cabaret es utilizar una fábula clásica, y actualizarla en cuanto a contenido. Esto permite no sólo ahorrar tiempo a los creadores para responder a la contingencia, sino que permite realzar grotescamente los puntos de la actualidad que se quieren enfatizar. El recurso de tomar obras previas para generar nuevos discursos ha estado presente toda la historia del teatro, pues resulta parte de la tradición satírica. Sin embargo, una de las ventajas de los sátiros contemporáneos es que poseen un bagaje muchísimo mayor y más crítico de antecedentes previos, que hoy incluyen no sólo los clásicos de nuestras culturas locales, sino de todo el mundo, y que no se restringen al ámbito académico, sino que engloban generosamente toda la cultura popular contemporánea, incluidos los medios de difusión de contenidos masivos como el cine, la televisión, la radio, la prensa escrita y digital, e internet. Ejemplos de este tipo de labor encontramos en los espectáculos *El salario del crimen* de Tito Vasconcelos, donde el creador rescató elementos dramáticos de las obras *Las Troyanas* y *Hécuba* de Eurípides para hablar de la guerra, o *Fraudenstein*, donde Ana Francis Mor utilizó la anécdota de Frankenstein de Mary Shelley para hablar de corrupción.

Veamos la forma en que la farsa opera. Dijimos que no se relaciona directamente con la realidad, sino a través de los distintos géneros. Se trata entonces de una doble elaboración dramática, que persigue, sin embargo, el desenmascaramiento de la realidad, la denuncia. Arrojar para desvestir. En palabras de Alatorre (1999): “La farsa persigue el escándalo y para lograrlo va a echar mano de todos los recursos posibles para cargar de sentido hasta el acto más trivial” (p.112). El espectador se encuentra con la realidad desnuda, en una desnudez que le abarca, “se va a ver a sí mismo en un espejo que le devuelve una imagen vergonzante que agranda cualquier defecto a dimensiones dolorosas, a pesar de ser dolorosa, la farsa proporciona el placer de contemplar lo ilícito realizado ante nuestra riante sorpresa” (p.112). Fundiendo lo deforme y lo

sublime, la farsa nos devuelve nuestra cotidianidad vista desde el extrañamiento. El tono grotesco y la catarsis fársica fueron definidos por Hernández en su momento y Alatorre (1999) la parafrasea así:

[el tono grotesco implica] un sentimiento de horror, vergüenza, o la refinada emoción cínica, porque la farsa le propone al espectador un juego donde debe comprender mucho con pocos elementos, o con demasiados. El espectador debe decodificar y recodificar a gran velocidad todos los elementos del carácter del personaje fársico, convertido en símbolo, es decir, construido en base a tal cantidad de elementos que rebasan la capacidad del realismo, produciéndose, paradójicamente, una condensación que se manifiesta como una sensación de abigarramiento. Esto mismo le ocurre a la anécdota y al lenguaje. [...] es la posibilidad de contemplar la realidad desde un ángulo que usualmente las reglas sociales nos tienen vedado; veremos a los personajes realizar con impunidad actos ilícitos, [...] y se liberará en el espectador toda la energía que había gastado en reprimir sus impulsos antisociales: ésta es la catarsis fársica. (pp. 115-116).

Nosotros situamos la catarsis del cabaret en el marco de la farsa; una farsa satírica que se sirve de elementos estructurales de otros géneros, esto es, personajes, anécdota y lenguaje, para lograr su objetivo que es la crítica social a través del humor. Veamos ahora la forma en que el cabaret emplea el efecto cómico.

Para acercarnos al particular tipo de comicidad de la farsa, sigamos a uno de los estudiosos del siglo pasado, que puso justamente su atención en el humor como herramienta de interacción social, en ámbitos que hoy, los estudios de performance definirían como suyos. S. Freud (1976) plantea en su texto *El chiste y su relación con el inconsciente*, que los chistes presentan una desviación abrupta del pensamiento normal hacia un contrasentido, y este contraste o contradicción entre significado y ausencia de significado, sería lo que produce, en quien escucha, un efecto cómico. Según Freud podemos diferenciar los chistes en diferentes tipos. Están los chistes inocentes, que son juegos de palabras que tienen un fin en sí mismos y también hay chistes tendenciosos, que buscan un efecto fuera de las palabras y dentro de los cuales a su vez, encontramos chistes obscenos y agresivos. Con estos chistes tratamos de enfrentar con el lenguaje las limitaciones que nos han

sido socialmente impuestas. En palabras del autor (1976): “El chiste tendencioso necesita en general de tres personas; además de la que hace el chiste, una segunda que es tomada como objeto de la agresión hostil o sexual, y una tercera en la que se cumple el propósito del chiste, que es el de producir placer”(p.94). El chiste hostil o agresivo, por su parte, nos permite atacar los puntos risibles de nuestro oponente, de una forma que no podríamos hacer de forma consciente o manifiesta, y el placer que siente quien oye, lo lleva a tomar partido por nosotros. (Freud, 1976). En el mismo grupo de chistes tendenciosos encontramos el chiste cínico. En este tipo de chistes, dice Freud

Los objetos atacados por el chiste pueden ser instituciones, personas en tanto son portadoras de éstas, estatutos de la moral o de la religión, visiones de la vida que gozan de tal prestigio que sólo se puede vetarlas bajo la máscara de un chiste, y por cierto de uno encubierto por su fachada. Acaso los temas a los que apuntan estos chistes tendenciosos sean unos pocos; sus formas y vestiduras son en extremo variada (1976, p.102).

Es justamente este tipo de chiste, el chiste cínico, el que será recurso fundamental del género satírico, a lo largo de toda la historia del teatro, y presentará en el siglo XX un ataque nada cortés, a las tres grandes instituciones sociales de occidente: la Iglesia, la Familia y la Patria, exactamente los ejes temáticos de crítica del actual cabaret mexicano.

Recordemos a Bentley (1964) decir que: “si se examinan detenidamente las farsas, se comprobará que tienen muy pocos chistes de los ‘inofensivos’ y gran cantidad de los ‘tendenciosos. Y es que la farsa no puede consumarse sin agresión” (p.223). No se trata por tanto de un género cómico, que pudiera sostenerse en la puesta en escena de chistes que correspondan a lo que hoy denominamos *humorismo*, cuyo fin primordial es la diversión, y que, como diría Freud, se bastan a sí mismos. El cabaret busca siempre un efecto más allá de las palabras, más allá de la construcción humorística que puede haber en un *gag*. La referencia está siempre fuera del

escenario, en la realidad misma, y nunca en una construcción ficticia de un mundo que pudiera ser autónomo. El cabaret requiere de la realidad, y la enfrentará simplificándola con el fin de volverla socialmente manejable para el espectador. Cuando decimos manejable, no nos referimos al acto de decodificación estética durante la representación, sino al acto político mediante el cual, el público baja del pedestal a las figuras públicas, instituciones o situaciones que le atemorizan, explotan o reprimen y puede valorarlas de otra manera, de forma cotidiana, rebajadas, o al menos exentas del poder que les atribuía.

Freud (1976) plantea que la caricatura, la parodia y el travestismo, así como su contrapartida práctica, el desenmascaramiento, son recursos para producir un efecto cómico y operan a través del rebajamiento de personas y objetos, en algún sentido sublimes, inhabilitando nuestra predisposición a venerarlos. La caricatura realza un único rasgo cómico que extendemos al todo. La parodia y el travestismo, por su parte, destruyen la unidad entre los caracteres que nos resultan familiares y sus dichos o acciones, o sustituyen a las personas sublimes o a sus exteriorizaciones, por unas de nivel más bajo. El desenmascaramiento, dice Freud (1976) interviene cuando alguien se ha arrogado mediante fraude, un derecho o beneficio que no merece y de los cuales es preciso despojarlo. Se trata de una advertencia: “Este o aquel a quien admiran como a un semidiós no es más que un hombre como tú y yo” (p.192).

Toda esta vasta lista de recursos que Freud categorizó, como los chistes obscenos, hostiles, cínicos, la caricatura, el desenmascaramiento, el travestismo y la parodia, serán artulugios utilizados por el cabaret político y dirigidos cuidadosamente a las figuras políticas más controvertidas, a las instituciones, a los mismos intérpretes e incluso al público, dependiendo de qué se quiera subvertir. Resulta evidente, según hemos visto desde las ópticas de Hernández,

Bentley y Freud, que la efectividad del cabaret en cuanto a farsa satírica, está en estrecha relación con el nivel de represión de la sociedad que lo enmarca, y con lo eficiente que resulte como una alternativa de sublimar los impulsos violentos que los ciudadanos tienen con respecto a su situación social. México, con su desigualdad, con la cantidad de derechos vulnerados, y los pocos espacios efectivos de sublimación de la violencia que tanta injusticia provoca, resulta un entorno muy propicio para la farsa satírica de tipo cabaret: el país entero está en permanente crisis y el cabaret se ha presentado como un espacio social necesario.

Un segundo objetivo del humor, además de su potencial crítico, es la utilización de

la risa como un elemento socializador que integra al individuo en su colectividad. La función de la risa consiste precisamente en reprimir toda tendencia aisladora. Su objeto es corregir la rigidez y dar nueva flexibilidad, hacer que cada uno vuelva a adaptarse a los demás, limar asperezas. (Bergson, 2008, p.84).

El humor es utilizado en este sentido por los intérpretes para generar una atmósfera de comunión con los asistentes, pero también *entre* los asistentes. Los actores y músicos están preparados para crear, pensando y buscando desde el diseño, la participación activa del público, y generando que nadie sienta que asistió a un show desde el aislamiento de su butaca, sino que compartió una experiencia con un grupo de personas, y con quienes, por un tiempo determinado, fue comunidad. El humor entonces, además de ser utilizado como herramienta crítica y sublimadora de violencia, constituye una herramienta socializadora que genera una rápida complicidad entre personas que comparten ideas, percepciones y experiencias, a través de un sentimiento de pertenencia comunitaria. La utilización del humor con estos dos fines se sostiene a través de una estrategia de juego con la presencia y representación, que sucede en diferentes niveles al mismo tiempo, y será analizada más adelante.

En este punto, resulta fundamental diferenciar el humor satírico del cabaret mexicano de otros humores satíricos contemporáneos. La sátira puede emplearse también para reforzar el poder de los ya poderosos, dependiendo de a quién rebaja y a quién eleva. Es posible generar una comunidad en torno a la discriminación. Recordemos que el mismo cabaret, en otros tiempos, ha sido usado con ese fin. Por eso, el movimiento de cabaret mexicano contemporáneo exige a sus creadores, mantener la atención crítica sobre el uso del humor, cuidando que jamás se utilice para reforzar la discriminación, marginación, explotación, etc, de los grupos que ya son vulnerados. El humor satírico del cabaret sólo puede ser inclusivo, es decir se socializa desde la actitud crítica. Se diferencia por eso del humor que frecuentemente aparece en la televisión mexicana, que es explícitamente excluyente, sexista, racista, clasista y rebaja una y otra vez a los grupos que incomodan al *establishment* neoliberal patriarcal del país: mujeres, homosexuales, pobres, indígenas, etc. El humor inclusivo es crítico y apunta sus dardos para cuestionar el *statu quo* social, no para perpetrarlo. Esta discusión sobre el tipo de humor que un género, -como el cabaret-, considera ético, estratégico, o al menos aceptable, en México ya alcanzó un nivel de madurez que aún no se produce en otros países del continente. La cartelera general es una muestra tácita de que hay un acuerdo entre los creadores al respecto. Resulta evidente que ciertos recursos no son aceptables y que es preciso responder con creatividad al hábito que ha generado el humor excluyente, de naturalizar la discriminación. El cabaret frente a eso, es un instrumento de desnaturalización de las conductas de opresión, dentro de las cuales, también están las discriminaciones que provocan otros tipos de humor.

1.2 El cabaret y la crítica, una herramienta de transformación social

El cabaret contemporáneo nace en México con el objetivo de incidir políticamente al incentivar la reflexión y el debate sobre temáticas que incumben a la ciudadanía, más allá de lo personal y doméstico, en un nivel colectivo de organización y convivencia. Como señala Paola Marín (Alzate & Marín, 2008)

El movimiento de cabaret mexicano podría ser interpretado como arte de un movimiento más amplio generado en México, y en gran parte de Latinoamérica, como reacción contra las políticas neoliberales, ya sea desde el arte o desde otros frentes. En este sentido, buscaría una reestructuración del tejido social. (p. 2)

Si contrastamos diacrónicamente un amplio número de espectáculos de cabaret de las últimas tres décadas, o si observamos sincrónicamente los que forman parte de una sola edición del Festival Internacional de Cabaret (que aglutina lo más representativo de la cartelera vigente), es fácil identificar como que el rasgo esencial del movimiento mexicano a nivel discursivo es la crítica al sistema político/económico imperante. Hemos dicho que la crítica satírica y la represión están conectadas, que mediante una respondemos a la otra. Pasemos ahora a identificar cuáles son estos aspectos de la represión contemporánea que el cabaret visibiliza con mayor frecuencia mediante el humor.

Como adelantamos, los blancos históricos de la sátira a través de los siglos, Familia, Iglesia, Estado, se mantienen vigentes, porque conservamos considerablemente intacto el mismo orden social en nuestro continente. Por supuesto, se advierten algunas actualizaciones: la diversidad de lo que hoy en día consideramos como familia nuclear, genera tensión con la noción de lo que hasta hace poco se entendía de forma tradicional por “familia”. La Iglesia sigue representando la prohibición de cuestionar una gran cantidad de dogmas, y el que en la actualidad se encuentre en uno de los peores entredichos como institución, hace más recurrente su desacralización por medio del arte. Pero tal vez sea el Estado, lo que más ha cambiado en cosa de siglos. El poder de controlar

la vida política contemporánea no se restringe a la administración pública, el parlamento o los gobiernos, sino que está principalmente en manos de las grandes empresas multinacionales y de los medios de comunicación. De ahí que la sátira se extienda a criticar la forma en que los poderes construyen lo que consideramos “real”, “normal”, “natural”. Jesusa Rodríguez (comunicación personal, 13 de abril, 2016) ha dicho recientemente una frase tan divertida como terrible: “la realidad en México ha muerto”. Con la pareja presidencial actual, Enrique Peña Nieto, el galán apuesto casado con Angélica Rivera, la estrella de Televisa, la ficción televisiva ha ganado sobre lo real, y gobierna el país, ya no metafóricamente, sino en la vida real. La realidad, como lo no construido por los medios, muy posiblemente haya muerto.

El cabaret en México se levanta para plantear una postura crítica ante el capitalismo neoliberal como suma de procesos, no sólo económicos sino culturales, cuyas estructuras de poder son sistemáticamente desmitificadas, denunciadas y ridiculizadas desde el escenario, para mostrar las porciones de la sociedad que resultan explotadas, reprimidas y marginadas por el sistema hegemónico. Este sistema, incluye la estructuración patriarcal de la sociedad mexicana y su heteronorma, la particular organización de la vida democrática y sus formas de representación, la injerencia de la Iglesia en la vida social, el sistema económico, el proceso de globalización, la relación con los pueblos originarios, el rol de los medios de comunicación, el tratamiento de los recursos naturales, entre muchas otras cosas. Si desglosamos más fino, tendremos que la mayoría de los temas se relacionan con la identidad mexicana como constructo artificial de los poderes fácticos y la forma en que somos programados para permitir la exclusión y/o la explotación de los grupos que no responden a la lógica productiva capitalista.

Cultura	La tensión cultural entre la cultura mexicana “oficial” y la diversidad de cosmovisiones en el país.
Economía	La explotación humana o medioambiental como vía de acumulación de capital.
Política	El abuso o represión de las instituciones políticas, religiosas y sociales, y los medios de comunicación sobre la sociedad general, y especialmente sobre los grupos más vulnerables.
Género y sexualidad	La discriminación hacia las orientaciones de la sexualidad que escapan a la norma hetero patriarcal (es decir, toda la variedad de sexualidades <i>queer</i>) y en muchos aspectos, también la mujer.

3: Temas recurrentes del cabaret mexicano

Respecto del último punto, un elemento interesante relevado por Gastón Alzate (2013) es el hecho, de que si bien las discriminaciones por estrato económico y cultural ya habían sido desarrolladas ampliamente en México por el Teatro de Revista Política a principios del siglo XX, la lucha de género y la defensa de la diversidad sexual, por primera vez son puestas en escena de manera consistente por los creadores de *cabaret* contemporáneo, y serán por tanto, insignia distintiva del género en su versión actual.

Los temas recién expuestos no representan, por supuesto, categorías en las cuales las obras se encasillen de forma única, sino que se entrelazan por ser parte de un mismo discurso disidente integral. Algunos espectáculos de cabaret que pueden ejemplificar esta presentación de temas, podrían ser *La Malinche* de Jesusa Rodríguez, que abordó la construcción de rol de la mujer en la historia mexicana, o *La Coatlicue* de la misma artista, que tocó la relación con las culturas ancestrales en el presente mexicano, o *La pasión según Tito*, de Tito Vasconcelos, que sigue exponiendo la relación de la cultura mexicana con la Iglesia, o *La Multimamada* de Astrid Hadad,

que revisa de una forma más tácita la cultura popular mexicana a través de su imaginario musical, o *Fraudestein, el monstruo sigue vivo* de Las Reinas Chulas que aborda la corrupción política en el país. Lo simples títulos de los espectáculos aclaran la relación que los artistas establecen con ciertos discursos como *Cucaracheando por un sueño* (Nora Huerta, 2006), *El evangelio según María Magdalena* (Tito Vasconcelos, 2006), *En el país de los medios el entero es rey*, (Genero Menor, 2009), *Cría cuervos y te sacarán los votos*, (Taller de Cabaret impartido por Cecilia Sotres en el Centro Cultural Helénico, 2012) o *Gay's Anatomy* (Andrés Carreño, 2013).

Que el mundo se divide en incluidos y excluidos por el sistema neoliberal de acuerdo a su rentabilidad, nos lo dice Clara Valverde (2016). “El poder neoliberal se asegura de que los incluidos no se fíen de los excluidos, que los vean como extraños, diferentes, desagradables y no se solidaricen con ellos” (párr.2). El cabaret es un espacio de reflexión respecto de las formas en que la exclusión y explotación se dan y un espacio de solidaridad con los excluidos, que en gran parte de los casos, no somos más que nosotros mismos. De ahí que la constatación de pertenencia a una misma comunidad por parte de actores y público constituye un hecho social que sobrepasa lo estético.

Antes de revisar el tercer punto, la vinculación del cabaret contemporáneo con el imaginario popular mexicano, haremos un resumen de todo lo hasta aquí propuesto. Hemos dicho, en primer lugar, que el cabaret se encuentra esencialmente vinculado a la sátira, y por tanto a la unión de crítica social y el humor. Lo situamos dentro de la teoría de géneros como una farsa satírica, es decir, un proceso de simbolización de los elementos estructurales (anécdota, personaje y lenguaje) de cualquier género dramático. Destacamos el efecto de su tono grotesco en el espectador, su posibilidad de ofrecer una catarsis liberadora por el placer de observar lo ilícito. Repasamos los

mecanismos de los que se sirve el humor satírico para denunciar ideas que de otra forma no es posible, sublimando la violencia que provoca la impotencia y generando un sentido de comunidad. Resaltamos además que una de las características del humor del cabaret mexicano es ser inclusivo y reaccionar críticamente a las manifestaciones artísticas que utilizan el humor para reforzar la desigualdad. Finalmente identificamos la reflexión crítica sobre la identidad mexicana frente a temas fundamentales vinculados a la diversidad cultural, la economía, la política, el género y la diversidad sexual.

1.3 La Carpa Mexicana como cuna y el rescate del imaginario popular mexicano

A continuación revisaremos brevemente el desarrollo de la farsa mexicana en la primera mitad del siglo XX a través del Teatro de Carpa, -el teatro de variedades en su vertiente más popular-, que es considerado, por creadores e investigadores, el antecedente dramático más cercano del cabaret actual en cuanto su forma escénica, y también en relación con el acercamiento desde el teatro a la construcción y cuestionamiento de la identidad mexicana.

Este momento de la historia del teatro mexicano puede reconstituirse a partir del testimonio oral de artistas, de los recuerdos de profesores de teatro que en las distintas escuelas permiten reconstruir un tiempo que sólo está documentado de forma gráfica desde sus carteles, o de las letras y partituras de sus obras. En la entrevista para la revista Vogue realizada por Waldemar Verdugo (1983) a Mario Moreno “Cantinflas”, el periodista comparte testimonios del cronista de teatro popular mexicano, Luis Ortega, sobre el Teatro de Carpa. Ortega señala que en los primeros años del siglo XX en Ciudad de México, antes de la Revolución Mexicana, el teatro era privilegio de la escasa clase acomodada. La ópera, la zarzuela y la comedia se oían con acento extranjero, porque eran interpretadas por compañías provenientes de la península ibérica. El precio de los espectáculos era impagable para la mayor parte de la población y los contenidos no representaban en absoluto las problemáticas del pueblo mexicano. La Revolución, sangrienta y devastadora, dejó al país en una pobreza que hacía aún menos posible permitirse el acceso a los productos artísticos considerados de *elite*, por la falta de recursos y también por la falta de educación. Esa es la razón por la que el cine mudo no logró expandirse masivamente, pues las primeras cintas estaban en inglés con parlamentos escritos, y el público mexicano era principalmente analfabeto. Sin embargo, como expone Alejandro Ortiz B. (2007)

La revolución mexicana trajo consigo no sólo una agitación social y política en el país, sino también una nueva conciencia de modernidad, una manera de ser mexicano y de ser parte del conglomerado mundial. La Revolución trajo en consecuencia una nueva conciencia de ser mexicano, y el arte en sus diversas vertientes fue uno de los espacios donde esa nueva idea de modernidad fue objeto de discusión, de lucha, de debate y, desde luego, de propuestas artísticas. (p.23).

La época que le sobrevino, estuvo marcada por el surgir de espacios para la búsqueda y consolidación de una identidad nacional. Todas las artes se orientaron a esa consolidación. El Género Chico fue el camino de encuentro desde el teatro con una tradición que comenzaría a ser, por fin, propia. Esa zarzuela inaccesible y deseada, abrió la puerta a que nuevos públicos tuviesen acceso al teatro y otros modelos dramáticos aparecieran (Bellinghasen, 1985). Y en esos nuevos modelos, las voces propias comenzaron a oírse. En la década de 1920 había llegado desde España el Teatro de Revista, que brillaba en el Teatro Principal y otros céntricos foros. La revista era

un espectáculo misceláneo, conformado por números musicales y cuadros de carácter cómico político, como periódicos escénicos, las tandas. Cuyo hilo conductor era un acontecimiento reciente que incluía una galería de representaciones sociales de personajes cotidianos como campesinos, obreros o vendedores y sobre todo políticos, que con el tiempo conformó la forma en la cual se podía apreciar, de una manera muy peculiar, sobre todo para un público analfabeto, el desarrollo de los acontecimientos de la vida cotidiana. En los parlamentos de sus personajes se incluía un lenguaje popular de uso común en la calle, [...] cuyo ingrediente principal sería lo cómico, la crítica social y la constante alusión a lo político. (Domínguez, 2012, p.2).

Ya que la mayor parte de los escritores de revista provenían del mundo del periodismo, sus libretos se estructuraban a partir de las noticias del momento. Las obras se preparaban con extrema rapidez, tanto en su escritura, composición musical y ensayo. Parte importante de su efectividad tuvo que ver con esta impresionante capacidad de responder a la contingencia de forma crítica y a la vez seductora.

Las obras eran populares porque el pueblo no sólo las presenciaba, era participante, se metía con los actores representando a los gobernantes y de esa manera entraba a la historia por la rendija del vacilón. Durante años la revista fue el termómetro que permitía al Estado saber por dónde iban los descontentos y qué tan virulenta era la oposición a sus personajes y decisiones. La revista funcionó como arena democrática en una sociedad crecientemente controlada, mientras el poder no tuvo todas las riendas en sus puños. (Bellinghasen, 1985, párr.14)

Este ambiente efervescente del Teatro de Revista, si bien provocó rechazo en un sector de los artistas e intelectuales del momento, cautivó al mismo tiempo a otros provocando fascinación.

esa fascinación se debió a los estrechos vínculos del teatro de revista con el arte popular, especialmente en su reivindicación de la música y el folklore nacional, a su increíble versatilidad y desde luego a su sentido lúdico y de crítica política mordaz, constituyéndose así en una forma de periodismo político y en ocasiones también como lo que ahora se llama periodismo cultural. (Ortiz B., 2002, p.98).

Pero aunque así lo quisieran muchos, pocos podían disfrutar del teatro musical que brillaba en los grandes teatros. Fue así que artistas y empresarios encontraron la forma de acercar el espectáculo al público masivo en sus propios barrios. Teatros de carpas surgieron por toda la capital y en ellas se desarrolló en una versión mucho más popular del Teatro de Revista. El Teatro de Carpa recibe su nombre por el espacio de presentación: un tablado montado en un terreno baldío, con una lona encima cubriendo escenario y butacas. Aunque la revista y la carpa están estrechamente vinculadas, la carpa no respeta estrictamente la estructura dramática de la revista, sino que “a partir de un hecho de actualidad se desarrollan cuadros con bailes, con personajes tipo, con canciones, siempre en franca parodia de personajes y hechos de la vida social del momento.” (palabras de David Olgún citado por Escobar, 2013, párr.8)

Luis Ortega (en Verdugo, 1983) nos comenta que los materiales para levantar las carpas, con madera y lonas se transportaban hacia los barrios en camiones. La carpa se montaba sobre el piso sin cubrir y sobre él, se acomodaban bancas hechas con las maderas para unos cien asistentes. Al tiempo que se construía una carpa, músicos y pregoneros convocaban a la gente a las funciones que empezaban a las 3 de la tarde, para terminar las últimas funciones cerca de la media noche. Con cada boleto se podía ver dos tandas. Las funciones que se presentaban temprano estaban orientadas al público familiar, mientras las últimas eran para adultos pues explotaban el doble sentido que en México se conoce como albur. Los artistas que se presentaban correspondían a

diferentes categorías: en la primera y segunda tanda se presentaban artistas principiantes o de desempeño regular, mientras en la tercera aparecían los más talentosos. Los primeros números del teatro de carpa, fueron de pantomimas, números bailables y de payasos, que se presentaban con vestuarios de plumas y lentejuelas. Estos payasos poco a poco fueron adquiriendo características más mexicanas y representando a personajes cotidianos estereotipados, que utilizaban un lenguaje coloquial. Se incubaba así un teatro de variedades verdaderamente propio, que crecía en torno al *clown* mexicano, un hábil intérprete que era capaz de mezclar el humor con la crítica desde el punto de vista de las clases sociales más desprotegidas. Señala Ortega que:

Se utilizaba la música de moda y los referentes que todos conocían. La fina ironía del pueblo se asoció con el ventríloquo, el malabarista, el declamador y la vedette, las infaltables chicas más bellas que era posible encontrar. Todos crearon su espectáculo bajo el toldo de lona circense, del cual la carpa tomó su nombre. Una vez en el escenario, el maestro de ceremonias se hizo declamador, la vedette aprendió a cantar y los cantantes aprendieron a actuar. Y todos bailaban...[...] (Verdugo, 1983)

De allí surgen los personajes tipo que triunfarían posteriormente en el cine y que aún hoy, siguen revisitándose en el cabaret mexicano, especialmente para parodiarlos: el indio ladino, el charro cantor, la china poblana, el líder sindical, la peladita, la borracha, etc. (Bellinghasen, 1985) Uno de los personajes más famosos del teatro es carpa es Cantinflas, que alcanzó gracias al cine renombre internacional. Para crearlo Mario Moreno se basó en un personaje arquetípico de la picaresca mexicana proveniente de la litografía del XIX. Allí podemos encontrarlo como “el peladito” con el mismo sombrero, la misma gabardina (Rodríguez, 2013).

En espectáculos de este tipo, en los años 30, surgieron, además de Mario Moreno “Cantinflas”, artistas como Germán Valdés “Tintán”, Adalberto Martínez “Resortes”, Luis Armando Velázquez de León y Soto La Marina “Chicote”, Antonio Espino y Mora “Clavillazo”, y el mismo Cuatezón Beristain, entre muchos más, quienes fueron descubiertos por productores que los hicieron triunfar posteriormente en los principales escenarios y en el cine (Ceballos, 1996, p.86). También en el

teatro de carpa surgieron artistas fundamentales como Lupe Rivas Cacho, intérprete de zarzuelas y operetas, precursora de la sátira social y la revista y Lupe Inclán con sus “peladitas”. Amelia Wilhelmy y Delia Magaña creadoras del mítico dueto “La Guayaba y La Tostada” o Fanny Kaufman con su personaje “La Vitola”, entre muchas otras grandes intérpretes de la farsa cómica mexicana. Estas actrices se volvieron entrañables para el pueblo, subvirtieron todo orden social y creativo con sus personajes que desafiaban los roles dramáticos tradicionales de la mujer mexicana, -siempre entre la madre y esposa abnegada, y la mujer fatal-, para presentar nuevos roles y discursos. La senda iniciada por ellas, marcará profundamente el espíritu de las siguientes generaciones de creadores teatrales mexicanos hasta la actualidad. A todos estos creadores debe el cabaret moderno el imaginario popular del que sigue echando mano, pues como refiere Gastón Alzate (2002) “es prácticamente con él [el teatro de carpa] como comienza el moderno imaginario de la ciudad” (p.18).

Para la cuarta década del siglo XX, los productores comenzaron a rentar edificios fijos para la presentación de sus espectáculos más exitosos, y las carpas se fueron reduciendo a repertorios de variedades simples, debido a que sus productores pensaban que era lo más atractivo para el pueblo, y lo más conveniente para ellos por su bajo precio. En 1931 el advenimiento del cine sonoro causó un éxodo incontrolable y progresivo de escritores, intérpretes, músicos y público hacia él. Otro tanto sucedió cuando la radio permitió a la población menos ilustrada informarse y acceder a la música popular desde la comodidad de su hogar y sin costo aparente. En la década de los 60's, Ernesto Uruchurtu, regente de la Ciudad de México, quien en fuera conocido bajo el ilustrativo apodo de “el Regente de Hierro” lanzó su famosa campaña “La Cruzada de la Decencia Teatral” desde la oficina de espectáculos de la Ciudad de México con el objetivo de “adecentar” los espectáculos nocturnos capitalinos. “Se acusaba a los ‘teatros pornográficos’ y a los teatros

experimentales de actuar en un ambiente ideológico de libertinaje al ofrecer al público obras de argumentos disolventes en las que con frecuencia se usaban palabras crudas...” (Espinoza, 2013, p.4). Los locales se cerraron con tácticas sucias y hasta el envío de espías para incitar la violación de las reglas. Con una represión moral tan fuerte que llegó a prohibir besarse en la calle o decir piropos, terminó por desaparecer esta etapa de la sátira escénica mexicana. Este es el fin de la tradición del Teatro de Carpa, pero el espíritu teatral de la farsa satírica sólo dormiría una década hasta que la generación de creadores de los años 70’s le volvieran a despertar en gloria y majestad.

Como farsa satírica, el cabaret mexicano es un género que pertenece y se siente parte de una tradición teatral. Esta herencia puede destejarse con claridad hasta la Carpa Mexicana, por el tipo de personajes que retrata y la identidad estética que presenta. Como vimos, la farsa permite que a través de la simbolización de estructuras dramáticas de diferentes géneros (considerando hoy ya no sólo los referentes de la literatura dramática, sino que también del cine o la tv) se aborden nuevos contenidos. Así, por ejemplo, un recurso tan antiguo como el uso de personajes tipo de carácter popular (emblemáticamente desarrollado por Plauto, hábilmente rescatado por los cómicos del arte en Italia y por los cómicos de la legua en nuestro idioma, traído hasta nosotros por la tradición popular española¹² y adaptado y materializado por fin a la realidad mexicana por el Teatro de Revista y especialmente de Carpa) es actualizado por el cabaret al presentar en escena la realidad contemporánea de los tipos sociales, tanto de los que habitan nuestras ciudades, como

¹² En el sentido técnico, directamente vinculado a la comedia actual. Debido a la falta de documentación, no podemos negar ni afirmar la existencia de recursos fársicos en las actividades teatrales prehispánicas. Muy escasas son las obras que sobrevivieron para su estudio, y de las tres más famosas, *El Rabinal Achí* (obra maya del siglo XIII aprox), *Bailete del Guëgüense* (obra náhuatl del siglo XVI aprox) y *Ollantay* (obra quechua también del siglo XVI aprox), sólo el *Bailete* corresponde a una tradición mesoamericana que pudiera haberse dado previamente, aunque la obra corresponde ya a un tiempo de influencia colonial. Es así que fue incluso identificado en su tiempo como un “gracioso entremés” por seguir ciertas pautas reconocibles por el mundo español como el canto y el baile pícaro. (Henríquez, 2009)

los que pertenecen a la ficción *pop* de nuestro tiempo. El estudio de personajes tipo, fue emprendido ya en los 90's por artistas de cabaret como Jesusa Rodríguez y Tito Vasconcelos, quienes a través del proyecto "La Chinga" se propusieron buscar una máscara cómica propiamente mexicana. En esta iniciativa unían el entrenamiento en comedia del arte con el estudio de los personajes presentes en las litografías mexicanas de los siglos XIX y XX. Vasconcelos, particularmente, siguió desarrollando su propia metodología de creación de cabaret inspirada en la comedia del arte y sus consabidos personajes tipo, con la cual sigue trabajando como director y docente. En esta estructura italiana, son especialmente los personajes "viejos" quienes permiten satirizar a las figuras políticas que actualmente entorpecen el avance de las demandas sociales. Pero más allá incluso de las distintas formas de abordar a los personajes, el material de trabajo del cabaret es siempre la realidad social, y será menester la observación de sus tipos, tanto los que se siguen sosteniendo por tradición, como los nuevos personajes que van apareciendo y poblando, el siempre dinámico imaginario popular. El uso de personajes tipo, permite al cabaret dirigir la atención del espectador de forma directa en quienes desea criticar, y por otro lado, generar una identificación también eficiente con algún tipo de personaje, si esto es lo que se busca.

Resulta digno de mención, un fenómeno que en el cabaret contemporáneo es bastante usual, - como lo fuera en el Teatro de Carpa-, y que no se da en la actualidad en personajes de otros tonos dramáticos. Se trata de la sobrevivencia de personajes, algunos de los cuales trascienden a un proyecto de puesta en escena, para durar años, y a través de cuya óptica satírica pueden los creadores revisar sucesivos acontecimientos. Tal es el caso de "Joan Crawford" o el de "La Doña" creados por Tito Vasconcelos, o el de "La Roña" a cargo de Darío T. Pie, o el dúo de "La Frutástica y La Tacha", a cargo de Ana Francis Mor y Nora Huerta, respectivamente, como ejemplos de los

muchos personajes, que viven en el cabaret mexicano por más tiempo que los espectáculos que les vieron nacer.

El imaginario popular se permea en el cabaret mexicano, además de sus personajes, en la utilización, casi siempre con fines paródicos, de la estética nacional asociada al mundo popular de la primera parte del siglo XX. A este imaginario corresponde gran parte del *soundtrack* actual del cabaret mexicano, tanto en su afán por rescatar composiciones de música popular del pasado como al inspirarse en él para componer bandas sonoras originales. También la visualidad y plástica del imaginario mexicano construido post revolución, con su mixtura de estilos precolombinos, españoles, sus texturas recargadas y colorido estridente, resucitan en las formas de las puestas en escena actuales de cabaret. Todos el mundo estético mexicano, plagado de referentes sonoros y visuales, con sus mariachis, bandoleros, generales, “indios”, mujeres inocentes o fatales, borrachitos, pícaros, etc, todo este mundo tan retratado en el cine mexicano de los 50’s, sigue entregando un material abundante, que el cabaret contemporáneo utiliza especialmente para tocar diferentes temáticas utilizando constructivístamente el *background* cultural del público, y especialmente, para acercarse de forma crítica a la identidad.

CAPÍTULO 2. EL CABARET MEXICANO CONTEMPORÁNEO

2.1 Surgimiento y consolidación de un género satírico

La década de los sesenta fue, internacionalmente, un momento histórico de revoluciones, no sólo políticas sino culturales, lideradas por movimientos estudiantiles de todo el mundo. Los movimientos de Berkeley, Tokio, París, Praga, Berlín, Roma, Chicago, Varsovia y Ciudad de México, entre otros, dieron cuenta de una sociedad despierta y activa, que en un clima mundial de efervescencia, demandaba abiertamente un nuevo orden social para atender a sus tiempos. Se trataba de cambiarlo todo: la pareja, la familia, la escuela, el partido, el clero, los medios de comunicación, la economía, el mundo. Como protagonistas de este proceso, miles de jóvenes mexicanos de la Universidad Nacional Autónoma de México y el Instituto Politécnico Nacional, además de profesores, profesionales, obreros y dueñas de casa, se organizaron y manifestaron el año 68 y el 2 de octubre se dirigieron a la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco en Ciudad de México para expresar su inconformidad y sus peticiones, a unos días de celebrarse los Juegos Olímpicos en su país. A las demandas sociales, el gobierno del presidente Gustavo Díaz Ordaz, contestó con una de las matanzas de civiles por parte del poder público más vergonzosas de la historia mexicana. Para el país, sin duda, esta tragedia instaura un punto crítico emblemático de la impotencia civil ante un aparato político completamente incapaz de reaccionar a favor de su pueblo. Al igual que en otros países del continente, la violenta represión de la ciudadanía, y la flamante incapacidad de los gobiernos de sostener las buenas apariencias usando desde el sistema legal hasta los medios de comunicación, mostraría, en nuestro lado del planeta, la tónica que a lo largo de toda siguiente década seguirán usando los gobiernos autoritarios para atender las demandas de sus habitantes. Sudamérica luego, sin duda, marcó la pauta en materia de represión.

Los años setenta terminaron en México con el sexenio del presidente José López Portilla¹³, el último de los mandatarios nacionalistas del Partido de la Revolución Mexicana, una fuerza política que tras casi 40 años consecutivos en el poder, llegaba a su punto máximo de corrupción política. Época tristemente famosa por la gravísima inflación económica y la seria devaluación de la moneda con que inició su periodo, un gobierno que prometía austeridad ante todo, pero que tras el posicionamiento de México como primer exportador de petróleo, se caracterizó por los excéntricos gastos de las autoridades para malversar los millonarios fondos del excedente que el petróleo había dejado. Tiempos de agudo nepotismo y despilfarro que se celebraba sin recatos. El presidente sucesor escogido para enfrentar la crisis económica fue Miguel de la Madrid, un abogado que se había especializado en Harvard en administración pública, donde aprendió, sobre el modelo neoliberal y la urgencia de implementar la descentralización del control de la economía, desde el Estado a los sectores privados.¹⁴ Durante su gobierno se inició la etapa de apertura de México al mercado y la privatización progresiva de empresas estatales. Uno de los puntos representativos de este proceso lo constituye la admisión de México en el General Agreement on Tariffs and Trade, GATT, un espacio fundamental para el comercio internacional. El terremoto del 19 de septiembre de 1985 que sacudió a Ciudad de México y dejó miles de muertos, mostró nuevamente la incapacidad las fuerzas públicas para responder a las necesidades de la ciudadanía. La reacción de gobierno fue lenta, no permitió que el ejército colaborara, y esto hizo que la propia población tuviese que hacerse cargo de las labores de rescate. El presidente señaló públicamente además, que no se requería ayuda extranjera, pese a los graves daños que afectaban la capital y fue ampliamente

¹³ 1976-1984.

¹⁴ Un paralelo lógico resultan los Chicago Boy's que en nuestro país diseñaron las reformas políticas para implementar cambios en el sistema favorables a los intereses estadounidenses.

criticado por su país. Su gobierno concluyó con uno de los mayores escándalos electorales de la historia de México, cuando el candidato de la izquierda Cuauhtémoc Cárdenas, que aventajada ampliamente a sus contendores, fue milagrosamente superado por el candidato de continuidad, Carlos Salinas de Gortari, tras un inesperado apagón de sistema de información electoral.

Es en esta década, marcada por el cansancio ante la corrupción, el inconformismo y el activismo social, que surgen en Ciudad de México creadores de artes escénicas, particularmente de la música y el teatro, críticos y valientes, con diferentes propuestas, no necesariamente articuladas entre sí, que años más tarde pueden ser englobadas dentro de un estilo que hoy recibe nombres como cabaret mexicano, farsa mexicana, cabaret contemporáneo, cabaret político, teatro de cabaret, o simplemente y por ganada antonomasia: cabaret.

Tito Vasconcelos, uno de los artistas fundadores de esta corriente, suele decir que el cabaret florece en tiempos de crisis. Gastón Alzate (2002), en su vista panorámica del fenómeno desde Estados Unidos, agrega que además, el cabaret suele emerger en las grandes urbes, generalmente capitales y compara el contexto de nacimiento del cabaret mexicano con el de *café concert* en París después de la Revolución Francesa, o del *Kabarett* en Berlín en el periodo entre guerras.¹⁵

Los años ochenta presentaron en México todas las condiciones sociales para que resurgiera una expresión política desde las artes, pero esa expresión requería no sólo de nuevos discursos, sino de nuevas (o viejas) formas de concebir el modo de creación y producción de las artes escénicas. Pensemos en el teatro que en la actualidad se considera naturalmente “artístico” por la prioridad

¹⁵ Nosotros lo comparamos por extensión con el periodo que vivimos hace unos años en nuestro país, que se inició a mediados de la década pasada con las primeras grandes movilizaciones de los estudiantes secundarios, para llegar al apogeo de los movimientos sociales diversos que en torno a la crítica al sistema educacional se coordinaron y manifestaron el año 2011 en lo que la prensa internacional denominó “el invierno chileno”.

que pone en sus búsquedas estéticas y porque se desarrolla al alero de las instituciones culturales más importantes. Se trata de un teatro que mantiene vigente una forma decimonónica de organizar la creación, la producción y la distribución. Para hacer teatro de este tipo, se debe respetar una estructura laboral piramidal, encabezada por un director o productor, que convoca a un grupo profesionales especializados, generalmente en torno a la puesta en escena de obras dramáticas formales, donde las tareas se asignan diferenciadamente: el trabajo literario está en manos de un dramaturgo, dramaturgista o teatrólogo, los diseños son responsabilidad de creadores plásticos, iluminadores, escenógrafos, musicalizadores, coreógrafos, vestuaristas, maquilladores, diseñadores gráficos, los roles de interpretación de actores, músicos y bailarines, y otro grupo de personas, -que no son consideradas creativas-, se hacen cargo de la realización, la operación técnica y la distribución. En esta concepción, que promueve la hiperespecialización de los oficios, y el “cada quien a sus pasteles”, la creación integral es por supuesto mal mirada de ante mano. Para cierta audiencia asidua a las salas de teatro, -un público en el mejor de los casos, bastante selecto en cuanto a nivel adquisitivo y educativo de sus asistentes, y en el peor, compuesto endogámicamente casi sólo por personas estrechamente vinculadas a mismos protagonistas de los procesos artísticos- resultaba vulgar, ilustrativo, panfletario o al menos de mal gusto, que el arte tuviese una relación directa y explícita con la contingencia política. Justamente por esto, para crear arte en nuevas condiciones, atendiendo a nuevos objetivos, era necesario hacerlo con un nuevo sistema.

En este panorama, algunos actores egresados de las principales escuelas de teatro de Ciudad de México, se plantearon la necesidad de generar una expresión diferente. Un formato que se orientara a las problemáticas sociales que a ellos como artistas y ciudadanos les resultaban urgentes y desatendidas por el arte. Un canal que se comunicara desde el humor satírico, y que por sus

discursos críticos no accedería fácilmente a espacios de programación tradicionales, por lo que requería contar con espacios propios e independientes. Estos espacios además debían promover el acceso de audiencias mucho más variadas en un ambiente de convivencia e interacción. Su producción en tanto, debía de organizarse entendiendo la creación como un proceso integral, tanto respecto de la posibilidad de que un creador resuelva todos los procesos creativos de forma autosuficiente, como considerando el hecho de que un teatro de variedades, no es la simple suma de números de diferentes disciplinas escénicas, sino un género que plantea la fusión coordinada de las diferentes disciplinas desde su propia concepción. El intérprete puede y usará todos los recursos expresivos a su alcance sin miramientos de disciplina, que para eso ahora, a diferencia de los años 50's, tiene formación.

Los antecedentes históricos del cabaret contemporáneo se nutren de varias iniciativas artísticas en la capital mexicana, todas interconectadas de alguna forma. La década de los sesenta encontró a México en un importante proceso de renovación teatral, y uno de sus renovadores fundamentales fue Alejandro Jodorowsky, en aquel entonces conocido como Alexandro.¹⁶ El creador chileno que fundó con Arrabal el Teatro Pánico, defendió el teatro como “el rito de la violencia festiva, esto es, la ceremonia ritual a través de la cual se llega a ser capaz de destruir todo lo impuesto por la

¹⁶ Alejandro Jodorowsky nació Tocopilla, Chile en 1930. Estudió en París arte mímico con Etienne Decroux, y se identifica con la concepción del teatro de la crueldad de Antonin Artaud. Después de estudiar pantomima con Etienne Decroux, entra a formar parte de la compañía de Marcel Marceau, para quien escribe dos pantomimas: El fabricante de máscaras y La jaula (de cristal), las cuales Marceau estrena en París incluyéndolas en su repertorio. Cuando la compañía viaja a México, Jodorowsky decide abandonar a Marceau y quedarse en ese país. En México comienza su carrera como director teatral e integra el concepto del teatro como ceremonia ritual de Artaud, el simbolismo onírico del sobrerrealismo, las angustias de la incomunicación insoluble del teatro del absurdo. En un breve viaje a París se reúne con Fernando Arrabal y Topor, y juntos, lanzan un manifiesto que se rebela al teatro aristotélico tradicional, sino también frente a las corrientes del sobrerrealismo, del absurdo y del teatro comprometido brechtiano. En este manifiesto proponen una "actitud pánica". Jodorowsky afirma su propia concepción de la "fiesta pánica," concebida como la desinhibición total carnavalesca, que conduce a la destrucción de todo, con objeto de arribar al descubrimiento de una verdadera identidad humana. (Del Río Reyes, Fall 1999) Esta visión influyó profundamente en el desarrollo del teatro mexicano. En 1979 la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro le otorgó el Gran Premio Especial “por su labor como creador teatral”. (Bancroft, 1971, pág. 146)

educación coercitiva y la tradición anuladora de la personalidad” (García, 2007, p. 69). Como señala Angélica García, la propuesta teatral de Jodorowsky se caracterizó por su crítica frontal a los esquemas del teatro tradicional, con sus más de cincuenta espectáculos que incluyeron pantomimas, musicales, marionetas y puesta en escena de textos de teatro de vanguardia. Sin embargo, fue en el "efímero pánico" en donde Jodorowsky llevó al extremo su propuesta escénica. Las influencias e intereses de este creador lo situaron como un artista, cuyo pensamiento encontró importantes coincidencias con los movimientos de ruptura que se desarrollaban principalmente en Estados Unidos, como el *happening* (García, 2007).

Según señala el propio Jodorowsky (2004) sobre su mirada

El teatro debería fundarse sobre aquello que hasta ahora hemos denominado «errores»: accidentes efímeros. Al aceptar su carácter efímero, el teatro descubrirá lo que lo distingue de las otras artes y, por ende, se abrirá a su propia esencia. Las otras artes dejan páginas escritas, grabaciones, telas, volúmenes: huellas objetivas que el tiempo borra sólo muy lentamente. El teatro, por su parte, no debería durar ni siquiera un solo día de la vida de un hombre. Apenas nacido, debería morir enseguida (p. 61).

Ya para el final de la década de los sesentas, varios artistas mexicanos, estaban produciendo un teatro ante destinatarios que ya habían sido sacudidos por los espectáculos de Alexandro. Es por esto que María Del Río (1999) señala que “Es en gran porcentaje gracias a Jodorowsky que en la década de los sesentas se opera una renovación del teatro mexicano hacia la postmodernidad” (p.58).

Contemporáneamente en la misma década, otra presencia creativa muy influyente se consolidará como un referente para los artistas que tomaron una línea política más explícita: el

actor y cantautor Oscar Chávez¹⁷. Chávez comenzó su carrera musical, siempre preocupada por denunciar las problemáticas sociales de cada momento, en 1961 en un concierto musical en la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional Autónoma de México. En 1976 grabó en vivo en el Teatro Blanquita su primer disco. Se trató de una actualización del formato del corrido¹⁸ mexicano revolucionario, un género musical y literario profundamente popular, que utiliza la rima, el humor y la melodía para transmitir y comentar acontecimientos de actualidad. En su disco Chávez parodió la realidad política de fines del sexenio de Luis Echeverría. Resulta un hecho importante para el arte político, que rescatara un género popular para expandir, lo que luego se tendió a llamar, la canción de protesta, y lo hiciera desde algo tan mexicano como la sátira, y no de la melancolía que solemos asociar a todo lo vinculado a la protesta en otras latitudes.

¹⁷ Oscar Chávez nació en México en 1935. Estudió teatro en la Escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes, en la Academia de Teatro del Maestro Seki Sano y en el Teatro de la Universidad (UNAM). Como actor ha sido dirigido por Héctor Mendoza, Ludwig Margules, Ana Sokolov, Luis Alcoriza, Juan Gurrrola, Juan Ibañez, etc. Su actuación en la película «Los Caifanes» le valió dos premios cinematográficos: La Diosa de Plata y El Heraldo. Ha aparecido en varias telenovelas y dirigido algunas piezas teatrales; entre otras, «Un hogar sólido» y «Ventura Allende» de Elena Garro y «Coloquio Nocturno» de Durremat. Como actor y director participó en la grabación de más de 200 programas de radio-teatro para Radio Universidad (UNAM). Sus discos dramáticos incluyen más de veinte títulos, entre los que se encuentran tres de la serie «Voz viva de México» (en que recita poemas de Sor Juana Inés de la Cruz, Gilberto Owen y Amado Nervo) y «Cuento de Navidad», farsa teatral de Emilio Carballido. El 2008 recibió el reconocimiento de 25 años de trayectoria y más de la Sociedad de Autores y Compositores de México. Recibió el Premio Nacional de las Ciencias y Artes 2011. Sin embargo, la actividad que más lo ha caracterizado en público es la de cantante, por la cual es conocido internacionalmente. Ha lanzado más de 100 discos y sus presentaciones incluyen recitales en el Festival de la OTI, el Polyforum Cultural Siqueiros y el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, en el Festival de la Canción de Protesta, el Festival de Varadero y el Palacio de Bellas Artes de Cuba; en la Plaza Colón de Madrid, España, etc. Es uno de los compositores mexicanos más importantes para el arte de compromiso político, fue la voz de las demandas estudiantiles en los sesentas, y del movimiento zapatista hasta la actualidad.

¹⁸ Según Vicente Mendoza, quien aporta uno de los estudios fundamentales del formato, el corrido es “un género épico-lírico-narrativo, en cuartetos de rima variable, [...] forma literaria sobre la que se apoya una frase musical compuesta [...] que relata aquellos sucesos que hieren poderosamente la sensibilidad de las multitudes” (1964, pág. 9). Se han discutido sus raíces que podrían incluir tanto la tradición precolombina como la influencia de los géneros populares españoles y de otras partes de Europa que llegaron a América a través de la Conquista, durante el periodo de la Revolución Mexicana diverge de los orígenes peninsulares para transformarse en un formato propiamente mexicano (donde se incluyen culturalmente los estados sureños de EEUU). Estilísticamente se caracteriza porque sus textos están divididos en unidades menores, de máximo diez versos que nunca se interpretan en una sola tirada. La intención del discurso es eminentemente narrativa y trata, en tercera persona, de temas que son propios y contingentes a la cultura popular de su zona de origen y la vida nacional, en especial se destaca el carácter épico de los protagonistas, héroes o antihéroes. Se canta variaciones mexicanas del castellano y se toca en pautas musicales populares propias del país. Estructuralmente sigue el orden a) Saludo y presentación del cantor y los personajes, b) Desarrollo de la anécdota, c) Moraleja y despedida.

Chávez ha destacado el aporte que tuvo la formación teatral para desarrollar su estilo: “A mí me ayudó mucho la educación teatral para perder el miedo de enfrentar al público, para lograr romper la llamada cuarta pared” (Olivares, 2011). Ha comentado también sobre sus referentes para crear: “Pueden surgir de tantos hechos; puede ser un encabezado en el periódico, un chiste, cualquier cosa el pretexto, el detonante para hacer un corrido. Simplemente, el hecho de que va a haber elecciones pues ya es un corrido o que hubo un contrabando de drogas, ya es tema para otro corrido” (Proceso, 2009).

Esta ecléctica capacidad de recolectar material de creación, nos recuerda, sin duda, a los creadores de revistas políticas y del Teatro de Carpa, y ahí que exista continuidad estética a través de una reinterpretación consciente de la tradición escénica y musical nacional. Chávez, quien fuera voz casi oficial de los diferentes movimientos sociales desde el 68’ y en adelante (desde los movimientos estudiantiles hasta los zapatistas), presentó en diferentes lugares sus números musicales de protesta. Existía por entonces, el referente de primer intento de café cantante organizado a finales de los sesenta por el director Juan Ibáñez en el ex convento de Acolman en las cercanías de la capital mexicana. Allí, como parte de un proyecto turístico, que incluía el reacondicionamiento de un lugar patrimonial, se presentó en ambiente de restobar un espectáculo musical bilingüe sobre la conquista de México escrito por Eduardo Lizalde e interpretado por un elenco que incluía actores egresados de la Escuela de Bellas Artes. Tras el éxito de este proyecto, Oscar Chávez se asoció con Martha Ofelia Galindo¹⁹ y otros actores que habían participado en el *café concert* de Acolman, y prepararon distintos *shows* que se presentaron en bares como el Café Colón de la calle Reforma. En su momento, estos espectáculos que hoy denominamos obras de

¹⁹ Nuevo León, 1931-.

cabaret, se conocían como teatrobar y mezclaban show musical e intervenciones dramáticas satíricas. En el teatrobar *La edad de oro*, estos artistas realizaron un sinnúmero de parodias homenajeando la tradición carpera, trabajando de lunes a sábado, sobre la contingencia política en la ciudad y el país. En números de este tipo participaron figuras como Gilberto Pérez Gallardo, Lilia Aragón, Lupe Vázquez, Mario Ardila, Armando Pascual, María Luisa Alcalá y Ernesto Gómez Cruz, entre otros, a los que se sumaban siempre huéspedes (UNAM, s.f.). Con Julián Pastor²⁰ a la cabeza se inauguró el Bar Guau y el Bar Míau en el sur de la ciudad, espacios también de revistas políticas, como las *Veladas Literario Musicales*, que por 17 años estuvieron en cartelera, desde 1978 hasta 1995 e hicieron subir al escenario a personajes como la misma Martha Ofelia Galindo, Fernando Luján, Isabel Benett, Mauricio Herrera, Ausencio Cruz, Alejandro Ciangherotti, Irlanda Mora Arturo Ríos, Laura Almela, Adrián Ramos, Jesusa Rodríguez y Víctor Trujillo, entre muchos otros.

Otro antecedente importante fue el rescate que desde 1984 realizó el actor Enrique Alonso²¹, del llamado "género chico mexicano" con el estreno de varias revistas exitosas de larga permanencia en cartelera como: *Dos Tandas por un Boletó*, *La Alegría de las Tandas*, *Chin-Chun-Chán* y *Las Musas del País*, en las que la música estuvo a cargo de Aurelio Calvario y en que Martha Ofelia Galindo, figuró como actriz protagónica. Alonso había actuado en la primera mitad del siglo en zarzuelas y revistas al lado de grandes artistas como María Conesa y Lupe Rivas

²⁰ Ciudad de México, 18 de octubre 1943. Actor, argumentista, director, escenógrafo de cine, teatro y televisión. Comenzó estudios de arquitectura en la UNAM que abandonó para dedicarse a las artes escénicas. Estudió cine en la Universidad del Sur de California y teatro de la mano de creadores como Seki Sano, Héctor Mendoza y Juan José Gurrola. Su carrera creativa es inmensamente prolífica en todas sus vertientes.

²¹ Enrique Fernández Tellaeche, también conocido como "Cachirulo" por su personaje en el programa de TV infantil Teatro Fantástico que se emitió en 1955 y 1969.

Cacho. Con temporadas que sobrepasaban el centenar de funciones, las tandas refrescaron el imaginario mexicano, trayendo a los ochenta el recuerdo del antiguo teatro que mezclaba música, folclore, política y humor.

Es así que durante los ochentas, el teatrobar se presentó en los diferentes locales de diversión nocturna, los así llamados *antros* de Ciudad de México. Estos espectáculos incluían una variedad de lenguajes teatrales y musicales, desde la opereta y el musical, *sketchs*, *stand up*, coreografías, pantomimas, poesía y más, con libretos siempre contingentes, que se actualizaban verdaderamente en tiempo real por la alta frecuencia de las funciones. Los comediantes habían encontrado una forma de compartir con el público sus opiniones políticas respecto de la autoridad, la economía, la Iglesia, o las relaciones sociales. Habían logrado volver al virtuosismo de la Revista y la Carpa, a la creación renacentista de los cómicos del arte o de la legua, o más cercano en época, a los intérpretes del Living Theatre estadounidense. Desde el punto de vista económico, el teatrobar político de los ochentas, permitió poner en escena espectáculos de bajo costo, que no requerían de ser programados por espacios del circuito tradicional para sobrevivir. Puede decirse que se trata de una generación de artistas, que tal vez no haya hecho más retomar las formas de otros momentos de la historia del teatro, pero el rescate de esas formas, su reinterpretación y exploración sucedió con total conciencia de los antecedentes universales y locales, por primera vez en la tradición de la sátira mexicana. Se trata de intérpretes que habiendo egresado de carreras de teatro, no habían sido formados especialmente en comedia o teatro popular, pero cuya educación teatral general, sí les permitió valorar la tradición previa, explorarla, revisitarla y proponer nuevas alternativas adaptadas plenamente al tiempo que les tocaba vivir. Mantenían el interés por historia que se escribe desde la escena, por los grandes intérpretes del teatro popular, de revista y carpa, por la atractiva iconografía nacional en todos sus aspectos tan característicamente recargados, desde lo

precolombino hasta lo actual, los personajes tipo del cine mexicano que habían construido el imaginario cultural del país, y a toda esa cultura teatral, sumaron los muchos recursos que otros actores habían desarrollado a lo largo de la historia del teatro. Para este formato emergente y cada vez más posicionado, un nuevo público fue creándose a la par, compuesto por estudiantes e intelectuales también interesados en nuevos discursos críticos y en puestas en escena que integraran esa crítica con la fiesta amena de las tertulias de bar.

Uno de los primeros bares gay de Ciudad de México fue El Nueve en ubicado en la Calle de Londres en la Zona Rosa, y abrió sus puertas entre 1974 y 1989. Este bar acompañó el despertar de la sociedad mexicana y en él confluyeron numerosas personalidades del mundo artístico mexicano. Aquí, en el emblemático bar de contracultura de Henri Donnadieu, se presentó exitosamente la compañía de cabaret efímero The Kitsh Company, integrada por Tito Vasconcelos, Jaime Vite, Miguel Ángel de La Cueva y Sergio Cassani, entre otros, con espectáculos nuevos cada miércoles que podían durar desde un par de minutos hasta una hora (Olivares, 2014). Su minúsculo escenario fue el semillero de grandes artistas y el lugar por el que también pasaron las bandas musicales, emblemáticas en los 90's como Caifanes, Santa Sabina, Café Tacuba o La Maldita Vecindad. Otros espacios culturales que brillaron en la bohemia transgresora de Ciudad de México de los 80's fueron La Última Carcajada de la Cumbancha-LUCC (1987) o El Bugambilia (1988).

En 1980 Jesusa Rodríguez junto a su pareja y cómplice creativa, la pianista y compositora argentina Liliana Felipe, adquirieron El Cuervo, un café en Coyoacán fundado por el escritor Alejandro Aura y Pablo Boullousa que mezclaba tragos, teatro y libros, y al que rebautizaron como El Fracaso, con el objetivo de tener un espacio propio donde explorar en la práctica misma, la farsa

política. Contemporáneamente Rodríguez fundó y lideró el grupo Divas AC. junto a grandes intérpretes mexicanas. Jesusa había estado explorando la farsa desde su formación, a través de la improvisación y el *clown*. También había sido parte del elenco del Café Colón que había desarrollado el humor político bajo la dirección de Julián Pastor. Con Divas AC. estrenó en 1983 *Donna Giovanni*, una adaptación de la ópera *Don Giovanni* de Mozart en Bellas Artes, con la dirección musical de Alberto Cruzprieto, la producción de Liliana Felipe y en el elenco además de Jesusa, Astrid Hadad, Francis Laboriel, Regina Orozco, Victoria Gutiérrez, Daniel Giménez Cacho, y Alberto Cruzprieto. En esta adaptación libre, la ópera fue interpretada por un elenco de actores y no de cantantes, mujeres casi en su totalidad. Rodríguez fue la propia Donna Giovanni, haciendo la revisión de los temas que la obra trata desde la perspectiva de la mujer. Este espectáculo recorrió América Latina, Estados Unidos y Europa.

En 1990 Jesusa y Liliana Felipe, abrieron en Coyoacán, El Hábito. Se trataba de un local equipado con un escenario chico, que permitía la presentación de espectáculos de dimensiones pequeñas. Tras una actividad imparable, se transformó en el espacio de referencia para todo el movimiento de cabaret mexicano. Por El Hábito, pasaron los artistas más importantes del teatro político, a la vez que resurgieron grandes artistas populares que ya habían perdido vigencia en la cartelera, como Chavela Vargas o Las Hermanas Águila. Entre 1990 y el 2000 Jesusa Rodríguez presentó en este espacio más de 320 espectáculos originales de cabaret. Si bien la sátira política estaba desarrollándose en diversos puntos de la ciudad, El Hábito marco un nuevo nivel de exigencia del género, más intelectual y desafiante en términos de exploración de los recursos escénicos. Rodríguez logro convocar a una gran cantidad de artistas de excelencia de diferentes disciplinas y hacerlos parte de este proyecto, figuras como Tito Vasconcelos o Regina Orozco, que participaron de manera más estable, y vinculó también a figuras nacionales de gran influencia

como Elena Poniatowska y hasta Octavio Paz, quien llegó a subirse al escenario. La libre experimentación de estilos de los espectáculos presentados en El Habito, sumado a la crítica valiente que se hacía de las figuras políticas y sus decisiones, creó una comunidad de creadores y de audiencias que compartían sentido e identidad, y sin duda, significó un referente fundamental para el desarrollo posterior del cabaret. Algunas de las obras montadas de Jesusa Rodríguez durante la década de los 90`s son: *Juicio a Salinas* (donde el presidente Carlos Salinas de Gortari fue parodiado por la misma Jesusa), *Víctimas del pecado neoliberal* o *El derecho de abortar*. Obras emblemáticas en que la creadora realizó una relectura de la mujer mexicana fueron *La Coatlicue* (1990) y *Malinche* (1991), *Sor Juana en Almoloya* (1994) y *Strip Tease de Sor Juana* (2003). Jesusa fundó en 1997 la compañía de comedia mexicana itinerante *La Chinga*, junto a Tito Vasconcelos, con el propósito de llevar a lugares públicos obras satíricas basadas en arquetipos populares de la sociedad mexicana. Este grupo, desde siempre preocupado por ampliar el público teatral más allá de los habituales márgenes de exclusión por nivel adquisitivo o de educación, se propuso salir al encuentro del espectador en sus espacios públicos habituales. En el ámbito estético se propusieron buscar y estudiar los personajes tipo propiamente mexicanos, que ya habían sido contruidos en el género chico mexicano. Estudiando la *comedia d'ell arte* italiana, se lanzaron en la búsqueda de una máscara mexicana. Tomaron como referente plástico la vastísima litografía del siglo XIX de autores como José María Villasana, Daniel Cabrera, José Guadalupe Posada y Constantino Escalante, entre otros. Pensaron que el distanciamiento de la máscara permitiría al público enfrentar su realidad política y cotidiana con perspectiva crítica. La compañía *La Chinga* con la dirección y actuación de Jesusa Rodríguez, la producción y dirección musical de Liliana Felipe, y en el elenco Bibiana Goday, Flor Eduarda Gurrola, Diego Jáuregui, Clarissa Malheiros,

Andrés Loewe, Diego Luna y Tito Vasconcelos, presentó *El horror económico*, un espectáculo que versaba sobre la política neoliberal que arrastraba al precipicio al Estado mexicano.

A finales de los noventa otros espacios fueron lugar de exploración y desarrollo del cabaret. Un lugar emblemático fue El Bataclán de la Bodega que Margarita Aguirre abrió en 1997 en la Colonia Condesa, y fue el espacio en que se presentó “La Doña” con Felipe Nájera y Marcela Morett, escrita y dirigida por Humberto Robles, lugar también donde se consolidó Astrid Hadad.

Otro gran escenario emblemático fue y continúa siendo, el bar El Cabaretito, que Tito Vasconcelos y David Rangel abrieron en la Zona Rosa en 1998, como el primer espacio escénico del Corporativo Cabaretito. Se trataba de una iniciativa mucho más amplia que sólo extender la oferta de entretenimiento del público no heterosexual, para realizar iniciativas que permitieran una mayor articulación de esa comunidad, frente a la defensa de los derechos, a la no discriminación, a la prevención del VIH y a la educación sexual en general.²² Vasconcelos ya había trabajado en El Nueve con The Kitsh Company, en El Hábito y otros escenarios de la ciudad, hasta establecerse en su propio templo del cabaret. Tito Vasconcelos ha mantenido su labor sobre y bajo el escenario por varias décadas, complementando su actividad creativa con la investigación y la docencia de cabaret en todos los niveles, tanto en México como fuera de él, lo que lo convierte en una de las figuras más influyentes del cabaret mexicano en la actualidad.

²² En más de 15 años de acción CabareTito ha tenido un rol fundamental en iniciativas como Marcha por el Orgullo Gay, la formación de la Unión de Empresarios y Prestadores de Servicios a la Comunidad Lésbica, Gay, Bisexual y Transgénero AC (UNEGAY), la instalación del Centro de Atención Integral para Adolescentes y Jóvenes Gays, Lesbianas y Bisexuales de México (Caijpaj), la emisora radial Rockola que atiende discusiones especializadas en problemas de la comunidad juvenil gay, la conmemoración del Día Nacional de Lucha contra el Sida, y las diferentes campañas de prevención de ETS, entre muchas otras acciones.

A mediados de los 90's José Antonio Alcaraz impartió en el Centro Universitario de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México, la asignatura Crónica de la Escena Mexicana, en la cual revisaba el periodo de la Revista Mexicana y la farsa política, y posteriormente se trabajaba en una puesta en escena como final de curso. En 1995 Tito Vasconcelos fue invitado a impartir un laboratorio de cabaret que tuvo como resultado la puesta en escena *Shakespeare a la carta*, en la cual el público escogía qué obra del autor inglés quería ver, y en las que con humor, abordaban temáticas tan actuales como la pedofilia o la violencia contra la mujer. Diferentes alumnas de este centro teatral comenzaron a explorar las posibilidades de este formato que les brindaba para escribir, dirigir, producir, diseñar y actuar sus propios espectáculos a partir de sus discursos políticos personales, y en adelante, algunas de ellas trabajaron activamente junto a Tito Vasconcelos. El año 2000 las actrices Cecilia Sotres, Ana Francis Mor, Nora Huerta y Marisol Gasé conformaron su propia compañía: Las Reinas Chulas. Entre el 2002 y el 2005 colaboraron activamente con Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe en los espectáculos en El Vicio, hasta que este último año, el local pasó a sus manos. Las Reinas Chulas, además de su muy nutrido aporte a la escena cabaretera contemporánea con puestas en escena teatrales y con presentaciones del grupo musical Banda Las Recodas, integrado por el mismo elenco, han sido una fuerza muy potente de difusión del género. Tal vez una de las más importantes iniciativas de su gestión sea la consolidación del Festival Internacional de Cabaret, que el 2015 celebró su XIII versión. Las Reinas Chulas, al igual que Jesusa Rodríguez, Tito Vasconcelos, y una gran parte de los artistas de cabaret, son creadores plenamente comprometidos con el activismo, no sólo arriba del escenario, sino que promueven numerosas instancias de formación, información, crítica y acción a favor de la diversidad sexual y el respeto de los derechos humanos en toda su amplitud.

Con la seguridad de estar dejando muchos nombres en la injusticia de la omisión, algunos de los artistas fundamentales en los escenarios del cabaret mexicano son los ya mencionados Jesusa Rodríguez, Liliana Felipe, Tito Vasconcelos y Pedro Kóminik, Humberto Robles, Andrés Carreño, Víctor Trujillo, Andrés Bustamante, Héctor Suárez, Fernando Rivera Calderón, Darío T. Pie, José Antonio Cordero, Osvaldo Calderón, Oscar Olivier, Minerva Valenzuela, Astrid Hadad, Regina Orozco, Leticia Pedrajo, Roberto Cabral, Hernán del Riego, Carlos Bieletto, Susana Zabaleta, Tareke Ortiz, Isaac Bañuelos, Yurief Nieves y compañías como *Las Reinas Chulas*, *César Enríquez Cabaret*, *Género Menor*, *Cabaret Misterio*, *Las hijas de Safo*, *Una Güera y una Morena Producciones* o *Las Hermanas Vampiro*, entre muchas más.

Concluimos este capítulo con la descripción ejemplificadora de una puesta en escena de cabaret.

2.2 Un ejemplo de performance de cabaret: *Las Nupcias de Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe* (2001)

Ya hemos hecho esta consideración al comenzar este texto, pero por si se la hubiese olvidado hasta aquí, recordamos que el cabaret es una sátira y, esta sátira puede tomar (y toma) diferentes formas, que van desde las más teatrales a la más performativas. Como es de nuestro interés rescatar del cabaret tanto sus aspectos dramáticos vinculados a un discurso satírico como su juego con la performatividad, hemos querido cerrar este capítulo con la presentación de un ejemplo de puesta en escena que destaque por los rasgos que nos interesan. Dado que no buscamos en ningún caso replicar una estrategia clásica de cabaret mexicano, sino únicamente tomar algunos elementos, destacamos el caso de “Las Nupcias de Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe” para resaltar un espectáculo que juega con la frontera entre realidad y ficción, y con la construcción ritual de una experiencia sostenida sobre la copresencia participante entre público y performers.

Dirigimos nuestra atención a una artista que ha destacado por su constante exploración formal del género, responsable de definir muchos de los rasgos que hoy se consideran característicos del cabaret mexicano, un cabaret que ella misma, ya dejó atrás para buscar nuevas formas de expresión en concordancia con nuevos compromisos políticos. Se trata de Jesusa Rodríguez. Como señala Antonio Prieto (Semblanza de Jesusa Rodríguez, s/f), -a quien seguimos a lo largo de casi toda esta reseña: “Jesusa Rodríguez es una de las más importantes creadoras escénicas en México, cuyo trabajo se caracteriza por el humor irónico y la parodia política, así como una reflexión crítica sobre el papel de la mujer en la historia mexicana.”

Jesusa Rodríguez, es ampliamente conocida por sus creaciones originales de cabaret político, pero ha dirigido múltiples adaptaciones de diferentes autores de teatro y de ópera. Es también activista de la comunidad LGBT, grupos indígenas, grupos ecologistas y forma parte fundamental de la organización de la oposición de izquierda vinculada al líder Andrés Manuel López Obrador. Tras el escándalo electoral del 2006, el movimiento de apoyo a López Obrador convocó a una resistencia civil para hacer frente al cuestionado triunfo de Felipe Calderón. Jesusa estuvo a cargo de coordinar el escenario principal de los campamentos que la ciudadanía organizó, como forma de manifestarse, tomando las calles de la capital por meses. Después de 15 años de cabaret en el El Vicio, Jesusa junto a Liliana decidieron dejar el teatro de foro para dedicarse a organizar lo que pasó a ser la Resistencia Creativa.

Es un movimiento en México que utiliza como estrategia vital el ‘cabaret masivo’ como una herramienta de acción política. Según Jesusa Rodríguez, es un grupo "representativo de la indignación de los mexicanos por la situación actual del país y un eslabón más del movimiento que pretende transformar la vida pública de México por medios pacíficos a través del arte, la educación política y el activismo creativo (Hemispheric Institute, s.f.).

Desde el presente, Jesusa cuestiona el sentido del teatro “sólo con fines artísticos” y siente que su paso por el cabaret fue una forma de entrenarse para llegar a su rol actual que es la intervención

directa del entorno a través de la organización de estrategias creativas de resistencia y desobediencia civil (Rodríguez, 2010).

Semblanza de la artista

Jesusa Rodríguez nació en Ciudad de México y estudió teatro en el Centro Universitario Teatral (CUT) de la Universidad Nacional Autónoma de México entre los años 1971 y 1973. Se apasionó por la escenografía, y realizó los decorados de diferentes obras de Julio Castillo. En 1980 abrió el cabaret El Fracaso junto con su compañera de vida, Liliana Felipe, cantante argentina radicada en México desde 1978. Ese mismo año ambas fundaron el Grupo Divas, A.C., una asociación de actrices y dramaturgos. El primer gran éxito de Rodríguez fue montaje de la ópera *Donna Giovanni* (1983), adaptación de la de Mozart y Da Ponte, en el cual el personaje protagónico fue representado por una mujer: la misma Jesusa. Le siguieron *Atracciones Fénix* (1986) y *Yourcenar o cada quien su Marguerite* (1989). En todos espectáculos pudo apreciarse la experimentación visual característica de Rodríguez, el uso destacado de la música y del humor crítico.

En 1990, Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe se hicieron cargo del Teatro La Capilla en la Colonia Coyoacán, donde fundaron el cabaret El Hábito. Jesusa dirigió más de 300 espectáculos de cabaret en este lugar. “Dichos espectáculos tuvieron como constante la hibridación de estilos (combinación de cabaret, carpa, revista, teatro experimental y performance), la parodia cáustica a figuras políticas por medio del travestismo, así como la afirmación de una sensibilidad orgullosamente lésbico-gay”. (Prieto, *Semblanza de Jesusa Rodríguez*, s/a)

Jesusa Rodríguez ha obtenido numerosos reconocimientos a lo largo de su carrera, entre ellos: el premio a la mejor actriz por *El concilio de amor*, en el Festival De Las Américas, Montréal, Canadá (1989), la Beca Guggenheim (1990), y la Beca Arts And Humanities de la fundación Rockefeller (1994- 97). En el 2000 recibió junto a Liliana Felipe el Obie Award que otorga el periódico Village Voice de New York, por la obra *Las horas de Belén*. En 2005, Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe dejaron el teatro bar El Hábito tras 15 años de labor ininterrumpida, para dedicarse a activismo político y trabajo comunitario.

*Puesta en escena de Las Nupcias*²³

La puesta en escena que hemos escogido, corresponde todavía a la época de máximo desarrollo del cabaret por parte de Jesusa, pero pertenece a las creaciones que ya defendían la preponderancia del simbolismo en la vida real, del cabaret como un ritual social para el activismo. Se trata de sus propias nupcias teatrales con Liliana Felipe, representadas el 2001 en su teatrobar, ocho años antes de que contrajeran efectivamente matrimonio por la vía legal.

Tal como informa Patricia Vega (2011) en el periódico La Jornada, el 14 de febrero, día de San Valentín del año 2001, cerca de las 22 hrs. las creadoras de cabaret, todavía a cargo de la administración del teatrobar El Hábito y el foro La Capilla, realizaron allí una ceremonia de matrimonio en forma de una puesta en escena de cabaret. Tres horas antes de la ceremonia, en el foro de La Capilla, las novias realizaron una sesión fotográfica sobre un fondo de peluche color rosa, a cargo de Lourdes Almeida y Heriberto Rodríguez. Los trajes de novia habían sido especialmente diseñados y confeccionados en papel por el artista plástico Humberto Spindola. El vestido de Liliana tuvo por tema “La espuma del mar” y el de Jesusa “Las rosas blancas”. Posteriormente, en el foro del teatrobar El Hábito, ante la asistencia de unos 300 invitados entre los que se contaban personas cercanas a las creadoras y novias, tras un oscuro inicial, se iluminó el espacio escénico mientras sonaba como marcha nupcial la obertura de la opereta Cándida de Berstein. Esta marcha acompañó la entrada de la sacerdotisa vestida de obispo, Claudia Hinojosa, destacada activista por los derechos de las lesbianas y gays de México. Con un seguidor se iluminó la entrada de las novias, ante la ovación de los asistentes. Jesusa, escoltada por su madre, doña

²³ El libreto de la puesta en escena puede revisarse en los Anexos.

Jesusa, y Liliana escoltada por su sobrina Paula Mónaco, se dirigieron hasta el altar donde se encontraba el retrato de ambas pintado por Lucía Maya. Las novias se hincaron mientras las escoltas tomaron asiento con las madrinas, que ya estaban sentadas. La sacerdotisa comenzó parodiando al ex mandatario Vicente Fox, quien al asumir su cargo ante el Congreso, saludó primero a sus hijos y luego a las autoridades. Así Claudia Hinojosa saludó a los hijos de Fox, luego a las novias y luego a sus acompañantes. Comenzó tranquilizando a los asistentes al informar que la unión de estas mujeres no provocaría aumento de población. Abrió luego la Biblia y dijo que era un libro absurdo y cruel que no puede ser considerado sagrado más que por un pueblo atrasado. Lo cerró y abrió, en cambio, el diccionario de Voltaire. Leyó la definición de matrimonio, habló de sus orígenes y de la diferencia entre un contrato y un sacramento. Concluyó con un “esto es palabra de Voltaire” y detalló la cita bibliográfica. Dijo luego, que se procedería con el sacramento dado que el matrimonio es sometimiento y las partes sumisas desean someterse. Ofreció a las novias vino y hostias (que fueron manzanas secas) y extendió un sermón criticando a las religiones y su efecto en la población. Continuó preguntando a las novias si tenían madrinas. Al “sí”, la sacerdotisa convocó a Marcela Rodríguez (madrina de lazo), Humberto Spíndola (madrina de los vestidos), Ellen Gavin y Lourdes Portillo (madrinas de los anillos), Gabriela Rodríguez (madrina de arras), Chaneca Maldonado (madrina de cojines), Eugenia León (la de las ligas), Graciela Mengarelli (la de zapato) y Diego Jáuregui, la madrina de varita y cucurucho. Les preguntó entonces si tenían testigos, a lo cual las novias señalaron que toda la asistencia, más un periódico y un canal de televisión. Preguntó a cada novia si aceptaba a la otra como esposa. Se refirió a Jesusa como Jeanne Moreas (una versión femenina de Jean Moreas) y les pidió que se entregaran las arras en señal de confianza. Jesusa le entregó unas arras, pero Liliana pidió una tarjeta de crédito, ambas cosas fueron entregadas por Graciela Rodríguez.



4: *Imágenes de Las Nupcias de Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe (2001). Fotografía de Lourdes Almeyda.*

Luego les pidió que se entregaran zapato y ligas. Mengarelli entregó el zapato y Eugenia León y Denisse entregaron las ligas. La sacerdotita anunció la entrega de argollas, que Ellen y Lourdes acercaron. Las novias se los pusieron y se ubicaron en *posición Fontainebleu* (tocando mutuamente sus pezones). Por último, Marcela acercó y amarró el lazo. Sobrevino el momento de las promesas. La sacerdotita preguntó a Liliana si se comprometía a llevar a Liliana a su heladería favorita y a Jesusa, si controlaría su verborrea y e iría de compras al supermercado. Ambas se comprometieron y la sacerdotita las invitó a besarse para la prensa. Tras el beso, la sacerdotita les deseó que la relación fuera siempre mejor y de no serlo, sería mejor que se acabara. Sacó un block de pólizas y les pidió que dejaran firmado el divorcio para que todo fuese ágil si decidían en el futuro separarse. Pasaron a firmar las novias y sus escoltas. Fueron por fin declaradas “mujer y mujer” ante los aplausos de todos los asistentes. Se hizo correr una manzana para la comunión de todos, y se les despidió en paz, señalando que numerosos eventos políticos la vuelven, sin embargo, imposible. Volvió a entrar la música Berstein con *Make our garden grow*, una canción que habla sobre encontrar y cultivar en tu propio jardín eso que buscamos afuera. Al final de la ceremonia un coro angelical encabezado por Regina Orozco cantó el Ave María. Las novias lanzaron sus ramos. Y se inició un baile que duró hasta la madrugada.

Esta breve puesta en escena, abordó la gran mayoría de los puntos que describimos en el primer capítulo. Desde el uso de la sátira, y unión de crítica y humor inclusivo, a través de la caricatura. Como farsa, hizo uso del tono grotesco, y rescató elementos pertenecientes al imaginario popular vinculado a la celebración de bodas en México. Su tema se orientó a tanto a parodiar y cuestionar un rito social fundamental en la sociedad mexicana, como a plantear la falta de derechos de la comunidad homosexual. Por otro lado, y es por esta razón especialmente que la elegimos, la puesta en escena tuvo un carácter ritual, superó la entrega de un mensaje, para proponer la construcción

conjunta de una experiencia estética que fue también experiencia social para la comunidad toda que la vivió, intérpretes y asistentes. El abordaje de estos aspectos performativos es justamente lo que trataremos en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 3. ABORDAJE DE LA PERFORMATIVIDAD

Bien sabido es, que en el mundo de la crítica teatral occidental, se ha preservado -casi intacto- hasta nuestros días, el ímpetu de ordenar las obras en cierto orden jerárquico según su valor artístico. En este mundo, donde a pesar del paso del tiempo, las preceptivas clásicas y neoclásicas de la literatura dramática siguen siendo referentes fundamentales, existe pues, un arte teatral (que bien podría extrapolarse a cualquier tipo de manifestación artística) considerado “serio”, ya sea por el tipo de artistas que está a cargo de su creación, o por los temas que trata, o los personajes que muestra, o el lenguaje que utiliza o por el tipo de público al que está orientado. Existe por contraposición, un arte que “no es serio”, y no lo es, porque presenta diferencias mayores o menores en los mismos puntos antes citados. A este tipo de teatro, los pensadores del arte le han puesto el adjetivo de cómico, bufo, jocoso, satírico, popular, chico, menor, ínfimo, entre numerosas otros nombres, que más que describir su diferencia, en general, dan cuenta de cierto menosprecio crítico. Ese menosprecio, lleva consigo implícitamente, la opinión de que las obras aquí englobadas, no resultan tan completas, complejas, consistentes y/o relevantes para la memoria del arte y la sociedad, si se las compara con las obras serias, que tienen un valor *en sí*, es decir, un valor literario, independiente del espectacular, el valor del teatro “no serio” es, desafortunadamente, efímero.

El teatro cómico popular, que es tan antiguo como las artes escénicas, es una tradición artística que se ha mantenido vigente al rededor del mundo por más de 25 siglos, acumulando el más rico tesoro de recursos destinados a fortalecer la relación con el público. Pero este arte, está desde el origen mismo de la tradición, ligado mucho antes que a un texto literario, a un rito popular, a una fiesta, a un espacio social que pone otros nortes como su meta. En particular, el teatro satírico, que

es el que nos incumbe, nunca ha considerado el valor literario como eje central. Ni en formatos cuidadosamente estructurados como la comedia ática, ni en el vodevil, ni en el cabaret francés, ni en el burlesque inglés, ni en el teatro de carpa, ni en un espectáculo contemporáneo de cabaret mexicano: nunca el libreto como texto ha jugado el rol central, nunca ha sido un contenido que se baste a sí mismo para tener vida artística propia. Al contrario, la tradición satírica pone su apuesta sobre la interpretación actoral en relación con el público, y promueve la construcción conjunta entre ambos del acontecer artístico en tiempo real. Es por esto, que en este tipo de arte escénico, muchas veces el libreto no existe más que como pretexto, en el sentido de una pauta de acciones. Hemos dicho antes que la posibilidad de apertura de un espectáculo a lo performativo es muy variable, y va desde prever algún espacio o elemento en esa línea, hasta organizarse casi en su totalidad con ese fin. En cualquier caso, dada la importancia de la relación en tiempo real con la audiencia, nos parece crucial que la herramienta para aproximarnos valore este hecho, no como un elemento más, sino como el elemento alrededor del cual todos los otros elementos se ordenarán. ¿Cómo plantearnos entonces un acercamiento al cabaret contemporáneo? Hemos resuelto hacerlo a través de la propuesta que hace Erika Fischer-Lichte (2011) para estudiar la estética de lo performativo. Revisaremos primero el contexto de tan escurridizo concepto para saber de qué forma entenderemos lo performativo y cómo trabajaremos con ello.

En las décadas de los 50's y 60's del siglo pasado, los lingüistas John L. Austin (1982) y John R. Searle (1986) difundieron sus estudios sobre los aspectos del habla, en situaciones que sobrepasaban su cualidad enunciativa. Identificaron expresiones verbales que realizaban, por sí mismas, la acción que comunicaban, y con esto se abrió una nueva manera de observar el lenguaje, ya no sólo por su contenido sino por su ejecución: su cualidad performativa. Este modo de observar los contenidos, traspasó a las ciencias sociales, particularmente a la antropología y sociología,

logrando que toda acción social pudiera ser analizada en cuanto performance, esto es, en cuanto acción corporal desarrollada con un fin deliberadamente comunicativo en un contexto social. La palabra performance en este sentido, que no tiene traducción directa al español o al portugués se utiliza actualmente en diferentes contextos para referirse a una *acción o desempeño*. Antonio Prieto (1999) sugiere que sería preferible traducirla por *actuación*, dado que

una acción está por lo general vinculada a la esfera de lo cotidiano y carece de contenido comunicativo deliberado (comer, caminar, asearse), una actuación, tanto cotidiana como artística, sugiere intencionalidad, un hacer que dice algo. La actuación no es necesariamente “teatral” en el sentido de un sujeto que representa a otro, pero sí implica un querer ser visto y escuchado, por lo tanto, un proceso de comunicación. (p.10)

Con cualquiera de sus acepciones el concepto de performance en el mundo anglosajón sobrepasó la referencia hacia el giro performativo de las artes ocurrido durante la década de los 60's, para incluir como objeto de estudio comportamientos sociales de la más amplia variedad. Los estudios de Erwin Goffman (1959), Richard Schechner (1985) y Victor Turner (1988), entre otros, se situaron en ese margen amplio de lo performativo más allá de lo artístico. Se distingue entonces el *performance art*, como práctica estética que había nacido como revolución de las artes visuales (y que luego acabó por permear transversalmente todas las otras artes) de los *performance studies*, que serían el campo amplio de estudio de todas las manifestaciones performativas, incluidas las artísticas, pero no limitadas a ellas. En el mundo continental europeo, Francia e Italia principalmente, se desarrolló en completa desconexión con la escuela de los estudios de performance anglosajona, una corriente de observación del fenómeno escénico, también más allá de lo literario, pero a partir del análisis semiótico: la teatrología. Como señala Prieto (1999) “la teatrología no hacía más que extender el análisis semiótico-literario para incluir todos los elementos de una puesta en escena vistos como códigos de la estructura teatral” (párr.3). La teatrología se debate hoy entre los autores que proponen el estudio de lo específicamente teatral y

los que responden a la invitación que Jean Duvignaud (1973) hiciera de buscar “al teatro en la sociedad y la sociedad en el teatro” (p.17), llamado que comparte objeto de estudios con los estudios de performance y que tiene numerosas repercusiones, por mencionar algunas en nuestro idioma, los trabajos de Néstor García Canclini (1990) y Juan Villegas (1996).

Siendo ambas escuelas, los estudios de performance y la teatrología, culturalmente extranjeras para el contexto latinoamericano, tenemos además de la tensión entre ambas, el problema de dónde situarnos de este lado del mundo, considerando que aún en la actualidad, el acceso a las publicaciones originales en inglés y francés, sigue siendo difícil para los hispanohablantes. En los años 80's, Gabriel Weisz y Oscar Zorrilla, desde México impulsaron el concepto de *etnodrama* para “estudio científico en torno a los fundamentos neurofisiológicos activados en el rito que desemboca en eventos parateatrales diseñados ad hoc”(Prieto, 2002, párr.3), y a través de la “teoría de la representación” propuso Weisz (1993) orientar los estudios hacia “los fenómenos que se encuentran en cercanía liminal con el teatro” (p.41). Esto podría haberse constituido en un campo de estudios equivalente a los estudios de performance en concordancia con nuestra tradición latinoamericana, pero la muerte de Zorrilla extinguió el camino de esta noción. Weisz, sin embargo, mantuvo contacto con Jean Duvignaud y Jean-Marie Pradier en Francia y en 1995 fundaron con el apoyo de la UNESCO y la Universidad París 8, un centro de estudios de una nueva etnociencia, la etnoescenología, para el estudio de las prácticas espectaculares en relación con su particular contexto cultural, y con el objetivo inicial de superar el etnocentrismo occidental a la hora de abordar la teatralidad de diferentes tradiciones del mundo (Pradier, 1995)

Los estudios de performance, por su parte, se consolidaron en EEUU liderados por Richard Schechner, quien coordinó el primer departamento dedicado a ellos en la Universidad de Nueva

York en 1980 y editó la revista *TDR* desde 1986, subtitulándola “La revista de estudios de performance”. Richard Gough fundó el Center of Performance Research que publicó su revista *PR Performance Research*. Desde estos puntos, los estudios de performance se fueron expandiendo a los diferentes países de habla inglesa, pero como señala Prieto (2009) no fue hasta apenas el año 2000 que se comenzaron a difundir sistemáticamente en toda América Latina.²⁴ Esto tuvo relación, como señala el autor, con las intervenciones en varios países del área del Instituto Hemisférico de Performance y Política, encabezado por Diana Taylor de la Universidad de Nueva York.

Nosotros hemos decidido situar esta investigación dentro de los estudios de performance, en primer lugar, porque el cabaret en su versión mexicana, ya ha sido abordado por este campo. En los encuentros del Instituto Hemisférico, participan activamente artistas de cabaret mexicano y también su principal estudioso, Gastón Alzate. Valoramos que, como señala Prieto (2005), los estudios de performance, a diferencia de los estudios de teatralidad en Europa, no sean una disciplina ni busquen serlo, pues se plantean como una forma de rebelión al marco académico de los departamentos de teatro y drama o ciencias sociales tradicionales, en los cuales no cabía una mirada verdaderamente transversal. Considerando que los estudios de performance incluyen “un conjunto de teorías ‘inter’, es decir, interdisciplinarias e interculturales, también intersticiales, e interactivas” y que “el performance es, además, ‘post’, ya que abreva del pensamiento postmoderno y postestructuralista, así como la crítica postcolonial” (Prieto, 2005), nos parece que

²⁴ Sin embargo, dada la referencia casi obligada que el *performance art* (arte acción) en la década de los 60`s dejó en nuestro imaginario, como un tipo de manifestación artística particular, hasta la fecha sigue existiendo confusión en el propio medio artístico latinoamericano entre la noción del performance como arte y la noción de los estudios de performance como campo de investigación.

ideológicamente resulta natural aproximarnos a la performatividad desde este espíritu de reflexión, comprendiendo que la diferencia entre una escuela y otra, se encuentra mucho más en el enfoque político con el que observa los fenómenos que en el tipo de objeto que escoge para su estudio.

Hablando ya de lo performativo, como aquello que en el teatro excede la representación, otros dos conceptos, como la *teatralidad* que define Oscar Cornago (2005) o la *representación* que presenta Antonio Prieto (2007), o el *teatro-performance* de Alberto Kurapel, nos resultan cercanos y útiles, para profundizar nuestra reflexión. Cornago, en su artículo “¿Qué es la teatralidad?” ha propuesto que los factores que la constituyen son la mirada del otro como elemento desencadenante de la existencia, el carácter procesual acotado al momento mismo de desarrollo de una acción, y la posibilidad de tomar consciencia de la representación por parte de quien observa. A esto último ha llamado *juego de engaño*, en el cual “el espectador disfruta al ver de forma consciente el procedimiento de la representación, el juego del artificio y el desequilibrio de las identidades, el soy uno, pero represento otro, soy yo, pero en realidad no lo soy.” (2005, p.6). Antonio Prieto en tanto, (2007) propone la palabra *represent-acción* para designar las artes escénicas que dejan de escindir significado y significante, y situarse o en el lado de la representación o de la presencia. La *represent-acción* busca “la puesta en acción de un concepto incorporado a nivel psicofísico” por quien lo ejecuta, no para “representar una presencia ausente, sino ejercer una escritura corporal que ponga en juego su energía deseante y capacidad de subvertir códigos de actuación pre-establecidos” (p.24). Para Prieto (2009) “el soporte fundamental de la *representación*, así como de todo performance, es el cuerpo, y el énfasis en sus dimensiones materiales, identitarias y políticas.” (p.13). Alberto Kurapel, por su parte plantea, no tanto para describir tendencias teatrales, sino para hablar de su propia poética, la posibilidad de sintetizar teatro y performance, en la convivencia de presentación y representación, donde los conceptos no son opuestos, sino que

“la presentación es una grieta de la representación” (2010, p. 196). Hemos mencionado estas aproximaciones, pues con diferentes matices abordan un mismo fenómeno propio del teatro contemporáneo.

A modo de resumen, antes de presentar el enfoque de Erika Fisher Lichte para abordar lo performativo, resaltamos que al observar el cabaret mexicano nos situamos ante un género teatral satírico para el cual la performatividad es una condición *sine qua non*. Superando el campo general de los estudios de performance, nos adentramos al estudio de la performatividad específicamente teatral. En este sentido nos interesa identificar los ámbitos de la puesta en escena a nivel creativo, directoral, serán orientados para favorecer un clima de relación directa entre intérpretes y espectadores. Dada la preponderancia del cuerpo como soporte fundamental para las relaciones performativas, éstas decisiones creativas se centrarán principalmente en el actor como recurso escénico, pero también se extenderán a los demás componentes de la escena, espacialidad, sonoridad y temporalidad como estimuladores de la performatividad.

3.1 Enfoque de Erika Fischer-Lichte

Este modelo fue presentado el año 2004 por Erika Fischer-Lichte, profesora de ciencias teatrales de la Universidad Libre de Berlín²⁵, y publicado en español apenas el año 2011. Se trata de una herramienta de análisis que atiende los huecos que las teorías teatrales tradicionales han dejado al intentar observar las manifestaciones teatrales tras el giro performativo de las artes en los años 60's, en particular las performances teatrales, al teatro experimental y el teatro de intervención de espacios públicos. Su principal aporte es la consideración de la puesta en escena, no como una

²⁵ También directora del Instituto de Estudios Avanzados Interrelaciones de las Cultural Teatrales y fundadora del centro de investigación interdisciplinar Culturas de lo Performativo.

obra de arte (o un texto), sino como un *acontecimiento*. Hemos seleccionado este enfoque justamente porque realza los aspectos, que en el marco de esta investigación resultan de mayor importancia. Además está decir, que en la siguiente presentación excluimos diversos puntos para centrarnos en los que son de utilidad para nuestro estudio.

Fischer-Lichte propone con su texto modificar el concepto de performativo, proveniente de la lingüística, para utilizarlo en un marco estético. Para ello la autora rescata el concepto de *realización escénica* que había sido desarrollado por Max Herrmann, fundador de los estudios teatrales en Alemania, a principios del siglo XX. Herrmann, que encabezaba un movimiento crítico a la literaturización del teatro, defendió la necesidad de una nueva rama en la teoría del arte para estudiar la escena, puesto que “lo que constituye el teatro como arte no es la literatura, sino la realización escénica” (Fischer-Lichte, 2011, p.60), refiriéndose al ámbito espectacular del teatro. La realización escénica no es otra cosa para Herrmann que lo que sucede en escena. Esta idea de Herman tiene Fischer-Lichte en mente cuando nos plantea que en el encuentro entre actores y audiencia, se da lugar

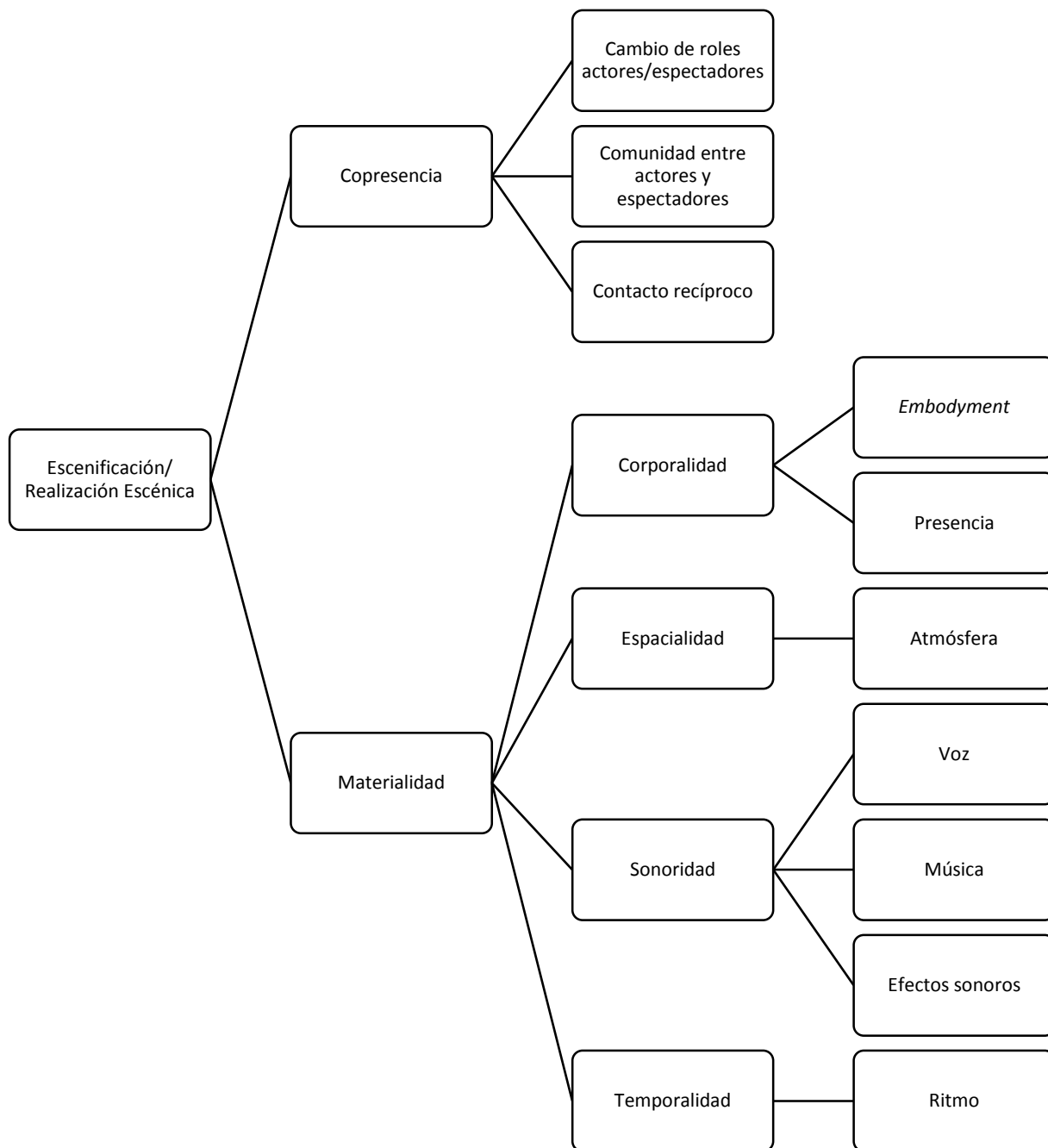
una constelación única, irrepetible, sobre la que la mayoría de las veces sólo se pueden ejercer una influencia y un control limitado y en la cual ocurre algo que sólo puede acontecer de esa manera una vez, -como no puede ser de otro modo tratándose del encuentro de un grupo de actores con un cierto número de espectadores, de temperamentos, estados de ánimo, deseos, ideas y conocimientos distintos, en un determinado momento y en un determinado lugar (2011, pp. 72-73).

Dice la autora que “lo fundamental de la realización escénica es la experiencia conjunta de los cuerpos reales en un espacio real” (p.73) Esto implica una relación corporal que no es unilineal: no se trata de espectadores reaccionando a acciones físicas de actores, sino de todo un sistema de cuerpos reaccionando unos a otros, actores a actores, actores a espectadores, espectadores a actores y espectadores a otros espectadores. Este cambio de actitud tendrá consecuencias profundas en el caso del campo estético, al dejar de entenderse una puesta en escena como una obra de arte para

pasar a constituir un juego, una fiesta, un proceso dinámico, y por tanto, “un acontecimiento artístico” (p.46).

Fischer-Lichte, siguiendo la línea de Herrmann, propone diferenciar los conceptos de “escenificación” (Inszenierung) y “realización escénica” (Aufführung) y a lo largo de esta tesis seguiremos esta distinción. El primer concepto es entendido como “un plan, una idea escénica que ha elaborado un artista o varios conjuntamente y que por regla general, se modifica constantemente durante el proceso de ensayos” (p.104) Este plan puede abarcar qué será utilizado, dónde, cuándo y de qué forma, pero aunque se siga cuidadosamente, ninguna realización escénica será igual a otra. Se trata pues de un plan de dirección, una pauta de puesta en escena. La realización escénica, será por su parte, la presentación misma, la puesta en escena en su sentido exhibición real ante el público. Tanto en el proceso de escenificación, que constituye la tarea fundamental del director teatral, como el de la realización escénica posterior, que por lo general compete de forma directa a los intérpretes en ausencia del director, se orientan a administrar los recursos fundamentales de la puesta en escena que son la copresencia entre actores y espectadores, y la materialidad presentada en las manifestaciones de la corporalidad, la espacialidad, la sonoridad y la temporalidad, resultantes de la actividad performativa.

Gráficamente intentamos mostrar el modelo de observación de Fischer-Lichte a continuación.



5: Esquema de elementos para la evaluación de la escenificación /realización escénica de E. Fischer-Lichte. (Elaboración propia a partir del libro “Estética de lo performativo”)

Antes de presentar con mayor detalle este modelo de observación, resulta indispensable decir que, habiendo ya establecido que el cabaret es una sátira, ésta puede expresarse escénicamente en niveles que transitan desde soluciones más teatrales a más performativas. Diremos entonces, sólo con fines descriptivos, que existen como polos estéticos un “teatro de cabaret” y una “performance de cabaret”, y que en el medio, hay infinitos niveles y combinaciones posibles, de utilización de elementos teatrales en un contexto performativo o de elementos performativos en un contexto, proporcionalmente, más teatral. Si bien más adelante nos propondremos definir características particulares del cabaret en cuanto a su estética, en ningún caso deseamos establecer una lista de rasgos, cuya presencia o ausencia determine si algo pertenece o no al cabaret. Lo que buscamos es presentar aspectos que resultan característicos y frecuentes en los escenarios cabareteros y cuya utilización -o no- por parte de los creadores, y la manera en que lo hacen, revele, ante todo, su forma particular de abordar el género.

3.1.1 Copresencia

La condición medial de la realización escénica radica en la copresencia física entre actores y espectadores. Dos grupos de personas que funcionan como actuantes y observantes deben congregarse en un momento determinado en un lugar concreto y compartir en él un lapso de tiempo de sus respectivas vidas. La realización escénica tiene su origen en el encuentro de ambos grupos, su confrontación, su interacción (Fischer-Lichte, 2011, p.79).

Es la copresencia, planteada como condición medial fundamental para el hecho escénico, lo que establece el marco para todo el resto de disposiciones. El público se transforma en un recurso tan importante como el actor: es un material de trabajo, y la creación le requiere desde el diseño hasta la ejecución. Cuando la copresencia se ha propuesto como un eje fundamental de creación, lo creado es un teatro que no puede ensayarse por completo jamás y esto es algo que repercute directamente en la forma en que se prepara. El cabaret contemporáneo, como casi todo el teatro

vinculado al humor, es un teatro de copresencia. El humor la requiere, especialmente el humor satírico, pues como fenómeno social no tendría sentido si no se viviera en conjunto por una comunidad, que se reconoce como tal frente a un hecho escénico. Esto no es nada nuevo, ni vanguardista, es parte de la tradición de teatro popular que desde siempre ha valorado la copresencia y ha desarrollado estrategias para utilizarla de forma provechosa. Como ya hemos planteado, no es hasta la irrupción del teatro ilusionista que esta tradición se quiebra y gracias al giro performativo de las artes en los años 60's, volvemos a recordar la riqueza de las relaciones directas con el público, que antes siempre habíamos mantenido.

Las estrategias de escenificación, esto es de ideación creativa, según las presenta Fischer-Lichte, en el marco de la performance contemporánea, atienden a tres factores que se interrelacionan estrechamente:

a) Cambio de roles entre actores y espectadores

Nos plantea la autora (2011) que el cambio de roles pone de manifiesto, que el proceso estético de la realización escénica se realiza siempre como autogeneración, y esto se refiere a que “todos los participantes la crean conjuntamente, pero que no puede ser completamente planeada, controlada por así decirlo, por ninguno de ellos en concreto” (p.101). Por eso Fischer-Lichte descarta hablar de productores o receptores, sino más bien de “cogeneradores” que crean la realización escénica y que a la vez son creados por ella.²⁶

²⁶ Nos resultaría apropiado también suscribir a esta terminología, sin embargo, hemos preferido seguir denominando actores y espectadores, a los participantes de una experiencia, según sean parte del elenco o no, únicamente por razones de claridad.

Por supuesto el cambio de roles se presenta en diferentes niveles según estemos observando una performance o una obra teatral con elementos performativos. De cualquier forma, para el estudio del cabaret, ya resulta útil que el aspecto se plantee desde un principio. Se trata en cualquier caso, de atender “el bucle de retroalimentación autopoietico²⁷ que se establece en las acciones y comportamientos de actores y espectadores y la influencia que tienen los unos sobre los otros.” (Fischer-Lichte, 2011, p. 83) La idea de este bucle nos resulta verdaderamente útil en nuestro contexto, pues permite comprender la íntima relación que se establece al interior de la cocreación, y por tanto, nos lleva a pensar en la forma en que ciertas estrategias de escenificación le favorecen o le obstaculizan.

b) Formación de una comunidad entre actores y espectadores

Con la palabra comunidad la autora se refiere a que las comunidades creadas a partir de principios estéticos, son experimentadas por sus miembros como realidad social. A este respecto, señala:

Determinadas acciones de los actores pueden encontrar respuesta por parte de algunos espectadores en forma de un cambio de roles –al que sin duda ayudan algunas estrategias de puesta en escena- lo que les da la oportunidad de realizar ciertas acciones con los actores. Esto les proporciona en y con el propio cuerpo –como a los actores- una experiencia de comunidad con personas muy distintas a ellos, con aquellas con las que “realmente”, “originariamente” no forman una comunidad. Esta experiencia puede ser anulada en cualquier momento por acciones de los miembros de la comunidad, actores y espectadores, o por individuos no involucrados en ella. La comunidad se disgrega. (2011, p.114)

Resulta en este punto interesante, que sea posible distinguir comunidad con fines estéticos de una comunidad vivenciada como comunidad real, según el nivel de involucramiento de los miembros. Esto nos permite explicarnos por qué el efecto poder ser tan distinto en una y otra persona cuando nos enfrentamos a puestas en escena performativas. Implicaría un fenómeno que consideramos inverso a lo que ocurre en el teatro que se sustenta en la ficción, sólo que aquí, los

²⁷ En el sentido de la autopoiesis planteado por Maturana & Varela (2009).

participantes que naturalmente se sumergen en la representación deben lograr entrar “en la realidad”.

c) Contacto recíproco

Siempre haciendo referencia al teatro ilusionista, Fischer-Lichte menciona que este teatro planteó la oposición histórica entre los conceptos de mirar y tocar. Se descartó el contacto, pues “la cercanía física al actor, el contacto directo con él, haría que el espectador centrara su atención en el actor. Ello daría al traste con la ilusión y con todas las emociones relacionadas con el personaje” (p.127). El giro performativo del teatro en el siglo XX, abrirá nuevamente la posibilidad de que actores y público entren en contacto directo, y este contacto, será planeado a través de diferentes estrategias, que plantearán tensiones entre lo distante y lo cercano, lo público y lo privado, lo ficticio y lo real.

3.1.2 Producción performativa de la materialidad

El carácter de irregistrable que señala Peggy Phelan (1993) en su texto “The ontology of performance” deja en claro lo inútil que resultan los registros audiovisuales para capturar lo performativo. “Las realizaciones escénicas no son un artefacto material fijable ni transmisible, son fugaces transitorias, y se agotan en su propia actualidad.” Sin embargo, la cualidad de efímera de la performance no imposibilita su documentación o análisis. Fischer-Lichte propone ceñirse en este sentido a la observación de los habituales recursos materiales del teatro, corporalidad, espacialidad y sonoridad.

3.1.2.1 Corporalidad

La generación y recepción de la corporalidad en el ámbito performativo está dada por dos fenómenos, el *embodiment*²⁸ y la presencia.

Embodiment

Como antes comentamos, el teatro ilusionista del siglo XVIII en adelante, se planteó la necesidad de eliminar la realidad fenoménica para que la realidad dramática pudiera existir. En este sentido, el cuerpo real del actor, como actor, debe ser negado, para que la atención se centre en su cuerpo en tanto personaje. A esto se refirió en su momento el concepto de “encarnar un personaje”, poner de alguna forma el cuerpo en su totalidad, al servicio de un papel dramático, diseñado por un autor. La encarnación supone así una descorporización y “una resistencia a la fugacidad de la realización escénica” (Fischer-Lichte, 2011, p.162). La corporización en cambio, enfatizará lo efímero de la performatividad de un cuerpo. Algunos procedimientos revisados por la autora, en el marco de la historia de la performance artística estadounidense, revisados por la autora, que buscan replantear el concepto de encarnación, son:

1) Inversión en la relación entre actor y papel: J. Grotowski es uno de los responsables de proponer un nuevo punto de vista, según el cual el papel no es el objetivo del actor, sino una herramienta: no se trata más de cuerpos que se prestan a mentes externas. “Corporizar, significa en este caso, hacer que con el cuerpo o en el cuerpo, venga algo a presencia que sólo existe en virtud de él”

²⁸ Traducido por algunos autores como *encarnación*, se ha propuesto la utilización de la palabra *corporización* para evitar el componente religioso. Preferimos usar la palabra en inglés.

(p.172). Es esa parte del personaje que sólo existe porque aparece desde el cuerpo preciso de tal o cual actor.

2) Realce y exhibición de la singularidad del cuerpo del actor: Aquí comenta Fischer-Lichte el manejo de los actores que hace el director Robert Wilson, quien crea a partir de la particularidad de sus cuerpos. En estos casos, los personajes resultan accidentales, pues los *performers* podrían actuar en su propio nombre. No se trata de superar o eliminar la noción de personaje, pero sí replantearla. “El personaje deja de estar determinado a partir de estados internos a los que el actor/performador ha de dar expresión con su cuerpo. El personaje es más bien aquello que se genera y se trae a presencia por medio de los actos performativos por los que el performador genera y trae a presencia su singular corporalidad” (p.176).

3) Hincapié en la vulnerabilidad, fragilidad e insuficiencia del cuerpo del actor: Este recurso lo ejemplifica Fischer-Lichte comentando las experiencias de la compañía Societas Raffaello Sanzio, que recurre a un elenco compuesto por personas, cuyos cuerpos presentan deformidades y singularidades extremas con la intención de provocar miedo, asco, vergüenza.

4) *Cross casting* (casting cruzado): Consiste en la interpretación de un personaje masculino o femenino por un actor del sexo opuesto. En este caso el sexo del actor y del personaje no se corresponden. Se utiliza en la performance como recurso para “centrar la atención en el cuerpo fenoménico de actor, y para separar al actor y su cuerpo del personaje.” (p.179).

Presencia

El *topos* constituye para la autora una de las características de la presencia corporal en el teatro, refiriéndose a él como la cualidad de “ante los ojos de los espectadores sucesos que acaecen *hic et*

nunc y que son percibidos *hic et nunc* por los espectadores” (p.193). Dice la autora que es por esta cualidad de suceso presente, y su posibilidad de contagiar pasiones, no como cuerpos semióticos, sino como cuerpos reales de actores, que el teatro fue prohibido y censurado tanto tiempo. Con presencia, Fischer-Lichte no se refiere a la cualidad expresiva del cuerpo del actor, sino a su cualidad puramente performativa. Este concepto es equivalente al de pre-expresividad planteado por Eugenio Barba (1987) como “estadio que precede la expresión intencional e individualizada” (p.188) refiriéndose al característico estadio actoral en las artes orientales. Una presencia intensa, provoca una experiencia intensa en quien la percibe la energía provocada por el actor a través de diferentes técnicas. “En presencia del actor el espectador experimenta, siente al actor y al mismo tiempo, a sí mismo como *embodied mind*²⁹ [mente corporizada] como seres en permanente devenir; la energía circulante es percibida como fuerza transformadora y por lo mismo como fuerza vital” (Fischer-Lichte, 2011, p. 204). Esta cualidad de estar presente, la autora la circunscribe exclusivamente al cuerpo humano, ya que los objetos aunque pueden adueñarse del espacio y llamar la atención, no pueden aparecer, no pueden acontecer.

Relación presencia y representación

Uno de las referencias más útiles e interesantes del enfoque de Fischer-Lichte, ha sido para nosotros la observación de la relación entre presencia y representación. Lejos de mostrar este par de conceptos como antagónicos, tras plantear que presencia y representación resultan de procesos de corporización específicos, -y por ende, no existe una representación fuera del actor-, la autora

²⁹ Ha sido traducido al español como *mente encarnada*, pero para no invocar involuntariamente la noción de descorporización que se atribuye a la encarnación, preferimos el término *mente corporizada* como equivalente de *embodied mind*.

se centra en la exploración que hace la performance del paso de estados de presencia a estados de representación y viceversa.

Percibir el cuerpo del actor como su físico estar-en-el-mundo instauro un orden de percepción específico: percibir, en cambio, el cuerpo de un actor como signo de un personaje instauro un orden distinto. Mientras que el primer orden genera significado como ser fenoménico de lo percibido, [...] el segundo produce significados que, en su totalidad, constituyen al personaje. (p. 296).

A ese primer orden denomina la autora “orden de la presencia” y al segundo, “orden de la representación”. Se pregunta luego qué sucede cuando se salta de un orden a otro. Hay un punto previo al salto, en que se altera el orden de percepción vigente, pero aún no se ha establecido uno nuevo.

Se origina un estado de inestabilidad que pone al perceptor entre dos órdenes, en un estado *betwixt and between*. Se encuentra justo en el umbral que constituye la transición de un orden a otro, en un estado liminar. [...] [El espectador] puede intentar, eso sí, “ajustar” su percepción al orden de la presencia o al orden de la representación. En ese momento experimenta su propia percepción como emergente, como algo que escapa a su voluntad y control, como algo de lo que no tiene disponibilidad absoluta y libre, pero que ejecuta al mismo tiempo conscientemente.” El salto perceptivo dirige la atención del perceptor al proceso de percepción en sí y a su dinámica específica. El perceptor empieza a percibirse a sí mismo como perceptor, lo que genera significados específicos, que a su vez generan otros significados que influyen en la dinámica del proceso de percepción”. (p.296-298).

Finalmente, cada orden produce un tipo de significado diferente: “en el primer caso [orden de la presencia] se consideran significados constitutivos de realidad, mientras que en el segundo, erigen un mundo ficticio o un orden simbólico.” (p.297) Es importante destacar que en tanto los significados en el orden de la representación son considerablemente predecibles, puesto que el espectador filtra su percepción para atender sólo a los elementos vinculados a la realidad del personaje, en el orden de la presencia, “el proceso de percepción y generación de significado transcurre de manera totalmente imprevisible, es, por así decirlo, caótico. Nunca se puede prever qué significados se va a generar por asociación, nunca se puede saber de antemano qué significado guiará a la percepción a qué elemento teatral” (p.298).

Este juego constante entre presencia y representación, para nosotros, resulta una de las características más representativas e interesantes de las variedades, en general, y del cabaret contemporáneo, en particular. La exposición del artificio, de lo técnico que casi siempre se resuelve de forma artesanal, con la intención de generar distanciamiento, esa constante permeabilidad de la ficción para mostrar lo que en realidad está ocurriendo al mismo tiempo, provoca una ficción de un tipo particular: se trata de una ficción consciente sucediendo en tiempo real, una ficción en la que se puede intervenir. Se parece mucho a un juego de niños, en el que hay ciertas reglas y se puede entrar y salir según se necesite, y en el cual, ambos estados requieren de compromiso total. Lograr la participación en lo real y en lo ficticio, implica un propósito más o menos tácito en el cabaret mexicano.

3.1.2.2 Espacialidad

La espacialidad también es una cualidad transitoria, “no existe ni antes ni más allá de la realización escénica –sino como ocurre con la corporalidad y la sonoridad- sólo tiene lugar en y por la realización escénica” dice Fischer-Lichte (p.220). Es por esto que no hay que equipararla al espacio geométrico, donde ésta sucede, porque este espacio posee características físicas que sucederán a la acción. Nos referimos al espacio performativo, el espacio como posibilitador de un acontecer entre actores y espectadores. Desde los años 60’s del siglo pasado, con el giro performativo de las artes, se buscaron nuevos espacios para la presentación artística, espacios no acondicionados para el teatro, sino que pertenecían a un mundo real que les daba otros fines y donde se ponía de manifiesto, que era la realización escénica la que les confería la cualidad espacial, performativamente hablando. En este sentido, el espacio no es una obra, sino también es un acontecer. El espacio performativo es un espacio atmosférico, es decir que no sólo surge del uso

que le den los actores y espectadores sino también por las atmósferas que irradia él mismo. Estas atmósferas “son esferas de la presencia de algo, su realidad en el espacio” (p.234). En el espacio performativo el espectador siente su corporalidad de un modo singular. La atmósfera le penetra y lo transforma, es un espacio donde sucede una transformación.

En todas las puestas en escena que no suceden en lugares de representación tradicionales, como un foro de teatro, esta cualidad performativa resalta aún más. El cabaret por tanto, resulta ejemplificador: en él cobra existencia intensamente eso en lo que se transforma un bar, un café, un espacio público, el living de una casa, de un segundo a otro, sólo por la interacción que permite entre actores y público, y la atmósfera convivial a la que el propio lugar de reunión invita cuando la gente se reúne.

3.1.2.3 Sonoridad

Nos dice la autora (2011) que en el teatro, el espacio sonoro está compuesto por la música, las voces y los sonidos. Hasta el siglo XX, sin embargo, antes del giro performativo de las artes, la sonoridad se refería exclusivamente a la de la puesta en escena, siendo los espectadores testigos, que se esperaba, fueran lo más silenciosos posible. Menciona Fischer-Lichte a John Cage y su pieza de 4.33 minutos en silencio, como un referente³⁰ de orientación del acontecer artístico hacia la participación del público como creador de material, y del espectáculo, como verdadera búsqueda del bucle de retroalimentación como eje. Si bien esta pieza de John Cage, y otras suyas posteriores, resultan emblemas del estudio del sonido, todo espacio sonoro en tanto performativo, modifica el

³⁰ Para los futuros creadores, pues según consta en el testimonio del mismo autor, al público esta *performance* les llevó más al desagrado que alguna reflexión.

espacio geométrico. Lo hace a través de la música en tanto atmósfera, también de los efectos sonoros, y de las voces. Es importante considerar que la voz implica corporalidad, espacialidad y sonoridad. “[la voz] Llena el espacio entre los dos, los pone en relación, crea un vínculo entre ellos” (p.263)

En el caso del cabaret, la voz que tiene un rol absolutamente protagónico en toda la comedia, produce también la música que se ejecuta en vivo. La voz en el cabaret cumple todos los roles posibles, desde generar la relación copresente entre todos los participantes, entregar un contenido discursivo y dramático, y también a través de la música, crea una atmósfera emotiva propicia para el intercambio.

3.1.2.4 Temporalidad

La temporalidad no es una categoría dentro de la materialidad de la realización escénica, pero es la “condición de posibilidad para que ésta [la material] aparezca en el espacio” (p.263). Una de las funciones del director es la decisión de los procedimientos que regulan la duración y sucesión de los distintos materiales. Un ejemplo emblemático de experimentación con este recurso, comentado por Fischer-Lichte, fue la utilización de *time brackets* por parte de John Cage, cuando compuso puestas en escena que únicamente delimitaban orden y duración de acciones expresivas, quedando en completa libertad los intérpretes para hacer en sus tiempos lo que desearan. En un nivel mucho más moderado de experimentación, los creadores de cabaret deben trabajar en la estructuración de las puestas en escena utilizando muchas veces, más que libretos, pautas de acción que por lo general lo que respetan es un determinado orden de la secuencia de acciones, dejando tiempos suficientemente abiertos a la improvisación y participación del público. Dado que la retroalimentación es un suceso buscado, resulta imposible planificar con exactitud la forma en que

el tiempo será utilizado. Esto se resuelve mucho más de acuerdo a la destreza propia de los intérpretes para manejar las acciones en el momento mismo de la realización escénica, de forma de conservar la agilidad, la comprensión, el sentido cómico, etc. de la puesta en escena. Jesusa Rodríguez (comunicación personal, 22 de julio, 2013) refiere que reglas de actuación, como por ejemplo, las frecuencia de los *gags* en la comedia para lograr un *timing* ideal -algo que tanto se ha estandarizado en las comedias televisiva desde los 80's en adelante- ya se aplicaban en el teatro de Revista y Carpa de los años 50's en México. De una forma natural los intérpretes, que además se habían formado de manera autodidacta, llegaron a establecer un ritmo propio del género. El conocimiento desde la propia experiencia de estas estrategias ha sido valorado y rescatado por los distintos artistas de cabaret contemporáneo. El tratamiento de la temporalidad, más allá de la estructuración dramática, en el cabaret se refiere a las decisiones del *performer* con respecto a su acción en el marco de presencia o representación, considerando el orden y la forma en que éstas se alternan.

Ritmo

Se refiere a él Fischer-Lichte como un principio organizador que regula aparición y desaparición de materialidades. En una realización escénica, sin embargo, confluyen distintos sistemas rítmicos, el de la propia realización y el de los espectadores, teniendo en consideración que cada espectador tiene además un ritmo particular. Directoralmente, se trata armonizar diferentes ritmos: hacer entrar a los espectadores en el ritmo de la realización escénica, donde el acomodo de los espectadores provocará un estímulo para los actores, “varios espectadores con ritmo semejante podrán influir en los demás o en los actores [...] y así sucesivamente” (p.276) La estructuración rítmica permite entonces, a nivel de dirección, que el *bucle de retroalimentación autopoietica*

pueda suceder, y lo hace a través de “acomodos” de ritmos y de la interacción física directa entre actores y espectadores. Resulta esclarecedor saber que en toda puesta en escena performativa, no las que dejen espacios abiertos a la performatividad, sino las que son diseñadas para construirse con el otro, el cabaret incluido, el ritmo no dependerá tanto del plan cronológico de la escenificación, sino de la capacidad técnica de manejar el bucle con agilidad por parte de los performers.

CAPÍTULO 4. ESQUEMA MÍNIMO PARA ABORDAR EL CABARET MEXICANO

Llegamos hasta aquí luego de haber descrito la forma en que el cabaret mexicano administra ciertos recursos dramáticos y performativos con el afán de presentar un esquema mínimo, que destaque aspectos del género importantes de ser observados. Hemos dicho que este modelo no tiene por fin ser una herramienta de definición que establezca de forma excluyente criterios para enunciar qué sí y qué no puede considerarse cabaret. Nada sería menos pertinente a los tiempos que corren, ni para el dinamismo del género. Sin embargo, lo que sí podemos hacer, es relevar los ámbitos que presentan mayor énfasis desde el diseño en gran parte de las puestas en escena. Nos gusta pensar que el hecho de que un creador decida tratar un recurso de forma no tradicional (o no tratarlo, en absoluto), lejos implicar su exclusión del género, permite que se amplíen las posibilidades, las preguntas y respuestas, desde un nivel formal. Es el género el que madura estéticamente cuando se le cuestiona, cuando se le expande. En este sentido, el cabaret es uno que no deja de hacerlo. Nos parece relevante, por tanto, invertir en afinar nuestros instrumentos de observación, nuestros marcos conceptuales de análisis de forma que podamos seguir dando cuenta de la forma en que el teatro cambia.

En el Capítulo 1, identificamos los rasgos del cabaret en tanto drama, que tienen consecuencias escénicas. Partimos situar al cabaret en el marco de la sátira, lo cual le provee de una vinculación fundamental con la crítica y el humor. Estos dos elementos, crítica y humor estarán presentes en toda obra de cabaret mexicano, pero en este punto invertiremos el orden de los factores, pues dado que el humor satírico es un recurso compartido por el cabaret con otros géneros, partiremos por establecer como el primer elemento de nuestro modelo, a la crítica como una herramienta política para la transformación social. Este rasgo tendrá tres consecuencias fundamentales: la presentación

de un discurso crítico, la reacción a problemáticas sociales contingentes para la comunidad local, y el cuestionamiento del propio sistema de producción teatral. En el ámbito del tratamiento del humor, rescataremos la vinculación a la farsa (y con ella la explotación del tono grotesco para lograr la catarsis fársica), el humor inclusivo y el rescate del imaginario popular mexicano.

Tomaremos así la totalidad de los elementos dramáticos que definen la escenificación, que anteriormente hemos comentado:

a) Crítica y transformación social

- Presenta un discurso de carácter crítico
- Reacciona a problemáticas sociales contingentes
- Cuestiona la estructura de producción teatral

b) Uso del humor satírico

- Se ubica en la farsa y cultiva el tono grotesco para lograr la catarsis fársica
- Defiende el humor inclusivo
- Rescata el imaginario popular mexicano

En el Capítulo 3, observamos el abordaje de lo performativo desde el enfoque de E. Fischer Lichte, desde el cual, copresencia y producción performativa de la materialidad escénica son los constituyentes fundamentales. De este enfoque, también hemos considerado todos los elementos, pero nos resulta necesario reordenar ciertos planteamientos. En primer lugar, hemos considerado un fenómeno que la autora circunscribe al ámbito de la corporalidad, como un eje fundamental para toda la producción performativa de la materialidad escénica, incluido el cuerpo de actores y espectadores por supuesto, pero extensible también al espacialidad, la sonoridad y la temporalidad. Se trata del juego de presencia y representación, que también encuentra equivalencias en las

descripciones que compartimos antes de *juego de engaño* de Cornago (2005) o la *represent-acción* de Prieto (2007). Se trata del distanciamiento que el cabaret mexicano propone como estrategia fundamental para favorecer la aproximación crítica de los espectadores de los contenidos que presenta desde la sátira. Esta estrategia satírica ha estado en la mente desde los sátiros desde la comedia ática de Aristófanes, y fue emblemáticamente desarrollada en Europa a finales del siglo XIX y principios del siglo XX por el teatro de variedades, especialmente en sus formatos más vinculados a la política como el burlesque inglés, el teatro de revista en las principales capitales de Europa y América, incluido México, o el Teatro de Carpa, específicamente en la Ciudad de México. En el cabaret mexicano contemporáneo se han cristalizado recursos escénicos que favorecen el distanciamiento, algunos organizados desde lo dramático, como el humor satírico y sus formas, o la presentación de problemáticas reales y contingentes desde un ficción grotescamente imposible, y algunos recursos organizados desde lo performativo, como el desdoble actor/personaje en escena, la caracterización grotesca de los personajes, la artificiosidad expuesta de todo lo estético o la música en vivo, todo lo cual lleva al espectador a mantener la consciencia de que existen dos espacios de contacto entre actores y espectadores, y entre espectadores: uno de presencia y otro de representación. La implicación de esta consciencia nos resulta poderosa, pues permite dos vivencias paralelas, estética y real, conectadas de forma que es posible -aunque no siempre suceda- que haya consecuencias inmediatas y posteriores en los dos planos. Por esta razón, situamos el juego de presencia y representación como el eje de la estrategia performativa del cabaret mexicano contemporáneo. Seguimos luego a la autora dividiendo copresencia y producción performativa de la materialidad escénica. Nosotros sin embargo, refiriéndonos al cabaret, en el apartado de copresencia referimos los esfuerzos por generar el contacto entre actores

y espectadores, y al interior del público, y en el de producción performativa de la materialidad, describimos la forma en que los elementos son usados con el fin de generar distancia.

Así presentamos los elementos performativos a observar de la realización escénica:

a) Juego de presencia y representación

- Genera dos universos de vivencia y posibilidad de contacto

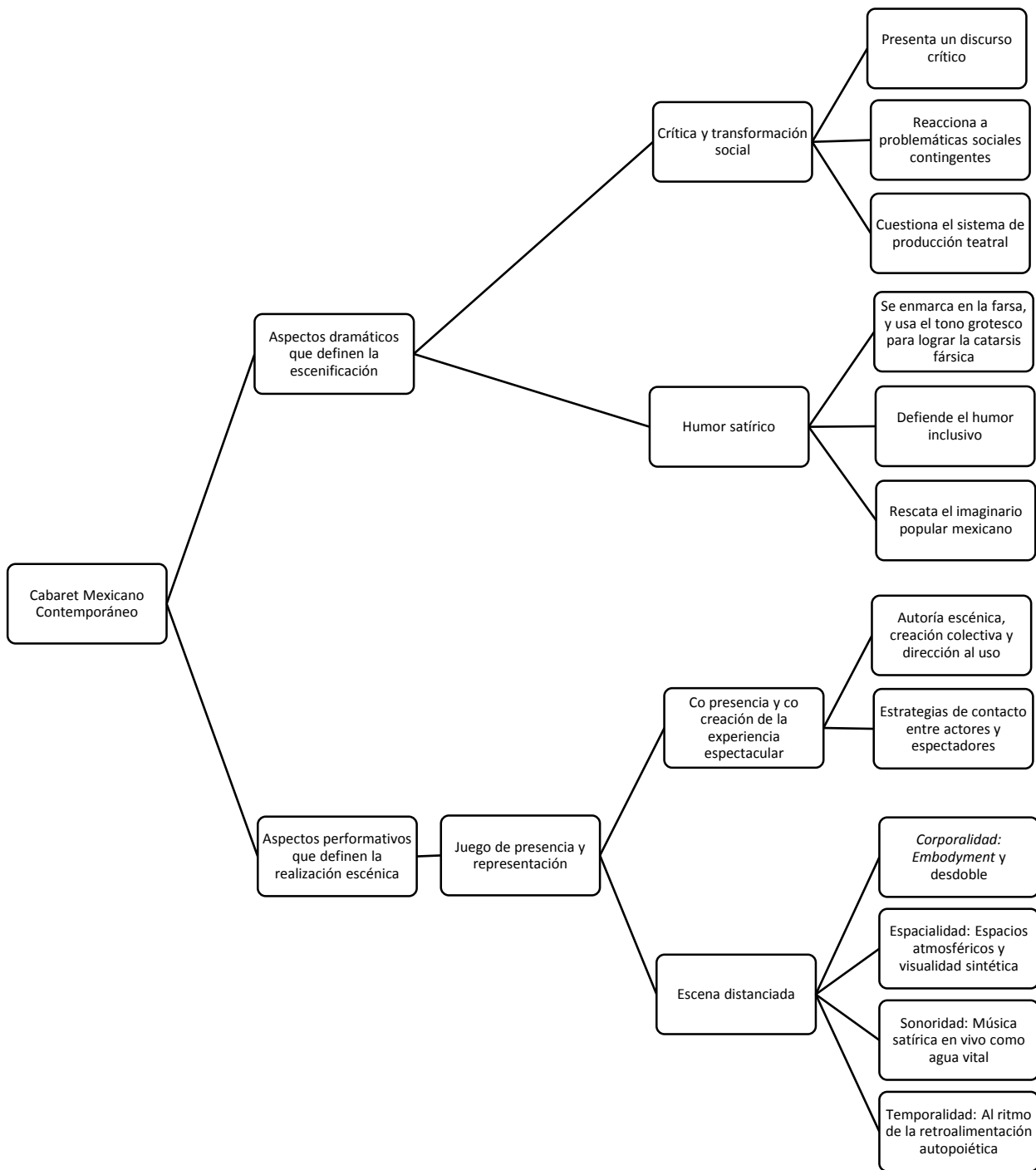
b) Copresencia y co creación de la experiencia espectacular entre actores y espectadores

- Desarrolla la autoría escénica, la creación colectiva y la dirección al uso
- Plantea estrategias de contacto entre actores y público

c) Escena distanciada

- Corporalidad: *Embodiment* y desdoble
- Espacialidad: Espacios atmosféricos y visualidad sintética
- Sonoridad: Música satírica en vivo como agua vital
- Temporalidad: Al ritmo de la retroalimentación autopoietica

El esquema completo se vería gráficamente así:



6: Esquema de elementos para abordar el cabaret mexicano.
(Elaboración propia)

Veamos ahora nuestras consideraciones respecto de cada elemento. Insistimos que nuestra invitación, más que a revisión de la presencia o ausencia de los siguientes rasgos en una puesta en escena, es a valorar la forma en que estos puntos son tratados por cada creador en cada contexto, pues es en esa forma, donde radica la riqueza de un género que se encuentra en evolución.

4.1 Elementos dramáticos que influyen la escenificación

4.1.1 Crítica y transformación social: el arte como herramienta política

Este punto sugiere la necesidad de realizar algunas aclaraciones respecto de qué consideramos *transformación social o política* en el marco de esta investigación. Por supuesto que un discurso militante explícito resulta una manifestación política, y en muchos casos el *cabaret* mexicano presenta esa forma, sin embargo, en esta tesis, cuando utilizamos la palabra “político”, nos referimos al sentido que diferentes teóricos contemporáneos refieren y que llevan, desde hace un par de décadas, el eje de la discusión hacia la forma más que al contenido.

Es importante partir por esclarecer que el cabaret mexicano, se inserta en la concepción del arte como medio de transformación social. Este sentido no es, en absoluto, contemporáneo, sino que lo heredamos de las reflexiones de distintos pensadores de los años 60's, como Paulo Freire, quienes comprendieron a la educación (y por extensión, a la cultura y las artes) como herramientas que permiten la construcción conjunta de un mundo en común, la humanización, “la posibilidad que tiene el hombre de transformar el mundo por medio de su espíritu creador, por medio de su trabajo” (Freire, 2006, p.130) y por ende, la liberarse de la opresión. Lo contemporáneo, es la manera en que hoy seguimos encarando estas premisas, que impactaron en su momento a las artes (a cierto sector, por supuesto) llevándolas a replantear, no sólo sus discursos, sino sus formas de

expresión y hasta sus formas mismas de organización de la producción. Se trata de acercarnos políticamente al arte mismo: observarlo, cuestionarlo, replantearlo de forma que sea consecuente con el fin de transformación social, de liberación y de construcción conjunta. Hablar de contenidos políticos más o menos explícitos, por tanto, resulta una consecuencia, ni siquiera obligada, sino posible, en un marco que exige una acción política mucho más integral.

Seguimos a A. Grumann (2001) cuando dice que:

...lo político en el teatro se da en la subversión de los cánones disciplinares previamente establecidos. [...]. Político es el gesto que pone en tela de juicio aspectos de la escenificación teatral tales como el espacio por donde transitan, se mueven los cuerpos, el uso del tiempo como una herramienta escénica modificable hasta el infinito, la partitura textual cuyos usos no sólo responden a la simple puesta en escena de un texto dramático o el lugar del cuerpo respecto al uso de la tecnología de los nuevos medios. Se trata de un verdadero proceso social en el que se encuentra un grupo de personas para participar todos con todos de un acontecimiento en el cual se establece “un juego social” de múltiples interacciones, confrontaciones, contagios, roces e intercambios.... (p.37).

Tal como lo presenta el autor, lo político en el teatro se puede encontrar: a) en la ideología de los creadores, en el texto dramático, en la puesta en escena, b) también en las intenciones y motivos de quienes producen el teatro c) y en el patrimonio artístico, las convenciones, cánones, géneros, normas, d) en la relación del teatro con el acontecer de una comunidad, e) en la organización social y económica del propio teatro, f) y finalmente en las organizaciones sociales, económicas y políticas que componen la sociedad fuera del teatro (Grumann, 2001, p.36). En este sentido, usando las categorías de Grumann, decimos que el cabaret mexicano es político, porque responde a artistas que abiertamente declaran poseer una ideología política definida, de izquierda, feminista, ecológica, etc. Es político, porque los creadores generan obras con la intención política de provocar transformación social en la audiencia y también, en el propio medio teatral. Es político, porque valora una tradición teatral vinculada a la representación del mundo popular, porque rescata el patrimonio teatral asociado a ella y cuestiona esa tradición constantemente en sus formas, normas,

estilos, etc. Es político, porque reacciona al acontecer social y político de la comunidad que le rodea, y porque pone sobre la mesa los temas que son parte de la agenda social de cada tiempo y lugar. Es político, también porque su forma de organizarse y producirse económicamente responde a un cuestionamiento de la forma tradicional de hacer teatro en la actualidad, y por eso, propone otros espacios, otras estructuras, otras formas de gestión. El cabaret mexicano finalmente, es político por cómo se hace desde la A a Z, no sólo por los discursos que pone en escena. Nos parece fundamental hacer esta aclaración.

Ahora bien, hemos identificado que las principales consecuencias, que concebir el arte como medio de transformación social, tiene para el cabaret son: la presentación de un discurso crítico, la reacción a situaciones sociales contingentes, y el cuestionamiento del teatro como estructura de producción.

Los discursos críticos se presentan en diversas formas que incluyen desde la evaluación de las gestiones de figuras de importancia política, hasta el cuestionamiento indirecto de los pilares del sistema social, económico, religioso, enunciados a través de elementos menos explícitos. Encontramos en la actualidad, creadores que hacen referencia directa a personajes conocidos personificados por los propios actores, como lo hacen Las Reinas Chulas, mientras otros tocan, por ejemplo, el rol de la mujer a partir de letras de canciones populares o símbolos en el vestuario, como lo hace Astrid Hadad, y así sucesivamente, según lo que cada creador entiende por “político” y según define, frente a eso, una determinada línea de acción desde el arte. La relación con la política puede ser, por tanto, concreta o abstracta, clásica o posmoderna, pero lo que no existe, es alguien que no se sienta motivado a hacer cabaret por un fin político y que no considere que su práctica artística deba ser una manifestación de su ideología. La creadora Minerva Valenzuela

(2011), por ejemplo, refiere así su propósito: “Tomar en cuenta al público nos hace practicar como sociedad la posibilidad de tener un diálogo, de dejar de matarnos poco a poco. Es detener el hilo que va desbaratando el tejido social, como cuando una media se corre. Es mirar alrededor. Es desobedecer, porque el sistema quiere que estemos separadxs.” En este sentido nuestro modelo de observación invita a preguntarle a las puestas en escena ¿Qué crítica plantea el discurso? ¿Se presenta explícita o implícitamente en la puesta en escena? ¿Qué preguntas deja en los participantes? ¿De qué forma se disponen los recursos escénicos para favorecer la reflexión o el debate crítico por parte de actores y espectadores?

La segunda consecuencia de esta forma de concebir el teatro, es la necesidad de mantener los discursos teatrales en estrecha relación con las problemáticas sociales contingentes. El cabaret no es un género para hablar de temas que no impliquen, de forma directa y urgente, a la sociedad. No hay espacio en el cabaret para hablar de universales atemporales o problemas de índole estrictamente personal. El cabaret es una herramienta para pensar, reflejar, cuestionar, los discursos colectivos. Ahora bien, de todos los temas socialmente interesantes, el cabaret escoge reaccionar a los que contemporáneamente nos afectan en presente. No se pondrá en escena la guerra de Troya, a menos que la historia sirva para hablar directamente sobre la actual guerra contra el narcotráfico en México³¹. La historia por la historia, la ficción por la ficción, incluso la diversión por la diversión, no tienen cabida plena en el escenario del cabaret mexicano. La historia, la ficción, la diversión, son pertinentes porque ayudan a hacer que el público ponga su atención sobre el presente, sobre su día a día. Ahora bien, ¿qué tan actuales deben ser las problemáticas que el cabaret aborda? Depende nuevamente de la visión de cada creador. Hay quién reacciona casi

³¹ Así lo hizo Tito Vasconcelos el 2011 con una puesta en escena de cabaret inspirada en *Las Troyanas* y *Hécuba* de Eurípides.

periodísticamente a la contingencia semanal, y hay quien aborda un tema de discusión que considera actual, por el simple hecho de mantenerse vigente en el interés colectivo de un determinado lugar. En el Capítulo 1 hemos identificado que los temas sobre los que más recurrentemente invita a reflexionar el cabaret mexicano se relacionan con la exclusión y la explotación en nuestros contextos actuales. El modelo de observación nos invita así a preguntar a las puestas en escena ¿Qué relación tienen los temas del discurso con la colectividad que asiste a las puestas en escena? ¿Se nos invita a reafirmar una postura crítica o revisarla? ¿Se invita a la acción social más allá de la ficción de la puesta en escena en espacios reales de organización?

La tercera consecuencia, ya hemos anunciado que se relaciona con el replanteamiento que hace el cabaret de su propio sistema de producción como sistema político. Recordemos que el cabaret surge como una reacción al teatro institucional de cierto momento. Se trataba (y se sigue tratando) de un teatro institucional que se presentaba en los principales foros, con grandes producciones, para mostrar un repertorio dramático, que en general no reflejaba las vivencias cotidianas del espectador promedio de Ciudad de México. Primaban las técnicas actorales generalmente ilusionistas, que negaban el contacto de los actores con el público, un teatro organizado verticalmente, en cuanto a decisiones, y con funciones creativas y técnicas separadas, en diferentes personas cumpliendo diferentes roles. Pero el cabaret se propone organizar las cosas a su modo y ese modo, debe ser consecuente con el discurso que promueve. Buscará para eso espacios fuera de los teatros, primero en bares, restaurantes y cafés, luego levantando sus propios escenarios, siempre fiel al ambiente de convivencia festiva que le da sentido. En ellos privilegiará la importancia del actor y dejará la producción material relegada a un lugar meramente funcional. Dejará de lado los repertorios de la dramaturgia nacional e internacional, para proponer autorías originales en función de los temas contingentes, llegando a veces, al punto de desestimar por

completo la importancia literaria de las creaciones. Trabajaré de manera estricta en el contacto directo con el público, lo que supone una caída total de la cuarta pared hasta entonces erigida. Organizaré la creación de forma horizontal, sin necesidad de un líder que entrega un discurso a representar, sino que donde los espectáculos se crean colectivamente y lo mismo sucede con la mayor parte de las labores técnicas. Se trata además de compañías teatrales que no se fundan para responder a un proyecto individual o institucional, sino al interés colectivo de un grupo de artistas por explorar a largo plazo un lenguaje particular en consecuencia con una ideología. El modelo de observación invita a preguntar a las puestas en escena ¿De qué forma se administran los roles al interior del equipo teatral a lo largo de la creación y realización escénica? ¿De qué forma se distribuye la autoría y la posibilidad de presentar y representar discursos de interés personal como parte de un colectivo? ¿De qué forma se administra y promueve la relación actores y espectadores? ¿De qué forma se orientan los recursos escénicos para favorecer la organización de roles escogida?

4.1.2 Uso del humor satírico

El cabaret se ubica en la farsa y cultiva el tono grotesco para lograr la catarsis fársica.

Tal como detallamos en el Capítulo 1, el cabaret mexicano es un género satírico y por tanto, realiza su crítica a la sociedad desde el humor. Inscibimos a las puestas en escena dentro la farsa satírica, que se caracteriza por simbolizar elementos estructurales (anécdota, personaje y lenguaje) de diferentes géneros dramáticos. Destacamos que el cabaret provoca un efecto grotesco en el espectador, en especial, que permite una catarsis liberadora por el placer de observar lo ilícito. El modelo de observación nos invita a preguntarle a las puestas en escena ¿Qué elementos de otros

géneros (personajes, anécdota, lenguaje) se han simbolizado? ¿Qué estrategias escénicas se han planteado para provocar la catarsis fársica?

Utiliza el humor satírico inclusivo

Dentro de las posibilidades de la sátira, el humor del cabaret se declara ante todo inclusivo. Será entonces un humor que no se orientará al ataque de las minorías vulnerables, sino justamente a los responsables de los diferentes tipos de discriminación. Este humor desarrolla generalmente el tono grotesco y recurre para presentar su discurso, a recursos satíricos que hemos mencionado en el primer capítulo, como la imitación, los estereotipos, las caricaturas, la parodia, los clichés, el desenmascaramiento o la sobreactuación de personajes creados, que se funden con la improvisación, a partir de elementos en tiempo presente y con el público. Todo para lograr seducir a los espectadores con entretención, generar una atmósfera propicia para plantear los discursos, y generar una relación social con el público, una comunidad que comparte la experiencia estética y real del cabaret. En este sentido el modelo de observación pregunta a las puestas escena ¿Cómo se trabaja el humor? ¿Qué recursos cómicos se utilizan en la realización? ¿A quién señala críticamente el humor, y de qué forma se evita una orientación excluyente?

Rescata el imaginario popular mexicano

El cabaret es un género que pertenece y se siente parte de una tradición teatral de siglos, de las farsas satíricas, del teatro de variedades, del teatro cómico popular, en general. Esta tradición le lleva a rescatar ese conocimiento disciplinar que el teatro popular ha sabido acumular para abordar la relación con el público. Se retoman estrategias propias de la comedia del arte, o del *vaudeville* o de la revista política europea, o mucho más, de la farsa mexicana en su versión de carpa, por

mencionar algunos formatos que pueden aportar referentes. Toda la tradición está allí para estudiarla, para entender de qué forma el teatro ha conectado con el imaginario popular y para proponer nuevas maneras en que esta relación pueda seguir desarrollándose. Como vimos, la farsa, permitirá que a través de la simbolización de estructuras dramáticas de diferentes géneros (considerando hoy ya no sólo los referentes de la literatura dramática, sino que también del cine o la tv) se aborden nuevos contenidos. Hemos hablado de la utilización de personajes mexicanos de corte popular, tradicionales y actualizados, para referir la reafirmación o la crítica hacia sectores identificables. También la estética nacional asociada al mundo popular de la primera parte del siglo XX, tan retratada en el cine mexicano de los 50's, es un material abundante para tocar los temas particularmente vinculados a la identidad. La música del cabaret, tanto la extraída de repertorios previos como la creada especialmente para las puestas en escena, responden estrechamente al imaginario popular³². En este sentido el modelo de observación pregunta a las puestas en escena ¿Qué elementos del imaginario popular rescata, refuerza o critica? ¿De qué manera repercute este imaginario en la producción de la corporalidad, espacialidad, sonoridad?

4.2 Elementos performativos presentes en la realización escénica

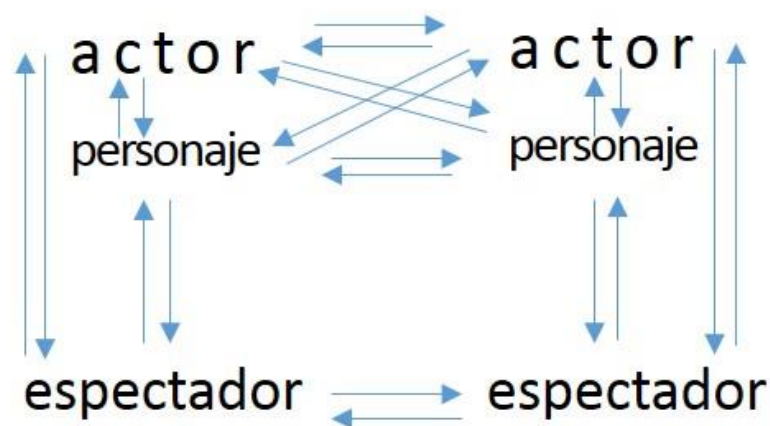
4.2.1 Juego de presencia y representación

Hemos dicho en el capítulo anterior que el cabaret es un teatro de copresencia. Un teatro que se construye en el compartir experiencias estéticas y sociales entre intérpretes y audiencias, que buscan ser comunidad. Un teatro que usa el ilusionismo consciente para mostrarnos la realidad, y

³² Con popular nos referimos al sentido costumbrista del teatro de la primera mitad del siglo XX, y hoy también a lo *pop* y masivo de nuestros tiempos.

que lo hace a través del constante desdoble entre ficción/realidad como forma de distanciamiento. Todos los recursos de la escena, actor, espacio y sonido, están ahí para mostrarnos el artificio, para contarnos una historia, que a veces sucede en un lugar muy lejano o en un planeta inventado, pero que a cada gesto nos trae de vuelta al bar, como espacio real, a la representación misma, a la relación misma actor-espectador, dejando a un lado el personaje. A esto le llamamos *juego de presencia y representación* y sucede en ese pasar de un orden a otro que describimos en el capítulo anterior dentro del enfoque de E. Fischer-Lichte. Si bien para ella, presencia y representación son procesos restrictivamente vinculados al cuerpo del actor, pues sólo actores tienen la capacidad de aparecer, y no los objetos, nosotros hemos querido extender esta posibilidad a todo lo que se enmarca dentro de la escena. Nuestro énfasis no está puesto en la capacidad de alguien o algo, de suceder, sino en la capacidad de revelar el desdoble, ese *juego de engaño* que menciona Cornago (2005) como componente de lo performativo. Desde nuestra visión, cada recurso escénico (actor, espacio, iluminación, sonido) tiene posibilidad de mostrar su ficción ilusionista, en el sentido de representar, de ser otro, y al mismo tiempo, de mostrar el artificio, la realidad por descarte, lo que no es lo que representa. Un actor puede ser Evita o ser Tito Vasconcelos vestido de Evita. Un par de luces en un foro pueden ser la penumbra de un bosque y al mismo tiempo ser un par de lámparas con efectos de gobo. En el cabaret esas realidades se suceden en un juego constante, de forma que la ilusión no pueda apoderarse de la situación, al punto que perdamos de vista el presente, que perdamos de vista el estar viendo la representación suceder. La contradicción que sucede entre los mundos ficticio y real, ya provoca un efecto cómico como lo describimos al hablar del humor en el primer capítulo. Pero además de la risa, permite mantener presente la oportunidad de construir, de participar, de incidir, en lo que está ocurriendo. La cantidad de posibilidades de contacto entre los participantes, que este juego de presencia y representación ofrece es inmensa: en una puesta en

escena de cabaret es posible ver la interacción entre un actor y un espectador, entre un personaje y otro personaje, entre un actor y otro actor, entre un actor y el personaje de otro actor, entre un actor y su propio personaje, entre un personaje y un espectador, y entre un espectador y otro espectador. Es decir, que los espectadores mantienen al menos tres niveles de relación a la vez, mientras los actores al menos cinco.³³



7: Esquema de relaciones en el juego de presencia y representación del cabaret
(Elaboración propia)

Dijimos antes que en el cabaret, la constante exposición del artificio, la permeabilidad de la ficción para mostrar lo que en realidad está ocurriendo al mismo tiempo, provoca una ficción de un tipo particular: una ficción consciente sucediendo en tiempo real, una ficción en la que se puede intervenir. Lograr la participación de actores y espectadores, en lo real y en lo ficticio, es un propósito que para el cabaret representa una de sus mayores complejidades. En este sentido el modelo de observación pregunta a las puestas en escena ¿A través de qué elementos se diferencia la ficción de la realidad? ¿Se establecen espacios limitados para presencia y representación o se

³³ No deja de ser llamativo que cabaret e Impro, formatos teatrales que comparten actualmente este esquema de relaciones presencia- representación, sean las manifestaciones más exitosas en términos de espectáculos cómicos en México.

desarrollan de forma paralela? ¿Las fronteras de uno y otro nivel son claras o difusas? ¿Qué tipo de relaciones se promueven entre los participantes y qué tipo de acción se estimula en cada nivel?

4.2.2 Copresencia y cocreación de la experiencia espectacular entre actores y espectadores

Diferentes estrategias son utilizadas por el cabaret para el desarrollo de la copresencia, todas las cuales representan espacios de activación del *bucle de retroalimentación autopoietico* que hemos mencionado en el capítulo anterior. Entre ellas se encuentran el humor, la improvisación, la música y los espacios de contacto y participación del público, que son recursos considerados desde el diseño del proceso de escenificación, y que responden a una tendencia esencial del cabaret mexicano: la autoría escénica. Veamos primero las consecuencias de la copresencia en la escenificación, y luego en la realización escénica.

4.2.2.1 Autoría escénica, creación colectiva y dirección al uso

Tendríamos que decir que en el cabaret mexicano encontramos un trabajo multi-intra disciplinar. Se trata de creadores que son a la vez dramaturgos, diseñadores, directores, realizadores e intérpretes de sus obras. Funciones todas que se solapan, que dependen unas de otras, y que para colmo, no resultan completas hasta la hora misma de la presentación. Esta visión de autoría integral resulta muy cercana a la visión de autoría que Alberto Kurapel denomina *autoría escénica*, y es por esto que hemos utilizado su denominación, para referirnos a la situación de creadores que fungen como *actores-performers-autores escénicos*, todo a la vez. Como plantea Gastón Alzate (2008): “El cabaret se escribe, se produce, se actúa y se dirige a un mismo tiempo”(p.50)

Pero si hay una labor que caracteriza el trabajo de creación en el cabaret mexicano, heredero del teatro de Revista Política y de la Carpa, es el estudio constante de la contingencia política, de las problemáticas que afectan a su comunidad. A los referentes que los creadores poseen desde su formación universitaria y su exploración personal, se suma el ejercicio crítico regular de revisar la información disponible sobre actualidad, a través de todas las vías posibles, desde las más directas a las más mediatizadas³⁴. Se trata también, de estudiar detenidamente la teatralidad cotidiana del mundo que les rodea de primera fuente, identificar los roles sociales y sus características expresivas más sintéticas. Este trabajo previo, que se da en una forma de entrenamiento constante, es una inversión en una disposición actoral que permitirá la apertura de los intérpretes a la realidad de la puesta en escena, cuando el momento llega. En el teatro de cabaret más tradicional, y en algunos niveles de la performance de cabaret, todo ese material es tomado como antecedente para el desarrollo de una anécdota, generalmente simple, que presenta un personaje, generalmente grotesco, cuyo relato y acción se orienta a la satirización de la realidad del espectador, a través de la mención de figuras políticas reconocibles, alegorías y referentes del imaginario popular local, e instituciones y hechos sociales relevantes para la comunidad particular. En torno a ese personaje o a esa anécdota escogida se construyen todos los demás elementos de la escena. La construcción no pasa necesariamente por la escritura dramática, y en caso de así hacerlo, se entiende que cualquier escrito puede necesitar ser drásticamente modificado en el momento de la representación. Los referentes artísticos deben ser sólidos y los recursos del actor muy entrenados,

³⁴ Es común oír a artistas mentores del género, como Jesusa Rodríguez o Tito Vasconcelos, exigir a las nuevas generaciones no perder el rigor a la hora de investigar, considerando que hay una función didáctica en la entrega de información y los artistas deben estar conscientes de esa responsabilidad.

pues se trabajará en gran medida desde la improvisación. Tito Vasconcelos (2013), uno de los artistas con más influencia como docente de cabaret, comenta que

Para hacer cabaret es necesario tener esa facilidad y flexibilidad intelectual, y esa preparación para no estar encorsetados en un texto. A mis alumnos que se ponen a escribir *sketchs* de cabaret, les digo que esa es nada más una forma, que uno puede pasarse semanas escribiendo algo que el día del estreno no funciona.

Y es que la improvisación es un recurso de creación de copresencia porque articula el *bucle de retroalimentación autopoietico*. Permite a los actores “leer” a su audiencia, porque se está siendo parte de algo compartido. Jesusa Rodriguez (2010) lo define en sus palabras: “El actor de cabaret que improvisa, es decir que utiliza el momento vivo del teatro para interactuar con el público, en realidad lo que hace es ser un transmisor de lo que el público está pensando.” La creadora recomienda a los actores por tanto, en vez de preocuparse por qué decir, a relajarse y dejar que aparezca *a través de ellos* lo que el público quiere y necesita decir.

Tal como afirma Bentley (1964): “La farsa no se escribe, se actúa. La farsa se concentra en el cuerpo del actor. El teatro improvisado es eminentemente farsa” (p.233). Esta capacidad requiere de un ejercicio constante y se desarrolla fundamentalmente a partir del enfrentamiento al público tras una cuarta pared desde siempre derribada. La capacidad de dialogar con el público y responder a sus intervenciones que, siempre son inesperadas, y continuar, usando a favor, el aporte de los espectadores, es lo que hace que cada función sea única, pues ha sido verdaderamente escrita por todos los presentes arriba y abajo del escenario.

Éste es el virtuosismo del intérprete de cabaret. Se trata de artistas entrenados en diferentes técnicas expresivas de la escena, como el canto en diferentes estilos, o la danza o el verso, entre muchas otras, y que sin ser necesariamente virtuosos en cada una de ellas, saben hacer uso de lo

necesario cuando lo requieren. La mezcla entre la técnica eficaz para responder a lo espontáneo, sumado a un mundo atractivo de referentes, informaciones contingentes y una aguda opinión, es la combinación que vuelve fascinantes a los grandes intérpretes de cabaret. En su capacidad de relacionarse con el público, de crear con él, resulta notoria la diferencia entre creadores de gran trayectoria y cabareteros con menos experiencia³⁵. Tito Vasconcelos suele hablar de “monstruos de la escena” para referirse a la capacidad de expresión y diálogo con el público de los grandes artistas del cabaret. Nada más cercano a la realidad. Intérpretes como el mismo Vasconcelos o Jesusa Rodríguez impactan por su energía desde la entrada misma a la escena, que atrae a los espectadores de una manera casi sobrenatural. Es su desarrollo pre-expresivo, como diría Barba, o su *presencia*, como diría Fischer-Lichte. Esa fuerza que Alberto Kurapel reclama a la performance cuando la acción descuida las herramientas técnicas que aporta el dominio del instrumento expresivo, y que lo lleva a proponer un *teatro-performance*. La capacidad de los actores de cabaret de leer al público en su colectividad, encuentra un equilibrio virtuoso en el juego que proponen al espectador: logran el control de la situación teatral, sin anular la intervención del público, sino al contrario, promoviéndola. Es lo que Gastón Alzate (2008) refiere cuando habla de *escritura en vivo* y sucede a partir de un cuerpo performativo puesto a disposición del diálogo.

Otro ámbito de la creación afectado por la condición de copresencia es el rol de la dirección. Recordemos que este rol, desempeñado por un creador externo al elenco, surge con el teatro ilusionista, y eso responde al contexto de un nuevo teatro voyerista, que niega la presencia del

³⁵ Desafortunadamente, las mallas curriculares de las escuelas de teatro tradicionales no fomentan el desarrollo integral de los actores, ni siquiera desde el conocimiento teórico o histórico del teatro popular. Poco a poco y gracias a la sensibilización de algunos responsables de la educación, han comenzado a incluir en la última década las técnicas del cabaret en las mallas formativas. El primer caso se dio en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM, con la incorporación de Tito Vasconcelos a su planta académica lo que tuvo fuerte repercusión para las siguientes generaciones de cabareteros. Vasconcelos y las Reinas Chulas siguen siendo hasta la actualidad los artistas más comprometidos con la formación especializada, desarrollando metodologías eclécticas.

espectador, y que se construye sin necesidad de su participación. Se trata de un teatro ensayable en su totalidad, en el cual las ideas de un autor y luego de un director, pueden plasmarse en escena a través de la acción de actores, que fungen como mediadores de esas ideas previas hacia el público. Aun cuando hoy, por la preminencia que ese tipo de teatro tiene en las carteleras, nos pareciera a veces que el teatro ilusionista es por antonomasia, “el teatro”, lo cierto es que esta variante constituye solo una mínima parte de la creación históricamente asociada a las artes escénicas. El teatro cómico y popular, que lleva vigente más de veinticinco siglos, se estableció siempre en torno a la relación *con* el público y su dependencia a él será siempre fundamental. El cabaret es un género satírico que no admite cuarta pared y que se construye para establecer contacto con la audiencia. Es un género también, que parte de la base de considerar autor al creador escénico integral. No se trata más de discursos ajenos que se “re-presentan”, sino de la puesta en escena de las voces creadoras de forma directa. En este contexto, la figura tradicional de un director teatral, que pone en escena un contenido de un autor externo o de él mismo, siendo externo a un elenco, -aunque puede darse, y a veces de da-, no forma parte de la estructura lógica del género cabaret. No se trata de la desaparición del director teatral, sino justamente lo contrario. El cabaret reivindica la función directoral de los propios intérpretes, individualmente y en colectivo. Esta función directoral, si algo requería para existir es la distancia de observación, la autonomía con respecto al elenco. Y esto, que no está exento de dificultades y que requiere de cierta maestría para lograrse, sí es posible de conseguirse al interior de un grupo estable, que se conoce y converge creativamente. Puede ser que la figura del director haya aparecido recientemente hace apenas más de un siglo, pero lo cierto es que la dirección como rol, siempre ha sido parte de la producción teatral y no es posible prescindir de ella. La pregunta es simplemente quién ejerce el rol y cómo lo hace. En el caso del cabaret mexicano, hemos dicho que la autoría, -no sólo dramática sino también

escénica- se comparte entre los miembros del elenco. La autoría dramaturgica se articula por la creación de los mismos intérpretes y se completa, en gran medida, mediante la improvisación en escena y la participación de los espectadores. La autoría directoral, la referida a las decisiones respecto de la administración de los recursos escénicos, suele ser también compartida por diferentes miembros de un elenco que integran propuestas diversas. Sin embargo, la regiduría, la supervisión de la escenificación, es generalmente ejercida por uno de los intérpretes que no se encuentra actuando, a modo de *capocomico* de la *comedia d'ell arte*. La inclusión de un director completamente ajeno al elenco, si bien existe, y es más frecuente en las compañías jóvenes que en los cabareteros que trabajan de forma unipersonal, por lo general, cumple el objetivo de articular propuestas actorales que son siempre el eje fundamental del cabaret.³⁶ El ejercicio direccional se articula así, en una labor de ensamble de recursos escénicos fundada en un conocimiento previo del formato, sus códigos y normas. Cada creador de cabaret desarrolla una función directoral en algún sentido dentro de su colectivo. Desde nuestra perspectiva, se trata de una multiplicidad de directores trabajando juntos. Un regreso al super intérprete como autor integral de las puestas en escena, un regreso a Aristófanes, Moliere, Shakespeare, creadores que aunque la historia recuerda ante todo como literatos, dirigieron y actuaron, con considerable éxito, sus propias creaciones. Y sabemos que lo hicieron con una dosis importante de improvisación como correspondía a su época, aunque la imprenta nos muestre hoy únicamente el vestigio de lo estático. Como dice Kurapel (2010)

el actor-performer-autor escénico puede escribir su obra, producirla, dirigirse, actuarla. Aquellas personas a las que les parece imposible que alguien se pueda auto dirigir porque éste no puede

³⁶ Es por eso, poco común encontrar directores de cabaret que no formen parte de los propios elencos. Interesantes excepciones son los casos de cantantes que dirigidas por otros cabareteros que no comparten escena, como lo ha hecho Jesusa Rodríguez con Liliana Felipe, Susana Zavaleta o Eugenia León, o Tito Vasconcelos con Margie Bermejo o Hernán del Riego, o últimamente, Ana Francis Mor dirigiendo a Regina Orozco. En todos los casos se trata de artistas que han trabajado juntos de forma recurrente.

observarse desde el exterior, ignoran que en la creación artística no se ve u observa solo con los ojos, ni se escribe únicamente con las manos y que todo lo que el creador hace está más allá de él y de su creación” (p.215).

Esto le permite creer a Kurapel que “la completud es el destino de todo creador y la tensión de su trayecto” (p. 208).

El rol de la dirección en el cabaret resulta así particular, por exigir la capacidad de desdoblamiento del intérprete en director, desdoblamiento que no sólo es posible como el formato lo prueba, sino que merecería un estudio especial a nivel metodológico. Aventuramos que se trata de una capacidad que fusiona el fuerte conocimiento del manejo del público, potenciada por la posibilidad de trabajar de manera constante con un mismo equipo, donde la tarea creativa se ha asumido como multidireccional y colaborativa, de forma que el rol regidor externo se reparte entre otros miembros del elenco de manera natural. Una especie de “yo te dirijo a ti, mientras tú a mí y confiamos en la visión común sobre el espectáculo, y en la suma de conocimientos que tenemos todos respecto del público.” Lo que parece cierto, es que la completa distancia que al director se exige en el teatro ilusionista, en el cabaret, se resuelve delegándola en la mirada de un otro, que comparte una visión directoral común. Esta visión común es resultado de una profunda compenetración creativa, que es posible y tiene sentido, en el contexto mexicano donde las compañías de cabaret -a diferencia de otros géneros- son estables en el tiempo, y se fundan en una fuerte complicidad ideológica también fuera del escenario. En este sentido el modelo de observación pregunta a las puestas en escena ¿En el uso de qué recursos y de cuáles formas, se condensa lo que el grupo valora como autoría escénica? ¿Cómo se desarrolla la tarea de la dirección?

4.2.2.1 Estrategias de contacto copresente

Durante la realización escénica podemos observar que las tres estrategias de favorecimiento de la copresencia planteadas por Fischer-Lichte (2011) son abordadas por el cabaret mexicano, y a su servicio se ponen el humor, la improvisación, los juegos con el público, y la música en vivo, por mencionar algunos recursos:

-Toda puesta en escena de cabaret presenta espacios para la alternancia de roles entre espectadores y actores, algunas en tiempos concretos y definidos, mientras otras establecen este juego de forma permanente a lo largo de la realización.

- Dado el carácter copresencial del cabaret y su carga política, la formación de una comunidad que comparte una experiencia tiene fuertes implicancias en las realizaciones escénicas. El cabaret promueve la creación de comunidad real como consecuencia de la vivencia estética. Lo interesante es que no es necesario plantear una dicotomía entre el nivel estético y vivencial, sino que ambas conviven, y es la orientación del espectáculo la que potenciará su percepción de una u otra forma, por parte de los espectadores.

- El contacto físico recíproco es una realidad sobre la que se parte para crear, es planeado, y buscado por casi todos los creadores. Se trata de exponer el cuerpo al contacto, y de poder alcanzar los cuerpos del público de forma equivalente. Esta posibilidad de riesgo es muy valorada y genera una atmósfera particular de realidad y de suspenso en las presentaciones. Es muy frecuente que los intérpretes de cabaret deambulen por los entre las mesas del bar, que tomen asiento entre los comensales, beban de sus vasos, besen a alguien, o intencionen momentos de contacto total. Un ejemplo perfecto, es la escena final de la puesta en escena de *Libro de Sexo Gratuito* (2009), en que Jesusa Rodríguez, representando a Elba Esther Gordillo, la corrupta líder del movimiento

sindical de los profesores, tras repartir malvaviscos al público logra provocar que la lapiden con ellos. Tocar y ser tocado, recibir y entregar objetos, influir y modificar materialmente el entorno, no sólo está permitido, sino que es parte importante de las estrategias de contacto que el cabaret desarrolla para reforzar la copresencia. En este sentido, el modelo de observación pregunta a las puestas en escena ¿De qué forma se organiza el bucle de retroalimentación autopoiética entre actores y espectadores? ¿Cómo se dispone el humor, la improvisación, los espacios de contacto o la música en vivo para favorecer esta comunicación? ¿Cómo alternan los roles entre actores y espectadores? ¿Qué tipo de comunidad estética y real se forma entre ambos en la realización escénica? ¿Cómo se enfrenta el contacto físico entre los actores y espectadores o al interior del público?

4.2.3 Escena distanciada

Hemos comenzado este apartado hablando del juego de presencia y representación del cabaret y de la importancia del distanciamiento como recurso que permite llevar la atención del espectador hacia su realidad, hacia su entorno inmediato. Este distanciamiento, parte por recurso actoral y se expande hacia toda la escena, por eso hemos decidido describir la escena del cabaret como una *escena distanciada*. Partamos por observar la corporalidad para luego referirnos, brevemente, a la espacialidad, sonoridad y temporalidad.

4.2.3.1 Corporalidad: embodiment y desdoble

Tal como hemos visto en el capítulo anterior, la corporalidad en las puestas en escena que presentan un componente altamente performativo presentan como característica el *embodiment*, que se relaciona con todos los aspectos actorales asociados estrechamente al cuerpo del actor.

Hemos dicho que el cabaret se construye a partir del distanciamiento, del desdoble constante entre ficción y realidad, y este distanciamiento recurre al *embodiment* de forma primordial. Algunas estrategias presentadas por Fischer-Lichte, que encontramos en el cabaret mexicano para hacer presente el *embodiment* son:

- La inversión de la relación actor y papel, que hemos descrito muy asociada al desdoblamiento entre personaje e intérprete en el cabaret. Esto es posible, porque el cabaret mexicano es un teatro eminentemente de personajes, personajes que además son creados por los propios actores que les llevan a escena, y con quienes pueden establecer desde la creación, una relación entre actor y personaje.

- La singularidad del cuerpo del actor juega en el cabaret un punto clave. Los personajes que se encarnan no son universales que se materializan en un cuerpo que desaparece, sino personajes que son siempre revisados, replanteados y hasta completamente reinventados para adaptarse a la realidad del intérprete. Sin duda, lo que hay de Tito Vasconcelos en *Güevita*, su parodia de Evita Perón, es mucho más que lo que hay de Ofelia en el cuerpo de cualquier actriz que interprete este personaje en una puesta en escena de *Hamlet*. El cabaret trata de cuerpos para hablar de cuerpos, y al hablar de otros, se habla sobre todo del propio, de lo que es y lo que no es, por eso en vez de neutralizarlo, de hacerlo desaparecer, se le exhibe y destaca como elemento principal de la creación de un intérprete. En un nivel aún más extremo, aparecen también roles de actuación en el cabaret en que el personaje como construcción externa desaparece, -como sucede en cierta parte del *stand up*-, y el intérprete se centra en exaltar sus propias características, su propia auto representación.

-No nos extenderemos sobre la exhibición de la insuficiencia del cuerpo del actor, pues no es habitual en el género que nos ocupa, si bien de forma tangencial resulta parte de las consecuencias

de exhibir la singularidad del cuerpo del actor y de utilizar de forma muy recurrente el *cross casting*. En ese sentido y considerando el tono cómico, no se trata de evidenciar el cuerpo desde el sufrimiento como suele hacerlo la performance artística tradicional, sino desde la ironía y evidenciando justamente los puntos en que nuestros cuerpos no encajan con las expectativas de la estética dominante.

- El *cross casting*, o la interpretación de un personaje por parte de un actor del sexo opuesto, es un recurso ampliamente utilizado en el cabaret mexicano, pues resulta muy eficiente para distanciar actor de personaje, y relevar aspectos de género, identidad y sexualidad, que suelen ser temas recurrentes a nivel discursivo. Aunque Fischer-Lichte no menciona otros recursos, incluimos nosotros los siguientes que son habituales en el cabaret mexicano:

-el *cross dressing* o travestismo, que consiste en el uso de vestimenta del sexo opuesto y es parte del *cross casting*. El *cross dressing* puede ser también recursivo, cuando un personaje femenino o masculino es encarnado por un actor del sexo opuesto con vestimentas *ad hoc*, pero en determinado momento debe vestirse del sexo opuesto, con lo cual se trata de un re-travestismo. Estas estrategias, que son recursos utilizados por siglos en la historia del teatro occidental, permiten al *performer* de cabaret de hoy, jugar con la distancia y cercanía entre público y personaje y entre actor y personaje, para tocar justamente un tema tan recurrente en el cabaret como es la sexualidad. La práctica *drag*³⁷, es decir de travestismo con fines espectaculares y por tanto, con exageración, por parte de hombres (*drag queens*) y de mujeres (*drag kings*) permiten además del distanciamiento crítico, un efecto cómico casi garantizado por los equívocos ligados al

³⁷ Originalmente “dressed as girl” (vestido como mujer), término utilizado para la representación de mujeres por hombres en el teatro isabelino.

homoerotismo. Tito Vasconcelos, Jesusa Rodríguez, Las Reinas Chulas, Roberto Cabral, Darío T. Pie, y muchos otros artistas de cabaret, han explorado el *crossdressing* como un recurso expresivo eficiente.

- el *gender flip* (cambio de género) que consiste en la reinterpretación dramática de un personaje que originalmente es masculino o femenino para ser encarnado por un actor del sexo opuesto. El resultado es que el sexo del actor y del personaje sí acaban correspondiendo. Un ejemplo sería, *Donna Giovanni*, la ópera en la cual Jesusa Rodríguez interpretó una construcción femenina del protagonista masculino de la obra de Mozart.

4.2.3.2 *Espacialidad: espacio atmosférico y escena sintética*

Si hubiese que describir de manera promediada la producción de espectáculos de cabaret, habría que decir, que en su mayoría se trata de producciones sencillas, que utilizan ampliamente el reciclaje de elementos y que responden a las dimensiones y condiciones técnicas de los espacios de presentación (que suelen ser más bien limitadas), a la portabilidad de los materiales que la itinerancia requiere, y a la rapidez con que algunos procesos de creación suelen enfrentarse para responder a la contingencia. La utilización de espacios de desarrollo diferentes de una sala de teatro a la italiana, responde al tipo de relación tanto entre espectáculo y público, como entre espectador y espectador, que propone el género. A esto se refiere Fischer-Lichte con el concepto de atmósfera que ya comentamos, a eso que el lugar en sí aporta antes de ser usado. Los espacios de cabaret invitan, a un cierto tipo de ambiente social, a una cierta relación entre los comensales, entre los artistas y el público. La sátira ha deambulado por anfiteatros, plazas, pero desde que encontró un espacio propio en los teatrobares parece estar en el hogar. El espacio que buscaba era el que le permitiera la relación recíproca y activa entre puesta en escena y audiencia. En este sentido, la

disposición física del teatrobar, con un escenario rodeado de mesas y sillas, parece ser la más cómoda en la actualidad, pues permite la interacción entre el público organizado en subgrupos, y la posibilidad de que los intérpretes se mezclen con él sin tener que superar divisiones materiales. Si bien numerosas presentaciones de cabaret mexicano se realizan en espacios al aire libre, para público masivo, no se trata, salvo alguna excepción, de espectáculos pensados para el espacio público, sino de una estrategia de difusión de amplio alcance. No resulta en ningún caso improbable que la adecuación a diferentes espacios, surja como desafío en nuevas generaciones de creadores. Lo cierto es que actualmente el cabaret, y el cabaret en México sigue cultivándose en espacios principalmente cerrados, al alero de la bohemia, en un contexto de producción técnica que, salvo contadas excepciones, sigue siendo precario. Es posible que originalmente ésta precariedad respondiera más que a una intención, a una realidad: la falta de recursos y de posibilidades de contar con una escena más compleja en el sentido estético. Recordemos que el cabaret surgió de la autogestión en espacios no teatrales que poco a poco se comenzaron a equipar. De cualquier forma, la realidad es que el cabaret en nuestros días, sigue presentando una escena que se parece mucho a un retrato fotográfico con un protagonista en primer plano sobre el *bokeh* de un fondo desenfocado. Toda la apuesta expresiva está en los intérpretes y su caracterización. De forma muy secundaria, se utilizan, a veces decorados, por supuesto nada realistas, que sólo tienen por fin dar alguna información muy general sobre el contexto, reforzando el sentido cómico. Estos decorados que suelen reciclarse creativamente, se complementan con algún apoyo de iluminación, que en general es básico. Se trata de una escena sintética, una figura sobre un fono sintético, construido sobre todo a partir símbolos subversivos.



8: *Imágenes de cabaret mexicano*

En orden: *La Virgesota Jota* de Xanda Ibarra, *Ñeñe Zombies* de Cabaret Misterio, *Las Hijas de Cardenal: Democracias al Señor* de Blanca Salces, *Miscelánea Cabaretera Opus 3* de Astrid Hadad, Banda Las Recodas, *12 dioses en pugna* con Las Reinas Chulas & Fernando Rivera Calderón, *La soldadera autógena* de Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe, *La Roña* con Darío T. Pie, *La Pasión según Tito* de Tito Vasconcelos.

La caracterización de los actores, sin duda, recibe la mayor atención. Estilísticamente, es posible observar una unidad en la gran mayoría de obras de cabaret en cartelera y ésta se relaciona con el uso del *kitsch*,³⁸ como una forma plástica de recargar rasgos que complementan el uso de la parodia y la caricatura desde la actuación. El grotesco pone a la vista pelucas baratas, bigotes falsos y cejas pintadas con lápiz, pestañas postizas, maquillajes recargados, trajes coloridos y brillantes, abundantes prótesis y accesorios para reforzar características de personaje, mucha alegoría y símbolo en escena, todo lo nos recuerda a cada instante, que se busca un público despierto, presente y compañero, pero no identificado desde las emociones con tal o cual historia, sino desde el humor, es decir, desde el intelecto. La estética más habitual para el nuevo cabaret es la que prioriza el uso subversivo de los elementos, un uso que no persigue nunca la ilusión sino el cómplice distanciamiento. El ilusionismo no se busca, y si se apela a él es sólo para parodiarlo, para mostrar que basta una simple señal para contar con la convención del público. Pero cabe la pregunta ¿hasta qué punto es una decisión creativa prescindir casi totalmente de producción escenográfica o de iluminación y hasta qué punto se trata de pobreza que se acepta y resuelve con creatividad? Hay visiones diferentes. Tito Vasconcelos, por ejemplo, hace de la precariedad material una forma de trabajo consecuente con un formato que tiene por fin, reaccionar con rapidez, y que no se puede permitir meses de diseño y realización o esperar a contar con gran financiamiento para desarrollarse. Sus puestas en escena son, en el sentido de infraestructura o efectos, muy simples, muy sintéticas, no hay más que lo estrictamente necesario para favorecer el

³⁸ Según la RAE: “Dicho de un objeto artístico: Pretencioso, pasado de moda y considerado de mal gusto.” Según el Portal del Arte: “Cursi, de mal gusto. Se denomina así a objetos caracterizados por supuesta inautenticidad estética y su formalismo efectista, que persigue una gran aceptación comercial. El kitsch, como categoría artística, funciona dentro del contexto aristocrático - enjuiciador que determina un “buen” y un “mal” arte... cuanto más productos kitsch hayan, más brillará la apreciación de la autenticidad del arte, como sello de garantía del mismo. De este modo, se establece que el kitsch no es algo simplemente alejado del arte, sino su antítesis: este estilo posee las características extrínsecas de aquél, pero funciona como su negación.” (www.portaldelarte.cl)

trabajo actoral, que es un derroche de capacidad expresiva. Jesusa Rodríguez (2013), en cambio, se refiere a la pobreza estética del cabaret de forma muy crítica, asociándolo a un estado todavía de inmadurez del género.

Haría falta una escuela práctica de farsa mexicana. De actuación, de dramaturgia, de dirección escénica, de puesta en escena, de música, de escenografía, de composición musical. Esto es un teatro eminentemente musical. Es muy pobre la música que se hace para esta farsa mexicana. Es muy pobre la escenografía. Es muy pobre el vestuario. Es muy pobre el maquillaje. Todo eso falta de trabajar. Si hubiera una escuela yo creo que sería muy exitosa. Faltan los maestros y falta toda la estructura.

Nos interesa especialmente destacar que el cabaret mexicano se da en espacios escénicos que previo al momento de realización escénica, están despojados de ilusión. Espacios que son contruidos en tanto ficción y en tanto realidad, tanto por la atmósfera natural que su materialidad provoca, como por el uso que de ellos hacen los cuerpos de los actores y los cuerpos del público. Son espacios que aparecen en tanto son utilizados. Espacios no teatrales, que son bares o cafés, y en algunos casos, teatrobares, lugares diseñados y dispuestos para el convivio.

4.2.3.3 Sonoridad: música satírica en vivo como agua vital

Dejando de lado la conducción técnica o la tramoya de los espectáculos, la composición e interpretación musical sobre la escena, es tal vez, el único campo que no queda (completamente) a cargo del intérprete de cabaret. La música en vivo, basada en un repertorio popular, resulta un elemento estético fundamental para el cabaret. Por eso los creadores la denominan el “agua vital” que permite acercar los discursos al público, de una manera sintética y emotivamente efectiva como sólo la música puede lograr. Dice Tito Vasconcelos (2013) que:

El cabaret sin música quién sabe que sea. El cabaret para mí está casado -y así debe ser., con la música, porque las canciones de cabaret son compendios y síntesis de muchas cosas, que en una escena, a veces tomarían diez minutos y en una canción tu obligación es decirlo en tres minutos. También es una manera de refrescar tanta intensidad, cuando a los cabareteros nos entra la sagrada indignación por comentar lo que nuestros políticos están haciendo...entonces el *comic relief* ya no funciona, necesitamos el *musical relief*.

Jesusa Rodríguez (2013) por su parte, dice “La música en la farsa es como el agua en el océano. Cuando no hay música eres como pez en la arena. Cuando llega la música fluye todo. La música es clave.”

La música es por tanto una herramienta performativa fundamental, pues a través de ella se construye la atmósfera de los espectáculos, y esto va más allá de la asociación, más o menos semiótica, que un espectador podría hacer con la letras o melodías, sino con el hecho de tener un estímulo físico en tiempo real, que está ahí no con fines ilusionistas, para provocar un estado emotivo que te lleva a otro mundo, sino para recordarte la realidad de la escena constantemente. Músicos y actores que están presentes recordando el artificio, improvisando, reaccionando al público, estimulándolo para reaccionar. Músicos que dominan el repertorio y están preparados para jugar con él, en vivo.

Estas especiales destrezas hacen que la responsabilidad de musicalizar los espectáculos, recaiga en artistas que se han especializado en el género. Compositores e músicos que diseñan un universo sonoro flexible y versátil, que integra amplio dominio del repertorio musical popular, y que en la mayoría de los casos, en que los compositores son además intérpretes musicales, despliegan la misma capacidad de improvisar sobre técnicas dominadas y jugar con el público, que los actores. Músicos como Liliana Felipe, Tareke Ortiz, Yurief Nieves entre otros, se ha destacado como figuras fundamentales para el desarrollo del género, a la vez que intérpretes como Astrid Hadad, Regina Orozco, Susana Zabaleta, o la *Banda La Recodas*, han hecho que pensar en cabaret sin música, sea simplemente imposible y que las fronteras para considerar más teatral o musical un espectáculo, también lo sean.

4.2.3.4 Temporalidad: al ritmo de la retroalimentación autopoietica

La temporalidad, como vimos, no forma parte de la materialidad, pero es una condición para que la materia se presente, y justamente regula a través del ritmo, la forma en que ésta aparece y desaparece. Nos parece relevante mencionar que la particularidad del ritmo en el cabaret, dado que la producción del *bucle de retroalimentación autopoietico* requiere del estímulo de unos sobre otros, actores sobre espectadores y viceversa para continuar reproduciéndose, se debe justamente al acomodo constante de los ritmos de estos participantes. En el apartado de copresencia hemos mencionado al humor, a los juegos, a la improvisación y a la música en vivo, como recursos que el cabaret utiliza para mantener el ritmo de contacto deseado en un marco de copresencia y cocreación.

CAPÍTULO 5. PROYECTO CABARET INVISIBLE COMO FUSIÓN DE RECURSOS TEATRALES Y PERFORMATIVOS DEL CABARET MEXICANO Y EL TEATRO INVISIBLE

En este capítulo nos proponemos la selección de elementos estéticos característicos del cabaret mexicano y del Teatro Invisible del director brasileño Augusto Boal, para su posterior aplicación en la construcción de un nuevo formato teatral. Responde al objetivo experimental de esta investigación que es la exploración práctica de los aspectos estudiados en la fase teórica. Como hemos adelantado, nuestro objetivo es la intervención del espacio público por medio de la performance de cabaret, por eso hemos añadido por interés propio, una variable a nuestro proceso de escenificación y realización: el Teatro Invisible. Este elemento ha sido incorporado ya que nuestra tesis de investigación experimental es que el contraste de presencia y representación, provoca un efecto catártico particular, y diferente del que ocurre, tanto cuando sólo hay presencia y no representación (como en el caso del Teatro Invisible), como cuando sólo hay representación sin presencia previa, como en el caso de un *flash mov*, por ejemplo, o una intervención de teatro de calle.

El proyecto creativo que propondremos abordará la intervención de espacios públicos a través de la transposición de realidad y ficción, con el objetivo de provocar en los participantes la observación de sí mismos en tanto actores sociales. Rescataremos para esto, elementos específicos del cabaret mexicano y del Teatro Invisible y los llevaremos al espacio de trabajo deseado, el espacio público.

5.1 Integración de elementos del cabaret mexicano

Hemos planteado en el capítulo anterior un esquema mínimo para abordar el cabaret, de forma que la observación del tratamiento que un creador hace de cada uno de los elementos, pueda darnos luces, sobre los puntos que este creador ha decidido reforzar del género y al mismo tiempo, pueda mostrarnos los posibles desafíos que supone experimentar con nuevos tratamientos.

Con diferentes consideraciones y énfasis, intentaremos abordar casi la totalidad de las variables presentadas en relación con el cabaret mexicano:

Respecto de los elementos dramáticos del cabaret:

- Nos proponemos desarrollar un proyecto creativo que se inserte en la concepción del arte como herramienta de transformación social, y en este sentido, que presente un discurso crítico, que reaccione a una problemática social contingente, y cuya forma de organización de la producción cuestione al teatro como estructura.

-Nos proponemos desarrollar un proyecto creativo que integre el espíritu satírico, que busque la catarsis fársica y que utilice el humor inclusivo. Nos interesa trabajar con el imaginario popular, aunque no en un sentido costumbrista ni vinculado a México, sino vinculado a la realidad urbana de nuestra ciudad.

Respecto de los elementos performativos del cabaret:

- Nos proponemos desarrollar un proyecto creativo que, ante todo, se articule en torno al juego entre presencia y representación. Este es nuestro motor principal de creación y su exploración en

el espacio público, es lo que nos resulta más novedoso, ya que el cabaret mexicano, en general, no suele explorarse como una forma de intervenir el espacio público, ni el Teatro Invisible permite la consciencia de la representación. Explorar esta posibilidad de fusión, sugiere para nosotros un desafío disciplinar, a nivel de proyecto total y a nivel de dirección.

- Nos proponemos desarrollar un proyecto creativo que enfatice la copresencia y la cocreación espectacular entre actores y espectadores. En este sentido, valoramos la autoría escénica integral de un proyecto que se construirá por completo de forma original y promoveremos la creación colectiva al interior del equipo creativo. El proyecto se plantea como instancia fundamental, la creación de estrategias para favorecer el contacto entre actores y espectadores y la cocreación de la vivencia espectacular. La dirección, se centralizará en la creadora responsable del proyecto, pero por un lado hemos contemplado, que participe además como *performer*, y por otro lado, hemos contemplado también proponer, no una puesta en escena, sino un sistema de creación y realización, que abre la posibilidad de ser desarrollado por otros integrantes del equipo.

- Finalmente, nos proponemos crear un proyecto que juegue con la producción performativa de la materia con el fin de producir un distanciamiento. A diferencia del cabaret mexicano, nuestro distanciamiento no se provocará por desde el primer momento. Nuestra exploración propone el desarrollo de la presencia antes de la representación, y apuesta justamente por el traspaso de una a otra como el elemento principal para provocar el efecto catártico y la auto observación de las personas. Nos centraremos en la corporalidad de los actores para la creación de la espacialidad en un espacio público no teatral, en el ámbito de la sonoridad rescataremos la música satírica en vivo y enfatizaremos la temporalidad sustentada en la retroalimentación autopoietica.

Antes de definir lo que rescatamos del Teatro Invisible en el marco de esta investigación, contextualizaremos brevemente su definición, nuestra opinión respecto de sus premisas y la injerencia que tendrá en nuestro proyecto creativo.

5.2 Integración de elementos del Teatro Invisible

Como adelantamos desde un principio, es nuestro objetivo desafiar ciertos recursos del cabaret sacándolos de su uso más habitual. En este sentido, el primer punto a tensionar será el espacio de presentación. Del teatro pasamos al espacio público más cotidiano y nos proponemos crear allí el mismo ambiente convivial festivo que genera el cabaret. Para esto hemos decidido extraer de otro formato teatral, el Teatro Invisible, ciertos elementos que nos permitan generar los efectos que buscamos. Hagamos para esto una muy breve contextualización de este formato.

En la década de los 70's, Augusto Boal, director teatral y teórico brasileño exiliado en Argentina propuso el Teatro Invisible como una forma de intervención de espacios públicos. En su texto *El Teatro del Oprimido* (1980) plantea que el fin del teatro debe ser la liberación social y ésta se alcanza cuando el espectador, a través de sucesivos procesos, se transforma en actor. Se trata de una transferencia de los medios de producción desde los profesionales del teatro al público, convertido progresivamente en un nuevo ser: un *espectador-actor*. El Teatro Invisible, como uno de los discursos teatrales que integra el Teatro del Oprimido, según lo define Boal (1980):

Consiste en la representación de una escena en un ambiente que no sea el teatro, delante de personas que no sean espectadoras. El local puede ser un restaurante, una cola, una calle, un mercado, un tren, etc. Las personas que asisten a la escena son aquellas que se encuentran allí accidentalmente. Durante todo el espectáculo estas personas no deben tener la más mínima conciencia de que se trata de un espectáculo pues esto las transformaría en "espectadores". [...] El teatro invisible necesita la preparación minuciosa de una escena, con texto completo o con simple guión; pero es necesario ensayar suficientemente la escena como para que los actores puedan incorporar en sus actuaciones y en sus acciones las interferencias de los espectadores. Durante los ensayos es necesario incluir también todas las posibles e imaginables intervenciones de los espectadores; estas posibilidades formarán una especie

de texto optativo. El teatro invisible explota en un determinado local de gran influencia. Todas las personas que están cerca quedan involucradas en la explosión, y los efectos de ésta perduran hasta mucho tiempo después de terminada la escena. [...] Siempre es muy importante insistir que los actores no se pueden revelar como tales: en esto consiste el carácter invisible de esta forma de teatro. Y precisamente ese carácter invisible hará que el espectador actúe libre y totalmente, como si estuviera viviendo una situación real: ¡al fin y al cabo, es una situación real! (pp.44-48).

Comprendiendo el contexto histórico, el Teatro Invisible es una forma de activismo político para denunciar problemas de injusticia social bajo los regímenes dictatoriales en diferentes países del continente americano. Su objetivo es que la gente hable y debata sobre lo que le está vedado cuestionar. Sin embargo, la investigación posterior de Boal, se centra en el desarrollo de técnicas de traspaso de herramientas creativas a los sectores populares. El Teatro Invisible se da así como la única, entre las numerosas técnicas del Teatro del Oprimido, que no sólo no exige consciencia del espectador de su rol, sino que al contrario, la niega. Pero...¿Podemos considerar teatro, a un ejercicio que niega la posibilidad de consciencia de la experiencia artística, a uno de sus elementos fundamentales para que se constituya el hecho estético, el espectador? ¿Se puede hacer teatro sin público?

Crítica a la invisibilidad definitiva

Es justamente esta prohibición de conciencia de su propio rol, en el espectador, lo que nos genera una incoherencia con el objetivo mismo que esta corriente de teatro se había planteado: la liberación. Valorando el riesgo político corrido por los elencos que desarrollaron el Teatro Invisible en su momento, nos parece imposible de mantener como opción en la actualidad, salvo en algún contexto que todavía conserve intacta la represión de los años 70's en Sudamérica. En primer lugar, porque con el advenimiento de climas democráticos en el continente, es perfectamente posible tratar discursos políticos a través del arte, en los espacios habituales de presentación artística. En este sentido, realizar arte en el espacio público constituye hoy,

afortunadamente, una opción ético-estética y no un recurso obligado por la censura como hace unas décadas. De hecho, en nuestro país, una gran parte de los espectáculos más críticos suceden efectivamente al aire libre, en espacios públicos. Pero mucho más en profundidad, nos resulta hoy contradictorio que se busque la liberación del espectador a través de una práctica que no le permite enterarse a quién participa, de que se es parte de ella. Boal (2002) plantea que “el Teatro del Oprimido es teatro en la acepción más arcaica de la palabra: todos los seres humanos son actores, porque actúan, y espectadores, porque observan. Somos todos *espectadores*” (p.21). Pero ¿Qué sucede cuando no se nos permite vernos en esa versatilidad de roles, y somos relegados a ser protagonistas de espectáculos que sólo pueden ver con total panorámica los actores profesionales que los han motivado? ¿Cuál es nuestra liberación? Si no puede diferenciarse una experiencia cotidiana de una vivencia estética, ¿qué hace artística una experiencia? ¿Qué la diferencia de una práctica de intervención de ciencias sociales, en las cuales también participan profesionales, con un guion preparado y cuyo fin superior también es el la transformación social? Desde nuestro punto de vista, el hecho artístico requiere de la consciencia de todos sus implicados. Negar esta posibilidad a la audiencia, plantea la renuncia, por un lado, a la tan buscada liberación social, y por otro, a la posibilidad de considerarse, antes que todo, un hecho artístico.

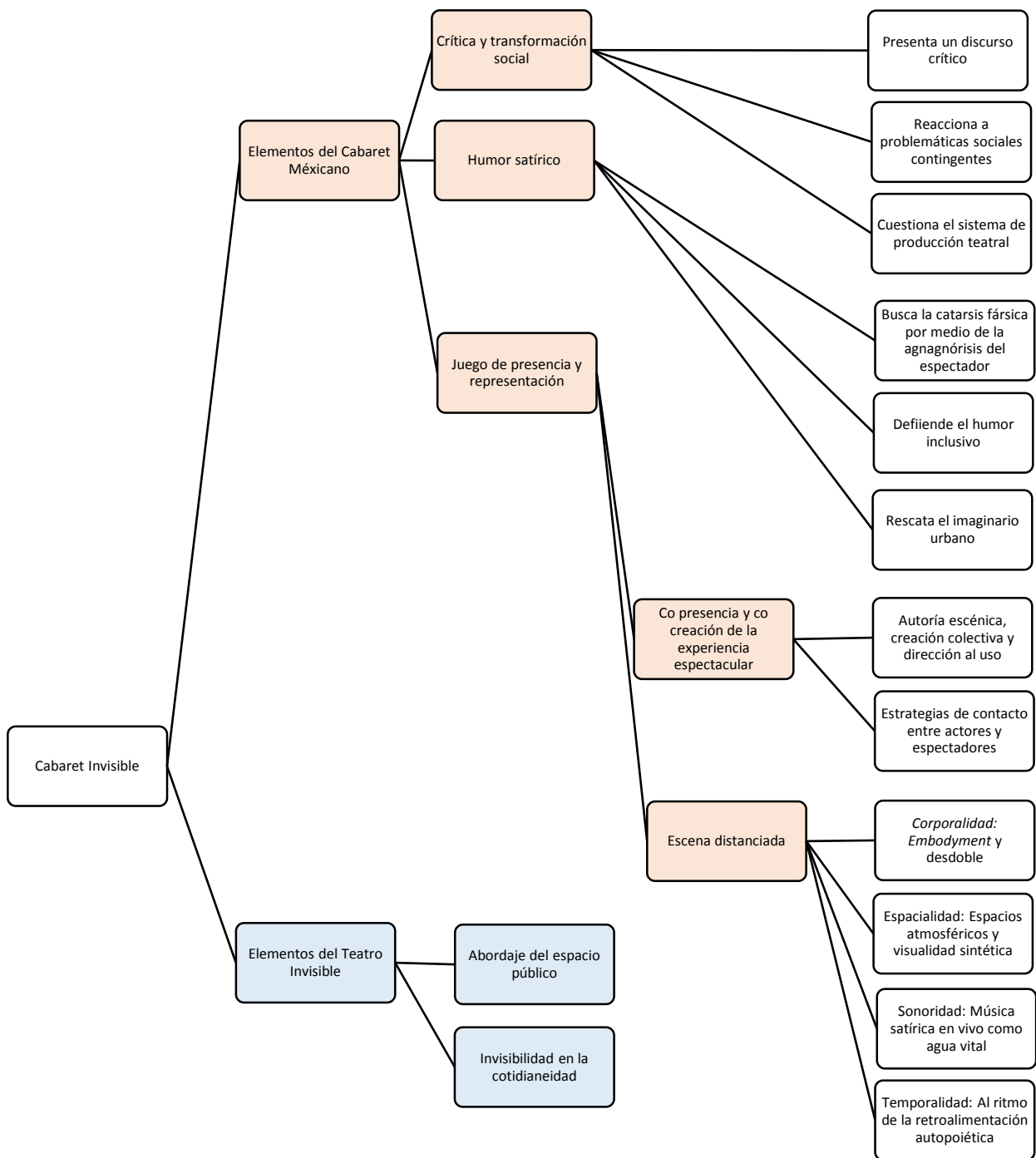
Habiendo planteado nuestra crítica a la invisibilidad definitiva que propone Boal, rescatamos del Teatro Invisible el objetivo de lograr que un elenco desaparezca en la realidad cotidiana sin ser detectado por las personas que habitan el espacio. Creemos que romper abruptamente luego la invisibilidad con el cabaret, provocará un efecto de auto distanciamiento del espectador. Se verá a sí mismo actuando y siendo observado, mientras él observa a los demás. Pensamos que la mera introducción del cabaret en un espacio público, no permitiría la reflexión lúdica de las personas, que sí posibilita el tener una experiencia social y compartida concreta que evaluar. No hemos

recogido la técnica del Teatro Invisible que implica el prolijo ensayo de una escena con un texto o guion ya establecido, actuado por personajes cuidadosamente creados, y donde la intervención posterior de las personas es “considerada como texto alternativo”, que deberá ser incluido por un elenco, que ensayó suficiente como para no perder el eje de la presentación. Ya mencionaremos que nuestra propuesta de funcionamiento es diferente, pero por el momento baste decir que del Teatro Invisible tomamos la invisibilidad en la cotidianidad y el abordaje del espacio público.

Merece también nuestro comentario, la variación que haremos del uso del Teatro Invisible como una herramienta de intervención política, que en su origen por las razones que hemos expuesto, fue creada para poner el foco en la responsabilidad de los grupos de poder sobre el malestar social. En nuestro caso, y esto se relaciona con una perspectiva diferente, -que en ningún caso se contrapone, sino que creemos necesariamente complementaria-, utilizamos el Teatro Invisible para poner el foco de la atención de las personas sobre sí mismos, sobre su propia responsabilidad como ejecutores finales de las normas que socialmente aceptamos. Nuestra propuesta no tiene por fin lograr la conciencia del espectador respecto de la responsabilidad ajena sobre su situación, pues pensamos que en el presente esta reflexión está ya abundantemente propuesta desde numerosas disciplinas, incluido el arte. En ese sentido, nuestra visión de la manifestación política, no se limita a la participación personal o grupal en los espacios explícitamente vinculados a la organización en el sentido electoral, gremial, partidista, sino que nos interesa poner el énfasis en cómo nuestra postura ideológica, ética, social, repercute también en las pequeñas acciones en el espacio público, -que representa justamente una tensión en sí, entre qué consideramos y hasta dónde llega lo público y hasta dónde lo privado-, y es en ese espacio, que tenemos posibilidad de reconfigurar nuestro mundo de forma directa, partiendo por ser más conscientes de él.

Ubicando en un esquema todos los elementos, tanto del cabaret mexicano como del Teatro Invisible que integramos en nuestra idea de proyecto, éstos pueden graficarse así:

Invisible que integramos en nuestra idea de proyecto, éstos pueden graficarse así:



9: Esquema de elementos del cabaret mexicano y el Teatro Invisible a integrar en Cabaret Invisible

5.3 Descripción del formato teatral Cabaret Invisible

5.3.1 Antecedentes

La investigación experimental es una actividad básica y frecuente para cualquier creador teatral. Lo hacemos todo el tiempo: probamos, descartamos, replanteamos. Nada excepcional tiene para un director proponerse estudiar su oficio a partir de sus formas mismas: es la manera natural de avanzar. Tal vez lo único que distinga la exploración en el marco de una tesis, es el nivel de conciencia del experimento, el tiempo que se le dedica a prepararlo y luego a analizarlo. La práctica profesional sin fines académicos, condicionada siempre por razones económicas, la mayor parte de las veces no nos permite el tiempo de digestión necesaria para ver lo que nosotros mismos hacemos, con cierta perspectiva. Como ésta es la primera detención que puedo hacer en mi camino como directora, justo al concluir la primera década de ejercicio, me permito enmarcar de alguna manera personal, los antecedentes contextuales que me llevaron a proponer el proyecto creativo Cabaret Invisible.

Comienzo informando que el sentido de esta investigación práctica, radicó siempre en la posibilidad de enfrentar un desafío estético, que finalmente me permitiera a mí, como creadora, responder las preguntas que la teoría teatral me ha ido haciendo mientras dirijo. Quería enfrentar un proceso creativo con esta posibilidad de conciencia y control, si es que eso en el arte existe. Quería preguntarle una vez más al teatro si es posible hacerlo, y esa pregunta, los directores la enunciamos de la única forma que sabemos, con actores en un dispositivo escénico.

Habiendo definido mi campo de interés hace unos años por el quehacer teatral en el espacio público, he querido plantearme, con esta aproximación al cabaret mexicano un desafío estético

personal: tensionar un formato escénico ya consolidado, con el trasvase de elementos hacia un espacio que no le es habitual, y experimentar la repercusión de la presencia en la representación. Ocioso sería esperar que la respuesta acerca de la viabilidad o no de estos retos, representase algún aporte a la disciplina. No avanzamos en el arte como en las ciencias a partir de la comprobación o el descarte. Lo único que tal vez importe es que el planteamiento de un desafío concreto nos lleva a cuestionar nuestras propias premisas, nuestros propios métodos, y en este proceso, es posible, que de pronto, encontremos algo. Nada muy importante, pero al menos algo. Yo he partido por buscarme y reconocerme a mí, como directora, enfrentando un problema creativo, y documentar este proceso, tal pueda ser de utilidad para otros.

Confieso ahora que el primer tema de investigación que me convocó hace unos años, cuando iniciaba el posgrado, fue el teatro de calle y en él estaba trabajando, cuando el 2011 algo ocurrió en el país. Es muy probable que el proceso real hubiese comenzado muchos años atrás, pero yo, que acaba de llegar a Chile, después de diez años en México, lo sentí apenas. Una explosión de inconformidades sociales se manifestó, en torno a las demandas estudiantiles, a las que luego se sumaron muchas más de manera transversal y complementaria, en un momento que ya es considerado clave dentro la historia nacional contemporánea, por marcar una nueva etapa de manifestación ciudadana. En las marchas, el teatro y la música, que parecen ser las artes más despiertas a reaccionar a su entorno, -tal vez por su íntima relación en presente con el público-, expandieron una considerable cantidad de manifestaciones, que venían a confirmar una nueva necesidad de relacionar el arte y la política, no sólo desde los creadores, sino desde las propias audiencias, que tuvieron ganas de volverse protagonistas. Algunos grupos artísticos llevaban ya tiempo trabajando juntos y los movimientos sociales les inspiraron a radicalizar sus discursos, algunos grupos artísticos surgieron directamente de los espacios de expresión ciudadana de finales

de la primera década del siglo. Sin querer abrir un debate sociológico, baste informar que este clima me envolvió como ciudadana y creadora. No podía dejar de recordarme el fenómeno político que en México había ocurrido en los años 80's. Pero también me parecían claras ciertas diferencias, asociadas a otra idiosincrasia, mucho más reactiva, a otra década, mucho menos reprimida o censurada, a otro momento de la historia, en que los radicalismos han desaparecido en la posmodernidad y la indeterminación resulta el estado el fundamental de la existencia. Lejos queda la antigua concepción de lo que la palabra "política" significó aquí mismo en Chile hace 40 años. Abolidas las estructuras lógicas clásicas, las instancias que antiguamente determinaban qué entenderíamos por tal o cual concepto, y luego, desacreditados los partidos políticos tradicionales, la posibilidad de definir nuevamente lo que entenderemos por "política", "sociedad", "participación", quedó en manos de cada individuo o colectivo y se volvió democráticamente infinita. Este clima político, en estado aún de *work in progress*, tuvo efecto importante en mí. Principalmente porque sentí que era momento de volver a preguntarnos qué entendemos por nuestro oficio y qué tiene eso que ver con lo que en las calles está ocurriendo.

Fue entonces que la investigación se reorientó hacia el cabaret mexicano. Sucedió así por la necesidad de ser congruente, no sólo con mi línea estética sino con mi presente como creadora. No se trataba de recrear un formato escénico a partir de sus elementos: no. Se trataba de problematizar algo existente, de hacerlo discutir con mis inquietudes y de intentar encontrar un punto de síntesis. Eso fue el Cabaret Invisible, un formato particular de intervención teatral que me permitiría unir la sátira con el mundo real.

El gatillador concreto del proyecto creativo, fue la vivencia de una experiencia cotidiana. Siendo una pasajera constante del transporte colectivo, fui testigo de una agresión desmesurada por

parte del conductor de un autobús hacia un hombre inmigrante. Ante la simple pregunta del pasajero por una dirección, el chofer le insultó violentamente, sin que la involuntaria audiencia atinase a reaccionar, más que con un paralizador asombro. Me pregunté si eso sucedería si en efecto reconociésemos como miembros de una comunidad a las personas que cohabitan nuestros espacios. Pensé que especialmente en un lugar como el autobús, que se utiliza de forma tan regular, para ir a los mismos destinos, efectivamente era posible que las personas se reconociesen. La experiencia me llevó a presentar una denuncia formal ante las autoridades correspondientes, de las que recibí una curiosa respuesta: no es posible la sanción de la violencia en el transporte público porque en Chile se trata de un espacio privado. La demoledora frustración de haber agotado tan pronto las posibilidades que la ley ofrece, me llevó a buscar la forma de reaccionar ante este suceso, con otros medios que sí tenía a mano y que podían generar incluso más repercusión que la vía legal. Llevaba ya estudiando el cabaret mexicano como proceso de reacción a la contingencia desde la creación artística y me propuse encontrar la forma, en que usando algunos de sus elementos, pudiese crearlo en condiciones de representación muy diferentes a las habituales. Pensé en intentar crear en el espacio público, ese ambiente de convivencia y de catarsis fársica del que ya hablamos, donde el espectador ríe identificando en sí mismo las contradicciones de la sociedad. Me pareció que un nuevo sistema teatral me permitiría llegar finalmente a desbloquear, por medio del teatro, la incomunicación que tan naturalizada ha sido en Santiago. La forma de hacerlo sería el Cabaret Invisible.

5.3.2 Descripción y objetivos

El Cabaret Invisible no es una puesta en escena particular. Es un sistema de intervención del espacio público, que integra elementos del cabaret y del Teatro Invisible, y que posee una

estructura y una metodología estable para la creación de sucesivas y diferentes intervenciones. Con independencia del contenido y forma específica que cada nueva intervención de Cabaret Invisible pueda tomar, siempre se mantendrá en el marco del *arte público*³⁹, entendido éste como lo propone Lucy Lippard (2001): “[...] cualquier tipo de obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica y tiene en cuenta la opinión del público para quien o con quien ha sido realizada, respetando a la comunidad y al medio” (p.61). Consideramos también la definición de *arte público* de Aznar e Iñigo (2007) que plantea que

el arte público es forzosamente político desde el momento en que se desarrolla en la esfera pública, pues ésta es la arena de actividad política. Por tanto, el arte que se desarrolla en el espacio público crea un imaginario de espacio político, que es donde se asumen las identidades y los compromisos. Entonces, el rol del arte público pasaría por ser un espacio de reflexión para las personas de un determinado lugar. (p.65).

Enmarcándose este proyecto en el campo del *arte público*, el Cabaret Invisible persigue dos objetivos, uno a nivel disciplinar y otro a nivel social:

- 1) Desarrollar una forma de intervención del espacio público que explore la trasposición de realidad y ficción, y se genere a través de la cocreación de la experiencia estética y real, entre actores y espectadores.
- 2) Provocar la autoobservación de los participantes en tanto actores sociales.

El Cabaret Invisible mezcla dos formatos completamente diferentes, Teatro Invisible y cabaret, y en la trasposición de realidad y ficción, busca abordar justamente lo que Ranciere (2009) plantea como *la paradoja del espectador*. Según el autor, en nuestro arte suelen haber dos grandes puntos de partida. O se mira desde la épica brechtiana, donde la distancia con el espectador es necesaria,

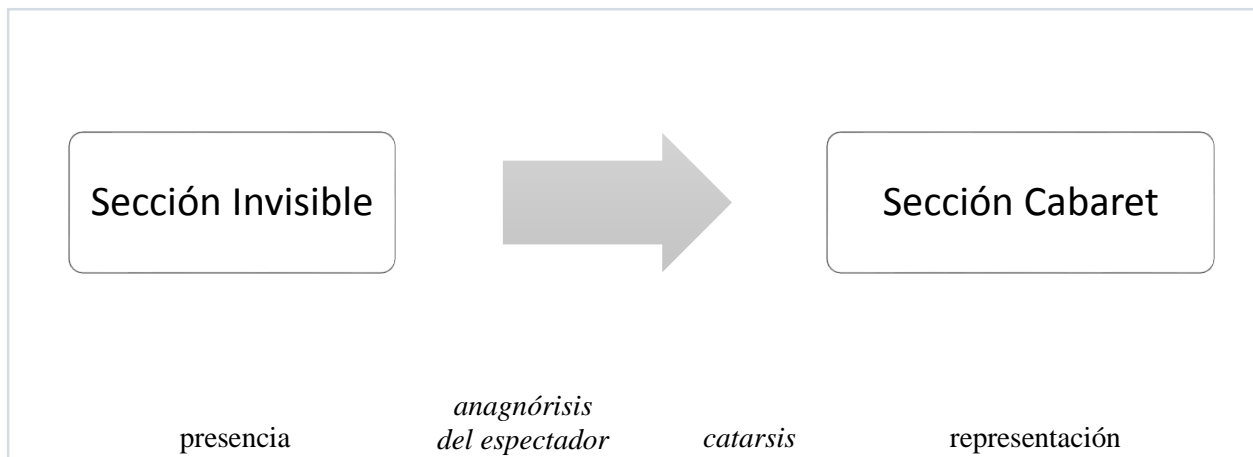
³⁹ Por supuesto, las nociones de *site-related* o *site-specific art* o *community-specific art*, que hacen todas referencias al arte que es concebido sólo en relación con su contexto, se encuentran implicadas en el concepto de *arte público*, como lo estamos presentando.

o se lo hace desde la crueldad artaudiana, que justamente plantea la eliminación total de esa misma distancia. Y ya lo había definido Platón, cuando estableció dos posibilidades irreconciliables para el teatro, que son justamente los dos modos que han definido la historia directoral del siglo XX. Por una parte, existe como posibilidad un teatro que plantea la diferenciación y distancia entre un espectador y un actor, entre lo que Platón consideraba un espejismo, un simulacro, ante una audiencia pasiva. Por otro lado, existiría un teatro, que ofrece verdad en tanto plantea la desaparición de espectador ante un colectivo de cuerpos en movimientos, una reunión de participantes que se mueven acorde a la totalidad. Se trata de una dicotomía tan vigente dos mil quinientos años después de Platón, que el siglo XX siguió debatiéndose entre las dos posibilidades opuestas. Ahí tenemos en una esquina del ring a B. Brecht y su teatro épico, en el cual el distanciamiento permitiría hacer consciente al público de sus problemáticas e impulsaría su acción para cambiar su mundo. En la otra esquina del cuadrilátero tenemos a A. Artaud y su teatro de la crueldad, en donde ha desaparecido el actor, para generar un círculo de participantes que restauran colectivamente su energía. Y el teatro actual sigue planteando la pregunta que cada director responde poéticamente, ¿presentamos o representamos? ¿para quiénes? El Cabaret Invisible es mi forma de responder estéticamente que es posible combinar ambas opciones y que, justamente, es el brevísimo tramo entre ambas, lo que produce los dos efectos, que como creadora busco provocar: complicidad consciente y replanteamiento de la cotidianeidad. Complicidad entre desconocidos que se unen en la sorpresa, en el descubrimiento de lo teatral y de una experiencia real compartida. Replanteamiento de la realidad a través de la ficcionalización de la vida cotidiana, con el propósito de permitir imaginar nuevas posibilidades de circular por la vida, más allá de las rutinas habituales. Lo que busco como directora es finalmente construir un público casual, una audiencia que se vuelve consciente de sí misma, como dirían E. Piscator o B. Brecht, y que lo haga

tras sentirse parte del círculo energético de A. Artaud. Ver si eso es posible, al menos intentarlo, constituye mi desafío con este nuevo proyecto.

5.3.3 Formato y estructura del Cabaret Invisible

El Cabaret Invisible es una forma de intervenir espacios cotidianos. Por eso nos planteamos crear una metodología que pudiera sustentar un sin número de intervenciones diferentes y que pudiera mantenerse en desarrollo en el futuro, más allá de una puesta en escena en particular. El Cabaret Invisible es así un tipo de teatro con sus normas de creación y de presentación. Dado que cada intervención sería diferente, lo primero que hicimos fue definir su estructura.



10: Estructura del Cabaret Invisible

Se trata de dos secciones principales unidas por un momento de traspaso. Una sección de desarrollo de una situación de Teatro Invisible, que de pronto se convierte en un número musical de cabaret. En medio de ambos momentos, en un lapso que no dura más que unos segundos, se produce un cambio para el público de orden de presencia a representación.

Una intervención completa sucedería, a grandes rasgos, de la siguiente forma: Un elenco musical invisible a la vista de los transeúntes, se camufla en un espacio público. Los intérpretes

desempeñan roles habituales del lugar. Algunos de ellos destacan por plantear una acción con potencial dramático, que es enmarcada a través de la reacción, por los demás intérpretes invisibles. Ellos orientan la atención de las personas y les motivan a la participación pasiva o activa. Cuando el desarrollo de la situación alcanza cierto hito climático, de manera abrupta e inesperada, el elenco se devela como tal, e interpreta un número musical. Este número de música satírica, hace referencia directa a la situación antes desarrollada. El elenco, ahora visible, se despide dejando una vía de contacto, y un canal donde recoger los testimonios o registros de los propios participantes. Al finalizar la intervención el elenco se reúne para compartir la vivencia, desde los diferentes roles y construir colectivamente una consciencia común sobre la experiencia.

Veamos cada sección en detalle:

a) Sección Invisible

Consiste en el desarrollo de una situación de Teatro Invisible por aproximadamente 10 minutos. La situación, que ha sido escogida por referirse a un ámbito de la comunicación entre desconocidos en espacios públicos, se desarrolla no a partir de un texto, sino de una pauta de acciones e hitos. En esta sección no buscamos contar una historia, por tanto no se sigue una lógica de presentación, desarrollo y desenlace, sino que se muestra una acción como estímulo, y se trabaja luego la reacción de las personas al respecto. A partir de la situación se designan roles de acción para los intérpretes. Estos roles no tienen el carácter de personajes, contruidos desde una psicología, sino de fuerzas actantes, roles en el sentido deportivo, de apoyo o rechazo a la acción principal establecida. Los roles intentan representar la variedad de personas que habitan de forma real los espacios a intervenir, y pueden corresponder o no a las identidades de los intérpretes, -aunque en la mayor parte de las ocasiones sí corresponden y sólo se acentúa algún rasgo-. Lo fundamental es

su rol, que tendrá los objetivos de lograr empatía con las personas cercanas y de potenciar la acción que se haya establecido como central. Para cumplir estos objetivos, los roles se enfocan en trabajar de una forma, que si bien respeta una acción protagónica, permite el desarrollo rizomático de otras acciones. Cada intérprete identifica un número pequeño de individuos con quienes trabaja invisiblemente, que siguiendo nuevamente una lógica deportiva, constituirán su zona de marcaje. Hay tantas zonas como intérpretes. En cada zona es posible se produzcan acciones libres según la propia naturaleza de las personas que allí se encuentran. Es importante recordar que en el orden de la presencia, “el proceso de percepción y generación de significado transcurre de manera totalmente imprevisible, es por así decirlo, caótico. Nunca se puede prever qué significados se va a generar por asociación, nunca se puede saber de antemano qué significado guiará a la percepción a qué elemento teatral” (Fischer-Lichte, 2011, p.298). En este contexto, la tarea de los intérpretes invisibles es coordinar la acción de todas las zonas para que, en lo posible, atiendan y respondan a una zona central. Esta forma de trabajo impide que exista una única visión panorámica de la acción completa y simultánea (tanto para actores como para espectadores) y sólo es posible saber todo lo que ocurre durante una intervención una vez que ésta ha finalizado y el elenco se reúne para compartir sus experiencias y construir una memoria colectiva de la vivencia. Esta vivencia se enriquece aún más con los testimonios de participantes, por esta razón, se invita a compartir recuerdos y opiniones por canales virtuales.

b) Anagnórisis del espectador

El término anagnórisis (del griego antiguo ἀναγνώρισις, «reconocimiento») es un recurso narrativo que consiste en el descubrimiento por parte de un personaje de datos esenciales sobre su identidad, sus seres queridos o su entorno, ocultos para él hasta ese momento. La revelación altera la conducta del personaje y lo obliga a hacerse una idea más exacta de sí mismo y de lo que le rodea. (Estebañez, 1999)

Nosotros usamos la palabra para referirnos al fenómeno de auto reconocimiento, que sucede en el espectador. La *anagnórisis del espectador* comienza, cuando en un momento completamente inesperado de la realidad, un actor comienza a cantar, y luego otro desde otro sitio y otro más, y rápidamente aparecen instrumentos musicales que habían estado escondidos y suena una canción, cuya letra refiere una situación que acaba de ocurrir. La realidad se vuelve ficción inesperadamente y para asombro de los asistentes. La anagnórisis dura sólo unos segundos y es el momento fundamental de la intervención. Sucede en el traspaso de un orden a otro, entre presencia y representación, en ese espacio que Fischer-Lichte describe como un estado *betwixt and between* (entre una y otra cosa), un estado liminar, umbral, en que el espectador “experimenta su propia percepción como emergente, como algo que escapa a su voluntad y control, como algo de lo que no tiene disponibilidad absoluta y libre, pero que ejecuta al mismo tiempo conscientemente. [...]El perceptor empieza percibirse a sí mismo como perceptor” (Fischer-Lichte, 2011, pp.296-298).

En la *anagnórisis del espectador*, éste puede adquirir consciencia de sí mismo en dos niveles: primero, al ponerse en evidencia abrupta la artificialidad de la situación, se descubre como espectador de teatro, y en el mismo momento, se descubre como actor social, cuyo comportamiento ha sido puesto a prueba por los demás, y ahora, evaluado por sí mismo.

c) *Sección Cabaret*

La segunda sección consiste en un número musical satírico, principalmente vocal, que se acompaña por instrumentos tocados por los propios actores y cuyo contenido hace alusión a la experiencia invisible inmediatamente anterior. Este número de cabaret, que ya interpela al público como tal, nos permite llevar, en unos segundos, la realidad a un extremo de máximo contraste teatral. Entonces, sucede que al identificarnos como elenco, las personas que no sentían haber

estado interactuando entre sí, pasen a ser no sólo espectadores individuales, sino un público, un colectivo de desconocidos que ha compartido un suceso, una experiencia común. Durante esta fase de representación “los significados son considerablemente predecibles, puesto que el espectador filtra su percepción para atender sólo a los elementos vinculados a la realidad del personaje.” (Fischer-Lichte, 2011, p.298) La atención y la percepción del público por tanto, se orienta de forma que intenta descifrar, asociar, comprender lo teatral que está sucediendo y de encontrar sentido al relacionarlo con la realidad antes vivida. El cabaret nos permite que el mensaje crítico que entregamos respecto de la incomunicación, llegue desde el humor, desde la fiesta, en un ambiente convivial que posibilita la mejor disposición del espectador para aceptar la invitación que recibe de unos desconocidos a auto observarse.

5.4 Descripción y experiencia del proyecto “Disculpe la molestia, no es mi intención molestar”

El primer proyecto de Cabaret Invisible se planteó como un plan organizado de dos intervenciones teatrales simultáneas en espacios del transporte público de la ciudad de Santiago.

La iniciativa recibió por nombre “*Disculpe la molestia, no es mi intención molestar*” que corresponde al saludo inicial de los vendedores y artistas ambulantes que suben a los autobuses urbanos a trabajar. Incluyó las intervenciones #Retweet y #ElHombreQueLlora y respondió a los objetivos generales del Cabaret Invisible, que se relacionan con promover la autoobservación social y en particular, a abordar la naturalización de la incomunicación entre desconocidos en los espacios públicos de Santiago.

Pero ¿Por qué poner el foco en la convivencia cotidiana en esta ciudad? Porque Santiago de Chile, al mismo tiempo que ocupa primeros puestos en los *rankings* de indicadores de crecimiento

económico, es percibida por sus habitantes como un lugar esencialmente hostil y hay buenas razones. La Unidad de Inteligencia Económica (EIU) de la revista *The Economist* elaboró un Índice de Ciudades Seguras 2015 en el que midió la seguridad en 50 ciudades en términos digitales, de infraestructura, salud y personal. Si bien en ciertos ámbitos nuestra capital pareciera saltar a la vista como la mejor opción para residir, en términos de Seguridad Personal ocupó el peor de los lugares, la número 50 de las 50 evaluadas. (Martínez, 2015) Por su parte, la Encuesta Nacional de Salud (MINSAL, 2010) evaluó la hostilidad y desconfianza entre los chilenos, presentándole a los encuestados enunciados a calificar como “A nadie le importa mucho lo que me pasa” y “Es más seguro no confiar en nadie”. Se observó que las mujeres menores de 65 años sienten, mayoritariamente, que no les importan a nadie y que es mejor no confiar en otras personas. La percepción de la exposición a la violencia es superior en mujeres que en hombres en todas las edades. La confianza interpersonal en tanto, se analizó con enunciados como “Si se le cayera su monedero o billetera en su barrio, calle, villa o población y alguien la viera, ¿piensa Ud. que él o ella se la devolvería?” y “¿Diría usted que esta villa, barrio o población es un lugar donde los vecinos se preocupan unos de otros? En general, el promedio de confianza en las demás personas fue de 3,9 en una escala de 7 puntos. Particularmente en la Región Metropolitana, a diferencia de regiones donde más de la mitad de la población confía en sus vecinos, la confianza no supera el 30%. En un ambiente cotidiano en que gran parte de la población, se siente sobreexigida y desconfiada, Rubén Alvarado, de la Escuela de Salud Pública de la U. de Chile ha comentado que “Desde que se comienza a hablar de estrés, hace 50 años, se sabe que el apoyo social amortigua su efecto y da niveles de satisfacción mayores, pero las formas que hemos establecido para enfrentarlo son respuestas individuales, y lo que se necesita son las relaciones con los otros” (Alvarado, 2013).

Este clima cotidiano, nos lleva a sentir que es urgente, más que en cualquier otro país, visibilizar la forma en que nos comportamos y convivimos en el presente. Tanto ha cambiado nuestra idiosincrasia que hemos llegado a naturalizar la incomunicación y la violencia, y Santiago goza una merecida fama de ciudad hostil y violenta, a nivel de las interacciones más simples con otros en el espacio público. El transporte colectivo, que ha sido uno de esos espacios emblemáticos en la explosión de agresiones en los últimos años, pareciera ser un lugar donde toda la incomodidad se manifiesta, y su uso obligado en esas condiciones, genera un bloqueo defensivo en las personas para no sentirse expuestas.

Nuestro objetivo al respecto, era generar una reflexión crítica a partir de la misma realidad, sobre nuestro actuar cotidiano. Esto es, sin duda, una opción ético-estética que cada creador hace, pensando que desde tal o cual lugar su objetivo se cumple mejor. En nuestro caso, la opción de, no sólo de sacar el arte al espacio cotidiano, sino de poner el foco sobre la realidad y no sobre la ficción, fue una premisa fundamental. Pensamos que ahí estaba nuestro compromiso político con el tiempo/espacio que nos corresponde: en nuestros espacios, en nuestra realidad, y de ahí que tomáramos el *arte público* como trinchera.

Con este proyecto, además de cuestionar el entorno, decidimos cuestionar el propio sistema de puesta en escena, que tradicionalmente, sigue una visión de linealidad del mensaje, desde quien sabe más a quién sabe menos. En nuestro caso, las historias a contar, -si es que se puede hablar de historias-, provendrían del mismo espacio. No esperamos que nadie se baje del autobús sabiendo algo importante en términos de información, sino sencillamente, cargando una experiencia en la que participó.

La relación del equipo de trabajo, compuesta por directora, compositor y elenco, debía ser horizontal desde el punto de vista creativo, pues pese a haber una lógica distribución de tareas diferenciada durante el proceso de escenificación, en el punto de la realización escénica, todos los participantes estarán igualmente implicados. Todo miembro de Cabaret Invisible es inevitablemente un *performer*, cuya acción sólo tiene sentido en relación con la acción de los demás.

El propio material para escoger las intervenciones debería surgir de experiencias, impresiones y propuestas compartidas. La relación entre *invisibles* es también de complementariedad. No hay personajes con una psicología que desentrañar, ni historias previas que haya contar de forma completamente establecida, por tanto, cada acción invisible, depende de otra acción invisible, en algunos casos de parte de los compañeros y en otros, de parte de los pasajeros. Esto lleva a la relación horizontal también entre actores y participantes. No se trata de actores que traen algo para mostrar, sino personas con roles que vienen a hacer que los demás entren al juego. Cumpliendo la misión dramática de cada invisible, hay libertad total para lograrla a través de las acciones que sean necesarias a criterio del actor. A veces es necesario hacer mucho, a veces muy poco, siempre es diferente y no lo sabemos hasta que lo sabemos, hasta que esté ocurriendo.

a) El espacio invisible y su construcción desde el cuerpo

Tal como se expuso en los antecedentes, la primera decisión con respecto al proyecto tuvo que ver con el espacio público a intervenir. Fuese cual fuese el espacio, se trataría de uno no teatral, y el desafío sería construir la espacialidad, esto es la producción performativa de la materialidad espacial, a través de nuestra corporalidad y la de los habitantes naturales del lugar. Por una parte

estaría entonces, la observación de la especificidad del espacio propiamente tal, como un espacio geométrico, que también posee una atmósfera propia. Por otra parte, estaría la modificación de ese espacio que realizaríamos por medio de nuestra presencia. La especificidad material del transporte público planteó condiciones que orientarían la forma de las intervenciones. Crear, en un contexto de intervención del espacio público, desde al *arte público*, implica observar, atender y diseñar a partir de esas condiciones.

Nuestros puntos de observación se centraron en:

- a) Las características del espacio en cuanto a dimensiones, movimiento, ocupación por parte de usuarios, iluminación y acústica.
- b) Tiempos de espera, desplazamiento y bajada del vehículo por parte de los usuarios.

La observación sostenida en terreno, de diferentes recorridos del Transantiago, en diferentes momentos del día nos permitió detectar:

- La existencia de autobuses de diferente tamaño y capacidad de pasajeros en el sistema de Transantiago. Decidimos utilizar para las intervenciones el modelo de dos puertas. Este vehículo, permite que las acciones realizadas en el punto medio del autobús, puedan ser vistas por la mayor parte de los pasajeros, por tanto presenta una mejor isóptica que el modelo de tres puertas, que haría necesario tener al menos dos focos de acción principal.
- La ubicación diferente del motor en los autobuses según modelo. Nuevamente el modelo de dos puertas presentaba una mejor condición, esta vez acústica, por situarse el motor lejos de la zona

intermedia del autobús. El ruido base promedio, sin embargo, nos llevó a descartar la utilización de instrumentos de percusión a bordo.

- Una iluminación óptima, día y noche, y en todo espacio a bordo del bus. Esto hizo que éste no fuera un factor determinante para diseñar la intervención.

- El movimiento abordo en muchas ocasiones requiere estar agarrado de los pasamanos para sostener el equilibrio. Esto descartó la posibilidad de hacer coreografías que implicaran desplazamientos, y de utilizar instrumentos que impidieran tener al menos una mano libre.

- El principal factor de determinación de los usuarios que habitan el transporte público, en el sector central de la ciudad, es el horario. La influencia de origen y destino de los recorridos no fue considerable en la determinación del público, puesto que habíamos decidido realizar las intervenciones en las grandes vías de la zona céntrica de la ciudad (Estación Central, Santiago, Providencia, Nuñoa y Recoleta) que para la mayor parte de los usuarios no corresponde a su sector de residencia sino a su destino laboral, escolar o recreativo. Pudimos ver que el público del transporte en los horarios de entrada y salida de la jornada laboral/escolar, es eminentemente trabajador y estudiante secundario. Se trata de un público muy numeroso, que se desplaza contra el tiempo y en condiciones de alta incomodidad por el hacinamiento. El público que se traslada durante el día, es el que no trabaja o estudia en el aparato comercial habitual, trabajadores *freelance*, estudiantes universitarios, dueñas de casa, tercera edad, etc, y es un público que dispone de más tiempo y aprovecha el viaje para ver la televisión del autobús, navegar por internet, llamar por teléfono, leer, conversar, etc. El público del horario nocturno, es eminentemente joven o adulto, y en él destacan los jóvenes que van a divertirse, y los trabajadores del sector hotelero/gastronómico que regresan a su casa. El componente de población extranjera inmigrante

es considerable en el horario nocturno. Ante este panorama, descartamos realizar las intervenciones en horarios pico, porque el hacimiento al interior de los buses no ofrecía posibilidad alguna de movimiento. Escogimos finalmente el horario de media mañana para una intervención, y el nocturno para la otra.

- Observamos promedios de viaje en la zona céntrica cercanos a los 10 minutos. Definimos que las intervenciones tendrían un desarrollo aproximado de 5 minutos en los paraderos, y un máximo ideal de 8 minutos arriba del bus. Esta duración nos permitiría que una cantidad considerable de pasajeros fuese testigo de la intervención completa.

- Observamos que en horarios no pico, la cantidad de pasajeros fluctúa entre las 15 y las 25 personas. Definimos que el número de actores participantes debiera estar entre las 8 y las 12 personas, de forma de respetar las proporciones entre elenco y usuarios del bus, sin exponernos a ser mayoría.

Sobre esta especificidad material que definió un ambiente concreto en cuanto a dimensiones físicas, movimiento del propio espacio, condiciones acústicas y finalmente, condiciones naturales de uso variables según el momento, fue que construiríamos nuestro propio *espacio invisible* de intervención. La forma de construirlo se limitó a nuestra acción corporal en relación copresencial con los habitantes naturales del espacio, e incluyó los siguientes pasos:

a) *Llegada del elenco a la parada de autobuses*: Esta acción la realizó cada actor de manera independiente. Ya en el espacio cada uno proveyó la espera del bus de una carga emotivo/corporal específica, según su rol invisible. Algunos dejaron ver su cansancio, su calor, su indiferencia, su ilusión, su impaciencia, etc. Esta carga les permitió interactuar de una determinada forma con los

habitantes del espacio y generar, a través de mínimos contactos, la mayor parte de las veces no verbales, alguna relación. Participamos como grupo en la construcción espontánea de una colectividad unida por la espera, que se crea naturalmente en una parada de bus. La conciencia de saberse acompañado por otros cuerpos que comparten un objetivo funcional.

b) *Ingreso del elenco al autobús*: Esta acción siguió siempre el código de elección del autobús a intervenir, manifiesto a través del acercamiento a la puerta de subida por parte de la directora. El ingreso mismo planteó otro tipo de interacciones en el espacio, desde el respeto o no por orden de fila para subir, la velocidad de ingreso, el apoyo o indiferencia ante las dificultades de otros pasajeros para entrar al bus, el contacto con el chofer, la actitud relacionada con el pago automatizado del boleto, la presentación a través de la mirada y el cuerpo que cada pasajero hace al traspasar el asiento del conductor y que recibe la mirada discreta de la mayoría de los ocupantes.

c) *Disposición del elenco en el autobús*: Esta acción incluyó la ubicación transitoria o definitiva del elenco en el espacio, y la forma particular de ocuparlo con el cuerpo y las pertenencias. El elenco se dispuso ubicando la acción principal de la intervención en la zona más central posible del autobús, de forma de permitir que la atención de los pasajeros ubicados a lo largo del vehículo pudiera alcanzar este espacio. La ubicación de los restantes actores fue libre, aunque con el propósito de repartir lo más equilibradamente las acciones al interior del autobús. Cada actor fue considerado un núcleo de contacto y por tanto de irradiación de la intervención. En este sentido, cada uno debía generar relaciones corporales con su entorno inmediato. Estas relaciones incluyeron la negociación del espacio a ocupar, de pie o sentados, la rotación y reacomodo en el espacio en la medida que los pasajeros cambian de lugar, y especialmente, el comentario no verbal,

o a veces verbal, respecto de otras acciones sucediendo en el espacio, por supuesto siendo la más importante, la acción principal de nuestra intervención.

d) *Descenso del elenco del autobús*: Esta acción sucedió después de la despedida del elenco de los pasajeros, y marcó el fin de la intervención en tanto representación. La convivencia posterior de los pasajeros, ya en ausencia del elenco, prosiguió en la mayor parte de las intervenciones, por tanto el retorno a la espacialidad original del autobús debió producirse de forma gradual, en la medida que los propios pasajeros implicados abandonaron el vehículo. Si bien la acción del elenco al bajar del vehículo incluyó siempre la reunión y discusión sobre la experiencia compartida y eso se realizó en algún punto del espacio público, esta acción sucedió en un espacio ya no dotado de espacialidad alguna, como sí lo habían sido la parada de bus original y el autobús, que consideramos por tanto, *espacios invisibles*, espacios construidos a través de la performatividad.

b) *Las situaciones de intervención y la convivencia en sociedad*

Resuelta las definiciones mínimas del formato en cuanto sus dimensiones espacio temporales, devino la definición del contenido de cada intervención en términos de acción.

Realizamos en primer lugar, un sondeo entre colaboradores cercanos respecto de experiencias reales vividas en el transporte público que nos permitieran hablar de la convivencia en nuestras urbes entre desconocidos, y de la forma en que cada persona decide asumir un rol social frente a lo que ocurre. De todas las experiencias relatadas, identificamos las que podían replicarse a modo de intervención de Teatro Invisible, siempre pensando en el objetivo central de sacudir una actividad cotidiana para generar un espacio de reconocimiento personal entre pasajeros. De las situaciones escogidas se descartaron las que presentaban mayor riesgo en cuánto a posibilidad de

rechazo inmediato por parte de los espectadores, pues comprendíamos que el tiempo limitado de atención del que disponíamos y las propias condiciones del entorno, impedían la ejecución de ciertas acciones que hubiesen requerido de un amplio desarrollo o de otras condiciones de observación. Finalmente nos decidimos por:

1) Una situación que se centrara en la relación que mantenemos con lo público y lo privado, lo real y lo virtual, en el ámbito de las comunicaciones interpersonales. Queríamos plantear la problemática que supone estar más preocupados de la vida ajena que de la nuestra, de la importancia de figurar en el mundo social virtual más que en la vida real.

2) Una situación que se centrara en la relación que mantenemos con lo público y lo privado, lo familiar y lo extraño, en el ámbito de la expresión de las emociones. Queríamos plantear la problemática que supone vivenciar el sufrimiento ajeno de un desconocido y decidir si corresponde intervenir o no.

Para atender a la primera relación se creó la intervención **#Retweet**

La situación consistía en que dos mujeres jóvenes se encontrarían en el autobús y una le comentaría a la otra una experiencia de extorsión que estaba viviendo, en la cual la extorsionadora era una figura televisiva famosa. La conversación, tan banal y seductora como las historias de los programas de farándula, generaría o no, progresivamente la atención de los pasajeros y la reacción de éstos ante la curiosidad o incomodidad que les generara enterarse de la intimidad ajena. El misterio de la figura famosa en cuestión, quedaría sin resolver ante la bajada de la protagonista de la historia, quien prometería enviar la información pendiente por Whatsapp. En el transcurso en que la foto con la identidad de la misteriosa extorsionadora llegara al teléfono de la interlocutora

a bordo, el elenco invisible comenzaría la interpretación de la canción *Retweet*, que justamente hace referencia satírica de los temas abordados en la intervención.

Para atender a la segunda relación se creó la intervención **#ElhombreQueLlora**

La situación comenzaría en la parada de autobús, a la cual llegaría un hombre decaído. Al subir al autobús, su emoción se desbordaría en un ataque desconsolado de llanto. Los pasajeros se debatirían, o no, entre ofrecer ayuda o ignorarlo, motivados por los actores invisibles. El hombre bajaría del autobús dejando en él un paquete de regalo, que sería recibido por un pasajero invisible. Al revisar la caja, ésta explotaría, saltando papel picado de su interior al unísono del grito colectivo de “sorpresa” en tono de cumpleaños por parte del elenco. Se interpretaría entonces la canción *Uy*, que justamente aborda de forma satírica los temas de la intervención.

c) El trabajo con el elenco invisible

Convocamos a 20 personas a participar de Cabaret Invisible, actores profesionales y estudiantes de último año de actuación, que en su mayoría habían mantenido alguna relación teatral con la directora durante el desarrollo del posgrado. Nuestro objetivo era conformar dos elencos de 10 personas, únicamente pensando en la posibilidad de disponer de suficiente gente en dos momentos del día. Los actores se ordenaron así, básicamente por disponibilidad. Un elenco quedó integrado por Malva Venegas, Lilian Cancino, Kjesed Faúndez, Rodrigo Muñoz Medina, Claudia Morales, Vicente Urriola, Samanta Pizarro, Carlos Talamilla, Sebastián Sotomayor, Natalia Cament, mientras el segundo quedó compuesto por José Luis Olivari, Rodrigo Gallardo, Juan Manuel Herrera, Alejandra Quiroga, Valentina Vio, Matías Inostroza, Sebastián Sotomayor, Verónica Zapata, Claudia Morales y Natalia Cament. Organizados los elencos, se definió que el primero de

ellos participaría en el montaje de #Retweet, que ensayaría y presentaría la intervención en horario de media mañana, en tanto el segundo, lo haría en #ElHombreQueLlora, que ensayaría por las noches y presentaría la intervención en el último recorrido nocturno.



11: Los elencos de Cabaret Invisible. Fotografías tomadas por Alberto Kurapel.

El montaje invisible

El Cabaret Invisible plantea dos objetivos a sus intérpretes:

- que logren construir relaciones con las personas circundantes.
- que logren dirigir la atención de éstas hacia una acción central.

Son propósitos simples y operativos, que pueden lograrse de muchas maneras. No están basados en el decir, dar o hacer algo a otro, sino en el escuchar y recibir algo, hacer algo con el otro. A veces, no decir, no hacer, lo que se iba a decir o hacer, es lo pertinente. Como sucede en el deporte, importa mucho más que se logre el cometido, que la forma en que se logre. Nos acomoda la lógica deportiva, porque no pudimos encontrar siquiera palabras para definir cada cosa en el marco de las artes escénicas. La palabra actor, aunque la usemos, no resulta esclarecedora. *Cogenerador* como lo usa Fischer-Lichte es mucho más pertinente, o *actor-performer* como lo hace Kurapel. Nosotros pensamos que *jugador* está más cerca aun: alguien que conoce las reglas, sus instrumentos, pero no al equipo contrincante y que se entrega a un acontecer, en que en tiempo real, resolverá su acción. Actuar en este sentido no requiere de ser otro, sólo conocer el juego.

Resulta curioso, pero el hecho de provenir del mundo del teatro, nos impide muchas veces disponernos a jugar. Debería suceder al revés. Pero tenemos encima una forma de trabajar muy *ad hoc* a un tipo de teatro particular. Hemos hablado bastante del teatro ilusionista. Cargamos con sus reglas. Con la necesidad de construir personajes, de contar una historia, de relacionarnos de forma unidireccional sin requerir la participación del público, tendemos a construir algo para entregar y nos cuesta mucho sencillamente disponernos para recibir, para trabajar con lo que

recibimos. Cuando no podemos ensayar sin embargo, como nos sucede en Cabaret Invisible, porque nos falta la reacción de otros para existir, el proceso de ensayos se orienta básicamente a:

1) Aproximar a los actores a las condiciones espaciales y sus consecuencias para la intervención. En este sentido, el trabajo consiste en estimular la observación metódica por parte de los actores, de sus propios espacios durante sus rutinas cotidianas, compartir y analizar esas experiencias y complementarlas con visitas a terreno en conjunto, en las cuales se experimenten físicamente con las características del espacio. La información obtenida constituye el material de trabajo para el resto del proceso.

2) Desarrollar en los actores la *disposición invisible*

Hemos llamado así a la simple capacidad de poner toda la atención en el momento presente, desarrollar una atención activa y una acción atenta, que permita, en tiempo real, tomar decisiones de actuación a los intérpretes. Se trata de permitir el desarrollo de lo que Fischer-Lichte denomina *bucle de retroalimentación autopoietica* en el que se entregan estímulos a los espectadores, y se reciben de ellos otros, para generar unos nuevos y así sucesivamente. Esta disposición en Cabaret Invisible es estimulada a través de los ejercicios de improvisación de Viola Spolin centrados en el logro de objetivos concretos. Los ensayos son así juegos de improvisación que permiten a los actores poner su atención en el presente y crear a partir de lo que en efecto se recibe *hic et nunc*. Estos juegos permiten además la exploración de diferentes roles dentro de una misma situación y son claves para que el director realice finalmente una selección de qué material es conveniente descartar o enriquecer en la intervención. Ese material final, no obstante, no tiene que ver tanto con personajes o contenidos, como con formas de prepararse para estimular a otros de diferentes maneras. Finalmente, a través de este proceso de improvisación, también es posible ir creando de

forma natural *códigos invisibles*, que son señales que los actores podrán usar posteriormente para comunicarse entre sí, sin que puedan ser interpretados por la audiencia.

Concretamente con respecto a las intervenciones a desarrollar, el trabajo con los actores respondió a crear los entornos sociales de intervención y a preparar los números musicales.

Para el primer punto, comenzamos a explorar roles a través de los ejercicios de improvisación. Partimos por proponer personajes cotidianos del transporte público, diferentes de nuestra propia realidad. Aparecieron escolares, pandilleros, ancianos, discapacitados. Notamos rápidamente que todo en ellos resultaba artificial, puesto que para crearlos nos centrábamos en signos corporales y gestuales, que obstaculizaban la respuesta natural y espontánea de nuestros propios cuerpos a la hora de improvisar. Me pregunté por primera vez si ser otros tenía sentido, si era necesario en este proyecto. Me respondí que no. Que salvo que quisiéramos intervenir la luna y pasar por selenitas, ya somos lo que necesitamos, nuestra impronta real ya genera una impresión social, adecuada para las intervenciones, pues realmente somos los usuarios habituales del espacio que decidimos intervenir. ¿Por qué ser otros? De esta forma, la designación final de los roles respondió a la observación de los pasajeros habituales del Transantiago y los puntos en que sus características intersectaban nuestras propias posibilidades reales. Resaltar un rasgo, una parte de nuestra personalidad, destacar una de nuestras actividades, bastaba para diferenciarnos. Trabajar a partir de nuestra propia corporalidad tiene además implicaciones fuertes, pues permite que el intérprete se concentre en el *embodiment* en vez de huir de él. Esto es algo que yo como directora sólo pude comprender de forma consciente, mucho tiempo después de finalizado el proyecto. La invisibilidad total sólo existe en la medida que estemos más cerca de la relación natural que nuestro cuerpo establece con su entorno. Es la diferencia entre *embodiment* y encarnación, y el Cabaret Invisible,

por sentido propio, está más cerca del primero. Lo efímero y desechable de las intervenciones tampoco hacen lógico distanciarse de lo que ya tenemos.

Los roles se diferenciaron entre los que desarrollarían la acción principal en cada intervención y los que apoyarían el desarrollo de esa acción. Desde el rol que cada quien representara, reaccionaría positiva o negativamente respecto de la acción principal, motivando a los pasajeros contiguos a reaccionar también. Los actores quedaron en libertad de escoger en el momento de la intervención, la dirección de su acción. Los roles quedaron así ordenados en #Retweet

<i>Actor</i>	<i>Personaje Invisible</i>	<i>Tarea invisible</i>
Malva	Ella misma (mujer joven de clase media, con sus rasgos) como trabajadora <i>freelance</i> . Su apariencia incluía ropa casual.	Relatar una experiencia de extorsión.
Lilian	Ella misma (mujer joven de clase media, con sus rasgos) como trabajadora <i>freelance</i> . Su apariencia incluía ropa casual.	Investigar la historia de extorsión.
Kjesed	Ella misma (mujer joven, de clase media, con sus rasgos) como trabajadora formal y dueña de casa). Su apariencia incluía falda y blusa formal, y muchos paquetes de tiendas. Responsable de kazoo.	Reaccionar positiva o negativamente a la interacción de Malva y Lilo.
Rodrigo	El mismo (hombre joven, de clase media, con sus rasgos) como vendedor). Su apariencia incluía pantalón, camisa y corbata, además de bolso de vendedor. Responsable de acordeón.	Reaccionar positiva o negativamente a la interacción de Malva y Lilo.
Claudia	Ella misma (mujer joven de clase media, con sus rasgos) como practicante de yoga. Iba acompañada de su hijo Vicente y su apariencia incluía ropa deportiva. Responsable de kazoo.	Reaccionar positiva o negativamente a la interacción de Malva y Lilo.
Samanta	Ella misma (mujer joven de clase media, con sus rasgos) como trabajadora de oficina. Su apariencia incluía traje sastre de dos piezas y maletín. Responsable de metalófono.	Reaccionar positiva o negativamente a la interacción de Malva y Lilo.
Carlos	Él mismo (hombre joven, de clase media, con sus rasgos) como mochilero. Su apariencia incluía vestimenta <i>ad hoc</i> y guitarra. Responsable de guitarra.	Reaccionar positiva o negativamente a la interacción de Malva y Lilo.
Verónica	Ella misma (mujer joven, clase media, con sus rasgos) como cajera de supermercado. Su apariencia incluía uniforme.	Reaccionar positiva o negativamente a la interacción de Malva y Lilo.
Sebastián	Él mismo (hombre joven, clase media, con sus rasgos) como músico emergente. Su apariencia incluía ropa casual y guitarra. Responsable de guitarra.	Reaccionar positiva o negativamente a la interacción de Malva y Lilo.

Natalia	Ella misma (mujer joven, clase media, con sus rasgos) como profesional “creativo”. Su apariencia incluía vestimenta <i>smart casual</i> y aparatos tecnológicos como iphone y ipod.	Reaccionar positiva o negativamente a la interacción de Malva y Lilo. Dirigir la intervención.
---------	---	---

Y en #ElHombreQueLlora

<i>Actor</i>	<i>Personaje Invisible</i>	<i>Tarea invisible</i>
José Luis	El mismo (hombre adulto, clase media, con sus rasgos) como una persona consternada por la tristeza. Su apariencia incluía ropa casual formal, y un paquete de regalo.	Sufrir y ser incapaz de comunicarse.
José Manuel	El mismo (hombre joven, de clase media, con sus rasgos) como practicante Hare Krishna. Su apariencia incluía ropa blanca, cabeza rapada y un carro de compras con vegetales. Responsable de guitarra.	Reaccionar preocupándose o desestimando el problema de José Luis.
Matías	El mismo (hombre joven, clase media) Ella misma (mujer joven, de clase media, con sus rasgos) como trabajadora formal y dueña de casa). Su apariencia incluía falda y blusa formal, y muchos paquetes de tiendas.	Reaccionar preocupándose o desestimando el problema de José Luis.
Claudia	Ella misma (mujer joven de clase media, con sus rasgos) como trabajadora <i>freelance</i> . Iba acompañada de su hijo Vicente y su apariencia incluía ropa deportiva.	Reaccionar preocupándose o desestimando el problema de José Luis.
Alejandra	Ella misma (mujer joven de clase media, con sus rasgos) como vendedora de oficina. Su apariencia incluía ropa formal.	Reaccionar preocupándose o desestimando el problema de José Luis.
Valentina	Ella misma (mujer joven de clase media, con sus rasgos) como parvularia. Su apariencia incluía un delantal.	Reaccionar preocupándose o desestimando el problema de José Luis.
Verónica	Ella misma (mujer joven, clase media, con sus rasgos) como cajera de supermercado. Su apariencia incluía uniforme. Responsable de kazoo.	Reaccionar preocupándose o desestimando el problema de José Luis.
Sebastián	Él mismo (hombre joven, clase media, con sus rasgos) como músico emergente. Su apariencia incluía ropa casual y guitarra. Responsable de guitarra.	Reaccionar preocupándose o desestimando el problema de José Luis.
Natalia	Ella misma (mujer joven, clase media, con sus rasgos) como profesional “creativo”. Su apariencia incluía vestimenta <i>smart casual</i> y aparatos tecnológicos como iphone y ipod.	Reaccionar preocupándose o desestimando el problema de José Luis. Dirigir la intervención.

El montaje del cabaret

La música en vivo, popular y satírica fue siempre un elemento fundamental para la puesta en escena de Cabaret Invisible. Ese número musical satírico, crítico sobre un tema actual, ya es una obra de cabaret. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, es el espacio social donde ese número se presenta, el que le confiere atributos y efectividad. En un teatrobar existe una atmósfera convivial que da contexto a la música, un afecto previo que fluye en la comunidad, que le permite a una canción ser cómica, ser crítica, vincularnos. En el espacio público la sola presentación de un número musical, en cambio, sería eso, un número musical presentado en la calle o un *flashmov*. Y claro que un número musical inesperado provoca sorpresa y disfrute, pero buscábamos otra cosa: la experiencia cocreada para llegar a la autoobservación. Requeríamos entonces crear ese vínculo previo entre las personas que le diera sentido a la aparición de la música. Esa era la función de la Sección Invisible de la intervención. La sección musical llegaría así, en el mejor de los casos, con una introducción que hubiese dotado de experiencia y referentes, el contenido de la canción.

La música es tan fundamental para el Cabaret Invisible que sin ella sólo sería invisible. Considerando lo importante de este elemento podríamos pensar que basta un buen músico para construir la sección cabaretera de cada intervención. Pero hay tanto de visión de mundo en ella, más allá de las palabras, desde el tono, desde el ritmo, la forma de interpretarse, que sólo ha habido hasta el momento una persona que ha compartido por completo esta visión y ha hecho posible que haya realmente una unidad creativa entre lo invisible y lo supervisible: el compositor y cantante Sebastián Sotomayor. Nos unía la empatía ideológica y estética, y la música propia de Sebastián era exactamente lo que buscábamos: un estilo pop muy contemporáneo, rupturista de las formas clásicas, urbano, crítico, alegre: satírico. En el momento en que las situaciones de intervención

fueron decididas, Sebastián recibió los temas generales y alguna lluvia de palabras propuestas. Las transformó en dos canciones “Retweet” y “Uy” componiendo la letra y las melodías. Al proceso de ensayos de preparación de la Sección Invisible, sobrevino la preparación del montaje del número musical. De los intérpretes convocados, un número reducido, sin embargo, destacaba por sus destrezas musicales. Sebastián propuso entonces líneas vocales e instrumentales pensadas en las capacidades de los actores, de forma que pudiesen resolverse en las condiciones del proyecto. Resolvimos finalmente la conformación de un grupo base de intérpretes, liderados por Sebastián Sotomayor, que guiarían la sección musical, acompañados por el elenco total. Los números fueron acompañados por algunos instrumentos musicales como guitarra, acordeón, metalófono y kazoo, que los actores llevarían escondidos y que mostrarían en el momento de la Sección Cabaret. Estas secciones quedaron planificadas para suceder en aproximado de 3 minutos de música, acompañada de algunas interlocuciones. El fin de esta sección, lo marcaría el natural aplauso de los asistentes y culminaría con invitación al público de compartimos sus impresiones por redes sociales.

De la unión de las dos secciones, ésta fue entonces la estructura de acción definitiva para las dos intervenciones:

Un grupo de actores, que llamamos *invisibles*, se reúne en un punto de la ciudad para dar inicio a la intervención. Tienen roles designados. Se separan. Es el punto cero y la situación se comienza a desarrollar desde este momento. Según corresponda, se acercan juntos o por separado al punto 1 o punto de partida del juego. Uno de los *invisibles*, en este caso la directora, asume el rol de capitán del juego. Cuando todos los *invisibles* llegan discretamente al punto 1, que es siempre un paradero de autobús, la capitana escoge un autobús en particular y con su subida, marca el espacio de juego, acción que es seguida por todo el resto de *invisibles*. Arriba del autobús, los actores se reparten en

el espacio, interactuando con los pasajeros según sus roles. De pronto, uno o más *invisibles* comienzan a generar una acción que sobresale. Los demás *invisibles* desempeñarán fuerzas actanciales básicas, de apoyo u oposición a la acción central. Estas acciones por un lado pretenderán orientar la atención de todos los pasajeros hacia el centro de la intervención y promover la reacción de los pasajeros. Las acciones invisibles están orientadas en sentido deportivo de forma que los pasajeros, son “marcados” por el actor que se encuentra más cerca. La responsabilidad de acción está así repartida y coordinada entre el elenco invisible. La situación central se desarrolla hasta llegar a un punto climático, y simultáneamente se desarrollan otras paralelas más discretas, de acuerdo al número de *invisibles* que haya escondidos. Estas acciones paralelas pueden ocurrir o no, según sea pertinente. Su función es ante todo, enfocar la situación central. Se llega a un hito de acción previamente establecido. Los *invisibles* han logrado relacionarse de forma plena con los demás pasajeros, y han sido asumidos como pares. De pronto, de manera inesperada, una canción comienza a oírse en un punto del espacio, y los *invisibles* van uniéndose uno a uno, exponiendo instrumentos musicales. La canción habla con ironía sobre la situación recién vivida. Al término del número el elenco se despide y entrega un material que permite que los pasajeros puedan entrar en contacto posterior con el grupo y compartir su experiencia. Los *invisibles* se bajan del autobús y se reúnen para construir colectivamente la vivencia de la intervención.

5.5 Análisis y valoración de la experiencia de realización escénica

Para evaluar la experiencia del proyecto creativo “Disculpe la molestia, no era mi intención molestar” es preciso recordar, que el sentido primigenio era experimentar con un formato de teatral nuevo, el Cabaret Invisible, como sistema de intervención del espacio público con ciertas

características trasvasadas del cabaret y el Teatro Invisible, con miras a su mejoramiento y réplica. La presentación particular de una puesta en escena u otra, sólo cobra sentido en su interacción con todas las demás, como concreción de una estructura general, de un método que mantiene constantes en contenido y forma, y que es el que, finalmente, se intenta proponer.

De esta manera, lo primero que haremos es recordar los objetivos del Cabaret Invisible como formato:

- 1) Desarrollar una forma de intervención del espacio público que explore la trasposición de realidad y ficción, y se genere a través de la cocreación de la experiencia estética y real, entre actores y espectadores.
- 2) Provocar la autoobservación de los participantes en tanto actores sociales.

El formato Cabaret Invisible responde al primer desafío fusionando elemento de dos géneros, el Teatro Invisible y el cabaret, extrayendo de cada uno características enfocadas a trabajar la performatividad y la teatralidad, respectivamente. La exploración de la trasposición de realidad a ficción se plantea al establecer justo el punto de traspaso, la *anagnórisis del espectador*, como su objetivo. La cocreación de la vivencia espectacular se cumple al diseñar y desarrollar puestas en escena que requieren de la participación activa de la comunidad estética para construirse. En este sentido, las intervenciones #Retweet y #ElHombreQueLlora provocaron *anagnórisis del espectador* muy diferentes. Considerando que se realizaron un total de 18 presentaciones de Cabaret Invisible, y tratando de valorarlas en conjunto, en el caso de #Retweet, la sección invisible, resultó ser en general, atractiva para la mayor parte de los asistentes (con algunas excepciones, siempre). El develamiento de la ficción, en cambio, provocó más bien incomodidad o vergüenza

por la exposición pública de la intromisión en asuntos ajenos y privados. La Sección Cabaret, por esa razón, nunca provocó el festejo o disfrute manifiesto por parte de los pasajeros, sino más bien asombro e introspección. Esto tuvo también una excepción, una presentación en que la colectividad completa de un autobús se organizó tácitamente para obtener la información que esperaba sobre la extorsión, y la complicidad entre ellos fue tanta, que el chofer impidió que la actriz que debía dar la respuesta se bajara del autobús, y los pasajeros, ya asumiendo que el tema privado se había hecho público, pidieron al unísono a la actriz abordo que revelara el misterio. En cualquier caso, la variedad de reacciones de una misma intervención es tan alta, de la indiferencia a la participación total, que es imposible dilucidar exactamente a qué se debe una u otra. Son demasiadas las variables que cambian de un momento a otro, y que están fuera del control del proyecto. Justamente por esto, es que tiene sentido que una intervención suceda varias veces y puede observarse en su diversidad. Aunque encontremos puntos en común, una presentación particular no puede ser representativa de otra, como en una temporada teatral tradicional, sólo se representa a sí misma, y como tal es parte importante porque marca una posibilidad dentro de un abanico. En el caso de la intervención #ElHombreQueLlora, también considerando todas sus presentaciones, la *anagnórisis del espectador* provocó una reacción casi opuesta. La Sección Invisible resultó en todos los casos, incómoda para los pasajeros, y el punto de quiebre, un alivio. El develamiento de la ficción provocó muchas veces, un sentimiento mezclado de culpa por no haber colaborado y admiración por los que sí manifestaron preocupación, o de orgullo por haber hecho algo solidario al respecto. En cualquier caso, la Sección Cabaret siempre provocó festejo, y expresión manifiesta de gratitud. Al bajarnos del autobús, siempre lo vimos alejarse con un público que seguía compartiendo la experiencia. En el caso de ambas intervenciones el público se contactó posteriormente por redes sociales. Respecto a #Retweet, los comentarios llegaron el mismo día, en el momento de la

intervención y tenían por fin, sobre todo constatar la experiencia. En relación con #ElHombreQueLlora en cambio, los comentarios llegaron días y hasta semanas después, compartiendo una reflexión. Con distintos niveles, creemos que la autoobservación se produjo en un número considerable de personas, muchas más de las que dejaron constancia de ello a través de su testimonio.

Respecto a la metodología de trabajo, observamos diferentes debilidades y fortalezas. La opción de trabajar en el espacio público, fue sin duda, el mayor desafío del proyecto creativo, pues implicó salir del marco de presentación habitual del cabaret que es el teatrobar. Esta apuesta nos planteó retos particulares como el estudio del espacio tal y como es, que resulta lógicamente opuesto a contar con un espacio preparado para nuestro producto y una audiencia dispuesta. En este sentido, nuestra acción estuvo orientada a la construcción performativa de la espacialidad a través de nuestros propios cuerpos y las relaciones que con ellos creamos con otros. Para nuestros objetivos de puesta en escena, el tener como punto de partida un marco de presentación real, nos permitió contrastar de manera profunda la extracotidianidad del cabaret. Por esto, creemos en que gran parte de la potencia que el Cabaret Invisible puede alcanzar se debe justamente al contraste que provoca en espacios no teatrales. Valoramos como acertado el proceso de estudio del espacio de trabajo y las decisiones tomadas en consideración.

Si bien evaluamos positivamente la elección de situaciones de intervención, cada una permitiendo particulares reflexiones, aprendimos que las intervenciones resultan más significativas para los espectadores en tanto permiten que haya, más que la sola observación o interacción, una comunión manifiesta, esto es, un espacio explícito para compartir la experiencia

vivida, ya sea en el mismo momento y lugar, o posterior. Esto no fue algo considerado en el proyecto, y sin duda orientará las futuras intervenciones.

Respecto de la selección de los intérpretes, creemos hoy, que debe ponerse mucho más exigencia en el perfil musical de los mismos. En el caso de este proyecto, la Sección Cabaret siempre estuvo en un nivel de destreza básico, que si bien permitió crear la atmosfera festiva, nunca pudo ser percibido como un disfrute estético especial y eso podría producir un efecto global no sólo de mayor intensidad, sino de otras características. Aumentar y equilibrar el tiempo de ensayos para una y otra sección, y aumentar la exigencia del casting respecto a las habilidades de partida, podrían ser soluciones apropiadas.

El trabajo con los actores en torno a la disposición invisible, creemos que seguirá siendo útil abordarlo de la improvisación. Creemos también que en tanto sea posible trabajar con un equipo estable, sería enriquecedor, poder rotar a los actores en diferentes roles y de esta forma tener una posibilidad de evaluación más compleja a través de la construcción conjunta de un mismo roles entre actores. Esto podría visibilizar la riqueza de las diferencias surgidas por las propias diferencias personales.

Muchos aprendizajes dejó la constante relación que sentimos había entre nuestro proyecto y el deporte, especialmente en la forma de organización y comunicación al interior del equipo. Creemos por tanto, que los estudios de praxiología podrían ser de mucha utilidad en el futuro de este proyecto y de otros con similares características.

La utilización de la música fue pertinente, tanto desde su contenido, que fue recibido y comprendido como sátira por los asistentes, como desde su forma que mantuvo el proyecto en una atmósfera de fiesta popular urbana y contemporánea.

Finalmente, la gestión de la comunicación de los espectadores con nuestro, posterior a las presentaciones, fue insuficiente e incongruente con el público objetivo. La realidad virtual no es todavía masiva en los usuarios del transporte público, y dado que el proyecto genera la voluntad de compartir la experiencia es importante que se ofrezcan canales que así lo permitan.

Respecto de la evaluación de una presentación puntual de la intervención #ElHombreQueLlora por parte de los evaluadores Jesús Codina, Macarena Andrews, Alicia Solá y Alberto Kurapel, merecen especial consideración sus comentarios:

- El único aspecto en el que todos estuvieron de acuerdo, fue en la dificultad metodológica que suponía evaluar un trabajo que exigía sorpresa como un factor fundamental y luego, la dificultad de evaluar un proyecto que planteaba un sistema de intervención con diferentes puestas en escena habiendo visto una sola de ellas, y en una presentación única. Tomando esto en cuenta, la opinión de los evaluadores se centró básicamente en los siguientes puntos:

- Se valoró positivamente la capacidad de trabajar a partir del factor sorpresa, la co creación de contenido entre elenco y público, la coordinación de un elenco amplio, a pertinencia del número musical satírico, el ambiente festivo generado en el espacio, y la capacidad de provocar implicación y entretenimiento en la audiencia. Se hicieron también sugerencias respecto de considerar mayor duración de la intervención, mayor desarrollo de *situaciones invisibles* fuera de la acción central, o mayor desarrollo dramático de la situación protagónica. Todas consideraciones

muy pertinentes, que de hecho dialogan con la experiencia de la intervención #Retweet en la que justamente exploramos el desarrollo de la intriga. Cada intervención presenta posibilidades de indagar y jugar con el uso diferente de los elementos, y así lo hicimos.

- El profesor guía, Alberto Kurapel, quien tuvo una visión panorámica del proceso en toda su evolución, acompañando las dos intervenciones diferentes en prácticamente la totalidad de sus presentaciones, destacó diferentes aspectos. En primer lugar, hizo referencia a la forma en que el discurso artístico abogaba por un fin que debiera ser esencial: una invitación a enriquecer la mirada, a diversificarla, a mirar/ mirarse y a participar. Kurapel destacó que la ética defendida se plasmase en la propuesta de una estética coherente, no sólo a partir de un producto resultante, sino de la forma en que éste se construye, y esto va desde el tipo de público destinatario escogido, hasta la forma en que se organiza la participación de todos, sin que haya más posibilidad que la de ser cocreador. Poéticamente ha descrito la experiencia como “una contemplación oscilante entre el soñar y el despertar más allá de la consciencia cotidiana; un intento, no sólo de narrar una nación en movimiento, sino por crear una nueva nación a partir de la narración espectacular en los buses del Transantiago.” En su experiencia, ninguna experiencia de presencia/ representación fue igual a otra, tal vez sólo manteniéndose la constante, de trabajar para un público no preparado, ni dispuesto a ver teatro. En las diversas ocasiones, desde su perspectiva, los actores reaccionaron de manera sutil, generosa y artística, frente a las diversas reacciones de los pasajeros y choferes, que fueron de la más variada índole, pero nunca indiferentes. Desde el punto de vista estético, destacó la configuración general de los espectáculos de Cabaret Invisible, como sistema. En ese sentido valoró la relación temporal escénica y ficcional de la propuesta. En su opinión, la dirección imprimió un ritmo donde las acciones físicas y la palabra, cumplieron el rol de crear un tiempo escénico, que apoyándose en la cotidianidad y el realismo, superpuso un tiempo escénico al tiempo

del trayecto, transformándolo en un tiempo de representación. Para él, los espectáculos presentaron una dialéctica, donde los signos auditivos, visuales, trastocaron el tiempo, lo volvieron invisible, y crearon un interés continuo de los pasajeros al sentir y ver la homogenización de los signos temporales de la presencia y los de la representación. Los hechos cotidianos, enunciaron ideas aparentemente abstractas con una ironía sutil, que los pasajeros, en su gran mayoría captaron, y que terminaron agradeciendo de forma explícita.

- Los evaluadores, a excepción de Alberto Kurapel, criticaron la falta de implicación política del trabajo, entendida como un discurso explícitamente referido al poder político actual y sus figuras. Sobre este punto se discutió largamente en la reunión de evaluación, planteando la responsable y el profesor guía, que la implicación política se había propuesto de una manera diferente, vinculada a la acción directa sobre la realidad social en el marco del arte público, en el intento de la performance por sacar a los espectadores de la actitud pasiva habitual, no en relación con el teatro, sino con su vida cotidiana misma; y por otro lado, no menos importante, en relación con la organización misma del formato teatral y su relación con la audiencia. Estas características se explicitaron en el documento escrito que antecedió la exploración escénica. En ese mismo texto de partida, se aclaró siempre además, que el objetivo del proyecto creativo descartaba la réplica del formato mexicano como un todo en un contexto chileno, sino en vez de eso, que su fin era la búsqueda de construcción de un nuevo formato teatral, con sus propios objetivos y estrategias, para el cual se haría el trasvase, de algunos elementos, -aislados y a conveniencia- del cabaret. En este sentido, se cuestionó también que el punto de partida fuese el cabaret mexicano, si los elementos formales trasvasados se comparten con otras tradiciones, y se abrió la pregunta de si utilización de ciertos recursos de una forma diferente, resulta suficiente para hablar de cabaret. Dejamos esa interrogante abierta a los lectores. El maestro Jesús Codina solicitó incluir una

reflexión en el proceso sobre el Teatro Invisible y explicitar el tratamiento que de él se hizo, y a esto se debe que hayamos incluido en el Capítulo 3 nuestra “Crítica a la invisibilidad definitiva”.

La última interrogante resulta para nosotros una de las discusiones más apasionantes y también, difíciles de concluir. ¿Se podría haber llegado al Cabaret Invisible desde otro formato de referencia? Por supuesto. La creación escénica, y más cuando tenemos conciencia de los infinitos referentes que pueblan nuestra historia, se alimenta de múltiples estímulos, y podría llegarse desde cualquier punto a cualquier otro. ¿Es pertinente la exploración del trasvase de elementos estéticos para la construcción de otro formato teatral en el contexto de una investigación experimental? Nos parece que lo es. ¿Es el producto resultante un producto que contiene elementos suficientes para que se reconozcan sus fuentes? ¿Es finalmente el Cabaret Invisible un tipo de cabaret contemporáneo? Creemos que sí, por su espíritu y por sus elementos, pero definitivamente no nos corresponde a nosotros evaluarlo, ni podemos, por la proximidad. Tampoco estaba en nuestras intenciones, porque somos los primeros en pensar el cabaret como un género que se cuestiona a sí mismo y lo hace a través de la escena. Podría incluso concluirse que lo que hicimos no es cabaret, o al menos, no es “suficientemente” cabaret. Sería legítimo. Nosotros nos sentimos parte del momento que el cabaret chileno está viviendo, y estamos seguros de que en unos años, con cierta perspectiva, miraremos hacia atrás y podremos evaluar con mejor precisión el presente y lo que nuestro aporte significa. ¿Se cumplen los objetivos políticos que nos planteamos? Desde nuestro punto de vista y desde nuestra vivencia: absolutamente. Desde la experiencia de la audiencia, sabemos por sus testimonios, que hemos provocado al menos en algún número de personas, el efecto buscado, que era la auto observación de cada uno como actor social. En el Anexo 13 “Crónica de un espectador” compartimos el testimonio de un involuntario asistente a nuestro examen evaluado. El periodista Sebastián Balcazar del periódico El Desconcierto, a quien no

conocíamos, se encontró casualmente arriba del autobús esa noche y recibió la experiencia como un pasajero más. La reflexión que publicó en el medio digital, titulada “Cabaret Invisible: el teatro itinerante que le cambió la cara a los santiaguinos” coincide con otras que recibimos durante el proceso, y avalan nuestra percepción respecto de lo que ocurrió con el público.

5.5.1 Reflexión sobre experiencia de dirección en Cabaret Invisible: Dirigir lo no ensayable, dirigir espectadores, dirigir en vivo.

Cuando uno se propone preparar una puesta en escena, cuyo acontecer no es ensayable, y cuya presentación no persigue la repetición, se enmarca como director, en una empresa completamente diferente de la que suele hacerlo habitualmente. Esta innovación obligada, genera tantas respuestas como nuevas preguntas, y finalmente, son éstas últimas las que mantienen vivo el proceso de dirección, incluyo más allá de un proyecto, pues los aprendizajes y desafíos se traspasan al siguiente.

El Cabaret Invisible, en su Sección Invisible, no es factible de ensayarse porque su dependencia de la experiencia real, en el espacio real, con las personas reales, es muy fuerte. Se trata ante todo, de un acontecer y por ende, el rol del director es preparar las condiciones para que ese acontecer, acontezca. ¿Qué condiciones pueden prepararse y de qué forma? Podemos esclarecer luego de la experiencia, que hay dos condiciones básicas que el director debería atender. El espacio es una condición fundamental y parte del trabajo del director es estudiarlo minuciosamente hasta conocer sus dinámicas naturales. Con este conocimiento en mente, el director puede aproximar a los actores a las condiciones expresivas propicias para enfrentar una intervención. El otro elemento que puede prepararse, antes de la realización escénica, es la capacidad de los actores de enfrentar y trabajar con la realidad misma. En este sentido el director puede orientar y acompañar a los actores a decodificar las relaciones que se establecen de forma orgánica en un espacio, y a partir de esta observación pueden hacerse los juegos de rol para improvisar diferentes escenarios. El elemento más importante para enfrentar la realidad misma es la disposición del actor, descrita más arriba como *disposición invisible*. Esta disposición abierta para alimentar y recibir, lo que a lo largo del

texto hemos identificado como el *bucle de retroalimentación autopoietica* con el público, puede ser entrenada con la improvisación. Durante este proceso, al tiempo que el elenco se compenetra, se orienta en la resolución de acciones a partir de lo que recibe. También se crean de forma natural códigos de interacción entre los actores.

La presencia y participación activa de la directora en el momento de las intervenciones, permitió que el rol se transformara en una especie de capitán deportivo, un jugador con la atribución especial de establecer modificaciones al juego. Fue sin duda una de las experiencias más novedosas, dirigir actores en tiempo real, durante la realización escénica. Esto fue posible gracias a los códigos ya establecidos, como por ejemplo, el hecho de que subir o bajar de un vehículo de cierta forma, implicara la subida o bajada de todo el elenco, o la posibilidad de re ordenar en el espacio a los diferentes actores, ya sea con gestos o con mensajes de texto o con una llamada de teléfono y a través de estos cambios, incidir en el curso de la acción. Este rol requiere también de una disposición particular, una *dirección invisible*, que debe ser capaz de reconocer en el espacio en vivo, condiciones con las que trabajar y de hacerlo además, sin que nadie lo note.

Podemos decir que finalmente la organización de la puesta en escena se enfoca en la *dirección de los espectadores* y esto no se limita a la situación habitual de cualquier representación teatral, en que lo que se dirige es la atención del espectador: no, en el Cabaret Invisible lo que buscamos es la acción, por ende se trata de dirigir también la acción del público, de estimularla, recibirla y devolver una acción proporcional. La dirección de espectadores atiende así, básicamente a dos objetivos: 1) integrar a los espectadores a una acción de la intervención, haciéndolos parte de una comunidad temporal a través del bucle de retroalimentación autopoietica, 2) provocar lo que llamamos *anagnórisis del espectador*, que es el paso de realidad-ficción-realidad y que sucede en

el momento en que la realidad se interrumpe por la interpretación musical inesperada y esa observación de la ficción lleva a su vez al espectador a verse a sí mismo como espectador. Los actores son entendidos así como un puente, una herramienta para trabajar con el público en la cocreación del acontecimiento. Los actores deben estar preparados para estimular a los espectadores, y es por eso, que de forma previa, el director establece roles actanciales, que llamamos *roles invisibles*, que no tienen otro fin que estimular la percepción del espectador, apoyando o rechazando la acción central de la intervención. El nivel de este estímulo sólo es decidido por los actores en el momento, por ende resulta imposible de regular. A veces es adecuado, a veces insuficiente y a veces exagerado. A veces logramos identificarlo mientras sucede, a veces, sólo nos damos cuenta, cuando al terminar la intervención, compartimos experiencias. Parte de la riqueza de este proyecto, es justamente que a nivel de dirección, constituye un laboratorio permanente. Implica soltar la búsqueda de un resultado, para concentrarse en un juego que siempre es nuevo. Nunca es mejor o peor, porque a diferencia de un proceso teatral habitual, no hay referencias, no hay un ensayo general en la mente del elenco al momento de estrenar o de volver a intentar una intervención. Tampoco hay una evaluación posible en cuanto al efecto de cada intervención como suceso individual, porque cada intervención es sólo una parte de algo. La intervención se vuelve así, un instrumento más que un producto. Una herramienta de prueba, como una encuesta, que sólo arroja valor cuando se suma a muchas otras e indica una tendencia. Utilizar el teatro así, constituyó para nosotros un completo descubrimiento de las posibilidades de nuestro oficio.

CONCLUSIONES

La presente investigación se centró en el estudio del cabaret mexicano contemporáneo de la Ciudad de México, como un género teatral circunscrito en la concepción del arte como herramienta de transformación social, que destaca a nivel dramático por la presentación de elementos satíricos, esto es, vinculados a la crítica y al humor, y a nivel espectacular, por desarrollarse, en un ambiente de copresencia y cocreación espectacular entre actores y espectadores, un juego constante de presencia y representación, para provocar el distanciamiento crítico del público ante sus contenidos, socialmente contingentes.

Nos planteamos como primero objetivo, aportar al campo de los estudios de teatro latinoamericano contemporáneo una herramienta de análisis de puestas en escena que permita relevar los rasgos esenciales del cabaret en tanto teatro de sátira y en tanto performance. De forma específica nos propusimos identificar los componentes dramáticos y performativos del cabaret mexicano, que tienen consecuencias escénicas, para presentar luego, un esquema de rasgos fundamentales, dramáticos y performativos, a observar en el género cabaret. Nuestro segundo objetivo fue trasvasar experimentalmente algunos rasgos satíricos y performativos del cabaret mexicano para construir un nuevo formato teatral de cabaret contemporáneo que en fusión con elementos del Teatro Invisible se aplicara a la intervención del espacio público.

Recordemos las preguntas que orientaron el desarrollo de la investigación, teórica y práctica:

a) ¿Qué características dramáticas del cabaret mexicano tienen implicaciones en su puesta en escena?

- b) ¿Qué marco metodológico resulta pertinente para el análisis de la puesta en escena del cabaret mexicano contemporáneo, particularmente en su vertiente más performativa?
- c) ¿Qué rasgos estéticos, dramáticos y performativos, deben observarse al enfrentar puestas en escena de cabaret mexicano contemporáneo?
- d) ¿Qué rasgos estéticos del cabaret mexicano y del Teatro Invisible podrían integrarse para crear un formato nuevo de intervención de espacios público? ¿Qué consecuencias en el espectador tiene la experimentación con la presencia previa a la representación?

Para responder estas preguntas, procedimos a la revisión bibliográfica de fuentes sobre historia y teoría del teatro, la realización de entrevistas directas a creadores de cabaret contemporáneo, la observación de puestas en escena de cabaret en Ciudad de México, la identificación de rasgos dramáticos y performativos comunes, la presentación de un modelo de observación de puestas en escena apropiado para el género, y a partir de ciertos elementos seleccionados del cabaret y el Teatro Invisible, hicimos el diseño y la realización del proyecto creativo Cabaret Invisible. Las respuestas a las que llegamos tras este proceso, fueron presentadas en cinco capítulos.

En el Capítulo 1 nos planteamos la tarea de relevar los rasgos del cabaret en tanto drama, que tienen consecuencias en la escenificación y la realización escénica. Partimos por identificar al cabaret en el marco de la sátira, lo cual le provee de una vinculación fundamental con el humor y la crítica. Lo situamos dentro de la teoría de géneros, en el campo de la farsa, entendida ésta como proceso de simbolización de cualquier género dramático a partir de la transformación de sus elementos estructurales (personaje, anécdota y lenguaje). Establecimos que su tono grotesco lleva al espectador a sentir horror o vergüenza o emoción cínica al contemplar la realización de actos ilícitos, y a través de la catarsis fársica, se libera a través de la risa, de la energía contenida en

reprimir impulsos antisociales. Para lograr el efecto satírico, y rebajar las situaciones y figuras sociales que infunden miedo, el cabaret hace uso de diferentes tipos de chistes, particularmente tendenciosos, y dentro de éstos, particularmente de chistes cínicos, además de estrategias satíricas como la caricatura, la parodia, el travestismo y el desenmascaramiento. El humor, que en el cabaret mexicano, es especialmente inclusivo, cumple así, además de una función crítica, una función socializadora a través de la vivencia compartida en torno a temáticas contingentes para la comunidad. Definimos también que el cabaret mexicano orienta sus discursos críticos a reflexionar sobre la identidad y los espacios en que culturalmente se generan distintos tipos de explotación y/o exclusión social, como por ejemplo, en la tensión entre diferentes cosmovisiones culturales en el país, en la explotación de los poderosos sobre los vulnerables, o en la discriminación de las minorías o mayorías no hegemónicas en todos sus tipos, especialmente en relación con la diversidad sexual. Concluimos este capítulo, revisando el Teatro de Carpa, desarrollado en Ciudad de México después de la Revolución y hasta mediados del siglo XX, que fue un teatro de variedades con carácter plenamente mexicano, del cual el cabaret contemporáneo heredó además del evidente uso de referentes visuales y sonoros del imaginario popular mexicano, y el acercamiento teatral para construcción y cuestionamiento de la identidad nacional a través de la presentación de temáticas atinentes a la comunidad local; la promoción del ambiente de convivencia festiva entre actores y público, y la maestría satírica de los intérpretes.

En el Capítulo 2 nos propusimos presentar el cabaret mexicano en su contexto contemporáneo. Como manifestación artística vimos que responde a las revoluciones culturales que ocurrieron de forma global en las principales capitales del mundo durante la década de los 60's del siglo pasado. En México particularmente, la exacerbación de la desigualdad y la corrupción, y ante ellas, la organización de movimientos de disidencia en diferentes niveles, por la diversidad sexual, por la

autonomía de los pueblos indígenas, por la ecología, llevaron a un grupo de creadores del teatro y de la música con formación universitaria, a rescatar raíces escénicas locales, como el corrido o el Teatro de Carpa para hablar de las nuevas contingencias, desde espacios diferentes y críticos a los tradicionales de las bellas artes. Gran influencia marcaron en la búsqueda de lenguajes para el posterior cabaret, el trabajo en Ciudad de México de creadores como Alejandro Jodorowsky y Oscar Chávez. En la conformación del género diferentes recursos fueron integrados, algunos retomados de épocas y lugares lejanos, como la comedia del arte, o el Kabarett alemán, fusionados con el convivio bohemio en los *antros* de la capital, la música popular y todos los símbolos iconográficos de la cultura nacional tradicional, revisitados desde la contemporaneidad. Actualmente el cabaret mexicano goza de un ambiente consolidado y en expansión. En este mismo capítulo describimos la performance de cabaret *Las Nupcias de Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe* (2001) como un ejemplo de puesta en escena que destaca por presentar tanto elementos dramáticos como performativos propios del género, en una equilibrada relación entre presencia y representación.

En el Capítulo 3 presentamos diversas consideraciones sobre el abordaje de la performatividad en las artes escénicas, para acercarnos finalmente desde el enfoque de Erika Fischer Lichte, quien considera a la performance teatral no como una obra artística sino como un acontecer. Desde este punto de vista, lo performativo se instala sobre la base de copresencia entre actores y espectadores, y la producción performativa de la materialidad escénica, que a su vez engloba la corporalidad, la espacialidad, la sonoridad y la temporalidad. En este capítulo relevamos conceptos de gran utilidad para observar el cabaret mexicano, como la *copresencia* entre actores y espectadores y la cocreación espectacular entre ellos a través del *bucle de retroalimentación autopoietica*, la diferencia entre *escenificación* y *realización escénica* y la gran dependencia de la segunda de la

participación del público, el *embodiment* o el realce de lo performativo en el cuerpo del actor, y el *juego de presencia y representación*, que fue el fenómeno a partir del cual caracterizamos la esencia del cabaret mexicano.

En el Capítulo 4, considerando los aspectos dramáticos y performativos presentados en los Capítulos 1 y 3, propusimos un modelo para la observación de las puestas en escena de cabaret mexicano contemporáneo. Este modelo consideró el fenómeno del juego entre presencia y representación como el eje poético/estético sobre el cual se articulan los demás elementos dramáticos y performativos. Este juego constante tiene por objetivo provocar el distanciamiento crítico por parte del espectador. En su aspecto vinculado a la representación, se relaciona con la sátira y resulta fundamental su concepción de la crítica como herramienta de transformación social, lo que tiene por consecuencia la exigencia de discursos críticos, conectados con problemáticas contingentes para la colectividad, y el cuestionamiento mismo del sistema de producción teatral. Como sátira también es importante su relación con la farsa a nivel dramático y sus recursos de provocación de los espectadores desde el humor inclusivo. En su aspecto vinculado a la presencia, el cabaret destaca por promover la copresencia y cocreación espectacular entre actores y espectadores, así como por diseñar el distanciamiento, aplicado a la producción performativa de la materialidad escénica por medio de la corporalidad, espacialidad, sonoridad y temporalidad.

En el Capítulo 5 presentamos el proyecto creativo Cabaret Invisible como un sistema de intervención del espacio público. Este proyecto de arte público integró elementos dramáticos y performativos del cabaret mexicano y del Teatro Invisible, con el propósito estético de desarrollar una forma de intervención del espacio público que explorara la trasposición de realidad y ficción, y que se generara a través de la cocreación de la experiencia estética y real, entre actores y

espectadores. Como objetivo político buscó provocar la autoobservación de los participantes en tanto actores sociales.

Esperamos que la investigación teórica y documental relativa al cabaret crezca y continúe. Pendiente queda en ese sentido la reflexión sobre el fenómeno de cabaret contemporáneo en nuestro país. Asimismo esperamos que nuevos rumbos de la exploración escénica se desarrollen en el marco de la intervención de espacios públicos. En nuestro caso, nos planteamos profundizar en el estudio de las posibilidades que la praxiología aporta a las artes escénicas, especialmente al proceso de ensayo de Cabaret Invisible.

Culminamos este proceso, esperando motivar a otros, a seguir dialogando sobre teatro y sobre cabaret, desde las ideas y desde la acción.

BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre, C. C. (1999). *Análisis del drama*. México, D. F.: Escenología.
- Alvarado, R. (2013, 24 de junio). Estudio dice que uno de cada tres chilenos se siente muy estresado por Paulina Sepúlveda. *La Tercera*. Recuperado de <http://www.latercera.com/noticia/tendencias/2013/06/659-529720-9-estudio-dice-que-uno-de-cada-tres-chilenos-se-siente-muy-estresado.shtml>
- Alzate, G. (2002). *Teatro de cabaret Imaginarios disidentes*. Irvine: GESTOS.
- Alzate, G. (2008). Dramaturgia, ciudadanía y anti-neoliberalismo: el cabaret mexicano contemporáneo. *Latin American Theatre Review*, Spring, 49-66.
- Alzate, G. (2013). Una práctica contra-representacional. El cabaret político mexicano. *Paso de Gato*(55), 28-31.
- Alzate, G., & Marín, P. (2007). Las Reinas Chulas: El Vicio/El Hábito. Entrevista con Ana Francis Mor, Cecilia. *Karpa*. Recuperado de <http://web.calstatela.edu/misc/karpa/KarpaArchives/Site%20Folder/Resources/PDF/ReinasChulas.pdf>
- Austin, J. L. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Ayuso de Vicente, M. V. (1997). *Diccionario Akal de Términos Literarios*. Madrid: AKAL.
- Aznar, Y., & Iñigo, M. (2007). Arte, política y activismo. *Revista Do Instituto de Artes de Universidad de Río de Janeiro*, 6.
- Bancroft, R. (1971). Jodorowsky y Vilalta en el teatro mexicano actual. *Actas de IV Congreso de la AIH*. Salamanca: Centro Virtual Cervantes.
- Barba, E. (1987). *Más allá de las islas flotantes*. Buenos Aires: Firpo y Dobal Editores.
- Bellinghasen, H. (1985, 1 de enero). Visita al país de las tandas. *Nexos*. Recuperado de <http://www.nexos.com.mx/?p=4437>
- Bentley, E. (1964). *La vida del drama*. Buenos Aires: Paidós.
- Bergson, H. (2008). *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. Rockville: Arc Manor.

- Boal, A. (1980). *El Teatro del Oprimido: Teoría y práctica*. (G. Schmilchuck, Trad.) México, DF: Nueva Imagen.
- Boal, A. (2002). *Teatro del oprimido: Juegos para actores y no actores*. Barcelona: Alba.
- Ceballos, E. (1996). *Diccionario enciclopédico básico de teatro mexicano*. (E. Ceballos, Ed.) México DF : Escenología.
- Cornago, Ó. (2005). ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad. *Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 1-13.
- Del Río Reyes, M. (1999). Presencia de Alexandro Jodorowsky en el teatro mexicano de los sesenta. *Latin American Review, Fall*, 55-72.
- Domínguez, H. (Mayo de 2012). La Música y el Teatro de 1920 a 1940. *México DF: Programa de Cómputo para la Enseñanza: Cultura y Vida Cotidiana: 1920-1940 de la UNAM*. Recuperado de http://portalacademico.cch.unam.mx/materiales/prof/matdidac/sitpro/hist/mex/mex2/HMI ICultura_Vida/Musica1920.pdf
- Duvignaud, J. (1973). *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Escobar, A. (2013). Reseña del libro Un siglo de teatro en México de David Olguín, FCE, 2011. *Dimensión Antropológica, Mayo-Agosto*, 58, 171-181. Recuperado de <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=10038>
- Espinoza, C. (08 de 12 de 2013). El teatro: una cruzada por la decencia. *Wiki México / Artes /Artes Escénicas*. Recuperado de <http://www.wikimexico.com/wps/portal/wm/wikimexico/artes/artes-escenicas/el-teatro-una-cruzada-por-la-decencia>
- Estebañez Calderon, D. (1999). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- FIC México. (08 de 2014). Bienvenida XII Festival Internacional de Cabaret. *Programa del XII Festival Internacional de Cabaret*. México DF: Festival Internacional de Cabaret de México.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Freire, P. (2006). *La educación como práctica de la libertad*. México D.F.: Siglo XXI

- Freud, S. (1976). *El chiste y su relación con el inconciente*. (J. L. Etcheverry, Trad.) Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- García, A. (2007, 23 de enero). *Archivo Virtual Artes Escénicas*. Recuperado de <http://arteseszenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=66>
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, DF: Grijalbo.
- Goffman, E. (1959). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gómez García, M. (1997). *Diccionario Akal de teatro*. Madrid: Akal.
- Grumann, A. (2001). De complejidad y coexistencia El + y el – de la relación política entre el teatro y los medios/media. *Cátedra de Artes. Revista de Artes visuales, música y teatro*(9), 29-41.
- Hemispheric Institute. (s.f.). Resistencia Creativa. *Hemispheric Institute*. Recuperado de <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/modules/item/624-jesusa-resistencia>
- Henríquez, P. (2009). Oralidad y escritura en el teatro indígena prehispánico. (U. A. Facultad de Filosofía y Humanidades, Ed.) *Estudios Filológicos, Septiembre* (44), 81-92.
- Jodorowsky, A. (2004). *Psicomagia*. Madrid: Siruela.
- Kurapel, Alberto. (2010). *El actor performer*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Lehmann, H. T. (2012, 15 de agosto). Hans-Thies Lehmann: El teatro no es político por su contenido, sino porque está hecho de un modo político. *Clarín*. Recuperado de http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/teatro/Hans-Thies-Lehmann-Teatro-posdramatico-politico_0_755924664.html
- Lippard, L. (2001). Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar. En P. e. Blanco, *Modos de hacer: Arte crítico, esfera público y acción directa* (págs. 51-72). Salamanca : Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Martínez, C. (2015, 17 de febrero). *Plataforma Arquitectura*. Recuperado de [plataformaarquitectura.cl: http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/762346/ranking-2015-santiago-destaca-en-seguridad-y-es-elegida-la-mejor-ciudad-para-vivir-de-latinoamerica](http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/762346/ranking-2015-santiago-destaca-en-seguridad-y-es-elegida-la-mejor-ciudad-para-vivir-de-latinoamerica)
- Maturana, H. & Varela, F. (2009). *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del entendimiento humano*. Santiago: Universitaria.

- Mendoza, V. (1964). *Lírica Narrativa de México. El corrido en México*. México, DF.: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- MINSAL Chile. (2010). *Encuesta Nacional de Salud 2009-2010*. Santiago: Ministerio de Salud Chile. Recuperado de http://epi.minsal.cl/wp-content/uploads/2012/07/Informe-ENS-2009-2010.-CAP-5_FINALv1juliocepi.pdf
- Olivares, J. J. (2011, 10 de diciembre). Tengo más cosas que hacer que criticar a políticos de quinta. *La Jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2011/12/10/cultura/a03n1cul>
- Olivares, J. J. (2014, 2 de julio). El Nueve contribuyó a gestar un movimiento cultural en el DF. *La Jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2014/07/02/espectaculos/a17n1esp>
- Ortiz B., A. (2002). El teatro de revista mexicano, una forma de periodismo escénico. *Temay variaciones de literatura, julio-diciembre*(19), 91-110. Recuperado de <http://espartaco.azc.uam.mx/UAM/TyV/19/222082.pdf>
- Ortiz B., A. (2007). *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)* (Cuadernos de América sin nombre ed., Vol. 20). Alicante: Universidad de Alicante.
- Phelan, P. (1993). The ontology of performance: representation without reproduction. En P. Phelan, *Unmarked the politics of performance* (págs. 146-166). London: Routledge.
- Prieto, A. (1999). En torno a los estudios del performance, la teatralidad, y más. *Actas del I° Congreso Internacional de Cultura y Desarrollo*. La Habana.
- Prieto, A. (2005). Los estudios del performance: una propuesta de simulacro crítico. *Cuadernos de Investigación Teatral*, 52-61.
- Prieto, A. (2009). ¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance. (D. Adame, Ed.) *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*, 116-143.
- Prieto, A. (s.f.). *Archivo Virtual de Artes Escénicas*. Recuperado de http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/251/jesusarod_prietostambaugh.pdf
- Proceso. (2009, 27 de agosto). Oscar Chávez, rebasado por la realidad. *Proceso*. Recuperado de 2013, de <http://www.proceso.com.mx/?p=118174>
- Ranciere, J. (2009). *The emancipated spectator*. London: Verso.

- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española (22.a ed.)*, 22. Recuperado de <http://www.rae.es/rae.html>
- Rodríguez, J. (2010). Interview with Jesusa Rodríguez: On art and activism by Diana Taylor *Hemispheric Insitute*. Recuperado de <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/component/k2/item/2283-interview-jesusa-activism>
- Rodríguez, J. (2013, 20 de agosto). Entrevista a Jesusa Rodríguez. (N. Cament, Entrevistador) México DF.
- Schechner, R. (1985). *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Turner, V. (1988). *The Anthropology of Performance*. Nueva York: The Performance Arts Journal Press.
- UNAM. (s/f). Biografía de Juan Ibañez. *Figuras del Cine Mexicano*. UNAM. Ciudad de México, México. Recuperado de http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/I/IBANEZ_diez_gutierrez_juan/biografia.html
- Valenzuela, M. (2011, 14 de diciembre). Entrevista a Minerva Valenzuela. (N. Cament, Entrevistador)
- Valverde, C. (2016, 28 de febrero). El neoliberalismo aplica la necropolítica, deja morir a las personas que no son rentables. *El diario*. Recuperado de http://www.eldiario.es/catalunyaplural/neoliberalismo-aplica-necropolitica-personas-rentables_0_479803014.html
- Vasconcelos, T. (2013, 20 de agosto). Entrevista a Tito Vasconcelos. (N. Cament, Entrevistador)
- Vega, P. (2011, 16 de febrero). Nupcias de Liliana y Jesusa. *La Jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2001/02/16/056n1con.html>
- Verdugo, Waldemar. (1983, noviembre). Entrevista a Mario Moreno "Cantinflas". *Vogue México*.
- Villegas, J. (Abril de 1996). De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria. *Gestos* (21).
- Weisz, G. (1993). *El juego viviente*. México D.F.: Siglo XXI.

ANEXOS

Anexo 1: Pauta de entrevista a creadores de cabaret mexicano

¿Desde cuándo te consideras cabaretero?

¿Cómo llegaste al cabaret?

¿Qué había o con qué te encontraste en el género cuando empezaste a crear?

¿Y actualmente? ¿Identificas corrientes dentro del cabaret de México? ¿Te sientes parte de alguna?

¿Qué caracteriza a los jóvenes creadores de cabaret?

¿Cuáles son tus principales referentes artísticos en general y escénicos en particular? ¿Qué cosas crees recoger de la tradición, qué cosas del presente del arte?

¿De dónde vienen tus referentes más comunes para crear contenidos? ¿Cómo los seleccionas? ¿Qué haces con ellos?

¿Sueles tener una metodología creativa que se sostenga de trabajo en trabajo? ¿En qué consiste a nivel general?

¿Quiénes conforman tu equipo de trabajo? ¿Qué roles cumplen?

¿Qué significa para ti la figura del director? ¿Tiene sentido en la performance, en el cabaret? ¿Te consideras director? ¿Por qué sí, por qué no?

¿Qué habilidades te parecen básicas para un creador de cabaret?

¿Qué hay de teatral en tu trabajo, qué de performático? ¿Qué dejas estructurado, qué abierto?

¿Qué rol cumple la música en tu trabajo?

¿Qué tipo de relación hay en tus obras entre contenido y estética? ¿Qué esperas de cada uno?

¿Hay temas ejes a lo largo de tu trayectoria? ¿Cuáles?

¿Hay elementos plásticos o sonoros, cuya exploración crees que caracteriza tu trabajo?

¿Creas para un público de cierto perfil?

¿Qué efectos buscas provocar en el público?

¿Cuáles son tus principales tareas creativas después del estreno?

¿En el 2011, que hay de resistencia y de institucionalizado en el cabaret mexicano?

¿Cuáles consideras los principales aportes del cabaret a las artes escénicas en general?

Anexo 2: Entrevista a Minerva Valenzuela

¿Desde cuándo te consideras cabaretero/a?

Soy cabaretera y de esas a las que les importa mucho no hablar sólo en masculino. Quizá por ser cabaretera pienso que hay que nombrar para visibilizar.

Supongo que me considero cabaretera desde que conscientemente dejé de hacer teatro, de ese al que yo llamo “de a de veras”. Tiene cerca de 10 años.

¿Cómo llegaste al cabaret?

Cuando estaba en la Escuela de Teatro tuve un maestro de acrobacia al que desperdicié mucho. Se llama Anatoli Lokachtchouk. Artista laurado y director de circo soviético. Dejó de ser mi maestro y cuando presenté mi examen profesional, fue a verlo y me invitó a trabajar con él. Ahí entendí muchas cosas y me di cuenta de que no lo había aprovechado mientras fue mi maestro. Trabajé con él durante casi dos años y aprendí la importancia de la eliminación de la cuarta pared. Lo maravilloso de olvidar las cosas que te enseñan en la escuela sobre ella. Lo delicioso que es quitarse eso de no tomar en cuenta lo que está pasando en el público, sino, al contrario, hacer que el ritmo y las acciones dependan de lo que el público asistente – único e irrepitible- te va dictando, de tal manera que tu función sea también única e irrepitible.

Yo estaba haciendo cabaret pero no lo sabía. Después, fui al Hábito, cabaret que manejaban Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe y dije... de aquí soy.

Ya había ido a ese lugar, pero nunca con la conciencia que Anatoli me metió a punta de trancazos. Entonces empecé a hacer mis espectáculos con lo que aprendí con Anatoli y le empecé poco a poco a meter cosas de política y crítica social.

Muy poco tiempo después de salir de la escuela decidí fugarme del “teatro de a de veras” para dedicarme únicamente a los espectáculos con corte de cabaret.

¿Qué había o con qué te encontraste en el género cuando empezaste a crear?

La maravilla de que puede pasar cualquier cosa. Por supuesto en el teatro también, pero el cabaret, al tener un tono fársico y siempre un elemento de delirio, verdaderamente puede pasar lo impensable. Además, el cabaret lo escribes tú misma, por lo que siempre siempre lo que digas en el escenario te va a importar mucho. Será tu verdad, porque la escribiste tú, y no un señor hace muchos años que tuvo una vida y un contexto muy distinto al tuyo.

¿Y actualmente? ¿Identificas corrientes dentro del cabaret de México? ¿Te sientes parte de alguna?

¿Corrientes? Uy, sobran! Jajaja. Pues identifico diferencias importantes que espero poder explicar sin herir susceptibilidades:

-Por un lado están quienes se dedican a hacer reír a costa de lo que sea. Este tipo de espectáculos son muy comunes y muy exitosos. Supongo que se les llama “cabaret” porque la palabra está muy de moda, pero yo, acá entre nos, le pondría otro nombre.

Pero finalmente ¿qué es el cabaret? ¿Hay que seguir ciertas reglas para que se le de el nombre de cabaret a un espectáculo? Pues no.

-Por otro lado, estamos las personas a las que nos importa lograr un cambio, o al menos una reflexión, o al menos una incomodidad relacionada con el contexto político y social que estamos viviendo. Y para lograr esto, cuidamos el tipo de humor que hacemos. Eliminamos los chistes

sexistas, misóginos, homófobos, racistas, discriminatorios y en general los que vulnerabilizan a sectores de la sociedad que ya están de por sí vulnerabilizados. Nos reímos de lxs victimarixs, no de las víctimas.

Para mí esto es el cabaret, porque recordemos que tuvo sus orígenes alrededor de la segunda guerra mundial (Con el nombre de cabaret, o de carpa, o de variedad, o de café concert) con el objetivo de hablar de los problemas de la gente, y no para alimentar los de por sí existentes.

¿Qué caracteriza a lxs jóvenes creadorxs de cabaret?

No podría generalizar. Muchxs hacen cabaret como una actividad más, pero también hacen teatro infantil, performance, teatro clásico o qué sé yo. Hemos pocxs que hemos decidido dedicarnos únicamente al cabaret. Claro, en el supuesto de que a mí se me siga considerando “joven”.

¿Cuáles son tus principales referentes artísticos en general y escénicos en particular?

Sin duda, Anatoli Lokachtchouk, Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe.

¿Qué cosas crees recoger de la tradición, qué cosas del presente del arte?

Recojo hacer cabaret como necesidad vital. Como lo contrario a la muerte. Como crítica política y social.

Del presente, recojo lo que no me queda otra: los temas (porque en el cabaret hablamos de lo que pasa HOY y las noticias se hacen viejas más rápido), y el conocimiento de que en México TODAVÍA se puede hacer cabaret sin que te encarcelen o te maten. No sabemos por cuánto tiempo, porque para mí el cabaret cuenta como parte importante de la defensa de los derechos humanos, y estoy viendo cómo quienes los defienden, quienes protestan, quienes no caben, están siendo asesinadxs o desaparecidxs.

¿De dónde vienen tus referentes más comunes para crear contenidos? ¿Cómo los seleccionas? ¿Qué haces con ellos?

Hablo de lo que me duele, y eso es fácil de reconocer. No hago siempre lo mismo. Creo depende del punto de partida. A veces es un personaje con lo que se inicia y de ahí sale todo, a veces es una noticia o una situación en particular; muchas veces es una canción, incluso un vestuario, un objeto, una imagen. Ojalá nunca sepa exactamente qué debo hacer para hacer un show de cabaret.

¿Sueles tener una metodología creativa que se sostenga de trabajo en trabajo? ¿En qué consiste a nivel general?

No. Muchas veces lo intento, basándome en tips que he aprendido de Jesusa, pero casi siempre me voy por otros lados. Lo que mantengo es una técnica de contacto con el público y algunos caprichitos, como cantar. Me parece que siempre hay que cantar para hacer cabaret. Y mantengo, como mencionaba al principio, la certeza de que, como dice Jesusa Rodríguez (quien a su vez dice que dijo Swift, pero que yo nunca he encontrado y creo que es una interpretación maravillosa de ella sobre otra cosa que Swift dijo y que también es maravillosa) el humor es un bisturí, y puede sanar o puede matar, dependiendo de cómo lo uses.

¿Quiénes conforman tu equipo de trabajo? ¿Qué roles cumplen?

No tengo. A veces trabajo con otrxs compañerxs, a veces sola. Por supuesto suelo repetir las personas con las que trabajo, porque hay que trabajar con quien una esté de acuerdo, pero no tengo una compañía ni nada por el estilo.

**¿Qué significa para ti la figura del director? ¿Tiene sentido en la performance, en el cabaret?
¿Te consideras director? ¿Por qué sí, por qué no?**

Hace mucho que nadie me dirige. Creo que en el cabaret la figura del director o de la directora debe llegar, si es que llega, ya que hay trabajo previo. Si acaso para que a través de imágenes las ideas se entiendan mejor. La verdad hay muy pocas personas por las que me dejaría dirigir un espectáculo de cabaret, y nunca por alguien que se dedique a dirigir “teatro de a de veras”.

¿Qué habilidades te parecen básicas para un creador de cabaret?

Capacidad de indignación. Empatía con las víctimas y con el público. Buen humor. Lo demás, se irá aprendiendo.

¿Qué hay de teatral en tu trabajo, qué de performático? Qué dejas estructurado, qué abierto?

Depende de lo que esté presentando, depende del lugar, del público y hasta de que tan hacha me sienta ese día. Siempre hay una base y es importante tener recursos listos para ser usados. Una bolsita de cosas aprendidas, como dice Anatoli.

Personalmente me gusta improvisar y pocas veces me siento a memorizar un texto, porque cuando tenemos claras las ideas y las convicciones, es imposible que se te olviden. ya están en el cuerpo. No es difícil, porque como una misma lo escribió, lo revisó, lo corrigió... lo parió, se va quedando.

¿Qué rol cumple la música en tu trabajo?

Fundamental, aunque no siempre uso la música que me resulta ideal. Por ejemplo, cuando hay que viajar, o cuando hay poco presupuesto, me supedito a las pistas que puedo conseguir y lo disfruto. A veces le cambio la letra a canciones que ya existen y a veces las canto tal como son.

Cuando tengo la posibilidad de contar con músicos en vivo, podemos cambiar los estilos, jugar con los tiempos o, idealmente, hacer composiciones originales.

Toco un poco la guitarra, así que cuando es necesario, y cuando el chun tata viene al caso, la toco.

¿Qué tipo de relación hay en tus obras entre contenido y estética? Qué esperas de cada uno?

Francamente depende del presupuesto. Hay épocas en las que hay que reciclar, coser y pegar de tal modo que todo se vea lo más parecido a lo que está en la mente; y hay épocas en las que puedo comprar lo que necesito.

El cabaret es noble en ese sentido, porque permite establecer códigos muy simples. Una silla cualquiera con un moño, se convierte en una silla elegante. Un peluche se vuelve un mink carísimo; una banda presidencial y una nariz de cerdo se vuelven la imagen de Felipe Calderón.

¿Hay temas ejes a lo largo de tu trayectoria? ¿Cuáles?

Creo que la constante ha sido hablar de desigualdad y de falta de justicia, aunque en los últimos años lo he enfocado más claramente a hablar de la violencia escondida. A cómo una “broma” puede matar, como el bisturí. Me gustan los temas de derechos humanos, particularmente los derechos sexuales, particularmente los derechos de las mujeres.

¿Hay elementos plásticos o sonoros, cuya exploración crees que caracteriza tu trabajo?

Mmmmm... no.

¿Creas para un público de cierto perfil?

Para muchos. El cabaret es tan noble y necesario que hace falta en muchos lugares. Por eso hay que tener claro el tipo de público al que va dirigido. Disfruto lo mismo, pero de manera distinta, hacer cabaret en un bar, con un cover como para la clase media, que presentarme en grupos de mujeres que viven con VIH, o en comunidades de la sierra, o en un tutelar, o en una secundaria urbano marginada, o en una explanada de alguna delegación. Y, por supuesto, aunque presentara el mismo espectáculo, no podría ser igual en cada uno de esos lugares.

¿Qué efectos buscas provocar en el público?

Depende del público. No es lo mismo que una mujer golpeada se entere de que goza el derecho a tener una vida libre de violencia... y sienta algo al respecto, a que un chavo se entere de que acosar no lo hace "más hombre"... y sienta algo al respecto, a que un grupo de clase media se entere de que el Gobierno Federal gasta más en la guerra contra el narco que en salud y educación; o que este año Enrique Peña Nieto gastó 30 millones de pesos al mes en publicidad... y que la gente sienta algo al respecto. Como puedes ver, es importante lograr una mezcla de indignación con empoderamiento, pero eso sí, siempre siempre siempre hacer reír.

¿Cuáles son tus principales tareas creativas después del estreno?

Que el show no se haga viejo. Que hable de lo que pasó hoy y que eso se adapte al resto del espectáculo. También es importante identificar qué funciona y qué no. Y la única manera de probarlo es presentarlo con público.

¿En el 2011, que hay de resistencia y de institucionalizado en el cabaret mexicano?

Hay de todo, sobre todo porque la palabra cabaret está de moda. Ya se hace cabaret en los teatros del gobierno Federal, pero hay que ver... qué tipo de cabaret y qué tanto sirve para denunciar. Sólo puedo hablar de mí. He tenido dos experiencias haciendo cabaret pagado por el Gobierno Federal y no me han gustado. No busqué dar esas funciones, pero tampoco pude negarme. Pero me sentí a disgusto. Además resulta contra natura. Me parece sucio dar funciones de cabaret para un gobierno de derecha, y más en el último sexenio, luego de un fraude electoral y de 60,420 muertxs en 5 años de guerra contra el narco.

En el caso del Distrito Federal es distinto. Cuando quien paga es el Gobierno local, no me siento tan a disgusto e incluso he llegado a disfrutarlo. Influye en esto que el Gobierno Local lo conduce un partido de izquierda, que en el DF existe una ley de acceso de las mujeres a una vida libre de violencia, que en el DF la interrupción del embarazo es legal hasta las 12 semanas, que en el DF existe el matrimonio entre personas del mismo sexo y que generalmente las funciones se dan en festivales a los que asiste el pueblo de a pie.

Sin duda, lo que más disfruto es hacer cabaret de manera autónoma, independiente, o ligada a alguna asociación civil.

¿Cuáles consideras los principales aportes del cabaret a las artes escénicas en general?

La eliminación de la cuarta pared, y por ende, tomar en cuenta al público. ¿Cómo no tomarlo en cuenta, si estás ahí para ellxs y no sólo para ti mismx?

Tomar en cuenta al público nos hace practicar como sociedad la posibilidad de tener un diálogo, de dejar de matarnos poco a poco. Es detener el hilo que va desbaratando el tejido social, como cuando una media se corre. Es mirar alrededor. Es desobedecer, porque el sistema quiere que estemos

separadxs. La discusión de que si es arte o no, no me interesa. Dice Jesusa Rodríguez que para muchxs actrices y actores, apoyar causas sociales es rebajar su arte; y que si es el caso, habría que rebajar nuestro arte todo lo necesario.
A rebajarlo, pues.

Anexo 3: Libreto Nupcias de Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe (2001)

Oscuro. Luz y Música (Obertura Candide). Entra LA SACERDOTA y EL MONAGUILLO (Fuera música)

A) Suena la campanilla B) Seguidor: entran las novias: JESU del brazo de DOÑA JESU, LILI del brazo de PAULA. Detrás las DAMA. C) LAS NOVIAS se hincan. DOÑA JESU y PAULA se sientan junto a las madrinas que ya están sentadas.

OFERTORIO

La Sacerdota (al público):

¡Hola Ana Cristina!, hola Paulina!, Vicente, Rodrigo, Lili y Jesu, Doña Jesu y Paula y todos los fieles asistentes, y leales amigos de esta pareja. En un acto de simplificación mística, ir al grano. Frente a las dificultades actuales que enfrenta la especie humana, quizá la más amenazadora es la explosión demográfica, de ahí que esta ceremonia sea tan tranquilizadora, pues esta unión en definitiva no contribuirá a este crecimiento exponencial, aunque como dice el dicho: ‘Frente a la situación más trágica: peor es casarse’.

(Abre la Biblia y lee)

La Biblia es una obra inverosímil, incoherente, inmoral, a menudo cruel, un libro que no puede ser considerado sagrado más que por un pueblo atrasado y fanático. Si Dios nos ha creado a su imagen y semejanza, bien le hemos pagado con la misma moneda.

(Cierra la Biblia y abre el diccionario de Voltaire)

‘El matrimonio hace al hombre más virtuoso y más prudente casado a los soldados y habrá menos desertores: estando ligados a su familia también están ligados a la Patria. Los guerreros romanos eran casados y peleaban por sus mujeres y por sus hijos, por eso hicieron esclavos a los hijos y a las mujeres de otras naciones. El casamiento es un contrato del que los católicos romanos hicieron un sacramento, pero el sacramento y el contrato son dos cosas distintas; el contrato produce efectos civiles, el sacramento efectos espirituales’.

Ésta es palabra de Voltaire, Diccionario Filosófico, Tomo II, ediciones Temas de Hoy SA. Pero en fin, ya que en eso estamos, procedamos sin más a la consagración del sacramento, pues sus efectos espirituales no nos afectan. A fin de cuentas el matrimonio no es otra cosa que una institución de sometimiento y si las dos partes sumisas se quieren someter, pues que se sometan.

Suena la campanilla. La Sacerdota saca el cáliz y sirve el vino. Las hostias (manzanas secas)

¿Cuál es pues la religión que considero preferible? ¿No ser la más sencilla? ¿La que tenga mucha moral y pocos dogmas? ¿La que ayude a la humanidad a ser justa? ¿La que no ordene cosas imposibles, contradictorias? ¿La que no amenace con penas eternas al que tiene sentido común? ¿Aquella que no imponga su credo por medio de verdugos, ni inunde la tierra de sangre por culpa de dogmas ininteligibles? ¿La que no nos someta a un sumo sacerdote a menudo incestuoso, homicida, envenenador valiéndose de textos sacros falsificados? ¿La que no enseñe más que la adoración a la justicia, el respeto y la humanidad? Tal es la religión que deseamos, aunque no esté vigente en ningún rincón de la tierra civilizada. Pero ni

siquiera ésta quisiéramos que llegara a imponerse por la fuerza. ¡Basta de 2000 años de vilezas y persecuciones en nombre de la caridad fraterna! ¡Basta de la santidad homicida! ¡No más víctimas del fanatismo! ¡Aplastad al infame!, ¡al furor fanático de cualquiera de las religiones dogmáticas: católicos, protestantes, jansenistas, musulmanes, judos o aztecas! Todos están amasados con la misma mierda empapada de sangre (disculpád mi lenguaje, pero la indignación me puede) ¡Basta ya! ¡Aplastemos al infame! Ésta es palabra de Voltaire.

La Sacerdota va hacia las novias: Adoradas amigas, vosotras habéis organizado este asunto. Debéis cumplir con todos los pasos que amerita esta ceremonia, a saber. Primero, ¿tenéis madrinas?

Las novias: Sí.

Sacerdota (leyendo): La de lazo: Marcela Rodríguez La de los vestidos: Humberto Spíndola La de anillos: Ellen Gavin y Lourdes Portillo La de arras: Gabriela Rodríguez La de cojines: Chaneca Maldonado La de ligas: Eugenia León La de zapato: Graciela Mengarelli y la madrina de varita y cucurucho: Diego Jáuregui.

Bien, segundo: ¿tenéis testigos?

Las novias: Todo el público, La Jornada y el Canal 40.

Sacerdota: Bien. ¿Hay alguien que tenga algún impedimento para que esta unión se realice? (Lo que ocurra). Jesu, ¿aceptas por esposa a Liliana Felipe? Liliana, ¿aceptas por esposa a Jesusa Rodríguez, más conocida como Jeanne Moreas? Entregaos primero las arras en señal de confianza total.

Jesusa: Te doy estas arras para que administres el changarro.

Liliana: Qué arras ni qué arras, dame la tarjeta de crédito.

(Le da la tarjeta)

Sacerdota: Entregadse las ligas y el zapato y sin comentarios.

(Mengarelli entrega el zapato. Eugenia y Denise entregan las ligas)

Sacerdota: Ponedse las argollas en señal de manierismo.

Lourdes y Ellen entregan los anillos.

(Jesusa y Liliana se ponen en posición Fontainebleau)

Sacerdota: Ponedles el lazo pa que amarre.

(Marcela pone el lazo)

Sacerdota: Compartamos ahora las promesas. Liliana Felipe, ¿prometes llevar a Jesusa a comprar helados Chiandoni cada vez que te lo suplique?

Liliana: Sí, prometo.

Sacerdota: Jesusa Rodríguez, ¿prometes moderar tu verbosidad e ir al súper de vez en cuando, antes de que Liliana te lo suplique?

Jesusa: Si, prometo.

Sacerdota: Habiendo aceptado respetar vuestros deseos y conscientes de que amar es hacer feliz a quien amas, podéis daros un beso para la Prensa.

(Las novias se besan. La Sacerdota toma un block de pólizas de cheques)

Que esta unión de 20 años continúe para siempre bajo la advertencia de que si no es mejor cada día, mejor que se acabe. Quede aquí mismo firmada su separación sin violencia, sin rencor y sin hacerla de tos. Firmad esta póliza de divorcio.

(Firmamos Jesusa Liliana, Doña Jesusa y Paula)

Sacerdota: Las declaro mujer y mujer. (Aplausos)

Consumatem est.

Tomad este pedacito de manzana y roladla entre todos vosotros, tomad uno en comunión con esta pareja y reflexionad mientras lo coméis en lo que las demás manzanas están pensando de todos ustedes. Podéis ir en paz en cuanto se libere a los presos políticos, se retire el Ejército y se firmen los Acuerdos de San Andrés. Amén.

Oremos: fieles a la recomendación de Lillian Hellman y siguiendo la divina música de Bernstein, todo ello basado en el Cándido de Voltaire nos atrevemos a decir:

(texto del Cándido en español) (entra música)

Marcha Nupcial: FINAL DEL CÁNDIDO DE LEONARD BERNSTEIN.

TEXTO: Make Our Garden Grow de Leonard Bernstein (Basado en Candide de Voltaire)

Youve been a fool and so have I, But come and be my wife, And let us try before we die To make some sense of life.

We're neither pure nor wise nor good; We'll do the best we know; We'll build our house, and chop our wood, And make our garden grow.

I thought the word was sugar cake, For so our master said But now Ill teach my hands to bake Our loaf of daily bread.

Let dreamers dream what worlds they please; Those Edens cant be found The sweetest flowers, the fairest trees, Are ground in solid ground.

We're neither pure nor wise nor good; We'll do the best we know; We'll build our house, and chop our wood, And make our garden grow.

EN ESPAÑOL:

He sido una tonta y tú también pero ven y sé mi esposa e intentemos antes de morir darle algún sentido a la vida

No somos puras, ni sabias, ni buenas. Hacemos lo mejor que sabemos hacer: construimos nuestra casa, cortamos nuestra lea, y hacemos crecer nuestro jardín.

Yo pensaba que el mundo era un pastel de azúcar por lo que había dicho el maestro; ahora he enseñado a mis manos a hornear la masa de nuestro pan de cada día

Dejemos a los soñadores soñar los mundos que les plazcan. Esos paraísos no se pueden encontrar. Las flores más dulces, los árboles más fuertes crecen en tierra firme

No somos puras, ni sabias, ni buenas hacemos lo mejor que sabemos hacer: construimos nuestra casa, cortamos nuestra lea, y hacemos crecer nuestro jardín.

Salen las novias. Arroz.

Anexo 4: Ficha técnica proyecto CABARET INVISIBLE

Tipo de espectáculo: Intervención de Cabaret Invisible
Título: “Disculpe la molestia...no es mi intención molestar”

Elenco Invisible noviembre 2013-febrero 2014:

Valentina Vio
Natalia Cament
Lilian Cancino
Kjesed Faúndez
Rodrigo Gallardo
Juan Manuel Herrera
Matías Inostroza
Claudia Morales
Rodrigo Muñoz Medina
José Luis Olivari
Samanta Pizarro
Alejandra Quiroga
Sebastián Sotomayor
Carlos Talamilla
Malva Venegas
Verónica Zapata

Composición y dirección musical: (Me llamo) Sebastián

Gráfica: Zenén Vargas

Registro audiovisual: Felipe Irarrázabal

Idea original y dirección: Natalia Cament

Colaboraron: Magíster Dirección Teatral U. de Chile, SuBus, Balmaceda Arte Joven.

Anexo 5: Fragmento de Bitácora

Septiembre 2013:

A partir de un sondeo entre cercanos de experiencias reales en el transporte público, se identificaron situaciones que pudieran replicarse a modo de intervención de teatro invisible, siempre pensando en el objetivo central de sacudir una actividad cotidiana como el traslado en transporte público para generar un espacio de reconocimiento personal entre pasajeros.

De las situaciones escogidas se descartaron las que presentaban mayor riesgo en cuanto a posibilidad de rechazo por parte de los espectadores. Las situaciones de violencia quedaron fuera. Esto porque este proyecto constituye un piloto para una red de intervenciones posterior, y lo que busca es abrir un espacio nuevo de intervención artística que pueda prolongarse durante algún tiempo. Considerando este deseo, en esta fase simplificamos los objetivos, precisamos los temas según su capacidad de atraer al espectador, y simplificamos el formato para que las intervenciones duraran un máximo de 8 minutos en su momento central, y así el factor “subida y bajada” de los espectadores, permitiera que la mayor cantidad de personas viera la intervención en su totalidad. De todas formas se consideró que es posible que personas sólo atiendan a la segunda parte musical, y aunque resulta una experiencia diferente, se cumple el objetivo.

- 1) La primera situación escogida surge de la relación que mantenemos con la realidad virtual y la realidad real, y cómo nos interesamos más por una historia ajena virtual, que por el presente en el que estamos con quienes tenemos a nuestro lado.
- 2) La segunda situación surge de la forma en que enfrentamos la expresión e la emoción de un desconocido a nuestro lado en un espacio pequeño.

Octubre 2013:

Las temáticas fueron conversadas con el músico Sebastián Sotomayor y él comenzó la etapa de composición de dos canciones, que serían #Retweet y #Uy[1] para las situaciones 1 y 2 respectivamente.

Durante este mes se realizaron gestiones con dos empresas de buses para contar con la autorización y respaldo para las presentaciones.

Se encargó la pintura de un cartel de micro original al pintor Zenén Vargas para la realización de la imagen gráfica del proyecto.

Se convocó al elenco para una primera reunión. Allí se informó del proyecto y se organizaron las disponibilidades. Resultaron posibles dos grupos de actores que ensayarían 2 veces a la semana cada uno.

Noviembre 2013

Primer ensayo: 11 de noviembre, Grupo 1 / 18 de noviembre, Grupo 2

El objetivo era la integración de un grupo nuevo, la aproximación al tono cómico. Se realizaron diferentes ejercicios de improvisación siguiendo la metodología de Viola Spolin, esto es, definiendo personajes y situaciones base para trabajar elementos expresivos específicos en cada ejercicio. Cada grupo invisible quedó compuesto por cerca de 10 actores.

Segundo ensayo: 15 de noviembre, Grupo 1 / 20 de noviembre, Grupo 2

El objetivo era identificar experiencias vinculadas al tema de la intervención, es decir realidad virtual y real. Se realizaron nuevos ejercicios de improvisación. Se definieron algunos temas recurrentes como sobre exposición de la vida privada en las redes y la presentación de identidades falsas.

Tercer ensayo: 18 de noviembre, Grupo 1/ 25 de noviembre, Grupo 2

El objetivo era bosquejar personajes para el teatro invisible a partir de la observación en terreno y evaluar vocalmente a los intérpretes. Se realizaron nuevos ejercicios de improvisación. Se presentaron algunos personajes como la mujer que sube con bultos, los flaites invasivos, la colegiala ruidosa, el joven de los audífonos. Cada actor presentó una canción y Sebastián Sotomayor realizó la medición de su rango. Se comenzó a estudiar la letra de la canción.

Cuarto ensayo: 22 de noviembre, Grupo 1/ 27 de noviembre, Grupo 2

El objetivo fue definir las partes vocales del número musical. Se estudió la letra y se definieron las diferentes voces. Se definieron los instrumentos a utilizar y se designaron melodías. Los personajes invisibles se replantearon en versiones más discretas a partir de la sugerencia del profesor Alberto Kurapel y se definieron en rangos que invitaran en lo posible a la integración con los pasajeros.

Quinto ensayo: 29 de noviembre, Grupo 1 / 2 de diciembre, Grupo 2

El objetivo fue integrar los acompañamientos de instrumentos a la canción. Con el Grupo 1 se realizó la primera prueba en espacio público.

Sexto y séptimo ensayos: 1-10 de diciembre, Grupo 1 y Grupo 2

Se realizaron reuniones con los actores de las secciones invisibles para definir las historias a presentar. En el caso del Grupo 1 se tomaron como referencia experiencias de las actrices en relación con las redes sociales y la exposición de la vida privada. Los hitos claves de la acción de 5 minutos serían los siguientes:

1. Una mujer se encontraría con una amiga que no veía hace tiempo en la micro.
2. Le revelaría que pasa por un momento difícil con su pareja.
3. Una persona famosa de la TV estaría atormentando su relación.
4. La amiga trataría de averiguar de quién se está hablando.
5. La mujer se bajaría de la micro justo antes de revelar la identidad.

6. La amiga recibiría un mensaje de whatsapp con la foto de la persona famosa en cuestión. El sonido de whatsapp implicaría el comienzo de la sección musical de la intervención.

En el caso del Grupo 2, se discutió con el actor sobre una secuencia de posibles acciones para realizar entre 5 a 8 minutos. Se comentó acerca de dos experiencias similares realizadas por el actor en los años 80' en espacios públicos de Santiago. Los hitos claves fueron fijados de la siguiente forma:

1. Un hombre llegaría solo al paradero de micro con una caja de regalo.
2. Comenzaría a afectarse ante los pasajeros del lugar.
3. Subiría a la micro y buscaría un asiento.
4. Sentado, abrazaría la caja y comenzaría a llorar, primero discretamente y luego sin posibilidad de control.
5. En una parada se pondría de pie y abandonaría la micro, dejando a un pasajero invisible, su caja.
6. El grupo de invisibles manipularía la caja hasta hacerla explotar. El sonido implicaría el comienzo de la sección musical.

Octavo y noveno ensayos: 1-10 de diciembre, Grupo 1 y Grupo 2

Se realizaron viajes a bordo de la micro para observar las características del espacio, sus distancias, la proxémica posible, los volúmenes de interacciones vocales, y las relaciones de los pasajeros con el espacio. Estas experiencias permitieron incluir múltiples variables no consideradas en el plan previo, como la posibilidad de que subiera a la micro un cantante, se tapara el espacio central con sillas de rueda o coches, o que subieran a la micro personas que conocieran personalmente a los actores escondidos. Se determinaron diferentes formas de enfrentar las situaciones y se estableció un código para abortar la intervención en el caso de que su desarrollo fuese inminentemente imposible

[1] Si bien esta intervención se tituló #Uy, la denominación de la prensa con el nombre de #ElHombreQueLlora acabó modificando su nombre de manera definitiva y así pasó al Festival Santiago Off 2014.

#RETWEET (Sebastián Sotomayor)

Pero ¿qué pasó? ...¿qué fue lo que dijo'....¿qué?

Se me olvidó actualizar
mi estado de Facebook hoy
Todo se trata de
que llegue a mi vida un nuevo seguidor
Qué va a ser de ellos
si en la tarde no posteo
la comida que compre para almorzar?
A todos les importa
que postee un video de un gatito que aprende a bailar!

Ese el precio de ser popular
En un mundo que es super virtual
Ponle siempre que te gusta
No olvides comentar
Dale un like a mis videos
Y acepta mi solicitud de amistad
Para que sepas todos mis recuerdos
Y me conozcas de verdad.

Carmen está pololeando con el Diego
Actualizó su información
(Qué bueno que la quiera
Con lo gorda que sale en la foto de su graduación)
El Jaime pareciera que salió del closet
El otro día puso un link
Con muchos corazones posteando un video
Nuevo de la Britney Spears (ups I did it again...)

Ese el precio de ser popular
En un mundo que es super virtual
Ponle siempre que te gusta
No olvides comentar
Dale un like a mis videos
Y acepta mi solicitud de amistad

@JaimeSalvador 37 años, Me encanta vender: ¡vendedor!
@Labipolar Tanta risa me da pena.
@Natalia es que no se me ocurre nada para decir....
@CarmenNoComoCarne Soy la alquimista de mi propio destino...Namasté

@InformaticaFuriosa Experta en tarot, numerologa, gamer y cafeinómana. No pienso arreglarles el computador.

@Kiki21 Soy la morenaza de Tocopilla y soy la novia del niño maravilla.

@PabloRojas Egresado de Artes y Letras de la U. de Chile, Magíster en Filosofía y Humanidades en la U. de Stanford. Actualmente: cantante urbano.

@Natalia... o sea es como un mail? Cuántas letras dijeron que tenía para presentarme?

Ese el precio de ser popular
En un mundo que es super virtual
Ponle siempre que te gusta
No olvides comentar
Dale un like a mis videos
Y acepta mi solitud de amistad
Para que sepas todos mis recuerdos
Y me conozcas de verdad

Un retweet- etiquétame- invita a Candy Crash
Un retweet-etiquétame-invita a Candy Crash
Un retweet- etiquétame –invita a Candy Crash

#ELHOMBREQUELLORA (Sebastián Sotomayor)

¡Sorpresa!

Uy...uy...uy..... estaba llorando
Uy quizás se le murió el amor
O una mascota de quince años
Qué importa ya se va a bajar

Uy hacía pucheros
Uy la pera le empezó a tiritar
Y usted no hizo nada de nada
Qué importa...ya se va a bajar

Señora cuando llegue a su casa
Si quiere puede encerrarse y gritar
Pero por favor...¿qué tengo que ver yo?
Guárdese sus lágrimas mejor
Que en público es mala educación

Yo sé que debería importarme
Ver a otro ser humano sufrir
Pero en realidad no quiero mirar
Prefiero entrar a mi celular
Tal vez ya me llegó un nuevo Whatsapp

Uy tal vez tenga cáncer
Y está en etapa terminal
Y decidió tirarse al metro
Mientras yo me quedo cantar

Esperen...esperen...esperen!
(¿Qué pasa?)
Es que acabo preguntarme que pasaría si...
(¿Qué pasaría si qué?)
Si pensamos en que
si tomamos todos los días la misma micro
En el mismo lugar
A la misma hora
Para ir al mismo sitio....
¿No seremos siempre los mismos?
¿Los mismos desconocidos de siempre?

Hola, señor...
mi nombre es (Juan, Natalia, Alejandra, etc)
...me permite un abrazo?

Amigo si nos vemos otro día
Recuerde que estuvimos aquí
Y si quiere me puede sonreír
O un abrazo tal vez compartir
Aunque yo le tengo que advertir
Que después de todo un día de trabajo
El olor ya se empieza a sentir

Anexo 7: Crónica de un espectador

“Cabaret Invisible: el teatro itinerante que le cambió la cara a los santiaguinos”

Publicado en *El Desconcierto* el 27/01/2014 por Sebastián Balcazar

El Festival Santiago Off irrumpe con una puesta escena que acerca el teatro a la realidad más inmediata de los ciudadanos: sus viajes en Transantiago. Para reírse y reflexionar sobre nuestra apatía mientras con la canción nos reconocemos todos, la experiencia hace que por primera vez, nadie se quiera bajar del bus.

Desde su implementación, viajar en Transantiago se ha convertido en un problema. Las largas esperas, las frecuencias inciertas y el hacinamiento tanto en los buses como en el metro han generado un profundo malestar con el transcurso de los años. Los tramos son agobiantes y eso se nota: muy pocos son capaces de mirar a sus compañeros de viaje, muy pocos salen de las pantallas de sus celulares.

Reestructurar completamente el sistema de transportes y políticas públicas en Chile es la única forma de mejorar estas condiciones, eso no se pone en duda. Pero hay quienes desde trincheras menos técnicas y más humanas trabajan para hacer de estas instancias un momento reflexivo y alegre, para que al menos por unos días, no sean la piedra del zapato que punza a diario.

Esta vez, el grano de arena lo pone el proyecto Cabaret Invisible, dos elencos de 10 actores que viajan “escondidos” en el Transantiago. Su presencia pasa totalmente inadvertida, son como todos. Van cansados, con bolsas en las manos, apurados y ensimismados, al igual que gran parte de los pasajeros.

El primer momento es angustiante. Un hombre mayor empieza a llorar desconsoladamente, se ve mal. “¿Qué pasa, caballero?”, preguntan, “¿Se quiere bajar?”. Su descompensación es tal que el conductor se detiene, abre las puertas y, motivado como por una urgencia impostergable, el abuelo desciende de la micro inundado en sus lamentos, olvidando sus pertenencias.

Ni uno solo baja del bus para ayudarlo, buscarlo para entregarle sus cosas aunque sea. El silencio se apodera de la máquina. De pronto y sin previo aviso, se desata un canto coral fuerte, acompañado de una guitarra y un pequeño acordeón. La sorpresa nos abrazó a todos.

Así comenzó la puesta en escena de una de las intervenciones que este grupo de actores, en el marco del Festival Santiago Off, presentan entre el 20 y 25 de enero en algunos recorridos 200 de la empresa SUBUS.

Se trata de “Disculpe la molestia, no es mi intención molestar”, la mezcla de teatro invisible y musical dirigido por la dramaturga chileno-mexicana Natalia Cament, con la composición de artista nacional Sebastián Sotomayor, conocido como (Me llamo) Sebastián.

Esta modalidad empezó a ponerse en práctica en noviembre de 2013, presentándose en distintos espacios públicos donde la interpretación, antes de ser expuesta, se camufló sin problemas entre los transeúntes.

La iniciativa, que nace de una experiencia personal que Natalia tuvo en uno de sus viajes como usuaria común del Transantiago, busca proyectarse a través del tiempo: “El plan es conseguir patrocinios para poder mantener el proyecto, tener un financiamiento permanente porque obviamente la idea de las intervenciones es no cobrar dinero y que se sienta en el fondo como una muestra de afecto, como alguien que se sube a hacer algo para ti, sin pedir nada a cambio”, afirmó la directora.

El acceso a estas expresiones artísticas por parte del grueso de la población también es un tema que le interesa a Cabaret Invisible. En ese sentido, la desigualdad brutal que existe en el país se traduce naturalmente en los niveles de participación que la ciudadanía tiene en actividades culturales, ya sea teatro, conciertos u otros. Desde esa perspectiva, Natalia Cament se preocupó de incluir en su trabajo recursos propios del cabaret político mexicano: “Nos interesa aplicar la incorporación y seducción de públicos que no son asiduos al teatro, y que no lo son porque en este país es un producto artístico social de muy difícil acceso. No sólo por una variable económica que es carísima, sino también porque hay que tener un cierto nivel educacional para descifrarlo, ya que muchas veces las obras están hechas en un código muy críptico porque no están pensadas para todo tipo de público.”

“El teatro en Chile funciona para una elite. A nosotros, en cambio, nos interesa hacer algo para la gente, para la amplia mayoría del país que no va al teatro ni tiene incluido en absoluto alguna actividad cultural en su agenda”, agregó.

Para este grupo de talentosos artistas, el humor es una herramienta crucial para transmitir sus ideas. La dinámica alegre, burlona, inocente, pero muy, muy reflexiva que impone su puesta en escena, sirve como miel sobre hojuelas para transmitir de la mejor manera sus planteamientos políticos cotidianos, que dicen relación con el reconocimiento de los demás y la formación de comunidad.

“Nos interesa mucho que no fuera la gente la que tuviera que buscarnos a nosotros, sino nosotros los que buscamos a la gente, que esto les sucediera, que atrapara a la persona que le tenía que tocar, sin convenio previo. Esto en parte con el humor, que sirve mucho como herramienta efectiva para hablar de cosas políticas, no desde un sentido partidista, sino desde la convivencia, los espacios públicos, lo cotidiano”, dijo Cament.

La experiencia, totalmente inesperada y reveladora para quienes comparten los apretados viajes por Santiago, resulta también reconfortante. La entrega, la confianza resucitada y el mensaje de la puesta en escena convergen en una reflexión inherente, necesaria y por cierto saludable. Como muy pocas veces, las ganas estaban puestas en no bajarse de la micro.