

El cabaret en la plaza pública: *Doce dioses en pugna* en la delegación Tlalpan

Gastón Alzate

Resumen

Este artículo se centra en la presentación del espectáculo de cabaret político *Doce dioses en pugna* (2014-2016), de la compañía Las Reinas Chulas y Fernando Rivera Calderón, en la delegación Tlalpan, en agosto de 2015. Se explora la respuesta de la audiencia a partir de elementos antropológicos y en relación con los residuos culturales (Raymond Williams), estrategias artísticas (Brecht, Bajtín y el teatro de carpa) y con la crítica política en defensa de la diversidad sexual. El ensayo expone cómo *Doce dioses en pugna* plantea dudas fundamentales sobre los presupuestos mismos de la realidad política y social mexicana a partir del lenguaje del cabaret, con el fin de mostrar que la ficción teatral no es una mera ficción simbólica y que lo que ha sido narrado como realidad política, religiosa y sexual en el escenario puede no ser lo que parece. Así, examina las razones por las que una propuesta de cabaret de crítica política logró crear una dinámica con un público en gran parte conservador o sensiblemente “religioso”; también se hace referencia a la carnavalización y a la carnavalización del distanciamiento.

Palabras clave: cabaret político, Las Reinas Chulas, residuos culturales, carnavalización, distanciamiento brechtiano, México.

Abstract

Cabaret in the Public Plaza: *Twelve Angry Gods* in the Tlalpan Neighborhood

This article deals with *Doce dioses en pugna* (Twelve Angry Gods), which is a political cabaret play by Las Reinas Chulas (The Cute Queens) and Fernando Rivera Calderón. The article focuses on the audience response during a free performance in front of Tlalpan City Hall in August 2015. This aspect is explored in connection to anthropological studies and Raymond Williams' theorization of cultural and social residue, as well as artistic strategies (Bajtín, Tent Theater, Brecht). The play tackles funda-

mental doubts about the main sociopolitical grounds pertaining Mexico's reality. It aims at showing that the fictional world of theater exceeds the symbolic realm, and what is commonly understood as sociopolitical, sexual, and religious reality may not be what it seems. Thus, this article explores why a political cabaret performance was able to actively involve a mostly conservative (or religious) audience. Besides Williams' theorization on residue, the article finds a foothold on anthropological studies on popular religion in Tlalpan, as well as theories of carnivalization, and Brecht's *verfremdungseffekt*.

Keywords: political cabaret, Reinas Chulas, Tlalpan and Cabaret, cultural and social residue, carnivalization, Brecht's *verfremdungseffekt*. México.

El presente ensayo examina la obra colectiva de cabaret *Doce dioses en pugna* (2014-2016), del grupo Las Reinas Chulas (Ana Francis Mor, Cecilia Sotres, Nora Huerta y Marisol Gasé) y Fernando Rivera Calderón, con música de Yurief Nieves, video de Ximena Cuevas y vestuario de Brenda Hernández Macías.

Aunque *Doce dioses en pugna* estuvo en temporada en junio de 2014 en el Teatro-Bar El Vicio, espacio cultural de resistencia civil muy conocido por haber sido la casa de Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe, en el presente artículo me interesa comentar la presentación gratuita de esta obra en la delegación Tlalpan, el 15 de agosto de 2015.

Tal interés obedece principalmente a la presencia de un público popular distinto al que usualmente asiste a los espectáculos de cabaret en El Vicio, en su mayoría con buen nivel adquisitivo, simpatizantes de la crítica política con visos izquierdistas y aliados de la diversidad sexual; por su parte, en el caso de la delegación Tlalpan se trata de un espacio en el que predomina una ideología conocidamente conservadora. Por tanto, en este ensayo hago referencia a estudios que abordan las prácticas religiosas en la mencionada demarcación, así como a la teorización de Raymond Williams sobre los residuos culturales, con el fin de arrojar luz sobre la presencia de manifestaciones culturales y estéticas del pasado tanto en la obra como en la respuesta de la audiencia. Igualmente, analizaré las estrategias de interacción con los asistentes, principalmente brechtianas, bajtinianas y carperas, que propusieron los artistas. A su vez, mi marco teórico de aproximación se verá complementado por aportes de los es-

tudios feministas y de género, debido a la incorporación de crítica política relacionada con la diversidad sexual, pues se trata de una propuesta de cabaret satíricamente irrespetuosa, representada frente a un auditorio sensiblemente “religioso”.

En síntesis, exploraré las condiciones que permitieron que los espectadores en Tlalpan respondieran con entusiasmo a esta farsa cabaretera, en un contexto que no se caracteriza por una postura claramente anti-*establishment*.

Las Reinas Chulas y Fernando Rivera Calderón

Las Reinas Chulas tienen 17 años de trayectoria y en el ámbito del cabaret político, la virtud de haber sido formadas por dos de los más importantes cabareteros mexicanos contemporáneos: Tito Vasconcelos y Jesusa Rodríguez. Con ellos colaboraron aplicadamente antes de encargarse (desde 2005) del teatro-bar El Hábito, al que rebautizaron como El Vicio. Como es sabido, gracias a Jesusa Rodríguez y a Liliana Felipe El Hábito ya se había convertido en un espacio icónico del humor inteligente, de la experimentación escénico-musical, así como del apoyo firme y abierto a causas como la diversidad sexual, los derechos de los grupos indígenas y la crítica a lo nefasto de las políticas neoliberales para el México contemporáneo.

Desde dicha plataforma Las Reinas han realizado una incansable labor de difusión del cabaret político, incluyendo más de 50 espectáculos no sólo en teatros, sino como parte de diversas actividades de teatro callejero y escolar relacionadas con la defensa de los derechos sexuales, la concientización sobre la violencia de género o la discriminación racial y social. Componente esencial de ese compromiso han sido los talleres que sobre género regularmente ofrecen tanto para teatristas como para personas sin formación teatral, en diversos puntos de la República mexicana. Asimismo, han realizado programas de radio y televisión, entre los que destaca *Gregoria la Cucaracha*, de difusión científica, emitido por canal 22, y muy especialmente han encabezado la coordinación del Festival Internacional de Cabaret desde su fundación, que en 2016 celebró su edición número XIV.

Precisamente la farsa cabaretera que aquí me ocupa fue presentada en el marco del XIII Festival Internacional de Cabaret, en agosto de 2015. Para esta obra, Las Reinas invitaron a Fernando Rivera Calderón, cono-

cido humorista, músico y periodista, quien participó en el papel de Jesús (o “Chucho”, como le llaman otros personajes de la puesta). Rivera Calderón es autor de libros (*Diccionario del caos*) y columnas en medios como el periódico *Milenio* (semanal y diario) y el extinto *El Nacional*; ha sido también locutor de radio (*El Palomazo Informativo*), presentador de televisión e integrante del programa *El Wueso*, hasta septiembre de 2016. En ese programa de noticias y sátira política (número uno de radioescuchas a nivel nacional) encarnó a múltiples personajes en compañía de la Reina Chula Marisol Gasé; ambos han producido espectáculos de cabaret para *El Vicio*, como *El Pasón de Cristo*, *La insoportable levedad del Fer*, *Todos semos emos* y *En la cama con John y Yoko*, entre otros.

El título de la obra *Doce dioses en pugna* es una parodia de la obra del estadounidense Reginald Rose, *Twelve Angry Man*, representada en México en 2009 en dos versiones, *Doce hombres en pugna*¹ y *Doce mujeres en pugna*, esta última con actrices muy conocidas como Raquel Olmedo, Laura Zapata, Érika Buenfil, Marimar Vega o Irán Castillo.

En su farsa cabaretera *Las Reinas Chulas* y Rivera Calderón juegan con la idea posmoderna de la pérdida de las narrativas maestras, usando un lenguaje cotidiano y un espacio escénico reminiscente de las pastorelas. Grandes dosis de albur contribuyen a aterrizar su cuestionamiento de la religiosidad dogmática en el devenir cotidiano y político de quienes acuden al espectáculo. El argumento básico es que estos viejos y todopoderosos dioses que rigen el universo bajan a la Tierra para intentar recuperar la devoción perdida de los creyentes; para lograr su objetivo, deciden seguir el ejemplo de los políticos mexicanos y organizan un debate, a fin de que el público decida “democráticamente” quién es el mejor dios. Para ello interpelan a la audiencia y la tratan de convencer por medio de discursos delirantes. Imitando la forma en que se resuelven los conflictos políticos en México, los dioses se debaten sobre “quién la tiene más larga” o sobre las ventajas de sus correspondientes paraísos, nirvanas y cielos –y de sus respectivos infiernos, incluido el país.

Doce dioses en pugna está compuesta por una serie de *sketches*, entre los que se intercalan breves interludios en los que sale a escena un silente mago fracasado (Nora Huerta), evocación de las películas de cine mudo

¹ Participaron actores como Ignacio López Tarso, Julio Alemán, Aarón Hernán, David Ostrosky, Jorge Ortiz de Pinedo, José Elías Moreno, Juan Ferrara, Marco Uriel, Martín Altomaro, Miguel Pizarro, Miguel Rodarte, Odiseo Bichir, Patricio Castillo, Roberto Blandón, Rodrigo Murray y Salvador Pineda.

a lo Charles Chaplin y de los espectáculos de circo y carpa, a quien —al igual que a los dioses de la obra— nunca le salen bien los trucos. Las sutiles apariciones en escena del desventurado mago crean un afortunado contrapunto con el carnavalesco resto de la obra, en el que Jesucristo (Fernando Rivera Calderón), Buda (Marisol Gasé) y Mahoma (Ana Francis Mor), como representantes de las tres religiones mayoritarias, son los personajes centrales.



•Fig. 1. Las Reinas Chulas y Fernando Rivera Calderón: *Doce Dioses en pugna*.
Fotografía: Daniel Cortés. 2015.

En Tlalpan, el espectáculo tuvo lugar dentro de un toldo abierto, frente al palacio municipal, un lluvioso domingo de agosto. Había aproximadamente 300 personas en la plaza, cuyas edades iban desde la niñez hasta la ancianidad. Entre ellas se encontraba una minoría que había llegado desde otros puntos de la Ciudad de México expresamente para ver la obra, como fue mi caso, pues, como ya se dijo, formaba parte del XIII Festival Internacional de Cabaret.

Desde el principio la audiencia entró de lleno en el juego que proponía la puesta y participó activamente de muy diversas maneras, gracias a

estrategias relacionadas con la ruptura de la cuarta pared propia del cabaret. Por ejemplo, los personajes animaban a los espectadores a corear melodías famosas —aunque con las letras trucadas— o a repetir estribillos de canciones originales. En otras ocasiones también se les pidió que votaran por su dios preferido o se les invitó a subirse al escenario a tomarse *selfies* con el Jesucristo del Corcovado, lo cual fue bien recibido por un gran número de ellos, dando así a la presentación un toque participativo, alegremente caótico y evocador del circo carpero.

Fue significativo que las risas de los asistentes crecían en la medida en que el espectáculo ironizaba su situación económica y política; es decir, del pueblo mexicano frente al poder de los políticos, en lo que constituye una táctica común en el cabaret brechtiano. El “teatro dialéctico” de Brecht, cimiento clave del cabaret mexicano, propone que el espectáculo se vuelva una suerte de caricatura de la audiencia, la cual funciona como un espejo invertido de la alienación o injusticia naturalizada en la que vive el mismo espectador. El teatro épico brechtiano intentaba representar sobre el escenario una serie de argumentos que establecían una discusión de ideas y juicios con el público; para lograrlo, los actores debían presentar estereotipos o arquetipos que permitieran al observador tomar distancia emocional con la acción dramática, fenómeno al que Brecht —como es bien sabido— llamó *verfremdungseffekt*, efecto de extrañamiento o desfamiliarización (Negrete 2014). Las Reinas Chulas y Fernando Rivera usan este recurso junto con otros característicos del teatro de carpa. En otras publicaciones he trazado la relación entre el cabaret europeo, particularmente alemán, de principios del siglo xx y el cabaret mexicano contemporáneo (Alzate 2002), específicamente el de Las Reinas Chulas (Alzate 2011a). Por este motivo haré algunas referencias en este artículo, pero sin extenderme al respecto.

La carpa, al igual que la revista de principios del siglo xx, fue un espacio urbano disidente en el que la cultura oficial —si se quiere patriarcal— mexicana abrió una grieta en el control estatal de la identidad de sus ciudadanos, pues se convirtió en un escenario idóneo para la disidencia política y sexual. Una mayor elaboración de este aspecto puede encontrarse en el libro *Geografías del teatro en América Latina*, que hace referencia a mi investigación sobre la carpa y el cabaret mexicano (Lamus Obregón 2010, 321).

Como señalé anteriormente, Las Reinas Chulas y Fernando Rivera Calderón se basan en estrategias del cabaret brechtiano, en cuanto al rom-

pimiento con la ficción escénica y de la carpa en lo que refiere al uso de un lenguaje popular e incluso grosero en su interacción con el público. Por ejemplo, en la obra, los “dioses” hacen comentarios como si nadie los estuviera escuchando.² Durante la elección del Dios preferido, ya que la decisión parece estar dividida, Jesucristo le dice a Mahoma: “me da la ligera impresión de que esta gente [refiriéndose a la concurrencia] como que no se sabe organizar para elegir a sus gobernantes y a sus dioses”.³ En otro momento, Jesús le comenta a Buda que mejor es no malgastar las energías divinas “ofreciéndole la vida eterna a esta gente que, la verdad, con una coca con su nombre y un partido de *fut* ya tienen”, produciendo en ambos casos la risa del público.

Teatralmente hablando, la ventaja de usar un lenguaje fársico es que se evita la literalidad. Tal naturaleza ambigua y humorística permite tratar temas que en otro tono probablemente causarían una reacción desfavorable en la audiencia; por ejemplo, cuando Mahoma (Ana Francis Mor) describe la sensualidad del cielo islamita, en el que hay miles de vírgenes a disposición de las almas masculinas, la gestualidad de Jesús al fondo del escenario indica que se está haciendo una “chaqueta”. Tal visión alusiva a la represión sexual en el cristianismo, a través de la figura de Cristo, en principio de difícil recepción para un auditorio católico conservador, fue recibida con estruendosas risotadas en este contexto carnavalesco. Hay que considerar que el albur mexicano puede hacer referencias religiosas y darles doble sentido, lo que puede incluso causar gracia a los devotos católicos, pues en general en la práctica el catolicismo en México —a pesar de tener una de las jerarquías más conservadoras de la Iglesia— convive con dinámicas culturales provenientes de tiempos prehispánicos como es el albur. Aun así, alusiones a la sexualidad misma de Jesús o de la Virgen de Guadalupe no son de fácil aceptación. Aquí no desarrollaré la importancia del albur con respecto a la respuesta de los espectadores en el cabaret político mexicano, ya que he tratado ese aspecto en otro artículo sobre Regina Orozco (Alzate 2011b), pero debo apuntar que indudablemente tal dinámica cultural facilita la recepción de espectáculos como *Doce dioses* en contextos como la delegación Tlalpan. De hecho, puede ser considerado otro de los elementos residuales que explicaré más adelante a partir de Raymond Williams.

² En otros momentos del artículo señalaré explícitamente estrategias carperas similares en la obra.

³ Todas las citas en este artículo de la obra *Doce dioses* en pugna corresponden a la grabación que realicé en la presentación en la delegación Tlalpan, el 15 de agosto de 2015.

Examinemos ahora algunos componentes antropológicos y de los estudios culturales afines a nuestra reflexión sobre algunas posibles causas de la tan activa participación del público.

Para Raymond Williams, lo residual es algo que aunque proviene de épocas anteriores, forma parte y se mantiene activamente en la cultura. Él lo diferencia de lo arcaico, pese a que piensa que en ocasiones no es fácil distinguir lo arcaico de lo residual. Inevitablemente, toda cultura tiene elementos del pasado, pero su lugar en el contexto contemporáneo es muy variable. Lo arcaico, para Williams, es lo que pertenece al pasado y es posible reconocer, o que puede ser conscientemente revivido; lo residual, por el contrario, aunque también tiene su origen en el pasado, no es sólo reconocible, sino que está todavía activo en el proceso cultural:

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).⁴

Para Williams es muy 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; lo arcaico, a diferencia de lo residual, ya ha sido incorporado a la cultura dominante:

Un elemento cultural residual suele estar a cierta distancia de la cultura dominante efectiva, pero parte de ella, alguna versión de ella –y especialmente si el residuo procede de una zona importante del pasado– habrá tenido que incorporarse en la mayoría de los casos si la cultura dominante efectiva tiene sentido en estas áreas (123).⁵

Muchos de los fenómenos de hibridación y mestizaje de la religiosidad popular en Latinoamérica conllevan la presencia de residuos culturales y desde allí estos fenómenos toman distancia —adaptando los términos de Williams— de la cultura religiosa católica oficial dominante. Al mismo tiempo, la creencia religiosa preponderante supo incorporar esas prác-

⁴ Traducción propia.

⁵ Traducción propia.

ticas desde los primeros momentos de la Colonia, para tener un control efectivo sobre la fe y las “almas” del nuevo mundo. En las prácticas religiosas de Tlalpan y en las de muchos pueblos latinoamericanos que han sido anexados a una gran urbe como es la Ciudad de México, no estamos frente a un fenómeno arcaico, sino ante a una fe híbrida con elementos residuales, a través de la cual se ha construido una identidad en relación con la capital.

Con la salvedad de que éste no es un estudio antropológico exhaustivo y de que más que a certezas absolutas quiero apuntar a líneas de análisis, examinaré algunos elementos residuales de las prácticas de la religión popular en Tlalpan, ya que pueden ayudar a entender la recepción y participación de los espectadores en la puesta en escena de *Doce dioses en pugna*. Me interesa mostrar cómo la dinámica de supervivencia de lo residual, que permanece dentro de las manifestaciones de la religión hegemónica, contribuyó a que el público aceptara con beneplácito el espectáculo.

La delegación Tlalpan es una de las más grandes de la Ciudad de México (74 colonias, ocho pueblos y 11 barrios) y es considerada una zona conurbada. Pese a su supuesto conservadurismo, en Tlalpan se han establecido negociaciones entre lo nuevo y lo tradicional de una manera efectiva, sin abandonar su rasgo tradicional; un ejemplo desde el ámbito político son las últimas dos administraciones perredistas y la actual, presidida por Claudia Sheinbaum Pardo, militante del partido Movimiento Regeneración Nacional (Morena).

Ahí se ha conservado principalmente la propiedad de la tierra, los vínculos de parentesco y las fiestas, creencias y costumbres ancestrales. Esta particularidad implica la presencia de formas de vida campesina agrícola en el espacio urbano, debido a procesos migratorios en relación con la industrialización, como es el caso de las fábricas textiles. Por ejemplo, “[e]n pueblos cercanos a la cabecera de Tlalpan, los padrones dan cuenta entre los tlachiqueros, pastores, labradores y jornaleros, de otros trabajadores que aparecen bajo los rubros de tejedores, urdidores, trocileros, hiladores, dobladores, papeleros y costureras” (Trujillo Bolio 1997, 91). Esta población presenta fenómenos de hibridez, ya que está compuesta por ciudadanos mestizos, inmersos en acelerados procesos de “modernización” y cuyas actividades productivas no se relacionan prioritariamente con actividades agrícolas (Damián 1991, 614). En Tlalpan, como en otros tantos pueblos de México, los obreros de origen campesino

coexisten con otro tipo de culturas y empleos, como los comerciantes, dependientes y “prestadores de servicios”: profesores, técnicos, oficinistas, funcionarios, profesionales y trabajadores domésticos, entre otros, de aparición más reciente (Portal Ariosa 1994, 37). Ahora bien, pese a que la ocupación agrícola ha sido desplazada, esto no quiere decir que se haya perdido su relación ancestral con la tierra (Arau Chavarría 1987, 17). A pesar de que la delegación forma parte de la Ciudad de México, los ocho pueblos y la mayor parte de los barrios que la constituyen se organizan a través del sistema de cargos, o mayordomías. La religiosidad popular tiene una lógica propia, relativamente autónoma de las instituciones cívicas y religiosas; es decir, que se ejerce paralelamente a la organización establecida por la delegación y por la Iglesia católica (Portal Ariosa 1994, 374).

Como afirma quien más ha estudiado este tema en Tlalpan, la identidad ligada a las actividades de la comunidad en torno a las fiestas patronales —que sumadas a otras fiestas religiosas de menor importancia, como la Semana Santa, el Día de la Santa Cruz, *Corpus Christi* o el Día de los muertos que se han celebrado y mantenido desde la Colonia— tejen “una red de comunicación colectiva entre las comunidades” (Portal Ariosa 1994, 39). Esta red de festividades religiosas vincula a los tlalpenses con todas las comunidades urbanas de otras delegaciones circundantes y a poblados de regiones más distantes, como Puebla, Morelos y el Estado de México.⁶ Este fuerte sentido de identidad relativo a la religiosidad popular, como se verá más adelante, es significativo en la recepción de la obra que nos ocupa.

Además, encontramos otro fenómeno particular que merece ser tomado en cuenta acerca del espacio social en que se presentó *Doce dioses en pugna*. Tlalpan se ha resistido de forma muy férrea a la invasión de grupos protestantes, los cuales abundan con mayor amplitud en otras delegaciones (Portal Ariosa 2004). En uno de sus pueblos más tradicionales, Magdalena Petlacalco, en el 2001 una turba de alrededor de mil personas mató a golpes en la plaza del pueblo a Carlos Pacheco Beltrán, de 19 años, uno de tres ladrones que fueron sorprendidos robando objetos religiosos y una urna de limosnas durante las fiestas patronales. Ninguna autoridad

⁶ “En todos los pueblos trabajados encontramos un complejo conjunto de festividades cuyo eje central está dado por el santo patrón de cada pueblo, pero que se amplía a otras fiestas menores, estructuradas todas a partir del sistema de cargos, por ejemplo, el día de la Santa Cruz, la Semana Santa, *Corpus Cristi* y en algunos casos el día de muertos, entre otros” (Portal Ariosa 2004, 374).

pudo impedir la ejecución y nadie fue detenido. Existen más casos de intransigencia que pueden ilustrar este serio problema. En 2014, el 7 de noviembre, vecinos de Tlalpan intentaron linchar a un presunto violador tras ser golpeado por 60 residentes (ver Portal Ariosa 2004). Desde luego, no es un fenómeno exclusivo de Tlalpan ni de México, el aumento de linchamientos en Latinoamérica ha ido *in crescendo* en las dos últimas décadas.

Es necesario enmarcar estos hechos dentro de los fenómenos de la globalización, que para muchos estudiosos presupone la tendencia a la homogenización de los bienes de consumo simbólicos. Según Raymond Williams, los procesos culturales no ocurren de manera mecánica; cuando las fuerzas sociales y culturales se ven enfrentadas incluso contra herramientas tan poderosas como la tecnología, causan inevitablemente resistencia y reacomodamiento de las culturas en conflicto (ver Williams 1977). Es por ello que no es extraño que estos sucesos se presenten en Latinoamérica, y particularmente en Tlalpan, bastante paradójicamente.

Como hemos visto, por la forma ancestral de organización cívico-religiosa de esa localidad, se afirma cada vez con mayor fuerza “la diferenciación y la distinción, en lugar de la diversidad y la pluralidad, características de la globalización” (Portal Ariosa 2004, 375). Esto se explica porque México vive intensos procesos sociales y culturales como parte del fenómeno globalizador de las economías, que al naturalizar patrones de consumo terminan impactando a las formas de vida locales, así como a los productores culturales, que son los que finalmente construyen sus propias identidades. Muy elocuentemente Martín Hopenhayn afirma que “no hay identidades que resistan en estado puro más de unas horas ante la fuerza de estímulos que provienen de todos los rincones del planeta” (Hopenhayn 1994, 27). Ahora bien, como ha sido ampliamente estudiado por Néstor García Canclini y Jesús Martín Barbero, la globalización no desaparece a las identidades, pues al homogeneizarlas produce autoidentificación, la cual se expresa en manifestaciones de nacionalismos y de reivindicación regional, fenómenos muy comunes en pueblos indígenas y grupos sociales marginales que buscan la afirmación de raíces propias amenazadas por una cultura postmoderna caracterizada por la falta de ellas (ver García Canclini 1994 y Martín Barbero 2000).

En el caso de Tlalpan no estamos hablando de comunidades indígenas apartadas, las cuales por obvias razones tienen una agenda de recuperación de lo propio frente a la homogenización, sino de espacios co-

nurbanos en los que se sigue utilizando la organización mesoamericana/colonial vinculada al santo patrono como eje importante de la estructura social de la región.

Divinidades en el ágora o la plaza pública

Siguiendo el modelo de diversas narrativas mitológicas, como la griega o las prehispánicas, en *Doce dioses en pugna* se pide a los dioses que han sido convocados a esta reunión sagrada (Buda, Mahoma y Jesucristo) pasar una prueba o hacer un milagro para demostrar su poder y ganar el favor de la audiencia. La parte grotesca del espectáculo ocurre especialmente cuando este milagro es comentado o boicoteado por los otros dioses a través de albures, elemento de clara influencia carpera del espectáculo y que también puede relacionarse con formas de carnavalesización presentes en la Europa cristiana medieval, en las que se parodiaba a la autoridad y a lo sacro. Si bien la distancia histórica es enorme y hay que afinar los contextos, sin duda es ésa otra dinámica residual del teatro cabaret que toca temas religiosos, ya sea en esta obra de Las Reinas Chulas o en uno de los hitos del cabaret mexicano: *La pasión según Cabaré-Tito*, inspirada en *Misterio Bufo* de Darío Fo.

Un ejemplo de tales componentes sumados a una crítica a la situación política actual ocurre cuando Jesucristo y Mahoma se reclaman mutuamente acerca de sus seguidores:

Jesucristo: ¿Las niñas secuestradas? No eran musulmanes esos ojetes, los secuestradores y violadores.

Mahoma: Bueno, también los Zetas que traen tatuado a su *Jesus Christ*, y a su Virgen de Guadalupe. Que conste en actas que no soy culero y no estoy hablando de los curas pederastas.

Este contrapunto continúa y luego Jesucristo interpela a Mahoma:

Jesucristo: Alá escribió El Corán sin saber leer ni escribir.

Estos [el público] tienen un presidente que sin saber leer ni escribir escribió un libro y leyó tres.

Mahoma: Lo que leyó fue tu Biblia y por eso quedó tan pendejo.

A estos dioses iniciales, todos masculinos, se van añadiendo otros personajes con cierto aire de divinidad profana, desde el punto de vista de

la cultura de masas contemporánea, como Maradona (“si van a elegir a un Dios, yo soy el Dios de América Latina”), Rihanna y Shakira (quienes le cantan a Jesucristo haciendo gestos eróticos), y el superhombre Superman (el periodista Leo Zuckerman). En esta estrategia se juega con códigos culturales archiconocidos, con el objetivo de que el público se involucre más fácilmente en la dinámica teatral. De hecho, es uno de los aspectos en los que el maestro Tito Vasconcelos ha hecho mayor énfasis en sus talleres de cabaret político.

Durante el encuentro celeste en el que se centra la obra, hay dos diosas que marcan un cambio en la discusión por cautivar los votos de los asistentes. Una es Coyolxauhqui, la diosa lunar en la mitología náhuatl, quien en la obra al principio aparece descuartizada por narcos (aludiendo a la violencia de género) y finalmente llega a la reunión, aunque no estaba oficialmente convidada. Coyolxauhqui —interpretada por la actriz Nora Huerta— le reclama al pueblo su sumisión ante los políticos en turno y los acusa de ser los culpables de la indefensión en la que se encuentran por aceptar acríticamente a sus gobernantes. La aparición de este personaje al inicio y al final es coherente con la estructura general de la obra, pues desde el comienzo se plantea el presupuesto de que el espectador está en el inframundo o infierno (la situación política y social de México). La otra diosa es la Pachamama (Ceci Sotres), la madre Tierra, diosa totémica de los incas, aquí convertida en divinidad dadora de placer. En la puesta, es la diosa que de alguna forma termina y gana la disputa entre los dioses; claramente aboga por los derechos de la mujer, las reivindicaciones del placer y la importancia de que cada uno exprese sus preferencias sexuales. Este es un ejercicio de crítica política entrelazada con diversidad sexual, impronta del cabaret político de Las Reinas Chulas.

Coyolxauhqui aparece como auténtica representante del pueblo mexicano en esta reunión celeste; es un personaje típicamente carpero por su forma de hablar soez y de clase baja, lo cual facilita la empatía con la audiencia, en contraste con el tono de “político” de los otros dioses:

Mahoma, Buda y Jesucristo [cantan en coro]: Yahvé-Jehová, Buda y Alá son los dioses que manejan todo desde el más allá.

Coyolxauhqui [interrumpe]: Qué bueno que se hizo esta reunión muchachos, ¿eh? Yo, mira, no recibí invitación, pero sí me enteré. Y dije: voy a ir. Cómo chingados no llego, si es de dioses la reunión. Y ahí me tienen

moviendo esta chingaderota⁷ pa' llegar hasta acá [aplausos]... pero dije: yo voy más que nada en representación de nuestro pueblo. Que se oiga la bulla de nuestro pueblo... [respuesta efusiva del público].

Más que nada, Chuchito [refiriéndose a Jesucristo]... ¿sí puedo decirte Chuchito, verdad, manito? Sí quiero venir a decirte que tengas conmiseración con esta pobre gente, de veras, con este pueblo pobre. Porque mira, tú los ves así cagados de la risa, pero están bien jodidos por dentro [risas]. Bien pinches miserables todos. O sea, cagados-cagados. Andamos cagados por dentro y por fuera. Es la cosa más drástica que está viviendo ahora más que nada nuestro pueblo, Chuchito. Ya sabes que te digo Chuchito de cariño, mi amor... [risas].

No, más que nada tiene que ver con sus partidos políticos, suyos de ellos, que son una chingadera de veras, por no decirles algo desagradable a los hijos de su pelón padre, desgraciado, malnacido, puerco, horroroso, corrupto y jijo de la chingada y más allá. De veras, es una chingaderota.

Jesucristo: Señora, no estamos entendiendo nada de lo que dice [risas del público].

Coyolxauhqui prosigue con ejemplos específicos de cómo los políticos panistas, priistas y perredistas están destruyendo el país con sus transas, reformas y contrarreformas, para concluir aludiendo a la famosa instalación de la Comisión de la Familia y Desarrollo Humano en el Senado mexicano, en junio de 2014, presidida por el panista José María Martínez Martínez, que desde su instalación ha tenido el objetivo de luchar contra el aborto y los matrimonios entre personas del mismo sexo, por lo que muchas organizaciones lésbico-gais y de Derechos Humanos (incluida la Comisión de Derechos Humanos del Senado) han pedido derogarla en virtud de tener “un cariz fascista, persecutorio de quienes son homosexuales y lesbianas y contra aquellas mujeres que deciden interrumpir legalmente su embarazo” (Ballinas y Becerril 2014).

Coyolxauhqui: ...Allí están esos panistas que se arman su comisión esa de la familia en contra del derecho del viejerío...son chingaderas, digo yo. Ora, las viejas, a ver... Con todo respeto Chuchito.

Jesucristo: Xoloescuincla, permítame y escúcheme.

Coyolxauhqui: No sabes ni mi nombre, pendejo. Perdóname que te diga

⁷ Se refiere al vestuario que lleva la actriz en la obra: una imitación en espuma del monolito de cantera que se encuentra en el Templo Mayor.

pendejo, pero al pan, pan, y al vino, vino. Allí están esos políticos jodiendo a las viejas con su derecho a decidir de su cuerpo suyo de ustedes. Órale, cabronas, ya no van a poder dicitir [*sic*] nada, porque así dijeron los panistas; los perredistas les ayudaron y los perredistas se seguían peleando. Así dijieron. No sólo contra el viejerío, también contra los homosexuales y las lesbianas y los trans y los LGBT...

Jesucristo: Pero no, no hay aquí homosexuales.

Coyolxauhqui: Cómo chingados no va a haber homosexuales [respuesta del público]. ¡Que se oiga el bullo del homosexual! [gritos] ¡Que se oiga el grito de la lesbiana! [gritos]. Ahí está. Se dicen de minorías, pero son un chingo, manito [risas].

Mahoma: Eso que está usted diciendo debería ir a decírselo a Alá.

Coyolxauhqui: A tu diosito.

Mahoma: A la chingada de aquí... [risas] [y los tres dioses sacan a Coyolxauhqui del escenario a patadas].

Coyolxauhqui: Les voy a echar a mi hermano [en referencia a Huitzilopochtli], cabrón... parte del ala perredista [Jesucristo le da el último empujón y la diosa le escupe y le dice] Pinche Chucho [Coyolxauhqui sale gritando Huitzi, Huitzi, Huitzi].

Mahoma, Buda y Jesucristo [bailan y cantan en coro]: Yahvé-Jehová, Buda y Alá son los dioses que manejan todo desde el más allá.

En cuanto a la respuesta de la audiencia, hay que decir que un pequeño número de personas chifló desaprobando el hecho de que hubiera homosexuales presentes, si bien no se registraron confrontaciones entre gente del público ni tampoco contra los actores. Resulta relevante mencionar que antes de que iniciara *Doce dioses*, un artista drag vestido de hada madrina presentó un breve *sketch*;⁸ cuando salió a escena hubo algunas burlas provenientes de los espectadores, pero el artista las incorporó a su actuación para convertirlas en elogios a su favor, de modo que cesaron y hacia el final de su presentación la gente le aplaudió con entusiasmo, incluyendo a varios de los que le habían chiflado. Algo semejante ocurrió en *Doce dioses*, cuando habló Coyolxauhqui. Me interesa señalar esto porque, como han propuesto investigadores del feminismo, la teoría *queer* y los estudios de género, el sujeto en el escenario teatral tiene el poder y la

⁸ Teatralmente, el drag es un personaje que dramatiza las cualidades estéticas asociadas popularmente a la femineidad, mediante la utilización de un vestuario extravagante, peinados exuberantes o exceso de maquillaje.

posibilidad de “crear un laboratorio” en el que el género como mecanismo de represión —y en este caso me refiero a la homofobia— puede ser “ex-puesto y desmantelado” (Case 1998, 132).⁹

En este caso, la incorporación de la mofa proveniente del público para transformarla en elogios es un ejercicio que le da contenido a eso que no puede ser nombrado (la disidencia sexual) o que usualmente se representa desde el punto de vista dominante. Se podría decir que desde el escenario la obra *Doce dioses* elabora una propuesta fársica que, como señala Maite Laurrauri acerca del teatro feminista, da la batalla por romper la lógica patriarcal al manifestar experiencias no previstas por el *status quo*, usando estrategias teatrales igualmente imprevistas (1966, 15). Si bien no soy tan ingenuo como para creer que las personas homofóbicas presentes en la plaza de Tlalpan hayan cambiado su postura al respecto, sí considero importante que se hayan enfrentado a una visión opuesta en un contexto de convivencia cultural y de celebración. En otras palabras, esta vivencia teatral les permitió experimentar, así fuese en el breve lapso de esa tarde, que la homofobia no es, ni tiene por qué ser, el discurso dominante. Y en mi opinión, sembrar dudas allí donde se asientan los dogmas es precisamente uno de los propósitos principales del arte, en especial de aquel que conscientemente busca incidir en la vida de los ciudadanos, como es el cabaret político.

Aunque Coyolxauhqui pierde el combate inicial y es sacada a patadas del escenario, su discurso liberador y feminista es desarrollado posteriormente por la Pachamama. Esta diosa, a diferencia de los otros dioses, no es una deidad creadora sino protectora y proveedora; cobija a los seres humanos, posibilita la vida y favorece la fecundidad y la fertilidad. La Pachamama se presenta después de 6 000 años de haber estado sin devotos y le reclama al trío de *machines* misóginos (Alá, Buda y Jesucristo) no haber invitado a las nueve diosas restantes, entre ellas, Venus (a quien le cortaron los brazos y no pudo pedir *ride*), Coyolxauhqui (la sacaron rodando y la dejaron en las obras del metro), la diosa Kali, la de los ocho brazos (la confundieron con un pulpo y la echaron al acuario de Slim); luego expresa una serie de inconformidades. A Chucho (Jesucristo) le reclama por el destino de una serie de mujeres en la Historia Sagrada, como Eva, sacada de la costilla de Adán; a Mahoma, por la situación de las mujeres en la cultura musulmana, y a Buda le echa en cara que todos los diputados y diputadas son hijos de su Buda madre. En este tenor, la

⁹ Traducción propia.

Pachamama se va también contra la audiencia, denunciando la situación de la mujer en la cultura mexicana como ejecutiva, madre, amante, virgen y puta. Finalmente se desnuda (con unas chichis postizas) y propone la religión del placer.

Si bien el personaje de la Pachamama y su discurso también critican la realidad social mientras hace reír, a mi parecer, la resolución de la obra no cumple completamente con el tono cuestionador mantenido acertadamente durante la misma. Sin duda, es importante abordar el daño a la vida privada y social que causan el puritanismo y la doble moral religiosa, al igual que su íntima relación con la homofobia y la misoginia. Empero, considero que como postura crítica frente a la situación de México, la discriminación y opresión por razones de género, los dogmatismos religiosos o los abusos de los políticos, la importancia del placer se queda un tanto corta como conclusión de lo planteado a lo largo del espectáculo. Es decir, podría haber funcionado muy bien como tema, pero no como conclusión del conflicto. Aunque expongo esta apreciación, también reconozco que sería injusto juzgar la obra únicamente por este detalle final, el cual podríamos definir como políticamente neutral y con un énfasis en el *carpe diem* que la gente acogió con entusiasmo:

La Pachamama: dejémonos de dioses y diosas inalcanzables, aquí en este país la única diosa es Margarita, la diosa de la cumbia. El sentido de la vida, señores y señoras, no es más que vivirla, a gozar, a coger, a sentir bonito, a sonreír. ¿Y saben qué?, estoy tan feliz en medio de esta fiesta en Tlalpan, con esta gente tan bonita, que les propongo que vamos a chupar hasta que nos desobedezcan las nalgas.

Buda, Mahoma, Jesucristo: Esa es la actitud, señora.

Cantan en coro [con la melodía de “Vivir la vida”, de Marc Anthony]:

Hay que coger, hay que chupar.

Vivir la vida, lalalalá.

A veces cambian las leyes

Para el que siga ...

Pero tú sigues pensando

En que no era penal.

A veces crece la suerte

Y a veces suerte no hay

O crees en la Santa Muerte

O crees en Videgaray...

Risa y carnaval: “otra vez” Bajtín

Como indiqué anteriormente, la obra sigue la pauta de las dinámicas carnavalescas de varios espectáculos públicos de la Edad Media, los cuales intentaban disolver —así fuera momentáneamente y en el terreno simbólico— las relaciones jerárquicas de opresión, presentando una alternativa utópica vinculada a los impulsos más vitales. Como afirma Cristina Molina en “Género y poder desde sus metáforas”:

Si el género es una máscara, una ficción, una representación, las metáforas maestras en su descripción remiten al teatro, y más allá al carnaval, porque allí no hay un guion previo y todo el mundo puede disfrazarse: todos los disfraces están permitidos, todos valen igual. En los bailes de máscaras las leyes se rompen, el orden se trastoca, es la proyección del deseo de un “mundo al revés” (2003, 135).

La canción final de la obra es un ejemplo de ello: “Hay que coger, hay que chupar. Vivir la vida, lalalalá”, pues de alguna forma implica la vuelta al orden anterior, enfatizando así el carácter fugaz del “mundo al revés” presente en el espectáculo. Como expresa Tatiana Bubnova refiriéndose a la cultura popular de la risa, podemos considerar este final “como la alegre respuesta que da el bien al mal del mundo, respuesta que permite darse cuenta de la magnitud del mal y demuestra además que el mal es superable” (2000, 161).

De acuerdo con lo que Mijaíl Bajtín señaló como parteaguas en los estudios sobre el arte y el humor popular, al crear una cosmovisión paralela de la existencia humana y de las relaciones sociales, estos ritos y festividades conformaban una dualidad del mundo que se oponía a la visión de las ceremonias oficiales de la Iglesia o el Estado feudal (1989, 4). Tal dualidad, propuesta por varios personajes de *Doce dioses* en algún momento de sus discursos,¹⁰ se encuentra no sólo en el carnaval medieval, sino también en el teatro popular, y en el caso de México, muy claramente en el teatro de carpa. Igualmente, podemos decir que desde tiempos inmemoriales en el folklore de los pueblos mal nombrados primitivos y en cultu-

¹⁰ Como hemos mostrado, Coyolxauhqui va en ese mismo sentido y Jesucristo de cierta manera plantea una visión utópica al proponer varias reformas a la Iglesia católica, dentro de las que están que “a partir de ese momento ‘coger’ ya no será pecado, que los sacerdotes ministros y ministras de la iglesia se podrán casar o arrejuntar con quien quieran, para que no estén chingando a los pobres niños”.

ras como la de la Roma antigua, en los mismos festejos serios y sagrados había un espacio para lo que Bajtín llamaba la “risa ritual”, en el que era común convertir a las divinidades en objeto de burla y blasfemia. Cuando se establece el régimen de clase y de Estado, se presenta el problema de la imposibilidad de darle la misma importancia a las representaciones cómicas y a las oficiales, y es cuando se desarrollan formas de expresión de la cultura popular separadas de las oficiales, pero en sintonía con “la risa ritual” que conocía la comunidad primitiva.

Según Bajtín, obras conocidas como parodias sacras o liturgias paródicas en latín y en lengua vulgar fueron muy numerosas en la literatura cómica medieval y llegaron a ser habituales; algunos ejemplos son las parodias de las lecturas evangélicas, de las plegarias, incluso del Padre Nuestro y del Ave María, de las letanías, de los salmos, así como imitaciones de las sentencias evangélicas, de concilios, etcétera.

Es obvio que *Doce dioses en pugna* retoma elementos de la parodia sacra. Además, según Bajtín, el carnaval se sitúa en un espacio indeterminado entre el arte y la vida, aspecto que el cabaret explora por medio de estrategias de ruptura con la cuarta pared, expuestas al principio de este artículo. Bajtín entendía el carnaval como la vida misma presentada con los elementos del juego y por ello no hay espectadores ni escenario, porque todos participan y el escenario es el propio mundo. En este sentido, otro rasgo carnalesco de *Doce dioses* es que se basa en la realidad política y social mexicana, de modo que la cotidianidad del público es y no es el escenario en el que se desarrolla la parodia.

Asimismo, el impulso hacia lo vital se presenta en el cabaret a través de la hilaridad del humor carpero, principalmente. Esta “risa dolorosa”, al decir de Jesusa Rodríguez (Alzate y Marín 1999, 142), implica un despliegue de energía y vigor que apela a aspectos reprimidos por la cultura oficial patriarcal. *Doce dioses* logra crear una dinámica participativa de la audiencia y llega a cuestionar propositiva y originalmente aspectos éticos de la vida diaria mexicana, sobre los que probablemente muchas personas no se habían detenido a reflexionar. Por ejemplo, en su debate con Mahoma y Buda sobre quién grita mejor, Jesús exhorta a los asistentes para que reproduzcan el famoso grito que los fanáticos del fútbol realizan cuando despeja el portero del equipo contrario. Este grito, como se sabe, causó gran controversia durante el mundial de fútbol. En la obra, Jesucristo menciona el argumento de que es producto de la idiosincrasia, parte de “los usos y costumbres” de la cultura mexicana y que no tiene nada de

malo, mientras que Mahoma y Buda piensan lo contrario; entonces Jesús canta una canción (compuesta por el mismo Rivera Calderón) que analiza las justificaciones y circunstancias que rodean a la palabra “puto”:

Puto es lo que miles gritan cuando se quieren divertir,
puto es la palabra que escuchan miles antes de morir,
puto es dizque para al portero contrario intimidar,
puto, pero es de buena onda, no vayan a malpensar.

Así, la canción es una forma de preguntarse por el uso de un término asumido de modo festivo y ligero por los aficionados al fútbol, pero que como bien dice la letra, en México es también el insulto que justifica terminar con la vida de otros seres humanos.

La conjunción de dinámicas teatrales cabareteras y carnavalescas con las culturales de sectores como Tlalpan, cuya cohesión comunitaria se manifiesta en la participación masiva en ceremonias religiosas no siempre adscritas a las instituciones, permite que el humor se establezca como mediador entre las creencias y la crítica política y social. Más que proponer una salida clara, en el caso de esta canción se deja al público con la pregunta en torno al sentido de esa controversial palabra, en vez de tomarla como algo ya dado o censurarla de buenas a primeras.

Debo recalcar que a pesar del claro mensaje antihomofóbico y feminista de la obra, al final de la misma el dios preferido por la concurrencia seguía siendo Jesús de Nazaret, quien además era el único personaje representado por un hombre. Es decir, una cosa es que el público mayormente aceptara todo tipo de bromas debido a la dinámica propuesta, incluida la “chaqueta” del Mesías y sus comentarios sobre la necesidad de reformar la Iglesia, y otra muy diferente que cambiara de parecer. Como señalara Victor Turner respecto de los géneros que Richard Schechner identificó como liminoides, pero que bien pueden aplicarse al teatro en general: “Como miembro de una audiencia puedo ver el tema y el mensaje de una obra de teatro como una de entre varias posibilidades del ‘subjuntivo’, una variante de modelo de pensamiento o de acción que debe ser aceptada o rechazada [...]”¹¹ (Turner 1979, 497). En este sentido, la obra se puede interpretar como una mediación o combate lúdico entre los cabareteros y una audiencia mayormente conservadora, que participa momentáneamente de otras visiones, pero al mismo tiempo plantea sus resistencias.

¹¹ Traducción propia.

Conclusión

Desde una perspectiva antropológica, la convivencia y negociación entre diversas maneras de entender el mundo es parte inherente a las dinámicas culturales de Tlalpan y de otras poblaciones mexicanas desde la colonización ibérica. Tal pervivencia de rituales comunitarios no siempre adscritos a las instituciones —por ejemplo, el caso de las mayordomías en la referida delegación—, en un país inmerso en un proyecto de globalización tecnológica y de comunicaciones masivas, ayuda a explicar por qué el cabaret político, al recuperar las dinámicas del teatro de carpa y al abordar un rasgo prehispánico constitutivo del mexicano como es el albur, puede llegar a interpelar a un auditorio cuya ideología es en muchos casos distinta de aquella que propugna la obra.



•Fig. 2. Marisol Gasé en *Doce Dioses en pugna* Las Reinas Chulas y Fernando Rivera Calderón. Fotografía: Daniel Cortés. 2015.

Igualmente, hemos analizado a la luz de la idea de los residuos culturales cómo la religiosidad popular juega un papel central en la relación entre lo moderno y lo tradicional, al haber creado una organización social abierta que facilita la incorporación de elementos a un tiempo antiguos y emergentes, en términos de Raymond Williams (1977), si bien puede poseer rasgos fuertemente cerrados al cambio. Este tipo de negociación se relaciona con la respuesta del público frente a un espectáculo novedoso-

so como es el cabaret político, pero que también se basa fuertemente en aspectos residuales culturales y sociales. Además, no hay que olvidar que precisamente los rituales religiosos (misas, procesiones y fiestas) tienen un carácter performativo cercano al teatro, pues exigen una participación activa y constante de la comunidad. Las ceremonias religiosas, tanto populares como oficiales, ya de por sí tienen una dimensión espectacular y *kitsch* que la obra *Doce dioses* reproduce en escena al usar telas brillantes en el vestuario de Jesús, Mahoma y Buda.

Como farsa cabaretera carnavalesca, *Doce dioses* busca sembrar en los espectadores dudas fundamentales sobre los presupuestos mismos de la realidad política y social mexicana, para lo cual utiliza la herramienta de la representación bufa de la religión, que históricamente ha servido como justificación de políticas represivas sociales y sexuales. De alguna manera el cabaret le sugiere al espectador que lo que aparece como ficción teatral no es una mera ficción simbólica y que lo que le ha sido narrado como realidad política, religiosa y sexual puede no ser lo que parece.

En síntesis, *Doce dioses en pugna* se trató de un encuentro cultural/simbólico, cívico y democrático, en el cual los cabareteros involucraron a la audiencia de Tlalpan en la exploración de otras formas de ser en comunidad, invitándola a cuestionar la discriminación de creencias ajenas a la propia, la violencia por razones de género, los derechos sexuales y la responsabilidad individual en la situación política y económica de la nación.

En un país como México no es fácil (y por otro lado requiere un gran valor cívico) pararse en un escenario abierto a proponer visiones distintas, sobre todo con una clase gobernante y eclesiástica tan misóginas y homofóbicas, con un gran poder político. La respuesta de los espectadores tlalpenses puso de manifiesto que el cabaret político mexicano sigue teniendo el potencial de apelar a públicos diversos y, sobre todo, de recuperar antiguas dinámicas comunitarias aun en contextos que *a priori* parecerían serle adversos.

Bibliografía

- Alzate, Gastón. 2011a. "Fiesten: una pastorela cabaretera multitudinaria de Las Reinas Chulas". *Letras Femeninas*, 37.1: 71-86.
- _____. 2011b. "Albur, 'naquiza', 'camp' y manierismo en el cabaret de Regina Orozco". *Latin American Theater Review*, 45.1: 95-113.
- _____. 2002. *Teatro de cabaret: Imaginarios disidentes*. Irvine, CA: Gestos.
- _____. y Paola Marín. 1999. "Reinventando el cabaret: Entrevista con

- Jesusa Rodríguez”. *Gestos* 14.28: 140-48.
- Arau Chavarría, Rosalinda. 1987. *Historia de una organización urbano-popular en el Valle de México*. Cuadernos de la Casa Chata. México: CIESAS.
- Bajtín, Mijaíl. 1989. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Ballinas, Víctor y Andrea Becerril. 2014. “Piden renuncia de José María Martínez a la presidencia de la Comisión de Familia”. *La Jornada* [en línea], 18 de junio, sec. Sociedad. Recuperado el 5 de agosto de 2015 de: <http://www.jornada.unam.mx/2014/06/18/sociedad/046n1soc>.
- Bubnova, Tatiana. 2000. “Varia fortuna de la ‘cultura popular de la risa’”, en *En torno a la cultura popular de la risa*, Sergeevich Averintev, Vitali Makhlin, Mijaíl Ryklin y Tatiana Bubnova, eds. México: Anthropos, pp. 135-161.
- Case, Sue-Ellen. 1998. *Feminism and Theater*. Nueva York: Routledge.
- Damián, Araceli. 1991. “La investigación urbana en México, 1980-1990”. *Estudios demográficos y urbanos*, 6.3: 613-648.
- García Canclini, Néstor. 1994. “Identidad cultural frente a los procesos de globalización y regionalización: México y el TLC de América del Norte”, en *Las reglas del juego. América Latina. Globalización y regionalismo*, Carlos Moneta y Carlos Quenan, comps. Buenos Aires: Corregidor.
- Hopenhayn, Martín. 1994. *Ni apocalípticos ni integrados, aventuras de la modernidad en América Latina*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Lamus Obregón, Marina. 2010. *Geografías del teatro en América Latina: Un relato histórico*. Bogotá: Luna Libros.
- Laurrauri, Maite. 1966. *La espiral foucaultiana. Del pragmatismo de Foucault al pensamiento de la diferencia sexual*. Valencia: Episteme.
- Martín Barbero, Jesús. 2000. “Las identidades en la sociedad multicultural”. *Guaraguo* 4.10: 54-70.
- Molina, Cristina. 2003. “Género y poder desde sus metáforas. Apuntes para una topografía del patriarcado”, en *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*, Silva Tubert, ed. Madrid: Cátedra, pp. 123-160.
- Negrete Portillo, Rafael. 2014. “El ‘distanciamiento’ brechtiano”. *Mito, revista cultural* 38 [en línea]. Recuperado el 26 de octubre de 2016 de: <http://revistamito.com/el-distanciamiento-brechtiano/>.
- Portal Ariosa, María Ana. 2004. “Ciudadanía y participación: encrucijada actual para la democracia”, en *Reabrir espacios públicos: políticas culturales y ciudadanía*, Néstor García Canclini, coord. México/Barcelona: Universidad Autónoma Metropolitana/Plaza y Valdés, pp. 367-380.

- _____. 1994. "Práctica religiosa e identidad social entre los pueblos de Tlalpan, México, D.F.". *Alteridades* 4: 37-44.
- Trujillo Bolio, Mario. 1997. *Operarios fabriles en el valle de México 1864-1884: espacio, trabajo, protesta y cultura obrera*. México: El Colegio de México, Centro de Investigación y Estudios Superiores de Antropología Social.
- Turner, Victor. 1979. "Frame, Flow, and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality". *Japanese Journal of Religious Studies* 6.4: 465-499.
- Williams, Raymond. 1977. *Marxism and Literature*. London and New York: Oxford University Press.

Fecha de recepción del artículo: 7 de noviembre de 2016.

Fecha de recepción de la versión revisada: 15 de febrero de 2017.