

EL CABARET POLÍTICO MEXICANO Y EL PODER: UNA LECTURA GRAMSCIANA

THE MEXICAN POLITICAL CABARET AND POWER: A GRAMSCIAN READING

GASTÓN ALZATE

California State University-Los Angeles, E.U
karpai@me.com

Recepción: 6 de agosto de 2018 • Aceptación: 29 de enero de 2019

RESUMEN

Este ensayo analiza el contexto histórico en el que a finales en la década de los ochenta una generación de artistas creó un género multidisciplinario en el que se mezclaron el performance, la música, el teatro y la poesía, al que desde esa época se ha llamado “Cabaret Político” o “farsa mexicana”. También crearon espacios para teatrales libres de la censura oficial y del constreñimiento de la dramaturgia actoral, de la supremacía del texto y de la voluntad del director. El artículo demuestra cómo el teatro mexicano devino un campo de batalla de diferentes líneas de fuerzas y antagonismos de poder. Asume el cabaret político, como un imaginario contra simbólico a la mexicanidad oficial que tuvo dos etapas. Una primera contra hegemónica (finales de los setenta a 1990), que es la que estudia el ensayo, y una segunda de hegemonía alternativa (1990 en adelante), segunda parte de esta investigación.

Palabras clave: multidisciplinariedad, performance, teatro mexicano, contrahegemonía

ABSTRACT

This essay analyzes the historical context in which, at the end of the eighties, a generation of artists created a multidisciplinary genre in which they mixed performance, music, theater and poetry. Today this genre is called Political Cabaret or Mexican farce. They also created independent theatrical spaces free of official censorship and the constraint of acting drama, the supremacy of the literary text and the authoritarian will of the director. The article demonstrates how the Mexican theater became a battlefield of different forces and antagonisms of power. It assumes the political cabaret as an imaginary counter symbolic to the official Mexicanness, which could be divided in two stages. A counterhegemonic stage (late seventies to 1990), which is the one that is studied in the essay, and alternative hegemony (1990 onwards), second part of this investigation.

Keywords: multidisciplinarity, performance, Mexican theater, counterhegemony

El cabaret político mexicano que surge a finales de los años setenta en la Ciudad de México tuvo desde sus comienzos la necesidad de indagar en la cultura mexicana, especialmente en las formas dramáticas populares como manera de ofrecer una visión crítica, propia y alternativa al autoritarismo cultural y político dominante del momento. En este sentido es importante destacar la aparición de elementos culturales residuales en su conformación, los cuales se pueden notar en el deseo, del nuevo género teatral, de revivir dinámicas del Teatro popular de Carpa y de Revista.¹ Como afirma Raymond Williams, los elementos residuales son aquellos que aunque provienen de épocas anteriores, forman parte y se mantienen activamente en la cultura.

De este modo, ciertas experiencias, significados y valores que no pueden ser expresados o verificados sustancialmente en términos de la cultura dominante, se viven y se practican sin embargo a partir de los residuos —culturales y sociales— de alguna institución o formación social y cultural previa (Williams, 1977: 122).

1 El Teatro de Carpa, espectáculo itinerante realizado inicialmente en las carpas de los circos de los barrios más humildes de la Ciudad de México, había sido parte de un proceso de legitimación cultural a principios de siglo XX, que el cabaret político de los años ochenta, guardadas las proporciones históricas y de clase, de alguna manera repite. En un viaje de la marginalidad al centro de la cultura, mujeres carperas como “Vitola” (Fanny Kaufman) y “La Guayaba” y “La Tostada” (Amelia Wilhelmy y Delia Magaña) y personajes como “Cantinflas”, “Resortes”, “Mantequilla”, “Palillo” y “Tintán” adaptaron sus números a teatros y audiencias mucho más elegantes y sofisticadas del Teatro de Revista. Muchos de estos artistas, continuarán este asenso social convirtiéndose en figuras del cine mexicano de la Época de Oro de los años treinta y cuarenta.

Para Williams es importante distinguir lo residual de lo arcaico, porque lo primero engloba elementos que pueden tener una relación de oposición o presentarse como alternativos a la cultura dominante, mientras que lo arcaico, ya ha sido incorporado y neutralizado en el orden cultural dominante. En la historia del teatro mexicano hasta el nacimiento del Cabaret Político, el Teatro de Carpa y el Teatro de Revista tenían el lugar del género menor, es decir habían sido interpretados como parte de un patrón cultural decadente, psicalíptico (de la vida licenciosa y nocturna de la Ciudad de México), sin vigencia en el campo del teatro “moderno”, es decir de aquel que ocurrirá a partir de las vanguardias teatrales de Novo, Villaurrutia, Gorostiza y Usigli.²

Ahora bien, hay que decir que las luchas por un teatro más democrático son un fenómeno típicamente latinoamericano de la época. Con sus diferencias contextuales, muchos consideran al cabaret político como la versión mexicana del teatro independiente característico de Argentina, Uruguay y Chile de los años setenta y ochenta (De Ita, 1992: 120).³ Su

2 Este criterio que se mantenía en muchas de las escuelas de arte y teatro mexicanas de los años ochentas (y aun sigue como prejuicio en nuestros días), sigue principalmente las ideas de Rodolfo Usigli (1905-1979), en su justificada cruzada contra la zarzuela y la ópera española a mediados del siglo pasado. Sin embargo, hoy en día está lucha entre lo moderno y lo popular es a mi parecer completamente anacrónico.

3 Hay que matizar esta afirmación. En realidad, México sí tuvo y ha tenido un “teatro independiente”. Como afirma Fernando de Ita, a diferencia de lo que pasó en Uruguay y Argentina, naciones que consolidaron este tipo de teatro vinculando a la clase media y a la clase trabajadora, “el teatro independiente mexicano ha sido un teatro marginal, intermitente, el cual, pese a su entusiasmo, nunca alcanzó a cautivar a un público general” (De Ita, 1992: 120). Las obras de CLETA y Los Mascarones, por dar un ejemplo del teatro

particularidad sería que, a diferencia del teatro independiente, el albur del cabaret mexicano permitirá integrar las luchas por la igualdad de géneros a las luchas sociales y políticas, y con ellos logrará vincular múltiples sectores de la población, incluyendo a los mismos políticos que eran parodiados y representados en escena. Vamos a asumir en este ensayo la activación de las dinámicas teatrales populares residuales en la década del ochenta del nuevo género como una cultura

subalterna que retará abiertamente la estructura jerárquico piramidal del teatro académico (que actuará en esa época como cultura dominante), introduciendo elementos claramente progresistas y democráticos como la creación colectiva, el rompimiento de la cuarta pared y una actitud crítica e iconoclasta que permitirá la liberación del constreñimiento de la dramaturgia actoral, la supremacía del texto y la voluntad omnímoda del director.

EL CANTAUTOR-PROTESTA DE LOS AÑOS SESENTA

independiente, implicaban una ideología compartida con el espectador para su realización. En el cabaret esto nunca fue necesario. Podemos intuir que la “seriedad” de las ideas revolucionarias del teatro independiente mexicano no estableció una negociación en el que los espectadores pudieran estar expuestos a formas radicalmente distintas de entender la mexicanidad sin sentir amenazadas su ideología personal. En los años 60, el colectivo pionero Los Mascarones inspiró a muchos jóvenes a formar grupos teatrales y hacer teatro callejero de agitación y propaganda (*agitprop*) y de guerrilla, con el fin de contribuir a una transformación radical política y social del país. Es el caso del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA), que producen por esa época obras de creación colectiva dirigidas a públicos populares y de clase media. Sus modelos serán Bertold Brecht, Enrique Buenaventura y Augusto Boal. Pese a que CLETA aglutinó a jóvenes universitarios y a actores profesionales, fue un movimiento poco fructífero en comparación con el cabaret. Dejaron sobre el escenario del Foro Isabelino dos extraordinarias puestas en escena que de vez en cuando vemos montar de nuevo en las escuelas de teatro: *Fantoche*, basada en la obra de Peter Weiss y *Torquemada*. Ambas produjeron y siguen produciendo llenos diarios. Rupturas y escisiones internas, luchas con Los Mascarones produjeron que se perdiera su *momentum* en los sesenta, aunque han tenido un segundo aire y actualmente funciona como una Organización Político Cultural de la UNAM. Muy interesante es lo que han hecho en el Festival Cervantino Callejero, el cual cumplirá su 44 aniversario este año (2018).

Un factor fundamental para que surja el género del cabaret político es el impacto en México de una pluralidad de movimientos libertarios de las sociedades occidentales que rechazaban cualquier principio de autoridad. En los años setenta México era un país en el que las grandes concentraciones públicas habían sido prohibidas desde la masacre de Tlatelolco (1968) y el concierto de rock de Avándaro (1971), síntoma siniestro de una cultura dominada durante varias décadas por el monopolio político del Partido Revolucionario Institucional (PRI). Desde entonces, el país no había presenciado el desarrollo abierto de una cultura estudiantil masiva. A través de los cantautores de protesta social que usan tertulias y bares como lugares para presentar sus composiciones se va generando un movimiento cultural beligerante. Uno de los compositores más significativos de la época es Oscar Chávez (1935), cuya formación tendrá una relación muy estrecha con el teatro, el cine, la televisión y la radio, aunque la actividad donde más se conocerá será la de cantante de protesta, apoyando desde las demandas estudiantiles de los sesenta, hasta el movimiento zapatista de los noventa. Un hecho significativo es que en 1976 Chávez grabó en vivo su primer disco en el Teatro Blanquita, actualizando el formato del corrido revolucionario y parodiando la realidad política de

finés del sexenio del presidente Luis Echeverría.⁴ En este concierto y en parte de su obra en la que utiliza encabezados del periódico o chistes populares como detonantes para hacer un corrido, se pueden observar el desarrollo embrionario de una de las dinámicas del género de cabaret. Como afirma Natalia Cament (2010: 56): “Esta ecléctica capacidad de recolectar material de creación, nos recuerda, sin duda, a los creadores de revistas políticas y del teatro de carpa”.

Paralelamente a los cantautores protesta, y como parte de las influencias de la cultura “hippi” de los sesentas, comienzan a ser populares los “Café Cantantes”, lugares de pequeña dimensión que complementarán el servicio propio del café con audiciones de rockola y grupos de música en vivo. Se propiciará así un ambiente para escuchar y bailar el rock and roll, resistiendo heroicamente las ordenanzas del “regente de hierro”, Don Ernesto Uruchurtu, de ingrata recordación en la historia del cabaret, del Teatro de Carpa y de Revista, y en general de la vida nocturna del D.F. de los años sesenta.⁵

4 Consultar el artículo “Oscar Chávez da voz al desahogo popular”. En *Proceso*, núm. 3, noviembre de 1976.

5 Después de haber sido una de las fuerzas culturales más importantes de principio de siglo, el Cabaret tradicional, junto con el Teatro de Carpa y el Teatro de Revista, desaparecerán como género popular durante los años sesenta debido a la cruzada moral contra los establecimientos de la vida nocturna, llevadas a cabo por las políticas conservadoras antimodernistas de Ernesto Uruchurtu Peralta, quien fuera el alcalde de la ciudad capital. No fue esta la única medida antipopular de Uruchurtu, quien renunciara al gobierno capitalino el 15 de septiembre de 1966 después de las fuertes críticas desatadas por el violento desalojo de más de 3.000 colonos en el Pedregal de Santa Úrsula al Sur de la Ciudad frente al Estadio Azteca. Durante su larga administración de 14 años (1952-1966), se opuso sistemáticamente a la construcción de un tren metropolitano, pero tras su salida del gobierno de la capital se construyó el Metro de la Ciudad de México.

JUAN IBÁÑEZ Y EL TEATRO DE REVISTA

Dentro de esta dinámica cultural de recuperación de elementos residuales de la cultura y la búsqueda de alternativas de diversión nocturna en la ciudad capital el director de teatro y de cine Juan Ibáñez Díez-Gutiérrez (1938-2000) intentó en 1974 montar varios espectáculos al estilo de la Revista tradicional en el Teatro Blanquita. Según Tito Vasconcelos, este prolífico director pondrá en escena la última obra del género de Revista con la mitológica María Conesa acompañando a la actriz y bailarina Ofelia Medina (Vasconcelos, 2008).⁶ Unos años después, a finales de los sesenta Ibáñez abrirá un “café cantante” con un grupo de actores universitarios de la Escuela de Bellas Artes con los que producirá un espectáculo musical bilingüe sobre la Conquista de México inspirado en la revista mexicana. El proyecto intentará desenterrar las tradicionales “Tandas”⁷ del

6 Diez años después, en 1984, el actor Enrique Alonso intentó algo parecido recuperando y poniendo en escena algunas revistas que había protagonizado María Conesa en los 40 y 50 del siglo pasado. Como la Conesa había sido su gran amiga de toda la vida y Alonso había sido figura importante en los años cincuenta en zarzuelas y revistas en compañía además de Lupe Rivas Cacho con temporadas en las que sobrepasó las cien funciones, intentó resucitar en los ochenta el así llamado “Género Chico” con el estreno de varias revistas que habían tenido en su momento éxito de público y de crítica como *Dos tandas por un boleto*, *La alegría de las tandas*, *Chin-Chun-Chan* y *Las musas del País*. En esas obras Martha Ofelia Galindo, figuró como actriz. La música estuvo a cargo de Aurelio Calvario (Clament, 2016: 57)

7 En el Teatro popular de Carpa los espectáculos estaban divididos en tres “tandas” de sketches cómicos, musicales y de variedades. En la primera tanda para todas las edades y de menor precio, se presentaban artistas poco conocidos. Por el contrario, la tercera tanda comenzaba ya entrada la noche a partir de las 8 de la noche y estaba

Teatro Principal erradicadas a principios de los sesenta por Urruchurtu. El espectáculo tendrá un éxito inusitado presentándose en ambiente de *café concert* (restaurante-teatro-bar), como parte de un proyecto turístico que incluía el reacondicionamiento de el Ex convento de Acolman, cerca a la Ciudad de México.⁸

Debido a la presencia de Luis Buñuel en la vida cultural de la ciudad en los años sesenta varios centros nocturnos usarán nombres de sus películas. En esa tónica Ibáñez abrirá el café restaurante/café cantante *El Perro Andaluz* en la calle de Copenhague y *La Edad de Oro* que funcionará unos años entre la avenida Morelos y la calle de Abraham González y que serán refugios de escritores, intelectuales y artistas, como “La palomilla de El Perro” (1986). *La Edad de Oro* será un sitio de moda en el que habrá que hacer reservaciones con varios días de anticipación para encontrar una mesa, en especial las que estarán cerca del escenario. Trabajando de lunes a sábado, en este teatro-bar artistas liderados por Ibáñez realizarán un sinnúmero de parodias homenajando la tradición carpera sobre la contingencia política en la ciudad y el país (Cament, 2016: 57).

reservada para cómicos y vedettes con cierto profesionalismo. En el Teatro de revista se conservará la división de las “tandas” de la carpa, aunque serán espectáculos únicamente para adultos.

8 Afirma Tito Vasconcelos sobre este proyecto: “El texto (inencuentro hasta la fecha) era del poeta Eduardo Lizalde. Este grupo en el que se reunieron actores y músicos como Oscar Chávez, Lilia Aragón, Sergio Klainer, Gastón Melo y Beatriz Sheridan entre otros se llamó *La Edad de Oro*. Con esta compañía a la que se unieron después Ernesto Gómez Cruz, Martha Ofelia Galindo, Lupe Vázquez y Nora Velázquez, continuó su trabajo en un espacio llamado *El Café Colón*, ubicado en Paseo de la Reforma y que era un homenaje al original *Café Colón* de principios del Siglo XX. Y ahí se establecieron por varios años con gran éxito” (Vasconcelos, 2018).

CULTURA EMERGENTE EN ESPACIOS PARATEATRALES: EL GUAU Y EL MIAU

Coincidiendo con estas propuestas vanguardistas de jóvenes que intentaban romper las reglas del *establishment* aparece en la escena nocturna capitalina el actor, argumentista, escenógrafo y director de cine, teatro y televisión mexicano Julián Pastor Llana (1943-2015), quien iniciará en 1978 en el “Bar Guau” las *Veladas literario musicales* que permanecerán en cartelera en el D.F. durante 17 años (1978-1995). Estas veladas harán explícita la presencia de una nueva cultura nocturna emergente en la ciudad. Pastor no era ajeno a este tipo de espectáculo, en los setenta también había trabajado en *La Edad de Oro* haciendo sketches, aunque no tenía buen recuerdo de esa época: “[...] en realidad el show era muy malo, no era del todo cómico, pero la clave era Oscar Chávez cantando en serio, con Mario Ardila” (Rivera, 1994). Estas veladas del Guau impulsadas por Pastor, se articularán en la vida nocturna de la ciudad capital a finales de los años setenta parodiando la realidad social y realizando comentarios satíricos sobre las estructuras del poder. Utilizarán las dinámicas residuales del “Teatro de variedades” tan típico de la Revista. Teatralmente implicarán la posibilidad de presentar espectáculos sin una gran infraestructura y a un costo relativamente bajo, que permitía formas dramáticas innovadoras en oposición al jerárquico teatro oficial y académico.⁹ Los

9 En una entrevista para la revista *Proceso*, hablando de los espectáculos presentados en el Guau y en el Miao (fundado años después), Pastor señalaba una diferencia básica entre la carpa y el nuevo cabaret que apenas se iniciaba: “[la carpa] nunca llegó a niveles de verdadera crítica [...] una cosa es la crítica política y otra cosa es la sátira la sátira, por lo general, se queda en los niveles de burla” Y pone el ejemplo de Palillo: “Él se iba a los puros calificativos, a pitorrearse. Lo máximo que hacía era llamarles chupasangres,

espectáculos del Guau y del Miau explotarán características del teatro popular de carpa que serán fundamentales en el nuevo género: la división dramática en sketches, los personajes tipos de la ciudad, los espectadores como participantes activos de las obras, el uso del albur como parte de la parodia de la realidad política y la actualización casi diaria del espectáculo, dependiendo de los acontecimientos de la ciudad y del país.¹⁰ Como sucederá posteriormente en teatro bares posteriores, en el Guau, habrá políticos famosos entre el público que no podrán sucumbir a la tentación de ir a verse caricaturizados en escena. “Un día tuvimos ahí a Carlos Salinas, a Manuel Bartlett y a Francisco Rojas, cuando eran secretarios de Estado [...] José López Portillo nos compró una vez una función para sus amigos”. Según la actriz Martha Ofelia Galindo en el Bar Guau, a principio de los años setenta, es donde se encuentra ella con Jesusa Rodríguez y el cantautor Oscar Chávez. Galindo afirma que ella y Chávez trabajaron allí un tipo de espectáculo político musical parecido a la farsa (Vargas, 2015). Ya que se trataba de funciones que iban de lunes a sábado, estas canciones o parodias sobre lo que sucedía en el día a día, fueron tomando con el tiempo la forma de un espectáculo de teatro musical con contenido satírico. Según cuenta Galindo, en el Bar Guau surgieron

corruptos. Llamar a un político corrupto no es crítica política, es sátira. Nosotros hemos tratado de ir más a fondo, a criticar las estructuras del poder, sus orígenes” (Rivera, 1994: n.d.).

¹⁰ “En el Guau han sucedido cosas impresionantes, como alguien del público que se para y lanza un discurso de 10 minutos contra el gobierno. Hay veces que van priistas que se defienden y casi se arman pleitos. De repente la gente se lo toma muy en serio. Es una experiencia de interacción única. Ahí yo presumo: No hay ni ha habido un espectáculo más interactivo, donde el público participe tanto” (Rivera, 1994: s.d.).

figuras como Fernando Luján, Jesusa Rodríguez, Isabel Benett, Mauricio Herrera, Ausencio Cruz y Víctor Trujillo (Brozzo).

LA HEGEMONÍA Y LA CONTRA HEGEMONÍA TEATRAL

Para entender el papel que el cabaret ejerció en los procesos culturales de transformación en el teatro mexicano de esta época tenemos que detenernos aquí un momento para aclarar algunas ideas de Antonio Gramsci sobre la cultura. Desde finales de los años cuarenta del siglo pasado cuando comienzan a ser divulgados sus famosos *Cuadernos de la cárcel* el concepto de hegemonía pasa a ser un presupuesto teórico en las ciencias políticas y sociales. Gramsci rompió para siempre los confines y las barreras que separaban el arte, la literatura, la cultura, la política y la vida cotidiana. Es la razón por la cual el performance y el teatro ya no pueden ser analizados como espacios idealizados de elites artísticas, teniendo en cuenta que la cultura es un campo de batalla de diferentes líneas de fuerza y antagonismos de poder. Para llegar a ello, Gramsci separa el concepto de hegemonía del de dominación. Por dominación Gramsci entiende el uso o la amenaza de coerción, de imponer el orden mediante la fuerza física a través de la policía o el ejército, tal como ocurre en una dictadura. En una democracia, el poder se produce a través de la hegemonía cultural, básicamente por el control de lo que en el marxismo clásico se llama la superestructura: el sistema educativo, las instituciones religiosas, el arte, el teatro y los medios de comunicación. En las condiciones del estado moderno una clase dominante mantiene su dominio no simplemente mediante una organización especial de la fuerza, sino porque es capaz de ir más allá de sus intereses para ejercer un liderazgo moral e intelectual y porque es capaz de realizar compromisos con una variedad de aliados que se unifican en un bloque. Esto es lo que entiende Gramsci por “bloque hegemónico”, el cual tiene dos funciones: por un

lado, amalgamar a todas las clases sociales en torno a un proyecto, el de las élites dominantes, y al mismo tiempo inhibir toda potencialidad de cambio o revolución de los dominados. Es por ello que después de Gramsci, la sociedad civil no es el escenario de la lucha de clases sino el terreno cotidiano de la lucha cultural e intelectual de todas las clases y grupos sociales por establecer sus diferentes hegemonías (Gramsci, 1984: 315). Desde el punto de vista gramsciano hay dos hegemonías que particularmente me interesan en esta investigación: la contrahegemonía (la del adversario que es renovada, recreada, defendida y modificada) y la hegemonía alternativa (que resiste, se ve limitada, alterada y desafiada por presiones que no le son propias). Durante la década del ochenta el cabaret político mexicano desempeñó la primera, una contra hegemonía como demostraremos en adelante.

EL TEATRO OFICIAL: LA “NUEVA” COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO (A LA ANTIGÜITA)

En contraposición a estas fuerzas teatrales que buscaban escenarios alternativos para desarrollar una dramaturgia no hegemónica, es importante señalar el apoyo institucional del Estado mexicano al teatro oficial, que se manifestó en la creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1983), porque muestra cómo este teatro académico va en una dirección opuesta a las fuerzas culturales que generarán el cabaret político. La crisis de hegemonía se suscita, según Gramsci, cuando el grupo dirigente se ve incapacitado de brindar respuestas o soluciones a los problemas colectivos y así ve socavado el consenso sobre su concepción de mundo, en este caso, el consenso sobre la producción teatral oficial caracterizada por un conservadurismo a ultranza y por un teatro que, aunque progresista ideológicamente, era de una seriedad casi sublime que privilegiaba el texto dramático y las puestas en escena, las cuales, con pocas

excepciones, ignoraban los movimientos artísticos contemporáneos, especialmente la performance, que es tan vital para la historia del teatro contemporáneo de los años ochentas. Hay que tener en cuenta en este momento el desgaste del sistema político mexicano producto de la crisis del 82, la deuda externa, la inflación y la devaluación del peso, los cuales terminan por reflejarse en la superestructura mexicana, especialmente en el presupuesto destinado al teatro.¹¹ Según Fernando de Ita (1992: 116) “[...] para 1982 el Instituto Nacional de Bellas Artes consumía el 85 por ciento de su presupuesto en gastos administrativos, y competía con la UNAM en la burocratización de sus procedimientos, en el alto costo de sus producciones y en la corrupción sindical”. La crisis de los ochenta como consecuencia produjo la salida de la mayoría de los directores teatrales de la universidad¹² con lo que indirectamente pusieron en aprieto

11 A diferencia de otros países, en México desde la fundación del PRI (1946), la cultura había sido una labor del estado, pese a los traumas típicos de las transiciones sexenales en el gobierno y la burocratización cada vez mayor de los sindicatos. A partir de 1982, debido a las restricciones del nuevo gobierno, el Estado dejó de ejercer su labor de mecenas único produciendo una gran inestabilidad en el teatro universitario del INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes) y de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México). Otros centros de estudio como la escuela de la Asociación Nacional de Actores o la Universidad Veracruzana no pudieron resolver favorablemente los lineamientos neoliberales. Estos lineamientos no hicieron otra cosa que agudizar los problemas ya existentes de la educación pública en México, los cuales venían desde los años setenta. La iniciativa privada no estaba capacitada, ni tenía una tradición de cooperación en los asuntos culturales (De Ita, 1992: 114).

12 Héctor Azar, Héctor Mendoza, Ludwik Margulles, Juan José Gurrrola, Julio Castillo, Germán Castillo, Luis de Tavira, José Caballero, entre otros.

a “la corriente universitaria” y al así llamado teatro de director y de dramaturgia literaria, tan importante en la cultura oficial mexicana en esos tiempos y aun en nuestros días. En este contexto la aparición de dos fuerzas teatrales: la producción teatral de las mujeres (incluyendo una visión lésbica), y la producción gay masculina, van a jugar un papel fundamental en la producción de prácticas contra-hegemónicas que intentarán desarticular los discursos dramáticos del teatro oficial con el fin de instalar una hegemonía diferente.

LAS MUJERES Y EL TEATRO DE LOS 80

Podemos concebirlo como la aparición de un feminismo explícito en las mujeres dramaturgas. Lo primero que habría que observar es que México siempre tuvo dramaturgas antes de esta época: Elena Garro, Rosario Castellanos, Luisa Josefina Hernández, Leonor Azcárate, por mencionar solo algunas. Su producción teatral se había caracterizado por tener una muy buena factura y por tener cierta tendencia a la temática social. Sin embargo, las mujeres de los 80 tendrán otra mirada con respecto a la temática social, la cual podemos identificar con un giro claramente feminista (o feminismo emergente) dentro de ciertos fenómenos que estaban ocurriendo en la cultura del momento. Una de las mujeres que va romper el molde va a ser Sabina Berman, quien ganará el Premio Nacional de Teatro en 1981 con *El amo del piolet*, sobre el asesinato de Trotsky, una pieza todavía muy “usigliana” sobre el tema de la anti-historia y que después será titulada *Rompecabezas*. Dentro de esa misma línea Berman escribirá *Herejía*, sobre el juicio y la persecución de judíos conversos en el tiempo de la conquista del norte de México. Sin embargo, lo más interesante es el salto significativo de esta dramaturga al alejarse de los grandes temas nacionales y presentar obras de corte claramente antipatriarcal, y que además van a tener gran éxito de público y de la crítica teatral

institucional como *Muerte súbita* (1988) y *Entre Villa y una mujer desnuda* (1992).

Mucho más cerca del terreno del cabaret, ha inicios de los años ochenta encontramos a las cabareteras Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe buscando un lugar independiente donde desarrollar sus proyectos. Con este propósito inauguran el bar “El Fracaso” con la idea de realizar algo similar al cabaret alemán de posguerra, pero como su nombre profetizaba resultó un desastre (Avilés, 2015). Sin embargo, continuaron en este empeño e inauguraron a continuación “El Cuervo” en la plaza de la Conchita en Coyoacán, el cual había sido abierto por la actriz mexicana Silvia Pasquel y que después de Rodríguez y Felipe pasaría a ser del matrimonio de escritores Alejandro Aura y Carmen Boullosa.¹³ De esta última destaquemos la publicación de *Teatro herético*, un libro publicado en 1987 consistente en tres obras: *Aura y las once mil vírgenes* y *Cocinar hombres*, estrenadas ambas en el mismísimo bar El Cuervo en 1984 y 1985, y *Propusieron a María (Diálogo imposible en un acto)*, sin estrenar al momento de la publicación. Por su significación, esta publicación, dirigida por Vicente Leñero, ya nos indica de la presencia de un género teatral nacido en las entrañas de un bar, un espacio parateatral. Otras obras de Bullosa de esa época que nos pueden dar luces sobre este origen feminista del movimiento de cabaret son *Trece señoritas* (1983), que será dirigida por Jesusa Rodríguez en “La Capilla” con música de Liliana Felipe y tendrá escenografía de Magali Lara. La obra que no era una historia biográfica, sino la recreación de lo que sucedía en

13 Según cuenta la artista conceptual Maris Bustamante, “era un lugar pequeñito, como una cueva, encerrado y caluroso, con una escalera de madera pegada a la pared bastante incómoda, que llevaba directamente del ático-camerino al foro de reducidas dimensiones” (Bustamante, 2010: s.d.).

las pinturas de Frida Kahlo, que eran transformadas por la dramaturgia en cuadros vivos.

En el año en que abren el teatro bar El Cuervo, Rodríguez y Felipe fundan el Grupo Divas A.C. Este grupo conformado además de Felipe y Rodríguez por Astrid Hadad, Regina Orozco y Victoria Gutiérrez, montará diversas obras dentro de las que cabe destacar la ópera *Donna Giovanni* (1983). Esta fue una adaptación libre de Don Juan de Mozart y Da Ponte, pero en *drag*. La puesta en escena era bastante arriesgada, utilizaba solamente la interpretación al piano de Alberto Cruzprieto, su director musical. Reformulaba el paradigma del seductor haciéndolo completamente femenino. Esta obra tuvo la característica de desatar polémicas irreconciliables entre quienes rechazaban la inconcebible audacia del grupo y quienes se abandonaban a un juego visual extraordinario del *performance art* como parte fundamental de un género a medio camino entre la ópera y el cabaret. Además, empleaba el humor y el travestismo como herramienta principal e intercalaba la música de Mozart con juegos de palabras y cuadros vivos (*tableaux vivants*), los cuales construían un comentario teatral sobre temas tradicionales como el amor, la traición y la sensualidad dentro de problemáticas feministas contemporáneas como el género, el empoderamiento y la construcción del deseo.¹⁴

14 *Donna Giovanni* viajó por Latinoamérica, los Estados Unidos y tuvo una larga temporada en Europa recibiendo buenas críticas, pese a que escandalizó a muchos por el uso del desnudo femenino y las cantantes no entrenadas para la ópera (exceptuando Regina Orozco), las cuales en varias ocasiones tuvieron que bajar la melodía una octava para alcanzar el registro. Pese a estas limitaciones la obra se convirtió en un parteaguas que indudablemente hace hoy en día parte del panteón teatral nacional.

LA PRODUCCIÓN TEATRAL GAY: EL CAMP

Estrictamente son los años 70 los que marcan, el comienzo del cambio de percepción de la sociedad mexicana respecto a la homosexualidad, gracias a una mayor reivindicación y visibilidad de los autores gays. Como ya ha sido muy estudiado por la crítica literaria, es quizás la novela *El vampiro de la colonia Roma* (1979) de Luis Zapata Quiroz la que significó una verdadera brecha y un cambio de rumbo respecto al desprecio o silenciamiento de lo homosexual en la cultura oficial. Tito Vasconcelos señala que sus inicios en el género de Cabaret tienen que ver con el director Juan Ibáñez con quien trabajará en la película *Divinas Palabras* (1977), una adaptación cinematográfica de la obra de Valle Inclán. En esa época se acercará a ver el trabajo de Ibáñez en el Café Colón y quedará cautivado. Justo por esas épocas comenzará a ensayar con Martha Luna *La Ópera de los tres centavos* en la que participará junto con Enrique Alonso y Marta Ofelia Galindo que se estrenará en el Teatro Frú Frú. El montaje de esta obra le hará entender el teatro de una manera diferente. "Ahí me hicieron voltear hacia un tipo de teatro que yo no tenía considerado y que, desde la perspectiva académica, nos horrorizaba a los que habíamos estudiado o a los 'actores serios'" (Morales, 2017). Tito comenzará a hacer Cabaret en 1978, en la sucursal Satélite del Café Colón, con lo cual podemos decir que fue uno de los primeros en identificarse en este género.

LA CONTRACULTURA: EL NUEVE (EL 9) Y LAS KITSCH COMPANY

En 1974 ya se había presentado la primera obra de teatro de temática gay *Los muchachos de la banda* gracias a la iniciativa de la activista gay Nancy Cárdenas. Además de los "café cantantes" y los "restorán bares", de un ambiente literario y cultural,

existieron otros antros a medio camino entre la discoteca y el bar, y más propicios para la producción gay. Es el caso de “El Nueve” (1974-1989) del empresario y promotor cultural Henry Donnadieu, quien fuera director de “Las Kitsch Company”, una compañía inspirada en el teatro del ridículo de Charles Ludlam, el cual había sido influido por la estética de Andy Warhol en su aproximación a la cultura popular. Las obras de Las Kitsch eran básicamente parodias de la cultura de masas que requería actores con buena disposición para el travestismo. A esta compañía se incorporaron Miguel Ángel de la Cueva (1949-1996) y Tito Vasconcelos (1951). Una de sus actuaciones más memorables de Miguel Ángel de la Cueva fue en la obra *Plastic Surgery* (1990), escrita por Luis Zapata y con la participación de Vasconcelos. “Durante esa temporada ambos actores fueron detenidos, Miguel Ángel en una razzia en el Cyprus acusado de narcosatánico y Tito por terrorismo”. Según cuenta Vasconcelos, hacia 1986 él hacía una especie de mini-espectáculos que se presentaban los miércoles en este centro nocturno. Se trataba de una representación que imitaba la revista mexicana (semilla de lo que posteriormente sería Cabaré-Tito en los 90).¹⁵ Tito afirma sobre esta época:

Entre 85 y 86 Donnadieu me invitó a trabajar para la Kitsch Company. Unos meses antes había viajado a New York y había traído conmigo el Texto de *Irma Vep* y algún otro, tal vez *Camille*. Y debo haberlo comentado. Donnadieu, me comentó que conocía el trabajo de Ludlam, y que el nombre de la compañía hacía de alguna

15 Otros miembros de la compañía Las Kitsch fueron Jean Jacques, Juan Álvarez, La Cassani, Gustavo Torres Cuesta, Jaime Vite y López Arriaga. Algunos títulos de esos miniespectáculos fueron *Tomando el té con Lady Di*, *Las Meninas*, *Blanca Nieves en su 60 aniversario*, *La Bamba*, *Flans en Concierto*, *Las Madonas* y *Una noche en la Ópera*.

manera homenaje al camp, y al kitsch de Ludlam. Mi presencia en esta compañía marcó un tono particular y personal del Kitsch. Monsiváis alguna vez comentando sobre este asunto definió un Kitsch como: “lo sublime fallido” (Vasconcelos, 2008).

En el Bar El Nueve confluyeron personajes de la vida artística, intelectual y política de México como María Félix, La Tigresa, Alex Lora, Pita Amor, Carlos Monsiváis y Rubén Figueroa; y figuras extranjeras como Lola Flores, Manuel Puig, Charly García, Severo Sarduy, la cantante Alaska y Andy Warhol. Otro ejemplo del tipo de actividades que se desarrollaban en El Nueve eran los eventos de los martes, según Carlos Martínez Rentería, en ellos “se celebraron las más bizarras y provocadoras actividades contraculturales animadas por Mongo (Ramón Sánchez Lira) y Loquelio (Rogelio Villarreal), editores de dos publicaciones emblemáticas del *underground* ochentero, *La regla rota* y *La pusmoderna*, entre otras (Rentería, 2012).

Es importante señalar que los espectáculos iniciales del cabaret que hemos analizado como parte de su exploración por fuera del teatro académico, fueron influenciadas por las performances no objetuales de algunos miembros de la “generación de la ruptura” de los años cincuenta (Principalmente de Arnaldo Cohen, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Juan José Gurrola y Alberto Gironella), por ejemplo, las exposiciones del Grupo los Hartos y los “efímero pánico” de Alejandro Jodorowsky de los años sesenta.¹⁶ De hecho, en esa época, directores de teatro como el mismo Jodorowski y Juan José Gurrola también entienden la necesidad de vasos comunicantes entre el teatro y la performance, si bien su búsqueda va por caminos distintos a los del

16 Para mayor detalle sobre estas acciones conceptuales ver el artículo de Maris Bustamante “1963-1983: veinte años de no objetualismos en México”.

cabaret. Tito Vasconcelos afirma sobre Jodorowski y esa época: “Jodorowski trabajó los desnudos y lo hizo fantásticamente, dijo: “hay los mexicanos tan chistosos”, y nos encuera a las glorias nacionales de teatro: nos encuera a Carlos Ancira, y nos encuera a Isela Vega y en la misma obra, y lo hace genialmente. Hace un espectáculo que también, de alguna manera a mí me toca, porque José Antonio Alcaraz trabajó muy de cerca con Jodorowski” (Zarur-Osorio, 2010: 128). Alcaraz y Vasconcelos fueron los creadores de la obra *Y sin embargo se mueven*. “Los finales de los 70 fueron una época extraordinaria para mí porque comencé a trabajar como asistente de José Antonio Alcaraz, que yo había conocido a finales de los 60 aquí en Zona Rosa junto con Monsiváis, José Ramón Enríquez, Francisco Marín, Javier Ruiloba y Jaime García Granados, toda una serie de personajes que eran parte de la fauna”, rememora (Morales, 2017).

Al bar El Nueve, le siguieron otros lugares que fueron significativos para la consolidación de la especie de contracultura que se estaba creando en los años ochenta, como “La Última Carcajada de la Cumbancha-LUCC” (1987-1992) o “El Bugambilia (1988), en donde debutaron cantantes y grupos musicales contestatarios como Rockdrigo González, Las Insólitas Imágenes de Aurora, Caifanes, Café Tacuba, La Maldita Vecindad, Santa Sabina, Botellita de Jerez, Bon y Los Enemigos del Silencio. En estos lugares se presentaron cantantes como Eugenia León o artistas de cabaret como Astrid Hadad y Regina Orozco, entre muchos otros. Tales espacios nocturnos también realizaban actividades culturales como presentaciones de libros, discos y exposiciones de artes plásticas, performances o conciertos de rock para un público heterogéneo.

CONCLUSIÓN: UN BLOQUE HISTÓRICO ALTERNATIVO

Desde una multiplicidad de lugares, conectando diversos grupos teatrales o compañías que se formaban de acuerdo al contexto y

las circunstancias de cada antro (teatrobar, restorán bar-disco-teca) se propició entre los años ochenta y noventa una especie de guerra de posiciones teatrales, las cuales fueron produciendo lo que Gramsci llamaría un bloque histórico alternativo. Esta deseo inicialmente involuntario e individual se tornará con el tiempo colectivo y consciente. El concepto de contrahegemonía da cuenta de los elementos para la construcción de una conciencia política autónoma en las diversas clases y sectores populares. Este concepto sociológico lo podríamos aplicar perfectamente a la organización teatral del momento. Plantearía los escenarios de disputa en el paso de los intereses particulares de los primeros artistas y agrupaciones de cabaret político hacia los intereses generales del cabaret como movimiento cultural, como proceso político clave hacia un bloque social alternativo.

Si se quiere cimentar una hegemonía alternativa a la dominante es preciso propiciar una guerra de posiciones cuyo objetivo es subvertir los valores establecidos y encaminar a la gente hacia un nuevo modelo social. De ahí que la creación de un nuevo intelectual asociado a la clase obrera pasa por el desarrollo desde la base, desde los sujetos concretos, de nuevas propuestas y demandas culturales (Rodríguez-Prieto y Seco-Martínez, 2007: 3).

Los movimientos culturales

Contrahegemónicos del cabaret de los años ochenta fueron luchas, colisiones, rupturas, en torno a la construcción del sentido del arte, como reacción contra el bloque histórico dominante: la cultura oficial representado por el teatro académico. En la década de los noventa, la apertura de “El Hábito” (1990) en Coyoacán, “Cabaretito” (1994) en la Zona Rosa y la estabilidad de las presentaciones de Astrid Hadad en el Bataclán de La Bodega (1995) en la Condesa, entre otros acontecimientos, se pueden interpretar como el fin de un proceso teatral

emergente del cabaret y el inicio de una contrahegemonía. Con ello este género consigue cierta legitimación dentro de las élites culturales y oficiales mexicanas. Podemos entenderlo como el momento en que el cabaret político contemporáneo pierde su carácter marginal ya que, en las relaciones de dominación y subordinación este nuevo género establece significados, prácticas y valores teatrales antagónicos al teatro de director/dramaturgo, los cuales finalmente terminan siendo incorporados a un orden social efectivo, el del teatro mexicano en su conjunto. Esta incorporación se ve reflejada en las becas institucionales y en la aceptación del género desde el teatro oficial a partir de los años noventa, momento en el que el cabaret político conquista irreversiblemente un espacio dentro de la historia del teatro mexicano. Afirma Cecilia Sotres sobre la celebración de los 45 años de esta institución en junio de 2007:

Es muy chistoso cómo ha ido cambiando esta relación a través de los años con el género del cabaret, porque ahora un poco en broma, un poco en serio ellos dicen: “Aquí estudió Julieta Gurrola, Margarita Sáenz, Juan Manuel Bernal, Guachu Guachu.. y Las Reinas Chulas. Entonces nos da mucha risa. Ahora ya somos parte...Por ejemplo cuando yo estudié en el CUT hace entre diez y quince años era muy distinto. Este género del cabaret era visto como feo. Lo que se decía era: ”Jesusa no estudió aquí, Jesusa no pasó por el Centro Universitario de Teatro”; o directamente “Jesusa no estudió teatro” [...] Eso hace quince años. Ahora los chavos se acercan a nosotros. Tenemos un chico en un espectáculo y le decimos justo “el chico CUT”, y está feliz. Por ejemplo, aquí [El bar el Vicio] la gente del CUT es bienvenida, puede entrar gratis. Ha cambiado la relación totalmente (Marín y Alzate, 2008).

Por supuesto esto no quiere decir que al igual que en su comienzo, el cabaret siga luchando y sufriendo por su supervivencia y financiación, especialmente en los grupos que recién se forman. Es inevitable que continúen ese proceso de

legitimación en sus lugares de origen (el cabaret hoy en día se ha extendido fuera de la Ciudad de México) y frente a ciertos sectores del teatro tradicional, académico o universitario que todavía lo ven con recelo. Igualmente, aunque a partir de los noventa muchos grupos han tenido acceso a salas de teatro tradicional, el cabaret sigue utilizando espacios independientes, que, como en sus orígenes, funcionan como espacios para-teatrales como ocurriera en sus orígenes. Sin embargo, y sin olvidar lo anterior, hay que señalar que este proceso de dirección política e ideológica en el que un sector cultural logra una apropiación preferencial de las instancias de poder en alianza con varios grupos, admitiendo espacios donde “los grupos subalternos desarrollan prácticas independientes y no siempre funcionales para la reproducción del sistema” (García-Canclini, 1984), es lo que Gramsci entiende por hegemonía.

Podemos finalizar diciendo que el cabaret ha subvertido la dirección intelectual y moral de la historia del teatro mexicano construyendo un bloque contra hegemónico. Este bloque está formado por el número bastante considerable de grupos de Cabaret que surgieron a partir de los años noventa, y que hoy son parte activa del movimiento, como la compañía Las Reinas Chulas, Las hijas de Safo, Género menor, Carlos Pascual, La cabaretera solitaria, Adriana Jiménez Moles, Andrés Carreño y Carlo Henríquez entre muchos otros.¹⁷

17 La segunda parte de esta investigación se propone analizar un segundo momento contra hegemónico del cabaret político, que llamaremos “hegemonía alternativa”, la cual ocurrió a partir del año 2005, cuando el teatro bar El Hábito pasó ser el bar teatro El Vicio administrado por la compañía Las Reinas Chulas. Fue también el momento de la creación del Festival Internacional de Cabaret, que este año, 2018, va por su versión número XV, y que coincidiría también con un *boom* de los talleres de cabaret realizados por una diversidad de artistas con múltiples formas pedagógicas de entender esta práctica dramática.

Como hemos demostrado en este ensayo, el renacimiento del cabaret como movimiento cultural en la década de los ochenta del siglo pasado en la Ciudad de México se dio como un proceso contrahegemónico de interconexión y organización de prácticas independientes que por un lado fueron en contra de la reproducción del sistema teatral tradicional, y crearon al mismo tiempo una cultura significativa y un orden social teatral efectivo al rededor del término Cabaret Político.

La hegemonía es siempre una interconexión y una organización más o menos adecuada de lo que otro modo serían significados, valores y prácticas separadas e incluso dispares que este proceso activo incorpora a una cultura significativa y a un orden social efectivo (Williams, 1977: 137). ✖

REFERENCIAS

- Avilés, J. (2015). “El Hábito: adiós a 15 años de cabaret político”. En *La Jornada*. Disponible en: <http://www.jornada.com.mx/2005/05/21/index.php?section=espectaculos&article=0401esp> [Consultado el 18 de noviembre de 2015].
- Bustamante, M. (2010). “Terremoto para las buenas costumbres”. En *Artes e historia de México*. Disponible en: <http://www.artesehistoria.mx/blog-descripcion.php?idbl=843> [Consultado el 18 de noviembre de 2015].
- Bustamante, M. (2015). 1963-1983: veinte años de no objetualismos en México. Disponible en: <http://www.ramona.org.ar/node/20993> [Consultado el 18 de noviembre de 2015].
- Cament, N. (2016). *La sátira política y el caso del cabaret mexicano: Tránsfuges estéticos para la construcción de un Cabaret Invisible*. Tesis para optar por grado de Magíster en Artes con Mención en Dirección Teatral. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- De Ita, F. “La paradoja de los 80's: una visión particular del teatro en México”. En *Latin American Theatre Review*, vol. 25, núm. 2, pp. 113-22.
- García-Canclini, N. “Gramsci con Bourdieu. Hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular”. En *Nueva Sociedad*, núm. 71, pp. 69-78.
- Grasmci, A. (1984). *Cuadernos de la cárcel*. México: Ediciones Era, 315 p.
- Marín, P. (2008). “The First Wave of Contemporary Mexican Cabaret: Queering the Dramatic Text of the Culture”. En *Karpa*, vol.1, núm. 1. Disponible en: <http://www.calstatela.edu/sites/default/files/users/u1801/marinalzate.pdf> [Consultado el 18 de noviembre de 2015].
- Martínez-Rentería, C. (2015). “Salón Palacio: el bar El 9 y su mítica historia contracultural”. En *La Jornada*. Disponible en: <http://www.jornada.com.mx/2012/09/04/opinion/a1001esp>. [Consultado el 18 de noviembre de 2015].

- Morales, F. (2017). "Tito, el ascenso de la mariposa". En *Reforma*.
Disponible en: <https://www.reforma.com/aplicacioneslibre/preacceso/articulo/default.aspx?id=1072103> [Consultado el 18 de noviembre de 2015].
- Pascual, C. (2008). "La clave del cabaret es el rigor periodístico, afirma Carlos Pascual". En *La Jornada*. Disponible en: <http://www.jornada.com.mx/2008/12/26/index.php?section=espectaculos&article=a10n1esp> [Consultado el 18 de noviembre de 2015].
- Rivera, H. (1994). "Adapta el espectáculo del restorán-bar 'Guau' El levantamiento en Chiapas del 'antipristo' comandante Marcos". En *Proceso*. Disponible en: <https://www.proceso.com.mx/164397/adapta-el-espectaculo-del-restoran-bar-guau-el-levantamiento-en-chiapas-del-antipristo-comandante-marcos> [Consultado el 18 de noviembre de 2015].
- Rodríguez-Prieto, R. y Seco-Martínez, J. M. (2007). *Hegemonía y Democracia en el siglo XXI. Cuadernos electrónicos de filosofía del derecho*. XXI Jornadas de la Sociedad Española de Filosofía Jurídica y Política, "Problemas actuales de la Filosofía del Derecho", 28, 29 y 30 de Marzo de 2007. España: Universidad de Alcalá.
- Vargas, R. E. (2001). "Me deprime el trato que se da a la gente mayor de 60 años: Entrevista a Marta Ofelia Galindo". *La Jornada*.
Disponible en: <http://www.jornada.com.mx/2001/06/08/02an1cul.html> [Consultado el 18 de noviembre de 2015].
- Vasconcelos, T. (2015). *20 Encuentro del Hemispheric Institute of Performance and Politics*. México. Disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/hidvl/hidvl-int-wips/item/1974-apstambaugh-wips> [Consultado el 18 de noviembre de 2015].
- Vasconcelos, T. (2008). "Taller de teoría dramática". En *VI Festival Internacional de Cabaret*.
- Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. London and New York: Oxford University Press. pp. 120-137.
- Zarur-Osorio, A. E. (2010). *El emergente mercado gay mexicano: el caso del Cabaré-Tito*. Tesis de Maestría en Estudios Organizacionales. México: Universidad Autónoma Metropolitana.