



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Facultad de Artes.

Colegio de Arte Dramático.

CABABRECHT.

**Conceptos Brechtianos y del Cabaret aplicados a la puesta en escena: La
Chatte Noire.**

**Tesis para obtener el grado de:
Licenciatura en Arte Dramático.**

Presenta:

Juan Pablo Requena Márquez

Director de Tesis:

Dra. Elvira Ruiz Vivanco

Asesores de Tesis:

Mtro. José Luis Alfaro Flores

Mtro. Marco Antonio Quintana Garma

Noviembre de 2019

Índice.

CAPÍTULO 1.	3
Bertolt Brecht y el Teatro Épico	3
Bertolt Brecht	3
El teatro épico.....	10
El teatro épico vs otros estilos	12
Características del teatro épico.	15
El Gestus.....	21
Temáticas de las obras de Brecht.	23
La dramaturgia.....	24
La puesta en escena.	25
 CAPÍTULO 2.	 28
El teatro Cabaret.....	28
Teatro Cabaret un concepto a definir	32
Breve historia del teatro Cabaret.	34
 CAPÍTULO 3.	 45
El género chico, teatro de carpa y teatro de revista en México.....	45
El género chico español	49
La zarzuela.....	52
La zarzuela moderna: zarzuela grande y género chico	55
Características generales de la Zarzuela	58
La cuarta de Apolo, el antecedente de las tandas en México	60
La carpa y la revista.....	62
Características del ‘Género chico’	Error! Bookmark not defined.
Las tiples.....	Error! Bookmark not defined.
Los personajes ‘tipo’ y los ‘estereotipos’	Error! Bookmark not defined.

CAPÍTULO 1.

Bertolt Brecht y el Teatro Épico

Bertolt Brecht

En enero de 1933, cuando Hitler y el partido nacionalista llegaron al poder en Alemania después de unas elecciones democráticas, en las que como es sabido los partidos de la derecha fueron unidos y los partidos de la izquierda fueron desunidos, Brecht era uno de los personajes público que figuraban en primera línea en las listas negras del nuevo régimen. (Dieterich, en Brecht, 2004:13)

A través de este primer capítulo se pretende establecer el contexto histórico-político del cual se desprende la teoría de Bertolt Brecht, así como mostrar las bases y el contenido del sistema estético propuesto por el autor y dramaturgo, el «Teatro Épico».

Las expresiones artísticas han sido respuesta a los movimientos socio-políticos que se desarrollan en cierto momento histórico. De esta forma no sólo testifican el trinomio actuar, sentir, pensar de los seres humanos en determinados períodos, sino que dejan una importante huella de la forma en que el pensamiento de determinados sujetos reacciona.

El siglo XX trajo consigo una serie de acontecimientos importantes en la evolución del pensamiento filosófico, producto de la marginación y la opresión por un lado y de las ansias de poder y riqueza por el otro. Este conflicto genera una serie de protestas de vanguardia, algunas tan importantes que han llegado a convertirse en paradigmas que incluso en nuestros días nos sirven como instrumento de creación artística.

Por otro lado hay que tener en cuenta que una gran parte de las enseñanzas de Brecht han quedado ya tan incorporadas al teatro actual que ni siquiera nos damos cuenta. Juan Antonio Arnedón dijo una vez que Brecht

tenía dos legados, uno palpable y otro oculto que no se sentía pero que existía. ¿Hubieran sido posibles Pina Bausch, Robert Wilson, Darío Fo, Heiner Müller y muchos otros sin Bertolt Brecht? (Sáenz, 2016)

Bertolt Brecht dramaturgo y director escénico, liga a las concepciones dialécticas marxistas de la época en que vivió y el marco político y social en su vasta producción dramática. De la conmoción ideológica de los conflictos bélicos, Brecht levanta al teatro como bandera ideológica.

Eugen Berthold Friedrich Brecht, posteriormente conocido solamente como Bertolt¹ Brecht nace al sur de Alemania en la ciudad de Augsburgo, una pequeña ciudad burguesa de gente acomodada. Nace el 10 de febrero de 1898, hijo del comerciante Berthold Brecht y de su esposa Sophie Brezing. Durante sus primeros años de vida y hasta su adolescencia se desenvuelve en un ambiente cotidiano y tranquilo como cualquier ciudadano de Augsburgo, observando en su medio social objetos emblemáticos (el órgano automático, el organillo, estroboscopios y gabinetes de figuras de cera) y personajes (vendedores ambulantes y cantores callejeros) para posteriormente retomar diversos elementos que se ven plasmados en su producción teatral, en «el teatro épico».



Ilustración 1. El dramaturgo alemán Bertolt Brecht

¹ A pesar de haber nacido bajo el nombre de Berthold, se le conoció durante toda su vida como Bertolt, de esta manera él firmaba sus escritos y así se ha respetado en todas las traducciones de sus obras.

Bertolt Brecht fue un alumno superdotado que casi fue expulsado del colegio cuando tuvo que hacer una redacción sobre una famosa frase de Horacio - «dulce et decorum est pro patria mori»- en «»español, «es dulce y honroso morir por la patria». El joven Brecht pensaba que vivir por la patria era mucho más «dulce y honroso» que morir por ella.

En 1919 junto a Paula Banholzen tiene su primer hijo, Frank Banholzen. Comienza a cultivar su trabajo colectivo con sus amigos como sus primeros espectadores y sus primeros colaboradores, surgen las canciones para guitarra de Bertolt Brecht y sus amigos.

Brecht se trasladó a Múnich para estudiar, interrumpe sus estudios pronto y comienza su producción literaria propia. Su primera obra *Baal*, una pieza chocante sobre un poeta borracho, libertino y asesino. En *Baal* están contenidas las palabras que fueron el credo de la vida y obra de Brecht: “lo esencial es que tenga vida”.

En 1922 recibe de manos del crítico teatral Hebert Ihering -quien escribe que Brecht había cambiado de la noche a la mañana el rostro poético de Alemania- el prestigioso premio `Kleist´ por su obra *Tambores en la noche* donde se muestra toda la plasticidad del lenguaje Brechtiano y fue este mismo premio el que lo catapultó a la capital alemana, Berlín.

Brecht (1928) dice: “Me gustaría mucho hacer un arte que toque las cosas más profundas e importantes y que dure mil años, no ha de ser muy serio”.

En la década de los 20 Brecht conoce el marxismo y se convierte en militante político del mismo, luchando con su obra por lo que le impulsaba, la lucha de clases. Brecht era un genio trabajador, marxista y muy moral, trabajaba para los oprimidos y contra los explotadores.

Escribía amablemente y con mucho humor para unos y para otros llana, dura e impacientemente. Brecht comienza a escribir una serie de obras didácticas sobre el marxismo.

Y hay que recordar también que Brecht consideraba que la función del teatro era divertir y enseñar, en realidad, es otra máxima también de Horacio [...] poderse enseñar deleitando, la cuestión es naturalmente determinar ¿Cómo divertir y qué enseñar?... (Sáenz, 2016)

En estos años en Berlín, Brecht conoce a escritores, actores, cabareteros y editores, conoce a la cantante de ópera Marianne Zoff con quien se casa y tiene un hijo. Posteriormente conoce a la actriz Helene Weigel con quien tiene un hijo, el conocido poeta Stephan Brecht. En 1927 se separa de Marianne Zoff y en 1928 se casa con Helene Weigel quien fue la esposa que lo acompañó durante toda su vida e incluso se encuentra enterrada junto a él.

Brecht conoce a la escritora y filóloga Elizabeth Hauptmann, quien se convierte en colaboradora y amante. La editorial que había ya pagado algunas obras al dramaturgo, la pone a su lado para apurar las encomiendas. La participación de Elizabeth fue muy importante en la vida y obra del escritor, sin su participación *La ópera de cuatro cuartos*² no habría sido escrita nunca, puesto que es ella quien elige el material, lo traduce del inglés y escribe una parte del texto, no obstante, no figura su nombre en el cartel del estreno mundial. La obra le valió a Brecht una triunfal irrupción en el mundo del teatro. Es en esta puesta en escena que Brecht pone en marcha sus ideas sobre el teatro épico: «distanciamiento»³, «historización», introducción de carteles, números musicales, proyecciones, etc.

² Originalmente llamada *Die Dreigroschenoper*, ha sido traducida al español como *La ópera de los tres centavos*, *La ópera de los cuatro cuartos* o *La ópera de los tres peniques*.

³ Llamado también «distanciación» o «extrañamiento» de acuerdo a la traducción. En la traducción al español del libro *Escritos sobre teatro* de Brecht, la traductora Genoveva Dieterich (2004) utiliza el término «distanciación», sin embargo; durante los cursos de enseñanza teatral en México se le conoce como «distanciamiento».

El éxito de *La ópera de cuatro cuartos* nace de un mal entendido pues es celebrada por aquellos a quien Brecht quiso criticar.

En 1933 tras el peligro del régimen del terror en Alemania Bertolt Brecht y su esposa Helene Weigel abandonaron el país. Hitler es nombrado canciller por el presidente Hindenburg y presta juramento el día 30 de enero. Al iniciarse la «revolución nacional» el poder se concentra en manos del canciller. Los opositores más notables del nuevo régimen son obligados a huir precipitadamente posterior al incendio del Reichstag, el parlamento, el 27 de febrero.

La familia Brecht gozaba en ese momento de prestigio internacional, contaban con ayuda y se establecen en una casa de campo en Dinamarca.

“Huido bajo el techo de paja danés amigos,

Sigo vuestra lucha...” (Brecht, 1999)

En muchos de sus escritos Brecht mantuvo su postura crítica frente al régimen nazi en Alemania. En el año de 1935, los nazis le habían retirado su ciudadanía alemana. Viajó mucho a Nueva York, Londres y Moscú y trabajó sin descanso durante todo el exilio. Cuando empezó la primera guerra mundial Brecht vivió de país en país hasta llegar a los Estados Unidos de América donde le esperaba un período de exilio que resultó el menos productivo.

Brecht huyó de Berlín [...] primero a Praga, luego a Viena, Zurich y París para terminar en Dinamarca donde se refugió con su familia hasta 1939 [...] Al estallar la Guerra Mundial huyó de nuevo a Suecia y de allí a Finlandia donde trabajó en obras como *Galileo*, *Arturo Ui* y *Madre Coraje*. (Dieterich en Brecht, 2004:13-14)

Brecht se establece en Santa Mónica, California. Sus intentos de entrar en la industria del cine fueron infructuosos, tal como lo fueron sus esfuerzos para que pusiera sus obras en Broadway. Una de las pocas figuras que reconoce el ingenio de Brecht en los Estados Unidos de América es el actor Charles Laughton, junto a quien realiza una nueva versión de Galileo, desde el punto de vista de la amenaza de bomba atómica que acababa de materializarse en Hiroshima. Ni el público ni la crítica supieron apreciar la propuesta de Brecht.

Brecht fue perseguido por el gobierno americano. En 1947 compareció ante la comisión de investigación de actividades antiamericanas donde declara: “Mi nombre es Bertolt Brecht... no soy ni he sido jamás miembro de ningún partido comunista”. Posterior a su declaración vuelve a la Alemania Oriental donde le otorgan un teatro en el cual esperaba aplicar sus ideas del teatro como instrumento modificador de la conciencia. Después de la segunda guerra mundial Brecht tenía el pasaporte austriaco, la editorial en la Alemania Federal, el dinero en Suiza y la residencia en la República democrática alemana.

Entre un estreno y otro Brecht tuvo que presentarse el 19 de septiembre ante el Comité del Senado «sobre actividades antiamericanas» dirigido por el senador MacCarthy para desenmascarar la «subversión» comunista en la industria del cine. (Dieterich en Brecht, 2004:15)

Al finalizar la guerra en 1945, Brecht expresa su deseo por volver a Alemania y terminar su largo exilio. Al no tener consecuencias las investigaciones e interrogatorios hechos por los americanos, el artista vuelve a Berlín el 22 de octubre de 1948. El 12 de Noviembre de 1949 la recién fundada compañía «Berliner Ensemble» inició sus actividades con la obra *El señor Puntilla y su criado*.

Brecht nunca cesó de lidiar con la mediocridad de la burocracia cultural. En las actas figura su despreocupado uso del presupuesto del teatro. En su teatro tenía todas las libertades para experimentar con su teoría del Teatro Épico así como con sus piezas escritas en el exilio.

La compañía Berliner Ensemble tuvo mucho éxito. Habiendo empezado con el propósito de romper con la tradición Shakesperiana de los teatros alemanes Bertolt Brecht logró fundar una tradición propia y crear obras que precisamente en esos escenarios se han presentado con mayor frecuencia que las del dramaturgo inglés.

El 25 de Mayo de 1955 le adjudicaron a Brecht en Moscú el premio Stalin de la paz y lo aceptó. En la República Democrática Alemana Brecht fue muy honrado y utilizado para los fines políticos del régimen como representante del estado de obreros y campesinos.

El 14 de agosto de 1956 Bertolt Brecht murió en Berlín.

Y nos queda todavía el Brecht político del que no es nada fácil hablar, Brecht no fue realmente un político sino un defensor a ultranza de la clase trabajadora [...] Se vestía como un proletario [...] y en la defensa de la clase trabajadora, de los obreros, de los campesinos de los soldados fue consecuente en su vida entera. Una vez cuando ya vivía en la RDA dijo: “No tengo mis opiniones porque estoy aquí, sino estoy aquí porque tengo mis opiniones”. Comunista no, marxista sí y mucho, aunque luego desencantado. (Sáenz, 2016)

El teatro épico

El teatro épico es analista, contradictorio, profundo, escapista, socio-político, discursivo y activo pero acompañado de humor, surge aproximadamente en 1928 a causa del marco social y político de la época (La Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial). El autor más reconocido en teatro por esta ideología es el alemán Bertolt Brecht quien propone un teatro más comprometido con la sociedad y basado en la ideología marxista, se contrapone al teatro «realista y dramático». Genoveva Dieterich (2004) traductora de *Escritos sobre teatro* de Brecht afirma que: “[...] el entonces joven Brecht propugnaba una renovación del teatro al uso, determinado por el buen gusto burgués de antes de la guerra, por la «pièce bien faite» de Ibsen y de los temas del Naturalismo”. El teatro épico busca basarse menos en el ‘individuo’ y más en la ‘colectividad’ así como analizar las coordenadas sociales del momento y des-afanarse de la idea del destino.

Ángela Cabezas Andrade (2016) establece que el teatro épico se plantea con la finalidad de mover al espectador e impulsarlo al pensamiento y la toma de decisiones.

El teatro épico es reflexivo, quiere lograr sembrar en el espectador un juicio crítico para que pueda llegar a la meditación y a la comparación o a cambiar de manera positiva (principal objetivo social del teatro épico). Lo confronta con situaciones donde la audiencia debe analizar, tomar decisiones a favor o en contra de lo que se muestra en escena para lograr un cambio, transformándose en un «espectador activo». Más tarde Brecht preferiría el término de Teatro Dialéctico para enfatizar el elemento de la argumentación y la discusión, introdujo el «efecto del distanciamiento», en escena los actores se dirigen constantemente al público y los invitan a que juzguen a los actores y no a identificarse con ellos como en el teatro convencional, entonces se vuelve consiente para el espectador, se sustituye la acción por la narración y la demostración, así mismo, Brecht habilita la idea de recibir el relato y la crítica durante el relato.

En general Brecht reacciona en contra de otras formas ya conocidas de hacer teatro (realismo y naturalismo). Aristóteles (2006) en su poética define la tragedia como una reproducción que imita las acciones de los hombres y es en este sentido de reproducir o imitar lo real que el teatro se desarrolla hasta fines del siglo XIX y a pesar de que ya no existían las manifestaciones «épicas» anteriormente como en el teatro medieval, Brecht llega a concebirlas en un mismo estilo y popularizarlo, aunque para el autor resultó difícil llevar su teatro a los principales escenarios por ir en contra del sistema de la época, por ello Brecht desarrolla su teatro didáctico poniéndolo al servicio de la revolución.

...“el gran arte siempre sirve a los grandes intereses” (Brecht, 2004)

El teatro épico vs otros estilos

Podemos decir que Brecht construye su teatro sobre los resultados de Stanislavsky que buscaba la verdad emocional de los personajes y Brecht no se interesa tanto por un personaje sino por la relación que existe entre ellos... como se comportan uno al otro, por eso... no entra demasiado dentro del personaje y deja mucho trabajo al público [...] Si dejas al público un espacio libre, el público puede entrar en este espacio y emocionarse y para mí las funciones de Brecht son las funciones más emocionantes que he visto en mi vida. (Zschiedrich en Casamayor, 2012)

El realismo y el naturalismo, en el teatro de la época no hacían más que retratar de manera explícita la realidad en escena. El primero, al no cuestionar las estructuras de poder, ofrecía una oportunidad de cambio muy ceñida, mientras el segundo, al colocar al ser humano como en el teatro griego como víctima de un inexorable destino fatal, no presentaba ninguna oportunidad de cambio.

El impacto de la primera guerra mundial provoca una ruptura que desencadena un complejo sistema de corrientes artísticas, «las vanguardias».

Las vanguardias abren nuevos horizontes y descubren nuevas aristas de «lo real» hasta entonces reducido a lo aparente. El teatro se transforma entonces en un campo propicio a las exploraciones y experimentaciones que intentan instaurar nuevas formas de comunicación entre el espacio escénico y el público. (Rodrigo, 2013: 140)

El nuevo arte necesitó nuevos creativos que prestaran mayor atención al fondo y no a la forma, puesto que se consideró de mayor importancia lo uno frente a lo otro.

Los críticos marxistas opinaban que era el contenido -y no la forma- quien dotaba de significado a la obra artística, y si los sentidos culturales no se modificaban era porque no se producían cambios sustanciales en la infraestructura social. (Rodrigo, 2013: 141)

Para Brecht no tenía sentido el arte que sólo presentara innovaciones en la forma puesto que él pensaba que lo que realmente podría generar una alteración social era el contenido filosófico del arte.

La sociedad absorbe a través del aparato lo que necesita, para ser reproducida a sí misma; por tanto sólo pasará una innovación que conduzca a la renovación pero no al cambio de la sociedad establecida. (Brecht, 2004:235)
(argumentar sobre la importancia de primero aprender a ejecutar y luego a interpretar)

Brecht buscaba una estética alejada de la homogeneidad, pues pensaba que el hecho de generalizar en el arte oprimía y aplastaba las otras formas de ser artísticamente hablando. Para él había que generar un producto artístico innovador tanto en la forma como en el fondo que tuviera el poder de generar un cambio social a través del enfrentamiento con el espectador.

Del «teatro épico» que busca un cambio en lo político y lo social al «teatro de la crueldad», existe un gran alejamiento por las teorías radicales de Antonin Artaud, ya que él proponía afectar emocionalmente al espectador desde lo más profundo pero de una manera irracional, grotesca e impactante. De igual manera se contrapone al Teatro Aristotélico en el que el espectador debía identificarse con el personaje (catarsis) Brecht rechaza que el espectador se identifique pero no significa un rechazo a la emoción, es más bien cambiar el sentimiento por el razonamiento. La mayor contraposición es particularmente con el drama realista de Konstantin Stanislavski quien propone la imitación del comportamiento real del ser humano en la vida diaria. Brecht consideró a lo largo de su vida que sus obras eran parábolas y no imitaciones de la vida. El teatro épico se rebela contra el efecto de ilusión y empatía que siempre ha dominado el teatro occidental burgués, se narra en lugar de actuarlo o demostrarlo. El espectador ya no es envuelto en la acción escénica si no que se vuelve un observador y despierta su capacidad de actuar y tomar decisiones.

Brecht (2004) lo que busca es combatir a través del teatro épico, las formas vacías en el arte que se encontraban desconectadas, separadas y rechazadas de las funciones sociales.

Brecht encara a las formas estéticas tradicionales valiéndose de la ciencia y la tecnología disponibles para proponer un arte a la altura del contexto histórico, propone una estética que ayude a hacer visibles las contradicciones que se dan en la vida. Un arte difícil de caer en manos de los manipuladores que no sea sencillo de utilizar a favor de las instituciones.

Características del teatro épico.

El teatro que hereda Brecht es denominado «épico», pues marca una distancia similar a la que los espectadores de la antigüedad establecían con las narraciones de los narradores orales. (Ruiz, E., 2010:77)

El teatro épico de Bertolt Brecht propuso un sistema estético complejo, puesto que apuntó a crear un lenguaje descifrable a través del uso del pensamiento y no solamente de medios sensibles. Para conseguir este nuevo lenguaje rompe con la tradición estética y poética del teatro del siglo XIX, Brecht exalta a la razón desde un punto de vista no solamente poético. El lenguaje del teatro épico se aleja del solamente sentir y le da lugar al pensar. Augusto Boal (2012: 30) nos dice que “en los humanos el pensamiento pondera y da a sus posibles actos valores morales o éticos”.

Brecht pretendió eliminar la ambigüedad del lenguaje cuestionando el significado de los códigos anteriores para alejarse de lo «subentendido».

Para conseguir alejarse del subentendido y la ambigüedad, Brecht escoge la narración descriptiva en los elementos que componen el teatro: El texto, la música, los gestos, proyecciones y cualquier forma artística o tecnológica que ayude a referir de manera física a la realidad social y así huir de la interpretación ambigua por lo tanto individualista y psicologista. (Cabezas, A. 2016:21)

El teatro épico trabajado anteriormente por Erwin Piscator y retomado por Brecht, plantea un estilo interpretativo que se adentra más allá de los cánones de la dramaturgia clásica de Aristóteles, que se basa en la tensión dramática, el conflicto y la progresión regular de la acción.

El punto medular del teatro épico se encuentra en la participación de un narrador dentro del acontecer teatral, es decir, los actores no se concentran en encarnar un personaje que busca provocar una catarsis en el público a través de la «mímesis», sino que ahora el actor es un ente racional y

consiente de que está prestando sus herramientas para darle vida a un personaje y por lo tanto es sabedor de que es participante de la construcción de la ficción escénica en transcurso y de manera analítica y con intenciones político sociales, participa opinando sobre la fábula y no solo representándola, de manera que provoca al público y lo hace consiente de que lo que está viendo es teatro incitándolos al análisis y la participación activa en la puesta en escena.

Otra de las características importantes del teatro épico es que no existe una sucesión lineal de las acciones, en este tipo de teatro, los personajes exponen los hechos en vez de dramatizarlos, el desenlace se conoce de antemano y existen rompimientos que impiden que la tensión dramática aumente de manera lineal. Es este un punto delicado donde tanto el dramaturgo como el actor y el director tienen que trabajar para lograr los efectos deseados de sensación de distancia, de relato y de neutralidad narrativa, es decir, la «diégesis».

Con respecto a los precursores del teatro épico, Pavis (1996) nos dice:

“Un teatro épico [...] existía ya en la edad media con los misterios y sus escenas simultáneas. El coro de la tragedia griega, que fue desapareciendo lentamente muestra que en sus orígenes el teatro recitaba y decía la acción en vez de encarnarla y figurarla tal como ocurrió a partir del momento en que al menos dos protagonistas empezaron a dialogar. Del mismo modo, los prólogos, las interrupciones, los epílogos, los relatos del mensajero no son otra cosa que los restos de la épica en la forma dramática, recursos que permiten adivinar quién habla y con quién habla”.

Lograr los efectos Brechtianos como ya se ha dicho exige un trabajo conjunto de todos los participantes de la puesta en escena y el estilo del teatro épico, posteriormente llamado dialéctico con el fin de resolver la contradicción entre actuar (mostrar) y vivir (identificarse).

El Verfremdungseffekt: Distanciamiento o extrañamiento Brechtiano.

Para Brecht en el punto 42 de su *Pequeño Organón*, una «reproducción distanciada» es aquella que permite reconocer el objeto que ha sido reproducido y a la vez descubrirlo como insólito, como algo ajeno o distante (fremd), pero al mismo tiempo cercano o familiar. Brecht desarrolló una serie de medios para hacer reaccionar distanciadamente al espectador. El proceso de distanciación permite calificar de extraños los procesos representados, puesto que el principio artístico del distanciamiento puede aplicarse a todas las artes y sus lenguajes, pero en lo específico, la teatralidad distanciada revela el artificio de la construcción dramática, la representación del personaje que no es el actor y remite irremediable a «las técnicas desilusionadoras que no suscitan la impresión de una realidad escénica». Se dirige el foco del espectador hacia «la fabricación de la ilusión, en la manera en que los actores construyen sus personajes. Todos los géneros teatrales recurren a él». (Pavis; 1998:141, en Ruiz; 2010:76)

Brecht propone la teoría del distanciamiento o alejamiento, la cual consiste en que el público no pueda «identificarse instintivamente», es decir no confundir la «ilusión» del drama con la realidad, el espectador debe reconocer la situación. Por el otro lado el actor maneja de manera convincente a su personaje pero sin tratar de convencer a la audiencia completamente ya que podían interpretar varios papeles o romper la cuarta pared y dirigirse al público solo como narrador. Esto permite que el espectador no esté completamente casado con los personajes o las situaciones, es decir hay rompimientos de la escena, intervalos, canciones que interrumpen la trama, el suspense y da espacio a la reflexión por lo que se anula la tensión dramática creciente. Los actores de Brecht pueden y se permiten dar su opinión en medio de la obra como un espectador más, esto para proporcionar una visión más amplia al público este es el emblema de Brecht y se le denomina “efecto de distanciamiento” el cual está presente en toda la puesta en escena y es lo que hace peculiar y característico a cada obra con el fin de mantener la capacidad crítica de los espectadores y que al mismo tiempo cumple su objetivo social.

Patrice Pavis, en su diccionario, aclara:

Puesto que el espectador está situado frente al escenario en una simbiosis más o menos estrecha con el evento, la imagen de su distancia psíquica respecto a la presentación se ha impuesto, sobre todo a partir del célebre *effekt* Brechtiano (*Verfremdungseffekt*, incorrectamente traducido como distanciamiento: efecto de extrañamiento sería mucho más correcto) (Pavis, 1998:140)

De acuerdo a la anotación de Pavis, se llamará «extrañamiento» y no «distanciamiento» al efecto producido por Brecht, puesto que se considera más cercana la definición de extrañar en el sentido de volver algo extranjero, al mero hecho de simplemente alejar. La RAE en su diccionario (2018) define: «Extrañar. Del latín *extraneare*. Tratar como un extraño». Esto implica el hecho de alienar la representación teatral, lo que rompe con la tradición teatral y el hecho de adueñarse de la misma.

Distanciar nos remite a la sensación o idea de desafectar. En tanto extrañar implica volver ajeno o extraño algo conocido para volver a conocerlo, lo cual no implica necesariamente una desafección. (Cabezas A., 2016, p. 22)

Para Brecht era inútil el hecho de que el ser humano reflexionara sobre lo que le sucede, por ejemplo, a un héroe trágico porque desde su perspectiva no sirve de nada identificarse catárticamente ante una situación que finalmente no se podrá cambiar, dejándola solamente en una evaluación puesto que el ser humano está bajo el yugo del destino. Ante esta situación al espectador no le queda más que comentar los sucesos de la obra, segregando todo acto de análisis sobre las causas y/o consecuencias de dichos actos.

El teatro que desarrolla Brecht busca ir más allá. Se pregunta cómo generar en el espectador una nueva actitud por medio de la negación de todas las emociones que el teatro Aristotélico le brinda. Busca establecer una nueva forma de relación entre escenario y audiencia, acercándose a los propósitos de la ciencia, y sentar nuevas bases para las artes escénicas, entregando en ellas conocimiento, reflexión y generando una nueva capacidad de ver las cosas. (Cabeza, 2016:23)

Específicamente Brecht (2004) define el extrañamiento en su libro *Escritos sobre teatro* como simplemente quitarle a la acción o al personaje los aspectos obvios, conocidos, familiares y provocar en torno suyo el asombro y la curiosidad. Todo esto con la finalidad de cuestionar las reacciones de los personajes, puesto que la identificación y la toma de protesta de las mismas, ciega y encierra al espectador en una personalización de las acciones presentadas que no le permite debatir el conflicto, sino aceptarlo.

Para Brecht era importante hacerle notar al espectador por medio de su estética que el mundo no estaba determinado por el destino, mismo que estaba trazado por la moral burguesa y por lo tanto lo colocaba en un lugar acción política y social, dotándolo de una responsabilidad en los procesos escénicos.

Brecht reta al espectador dándole la oportunidad de comparación entre la situación social que se presenta en el escenario contra aquella de la vida real, esperando generar un punto de contradicción que atraiga el análisis y la reflexión activa, es decir, el pensamiento. En este ejercicio aparecen dos sucesos en juego, el de la escena y el de la sala. La conexión entre ambas, sería el cambio ideológico provocado por la propuesta estética. La posición de la forma para cambiar el fondo toma posición en el teatro de Brecht.

La función de la creación brechtiana aspira a ir más allá de la velada teatral y de la sala de teatro misma, quiere enseñar, en el sentido de señalar las contradicciones del ser social, desencadenar los procesos de conocimiento, para así provocar una actuación clara e inteligente en la vida. El teatro de Brecht pretende todo el tiempo una actitud dialéctica, de búsqueda de respuestas por medio de un cuestionamiento atrás del otro.

Brecht busca dividir a la audiencia en lugar de unificarla como promovía la identificación Aristotélica, en la cual el público se convierte en masa al reaccionar emotivamente ante los sucesos que afectan y mueven al

héroe. Es por eso que el teatro épico es dialéctico, ya que realiza una nueva propuesta para el teatro, pero también para la realidad, todo esto, constituyendo una representación del mundo. (Cabezas, 2016: 27)

El Gestus

Las obras didácticas de Brecht surgen del sentimiento colectivo de los integrantes, es decir una misma problemática que les interesa o les causa conflicto, el autor adopta el «Gestus» una actitud física o un gesto que se reconoce universalmente y representa la condición del personaje. El Gestus no debe relacionarse con la pantomima, a diferencia de la gestualidad se define como la que «existe en la vida diaria y toma una forma específica en el teatro». El Gestus puede ser un simple movimiento corporal del actor (expresión facial), una particular forma de conducirse (gestualidad), una relación física entre dos personajes o sucesos escénicos. Se sobrentiende que este esfuerzo no se realiza para que el actor llegue a reproducir estereotipos de las relaciones sociales; el actor debe buscar los signos más sutiles y ocultos de la percepción normal. De esta forma el actor llegará al «efecto del distanciamiento» y por lo tanto evita cualquier emocionalidad excesiva.

El director escénico Konrad Zschiedrich formado en la corriente dramaturgica Brechtiana, se refiere a una conocida escena de Madre coraje cuando matan a su hijo:

Esta escena es un ejemplo, pues de estilo Brechtiano muy famoso, que ella grida (grita) pero sin sonido, y después le enseñan el muerto y ella tiene que negar que conoce a este (esta) persona y es muy visible en esta escena como Helene Weigel la mujer de Brecht lo hace, una muy gran actriz, eso no puedes hacer si no sientes profundamente la cosa, pero estás al mismo tiempo consiente que tú actúas y enseñas eso al público... Lo hace en una manera más grande, más visible para no... para que no el público se identifique con ella, sino que el público entienda (entienda) la brutalidad de la situación que ella ha creado [...] Brecht quería con este hecho que tú veas una cosa, quizá conocías de siempre pero que tú lo veas como nuevo". (El teatro de Bertolt Brecht, 2012)

El Gestus social como lo enuncia la Dra. Ruiz (2010) se sostiene en el discurso dramático. Es un estudio analítico de la actitud corporal, la expresión facial y la entonación que los personajes establecen entre sus relaciones y es a través de la conducta del actor en situación de representación la que lo hará visible.

En otras palabras, el Gestus es una reacción corporal, un comportamiento físico situado entre la acción y el carácter, tanto de manera fundamental como social, y representa un conjunto de rasgos del individuo. El Gestus se revela tanto en el comportamiento físico como en el discurso para que tenga sustento y sea válido. Durante la representación será el Gestus quien le dará individualidad al personaje y al mismo tiempo intervendrá en el comportamiento social del mismo en la interacción con los demás.

Temáticas de las obras de Brecht.

Brecht se caracterizó por su tendencia iconoclasta y reaccionaria, que concita a la revolución dramática y teatral mediante el planteamiento de una serie de aportes a la escena universal, que plasmó ordenados en su *Pequeño organón* (1948) y en los postulados de su teatro épico. Sus teorías son un paradigma en la historiografía teatral y estandarte para un mundo en perenne rebelión. Según Brecht el teatro tiene que ser un reflejo crítico del contexto, a él mismo su entorno ríspido le dio pie para gestar una teatralidad más precisa y objetiva, racional, inclusive científica. Conoce de primera mano la injusticia social y la combate con su teatro. (Ruiz, 2010)

Bertolt Brecht utiliza temas históricos, pues cree que un público que presta atención a sucesos del pasado y reflexiona sobre ellos aprende importantes lecciones sobre su presente. Quita las emociones, para que el público piense. En este tema histórico tenemos obras como *Galileo Galilei*, que trata sobre la biografía del célebre astrónomo y sus conflictos intelectuales con la Iglesia, o *Madre Coraje*, que transcurre en Polonia y Alemania durante la Guerra de los Treinta Años. En otras obras, el origen es una parábola o un cuento moral.

La dramaturgia.

Bertolt Brecht plantea la renovación de la obra dramática en su estructura interna, la transformación radical de la continuidad y temporalidad de la dramaturgia aristotélica por la épica que luego se convertirá en crítico-dialéctica, ya que su progreso no es lineal si no en curvas, la acción ya no es evolutiva y permite dar bruscos saltos. Emprende la renovación de la pieza, hasta sus raíces, y después la del juego del actor, Brecht pensaba que era importante que las opciones de los personajes fueran evidentes e intentó desarrollar un estilo de actuación en el cual los personajes elegían una opción en lugar de otra. Así mismo para lograr el distanciamiento incluye soluciones escénicas como intervalos, canciones que interrumpen la trama, prólogos y epílogos, consejos al público, gestos, música. Otro concepto importante que maneja este tipo de teatro es el de la búsqueda del héroe no trágico. Esto lleva indiscutiblemente al planteamiento de personajes humanos quienes sienten miedo y se retractan de lo que han hecho. Otra característica muy importante es que el teatro épico adopta un carácter episódico, a diferencia de la dramaturgia convencional donde una escena existe por otra, en la dramaturgia del teatro épico Brecht no divide sus obras en actos, sino en escenas independientes, de estructura propia; una escena puede ser: una discusión, una narración, una acción realista, una canción o un recitado; todo ello se une y relaciona exclusivamente por el tema básico de toda la obra. Por último, es importante decir que su trabajo lo liga fuertemente al contexto sociopolítico.

La puesta en escena.

Brecht utilizaba recursos especiales y muy variados para la creación de su teatro épico; y recurría a las antiguas convenciones del teatro desde sus orígenes: el coro griego, el teatro barroco, formas del teatro oriental y elementos tomados del circo, del cabaret y del payaso. A todo ello incorpora adelantos de la técnica del siglo XX, como las proyecciones de diapositivas, las voces grabadas, las películas, que conviven con las canciones, la danza y la pantomima.

Las formas del teatro épico corresponden a las nuevas formas técnicas, al cine y a la radio. Está en la cumbre de la técnica. En el cine se ha impuesto ya más y más el principio según el cual debe serle al público posible en cada momento engancharse, y que, por tanto, hay que evitar supuestos embrollados, así como cada parte debe poseer, junto a su valor en cuanto al conjunto, otro propio episódico” (Walter, 1987: 22)

Brecht quería superar el teatro de ilusión haciendo que el público fuera siempre consciente de que se hallaba ante un espectáculo, viendo una representación que había sido preparada y organizada cuidadosamente para someterla al análisis. Usa luz blanca general y directa; hay telones a medio correr que muestran el fondo del escenario y hasta la estructura teatral, objetos de utilería gastados, que sugieren su uso previo, escenarios giratorios, todo ello a la vista del público para romper el hechizo dramático en cuanto se crea.

Brecht tuvo un gran éxito en los escenarios europeos, aunque no tanto en los Estados Unidos. Su influencia se deja ver en todos los movimientos de vanguardia y en los grupos independientes y experimentales. No es autor que deje indiferente a nadie, pues ha sido duramente notado por sectores de la crítica y la erudición por convertir el teatro en un elemento de propaganda, y en otros sectores ha sido ensalzado por sus geniales valores teatrales.

CAPÍTULO 2.

El teatro Cabaret.

El desarrollo de este capítulo aspira a concretar los momentos cumbre del teatro cabaret, contexto, historia, evolución y contemporaneidad. A través de los siguientes párrafos se expondrá que tan amplio es el alcance del teatro cabaret, cuáles son sus posibles límites y encontraremos información sobre su posible 'continuidad teatral'. Se estudiará la retroalimentación que existe entre el Teatro didáctico de Bertolt Brecht y el Teatro Cabaret y observaremos su confluencia hasta el día de hoy.

Bertolt Brecht es otro referente fundamental para el cabaret. Brecht cuestiona el teatro de la época e innova haciendo teatro didáctico para el pueblo desde una perspectiva socialista. A través de lo que se llama 'distanciamiento' y por medio de canciones y pancartas, busca romper la cuarta pared y evitar la identificación de los espectadores con los personajes, a fin de que el público se convierta en juez y haga su propio análisis. Brecht rechaza la ilusión, cambiar el vestuario, simplifica la escenografía y nos muestra un tipo de teatro muy humano. Decía Brecht: "Hago joyas para los pobres". Su gran aliado fue el músico Kurt Weill, quien posteriormente se fue a Estados Unidos, donde hizo varios musicales importantes. (Sotres, 2016:36)

Definir el Cabaret ha sido un desafío desde el momento de su concepción como género teatral transgresor. Se sabe que definir propiamente es 'segregar', puesto que el propósito de conceptualizar algo es precisamente apartarlo de «lo que no es». El teatro cabaret se define en la escena y en la representación, es una ecuación de 'n' variables, siempre mutando, siempre en

constante movimiento, como la vida misma. Por otro lado, definir no solamente tiene un lado negativo y existen constantes técnicas en la preparación de una puesta en escena al estilo del teatro cabaret, constantes rebeldes y caprichosas que reaccionan ante los estímulos propios de la naturaleza del cabaret. El cabaret es para algunos un género, para otros un estilo, para otros un subgénero y existen personas que hasta intentan degradarlo.

A nivel social se interpreta el cabaret en su sentido más amplio, es decir, pelucas, lentejuelas, alcohol, prostitutas, can-can, sexo, oscuridad y lujuria entre otros conceptos. Y sí, el cabaret engloba todo este tipo de expresiones, puede ser cualquier cosa cercana o alejada a la moral, pero con un sentido político, entendiéndose de una vez por todas a la política como el arte de posicionarse dentro de un fenómeno social y ser partícipe de la toma de una decisión de naturaleza colectiva.

Es importante dilucidar que las artes son por naturaleza políticas y que la política a su vez es arte y oficio, y todo ciudadano tiene la obligación de participar de ellas puesto que la una denuncia y la otra resuelve. Muchos siglos le ha costado al ser humano desligarse de las corrientes filosóficas y político-económicas opresoras y es menester valorarlo. Desde las vanguardias hasta nuestros días, los artistas no cesan de diseñar instrumentos para mover al ser humano al grito de «tú también formas parte de la sociedad, muévete».

Por su parte Theodor W. Adorno (1962), en *Notas de literatura*, considera que la filosofía del arte se plantea un falso dilema entre el arte por el arte -valor inmanente de la obra- y el arte comprometido -la obra con relación a su trascendencia en el ámbito práctico/político-. Para él, en toda obra de arte -y no solo en aquellas que proclaman la necesidad de transformación social- se encontrarían reflejados los procesos históricos y sociales. Incluso considera, en *Teoría Estética* (2005b), que cuando se instituye el compromiso como principio estético este puede terminar operando como un elemento de control al que el arte mismo se opone. Adorno va a cuestionar así, tanto el enfoque de Brecht como el de Jean Paul Sartre, al poner en duda la eficacia política de una obra. Para él tal eficacia derivaría de la existencia misma de las obras de arte en tanto negaciones de lo práctico, y se pondría en evidencia a través de la modificación de la conciencia que siempre es mediata. Por eso, el arte es crítica social a priori, aún el arte autónomo y no comprometido.

También en el planteamiento de Jacques Rancière (2010) puede encontrarse un escepticismo similar al de Adorno en cuanto al arte comprometido. Sostiene que la visión de un espectáculo no desemboca simplemente en la comprensión intelectual -toma de conciencia- del mundo, y de ahí a la decisión de actuar, sino que se pasa de un mundo sensible a otro que define otras tolerancias e intolerancias, otras capacidades e incapacidades.

En consecuencia, no se trata de emancipar al espectador, sino reconocer la posibilidad de que realice una interpretación activa. Según Rancière a quienes habría que emancipar es a los artistas e intelectuales, liberándolos de la creencia en la desigualdad del otro -entre los que saben y los que no saben, los capaces y los incapaces-, que atraviesa el arte político y el pensamiento crítico y en nombre del cual asumen la misión de instruir y hacer activos a los espectadores pasivos e ignorantes.

Para este autor, el valor político del arte no se encontraría en el contenido sino más bien en el proceso mismo y en los modos en que se construyen formas de visibilidad y decibilidad; lo políticamente relevante consistiría, en consecuencia, en la ampliación de capacidades para construir de otro modo el mundo sensible. Esto va más allá de la idea de aproximar el arte al pueblo, transformar las obras en acciones o situaciones y colectivizar el trabajo del autor. Así mismo, la emancipación social debe pensarse como respuesta a la oposición entre dos modos de vida ligados a cada condición y la pretensión de romper con ella. Desde la perspectiva del arte, la

emancipación pasaría por la posibilidad de reconocer que el efecto que produce una obra no pertenece a quien la crea, es decir, de asumir el riesgo de la separación. Producir una obra no es lo mismo que producir su efecto. La debilidad de las instalaciones con un signo político deriva de partir del efecto que se busca producir. Pero, esta separación entre la voluntad que pretende realizar la obra y su efecto sobre los espectadores pasa por las condiciones de exposición o de la distribución. (Pérez Rubio, 2011).

Como lo afirma Pérez Rubio, el trinomio actor-escenario-público se debe conjugar bajo la premisa de emanciparse en el proceso colectivo de creación escénica, con el objetivo de producir un material dramático organizando el mundo sensible en pos de conseguir que el espectador se convierta en un intérprete activo y actúe de manera crítica ante las situaciones que se le presentan en la vida cotidiana, es decir, con una postura política.

Teatro Cabaret un concepto a definir

El alcance del cabaret no tiene límites y es imposible de encerrar en una definición. ¡Qué cada quien se lo invente de la forma más libre posible! (Hadad, 2013:55)

Como se ha mencionado, definir el Teatro Cabaret es un acto en cierta medida paradójico a la esencia o naturaleza del género. Existen muchas definiciones de artistas e investigadores contemporáneos como el maestro Tito Vasconcelos, pionero en el género, Astrid Hadad, Liliana Felipe, Regina Orozco, Gastón G. Alzate, Cecilia Sotres, entre otros. Todos y cada uno de ellos expresa su opinión acerca del teatro cabaret, basados en la experiencia de muchos años. Lo maravilloso en este caso, es que a pesar de no tener muy bien definido lo que significa el Teatro Cabaret para cada uno de ellos, coinciden en algunos puntos:

-El primero es que para todos ellos la palabra «Cabaret» significa lugar nocturno donde se va a comer, a beber y a presenciar un espectáculo.

Cuando escuchamos la palabra Cabaret, lo primero que nos viene a la mente son los lugares donde las mujeres bailan con poca ropa y montones de plumas y chaquiras y lentejuelas y eso es efectivamente uno de sus aspectos. [...] En lo que todo mundo se pone de acuerdo – hasta María Moliner- es en que el cabaret es un lugar público donde se puede comer y beber mientras se dan espectáculos. (Hadad, 2013:55)

-El segundo punto es que el Teatro Cabaret: representa el lugar que da cabida a todas las representaciones inclasificables de las artes escénicas.

Doté d'une scène, le cabaret échappe pourtant tout à fait à cette réputation exceptionnelle. De fait, il n'interrompt guère l'existence quotidienne. Par sa double nature – Il s'agit d'une salle de spectacle, mais aussi et d'abord d'un café ou d'un bistrot. (Wisniewski, 2016 :8)

-El tercero es que el Cabaret es un tipo de teatro dirigido para espectadores inteligentes, proveniente de artistas integrales. Artistas con una postura política transgresora y cínica, descolonizadora, de una filosofía de resistencia feroz, valiente y perspicaz, todos estos, ingredientes que le aplican una carga sustancial al tratamiento del mundo sensible cuyo objetivo es hacer pensar al espectador de manera directa, en su mismo canal y con toda la intención de irrumpir en su actitud pasiva. El cabaret técnicamente se apoya en la farsa y se hace por una necesidad muy grande de decir cosas que duelen.

Una de las definiciones más utilizadas la podemos encontrar en palabras de Cecilia Sotres (2016) -actriz, dramaturga e investigadora 'cabaretera'- quien dice: “El cabaret es un género teatral popular de resistencia que utiliza el tono fársico y el humor para lograr una crítica política y social elaborada a partir de temas sinuosos y del uso de elementos satíricos e irónicos y con la participación activa y cómplice del público”.

Su definición engloba afinadamente la concepción que los actores contemporáneos tienen del Teatro Cabaret. Por último, vamos a analizar el origen etimológico de la palabra Cabaret.

La palabra Cabaret es de origen francés. En el diccionario de la *Real Academia Española* (DRAE), aparece la palabra *cabaré*, adaptación gráfica de la voz francesa: no obstante, Ricardo J. Alfaro, en su *Diccionario de Anglicismos*, considera que su popularización en español se debe al inglés. En francés cabaret se venía usando desde finales del siglo XIII (escrito *kabaret*) para dar nombre a un establecimiento en el que se servían bebidas, sentido del cual proceden los que tiene hoy en día. Su origen es el holandés medioevo *cabret*, que a su vez remite al picardo *camberete*, “habitación pequeña” (Varela, 2009 en Sotres, 2016:24)

Para finalizar con la definición cabe aclarar que pese a toda la carga social de la palabra cabaret relacionada con un 'congal' o un 'antro de mala muerte' como se suele llamar en México, la discursividad del Teatro Cabaret, no presenta rasgos moralistas ni se asusta de dicha relación, sin embargo; si bien hace uso de toda la parafernalia cabaretera 'underground', lo hace con un sentido estético bien fundamentado en una profunda investigación.

Breve historia del teatro Cabaret.

El teatro cabaret es el resultado de una serie de acontecimientos y cambios que se suceden en diversos momentos de la historia. La poética y la estética 'cabaretera' han sido alimentadas por: las guerras, la opresión, la crítica, el machismo, la homofobia, la represión, la pobreza, etc.

A continuación se presenta en 'sutiles pinceladas' un poco sobre la historia del teatro cabaret, que se ha nutrido desde el teatro clásico grecorromano, pasando por la edad media, el renacimiento, el romanticismo y las vanguardias hasta la época actual.

El teatro cabaret como cualquier otra manifestación del arte dramático occidental tiene sus orígenes en el ditirambo. El ditirambo es una representación teatral que consistía en una adoración al dios griego Dionisio, el dios del vino.

En un principio se relataban hazañas y peripecias de Dionisios, pero en algún momento alguien toma el lugar del dios y habla y acciona en su nombre. Ese momento en que la narración de un hecho (en tercera persona) se transforma en representación del mismo (en primera persona), es considerado el nacimiento del teatro, porque aparece la encarnación de un personaje. (Bosco, s/f:1)

Durante estas representaciones se comía y bebía, y al calor de las copas, dicho ritual pasó de ser solamente cánticos de adoración a la denuncia. Poco se sabe del contenido de los cantos

ditirámicos; sin embargo, es un hecho que dan pie al nacimiento de la tragedia y la comedia. La primera será la representación de las hazañas heroicas dignas de ser representadas y la segunda dejará el testimonio de las primeras denuncias formales al comportamiento del poder público y a la pasividad del pueblo en la toma de decisiones.

Estas expresiones hechas como lo enuncia Aristóteles en su *Arte y Poética* (S. IV a.C.:3) “hechas al principio sin arte” fueron tomando cuerpo hasta convertirse en géneros teatrales.

El tratamiento de la tragedia durante muchos siglos se interpretó como un ejemplo de lo que se debería ser y como el ser humano debía aceptar y hacerle frente por todos los medios al destino dictado por los dioses. La tragedia se elevó al género teatral por excelencia y hasta poco antes del nacimiento del romanticismo se le consideraba incuestionable. El autor brasileño Augusto Boal la considera uno de los primeros sistemas de opresión ideológica a nivel teatral.

Aristóteles define a la comedia así:

La comedia es, como se dijo, retrato de los peores, sí; mas no según todos los aspectos del vicio, sino sólo por alguna tacha vergonzosa que sea risible; por cuanto lo risible es cierto defecto y mengua sin pesar ni daño ajeno, como a primera ojeada es risible una cosa fea y disforme sin darnos pena. En orden a las mutaciones de la tragedia y por quién se hicieron, ya se sabe; pero de la comedia, por no curarse de ella al principio, se

ignora, y aun bien tarde fue cuando el príncipe dio al público farsa de comediantes, sino que de primero representaban los aficionados. Mas formada ya tal cual la comedia, se hace mención de algunos poetas cómicos, dado que no se sepa quién introdujo las máscaras, los prólogos, la pluralidad de personas y otras cosas a este tenor. Lo cierto es que Epicarmo y Formis dieron la primera idea de las fábulas cómicas. Así que la invención vino de Sicilia. Pero entre los atenienses, Crates fue el primero que, dando de mano a la idea bufonesca, compuso en general los papeles de los comediantes o fábulas. (Aristóteles, S. IVa.C.:9)

Uno de los autores más importantes de comedia en la época clásica fue Aristófanes. En su obra define personajes terrenales, cercanos al pueblo, con defectos que critican al poder público, al comportamiento social. Cecilia Sotres (2016) lo define como 'el cabaretero griego' y es que su obra no era solo una exposición del vicio y el defecto de manera risible, sino que a través de su arte poético encontró la forma de transgredir y denunciar. El cabaret, como ya se ha dicho es denuncia. Es en este autor que se pueden encontrar los primeros indicios literarios del teatro cabaret.

Del primer cabaretero del que tenemos registro es Aristófanes. Este autor griego del siglo V antes de nuestra era escribió comedias, de las cuales se conservan 11.

Sus textos se consideran comedias, pero en ellos prolifera la denuncia y el cuestionamiento a las instituciones «respetables» de Atenas desde el punto de vista del pueblo. [...] Aristófanes no se limitaba a criticar a la clase política, también señalaba la responsabilidad del pueblo, específicamente en lo que se refiere a las decisiones que éste tomaba y que iban en contra de la misma sociedad griega; es decir, la comedia cumplía además una función introspectiva. [...] Aristófanes elevaba la comedia a un estado de autoconciencia real de las personas, convirtiéndolas en personas capaces de reflexionar acerca de los problemas sociales e individuales. (Sotres, 2016:25-26)

Se pueden deducir indicios del cabaret pues desde la época clásica, porque el arte muy a pesar de utilizarse como instrumento de opresión, siempre encuentra la manera de mostrar su otra cara y se levanta en contra, buscando generar consciencia en el público.

Es importante destacar que existen estudios que afirman que Aristóteles estaba equivocado cuando interpretaba la etimología de la palabra *κωμωσ* como 'comitiva de personas que bailan y cantan', pues en realidad la etimología de la palabra comedia se remonta a la Doria antigua y la raíz de la palabra *κωμωσ* realmente significaba 'aldea' y en la palabra comedia hace referencia a las denuncias que se hacían en las aldeas a manera de críticas en contra del poder político ateniense debido a la ignominia que éste le causaba al pueblo. Estas denuncias se manifestaban a través del humor en rondas nocturnas. Con esto se puede interpretar que como en el teatro cabaret, el fin último de la comedia desde sus primeros indicios ha sido la denuncia a través del humor.

Durante la edad media el poder de la iglesia no se cuestionaba. El pueblo estaba oprimido ideológica y alfabéticamente, no se tenía acceso a la lectura y mucho menos a la educación, en pocas palabras, ni siquiera sabían leer. La participación ciudadana estaba vetada, la gente ni siquiera sabía que tenía la oportunidad de opinar; sin embargo, la clase política de ese entonces daba algunas licencias para que el pueblo se entretuviera, tal era el caso de algunos espectáculos de performance callejero, circo y los juglares.

Los juglares comenzaron a trabajar para entretener a la gente, contando hazañas épicas y cuentos, los que cantaban o tocaban algún instrumento se valían de su talento para aderezar sus

interpretaciones y se les llamó 'trovadores'⁴. Algunos utilizaban sus propios defectos o su histrionismo para llevar el oficio por el lado de la bufonería y se les llamó bufones.

Este tipo de personas pasaron de servir como entretenimiento a informar de pueblo en pueblo los sucesos del momento. Con estilo y características propias contaban o cantaban sus historias. Con el paso de los años, los juglares comenzaron a ser muy populares, solicitados y hasta poderosos. El oficio pasó a ser rentable y en determinada época comenzaron a ataviarse de manera exótica con trajes vistosos, entre mejor espectáculo diesen mayores eran las recompensas del pueblo para ellos.

El juglar jugó un papel muy importante, el clero y la clase política del momento no se dio cuenta del impacto cultural y político que adquirieron. Toda vez que se dieron cuenta de la magnitud del poder de la voz de los juglares, la corte y el clero los reclutaron para fines propios.

Muchos elementos de la creación artística y la posición política de los juglares se observan hoy en día en el teatro cabaret. Los juglares pasaron de contar hazañas épicas a realizar sus propias historias, mismas donde vertían contenido de carácter denunciante. El poder político de la palabra y el canto del juglar se puede escuchar todavía en algunas piezas de los cantaores de música flamenca, el tango y expresiones musicales que sobreviven hasta nuestros días, en México podríamos citar al cantante del siglo XX Salvador Flores Rivera, popularmente conocido como 'Chava Flores', un tipo de juglar moderno que a través de su cantó denunció una serie de abusos de parte de la clase política y se burlaba de los defectos del pueblo mexicano.

⁴ Algunos historiadores afirman que los trovadores solo componían los poemas y no los ejecutaban oralmente, además se dice que no realizaban el oficio por dinero sino por motivos de realización personal o para conseguir una meta amorosa.

El juglar tenía una importancia capital. Su capacidad de aprender textos de memoria era tan asombrosa que se dan casos como el del último juglar conocido, el morisco Román Ramírez, detenido por la Inquisición en 1575 y muerto en prisión, acusado de brujería, por creer los jueces que sólo con ayuda del diablo se podía aprender textos tan largos. La Iglesia, temerosa del influjo y mal ejemplo de los juglares, advirtió en ocasiones de los males que provocaban y censuraba continuamente a estos bulliciosos personajes considerándolos “arrendajos atolondrados” y buitres que aparecían anunciando la muerte de la moralidad en los centros señoriales (castillos, palacios o cortes); sin embargo, se solían salvar de las condenas eclesiásticas aquellos juglares que sabían tocar algún instrumento y los que cantaban vidas de santos y poemas épicos; esta clase de juglares debía ser protegida, pues su actividad instruía y animaba a los valientes. Los más dotados, dentro de este grupo llevaban en su repertorio poesías de los trovadores y abandonaban a los villanos para deleitar sólo a los poderosos, que apreciaban la calidad y variedad, y que favorecían con sus dones a quienes les divertían. Son estos juglares los que interesan a la historia literaria no sólo por la relación directa que tuvieron con la poesía de los trovadores sino por ser el vehículo de transmisión de la poesía popular medieval.(S.A, 2012:4,5)

La censura hizo acto de presencia en el desarrollo del arte de los juglares, trovadores y bufones, algunos asesinados por la iglesia o el estado, algunos otros hasta por el pueblo. La corrupción acabó por comprar el talento de los mejores juglares y la corte los usó a su servicio, no obstante, sentaron un precedente muy importante para el desarrollo de la poesía popular.

En el siglo XVI, en Italia, surge un tipo de representación de orden popular, llamada ‘la commedia dell’arte’. No se tienen registros exactos de donde nació y en qué año exactamente, pero se sabe que se trataba de expresiones performativas elevadas al teatro dirigidas al pueblo cargadas de crítica política y social. ‘La commedia dell’arte está cargada de elementos ‘carnavalescos’ tanto en la forma (máscaras, vestuario, etc.) como en el fondo, puesto que representa un paso hacia la

libertad de expresión, recordemos que durante el carnaval todo está permitido y este género se dio muchas libertades durante la representación.

Commedia dell'arte é venuta a significare una specie di paradiso terrestre del teatro, (il momento fra la fine del Cinquecento e la metà del Settecento, ma in fondo perennemente presente o evocabile) in cui el teatro era (é) veramente 'degli attori', mezzo di espressione totale che privilegia la presenza fisica e i talenti mimetici, acrobatici, retorici degli esecutori rispetto a una stretta, mortificante obbedienza al testo scritto, alla letteratura, se vogliamo. (Fo, 1987:8)

Como nos dice Darío Fo, este género existe aún hoy en día y es muy sencillo recordarla o evocarla, puesto que hereda muchos elementos dramáticos y escénicos al teatro contemporáneo. A 'la commedia dell'arte' también se le llamó 'commedia dell'improviso' puesto que a pesar de existir una línea dramática, no contaban con un texto dramático establecido que debiera seguirse al pie de la letra esto no quiere decir como enuncia Fo, que no existiera un orden dramático, lo existía y eran tan exigente que la regla era precisamente mantenerse dentro de la línea de acción, misma que delimitaba el espacio de improvisación. 'La commedia dell'arte' se realizaba por compañías itinerantes que recorrían el país para presentarse en plazas públicas. Las compañías contaban con un repertorio variado puesto que al público no le gustaba ver en repetidas ocasiones la misma trama. Los personajes eran 'tipos' que interactuaban en diversas situaciones. En este tipo de representación se pueden observar diversos elementos que han retomado otros géneros, como la carpa, el teatro de revista y por supuesto el cabaret.

Poseían un bagaje impresionante de situaciones, diálogos, gags, retahílas, coplas, todas aprendidas de memoria, de las que se servían en el momento adecuado con gran sentido del tiempo, dando la impresión de improvisar. Era un bagaje construido y asimilado con la práctica de infinitas funciones, de espectáculos diferentes, situaciones montadas, incluso directamente sobre el público, pero la mayoría eran, sin duda, fruto de estudio y ejercitación. (Fo, D., 1987:17 en Sotres, C., 2016:29)

A este 'género' se le llamó 'la commedia dell'arte' porque en el pasado a las expresiones teatrales que no eran trágicas se les llamaba comedias, sin embargo, el género se acercaba más a la farsa, y se le llamó del arte, en el sentido de la etimología de la palabra 'arte' que significa oficio.

La palabra 'arte' indicaba originalmente la habilidad técnica necesaria para elaborar un objeto o para realizar una actividad determinada. Arte era por tanto, el de los herreros y zapateros, pero también el de los poetas y los escritores.

Con el tiempo se ha preferido utilizar el término 'oficio' para las artes que tienen que ver con la producción de objetos útiles.

Aún hoy sin embargo, cuando un oficio es realizado con la profesionalidad y la creatividad de una persona, se habla precisamente de artesanía; cuando un trabajo está bien realizado se dice que está 'hecho con arte'. (Prette M., De Giorgis A. 2006, p.4)

Estos profesionales del arte de entretener, se valían de: máscaras, acrobacia, pantomima, música, danza y otras expresiones performativas que incluían en sus 'espectáculos'. Las compañías se hicieron muy famosas por toda Europa, principalmente en Francia donde 'la commedia

dell'arte' sienta un precedente en la producción dramática (Jean Baptiste Poquelin Molière se vale de muchos elementos de 'la commedia dell'arte' a la hora de escribir sus comedias).

'La commedia dell'arte' en Italia y en otros países como Francia o Inglaterra aún representan un ícono cultural, se le sigue apreciando como parte de su historia artística y se le atesora no solamente por su carácter inclusivo y popular, sino por todos los elementos que le hereda al teatro contemporáneo universal.

Uno de los elementos a nivel dramaturgia más importantes que 'la commedia dell'arte' le hereda al teatro cabaret se llama 'canovaccio', es un tipo de escaleta, una forma particular de escribir 'la línea de acción' del texto dramático que delimita el curso de la fábula y permite crear una historia redonda con oportunidades de improvisación. En 'la comedia dell'arte' se valían de esta importante herramienta para la creación de los 'scenarios', es decir, las historias que se cuentan y solían tener un número limitado ya que las mismas estructuras dramáticas se repetían, sufriendo mínimos cambios internos.

By definition, commedia dell'arte, means the free improvisation on a given plot outline (the scenario) by a given set of characters.

The commedia dell'arte was always in part the transitory creation of the individual actors who played it; the plot was known for each member of the troupe, so well-known, indeed, that an entrance or an exit was never missed, but the dialog was chiefly left to be struck out by the suggestion of the moment. Hence the name – commedia dell'arte all'improvviso, professional improvised comedy- for only the actor, profession or guild,

arte, could be sure enough of itself and sufficiently at home on the stage to play without being tied to the lines.
(Phillips, J., 1954:19)

Lo que nos enuncia James Phillips a grandes rasgos es lo que representa la esencia de ‘la commedia dell’arte’, y que se puede observar en el teatro cabaret, los actores forman una historia base (scenario) y realizan un ‘canovaccio’ para no perder la línea de acción; sin embargo, a través de la experiencia y la comunicación con el público (que para algunos teóricos del cabaret representa no un actor más, si no un elemento indispensable para completar las piezas que se van a acomodar en el escenario, es decir, un público atrás de una cuarta pared, no hace acontecer el espectáculo cabaretero) ejercen una libertad de improvisación (siempre muy ortodoxa con respecto al plan escénico) que permite que todos los espectáculos sean diferentes, adaptados al momento y a la situación vigente.

En el siglo XVII Europa y sobre todo Francia se encontraba azotado por fuertes movimientos sociales. ‘La commedia dell’arte’ al igual que los bufones medievales se volvió tan popular y tan crítica que al poder no le gustó la denuncia y como dice Sotres (2016:29): “La risa no le viene bien al poder”. A la clase política no le convenía la intervención social de estos grupos teatrales y muchas compañías fueron perseguidas, encarceladas o expulsadas.

Cabe mencionar que al igual que los juglares, muchas compañías fueron contratadas por la corte para beneplácito de la clase dominante y existe registro de representaciones al puro estilo de ‘la commedia dell’arte’ para deleite de los más poderosos.

CAPÍTULO 3.

El género chico, teatro de carpa y teatro de revista en México.

En este capítulo se aborda la historia y las características del teatro mexicano de principios del siglo XX. Se indaga sobre el nacimiento del género chico, la carpa y la revista mexicana y se proyecta el alcance y la influencia que ejercen en el teatro cabaret. A través de una revisión de los diferentes personajes ´tipos´ se realizará un análisis de aquellos que hasta nuestros días se pueden encontrar en las puestas en escena contemporáneas.

México conoce el siglo XX bajo el mandato del presidente Don José de la Cruz Porfirio Díaz Mori, personaje embelesado por los avances industriales y tecnológicos de la Europa de la época. El presidente de la República mejor conocido como Don Porfirio Díaz, enamorado de la elegante e imponente Francia y prendado del encanto parisino, trajo al país una serie de reformas en aspectos jurídicos, de infraestructura y sociales. Los ciudadanos mexicanos reciben el siglo XX divididos en dos grupos: uno pequeño usufructuario de un exceso de privilegios, la aristocracia, y el gigante sector marginado formado por todos los demás integrantes de la población que no alcanzaban los requisitos para gozar del lujo y el derroche de la imitación de los sofisticados vientos europeos. En este momento de la historia sea acuña el término ´fifí´, para denominar a los miembros de la aristocracia que gustaban de: el derroche, el estilo, la autenticidad y el frenesí, aquellos europeos que habían tenido la mala suerte de nacer en México.

Pero, ¿de dónde viene exactamente el término *fifi*? Para la Real Academia Española se trata de una persona presumida que gusta de seguir modas. Para el Diccionario de Oxford es alguien que “tiene modales y actitudes delicados y exagerados”. Sin embargo, encontramos una referencia más precisa en el cuento *Mademoiselle Fifi* de 1882, escrito por el francés Guy de Maupassant, en el que al personaje Wilhem d'Eyrik le venía este sobrenombre “de su coquetería, de su talle delgado que se diría hecho por un corsé, por su cara pálida donde su naciente bigote aparecía apenas”, y por usar la expresión en francés “*fi, fi doc*”, que significa algo así como “vete de aquí”. Otra versión de su origen la empalma con la voz francesa *fifille*, que nombra a una niña, nenita o hijita. (Villa, 2019, p. sp)

Completar con info. Siglonuevomx. /nuestro mundo, por saul rosales, MADEMOISELLE

FIFI.

Entre ‘fifis’ y ‘nacos’ existían por supuesto marcadas diferencias. No visitaban los mismos teatros los ricos que la clase popular. El presidente de la república había puesto al país al corriente a nivel cultural, intelectual y de moda solo a cierta parte de la población, valiéndose de los menos privilegiados para llevar a cabo tal hazaña. El México abrumado de principios del siglo XX joven aún para pensar en una revolución pero cansado de la opresión comienza a manifestar por medio de las artes esa inconformidad latente que lastimaba la integridad de los propios mexicanos. El teatro de la época, generalmente traído de países como España, Italia y Francia, había puesto de moda la ópera, la opereta y la zarzuela. Al margen de estas expresiones escénicas, se va gestando un género que por primera vez en la historia del teatro mexicano posterior a la conquista no es ajeno a la identidad nacional, un teatro que a partir de modificaciones de modelos españoles, gradualmente se mexicaniza tanto en fondo como en forma, llamado: el género chico, el teatro de revista o – con su debida acotación - el teatro de carpa.

Por cierto, un origen que poco se menciona, a propósito del teatro de revista mexicano, es el de una tendencia de teatro musical del siglo XIX al que se le denominó ‘género mexicanista’. En él se aclimataba al ambiente popular mexicano el espíritu madrileño de la zarzuela española. Muchas obras de las que se llegaron a representar en aquel último cuarto del siglo XIX eran réplicas y adecuaciones de modelos españoles, hasta que paulatinamente los escenarios fueron llenándose de un espíritu nacionalista y de carácter mexicano, tanto en sus temas, como en sus ambientes, tipos, personajes y música. (Olguín, 2011, p. 42)

A pesar de ser fuertemente influenciado por la tradición española, el gusto por la cultura francesa de la sociedad de la época impacta en el teatro mexicano como en el vodevil francés de los teatros de boulevard parisinos, el teatro de revista mexicano presenta una intención paródica, cómica y musical con tintes populares tanto en la temática como en los géneros musicales. En pocas palabras, la intención del teatro mexicano de revista fue como se dice vulgarmente en México ‘pasar revista’ a los acontecimientos cotidianos de manera jocosa por medio de música, baile y personajes ‘tipo’ de orden popular. A través de Olguín (2011) se sabe que el modelo canónico del teatro de revista mexicano es una obra madrileña titulada *El año pasado por agua* con libreto de Ricardo de la Vega y música del célebre Federico Chueca y Joaquín Valverde que data de 1889 y que precisamente ‘pasa revista’ a los acontecimientos de 1888 año en que particularmente llovió de manera inusual en Madrid.

Este proceso de apropiación al espíritu nacional pasó por diversas dificultades, desde la detracción por parte de las ‘compañías profesionales’, la crítica social, y la censura. El género chico como se le llamo a las diversas expresiones teatrales incluía la revista, la carpa, el sainete y la

zarzuela tardía de naturaleza más lírica que dramática. La crítica por los intelectuales del arte dramático no se hizo esperar, compañías famosas como la de la célebre productora y actriz Virginia Fábregas se quejaban de la `popularidad` de un teatro no `dramático` y reclamaban de un aparente robo de taquilla, lo que dificultaba la producción y ponía en riesgo su variedad de repertorio. A medida que el teatro de revista se fue popularizando se incluyeron temas de política de estado, lo que le valió a los dramaturgos tanto la ovación del auditorio como el uso de la fuerza pública.

También, en el género de la revista, la política encontró acomodo como en *México Nuevo* (1909), de Carlos M. Ortega y Carlos Fernández Benedicto, donde se adornaban con alusiones satíricas a las escaramuzas para la designación de vicepresidente de la República; los partidarios de Ramón Corral se identificaban por un clavel blanco en el ojal de la chaqueta y los del general Bernardo Reyes por un clavel rojo. En *México Nuevo*, la tiple Emilia Trujillo aparecía caprichosamente vestida, figurando un clavel rojo, mientras Clementina Morín representaba el clavel blanco de Corral; y ambas cantaban `couplets` alusivos, de contenido político. Los autores salieron varias veces a escena a recibir las ovaciones del público regocijado, pero de allí fueron conducidos a la cárcel.

El género chico español

El género chico en España nace y se desarrolla en el siglo XIX. El romanticismo abre las puertas a diversos tipos de representaciones teatrales y destrona el pensamiento `neoclásico´. La influencia literaria de los románticos alemanes y franceses cultiva en España un gusto por la dramaturgia que la hace proliferar en respuesta a los movimientos sociales y políticos del momento. La libertad se abandera en contra de las reglas neoclasicistas y surgen nuevos dramas, diversos tanto en forma como en contenido.

No cabe duda de que la libertad fue la divisa adoptada por la mayor parte de los dramaturgos románticos en la confección de sus textos. Esta libertad se manifiesta no sólo en el incumplimiento de las normas neoclásicas, sino en otros muchos aspectos, entre los que se incluye, como acabamos de ver, la caótica proliferación de subgéneros dramáticos existente en la época, así como las muchas veces subversiva y disparatada denominación de los mismos. Dicha libertad la hallamos también en la estructuración de las obras. (González, s/f)

Esta libertad permite a los dramaturgos experimentar y florecen dramas divididos en cuadros, actos, jornadas, etc. Se introducen prólogos y epílogos que dotan de originalidad a los nuevos textos dramáticos. En cuestión de temática se permite aproximarse a temas cotidianos, se exploran niveles socioeconómicos más variados y se retratan hazañas habituales allegadas al nivel de vida de un ser humano común y corriente. El tratamiento de acciones sublimes se deja de lado para tratar lo que realmente está sucediendo en el acontecer diario. A partir de este momento se acercan al costumbrismo y al realismo literario. La tragedia y la comedia, géneros superiores, prevalecen para

el deleite de la burguesía, pero a nivel popular se gesta un género `menor´ tanto en formato como en asequibilidad económica, pero no desmerecedor en cuestión de temática y proximidad con el público, llamado ´el género chico´.

El género chico es un concepto que se consagra pronto, es un fenómeno que abarca formas lírico-dramáticas de orden a menudo costumbrista. Se trata de espectáculos multidisciplinares que se presenta en forma de opereta, zarzuela chica o revista. A nivel social, la tragedia y la comedia eran espectáculos de muy larga duración y dirigidos para un público exclusivo que se presentaban en teatros con costos poco accesibles. El género chico acerca al vulgo al espectáculo teatral a través de obras de menor duración, con costos accesibles y temáticas de interés popular. Entonces, de dónde y cómo surge el susodicho género chico

Cómo y dónde surge el género chico. Surge en el Madrid revolucionario de 1868. Una capital que tenía pocos teatros, una ciudad en la que se iba relativamente poco al teatro. Esto va a cambiar en unos años, de manera que las tres últimas décadas del siglo van a presenciar una construcción inusitada de teatros, destinados a ese nuevo formato, lo que se llamará género chico, que va asociado al teatro por horas.

Las obras clásicas y las comedias contemporáneas son espectáculos para una burguesía demasiado cerrada. Las funciones son largas y costosas. Lo normal es que uno de estos espectáculos dure tres horas. Por otro lado, estaba el nuevo Teatro de Oriente, o Teatro Real, elitista y con localidades muy costosas. El nuevo teatro por horas tendrá como oferta una hora de teatro, nada más; a precios mucho más económicos; con una temática más sencilla. Serán funciones para un público amplio, ese público que hasta el momento no iba al teatro y que a toda velocidad se incorpora al espectáculo durante las décadas siguientes. El origen de este fenómeno es madrileño, pero irradiará

a toda España; además, los autores de los libretos, los músicos y los cómicos o los cantantes provienen en su inmensa mayoría de todas las regiones de España. (Martín, 2006, pp. 13-14)

No obstante, la crítica que tachó al género chico de: vulgar, simple y falto de ambición artística, éste cobró una rápida popularidad en todos los niveles socioeconómicos, pronto tanto las clases populares como la burguesía llenarían los nuevos espacios –teatros más pequeños distribuidos en varios puntos de las ciudades españolas - y disfrutarían de los espectáculos que con el tiempo se vieron influenciados de los movimientos teatrales franceses y alemanes de la época, enriqueciendo el espectáculo no solo a nivel filosófico sino a nivel formal.

La crítica y el ‘buen gusto’ oficiales criticaron con insistencia este tipo de teatro por su vulgaridad, simpleza, ausencia de ambición artística y otras muchas lacras. Más les hubiera valido proponer un teatro de veras ambicioso y al menos tan cercano a la realidad como la actualidad que recogían estas piecillas. (Martín, 2006, p. 14)

Estos espectáculos, por supuesto salieron de España para conquistar los escenarios en Latinoamérica y es en México donde siembran la semilla de un teatro nacionalista que incluso se puede sentir hasta nuestros días.

La zarzuela

El verdadero mérito de la zarzuela, digámoslo de una vez por todas, estriba en haber servido fielmente a un público que sin ella no habría llegado a la música culta, pues esto es lo que es, a pesar de sus limitaciones, la zarzuela. (Alier, 2002, p. 24)

La zarzuela es un género teatral nacido en España durante el siglo de Oro español (1492-1681) se trata de un tipo de drama que incluye textos recitados y cantados. Se dice que el primer dramaturgo que escribe una zarzuela (en su modo más primitivo) es Don Pedro Calderón de la Barca. A través de los siglos la zarzuela evoluciona hasta desaparecer en los años tempranos del siglo XX. Sin embargo, es de vital importancia conocer sus orígenes y desarrollo, ya que es un precedente para el teatro de revista, el teatro de carpa, la comedia musical americana y expresiones contemporáneas como el teatro cabaret mexicano o el *music hall* argentino.

El nombre zarzuela proviene del lugar donde se realizaron las primeras representaciones de este género. En el lugar donde hoy se alza 'el Palacio de la Zarzuela' - residencia de la familia real española desde 1963- existía un pabellón donde se llevaban a cabo manifestaciones teatrales. El rey Felipe IV al finalizar sus partidas de caza, asistía a diversos espectáculos, con el pasar del tiempo, se le empezó a llamar zarzuela no solamente al recinto de representación teatral, sino a las puestas en escena que ahí acontecían. El posterior Palacio de la Zarzuela se construye por Juan Gómez Mora entre los años de 1630-1638, se decora al interior con motivos mitológicos. A

partir de 1655 el marqués de Heliche y alcalde del Palacio del Buen Retiro, Gaspar de Haro se convierte en director de los teatros de la corte y se incrementa la actividad teatral en el recinto.

Los documentos revelan que sobre el paraje en el que se asienta hoy el palacio existió, ya desde 1436, un caserío acotado y dedicado al aprovechamiento comunal de los pecheros de la Villa de Madrid, con dehesa, arroyo y ejido propios. Este terrazgo era conocido como Casas Viejas de La Çaraçuela y se hallaba vinculado a un entorno rico en caza [...]

La Corona había adquirido por 20.000 ducados el caserío, con cuatro aposentos, cava e iglesia con aguja, donde se confina al cardenal-infante lejos de las intrigas de la Corte. Allí se entrega a sus aficiones favoritas, la caza y la música [...]

Felipe IV, rey desde 1621, aleccionado por su valido Olivares, decide edificar en la dehesa el palacio de la Zarzuela, tarea que encomienda al arquitecto Juan Gómez de Mora, autor de la Cárcel de Corte y de la Casa de la Villa. (Fraguas, 2005, p. s/p)

Cabe mencionar que la palabra zarzuela es un diminutivo arcaico de la palabra ´zarza´, se le llamo así por la cantidad de esos frutos que existían en el recinto, ubicado en los montes del Pardo en Madrid.

Preludiaría así la aparición de las primeras zarzuelas, creadas durante el reinado siguiente, el de Felipe IV, mucho más interesado aún que su padre en el tipo de fiesta escénica que la corte podía favorecer con los medios –siempre proporcionalmente escasos- de que se disponía. Felipe IV se acostumbró a utilizar un edificio construido en un lugar llamado La Zarzuela, en el Real Sitio del Pardo pero bastante alejado del palacio, donde solía descansar un poco y divertirse después de sus

partidas de caza. Con tal motivo se representaban allí piezas teatrales con música [...] Fueron precisamente los músicos quienes empezaron a decir, cuando tenían que ir a tocar a La Zarzuela, «hoy tengo zarzuela». Y el nombre acabó designando a la forma musical que nacía entonces y que quedó bien arraigada en las costumbres de Felipe IV y su familia. (Alier, 2002, pp. 41-42)

A propósito del término `zarzuela´ utilizado en el `argot´ teatral, el profesor Alberto González Lapuente (2013) en su guía didáctica: *La zarzuela representada en un acto: música representada* nos dice: “El término aparece por primera vez en *La esposa de los cantares* de Lope de Vega, escrita antes de 1620, donde se hace referencia al baile de la zarzuela: «Mudan aquí el baile y dicen el de la zarzuela»”. Las primeras zarzuelas son comedias representadas en el Palacio de la Zarzuela en las cuales se alternan la palabra y la música.

A continuación se amplía una definición en términos dramatúrgicos, extraído del manual del maestro González (2013):

La zarzuela es un tipo de teatro musical en el que la palabra hablada se alterna con música, fundamentalmente con fragmentos cantados que también pueden ser instrumentales. Por su origen y desarrollo es un género estrictamente español aunque su aspecto sea similar a otros europeos como el *singspiel* alemán o la `opéra comique francesa´, en los que también se alterna lo hablado y lo cantado. No existe un único modelo de zarzuela. A lo largo del tiempo se han desarrollado numerosas variantes que afectan a la estructura y al contenido, encontrándose obras en uno o varios actos, sobre tipos de argumentos diversos o compuestas sobre muy distintas formas musicales de acuerdo con las modas de cada época. (González L., 2013, p. 4)(González, 2013:4)

Los antiguos orígenes de la Zarzuela nos sirven para vislumbrar que a pesar de no ser considerada por los críticos de arte Barroco, Renacentista y Neoclásico como un género *per se*, 'la zarzuela moderna', se forjó a partir de la introducción de música en los textos clásicos del siglo de oro y continuó desarrollándose lentamente desde el siglo XVI hasta el siglo XIX, específicamente el año de 1850 donde surge como un género lírico popular, que hasta hoy en día los españoles, los mexicanos y los teóricos teatrales conocemos como «Zarzuela».

La zarzuela moderna: zarzuela grande y género chico

La división más conocida de la Zarzuela —aunque no siempre bien entendida— es la que reparte las obras del último siglo en «zarzuelas grandes» y «género chico». La división es, en el fondo, un poco arbitraria, pues pretende establecer una frontera entre las obras más extensas (en dos o más actos) y las piezas breves que se pusieron de moda en el último cuarto del siglo XIX. (Alier, 2002, p. 13) (Allier, 2002:13)

Lo que concierne a la diferencia entre la zarzuela grande y la zarzuela chica no es más que la duración del espectáculo mismo. La zarzuela grande se trataba de obras de larga duración con temas sublimes y con ingresos de costos elevados, mientras que la zarzuela chica fue un género de menor duración, generalmente de un acto o un cuadro y que con su evolución integró temas de todos los niveles de vida social que finalmente hizo converger a la sociedad española en teatros pequeños no solamente en Madrid sino en todo el país.

En realidad lo que sucedió fue que la aparición del género chico trajo con él una mayor frecuencia de estas formas breves y, además, una mayor popularización del género que ya se apartaba de la imitación de la ópera que más o menos practicaba conscientemente «la zarzuela grande» [...] Con la aparición del género chico llegó la fragmentación de la zarzuela en pequeñas unidades de un solo acto, muchas veces meros pretextos para reunir en una noche de espectáculo cuatro piezas líricas, con una introducción y un final. Se supone que la medida se hizo por razones económicas para que los bolsillos débiles pudieran pagarse una horita de zarzuela si no alcanzaban a un programa completo. (Alier, 2002, pp. 13-27)

Cuando la zarzuela viaja al nuevo continente, con ella viene esta carga intelectual y social que despierta el pensamiento crítico y da una oportunidad al periodismo y al arte para filtrar información hasta el momento censurada al público de la época.

No creo exagerado afirmar que la zarzuela fue el movimiento artístico de mayor dimensión y arraigo social de la historia de la cultura española. Con esta aseveración no estoy diciendo, claro es, ni que la zarzuela haya sido el fruto artístico de mayor envergadura que haya dado España ni que otros movimientos no hayan aupado el arte español a cimas de mayor excelencia. Pero sí creo que, si el calado de un fenómeno cultural puede medirse por la manera en que lega para la historia una manera de sentir y pensar de un pueblo, y por la pervivencia en el tiempo de tal fenómeno, nunca antes ni después la sociedad española se ha visto mejor identificada en sus ideales y en sus modelos –para bien y para mal, no hay duda de ello– que como lo fue la España de la zarzuela. A diferencia de otros géneros musicales de ámbito más restringido o excluyente –la ópera cortesana, el flamenco, el romancero popular, la polifonía renacentista...–, la zarzuela impregnó todas las clases sociales. Unió, como ningún otro y durante nada menos que cien años, a aristócratas y obreros; a monjas y anticlericales; a liberales y conservadores; a catalanes, extremeños, gallegos, madrileños o andaluces... Sirvió de reencuentro entre los «españoles de España» y los «españoles de América», hijos o nietos de aquellos en sus antiguas colonias ultramarinas. La zarzuela fue

tomada como seña de identidad tanto por las monarquías de cuatro reinados (Isabel II, Amadeo de Saboya, Alfonso XII y Alfonso XIII) como por los gobiernos de las dos Repúblicas o por el régimen vencedor tras la guerra civil (en cuyo transcurso, por cierto, había sido asumida por ambos bandos –radicalmente enfrentados en todo lo demás– como algo propio, prácticamente idéntico en ambas carteleras). La zarzuela integró géneros musicales y literarios muy diversos, y a su desarrollo le debe mucho, aunque nos parezca paradójico, la liberación de la mujer en la España de su tiempo. Abierta a la sátira y crítica desde la ironía –nunca desde la amargura–, la zarzuela plasmó el mejor testimonio de la manera de sentir de un siglo de historia de los españoles e hispanos. Y es ese segmento de nuestra historia –1850-1950, aproximadamente– el que da título a nuestro libro: *El Siglo de la Zarzuela*. (Temes, 2013, p. 11)

Características generales de la Zarzuela

De acuerdo al libro “La Zarzuela” de Roger Aliet (2002) se enlistan las siguientes características generales de la zarzuela moderna:

-En la zarzuela encontramos una tendencia, más o menos marcada según las épocas, a utilizar ritmos de danzas populares españolas – jotas, zortzikos, boleros, pasodobles, seguidillas y hasta sardanas- y ocasionalmente también de origen hispanoamericano –como tangos, habaneras, etc.-.

-En la zarzuela tardía contaminada por la opereta y la revista, pueden aparecer ritmos de carácter internacional, desde el vals hasta el foxtrot.

-Tendencia a utilizar con mayor frecuencia como figura amatoria la voz del barítono en vez de la del tenor.

-En cuanto a la forma de los números musicales, la música de la zarzuela oscila entre el *aria* propiamente dicha, de raíz italiana y la *romanza* o la simple canción.

-Cómo resultado de la evolución de la ópera italiana hallamos también en la zarzuela del siglo XIX abundantes dúos, tríos, cuartetos, quintetos y concertantes –casi siempre con coro- .

-En su música no se encuentra una fuente de experiencias intelectuales y emociones estéticas como las que podía proporcionar una ópera italiana, o más tarde una ópera alemana, sino un simple pasatiempo agradable.

-La zarzuela ofrece la ventaja, respecto a los géneros extranjeros, de llevar un texto comprensible, satisfaciendo la necesidad del público español de querer saber qué están diciendo los cantantes en todo momento, aunque la experiencia no valga, desde luego, la pena.

-El elemento primordial de la zarzuela es, desde luego, la partitura, que le da sus principales características y personalidad.

-La música de zarzuela suele ser mucha más sencilla, en general, que la de las óperas tradicionales.

-Generalmente la formación orquestal era reducida. Hubo una simplicidad de medios, obligada por la modestia social de los espectáculos.

-Los autores de zarzuela oscilaron entre un cuasianalfabetismo musical generalmente acompañado de una sorprendente garra melódica.

-La zarzuela no renuncia a los elementos populares, a los retratos de costumbres, a las manías y defectos del mismo público al que servía.

-Lo que se dice en la mayoría de las zarzuelas tiene regusto de pueblo llano, y el espectador lo entiende muy fácilmente, porque el lenguaje es actual.

-El libreto de la zarzuela pasó por varias etapas cambiantes. Entre 1850 y 1870 tuvo argumentos traducidos o adaptados de las piezas más famosas de la ópera comique francesa o de alguna ópera bufa italiana.

-Con la aparición del género chico llegó la fragmentación de la zarzuela en pequeñas unidades de un solo acto.

La cuarta de Apolo, el antecedente de las tandas en México

En el año de 1873, en la calle de Alcalá en la ciudad de Madrid, España, bajo el nombre de Teatro Moratín, se inaugura el que posteriormente se conoció como teatro Apolo. Fue un teatro destinado a la presentación de obras de larga duración, sin embargo; la poca afluencia debido a la situación política del país, le dio cabida al joven «género chico», en el cual, los empresarios vieron un tipo de negocio «*low-cost*» que permitió mayores ganancias tanto para ellos en cuestión de mercado meta como para el público, puesto que ahora era posible pagar precios más accesibles para disfrutar de la oferta teatral de la época.

El teatro Apolo pronto vio una respuesta favorable del público y los empresarios colocaron cuatro obras breves en cartelera, así las llamaron la primera, la segunda, la tercera y la cuarta de Apolo, siendo este teatro el único que disponía de la última sesión. Lo que tuvo de especial la cuarta de Apolo fue el horario en el cual se presentaba y el contenido que se manejaba, de carácter más atrevido. Las personas que acudían al teatro en familia, generalmente preferían volver a casa después de la tercera de Apolo, no obstante; la famosa cuarta de Apolo, que valga decirse, nunca empezaba antes de la una de la mañana, albergaba espectadores curiosos y audaces, muchos de ellos público frecuente que salían de la tercera función de otros teatros y que gustaban de disfrutar de la última obra del célebre teatro.

A partir de 1880 el llamado «teatro por horas» - o «por secciones»- adquirió un relieve especial. Destacaban las temporadas del Teatro Apolo, donde tenían lugar cada noche cuatro funciones seguidas, de modo que el espectador con medios suficientes pudiera ver cuatro piezas distintas, y

los que disponían de menos dinero o tiempo pudieran ver dos, tres o una sola. La última sesión, la llamada «Cuarta de Apolo» alcanzó una fama especial, probablemente porque empezaba a una hora tardía y por ello muy adecuada para noctámbulos y personas amantes de prolongar la cena y la sobremesa con algún espectáculo distraído. (Alier, 2002, p. 81)

Cuando el ‘género chico’ llega a México comienza a hacerse popular por las mismas razones que en Europa, por el uso de temáticas más cercanas al populo y por la accesibilidad en el costo de las entradas. Pronto la carpa y la revista acogen esta modalidad europea de presentar varias funciones al día y llaman a cada una de estas sesiones ‘tandas’. Según el diccionario de la real academia española (2019), la palabra ‘tanda’ es un sustantivo femenino que designa un número indeterminado de ciertas cosas de un mismo género. En este caso se refiere al tipo de comedias de las que se podían disfrutar ya sea pagando la entrada individual o comprando un solo boleto o tiquete para varias tandas.

Existía lo que se llamaba “tandas”, es decir las personas pagaban un solo boleto para ver varias funciones. Corría el espectáculo toda la tarde y la noche, desde las 4 de la tarde hasta las 2 de la mañana. La gente tenía tiempo de ir al teatro. (Sotres, 2018, p. 1)

El género chico en México: la carpa y la revista

La carpa y la revista son dos expresiones pertenecientes al «género chico». Tanto una como la otra fueron escenarios de espectáculos similares y el denominador común es que servían como medio de comunicación directa con el pueblo sobre el acontecer del momento. Es importante recordar que a pesar de las iniciativas del presidente Porfirio Díaz por alfabetizar el país, la mayor parte de los proyectos en pro del pueblo mexicano se quedaban en el papel o se desarrollaban lentamente, es decir, el índice de analfabetismo era tan alto que la gente no sabía leer y se informaban a través de los espectáculos de carpa y de revista.

En pocas palabras algunos estudiosos optan por afirmar que no existe una diferencia esencial entre la carpa y la revista, sin embargo; es evidente que al no ser dirigidos para el mismo tipo de público, los espectáculos variaban especialmente en contenido. No es lo mismo dirigir un espectáculo para la burguesía en un teatro formal a la soltura en términos de improvisación que brindaba el hablar directamente con el pueblo en las carpas.

La carpa

Dentro de las singularidades de la carpa existen tres características importantes:

1. La carpa es un escenario itinerante que se monta en diversos espacios públicos.

La carpa en México tiene un inicio bien definido. Durante el gobierno de Lerdo de Tejada, en la segunda mitad del siglo XIX, comenzaron a levantarse “jacalones” en donde se presentaban diversos tipos de diversiones públicas; desde títeres y marionetas hasta variedades musicales y espectáculos teatrales propiamente dichos. (Olguín, 2011, p. 45)

2. El costo del boleto y la temática de los espectáculos eran de índole popular.

(...) Se constituyeron como una alternativa de diversiones públicas para las clases populares que no podían pagar su entrada a los grandes teatros de la capital. (Olguín, 2011, p. 45)

3. A nivel formal, en la carpa podían presentarse espectáculos de variedades y no siempre obras teatrales.

La revista por su parte, es un espectáculo que descende de la zarzuela y la opereta, su discurso sigue un modelo canónico y se representa en teatros establecidos.

Estas diferencias a nivel formal y de contenido no dividen la carpa de la revista, incluso algunos artistas comenzaron a popularizarse en la carpa y posteriormente fueron contratados por una compañía de revista o viceversa. El espectáculo de revista podía presentarse de manera ambulante en una carpa e incluso a veces se presentaron espectáculos de variedades en teatros establecidos, lo que significa que la diferencia capital entre la carpa y el teatro de revista, radica en la dinámica del primer escenario y la estática del segundo.

Tienen origen más o menos común y en muchos casos podrían presentarse en sus escenarios espectáculos similares. Pero en esencia, el teatro de carpa es eso: un teatro ambulante que se monta en espacios públicos (...). El teatro de revista, en cambio, es un género de teatro cómico y musical que descende de la zarzuela y opereta y no un tipo de escenario en particular (...) Ello no significa que en estos teatros no se hubiesen presentado las variedades y espectáculos que procedían de la carpa, ni tampoco en la carpa se pudiesen presentar espectáculos de revista. Ambas cosas podían ocurrir sin problema alguno. En muchos casos, un artista que se iniciaba en la carpa, era contratado por una compañía de teatro de revista para trabajar en un gran teatro. En sentido inverso podría ocurrir que una revista o zarzuela famosa, como pudo haber sido el caso de *Chin-Chun-Chan* (...) se escenificasen en teatros y carpas ambulantes del país. (Olguín, 2011, pp. 45-46)

Bibliografía.

Alier, Roger. (2002). *La Zarzuela*. Barcelona, España: Robinbook.

Aristóteles, (Trad. 1948) *El arte poética*. Buenos Aires, Argentina.

Bosco, Cristian. (S/f). *Breve historia universal del teatro*. Rosario, Argentina. Departamento de Extensión cultural. Recuperado de:
<https://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/7037/19206%20-17%20LENGUAJES%20ART%C3%8DSTICOS%20-%20TEATRO%20Breve%20Historia%20Universal%20del%20Teatro%202%C2%BA%20%202017.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. España:Alba.

Brecht, B. (1999). *Poemas y canciones*. España: El libro de bolsillo literatura alianza.
Recuperado de: <https://sites.google.com/site/bertoltbrehtcanciones/>

Casamayor, M., Vilardel T. (2012, Abril 25). El teatro de Bertolt Brecht. [Archivo de video].
Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=2XBKYTn-UNs>

Flores, R. et al. (2008). *Fundamentos del Cálculo*. México : GARABATOS.

Fo, D. (1987). *Il manuale minimo dell'attore*. Italia: EINAUDI.

Fraguas, Rafael. (18 de Diciembre de 2005). *Orígenes del palacio de la zarzuela*. El país.
Recuperado de https://elpais.com/diario/2005/12/18/madrid/1134908684_850215.html

Hadad, A. (Diciembre de 2013). El espectáculo sin límites. *Paso de gato. Revista mexicana de teatro*. 55:32.

Martín Bermúdez, S. (2006). *Cuadernos del Ateneo*. 21st ed. [ebook] La Rioja, España: Fundación Dialnet, pp.13-16. Recuperado de
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2360563> [Acceso 29 Mayo 2019].

Pavis, P. (1996). *Diccionario del Teatro*. Barcelona, España: Paidós.

Pérez Rubio, A. (18 de noviembre de 2011). *Arte y política, nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades*. Recuperado de:
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-252X2013000200009

Phillips, J. (1954). A commedia dell'arte. *The Quarterly of Film Radio and Television*, 9 (1), 16-24.

Ruiz, E. (2010). *Actuar*. Puebla, Puebla: Errante.

S.A. (2012) Los juglares elemento notable de la cultura medieval. Temas de educación. *Revista digital para profesionales de la enseñanza*. Andalucía, España.(18:5)

Saenz, M. [Fundación Juan March]. (2016, Junio 23). *Brecht de cuerpo entero*. [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=W8_YK4MFOBg

Schamun, M. (24 de Abril de 2012). El teatro de Bertold Brecht Youtube. Archivo de video. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=2XBKYTn-UNs>

Sotres, Cecilia. (2016). *Introducción al Cabaret (con albur)*. Ciudad de México: Paso de gato.

Sotres, Cecilia.(20 de Enero de 2018). *La carpa, la otra forma de festejar en el México de hace un siglo*. La jornada del campo. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/2018/01/20/cam-carpa.html>

Wisniewski, M. (2016). *Le cabaret de L'Ecluse. Expérience et poétique des variétés*. Lyon, France : Presses Universitaires de Lyon.

LA BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
PRESENTA:

TEATRO DEL CCU BUAP
LUNES 25 DE
NOVIEMBRE 2019
ENTRADA LIBRE
CON BOLETO
19:30 HRS



LA
CHATTE
NOIRE
DE
Elvira Ruiz Vivanco
y
Juan Pablo Requena

JUAN PABLO REQUENA EDGAR MORENO VICTOR SOLIS "SOLFINA"
DIRECCION: DRA ELVIRA RUIZ VIVANCO

 BUAP Facultad de Artes

 BUAP Vicerrectoría de Extensión y Difusión de la Cultura

La Chatte Noire

De Elvira Ruiz Vivanco y Juan Pablo Requena

Música. Juan Pablo Requena Márquez
Diseño Musical. Mtro. Jesús Palafox
Producción y Gestión.
Dirección. Dra. Elvira Ruiz Vivanco.

Personajes. Delirio, Martirio y Suprême.

Marco I. *El Fífiato*

1. Yo así nací

Canción: Júzgame

Todas: Júzgame como quieras pero júzgame
mírame como miran los demás
grábame, habla fuerte ven y exhibeme,
ándale ve que ya me acostumbre.

Yo no elegí, vivir así, yo así nací.

Delirio: En la iglesia no me aceptan aunque yo soy muy devota
ya no me dejan entrar,
yo me visto como virgen, muy de largo y con velo
pero tengo algo de más.

Fue mi castigo tener tres piernas
y una palanca que ya no hay más.

Todas: Búrlate como quieras pero búrlate
búfame como lo hacen las demás,
miénteme dame un beso y luego déjame,
ándale ve que ya me acostumbre.

Yo no elegí, vivir así, yo así nací.

Martirio: Soy una `hombrecita´ extraña la que nunca dice nada
la que se tiene que hincar,
¡ay! a mí me gustan güeras, flaquitas y morenas
aquí todas van a entrar

Díganme cosas que les exciten,
háganme suya, me pueden usar.

Todas: Úsame, como quieras pero úsame,
tómame, por delante o por detrás,
siénteme, acaríciame y maltrátame
tírame, yo me vuelvo a levantar,

Yo no elegí, vivir así, yo así nací....

Suprême: Que me gustan los tacones, que me gustan las pelucas,
que me gusta figurar,
que nací en un cuerpo errado,
que dios está equivocado,
y al infierno voy a dar

Sean bienvenidos, hoy no hay prejuicios
!ay no le digan a mi papá!

Todas: Júzgame como quieras pero júzgame
mírame como miran los demás
grábame, habla fuerte ven y exhibeme,
ándale ve que ya me acostumbre.

Yo no elegí, vivir así, yo así nací.

Entran a camerinos Delirio y Martirio

Suprême : Bonsoir les amis, soyez tous bienvenus à votre maison, votre bar, votre salle de spectacle, la plus célèbre, «La chatte Noire». Cette nuit on va présenter des shows magnifiques, spectaculaires, toujours imités mais jamais égalés. Quoi ?, pourquoi me voyez-vous comme ça ? Oh là-là ! Je me suis déjà rappelée. -Ok!- Ladies and Gentlemen, welcome to your cabaret, tonight we have prepared the best shows and performance for everybody, so again, welcome to “La Chatte noire”... You’ve got it, right? What? -Pues ni pedo mejor hablo en cristiano, se mata una estudiando en Europa para llegar a Puebla a medio hablar español- Como les decía, sea todo el mundo bienvenido a su bar, su casa de espectáculos, «La Chatte noire». Hoy nos complacemos en presentar los mejores números y el mejor entretenimiento, diviértanse, relájense. Suelta las carnes disfruta la futa y relaja la raja. Hoy nos vamos a divertir, para eso les pido que apaguen su teléfono celular. Es que, andan con el aparato a todo lo que da. Van a comer, se agarran el aparato. Van al gimnasio con el aparato. Van a cagar, están con el aparato. Es que van a coger y están con el aparato, ya párenle, ¿no? (*Suena y vibra su teléfono móvil con una notificación de Grindr, se saca el dispositivo móvil de la entrepierna*).

¡Ay tú, que rico se siente la notificación! a ver si no me da algo por andar trayendo el vibrador ahí! Es que en serio, hoy en día ya ni la enfermedad discrimina; con esto de la equidad, la igualdad y los derechos humanos, a todes nos puede dar algo. -¡Ay no que susto, se me vaya a inonar algo!-

¡Ay, ya! ¡Uy, qué bárbaras! ¡Cuántas conectadas! A ver si las reconozco. Esta eres... A ver...

Ya te encontré picarona (*en pantalla sale la foto de media cara de alguien, un perfil de Grindr*) Himeron, casado, 27 años. Pasiva. Entrona con lugar, estoy dispuesta a cumplir tus fantasías más atrevidas... No cobro. Envíame mensaje, no taps.

¡Lo que se viene una a encontrar en la red social. Yo nada más saqué mi cuenta, para que no me hagan chanchullo. Porque si un día lo encuentro por aquí, lo mando...a volar. Hombres me sobran papi, y de los más ricachones de pipopelandia. Yo con puro principal, de los que viven allá, entre la Vista y la Caseta y obvio, no cuentan los de ciudad judicial.

¡Ay ya!, mejor lo pongo en modo avión.

Welcome, bienvenue, bienvenides, ¡Ay no, mejor bien venidos todos! estamos a punto de comenzar el show de esta noche. Yo su anfitriona, La Supreme y mis hermanas: Delirio y Martirio, estamos listas para principiar.

Canción Reprise: El aparato

Me está vibrando, el aparato,
Pero en el teatro, no lo he de usar,
Se siente rico, cuando te llaman,
Si me conoces, mándame un what's.

Siéntate con confianza, ven relájate,
Chúpale, también tómale al vino,
Siéntenos, bienvenidos va a empezar el show,
Para vos, echo con dedicación.

Sois bienvenue, la chatte noir, ouvre ses portes.

Sale Suprême.

2. Guayabona y Jija de la Tostada.

Sobre pantallas se proyecta un audiovisual acerca de los avances del Porfiriato: el tren, el cinematógrafo, el palacio de bellas artes, las carreteras, etc.

De súbito, una noticia amarillista irrumpe la narrativa audiovisual. Sobre pantalla se proyecta los siguientes encabezados homofóbicos, Asesinan a “mujercito”, Notición, ¡Qué asco, asesinan a “la Tamarinda” por salir a la calle vestida de mujer, se le advirtió que no saliera de su casa durante el día, “la culomacho” y “la cadáver viviente” se salvaron de milagro!

Entran Delirio (Guayabona) y Martirio (Jija de la Tostada) personificando a la Guayabona y a la Jija de la Tostada.

Guayabona: Sh... Sh... Ya sal manita. Ya se jueron los policletos.

Jija de la Tostada: Oye Guayabona, nos estamos extinguiendo. Ira, l’ otro día, se colgó la Manolita. Ora se chingaron a la ‘Tamarinda’. Y hace una semana, se nos fue la ‘Rarotonga’.

Guayabona: Dirás la raro-tonta.

Jija de la tostada: Ora, no seas grosera. Déjala, ya en paz descanse.

Guayabona: No ira, si era bien mensa, ¿sí o no, le dijimos que no saliera de su casa antes de las nueve de la noche? Y ahí andaba mayateando. Es que como le gustaba que la vieran. Y a lo mejor ni siquiera en paz descansa... el padrecito no dio chance ni de decir su nombre durante la misa. Pobrecita, mejor sí, que descanse, como pueda, porque muy en paz, yo creo que no ha de estar...

Jija de la tostada: Ay mi Guayabona, es que se siente re-gacho estar encerrada todo el día. Si no es en su casa de una pos es en su cuerpo de uno.

Guayabona: Oyes Jija de la Tostada, te vo-a-decir nomás Tostada porque esta re-largo tu nombre. Ya estás como el Santo y el hijo del Santo, o el Perro Aguayo y el hijo del Perro Aguayo. Pos ni que fueras luchadora.

Jija de la tostada: No, si soy luchadora. ¿A poco no sientes que todos los días te andas agarrando a chingazados con la vida mi Guayabona?

Guayabona: No, pos sí.

Jija de la tostada: ¡Ay’ stá, ya ves como sí somos bien luchadoras!

Guayabona: No, pos sí tienes toda la bocota llena de bilé, y sí que te cabe toda la razón manita. Y aquí entre nos, ¿tú eres ruda o eres técnica?

Jija de la tostada: Ay, manita, pos eso depende del cliente, ira. L'otro día iba yo a ser técnica ¿no? Ya sabes. Llegó uno de los d'esos oficiales del ejército y que nos vamos a darle al ring. Y yo ya bien puestesota. En esta esquina: la hija de la tostada, y en esta otra el comandante Rodríguez. Y no me voy poniendo apenas, cuando l'otro ya estaba en cuatrimoto mana. Pos ora sí que, que me tocó ser ruda.

Guayabona: Pues muy a la fuerza, pero la chamba es la chamba. ¿O no mi luchadora?

Jija de la tostada: Pues sí, el problema es que ya ni siquiera nos están dejando chambiar. Ira hacen redadas a todas horas, y a la que no la entamban, la desaparecen, la embolsan o la matan. Ya por eso más mejor me voy a ir a juntar con la Suprema. Ella arma unos fiestones con Nachito de la Torre, qué ni te imaginas. Allá si no les dicen nada manita.

Guayabona: Ora con la Suprema, no dirás con la Suprême. Ay sí, cierto tú... dicen que arma unos pachangones. Es que ese Nachito, si tiene su dineral para abonarle a la pluma y a la lentejuela. Se juntan: la Paulette, la Nicole, la Françoise, la Colette, la Cosette, la Soleil, la Sophie y quien sabe cuántas más manita dicen que son alrededor de 40.

Jija de la tostada: No menos, cómo 41. ¿O 43? ¿Y tú como estás tan informada Guayabona? Oyes, y, ¿sabes cómo le llaman a don Nachito?

Guayabona: Ay pues no sé, ¿Nashua o Nashué?, ya ves que ora el francés está de moda. Ahí puro fifí. Pero me dejo de llamar Guayabona, si en la siguiente fiesta no hacemos acto de presencia. Nosotras dos, porque vamos a ser cuarenta y... ¿dos? ...

Jija de la tostada: Ay, oyes ¿y como me van a llamar a mí, le Tostadé, le Tortillé?, Manis, ¿tú sabes cómo se dice Tostada en francés? ¿Alguien sabe cómo se dice Tostada en francés?

Guayabona: ¿Eres o te haces? ¿Cómo van a saber, si con trabajos mastican el español? ¿No ves que son de la prole? Yo sí sé ira, yo voy a ser la Guayavé de la sensualité, y tú la Pain Grillé... Iraaaaaa. (Entra canción "*En estos tiempos*").

Jija de la tostada: No pos si se oye bien chido. A ver, tú la Goyave y yo la este... la .. híjoles, como dices que se decía... La Pain tosté...

Guayabona: Irala no seas ignoranta, la Pain Grillé.

Jija de la tostada: Ah, yo la Pan Grillé... (Con mucha dificultad en el acento) Ay no, mejor voy a ser la Jijé de la Tostadé.

Guayabona: Órale ya, hay que ponernos a chambiar, que de chisme no se paga en la tienda de raya manita.

Jija de la tostada: Yo la verdá me siento re-mal Guayabona, y cuando me siento mal, me da por chupar y chupar... Bueno también por tomar... y hasta me pongo a cantar.

Guayabona: Sale manita pos vamos a darle al gorgorito.

Canción: En estos tiempos

Martirio: Somos personas y tenemos sentimientos,
nos gusta el chupe y subirnos al tacón,
en estos tiempos en que todo está penado
ni subirnos al tacón, ni cambiar de religión,
viene en la constitución.

Delirio: Ay manita ni lo digas
que te escucha el bigotón
y te meten a la cárcel
por travesti y maricón.

Martirio y Delirio: En estos tiempos donde todo está penado,
la verdad no es una opción,
la mentira es bendición,
para no dar al panteón.

Martirio: Qué buena vida que llevan los hacendados
los gobernados comen tierra con arroz,
y los chingados, trabajamos como esclavos,
porque el pinche bigotón,
quiere un país bien cabrón,
y hay un chingo de inflación.

Delirio: Hay manita no lo digas
ni en francés ni en español,
mejor paga tus impuestos,
vamos a darle al talón.

Martirio y Delirio: En estos tiempos donde todo está penado,
hasta por prostitución,
si no pagas un montón,
vas a dar al corralón.

Martirio y Delirio: En estos tiempos donde todo está penado,
si usas vestido y tacón,
maquillaje y pelucón
ya estás muerto maricón.

Martirio y Delirio: México te necesita
hombrecito y bien macho
para la Revolución.

3. Porfis don Porfis.

Sobre pantalla se proyectan imágenes relativas al porfiriato. Posteriormente entra la Suprême en su carroza, junto a Don Porfis, a quien también vemos en una de las pantallas.

Suprême: ¡Oh lalá, non, Don Porfis, *fifi donc*, ya no más escuelas! Apenas los indios aprenden a leer y escribir, se sublevan. Lo que necesitamos es oro, para nuestras joyas. Importar telas finas, para nuestras vestimentas. Ya consígase otra camarita, para que filmen nuestras fiestas. ¡*Oh oui!* Tenemos que recuperar al país, antes de que nos arrasen los nacos, *fifi donc*. De norte a sur nos tienen bien cogidos. En Morelos Zapata con: “la tierra es de quien la trabaja” y en el norte, Paco Indalesio Madero con su: “sufragio efectivo, no reelección”. *Mais non* Porfis, ¡Mátalos en caliente! *Liberté, égalité et fraternité*, solamente para nosotros los ricos. La libertad, la democracia, la igualdad, *fifi donc*, eso déjelo para el futuro del progreso. Mejor haga más obras. Construya otro Liverpool, un Palacio de Hierro o de a perdis, un Fábricas de Francia. ¡Ay, tan bonita la arquitectura francesa! Don José de la Cruz Porfirio Díaz Mori, ¡qué gusto verlo y tenerlo aquí! Usted es parte de mi vida. A su lado, soy totalmente palacio, pero de gobierno... ¡*Oh lalá*, me hace cosquillas! ¿Dígame *mon cheri*, qué tengo para que se haya fijado en mí? Si a usted las prietas ni antes ni después de Juárez... ¡*Oh lalá, lalá*, qué recuerdos los de Oaxaca de Juárez!

Canción: ¡Ay por 'fis' don Porfis!

¡Ay! por fis don Porfis, esta moda no me gusta,
¡Ay! por fis don Porfis tráigame una colección
De París o de Lyon,
De vestidos y de joyas, para llamar la atención.

¡Ay! por fis don Porfis, no quiero viajar en coche,
¡Ay! por fis don Porfis, mucha contaminación,
Tráigase un ferrocarril,
Para que viajen los pobres, un '*fifi*' viaja en avión.

¡Ay! por fis don Porfis no aguanto convivir con estos '*chairs*',
¡Ay! por fis don Porfis ya tráigales la civilización,
¡Ay! por fis don Porfis, extraño los '*croissants*' y a los franceses,
¡Ay! por fis don Porfis, aquí hay puro prieto y panzón.

¡Ay! por fis don Porfis estoy hasta la madre de tamales,
Pancita y pozole y tacos hasta en la imaginación,
Con un telegrama, con cartas, con escritos y postales,
¡Ay! por fis don Porfis, por piedad tráigame un '*Boeuf bourguignon*'.

'Le foie gras', 'une fondue', 'une quiche lorraine', 'des escargots',

‘une ratatouille’, ‘une raclette’, o ya de perdis ‘une crêpe bretonne’.

¡Ay! por fis don Porfis, un palacio en la Alameda,
¡Ay! por fis don Porfis, un teatro como el Odeón,
una torre como en Francia,
más haciendas por favor.

¡Ay! por fis don Porfis, vamos a cambiar la lengua,
Ay Porfis don Porfis, *je n’aime plus parler espagnol*,
De los indios y los pobres
Nadie sabe *fifi donc*.

¡Ay! por fis don Porfis no aguanto convivir con esta *‘chairs’*,
¡Ay! por fis don Porfis ya tráigales la civilización,
¡Ay! por fis don Porfis, los nacos ya planean una tragedia,
¡Ay! por fis don Porfis, le van a armar una revolución.

(Irrumpe una redada policiaca).

4. El palacio negro.

Sobre pantalla se proyecta en absoluto silencio el video de la inauguración del Palacio Negro de Lecumberri.

Suprême: Ya sé que nos están observando. Ignacio de la Torre y Mier: habla con quien tengas que hablar y sácanos a todas este lugar.

Martirio: Nos están masacrando.

Delirio: ¡Qué gacho pinche Nacho!

Suprême: ¡Te vas a acordar de mí!

Martirio: ¡Qué ironía!

Suprême: Tu mujer, Amada y nunca tocada.

Delirio: ¡Cabrón!

Martirio: Éramos cuarenta y dos.

Suprême: Me van a escuchar, Nacho. ¡Zapata te la está metiendo, pero la Revolución, pendejo, sácanos de aquí!

Martirio: Háblenle a don Porfis.

Suprême: ¡Ya, por piedad, me duele!

Martirio: ¡Aquí casi no hay delincuentes, están todos en palacio nacional.

Suprême: ¡Ay ya, ya no, por favor, me está doliendo, ya no por favor!

Martirio: ¡Martirio...La Suprema es inocente!

Sobre pantalla se proyectan las siguientes palabras del diario de 'Amada Díaz de De la Torre'.

Amada Díaz: “Un día mi padre me mandó llamar al despacho de su casa. Me quería informar que Nacho había sido capturado por la policía en una fiesta donde todos eran hombres pero muchos estaban vestidos de mujer. Ignacio –me dijo mi padre- fue dejado libre para impedir un escándalo social, pero quise prevenirte, porque tienes derecho a saber del comportamiento de la persona con que vives.” (Bazant et al. 2007, pp. 319-347)

Canción: ¡Qué gacho, Nacho!

Todas: ¡Qué gacho Nacho!

Martirio: Éramos cuarenta y dos.

Todas: ¡Qué gacho Nacho!

Delirio: Te salvaste que cabrón.

Todas: ¡Qué gacho Nacho!

Delirio: Ya tu esposa ha de saber.

Todas: ¡Qué gacho Nacho! Lo puto no se quita con rezar.

Martirio: Ya estoy pelona y masacrada
no tengo chichis, ´stoy bien madreada
nos atracaron cuando llegamos
ni con aretes nos despacharon.

Delirio: Cuando llegamos nos desnudaron
y a una mamada nos obligaron
me duele el culo, hoy me violaron
y mis tacones se los robaron.

Suprême: Pinches cabrones nos emboscaron
ni en una fiesta seguro estamos
cuando en la calle nos contoneamos
los perros polis nos arrestaron.

Delirio: Estuve aquí solo por no ser varonil

Martirio: Ya estuve aquí porque marica yo nací

Suprême: Y estoy aquí solo por ser un travesti.

II. Camerinos

En camerino hay un espejo. El asiento de la Delirio es un reclinatorio, el de la Martirio es un banco de tortura y el la Suprema es una zapatilla. Martirio al centro intenta quitarse los zapatos con mucha fuerza, no le salen, realiza un juego erótico. Entran Delirio y Suprême y la observan.

Martirio: ¡Ay, ay! ¡Manas, manas, manas!

Delirio y Suprême: ¿Qué?

Martirio: ¡Manas, manas, manas!

Delirio y Suprême: ¡Ay! ¿Qué?

Martirio: ¡Manas, manas, manas, manas, manas, manas...

Delirio: *(La destraba de una cachetada)* ¡Ya cálmate!

Martirio: ¡Ay culera!... ¡Manas, manas, man...

Suprême: ¿Quieres otra?

Delirio: No digas palabrones.

Martirio: ¡Ay no! Manas, está entre el público, lo vi, lo miré, lo identifiqué, lo advertí, lo distinguí, lo percibí, lo noté, lo reparé, lo...

Suprême: ¡Arrête!

Martirio: ...lo observé...

Suprême: ¡Arrête!

Martirio: ...lo `wachié`, lo `vicentié`...

Suprême: ¡Arrête!

Delirio: ¡Ay que ya te calles! Suprema, no le hables en francés, estás viendo que la Martirio con trabajos terminó el kínder abierto y tú le quieres enseñar otra lengua.

Martirio: ¡Ay! Delirio, pues poco te sirve tu maestría y tus varios diplomados querida, o me vas a decir que te quitaban el frío cuando andabas en la calle... porque déjame decirte que antes de ser actriz te dedicabas al talón, mi vida, o ¿ya se te olvidó?

Delirio: Por Dios que me está oyendo y la virgencita de Guadalupe que no. Me acuerdo muy bien de dónde vengo.

Martirio: Pues si se te olvida, ahí tienes a tu huésped para que te refresque la mem...

Suprême: Martirio, *arrête*, cállate, no te pases de culera. Delirio, *chérie*, ya conseguiste los retrovirales m´hija.

Delirio: Hay desabasto generalizado.

(Silencio)

Martirio: ¡Ay ya, perdón! Tú empezaste. Somos hermanas. Siempre juntas, nunca `injunta´s´.

Todas: ¡Ni difuntas!

Martirio: Manas, en serio no vieron a mi hombre, ahí estaba entre el público, maravilloso, sentadito, admirándonos. ¿Será que me habrá reconocido?

Suprême: Yo sí lo vi, está con su familia. ¿Cómo no lo voy a ver m´hijas si se le caía la baba al mayatón?

Martirio: ¿Verdad que sí? Estaba con su mamá y con sus hermanitos. Ha de ser padre tener una familia para salir a divertirse.

Suprême: ¡No, bueno! Está con su familia: su mujer y sus hijos.

Delirio: ¡Uy manas, si yo les contara! Antes de que me rescataras Suprema, me llegaban futbolistas, diputados, artistas y uno que otro sacerdote.

Suprême: Yo no creo que te haya reconocido Martirio, lo viste dos veces, no puede ser que te hayas enamorado perdidamente de una persona que ni conoces.

Delirio: Pues tú no lo crearás Suprema, pero yo sí, ésta se enamora cada ocho días de un cliente diferente. Y yo te entiendo Martirio, ¡Qué Dios me perdone si te ofendo! Pero andas de una soledad, bárbara. Deberías buscar a Dios.

Martirio: ¡No mames, Delirio! Ahora resulta que una jota, operada y con el bicho me viene a decir que busque a Dios, ¡por favor! ¿Es en serio que te operaste para entrar al reino de los cielos?

Suprême: *“Tu ne coucheras point avec un homme comme on couche avec une femme. C'est une abomination” Levitique 18:22 .*

Delirio: Ay ya no mames Suprema, habla español. Ósea yo si te entiendo, pero piensa en ellos. Los que estudiaron en escuela de gobierno.

Martirio: A ver, ¿qué dijo?

Delirio: A ver defiéndanse, ¿alguien entendió qué dijo? Ósea yo si entiendo pero justo ahorita no escuché muy bien qué es lo que dijo.

Martirio: Ya ves como sí eres bien pendeja, seguramente ibas a la escuela a ver que encontrabas en los baños o a ver a cuál de los profes se la mamabas porque a ti cuando te cortaron el pito seguramente te jalaron un poquito de cerebro mana.

Suprême: “No te acostarás con un hombre como quien se acuesta con una mujer eso es una abominación” Levítico 18:22. Ya dieron segunda llamada para la segunda tanda.

Delirio: En efecto manas, yo ya no soy hombre, soy mujer y no hay pecado.

Martirio: No hay fallo en tu lógica. Pero, ¿y lo puta? Ósea yo te entiendo porque la que no es puta no disfruta, pero deberías volverte cristiana, no católica. Así como Yuri, Olga Breeskin, La D’Alessio y Mauricio Clark. (mimetizar a los artistas citados) Mana acuérdate que a ti no va a haber quién te salve de los pedrazos. Empalada mana así vas a quedar como en la edad media.

Suprême: Empalada, lapidada, apuñalada, balaceada, estrangulada. Así vamos a acabar pendejas. ¿Cuántos años tienen? Martirio 27, Delirio 25. A mí me quedan 5, a ti te quedan 8 y a ti te quedan 10, y eso si bien nos va. Es en serio que nos estamos extinguiendo. Delirio, te estás apagando. Martirio te están persiguiendo. No tenemos trabajo, o eres `showcera´, costurera o peluquera. Ayer se chingaron a la Réquiem, no tenemos dinero para su funeral, estamos solas, no tenemos nada.

Martirio: Manita, aunque suene feo, te puedes quedar con sus retrovirales.

Delirio: Sí, ya hablé con su mamá, le dije que la vamos a ayudar. Tengo miedo.

Suprême: No vamos a envejecer.

Martirio: No nos vamos a arrugar.

Delirio: Un día nos van a matar.

Todas: La Paola, la Tiffany, la Colorina, la Paula, la Karissia, la Nina, la Pimpinela, la Yaquelin, la Estefany, la Elektra, la Sasha, la Miroslava, la Suprema, la Delirio, la Martirio. Qué dolor, qué penar, estamos de luto en la Chatte Noire. Qué dolor, qué penar, estamos de luto en la Chatte Noire. Qué dolor, qué penar, estamos de luto en la Chatte Noire.

Canción. Lamento

Suprême: Yo no puedo salir a caminar
Pues me pueden matar

Y en mi casa me esperan.
Yo quiero regresar.

Yo no pude un futuro planear
Familia ni pensar,
Mi vida no es normal.
Me acaban de matar.

Joto, puto, adamadito, soplanucas
Muerde almohadas, delicado, maricon, mujercito.

Yo no pude en la escuela estudiar
Me quería realizar,

Ay yo no pude, a mi madre enterrar,
Mis sueños perpetrar
Me acaban de matar.

Joto, puto, adamadito, soplanucas
Muerde almohadas, delicado, maricon, mujercito.

Yo no elegí vivir así, yo así nací
Entendedlo.

Yo así morí.

III. La revuelta de Stonewall

1. Tened Cuidado

Sobre pantallas se proyecta una noticia acerca de la revuelta de Stonewall en la ciudad de Nueva York. La Suprema, la Delirio y la Martirio son unas típicas madres de familia americanas que están mirando la televisión.

Delirio: *Oh my God!*

Martirio: *Unbelievable!*

Suprême: *That's absolutely disgusting!*

Martirio: Es que no lo puedo creer, gusanos asquerosos.

Delirio: Ya están por todo Nueva York.

Suprême: Me rehúso a pensar en un mañana de colores. ¿Qué sigue, un presidente negro?

Delirio: ¡Centroamericanos en el congreso!

Martirio: ¡Una mexicana platicando con nosotros! *This is completely repulsive!*

Delirio: *Excuse me! Remember...*

Delirio y Suprême: *You were mexican!*

(Silencio)

Martirio: *This is not about me! Yesterday, ayer caminaba con mis hijos por Cristopher Street y you won't believe it! Había una bola de individuos disfrazados de mujer. It was wicked horrible. Tuve que taparles los ojos a mis niños y salir huyendo.*

Delirio: ¿Individuos? (...) *Are you meaning they are persons?*

Suprême: *Under no circumstances!* Podríamos llamarles ¿seres?

Martirio y Delirio: *No!*

Suprême: ¿Tipos?

Martirio y Delirio: *Never, ever!*

Suprême: ¿Sujetos?

Martirio y Delirio: *Certainly no!*

Suprême: *So?*

Martirio: *I don't know! But...* Esas cosas no son personas.

Delirio: *I disagree. (Silencio)* Yo creo que sí son personas. *(Pausa)* Enfermas, solas, desubicadas, desoladas, solitarias, vacías, tristes, pero al fin personas.

Suprême: Psychos. Sociópatas. Homosexuales. Son una plaga. Con un poderoso problemita que se contagia. Imagina, tu esposo caminando por *Times Square*, distraído por supuesto, toca por accidente el cuerpo inmundo de una de esas cosas coloridas con pelucas exageradas y sucede lo nunca imaginado. Se infecta. ¿Tú le llamarías a esas ratas personas?

Delirio: *¿My husband*, con peluca, con tacones, con... tagiado? ¡Ay!

Martirio: You see! That things are very dangerous, pestilentes, corruptas, pervertidas, hediondas, fétidas, mefíticas, putrefactas...

Delirio: ¡Ay! ¡Menos mal que ya no eres mexicana, traes un léxico!

Suprême: ¡Atroz! Si se dice así, ¿o no?

Martirio: *I don't remember.* So, tenemos que hacer algo.

Suprême: Coincido contigo *my dear friend*. No podemos seguir arriesgando a nuestros children.

Delirio: Tenemos que hacer un frente contra esos depravados y defender a la familia.

Martirio: Se imaginan el día de mañana qué esas creaturas quieran procrear, o peor aún adoptar a nuestros niños.

Todas: *Oh my Godness!*

Suprême: *Let's make the family great again!*

Martirio: *I have a brilliant idea!* Y si creamos una asociación de jóvenes cristianos. *Yes! Young Men Cristian Association. YMCA.*

Delirio: Claro, YMCA un lugar donde sea divertido quedarse.

Martirio: *It's fun to stay at the YMCA.*

Todas: *It's fun to stay at the YMCA!*

Suprême: Of course que yes. Suena prometedor.

Delirio: Pues no suena muy cristiano. Al contrario, yo diría que después estos depravados lo pueden interpretar como un himno.. Suena bastante jotito.

Martirio y Suprême: *It's fun to stay at the YMCA*

Martirio: A mí parecer suena bastante agradable y si se diera el caso de un joto cristiano, no hay de qué preocuparse, joto cristiano controla bien su ano.

Delirio: Se ve, se siente, lo mexicana se te pierde.

Suprême: So, manos a la obra. Yo diría que nuestra association tuviera un gym, alberca, áreas de esparcimiento para los jóvenes cristianos: vestidores, regaderas, sauna, vapor, entre otras facilidades.

Martirio: También podríamos convocar a una marcha para defender la familia tradicional. Marchar desde *upper Manhattan* hasta la estatua de la libertad.

Suprême: ¿Dijiste libertad? *No, no, no, forget it. No liberty, no freedom, no empowerment.* Comienzan los homosexuales, después van a querer los negros y las mujeres revelarse contra el maravilloso equilibrio que nos brinda el liderazgo masculino.

Delirio: *You are right!*

Martirio: *Girls, it's Anita Bryant!*

Sobre pantalla se proyecta el momento exacto en el que Anita Bryant recibe un pastelazo durante un discurso homofóbico.

Delirio: Bueno, al menos era un pay de frutas.

Las tres se hincan y rezan siguiendo a Anita.

Todas: Padre queremos agradecerte por la oportunidad de estar aquí. Padre queremos pedirte que lo perdones y que lo alejes de esa vida demoniaca...Ruega por ella, ruega por ella, ruega por ella.

Canción: *Tened Cuidado*

Todas: Tened cuidado, tened cuidado
De que tu hijo sea homosexual.

Martirio: Oh my Lord! Que el cuerpo que ellos detestan, modifican y profanan arda en los infiernos cual gusanos incendiándose.

Todas: Tened cuidado, tened cuidado
De que tu hijo sea homosexual.

Delirio: Padre: No les perdones, no les escuches, no les mires, no les tengas misericordia. Aborréceles como dices en tu palabra. Condénalos padre, y quémalos en el fuego eterno. Maldícelos por siempre y para siempre y como la lepra arráncales la carne que tanto detestan.

Todas: Tened cuidado, tened cuidado

De que tu hijo sea homosexual.

Suprême: Lentamente padre, tú que eres llama ardiente, calcínalos. Disfruta del aroma de su piel achicharrándose y aplástalos cual cucarachas. Que paguen los degenerados por la porquería en que han convertido este mundo. Arrásalos, oh my Lord! Entiérralos oh my Lord! Y que se pudran junto a todas sus malditas enfermedades.

Todas: Tened cuidado, tened cuidado
De que tu hijo sea homosexual.