



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ELEMENTOS DE CABARET EN EL TEATRO-CABARET
MEXICANO EJEMPLIFICADO CON LA PUESTA EN ESCENA
DIVINAS PECADORAS DE ASTRID HADAD

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO

P R E S E N T A :
DIAMIDA ORDAZ LOZANO



ASESOR
LIC. DANIEL HUICOCHEA CRUZ

MÉXICO, D.F.

2011.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A

alicia

javier

erik

artrax

pascala

elisa palomita

elisa

magy

tzitzin

luis conejo

familia real

montaña

teatro

casa puma

yo

Elementos de Cabaret en el Teatro-Cabaret mexicano ejemplificado con la puesta en escena *Divinas Pecadoras* de Astrid Hadad.

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| Introducción | |
| 1. Teatralidad y espectacularidad en función al Cabaret | 6 |
| 2. Breve revisión histórica del Cabaret | 10 |
| 2.1 Antecedentes | 10 |
| 2.2 Cabaret en Francia | 25 |
| 2.3 Cabaret en Alemania | 41 |
| 2.3.1 Los primeros Cabarets alemanes | 41 |
| 2.3.2 El auge del Cabaret durante el periodo de entreguerras y la República de <i>Weimar</i> | 47 |
| 2.3.3 Los días después de la llegada al poder del Nacional-socialismo | 52 |
| 2.3.4 Generalidades del cabaret alemán después de la caída del Nacional-socialismo | 53 |
| 2.4 Cabaret en México | 55 |
| 2.4.1 Las variedades en México | 55 |
| 2.4.2 Del cabaret al teatro–cabaret mexicano | 68 |
| 3. La Teatralidad y el Cabaret en <i>Divinas Pecadoras</i> de Astrid Hadad. | 77 |
| 3.1 Generalidades del trabajo de Astrid Hadad | 77 |
| 3.2 La puesta en escena “ <i>Divinas Pecadoras</i> ” | 83 |
| Conclusiones | 88 |
| Apéndices | 91 |
| Bibliografía | 118 |

INTRODUCCIÓN

Comencé a interesarme en los espectáculos de cabaret en el marco del curso-taller “Personajes para Cabaret y Café-concierto”, impartido por Anatoli Lokachtchouk, artista del circo soviético, catedrático en Dirección Escénica en el Instituto Estatal de Artes Teatrales de Moscú y de la Escuela Nacional de Arte Teatral de México, quien decía que en México “no se hace y nunca se ha hecho cabaret”. El temario incluía una aproximación histórica al Cabaret Europeo de los primeros años del siglo XX, así como el montaje de *sketches* que sirvieron para ejemplificar la teoría. Este trabajo me llevó a descubrir la amplitud de posibilidades escénicas que tienen los espectáculos de Cabaret, principalmente por tratarse de una unidad en la que participan no sólo los artistas, sino todas las personas y elementos que se encuentran dentro del recinto que es conocido con el mismo nombre que el género de espectáculo referido. A diferencia de otros espacios artísticos donde la disposición lineal de las butacas circunscribe la atención de un público pasivo, en el Cabaret nos encontramos en un espacio relajado, generalmente dispuesto en mesas con sillas, iluminación que propicia un ambiente de intimidad, servicio de comidas y bebidas, etc. Este ambiente juerguista, que constituye una de las principales características del género, propicia un ámbito de complicidad entre el artista, los técnicos, los meseros, las luces, el mobiliario y el público mismo quien, más allá de ser un grupo de espectadores, se convierte en parte esencial y viva del espectáculo, vital para el diálogo establecido por el cabaretero quien se desempeña en un espacio de expresión inigualable que permite exponer lo que éste quiere decir, desde donde quiere o puede hacerlo, además de dar la oportunidad de explotar una o varias de sus habilidades con un nivel de libertad difícilmente obtenido en otros espectáculos, el artista de cabaret no expresa un discurso de alguien más, expresa su propio discurso; no se aprende un guión, texto, marcaje, etc., realiza un boceto y cada función lo presenta desde donde se encuentre emocional y físicamente; el artista de cabaret no actúa a ser, simplemente es.

Con los parámetros anteriores en mente y con la curiosidad nacida del hecho de que las expresiones espectaculares llamadas “Cabaret” que yo había presenciado hasta el momento no me parecían muy apegadas a las características mencionadas en el párrafo anterior –y que provienen de datos de la historia del género– así como con la necesidad de saber qué es el Cabaret y qué lo diferencia específicamente del teatro, comencé esta investigación que no ha sido sencilla por que las fuentes correspondientes son escasas y más en México, esto en gran medida gracias a que el cabaret es un tema que comenzó a estudiarse, sobretodo a nivel teórico y académico, hace apenas unos pocos años y por otro lado el fenómeno puro no se dio en México, así que los grandes referentes se encuentran en Europa, evidentemente se puede acceder a ellos pero eso implica una considerable inversión económica, un arduo trabajo de traducción para el que no estoy capacitada y un mucho más largo camino para llegar a culminar el presente trabajo.

Al poco tiempo de iniciar el recorrido documental, me di cuenta que el propósito de esta tesina no podía ser el de definir al Cabaret (además de no ser éste mi objetivo primordial). Dado mi desconocimiento acerca del tema y la poca documentación que existe, sobretodo en México y que se debe a que hace apenas unos pocos años que comenzó a ser un tema de estudio académico y metodológico. Esta escasez de información fue uno de los primeros problemas que enfrenté; por lo tanto, me he movido entre los terrenos de la documentación y de la verdadera investigación, lo que me llevó a la revisión de documentos de otras áreas como pintura, arquitectura, historia, etc. Al llegar a un punto avanzado de este proceso y enfrentándome aún con muchas dudas y confusiones, conocí a Pedro Kominik, actor y cantante que se ha posicionado como uno de los cabareteros más destacados de los escenarios mexicanos y con quien tuve la oportunidad de adentrarme en el estudio del género. Este encuentro fue clave para el desarrollo del tema que me interesa ya que Pedro se encuentra en un proceso de análisis metodológico del Cabaret y cuenta con

investigación e información que generosamente me ha compartido y que es bagaje fundamental de mi trabajo. Gracias a este acontecimiento pude empezar a delimitar los alcances del presente trabajo que, como ya he mencionado, tienen que ver con los asuntos que me inquietan: saber qué es el Cabaret, qué lo diferencia de otras expresiones espectaculares y aclarar porqué, como decía Anatoli, en México no se hace Cabaret. Comprendo que la complejidad de la investigación me ha llevado a enfocarme en hacer un estudio analítico de la historia del Cabaret en los países donde surgió de manera más contundente (Francia y Alemania) y por supuesto en México, esto para entender sus principales características teóricas y poder comenzar a delimitarlo, entenderlo y tener un acercamiento a una definición.

Para realizar los anteriores propósitos la tesina está dividida en un primer capítulo donde se aborda el Cabaret a partir de la teatralidad y la espectacularidad, características presentes en casi todas las formas de expresión escénica y que es necesario aclarar para entender de qué manera funcionan en el Cabaret; pretendo encontrar en un fenómeno que parece contradictorio, la similitud con otros espectáculos para entonces poder analizar la diferencia. El segundo capítulo es un análisis histórico-documental básico del Cabaret en Francia y Alemania, que si bien no son los únicos países donde se manifestó esta expresión, sí son considerados los más importantes porque fueron la cuna, tanto del espectáculo como tal, como los lugares donde se asentaron las características principales, validadas y más contundentes que convirtieron al Cabaret en el complejo fenómeno que es hoy. En una segunda sección del capítulo se presenta una breve revisión histórica de lo sucedido en México, las manifestaciones espectaculares que fueron poco a poco conformando lo que hoy se entiende como Teatro Cabaret Mexicano, que si bien no es una manifestación literal a la usanza del europeo, sí cuenta con varias de sus características. Finalmente, en un tercer capítulo, se realiza un análisis de una muestra representativa del trabajo de la actriz y cantante Astrid Hadad, que además de contar con una larga carrera creativa en los escenarios nacionales e

internacionales, ha sido congruente en la propuesta que vincula el Cabaret con el Teatro. El trabajo de Astrid mezcla de manera clara las principales características del Cabaret europeo con un cúmulo de representaciones culturales mexicanas que convierten su trabajo en una expresión particular y única, pero a la vez, representan el trabajo propicio para clarificar qué hay de cabaret en Mexico y qué hay de México en el Cabaret.

1. Teatralidad y espectacularidad en función al Cabaret.

Existen distintas disciplinas artísticas que resultan difíciles de definir por dos razones principales: la primera es que no contamos con suficientes estudios metodológicos concretos que permitan adentrarnos en su análisis o en su conocimiento; y la segunda es que existen una gran cantidad de similitudes entre ellas, convirtiéndose, en muchos casos, en géneros hermanos con ciertas características homogéneas. El Cabaret pertenece a los llamados “Espectáculos de variedades”:

“Los repertorios de estas representaciones, cuyo fin primordial era la diversión, se diferencian según los países pero en general incluyen actuaciones de cantantes, músicos, bailarines, intervenciones de humoristas, magos, payasos y a veces alguna representación de escenas teatrales. Con el tiempo, los espectáculos de variedades van poco a poco teatralizándose hasta llegar a constituir una alternativa popular al teatro culto. Klaus Pemsel define el género del espectáculo de variedades como una representación parateatral con una estructura de números sueltos, normalmente no ficcionales” (*Karl: 2007. Pp, 13*)

Pero, ¿qué es lo que le da especificidad al Cabaret y lo distingue de otras formas expresivas similares? Para comenzar a dilucidar el tema ubiquemos estas formas de arte como formas escénicas; es decir, todas aquellas que se desarrollan en un escenario y que son formas de

espectáculo. El Dr. Domingo Adame Hernández, integrante del Sistema Nacional de Investigadores de México, ha dedicado gran parte de su trabajo a analizar la teatralidad y la espectacularidad, ha basado su investigación en las teorías de Tadeusz Kowzan y Anne Ubersfeld:

“Para definir la especificidad del teatro es necesario tener presente la relación entre teatralidad y espectacularidad, nociones que con frecuencia se confunden y que, aunque distintas, es deseable vayan unidas.” (Adame: 2006. Pp, 107)

Probablemente, para definir la especificidad del Cabaret es necesario tener presente cuál es la relación que mantiene con la teatralidad y la espectacularidad, así como cuáles son las diferencias que las separan. Una vez hecho esto se puede dilucidar cómo es que se engloban en este grupo y cuáles son sus alcances y sus límites.

En cuanto al tema de la espectacularidad, el doctor Adame aborda la investigación del teórico Tadeusz Kowzan quien, basado en la semiótica del arte, propone deslindar las artes del espectáculo, de las artes de la palabra:

“Las expresiones comunicativas espectaculares son variadas y numerosas: el circo, el cine, la tauromaquia, las competencias deportivas, el concierto, la televisión, la danza, los fuegos artificiales, el ballet, las fiestas populares, el guiñol, las ceremonias religiosas, el teatro, etc. Sin embargo el arte del espectáculo, a diferencia del puro espectáculo donde predomina lo contingente, es entre todas las artes, y acaso entre todos los dominios de la actividad humana, aquel donde el signo se manifiesta con más riqueza, variedad y densidad”. (Kowzan: 1992. Pp.126).

Al respecto el doctor Adame menciona que:

“Kowzan se inscribe a si mismo dentro de la tradición teórica a favor del carácter autónomo del teatro, el cual, afirma, parte de Aristóteles, considera injusta la interpretación atribuida al estagirita de ver los hechos teatrales limitados a su aspecto literario. En consecuencia, cree necesario integrar las artes del espectáculo

dentro de un sistema general de las artes, para establecer después sus diferencias con la literatura.” (Adame: 2005. Pp. 57)

Algunos de los espectáculos escénicos que mencionamos antes están conformados por dos elementos elementales: el texto, entendido como la dramaturgia, y la acción que abraza la realización del espectáculo. A este respecto, la postura de Kowzan propone creer que ninguno de estos componentes es más importante que otro ya que ambos tienen amplio valor artístico, aunque sea sólo el texto el que permanece con el paso del tiempo y la acción sea efímera ya que, si bien es cierto que con los avances tecnológicos ahora es posible aspirar a la preservación de la acción escénica, ésta siempre será perecedera porque lo que conservamos como testimonio es sólo una réplica de la misma.

De lo anterior se desprende el estudio de la espectacularidad como aislada del texto y más ligada a la acción.

Si nos acercamos al principio del vocablo *espectáculo* que proviene del latín *spectaculum*, apelativo nominal del verbo *spectare* ‘mirar’, ‘contemplar’, ‘observar atentamente’, según la Real Academia de la Lengua Española significa:

“Función o diversión pública celebrada en un teatro, en un circo o en cualquier otro edificio o lugar en que se congrega la gente para presenciarla. Cosa que se ofrece a la vista o a la contemplación intelectual y es capaz de atraer la atención y mover el ánimo infundiéndole deleite, asombro, dolor u otros afectos más o menos vivos o nobles.” (Real Academia de la Lengua: 1970. Pp. 245)

En estos términos podemos catalogar un hecho como “espectacular” en tanto sea presenciado por un público; siempre que se observe, que se especite, que haya testimonio visual de que se emprendió la acción, independientemente de la existencia de un texto.

En cuanto a la teatralidad, Adame afirma que:

“En el teatro se integran representación y texto dramático; por lo tanto la teatralidad puede ser reconocida en una o en otro.

El procesos que revela el uso de los elementos de construcción y significación del teatro a través del cual productores y receptores actualizan una obra o un texto teatral por la transformación de sus componentes, en función de su representación y por la confrontación permanente entre realidad y ficción. Es el fundamento para organizar, presentar e interpretar el discurso teatral.

Con relación a los diferentes espectáculos basados o no en un texto y en los cuales hay también actuación –como el circo, el cine, la ópera, la danza, entre otros-¹, la actuación teatral se distingue – aunque cada vez menos, por la ruptura de los límites- por construir y dar sentido, ante la presencia de espectadores, a una realidad diferente a la cotidiana valiéndose integralmente de todos sus recursos expresivos. En los otros casos ocurre de manera fragmentaria, o sin actuar directamente frente al público.

Entendida como esencia del teatro, la teatralidad se sustenta en la actuación. Su presencia se distingue en la práctica escénica y textual.” (Adame: 2005. Pp. 41, 42, 43 y 45)

El Cabaret está catalogado dentro de las *comunicativas espectaculares* mencionadas por Kowzan. Es un acto ciertamente espectacular, pero que contiene en sí mismo una serie de especificaciones que lo distinguen de otro tipo de espectáculos. Asimismo, se trata de un evento teatral, incluso del teatro mismo, pero sin serlo estrictamente. Aun cuando podamos encontrar espectáculos que parecen repetir automáticamente la memorización de un texto y llevarlo a escena con un formato de montaje que está mucho más cercano a la estructura del teatro, por el simple hecho de ser presentado en un recinto conocido con el nombre de Cabaret, se incluye en el género.

En el Cabaret los textos dramáticos funcionan de manera distinta: más que ser el contenido de la obra, existe un guión que sirve como referencia para el desarrollo del espectáculo; en dicho guión pueden o no

¹ Otros como el Cabaret.

incluirse textos teatrales dentro de los cuales estaría la teatralidad en sí misma, pero nos resulta más revelador si ubicamos la teatralidad inmiscuida en el hecho escénico.

Con esto resulta más fácil reconocer las diferencias entre Cabaret y Teatro: el segundo sin ser la base del espectáculo puede estar incluido en el primero; es decir, tanto el Teatro como el Cabaret son formas de espectáculo, el primero conformado por texto y acción (montaje), donde se imprime la espectacularidad, y el segundo conformado por distintos tipos de espectáculo que en conjunto convierten al cabaret en un todo, en un espectáculo por sí mismo.

2. BREVE REVISIÓN HISTÓRICA DEL CABARET: CÓMO SURGIÓ DESDE EL PASADO HASTA CONFORMAR LO QUE SIGNIFICA EN NUESTROS DÍAS.

2.1 Antecedentes

En las primeras décadas del siglo XVI se crearon los círculos literarios que poco después de su aparición, se convirtieron en los llamados “Salones”. Estos centros de intercambio surgieron como una propuesta de la marquesa Catalina de Rambouillet, quien tenía la costumbre de reunir a sus amigos para convivir y platicar en lo que llamaba “el cuarto azul” y acuñó el término “Salón”, entendido como el aposento de una casa que estaba destinado a recibir visitas en distintos tipos de reuniones. *El salón de la marquesa* fue un recinto de vanguardia porque representó uno de los pocos

lugares en los que se daba preponderancia a las mujeres (a diferencia de otros que eran, casi exclusivamente, visitados por hombres). Madame de Rambouillet coronaba sus tertulias con un grupo de mujeres jóvenes que amenizaban la reunión haciendo uso de sus encantos femeninos y de su gracia natural, dicho grupo era, además, dirigido por la marquesa misma. Durante el siglo XVIII se multiplicó el número de recintos de este tipo que, además, crecieron en importancia porque se convirtieron en los espacios frecuentados por figuras sobresalientes de la época; un lugar donde nacieron y se difundieron algunas ideas que han marcado el devenir de nuestra Historia. Además, estos lugares servían, en algunos casos, como centros de actividad política. Por ejemplo, la transmisión de ideas que detonó la Ilustración, encontraron buen refugio en los Salones, que si bien estaban pensados para uso de miembros de la aristocracia, después se llenaron de gente de todas las clases sociales.

Con el paso del tiempo, las mujeres que, en principio, fundaron los salones para convivir intelectualmente, se convirtieron en parte fundamental de éstos como acompañantes; para ellas los Salones representaban la oportunidad de relacionarse con personas importantes, algunas desarrollando sus talentos y otras sólo utilizando su sexualidad, a estas últimas se debe que, al terminar el siglo XIX, la imagen de los Salones se asociara con la de la prostitución y esto, sumado al activismo político que había en ellos, el gobierno se encargó de desaparecer y dispersar estos lugares cuando llegó la Revolución.

También existieron los “clubes ingleses”, sociedades muy exclusivas para hombres cuyos miembros debían cumplir una serie de requisitos para ser admitidos. Su origen se remonta al siglo XV; pero tuvieron una estructura formal hasta finales del siglo XVI, cuando ya contaban con las tabernas como lugar de reunión. Durante el siglo XVIII se extendieron en Francia donde, al igual que los Salones, comenzó a existir vida política.

Por otro lado, están los llamados espectáculos de variedades que se difundieron por toda Europa y que se comenzaron a generar desde la edad media:

“...todas estas manifestaciones particulares en los distintos países Europeos tienen una larga tradición común, cuyas raíces se remontan a la Edad Media, en los espectáculos de los juglares, saltimbanquis, charlatanes, bufones y prestidigitadores que actuaban en las ferias, los mercados y las plazas de los pueblos, Artistas itinerantes que trabajaban al aire libre. Desde este origen y con el paso del tiempo llegaron también a actuar en locales cerrados como ventas, bodegas o cervecerías populares. Pero hasta el siglo XIX no tenemos vestigio de que lo hicieran en sala propia. El primer establecimiento adaptado especialmente para este tipo de espectáculo se abre en Inglaterra en 1852, el music-hall “St. Georges Tavern” de Londres, unos años más tarde se inauguran los primeros establecimientos de este tipo en Francia, llamándose Café-Concert y en Alemania y Austria se empiezan a expandir los Singspielhallen (Salas de espectáculos musicales).

Los repertorios de estas representaciones cuyo fin primordial era la diversión, se diferencian según los países pero en general incluyen actuaciones de cantantes, músicos, bailarines, intervenciones de humoristas, magos, payasos y a veces alguna representación de escenas teatrales. Con el tiempo, los espectáculos de variedades van poco a poco teatralizándose hasta llegar a constituir una alternativa popular al teatro culto. Klaus Pemsel define el género del espectáculo de variedades como una representación parateatral con una estructura de números sueltos, normalmente no ficcionales” (*Karl: 2007. Pp. 12 y 13*).

Entre los lugares más populares donde se comenzaron a realizar estos espectáculos de variedades estaban los cafés, eran propicios ya que en ellos se podía comer, beber y fumar mientras se presenciaba la variedad; esta es una de las características fundamentales del cabaret, una de las que lo diferencian de otros espectáculos como el Teatro y la Ópera.

“Estas representaciones, que carecían de cualquier hilo conductor temático, no se consideraron como “obra de arte” con valores estéticos determinados, sino como “arte menor” cuya función era, además de la diversión del público, su valor comercial; ya que normalmente la actuación tenía lugar en locales gastronómicos. El hecho de que el espectáculo se desarrollase en esta categoría de

establecimientos tuvo también consecuencias sobre el tipo de comunicación que se establecía entre el espectador y el espectáculo. Difería de la comunicación habitual en el teatro por que el espectador dispersaba su atención hacia el espectáculo con la comida, la bebida y la conversación” (Karl: 2007. Pp. 12 y 13)

Los primeros Cafés-conciertos o Cafés-cantantes, como se les comenzó a llamar, aparecieron en Europa a mediados del siglo XVII. Se trataba de una imitación de los establecimientos similares que había en los países musulmanes, donde beber café era lo que los distinguía de tabernas y cervecerías. Algunas de las primeras cafeterías europeas se abrieron en Londres (1652), Marsella (1654), Berlín (1670) y París (1672). Al principio no fueron bien recibidas por todos, en el sur y oeste se toleraron, pero en el norte el malestar prosiguió durante años. A pesar de los disgustos causados en algunos sitios, las cafeterías eran frecuentadas por intelectuales que distribuían panfletos con ideas liberales y revolucionarias; en 1676 la agitación causada por dichas ideas provocó que el gobierno pidiera el cierre de las cafeterías, para lo cual se argumentaron crímenes de ofensa contra el Reino, pero el pueblo reaccionó de tal manera a favor de las cafeterías que el edicto de cierre fue revocado. Después de algún tiempo en dichos establecimientos empezaron a formarse pequeñas tertulias que, específicamente en Francia, tuvieron carácter político y luego se difundieron por todo el continente. Para 1770, París estaba repleto de cafés en locales pequeños donde por las tardes y noches se presentaban números musicales, el *Boulevard du Temple* era el sitio por excelencia para asistir a este género de entretenimiento. Se trataba de un boulevard donde la gente se encontraba y divertía (aún existe en el centro de París, aunque con la arquitectura modificada y sin toda la actividad de aquellos tiempos), al principio era un lugar de gente pobre e inculta en el que se agruparon los *Teatros de Feria* a partir de 1760. Después, en los tiempos en que se construían las bases de la Revolución Francesa, hubo apertura para los teatros no oficiales y/o ambulantes. De esta manera, todas estas compañías

(más otras personalidades dedicadas al negocio farandulero y afines) empezaron a establecerse en el *Boulevard du Temple*. El espacio estaba lleno de lectores de la suerte, músicos, mimos, acróbatas, títeres, animales, teatreros, vendedores, prostitutas, etc. Todos ellos compartían el espacio con miles de espectadores; recordemos que Europa cuenta con una arraigada tradición, procedente de la Edad Media, donde se estilaba el espectáculo de saltimbanquis, juglares, bufones, prestidigitadores, etc., que actuaban en las plazas y las ferias. A pesar de que los trabajadores del *Boulevard* no siempre llevaban buena relación con las autoridades, tenían trabajo y público todo el año. El mejor día para las ganancias eran los domingos; pero en general, gracias a haber podido establecerse, todas las personas que trabajaban allí ganaban dinero como nunca antes se los había permitido su vida ambulante. La actividad artística del *Boulevard du Temple*, obviamente con temporadas altas y bajas, duró prácticamente 100 años. Para el año 1862 varios fueron demolidos, sobre todo por asuntos de urbanización:

“Las variedades nacieron en Francia, en París, naturalmente, en 1770. Fueron bautizadas café-chantant y después de algún tiempo se llamaron café-concert, precisamente por que nacieron en un café, un pequeño café del Boulevard del Templo que llevaba el rótulo Café des Músicos, Café de los Músicos. Es un pequeño local, como tantos otros en París en aquel tiempo (el Café des Arts, el Café Nacional, el Café Yon, el Café Godet, etc.), donde el propietario ofrece a la clientela, por las tardes o las noches, un entretenimiento con música y canciones.” (*Ramo: 1961. Pp. 01*)

Un hombre llamado Nicolet fundó el “*Théâtre de la Gaité*” y fue el primero en abrir en el *Boulevard del Templo* una verdadera casa de espectáculos, donde presentaba comedias, textos intercalados con cantos, acrobacias, títeres, etc. Poco a poco, el Boulevard se fue llenando de cafés como: el *Café de las Artes*, el *Café nacional*, el *Café Yon*, el *Café Godet*, El *Café Apollo*, El *Jardín Turco* y el *Café de los Músicos* que después se convirtió en el primer local en presentar números de músicos y cantantes.

Todos estos lugares, cuando comenzaron a presentar números musicales o de variedades, fueron casa para muchos de los artistas que al inicio trabajaron en las calles.

Al principio los Cafés se ambientaban con canciones que comenzaron a ser interpretadas por solistas, dúos, tríos, acompañamiento, etc. De este fenómeno es que surgió el apelativo de Café-Cantante.

“Al principio este entretenimiento sólo consiste en música. Esto justifica el rótulo Café des Músicos: se trata de breves oberturas, trozos de ópera, ópera cómica, opereta: música para piano, con violín y violoncelo, viejas chansons y cancioncillas que volvieron a estar en boga a mediados del siglo XVIII. Para completar el *divertissement* musical, estas *chansons* y *chansonnetes* se confían más tarde a solistas, dúos, tríos. De aquí el subtítulo de *Café- chantant* dado al pequeño lugar del Boulevard del Templo, desaparecido hace años del centro de París.” (*Ramo: 1961. Pp. 02*)

A los Cafés-Cantante asistía gente de todas las clases socioeconómicas: proletarios, hombres de alta sociedad, mujeres aristócratas que, además de la comida, la bebida y el espectáculo, buscaban compañía. Estas diferencias sociales se pueden apreciar claramente en algunos cuadros pintados por artistas populares que frecuentaban con placer los cafés, como el caso de Edouard Manet quien plasmó el tema de los locales nocturnos en los últimos años de su trabajo; en algunas de sus pinturas de la vida cafetera y cabaretera.



Edouard Manet, "Nana", 1877.

Basada en un personaje de Émile Zola, *Nana* es una artista cortesana de Café y Cabaret que tiranizaba a los hombres. Era rechazada y tachada de inmoral y fue colgada en el aparador de un negocio. En el cuadro anterior la vemos arreglándose frente a un espejo, ante la mirada atenta de un admirador. Este cuadro es uno de los más renombrados

referentes pictóricos que aluden a todas las mujeres pertenecientes a la vida de Salones, Cafés, Cabarets, etc.



Edouard Manet, "En el Café", 1877.

El lugar pintado por Manet es, probablemente, una cervecería llamada *Reischshoffen*, donde actuaba una mujer conocida como "La Bella Polaca", cuya imagen podría corresponder a la imagen reflejada en el espejo, arriba a la izquierda. Los espectadores comen y beben sin prestar demasiada atención al espectáculo.



Edouard Manet, "Café concierto", 1878 o 1879.

También conocida como "La moza del bar" o "La camarera de la cervecería", Manet contrató a una camarera de verdad para que posara. Al fondo a la derecha vemos a un músico y en la parte de arriba, el escenario con una bailarina.



Edouard Manet, "Un bar en el Folies Bergère", 1882.

Para estos años, Manet sufría *Ataxia* (desorden del sistema nervioso que afecta al sistema locomotor) causada por una infección de Sífilis; de esta manera, cuando ya no podía caminar sin bastón, pintó su última gran obra. Hizo bocetos en el *Follies Bergiere*, un famoso Salón de Variedades en el Noveno Distrito de París, que fue construido como un teatro para Ópera y Vaudeville. Abrió el dos de mayo de 1869, con el nombre de *Follies Trévise*. Tiempo después y gracias al éxito alcanzado, su fundador, el empresario Monsieur Sari decidió convertirlo en "un lugar especial para un tipo especial de espectáculo", como él mismo decía. Se trataba de una sala con palcos, butacas, sillones, una gran galería y su original *promenoire* (corredor alrededor de la sala para albergar a gran cantidad de personas que no necesitaban consumir ni dejar sus cosas en el guardarropa, sólo tenían que pagar la entrada para disfrutar del espectáculo y la vida social

propia del lugar). Para 1872, el *Follies* cambió su giro a las Variedades en general y su nombre a *Follies Bergiere*, su esplendor duró más o menos hasta 1920. Después de los bocetos en el *Follies*, Manet trabajó en su estudio, contrató a una camarera de verdad y la puso detrás de una mesa con comida y bebida. La idea de la pintura fue enfrentar al espectador a una camarera lista para servir mientras se ve al público reflejado en el espejo detrás de ella. El espectáculo de la noche se ve esbozado arriba a la izquierda con un par de pies arriba de un trapecio que es apenas perceptible.

Al igual que Manet, muchos pintores y artistas pasaron sus días en una serie de Cafés, Cabarets y locales similares donde celebraban tertulias con amigos. El “Café Guerbois” fue de los más frecuentados: situado en el número once del Boulevard de Batignolles, se convirtió el uno de los más importantes para el Impresionismo. Todo esto gracias a las tertulias que celebraban Émile Zola, Guy de Maupassant, Edgar Degas, etc. A causa de la guerra franco-prusiana, los participantes de estas tertulias se vieron obligados a dispersarse y el *Guerbois* cerró para resurgir tiempo después como La *Nouvelle-Athènes*, ubicado en el número nueve de la Plaza Pigalle. En todos estos Cafés, al igual que Manet, otros pintores plasmaron sus ideas en lienzos:



Edgar Degas, El Ajenjo, 1876.

Este cuadro causó un gran escándalo al ser expuesto en Londres pues fue considerado una apología del alcoholismo, aunque lo que Degas en realidad quería era mostrar una de las facetas bohemias de los Cafés. Cabe mencionar que la bebida de moda en la época era el llamado *Absinthe* (que significa ausencia), un concentrado de Ajenjo en alcohol que fue apodado el *Hada Verde* gracias a su color verdoso y a que producía alucinaciones. Comenzó siendo un elixir en Suiza pero se popularizó en Francia. Originalmente se suministraba a los soldados como medicamento;

sin embargo, con el tiempo llegó a Bares, Cafés, Cabarets y locales por el estilo. Se convirtió en la bebida bohemia por excelencia ya que muchos artistas la usaban para inspirarse. Afirmaban que “vivían en él”. Después de un tiempo, la bebida fue prohibida, incluso en nuestros días sólo es permitida si cumple con ciertas especificaciones.



Jean-François Raffaëlli,
“Bohemios en el Café”, 1866.



Jean-Louis Forain,
“Interior de La Nouvelle Athènes”, 1876.

Así como la Pintura y los pintores forman parte fundamental de la vida de los espectáculos de variedades, la canción y los cantantes fueron base e inspiración para dicho género.

“La *chanson*, muy cultivada en Francia, está, pues, en los orígenes del café-chantant. Desde el primer cuarto del siglo XVIII vive en París una Société Littéraire de poetas, escritores, autores dramáticos y periodistas, cuya finalidad es “cultivar la canción” con la celebración de reuniones y, sobre todo, de banquetes nocturnos en un restaurante famoso.

Aquí nace el famoso *Caveau*, que merece una mención particular. En 1729 el poeta-tocinero Gallet, un entusiasta de la canción, invita a cenar, cada primer domingo del mes, a algunos amigos suyos (...) Son unas cenas amenizadas con recitación de versos, letras de cancioncillas, apigramas, versos sobre sucesos del día, chascarrillos. Este es el primer *Caveau* que organiza concursos, concede premios literarios, hace propaganda en los periódicos y otras publicaciones. Se adhieren al movimiento poetas, comediógrafos, publicistas, pintores: firmas ilustres (...) Durante diez años el *Caveau* hace prosélitos y desarrolla una activa propaganda a favor de las cancioncillas de la época: las cancioncillas se propagan desde el centro a la periferia de la capital, invaden los salones, la corte. Pero en 1740, el *Caveau* suspende su actividad. Durante veinte años guarda silencio. En 1759 resurge por iniciativa de un general retirado, Pelletier, que se dedica a la agricultura y tiene pasión por la música. Pelletier reconstituye la tertulia del *Caveau*, invita todos los miércoles a un nuevo grupo de poetas, escritores, comediógrafos, periodistas, pintores... Unos diez años más tarde (estamos en 1770), la canción o cancioncilla pasa de los salones a los locales públicos: he aquí el *Café des Musicos*, e inmediatamente después, tres, diez, veinte locales del mismo género. Triunfa el *variété*, que aún no es tal, durante veinte años, hasta la Revolución." (*Ramo: 1961. Pp. 02 y 03*)

Durante diez años el *Caveau* se hizo de público fiel y así se consiguió el propósito original de difundir las canciones del momento que se escuchaban por toda la ciudad y llegaron hasta la corte. En los espectáculos realizados durante las recepciones en el Palacio de Versalles no era raro ver que apareciera alguien presentando coplas y versos.

Unos diez años más tarde del resurgimiento del *Caveau*, las canciones pasaron de los salones privados a los locales públicos donde hubo mucho éxito hasta que, a causa del estallido de la Revolución Francesa en 1789, todo acabó. Guardaron silencio todos los músicos que durante años cantaron y lo único que se escuchó en toda la nación durante esos años fue *La Marsellesa* que se convirtió en un himno popular y se cantaba por doquier, incluidos los Cafés cuando fueron reabiertos. *La Marsellesa* fue declarada himno oficial de Francia hasta la Constitución de 1958.

Después de todos los años sin canciones, los Cafés-Cantantes resurgieron con el nombre de Cafés-Concierto y se convirtieron en lugares de espectáculos tomados con mayor seriedad por creadores, artistas y público. Nombres de cantantes y músicos comenzaron a circular y a hacerse famosos.

“Estos *cafés-chantants* ahora se llaman *cafés-concerts*, y ya son cosa seria. Ya no fomentan su desarrollo y combinan sus programas las descabelladas comiditas “*chez Landel*”. Son los “Diners du Vaudeville”, que resucitan el espíritu del viejo Caveau. Los nuevos “amigos de la canción” se llaman Pierre Barré, autor teatral y fundador del célebre Teatro de Vaudeville, siempre activo; Armand Gouffé, cancionista y autor de vaudevilles, que bajo el Directorio ocupó un puesto importante en el Ministerio de Hacienda, algo así como una subsecretaría (y que escribió entre otras cosas una popularísima canción titulada *Le corbillard*, o sea, *La carroza fúnebre*): Pierre Antoine Piis, autor de canciones, madrigales, parodias, a quien se debe una canción típica, *la Grande ronde à boire*, y los dos Ségur, padre e hijo, ambos militares, general y capitán, que escribieron el uno la letra (y la música) de *la chaumière* (*La cabaña*), y el otro la música (y la letra) de *Voyage d’amour*...

Otros, junto al amor y al vino, exaltan en los versos y la música que se cantan en los *cafés-concerts* de la capital, las victorias de Bonaparte: *Voilà ce p’tit Caporal!*, *Mon drapeau*, *En avant Tambour!* Canciones y cancioncillas de sabor patriótico alternan con romanzas y “*chansons à boire*”. Bajo el primer imperio, París y la nación entera, en los *cafés* donde por primera vez, al lado de los *chansonniers*, aparecen las *chanteuses*, las *gommeuses*, las *endiablées*, o sea, las cancionistas, las excéntricas, las fantasiosas, etc., se abandonan a una desenfrenada euforia canora. Mientras tanto ha aparecido un Caveau número tres, el último de la serie: lo ha fundado el conocido Gauffé con la colaboración de un librero-editor, Capelle, que imprime, entre otras cosas, la muy afortunada *Monsieur et Madame Denis*, después *Le cadet de Buteaux*, más tarde *La Vestale* (para una gran *gommeuse* de la época), versos nacidos entre una y otra cena en los “*Nouveaux dîners du Vaudeville*”. Editado por Capelle sale un semanario que contiene en el título el programa: *Journal des gourmands et des belles chansons*. (*Ramo: 1961. P p. 4, 5 y 6*)

A la par de todos estos espectáculos de variedades surgieron los Cabarets, lugares directamente relacionados con Salones o prostíbulos ya que la figura principal era la mujer: mientras los clientes esperaban a su

dama en turno o estaban con ella, se comenzaron a presentar números “artísticos”.

“Pero junto a las primeras *variétés* del fines del siglo XIX surgen otros locales de nuevo tipo. Son los aliados, si no francamente las patrullas avanzadas de las *variétés*: los cabarets.”
(Ramo: 1961. P.p. 7)

2.2 Cabaret en Francia

La palabra *cabaret* proviene del griego *kamara* que se usaba para designar a los dormitorios. Derivó del Latín como “camara” o “cambre”, después la palabra llegó al dialecto *picardo*, utilizado en una región al norte de Francia, como “cambrette” que significaba alcoba pequeña. Tiempo después se convirtió en “cameret” y después en “cabret” (palabra utilizada en neerlandés). Finalmente, pasó al idioma galo como “cambret” y más tarde “cabaret”. Comenzó a utilizarse cuando el Teatro resurgió, poco antes del Renacimiento, para nombrar a los pequeños bares instalados en los teatros.

El Cabaret era un espectáculo de variedades en miniatura, montado en locales pequeños. La presencia de mujeres cantantes y bailarinas era muy importante; sobre todo si tomamos en cuenta que los comensales asistían con la principal intención de encontrar compañía femenina. Esta práctica fue tan popular que la historia convirtió a ésta en una de las características principales del Cabaret. Resulta común pensar que, al hablar de este tipo de espacios, la gente asuma que estamos hablando de lugares de prostitución y esta idea no está del todo equivocada; pero así como en cualquier cosa en la vida existen distintos tipos y calidades de manifestaciones del mismo ámbito, en el Cabaret existen lugares donde los espectáculos son de ínfima calidad y otros donde, por distintas circunstancias, la calidad artística es elevada.

He de puntualizar que estos últimos son preponderantemente el objeto de este estudio: Cabarets donde estas mujeres estaban acompañadas de números y artistas de diferente índole.

“A menudo es un local espacioso, hasta al aire libre, pero sin localidades fijas; en substancia se trata de un retorno al viejo café-concert, pero con un cambio de programa importante: éste está confiado exclusivamente a la habilidad (o la belleza) de cantatrices y bailarinas, étoiles indígenas y extranjeras, divas y divettes que en un tiempo (fines del siglo pasado) se llamaron Paula Brebion, Thérésa, Jane Debary, Anne Thibaud, Jane Block, Théo, la célebre Anne Judic, después Louise Balthy, Camille Stefani, de origen italiano. Los retratos de esta primeras étoiles sobreviven en las ilustraciones, en los placards, en los esbozos de Ibels, Mailly, hasta de Daumier, caricaturista príncipe del siglo XIX, Son pequeñas obras de arte que pasarán a la historia, como a la historia del arte han pasado los retratos, los placards, los esbozos de Toulouse Lautrec, que fue el sumo informador del Moulin Rouge.” (*Ramo: 1961. Pp. 8*)

Como he analizado, los Cabarets ya establecidos y catalogados como tales, fueron una especie de retorno al Café-Concierto; la diferencia es que en los Cabarets, los espectáculos eran el centro de la atención y surgieron con nombre e identidad propia y no solo como Cafés donde el espectáculo era un extra que se le regalaba al público.

En los programas de Cabaret estaban escritos nombres de artistas célebres que, aunque ahora no nos signifiquen mucho, fueron íconos de la época. Por ejemplo, el sobresaliente Arístides Bruant, que cantaba y recitaba con música de fondo y era un gran comediante. Nació siendo burgués, pero la vida lo llevó a conocer y aprender el lenguaje de la plebe al frecuentar bares de trabajadores (dicho lenguaje fue material importante de sus actos y canciones).

“En estos programas hay que recordar a cancionistas, recitadores, improvisadores, conferenciantes célebres en su tiempo: Marius Richard, Pierre Dupont, Amiot, Jules y Auguste Mevisto, Marcel Legay. En su repertorio casi siempre hay firmas excelsas: de Vistor Hugo a Jean Richepin, de Henri de Régnier a Fernand Gregh, de

André Rivoire a Madame de Noailles, a Béranger... Son los precursores de un género que se pondrá más y más al día, hasta los escritores e intérpretes de los modernos cabarets y boîtes, primero de Montmartre, después de Montparnasse.

Descuella, y quizá caracteriza a una época, entre los primeros cabaretiérs de Montmartre, Arístides Bruant: sin duda fue el creador, "improvisado" o no, de la pequeña sátira de actualidad, con versos y musiquillas de poca monta que hacen de fondo a las palabras. El Chat-Noir en el local típico del género, el más conocido y el más buscado por los curiosos aun hoy día, entre estas variétés sui generis." (*Ramo: 1961. Pp. 8 y 9*)

Igual que en el Café-Concierto, el mundo cabaretero de esa época quedó plasmado en pinturas, afiches y carteles. Toulouse-Lautrec se convirtió en uno de los mejores amigos de Arístides Bruant e hizo un famoso póster donde inmortalizó su figura.



Bruant lleva una bufanda roja y un abrigo negro, justamente el vestuario con el que solía aparecer en sus presentaciones y con el que se hizo famoso. Bruant le pidió este cartel a Lautrec para su espectáculo en

“*Les Ambassadeurs*”, aunque esta imagen, o algunas parecidas, las podemos encontrar en otros pósteres sólo que con ciertas variaciones como por ejemplo: algunas aparecen con el nombre de otros locales o Bruant tiene un perfil diferente.

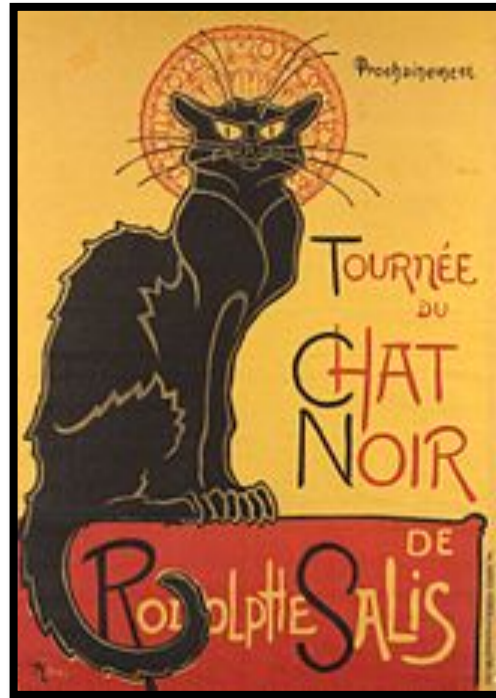
El primer local famoso en que Bruant se presentó fue *Le Chat Noir* (El gato Negro). Se trataba de un cabaret-literario donde se le daba cabida al trabajo de muchas personas (es por esto que los Cabarets, además de la parte un tanto frívola de las mujeres y el sexo, representan históricamente un gran caldero de obra artística y punto de encuentro para sus creadores). *Le Chat Noir* fue el más conocido y buscado de su tiempo, abierto en el emblemático barrio de Montmartre, durante el segundo imperio Napoleónico, de 1852 a 1870. Napoleón III pidió, y le fue concedida, la sede de la Exposición Universal de 1863 con la idea de impresionar al mundo y con la doble finalidad de tener una ciudad que lo favoreciera en caso de cualquier revuelta civil e inspirado en algunas ideas que su tío Napoleón I había tenido años atrás, se contrató al arquitecto alemán Georges Eugene Haussmann para dejar atrás al viejo París medieval y hacer de París, la ciudad más moderna y funcional del mundo. Se eliminaron todas las construcciones de los puentes y, en las orillas del Sena, se remodelaron fachadas, se construyó un moderno sistema de drenaje y de alcantarillado; además, crearon grandes plazas y calles anchas. Se promulgó un Código de Construcciones y se anexó la periferia, lo cual agrandó la ciudad de doce distritos a veinte. El barrio de Pigalle, que se encuentra justo en el límite del Distrito Nueve y que formaba parte del viejo París, así como el Dieciocho (Montmartre), fueron algunas de las zonas anexionadas y, desde entonces hasta ahora, es conocido como la zona roja de la ciudad. Napoleón III legalizó la prostitución y los centros de variedades y centro su atención en esta zona para convertirla en un lugar de crecimiento económico y de divertimento para el turismo que se presentaría en la Exposición Universal. Cuando terminó el Segundo Imperio Napoleónico, París conservó los cambios arquitectónicos y estructurales más importantes de su historia.

Dicho cambio influyó de manera contundente al Cabaret ya que permitió espacios que se convirtieron en emblemas cabareteros. Así pues, sabemos que Montmartre fue un lugar que dejó de ser zona semi-rural para convertirse en el centro de una vida nocturna resplandeciente y sórdida al mismo tiempo y que tenía un aire particular, ajeno tanto a los barrios burgueses como a los proletarios. Aún en nuestros días representa un lugar único: conserva una atmósfera especial que resulta mágica si uno reflexiona en todos los personajes y sucesos que tuvieron cuna en este sitio.

Le Chat Noir fue, entonces, el primer Cabaret artístico de Montmartre, fundado por el doctor y matemático Rodolphe Salis en 1881. El lugar estaba compuesto por dos salas decoradas con un estilo elegante y sobrio, su popularidad y posterior éxito se debe al hecho de que tenían un piano. Algunos datos apuntan que, en la época, esta práctica era ilegal. Pese a la poca información al respecto, no resulta difícil pensar que en los Cabarets, debido a la naturaleza de su gestación, han sido lugares relacionados con la clandestinidad.

Otro gran acierto del *Gato Negro* fue el “teatro de sombras” o “sombras chinescas”. Los artistas Henri Rivière, Henri Somm y George Auriol fueron los creadores de este espectáculo que comenzó con la creación de un teatrino de marionetas para adultos. La historia cuenta que Rivière puso una servilleta blanca sobre la abertura del teatro y reflejó en ella pequeños recortes de cartulina que formaban sombras, todo con acompañamiento musical y que fue así como nació el famoso teatro de sombras de *Le Chat Noir* que retoma el arte, famoso sobretudo en China, entre los siglos XIV y XIX. En 1887, Rivière sustituyó el teatrino de marionetas por un verdadero teatro de sombras: la pantalla medía más de un metro de cada lado y estaba sujeta desde afuera del local con bastidor. Después de un tiempo, las sombras de cartulina se sustituyeron por sombras de zinc. Con las sombras se produjeron alrededor de 40 piezas teatrales durante los once años de existencia de *Le Chat Noir*. Como era

costumbre, el lugar tuvo varios afiches siendo el más famoso y representativo de ellos “*La tournée du Chat Noir*”.



Steinlen impuso moda para los franceses que es representativa en todo el mundo, el afiche de *Le Chat Noir* es mundialmente conocido y comercializado en posters, tazas, bolsas, etc., es probablemente el más famoso de todos.

Fue realizado en 1896, por Théophile Alexander Steinlen quien hoy día no goza de gran fama como lo hacen otros camaradas de profesión, pero fue un hombre de vasta obra. En palabras de Baudelaire, “uno de esos cronistas de la pobreza y de la vida humilde”. Trató grandes temas y su inspiración fueron las prostitutas, los pobres y los obreros. Además, tomó como símbolo a los gatos, a los que pintaba como representación de la vida salvaje de Montmartre y que exponían un emblema de libertad, Así, estos gatos se convirtieron en estandarte característico de *Le Chat Noir* y de la vida parisina.

Poco tiempo después de ser inaugurado, *Le Chat Noir* se convirtió en un local donde venían artistas de Cabaret y mostraban sus nuevos actos frente a otros artistas, antes de ser presentados al público común. Contaba con todo tipo de comensales y público: turistas, banqueros, doctores, periodistas, etc., que venían a distraerse del trabajo y las preocupaciones. Tanto fue el éxito del lugar que Salis decidió trasladarlo a un lugar más grande en 1887, vendió el viejo local a Aristide Bruant, quien puso allí el *Mirliton*.

Tiempo después la suerte del *Gato Negro* cambió y tuvo que cerrar sus puertas a causa de la mala situación económica. El éxito comenzó a ser de Bruant: sus canciones, que estaban generalmente basadas en la vida de personajes del bajo mundo, atrajeron al público burgués a quien no le importaba ser insultado de vez en cuando por las letras del artista. Uno de los pocos que se salvaban de los artísticos ataques de Bruant fue Lautrec, quien como ya dijimos, fue gran amigo y se había hecho respetar creando afiches que anunciaban la actuación de Bruant e ilustrando las ediciones de sus canciones.

Como consecuencia del movimiento causado por *Le Chat Noir*, el *Mirliton* y *Bruant*, se abrió otro local que se convirtió en uno de los más emblemáticos en la historia del cabaret *le Moulin Rouge*. El gobierno francés estuvo a cargo de la Exposición Universal, un evento que coincidió con la celebración del Centenario de la Toma de la Bastilla, la Exposición se realizaría en el Campo de Marte destacando a la Torre Eiffel que fue construida en 1887, en el lugar del foro que cobijó la muestra de 1863 y que fue demolido para darle paso construir el conocido monumento. La idea original contemplaba que la Torre Eiffel permaneciera erguida sólo 30 años; sin embargo, con la explosión de la Primera Guerra Mundial, la construcción resultó muy útil para el sistema francés de telecomunicaciones, por lo que decidieron conservarla.

Así el 02 de abril de 1889, fue inaugurada la Exposición Universal con la presencia de personalidades como Thomas Alba Edison y el Príncipe de Gales, así como de millones de visitantes de todo el mundo que recorrían el Campo de Marte y después buscaban lugares de diversión. Este fenómeno fue determinante en el momento en que el *Moulin Rouge* abrió sus puertas.

Ésta fue una época de gran esplendor turístico para la ciudad por lo que Joseph Oller, junto con Charles Zidler, al estilo de Napoleón III, decidieron aprovechar las posibilidades comerciales que ofrecía Montmartre y compraron un terreno en el boulevard de Clichy número 90. El *Molino Rojo* fue construido en 1889, en la Plaza Blanche en el distrito rojo de Pigalle, cerca de Montmartre. Los empresarios se propusieron ofrecer las mejores atracciones que en ese momento se encontraban repartidas en diversos Cabarets, Cafés-Concierto y otros lugares, juntándolas en su local.

“En el Moulin Rouge no hay al principio espectáculo de variedades; es sólo una sala de baile, como tantas otras en Paris a fines del siglo pasado. Su primer rótulo, en efecto, es Bal du Moulin Rouge, hermano del Bal Musard, del Château des Fleurs, de la Chaumière, del Bal Mabille, del Prado y otros.

Es una “sala de baile”, donde bailan juntos las danzarinas del local y el público: una gran sala circular delimitada por columnas. En el centro se ejecutan las danzas de la época: alrededor, mesas y mesitas para el público forman una especie de platea. Arriba corre un “balcón”, una gran galería donde la gente asiste de pie al espectáculo.

Este Bal du Moulin Rouge abre sus puertas en la Place Blanche, en el corazón de Montmartre, exactamente en 1889. Se ha levantado sobre las cenizas de otro local del mismo género. La Reine Blanche, nacido a su vez sobre las ruinas del Moulin de la Galette. Lo construyeron dos fundadores y empresarios que, con el tiempo, extenderán mucho su radio de acción, los señores Zidler y Oller, futuros patrons del Hippodrome, de las Montañas Rusas, del Olimpia, etc. En seguida el Bal du Moulin Rouge entra en el número de las greats attractions parisienses. Muchos van allí por simple curiosidad, otros porque la visita está en el programa y es necesario haber visto el Moulin como se ha visto los Inválidos, Versailles, el Museo Grevin. Todavía otros van al Moulin para hacer “la noche”. Guiados por un intérprete van a la Babilonia de la Place Blanche (“où toujours c’est dimanche...”, dice el estribillo de una canción) para buscar una

compañera, con la cual después de la velada en el Moulin, visitarán los cabarets próximos de Montmartre. En fin hay quien frecuenta el local exclusivamente para respirar su atmósfera y vivir su gracia perversa, o para acercarse a un ambiente artístico particular que, entre fines del siglo pasado y principios del actual, se identifica con el Moulin.” (*Ramo: 1961. Pp. 10*)

El *Moulin Rouge* fue decorado por un pintor y litógrafo llamado Adolphe León Willete, quien creó la famosa fachada con el gran molino rojo y bautizó el lugar. En la parte posterior, así como en la fachada, había un amplio jardín donde se colocó un escenario que se usaba cuando hacía buen clima. Frente al escenario, había una terraza con mesas para los asistentes. Uno de los elementos más atractivos era un enorme elefante, el “Elefante de la Bastilla” que estaba colocado en el jardín. A cambio de un franco, los hombres podían entrar a él por medio de una escalera de caracol que tenía en una pata, las mujeres no tenían acceso. La principal atracción consistía en la cabina que tenía en la parte superior y desde donde se podía observar todo el conjunto del *Moulin Rouge*. El elefante fue recuperado por Willete y colocado en uno de los pabellones de la Exposición Universal del 1889. Otra de las grandes atracciones vino tiempo después cuando se instaló una especie de Montaña Rusa.

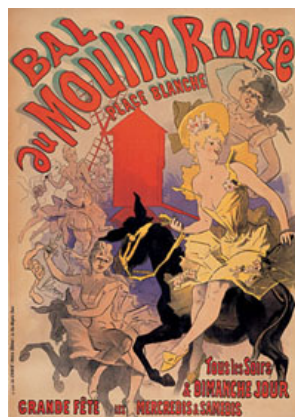
Por dentro, el *Moulin Rouge* era una sala circular grande limitada por columnas e iluminada con lámparas de gas (la sustitución por bombillas eléctricas significó uno de los momentos más impactantes de la historia de este establecimiento). En el centro del lugar se encontraba la pista de baile que también funcionaba como escenario y alrededor había mesas para el público que formaban una especie de platea. En la parte de arriba había un balcón desde donde se podía observar toda la planta baja.

Poco a poco el show se fue llenando de estrellas y el *Moulin Rouge* se convirtió en lugar de moda. Algunos iban por curiosidad, otros para buscar una compañera con la cual, después del espectáculo, podrían visitar los lugares cercanos como Montmartre (las mujeres que trabajaban en el

Moulin eran un espectáculo en sí mismas, tanto, que el lugar fue apodado “El primer palacio de las Mujeres”). Para el público, la atracción musical fue de lo menos llamativo y novedoso pues no era nada que no se ofreciera de antemano en otros locales, pero para los artistas el presentarse en el *Moulin* significaba su consagración.

“Por lo que toca al público parisiense habitual del *Moulin*, es de varias categorías, ayer como antes: estudiantes, burgueses, modistillas, *midinettes*. El domingo por la tarde, entrada veinte centavos, después treinta, cuarenta, hay una afluencia ininterrumpida de pequeños empleados, dependientes y dependientas, militares de baja graduación y criaditas, pero también de ricos comerciantes y negociantes, y hasta de gente de mundo que viene a encanallarse. Finalmente hay los *habitués* que van sólo por la noche a tomar café, la copa, el *demi* de cerveza. Habitualmente se quedan en el *promenoir*, el corredor periférico donde hay mesas. Y todos se conocen: son pintores, periodistas, escritores, poetas, autores dramáticos, actores y actrices que acuden después de su trabajo en el teatro, con sus amigos y los amigos de sus amigos. Esto es, en resumen, el *Moulin Rouge*, el “Bal du *Moulin Rouge*.” (*Ramo: 1961. Pp. 11 y 12*)

En aquella época el *Hélice-Montmartre* era el local más importante y el más cercano al *Moulin*, por lo tanto fue su gran rival. Debido a la gran competencia, los dueños del *Moulin Rouge* hicieron una gran campaña publicitaria con folletos, anuncios, fotografías de las estrellas del lugar y sobretodo con un cartel que representaba unas señoritas conducidas hasta un molino rojo montadas en burros.



El cartel fue hecho por el primer afichista de París, Jules Chéret, quien hizo carteles para otros Cabarets y Teatros. Chéret sentó las bases para el *Moulin*, que empezó a tener mayor éxito con la aparición de otro cartel ² hecho por Toulouse Lautrec en 1891: los colores y siluetas de dicho cartel provocaron que, quienes formaban parte del mundo nocturno y elitista parisino, se dirigieran hacia el Boulevard Cliché que era el límite entre la gran urbe y el viejo y pobre Montmartre. El trabajo de Lautrec abrió las puertas a la modernidad llevando a la fama no sólo al Cabaret, sino también a una de sus bailarinas más famosas, Luisa Weber, “La Goulue”, quien era la figura central del cartel y a quien se menciona extensamente unos párrafos más adelante. Así, comenzó la mejor época del lugar que no duró más de diez años, para 1900, un nuevo director reemplazó la sala de baile por un gran teatro concierto en el que sólo se ofrecían actuaciones de cantantes y bailarinas con un acento mucho más sobrio y refinado junto a grandes espectáculos de revista. El *Moulin* perdió los círculos literarios que se habían formado en sus entrañas; su antigua clientela, que buscaba aquel ambiente cabaretero y mucho menos institucional, se movió hacia lugares como *El Diván Japonés* o *El Ambassadeurs*, donde aún perduró por unos años más el sabor del Cancán.

En 1905 el *Moulin* cerró por reestructuración. Desapareció el elefante y con él, gran parte del encanto original. Después de un incendio que lo destruyó por completo en 1915, abrió sus puertas de nuevo como sala de cine y espectáculos. Para 1922 fue reconstruido y Jacques Charles lo transformó en uno de los más celebres music-halls del mundo, gracias a la presencia de estrellas como Joséphine Baker. Años después auspiciado por Pierre Foucret, fue transformado en cine y cabaret; así es como llegó hasta nuestros días, recordando su vieja gloria y convertido en atracción turística.

² Es el cartel que se presenta en la página 38.

El *Molino Rojo*, tuvo sus figuras representativas, una de las más importantes fue *La Goulue* (la Glotona). Nació en Francia en 1870, en la región de Alsacia. Su nombre real era Louise Weber y creció como una adolescente corpulenta, rubia, tosca y vulgar. Tal como la describen en libros y reportajes, trabajaba como lavandera, pero desde los 16 años iba a escondidas de su madre por los Salones y otros lugares por el estilo, presentando un muy particular espectáculo. Soñaba con ser bailarina y se inclinaba por el famoso ritmo del Cancán.

“La Goulue deja la lavandería de su familia por la danza a los dieciocho años. ¿Por qué, la Glotona? Dicen que lame el fondo de los vasos que encuentra a mano. Otros aseguran que la joven Luisa (Nombre y apellido: Louise Weber) debe su debut en el mundo de la danza a la protección de un gentilhomme llamado Goulou Chilapanne: los amigos de éste, que no conocían el verdadero nombre de la amiguita se han acostumbrado a llamarla la Goulue, la mujer de Goulou. Es una mujer bajita, rosada, de pecho abultado: la cabeza rebelde, cubierta de cabellos de oro, termina en una especie de yelmo emplumado, una recia trenza enrollada.” (*Ramo: 1961. Pp. 12*)

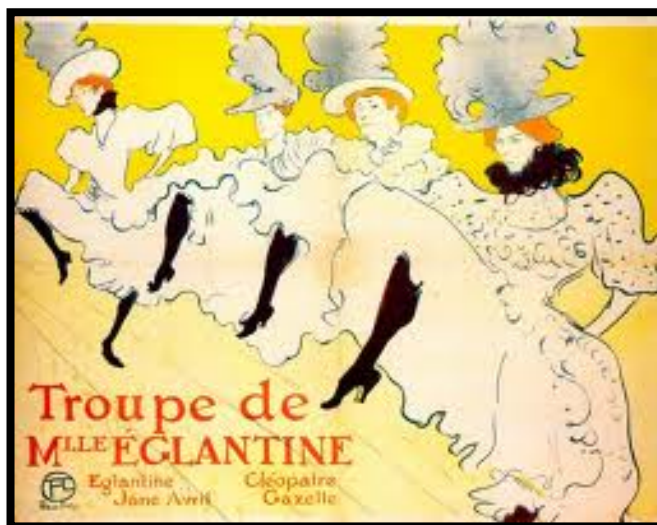
El baile del Cancán se popularizó en París por la tercera década del siglo XIX, en salones de baile para la clase trabajadora, siendo originalmente una danza para parejas que se ejecutaba con distintas canciones. En 1858, en la ópera *Orfeo en los infiernos* de Jacques Offenbach, se escuchó el *Galop Infernal* que se convirtió en la canción más popular y conocida para bailar Cancán.

“El cancán había incursionado exitosamente en la ópera en 1858, en la obra *Orfeo en los infiernos* de Offenbach, pero ya se conocía en París desde la década de 1830, donde era un espectáculo para la clase trabajadora”. (*Rosas: 2010. Pp.158*)

El Cancán es una cuadrilla con un conjunto de pasos alocados e impúdicos como el *Rond de Jambe* (vuelta de pierna) que se basa en un movimiento de pantorrilla y que consiste en rotar la rodilla con la pierna levantada y la falda sostenida en alto. El *port d'armes* (portar armas o

presentación de armas) es una coreografía en la que se tiene que girar sobre una pierna sosteniendo la otra por el tobillo en alto y el *Grand écart*, que consistía en dejarse caer al suelo con las piernas abiertas y siempre se hacía al final de la danza. Otro de los momentos memorables es cuando las bailarinas les quitan los sombreros a los hombres, con la punta del pie, al levantar las piernas. Además el Cancán casi siempre incluye gritos, chiflidos y trinos.

El conjunto de bailarinas era conocido como “La troupe”.



La Troupe de Mlle Églantine. Henri Toulouse-Lautrec (1864-1901)

En sus inicios como baile popular sólo se bailaba en los salones de muy bajo mundo y era frecuentemente un instrumento con el que las prostitutas atraían a los clientes ya que al bailar dejaban ver sus genitales. Con el afán de detener estas prácticas ilegales se estableció la vigilancia de un guardia de la brigada de higiene social al que se le llamaba *Peré la Pudeur* (padre pudor). Tiempo después el Cancán empezó a ampliar su zona de acción y fue cuando pasó a Cabarets y Cafés.

“Hemos dicho las danzas de la época: la famosa cuadrilla, la cuadrilla realista, y el can-can (¿probablemente derivación del latín, quamquam?), que es una deformación de la cuadrilla, exasperada, desordenada, con sus saltos grotescos, los furiosos retrocesos, los movimientos de piernas descarados que terminan con la despatarrada de las bailarinas al suelo. ¿Quién ha dicho que el can-can es a la danza lo que el argot a la lengua? El inventor fue un cierto maestro Chicard, en tiempo de Luis Felipe, entre 1830 y 1840.”
(Ramo: 1961. Pp. 10)

Volviendo a *La Goulue*, quien fue descubierta por un hombre llamado Marcel Austruc, debutó en el *Circo Medrano*. De ahí pasó por varios lugares como el salón de baile *Elysée-Monmartre*, famoso por sus pleitos casi diarios y por su piso sucio en el que se veían reflejadas las bailarinas cuando se levantaban de los *Grand écarts*. En este lugar *La Goulue* comenzó a adquirir gran popularidad por su gracia para bailar y la habilidad que mostraba cuando había que quitar los sombreros con la punta de los pies. También pasó por el *Moulin de la Galette*, donde conoció a Lautrec, quien la pintó varias veces siendo su representación más famosa la del cartel de 1891, hecho para el *Moulin Rouge* y que, gracias a este cartel, inició su época de gloria.



Con el reclutamiento de números para el *Molino Rojo*, *La Goulue* fue contratada desde el principio para que formara parte de *La Troupe* de bailarinas, ahí se convirtió en una mujer adinerada, pero las cosas cambiaron cuando el público del *Moulin* se cansó de ella. *La Goulue* se fue a una feria donde bailaba la danza del vientre en una barraca de paneles pintados por Lautrec donde plasmó el pasado y el presente de la mujer, con todo y el gran trabajo pictórico, *La Goulue* pasó sin pena ni gloria por este lugar. Después de malgastar su dinero, se dedicó a diversos oficios: vendedora de flores y tabaco, luchadora de feria, domadora de fieras de circo y se dice que un tiempo vivió con un hombre que la exhibía como curiosidad en una barraca. Finalmente acabó como criada alcohólica en un burdel.

Como *La Goulue* hubo muchas otras figuras femeninas emblemáticas en los cabarets.

“Todo lo contrario, en cuanto a físico, es *Grille d’Egout* (Reja de albañal): su talante y su mímica recuerdan a un “gamin de Paris” (una especie de granujilla parisiense). Cubre sus piernas ágiles y finas con una malla; sus maneras no son descaradas; ante el público afecta un desapego que casi parece distinción. Los expertos dicen que “levanta el *chahut*” a la altura de la gavota. Sobre todo, no es ignorante: muy educada se expresa con suficiente propiedad de lenguaje y busca siempre una compañía que “pueda enseñarle algo”.

Otros nombres de *étoiles* del primer Moulin: *Nini-patte-en-l’air*, que con su palidez recuerda el aguafuerte de Rops *La mort qui danse*. Fea, pero danza con una habilidad prodigiosa y es una acróbata de talento excepcional. Después de haber hecho carrera en el Moulin, funda una Escuela profesional de danza con su verdadero nombre de Hervé, para llamarse más tarde viuda Monier. Todas las ex del Moulin se convierten en discípulas suyas, *La Églantine*, *la Sirène*, *Epi d’Or*, *Cigarrete*, *Étoile filante*, *Follete* y *Olga Rayon d’Or*, una muchachona vigorosa que conseguía conservar en el Moulin su enorme peinado impecable. *Rayon d’Or*, con *la Goulue*, *Grille d’Egout*, *Nini-patte-en-l’air*, formaban el conjunto que interpretaba la gran cuadrilla. Cuando danzan “au grand complet” la sala entera está embelesada y las otras bailarinas corren a mirar el espectáculo; en el momento culminante, mientras ocho piernas, cuatro y cuatro alternativamente, van al cielo veinte veces seguidas, el “terremoto de aplausos y gritos es

indescriptible”, dicen los cronistas de la época.” (*Ramo: 1961. Pp. 12 y 13*)

Después del *Moulin* y su época de gloria, el mundo cabaretero siguió existiendo aunque no de la misma manera. El local parisino más importante junto con el *Moulin*, uno de los más duraderos y que merece la pena ser mencionado por la fama que goza hasta nuestros días, es el *Lido*, fue creado por los hermanos Jean y Joseph Clérico quienes adquirieron un local llamado “La plage de París” en la avenida de Los Campos Elíseos, le llamaron *Lido* en honor a la playa Lido de Venecia. En el *Lido* se presentaban revistas musicales. En 1977, los dueños compraron un edificio colindante para que el Cabaret pudiera tener un restaurante y para aumentar el aforo de la sala. Las bailarinas del *Lido* son llamadas *Bluebell Girls* y los bailarines *Lido Boy Dancers* sigue siendo una gran atracción turística hasta la actualidad. En el año 2008 tuve la oportunidad de presenciar un espectáculo en el Lido y mi percepción fue que tristemente, el espectáculo se mantenía más de la fama que preserva y de la estética de sus bailarinas, que de su calidad artística.

Francia fue pues al bastión más importante de los primeros años del cabaret y uno de los fundamentales en su historia, es por medio del estudio de lo que en este lugar sucedió que podemos concientizar las principales características del cabaret, espacios que funcionaban en gran medida por el encanto de la presencia femenina, donde se podía comer, beber y fumar mientras se observaba el espectáculo, donde los artistas no actuaban a ser, eran, cantantes, actores, poetas, pintores, bailarines, etc. había cabida para todo tipo de manifestaciones, lugares donde la cuarta pared no existe y el espectáculo está tanto en el espacio escénico como en el espacio público, donde la gente iba a buscar y hacer lo que la moral o la ley muchas veces reprimían.

2.3 Cabaret en Alemania

2.3.1 Primeros Cabarets Alemanes

Alemania es el siguiente bastión fundamental de la historia del Cabaret, un lugar donde hubo un gran auge provocado, particularmente, por una época de tensiones sociales: la Alemania de las Guerras, donde mucha gente encontró en los Cabarets, un refugio. Alemania siempre se ha caracterizado por ser una nación productora y, en muchas ocasiones, un país de vanguardia cultural y artística. El inicio del siglo XX no fue la excepción.

“Al comenzar el siglo XX la gran ciudad es el agitado e impresionante emporio donde se truecan ideas, tendencias y estilos.

Dos grandes ciudades especialmente se transformaron en focos de inquietud cultural y de interés por todo lo nuevo: Berlín como ciudad teatral y Munich como centro artístico. Pero además había de dos a tres docenas de cortes de reyes, grandes duques, duques o príncipes territoriales, animadas todas ellas por la ambición de obtener una ópera o un teatro real o, cuando menos, una galería de arte. La estructura dinástico-federalista del Imperio presentaba aquí una de sus caras positivas ya que la competencia entre las cortes redundó en beneficio de todos, no existiendo un centro único y absoluto de la literatura, el arte y la ciencia, como eran París en Francia o Londres en Inglaterra.

Si la ciudad no era corte o el soberano correspondiente no construía un teatro real, los ciudadanos se encargaban de subvencionar un teatro municipal.

Como además el emplazamiento de las Universidades y de las Escuelas Superiores Técnicas no coincidía muchas veces con la sede de la Corte correspondiente, las ciudades con Universidades se convirtieron en nuevos centros culturales.” (*Ernst: 1970. Pp. 46 y 47*)

El Barón Erns Ludwing von Wolzogen era un hombre interesado en la literatura y el arte. Sus primeros trabajos fueron como editor, escritor independiente y fundador de una sociedad literaria. El 18 de enero de 1901, en el número 40 de Alexanderstrasse en Berlín, Wolzogen inauguró el primer y más importante Cabaret alemán de su tiempo: el *Überbrettl*, término que es un juego irónico formado con las palabras: *über* (en referencia a Nietzsche y su “*übermensch*”, *über* = sobre ~ *mensch* =

humano) y *brettl* que es como generalmente llamaban a los clubes pequeños de aquel lugar y época. El *Überbrettl* fue conocido tiempo después como *Buntes Brettl* y luego como *Buntes Theater* (teatro multicolor) y fue clausurado en 1905. El *Buntes Theater* le rindió culto a la fórmula del Cabaret francés, pero le dio foco a lo literario, además de utilizar un esquema característico de los espectáculos de variedades donde se les daba oportunidad a artistas que no necesariamente eran famosos u oficiales (estos lugares se convirtieron en semilleros y escuela de grandes personalidades). El día que abrió se presentó un espectáculo de tres horas mezclando canción, baile y teatro. Al inicio el *Buntes* tuvo mucho éxito pero en muy poco tiempo decayó, se dice que porque era demasiado literario para los amantes de las variedades y demasiado variedad para los amantes del arte.

Después del acontecimiento con el *Buntes Theater* el cabaret alemán proliferó adquiriendo una personalidad que le dio un carácter especial: se convirtió en un cabaret que era al mismo tiempo poético, literario, satírico y político; si bien en Francia también encontramos estas características, fue en Alemania donde se unificaron y se proyectaron sólidamente. El cartel que se muestra abajo fue diseñado para el *Buntes Theater* por el artista gráfico Edmund Edel, quien también hizo los trajes para el espectáculo. Cabe mencionar que gracias a la censura de textos y canciones, los elementos como música, escenografía y vestuario se convirtieron en piezas de crítica muy importantes, por ejemplo, era del gusto de Edel parodiar con sus trajes la manera de vestir de las prostitutas.



En Berlín también nació el “*Schall und Rauch*” (Ruido y Humo) que abrió Max Reinhardt en 1901 (siendo aún muy joven y no el gran hombre de cine y teatro que conocemos). Reinhardt compartía con sus amigos en la barra de algún bar y al ver todo lo que surgía de sus juegos y conversaciones, decidió hacer llegar todo aquello a un público, así fundó su Cabaret Literario.

Aunque Berlín fue una ciudad relevante para el Cabaret, el mejor lugar para este tipo de actividad fue Munich que se alzaba con el título de centro artístico de Alemania, específicamente en el distrito de Schwabing, famoso por albergar cafés y otros centros de diversión y por ser punto de reunión de artistas aún en nuestros días. Justo en este lugar se fundó *Die Elf Scharfrichter* (El once verdugos), que es catalogado como el primer cabaret político alemán. Abrió el 13 de abril de 1901 y cerró en noviembre de 1913. Estaba conformado por un grupo de artistas que, gracias a la censura, lo convirtieron en un cabaret privado, rentaron el cuarto trasero de una posada y lo decoraron con pinturas e instrumentos de tortura. Se dice

que el programa comenzaba con los verdugos bailando, cantando y aventando sus ropas, seguido por canciones, recitales, títeres, piezas dramáticas, etc.

Schwabing fue también la casa del *Simplicissimus*, nombrado así en honor a una revista del mismo nombre.

“...revista semanal que habría de convertirse en el espejo satírico más duro de la época wilhelmínica: <<Simplicissimus>> (1896-1906). Esta revista se dirigía contra todos los prejuicios de la sociedad, contra el orgullo del emperador Guillermo II, contra la burocracia, contra el militarismo y contra el clericalismo.” (*Ernst: 1970. Pp. 75*)

Se dice que aquí, Isadora Duncan bailó desnuda sobre las mesas. Ella era de ideas liberales y seguramente disfrutaba la vida del Cabaret donde, a diferencia de otros lugares, sí podía bailar sin la larga túnica que cubría su cuerpo desnudo en sus presentaciones convencionales. El *Simplicissimus* también albergó a otro emblemático personaje, el actor y comediante Kart Valentin, quien se caracterizó por su humor negro, macabro y su actitud escéptica ante la vida. Él, como tantos otros, es popular a nivel mundial por su trabajo cinematográfico y teatral, pero entre sus grandes escuelas están el Cabaret, el de raíces francesas y el que se gestó en Alemania donde encontró su propio discurso, así como otro tipo de manifestaciones espectaculares.

“...el espectáculo de Valentin no es heredero inmediato de la tradición francesa, sino de la tradición muniquesa y vienesa, de los “cantantes populares”; artistas que ofrecían espectáculos musicales compuestos de varios números y que se representaban en cervecerías, bodegas o locales gastronómicos. No obstante, aunque el origen directo del espectáculo Valentiniano se remonta a la tradición austriaca y bávara, existe una lejana afinidad con el cabaret francés...” (*Calandra: 1974. Pp. 12*)

Valentin venía de una formación en teatro y de espectáculos de variedades donde se incluía música, acrobacia, danza, clown, performance. Todo esto fue configurando su trabajo personal: realizaba sketches multifacéticos en los que enfrentaba al público por medio del humor. Valentin fue pieza clave del asentamiento de las características del Cabaret Aleman, distinto del francés por ser más crudo, más político; por tener como base el humor negro y por la circunstancia histórica que significaba un mayor riesgo para quienes acudían. En este sentido, se dice que Valentin trataba de mantenerse al margen de la política durante la época Nazi, pero cuenta una anécdota que al terminar la guerra le preguntaron si había sido parte del partido, a lo que respondió que no “pero sólo por que nadie se lo había pedido, en cuyo caso hubiera tenido mucho miedo como para rechazarlo (Calandra: 1974. Pp. 98).

No puedo dejar de mencionar a Otto Reuter como otra de las estrellas del *Simplificismus* y de otros cabarets, él fue artista de la canción y humorista, escribía versos irónico-cómicos sobre los acontecimientos diarios y las opiniones que de ellos tenían los distintos actores sociales, solía ser muy crítico y aunque no fue el único ni el primero en hacer este tipo de trabajo, sí fue uno de los más sobresalientes. Sus mejores años fueron las primeras dos décadas del siglo XX; murió en 1931 sin ser tocado por el nazismo, pero él si tocó al régimen en algunas de sus canciones donde previó acontecimientos del futuro alemán.

Cuando todos estos cabarets abrieron sus puertas al inicio del siglo XX, Alemania estaba bajo el mando del emperador Guillermo II y en Europa se estaba produciendo la tensión que finalmente llevaría a la Primera Guerra Mundial, uno de los motores de dicha tensión fue el deseo alemán por convertirse en la gran potencia dominante. Guillermo II veía a la social-democracia como una enemiga de la monarquía y se empeñó en luchar contra sus partidarios y contra cualquier intento de subversión social. En lo referente a la cultura, la censura era clara: Alemania estaba llena de espías

encargados de detener a todo aquel que hiciera y dijera algo en contra del emperador, lo que jugó un papel importante para la crítica que se ejercía en los Cabarets.

En 1914, cuando inició la guerra, los alemanes entraron al conflicto. Primero, porque habían dado su palabra al Imperio Austro-Húngaro. En segundo lugar, porque sus intereses estaban en juego; y tercero porque representaban una importante potencia bélica y estaban seguros de que conseguirían la victoria. Sin haber sido oficial aún, en las calles alemanas se veían y oían tropas de jóvenes dedicados a todo tipo de actividad: todos juntos en reclutamiento exaltados por el nacionalismo. Cuando el partido se oficializó, el espíritu patriota reinaba, los voluntarios iban gustosos a la guerra (claro que no faltaban los que no estaban de acuerdo), si los soldados morían aparecía una nueva lista de hombres dispuestos a remplazarlos; pero con el paso del tiempo la guerra comenzó a ser dura para los alemanes y sus aliados: se alistaban los hombres que quedaban sin importar la edad o circunstancia, la sociedad estaba cada vez más hambrienta, los hombres estaban en el frente y las mujeres los sustituían en las labores diarias. Mientras el espíritu ultra-nacionalista se agotaba, algunos escritores y artistas comenzaron a denunciar la realidad que se vivía en los campos de batalla de la guerra; protestaban contra la farsa del patriotismo y hablaban de los abusos cometidos; no es sorpresa que muchos de ellos hayan sido censurados. Todos estos eventos se convirtieron en material para el Cabaret que se desarrolló como un espacio de denuncia y expresión, en muchas ocasiones sumergido en la clandestinidad.

La dimisión de Guillermo II al finalizar la guerra en 1918, fue sólo la última consecuencia del declive y pérdida de poder que había venido cultivando varios años atrás.

2.3.2 El auge del cabaret durante el periodo de entre guerras y la República de Weimar.

Un año después de terminada la guerra comenzaron los catorce años del periodo llamado República de Weimar y, con esto, terminó también la censura impuesta por Guillermo II. La consecuencia fue el florecimiento de artistas e intelectuales.

“Durante la República “Weimar”, en Alemania se gestaron muchos de los cambios de las artes modernas, entre la oscuridad y las bebidas clandestinas, aderezando la noche con sátiras políticas y explorando siempre reprimida sexualidad, ofreciendo oportunidades a chicas desconocidas como Marlene Dietrich para cantar por primera vez, y llenando de nuevas ideas las mentes de compositores como Kurt Weill, quien junto a Bertolt Brecht cambiara la visión del teatro – musical o no- originando la ópera contemporánea.” (*Cervantes: 2002. Pp. 9*)

Para los años 20 Berlín se convirtió en el centro cultural alemán: se llenó de periódicos, teatros y cabarets, estos últimos fueron verdaderos hogares para los homosexuales. *El Dorado*, llamado así en honor a su homónimo de París, era el centro del travestismo Berlínés, aunque no sólo era frecuentado por travestis u homosexuales, estaba lleno de todo tipo de personas. Se dice que ahí el médico sexólogo Magnus Hirschfeld creó el vocablo “travesti”, y aunque no sabemos a ciencia cierta si acuñó el término en alguna de sus mesas, sí sabemos que era asiduo visitante y que parte de su trabajo consistía en observar a gente con tendencias sexuales diferentes. También existe constancia de que Otto Reuter le escribió una canción satírica llamada “La canción de Hirschfeld”, así como que Christopher Isherwood escribió sobre la visita que realizó al Instituto para el Estudio de la Sexualidad, fundado y manejado por Hirschfeld.

Isherwood fue, justamente, el escritor que gastó sus noches en *El Dorado*, al lado de Jean Ross (una corista inglesa) y donde se inspiró para escribir en 1939, *Adiós a Berlín*, libro en el que convirtió a *El Dorado* en el “*Kit Kat Klub*” y a Jean Ross, en Sally Bowles. *Adiós a Berlín* se transformó en 1951 en la obra teatral “*I am a Camera*” escrita por John van Druten. En 1968, en el musical *Cabaret* de Jonh Kander y Fred Ebb y en 1972 en la película “*Cabaret*” de Bob Fossy.

“Christoffer Isherwood recogió estas impresiones en una serie de cuentos, bajo el título de Las Historias de Berlín, que sirvieron de base para lo que se convertiría en uno de los hitos del teatro musical contemporáneo, *Cabaret*, compuesta por John Kander y Fred Ebb. En 1972, Bob Fosse llevó esta historia al celuloide, mostrando a una alocada Liza Minnelli, fracasada pero feliz, compitiendo con el fantasma de la eterna Dietrich de El Ángel Azul, por mostrar la verdad sobre la época pre-nazi.” (*Cervantes: 2002. Pp. 9 y 10*)

El cuadro de abajo es “*El Dorado*” pintado por Otto Dix, probablemente el pintor alemán más representativo de la época y que es reconocido por sus pinturas críticas sobre la guerra. Fue uno de los que se enlistaron en el ejército con la euforia de la Primera Guerra Mundial. Dix era cliente frecuente de los Cabarets, en los que se inspiró para crear unas cuantas de sus obras.



Durante este periodo surgieron muchos lugares. Entre los más populares encontramos *La Uva Roja* de Bertolt Brecht; el cabaret *Grossenwahn*, de Rosa Valetti; el *Viena Munchen* de Kart Valentin, *El Molinillo de pimienta*, de Erika Mann. En todos ellos se hizo muy popular el ‘*conferencier*’, una especie de maestro de ceremonias muy hábil para improvisar y cuyo trabajo era introducir los actos y fijar el tono del espectáculo (que en cada lugar tenía características muy especiales). Podían cantar, bailar, recitar, hablar distintos idiomas, solían ser muy cultos y sobretodo muy hábiles para improvisar y hacer comentarios según el ánimo de la audiencia. Por ejemplo, se cuenta que Grunbaum, el *conferencier* de un lugar llamado *Kabarett der Komiken*, en una ocasión se dirigió al público diciendo: “Señoras, bastante tengo con verlas comer como para también aguantar oír las”. Otro caso célebre fue el de Paul Nikolaus, quien durante el espectáculo comentaba las noticias del día siguiente. También merece mención Rosa Valetti, una de las pocas mujeres *conferencier* renombrada por su gran capacidad de trabajo con la audiencia.

En 1929 Werner Fink junto con unos amigos fundó el “*Die Katakombe*”, el lugar tuvo mucho éxito gracias a la fuerte crítica que Fink, como *conferencier* del lugar, ejercía contra los Nazis. La gente lo adoraba por la forma en que desafiaba a la autoridad; era común ver a policías transcribiendo palabra por palabra lo que Fink decía. Una anécdota cuenta que una noche, cuando Fink se percató que un oficial de la GESTAPO estaba tomando notas, le preguntó “¿estoy hablando muy rápido? ¿Desea que hable más lento para que pueda seguirme?”. A pesar de todo, la manera en que Fink tejía sus argumentos hizo que fuera muy difícil para el gobierno culparlo de algo.

Como hemos visto en datos anteriores, la canción fue una parte muy importante del Cabaret y en este rubro tengo que mencionar a ciertos personajes: en primer lugar está Kurt Tucholsky, quien escribió canciones que eran cantadas por toda Alemania y en muchos Cabarets; además de

ser periodista, era defensor de la República de Weimar y crítico de la antidemocracia y el nacionalsocialismo. También estaba Walter Mehring quien hizo canciones de Jazz con todas las frases y palabras que se escuchaban día a día en las calles, lo que decía el pópulo, todo de forma satírica. Este hombre fue uno de los grandes pilares del cabaret político. Por supuesto no puedo dejar de mencionar a Bertolt Brecht que, si bien es conocido por su amplio trabajo teatral y no por su vida cabaretera, se nutrió de esta última para hacer mucho del trabajo en teatro: Brecht escribió en colaboración con Kurt Weill algunas de las canciones, poemas y obras más memorables, vivió el Cabaret e hizo que el Cabaret viviera en su trabajo siendo inspirado por gente como Karl Valentin, pieza fundamental de su formación:

“On March 14, 1920, Bertolt Brecht wrote to Doris Hasenfratz (Doris Manheim) that he had just returned to Munich at midday after a fifteen-hour train raid from Berlin and had gone directly to the cabaret Charivari where the comedian Karl Valentin was playing; Brecht sat “convulsed with laughter until 11 o’clock.” Bernhard Reich, a director closely associated with Brecht during the twenties, describes the fascination Brecht had with these performances:

“We often discussed how one could regenerate the stagnant theatre... The Munich folk comedian Karl Valentin and his ensemble were giving a guest performance at the Kammerspiele. Brecht, the ‘enemy of the theatre’, came to every Valentin premiere, and he prevailed upon me to go and see the sketch, The Musicians Rehearse (Die Musikprobe) ... It was wildly funny. Brecht shrieked with laughter ... (He) enjoyed Valentin enormously, and I suspect he saw particular Valentin scenes so often because he was collecting observations and studying the plays as well as the acting technique of this extraordinary man. Here he may well have discovered that a simple and one-dimensional (eingleisig) plot can get across an extremely complicated generalization to an audience, and that a small scene can stand for a big problem. He must have noted a basic difference between Valentin’s performance and the commonly practiced form of acting” (*Calandra: 1974. Pp. 96*)

Brecht da crédito a Valentin por el momento en que nació su idea del teatro épico, decía que Valentin ofrecía “un teatro para aprender y sentir, un

teatro que implicaba la necesidad del cambio perpetuo, en una atmósfera divertida donde se come y se bebe, lo cual permite estar críticamente alerta, que ponía los discursos a carne viva por medio del gesto corporal que figura al personaje y que permite al ejecutante entrar y salir de él, transitar entre personajes e incluso entre la ficción y la realidad” (*Calandra: 1974. Pp. 96*). También notó que por medio de la simplicidad y la risa se podían entramar discursos complejos y que la cuarta pared no era necesaria; todo lo anterior le permitía crear una relación interprete-espectador que no sucedía en el teatro convencional. En la estructura del Cabaret, Brecht encuentra la posibilidad de una forma de expresión escénica intelectual y estética; es decir, un espacio donde importaba el discurso, pero también las imágenes y sensaciones creadas a la par del mismo; donde se puede hacer pensar al espectador por medio de la política (entendida como la actividad referente a las relaciones de poder que se ejercen en función de la organización social que se puede dar no sólo en el ámbito gubernamental, también en el familiar, en relación a las amistades y grupos de gente con los que se convive en general) y donde puede hablar de su realidad contemporánea al ser un espectáculo que presenta discursos frescos, recién creados y vivos en tanto se pueden manejar según las conveniencias de cada presentación.

Me detengo en Brecht porque, casualmente, su capacidad de analizar la metodología del Cabaret logró encontrar algunas de las principales características de los espectáculos de este tipo: un ambiente relajado donde se podía comer, beber y fumar a la par que se disfrutaba el espectáculo; sin cuarta pared, y donde se expresaban discursos vivos y personales de los artistas que penetraban en el público por medio de la risa y, muchas veces, por la simpleza que en el fondo contiene discursos complejos.

2.3.3 Los días después de la llegada al poder del Nacional socialismo

En 1933, con Hitler, el partido NAZI llegó al poder y la represión no se hizo esperar: el arte fue uno de los sectores más castigados. No es difícil deducir que el Cabaret fue una de las expresiones más golpeadas. Muchos artistas y empresarios fueron perseguidos, encerrados o muertos por el régimen. Los que lograron escapar sucumbieron ante el suicidio, como en el caso de Kurt Tucholsky, quien se envenenó ante la negación de rendirse. Los que corrieron con mejor suerte se exiliaron en países como Francia, Suiza o Estados Unidos. Irónicamente, este éxodo de artistas le dio al Cabaret una de sus mejores épocas a nivel internacional ya que los exiliados llevaron su arte por muchos países donde no había represión. Justo en la cuarta década del siglo XX surgen famosos Cabarets como *El Tropicana*, que más allá del espíritu rebelde del cabaret alemán tenían la finalidad de entretener.

Por otra parte no se puede decir que la expresión artística durante el régimen fuera nula, Hitler apoyó el desarrollo de las artes, siempre y cuando empataran con su ideología. Las obras oficiales eran las que en general exaltaban los valores de la familia, de la raza aria como superior y del antisemitismo.

El Dorado fue uno de los primeros lugares en ser tomado y lo convirtieron en un centro de propaganda nacional-socialista. También cerraron el *Die Katakombe* y Werner Fink y sus amigos fueron encerrados en Esterwegen, un lugar que no estaba catalogado como campo de concentración sino como centro de castigo para traidores, pero en el que las condiciones de vida eran similares (incluyendo torturas, trabajos forzados y asesinatos). Desde este lugar, Fink y sus colegas continuaron haciendo alarde de su talento con críticas al régimen hasta que, finalmente, una

amiga con influencias consiguió que liberaran a Fink con la condición de que no volviera a actuar en público durante cierto periodo de tiempo. Fink rompió la promesa y fue encerrado de nuevo para irónicamente convertirse en soldado.

Otro de los artistas perseguidos por el régimen fue Otto Dix, quien fue destituido de la Cátedra que ocupaba en la Academia de Arte de Dresde y tiempo después acusado de degenerado y saboteador del espíritu militar de las fuerzas armadas. Muchas de sus obras fueron destruidas. Finalmente y después de malos momentos, Dix fue de los que sobrevivieron a la guerra.

Uno de los ejemplos más representativos de la represión nazi fue Kurt Weill, cuya música disgustaba al régimen alemán y que fue considerado como un artista decadente. Parte de la campaña de terror contra él consistió en el boicot de las representaciones de sus obras, así Weill terminó exiliado en París.

Durante toda esta época, el Cabaret siguió trabajando en las sombras, lo suficientemente escondido para mantenerse fuera de las represalias y aquellos que se atrevieron a destaparse recibieron las consecuencias que ya hemos mencionado.

2.3.4 Generalidades del cabaret alemán después de la caída del nacional-socialismo.

Cuando la guerra acabó en 1945, la revolución cultural fue inminente: todos los estándares impuestos por Hitler hasta ese momento fueron desapareciendo poco a poco en manos de los Aliados, quienes sostenían que el sistema escolar era el principal rubro en el cual trabajar en aras de la democracia.

Los artistas que sobrevivieron dentro o fuera de Alemania volvieron a la acción escénica, usando como recurso principal las experiencias vividas con el nazismo y teniendo en muchos casos la venía del gobierno quien, hasta cierto punto, se aprovechaba de la necesidad expresiva de las personas para poner el dedo en la llaga sobre los horrores del régimen.

Entre los artistas que volvieron a su trabajo cabaretero está el caso de Werner Fink, quien fundó el *Nebelhorn* (Cuerno de Niebla), en Zúrich y el *Mausefalle* (La Ratonera), en Stuttgart. En estos lugares explotó las experiencias vividas en la guerra y con su trabajo ayudó mucho a la reincorporación del Cabaret a la vida social alemana. Todavía a finales de los años 60 del siglo XX, Fink hacía presentaciones en vivo y en cine; finalmente murió en Munich en 1978.

Lamentablemente y a pesar de que se siguió y sigue haciendo Cabaret, nunca se recuperó el esplendor de aquellos tiempos de la República de Weimar y de hecho varios de los cabareteros de la segunda mitad del siglo XX han encontrado su inspiración en la época de entreguerras, como es el caso de una de las figuras alemanas más reconocidas a nivel mundial, Ute Lemper, quien debe parte de su fama a las interpretaciones que hace de canciones para Cabaret, escritas en la República Weimar por personajes como Kurt Weill.

Las aportaciones del movimiento Alemán al Cabaret son bastas e importantes. Fue ahí donde se gestó de manera contundente el alma contestataria y revolucionaria de dichos recintos; donde se llevó la conjunción de la tragedia y la comedia a su máxima expresión; donde se encontró un poco de refugio para decir aquello que podía significar la tortura o el fin de la vida a manos de los soldados que accionaban en los campos de concentración. También se convirtieron en refugio para la necesidad discursiva de los artistas, donde se crearon figuras relevantes como la del maestro de ceremonias y donde los artistas, más allá de las mujeres bellas, encontraron un nombre, un nombre que se validaba con sus discursos. El

encantador Cabaret Alemán, el de la desgracia manifestada en arte, el de la risa y el llanto, el Cabaret Alemán que se levantó ante la represión.

2.4 Cabaret en México

2.4.1 Las Variedades en México.

Cuando terminó la Revolución Mexicana en 1917, y la situación del país se encontraba relativamente en calma (aparentemente porque los conflictos siguieron mucho tiempo más en algunos lugares del país), la gente salió a las calles para disfrutar, por fin, la paz que traía el fin de una guerra que duró siete años. La necesidad de olvidar y relajarse provocó que la oferta de diversión creciera en muy distintas modalidades. Algunas de las propuestas en cartelera ya se presentaban desde años atrás; sin embargo, el conflicto armado, la pobreza y el miedo, evitaron que el pueblo mexicano pudiera disfrutar estos espectáculos con plenitud.

El recorrido histórico que comprende esta investigación comienza con el Teatro de Revista, que surgió entre finales del siglo XIX y la primera mitad del XX. La tradición teatral mexicana del siglo XIX fue basta, con muchas producciones, dramaturgos, grandes teatros como *El Principal* o *El Iturbide*, así como una gran lista de actores, todos ellos conformaron un espectro teatral basado en lo que sucedía en España, con severos reglamentos que hablaban de lo que se podía o no hacer en los teatros para que se conservaran los valores morales y éticos vigentes en la época.³

³ Ya desde el siglo XVIII se comenzaron a asentar reglamentos y el primero de ellos, dictado por el Virrey Don Bernardo de Galvez, decía así: "Comedias, sainetes, tonadillas, bailes y otras de ejecutarse en el teatro, deberán ser reconocidas y examinadas sin limitación, aunque antes se hayan representado al público sin este o con este requisito, o aunque estén impresas con las licencias necesarias; y si al tiempo de le ejecución, no obstante de estar aprobadas nuevamente, se advirtiesen algunos de aquellos reparos que no se ofrecen al leer

Para finales del siglo XIX llegaron a México varias compañías españolas de espectáculos de género chico.

“El género chico era un subgénero de la zarzuela y se caracterizaba por ser corto, enfocado a un público humilde; era mucho más liberal en el lenguaje, en los bailes y en los movimientos en el escenario. Era provocativo y seductor hasta en la música, que solía ser mucho más ligera y agradable, incluso para la gente que no estaba acostumbrada al teatro.” (Rosas: 2010. P.p. 210)

Este género nació con la Revolución Española de 1868 y, desde entonces, dominó en los teatros por su carácter ligero y desenfadado, la evolución natural lo definió como *Revista*.

“Nació en España el género chico, dominante en los últimos treinta años del siglo anterior y muerto hacia 1910, al aparecer su hijo heredero y sucesor, el género ínfimo. Mezcla híbrida del género chico y del género ínfimo es la revista de espectáculo. Entre unos y otros nace, triunfa y decrece, la revista musical con argumento. Tan curioso, natural y a la vez complicado fenómeno, se refleja en el medio teatral mexicano –desde luego también en Cuba, y menos, por la lejanía, en la Argentina-, que no sólo se inspiraba en la vida teatral madrileña, sino que se nutría, vivía de ella. Los principales coliseos mexicanos servían de asiento en las compañías líricas que venían de la península o de la isla de Cuba, y los teatros menores o reproducían esos espectáculos, o los imitaban.” ((Rosas: 2010. P.p. 210)

El teatro mexicano estaba regido por el teatro madrileño: los espectáculos españoles tenían mucho éxito por lo tanto los teatreros en México se dedicaron a seguir una fórmula comprobada. Aunque sin duda desde esta época se podían encontrar ciertos brotes de originalidad autoral en los temas elegidos, los autores preferían trabajar a lo seguro con los argumentos provenientes de España que eran éxito comprobado. Para los

dichas piezas, y si al verlas representar, se recogerán las que sean, prohibiéndose desde ahora su repetición con el defecto que se le note.” (Rosas: 2010. P.p. 218)

españoles eran buenos tiempos, casi todo provenía de su tierra: escritores, argumentos, empresarios, elencos e incluso una buena parte del público. Quienes estaban en medio vivían en buenas condiciones ya que los teatros eran empresas en toda la extensión de la palabra, con dueños, empresarios, elencos permanentes y público cautivo que en general lo único que buscaba era diversión.

A veces surge la pregunta de por qué el género chico fue tan exitoso, podemos encontrar respuesta en el prólogo a *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*, donde Luis de Tavira define al género de la siguiente manera:

“Lo que dio a llamarse *género chico*, más que una estructura dramática, fue un *tono* que alentó un dinamismo trasgresor, *degenerador* de las formas y convenciones asimiladas por la tradición como paradigmas del valor estético y parámetros de la cultura identificada con las formas de dominio y control ideológico. Un tono irreverente, desclasificador, iconoclasta con que la cultura popular perpetra su venganza contra la clase dominante que le ha secuestrado en la cárcel de los preceptos el frenesí y la vitalidad de sus tradiciones.

El surgimiento del llamado género chico, supuso una invasión. Una especie de motín popular, una toma de la Bastilla teatral. Un asalto a los coliseos y casas de comedias, una sublevación en la zarzuela. En consecuencia, otro teatro, otros autores, otros escenarios, un nuevo tipo de actores y especialidades actorales, otros personajes, casi siempre típicos, en los mejores casos arquetípicos, pero sobre todo, un nuevo público y una nueva relación entre el teatro y la sociedad.”
(Rosas: 2010. P.p. XIII)

Con el tiempo, el género chico español se fue convirtiendo en una especie de género chico mexicano; es difícil, se establecieron obras teatrales bajo las reglas de la Revista Mexicana dentro del teatro originado durante el siglo XIX. En este tiempo hubo varias manifestaciones que nos sugerían el acercamiento al género y fue en los primeros años del siglo XX cuando estas manifestaciones comenzaron a ser contundentes: en 1902 se formó la Sociedad de Autores Mexicanos gracias a la reunión de

dramaturgos como Juan de Dios Peza, Hilarion Frías y Soto, Alberto Michel, Carlos Valle y Gargen y Enrique de Olavarría y Ferrari, quienes comenzaron a sentar las bases del Teatro Mexicano. Para 1903, se estrenó en el *Teatro Principal* la zarzuela *La Sargenta*, de Aurelio González Carrasco.

“El autor e historiador de nuestro teatro, Manuel Mañón, que fue espectador de aquel estreno, recogió argumento y comentario en las siguientes líneas:

Su libreto era un romance en el cual las escenas de la vida militar eran descritas con gran fidelidad y colorido: una muchacha sirvienta en una casa particular se enamora de un sargento cuyo batallón marcha a Sonora, y va en su seguimiento, despreciando el cariño de otro mozo, que a su vez está enamorado de ella, y que por seguirla se da de alta como voluntario en el mismo cuerpo. La muchacha no acostumbrada a las fatigas de las soldaderas, se enferma de insolación e imposibilitada de seguir a su amado, queda abandonada al borde del camino, en donde muere, viendo alejarse al batallón que al fin se pierde entre las montañas...” (Rosas: 2010. Pp. 26 y 27)

Esta fue la primera vez que se pudo ver en el teatro un tipo de mujer mexicana, si bien el papel fue representado en el *Principal*, por la española rubia Soledad Álvarez, la puesta se repitió en el *Teatro María Guerrero*, en el barrio de Peralvillo, por la mexicana Paquita Cirés Sánchez. Esta representación tuvo gran éxito entre el pópulo. Fue justo en los barrios bajos donde se comenzó a gestar el género chico mexicano. En teatros como el *María Guerrero*, en la colonia Peralvillo; el *Briseño*, en las calles de Guerrero; el *Teatro Apolo*, en las calles de Mosqueta; el *Guillermo Prieto* por el rumbo de la Merced y el *Riva Palacios*, en la Plaza de San Juan.

El verdadero género chico en México, más allá de las grandes y ostentosas representaciones que a veces valoramos con la mirada romántica que dan los años y la distancia y que en ocasiones hace olvidar la esencia de las cosas, es descrito en una carta escrita por el muralista José Clemente Orózcó al crítico de arte y escritor Luís Cardosa y Aragón, que nos permite conocer algunas de las características más apasionantes de lo que sucedía en los teatros en aquella época:

“(…) la Rivas Cacho y tantos más `servían´ a las masas auténticas obras proletarias de un sabor y una originalidad inigualables; ya se habían creado El Pato Cenizo, el País de la Metralla, Entre las ondas, Los Efectos de la Onda y millares más en donde lo que menos importaba era el libreto y la música pues lo esencial era la interpretación, la improvisación, la compenetración de los actores con el público, formado éste de boleros, chafiretes, gatas, mecapaleros, auténticos proletarios en galería; y rotos, catrines, militares, prostitutas, ministros e intelectuales en luneta.

Uno de los lugares mas concurridos durante el Huertismo fue el Teatro María Guerrero conocido también como por Maria Tepache, en las calles de Peralvillo. Eran los mejores días de Beristáin y Acevedo, que crearon ese género chico. El público era de lo más híbrido: lo más soez del peladaje se mezclaba con intelectuales y artistas, con oficiales del ejército, burócratas, personajes políticos y hasta oficiales de Estado.

La concurrencia se portaba peor que en los toros; tomaba parte en la representación y se ponía al tú por tú con los actores y las actrices, insultándose mutuamente y alternando diálogos en tal forma que no había dos representaciones iguales a fuerza de improvisaciones. Desde la galería caían sobre el público de la luneta toda clase de proyectiles, incluyendo escupitajos, pulque o líquidos peores, y a veces los borrachos mismos iban a dar con sus huesos sobre los concurrentes de abajo. Puede imaginarse qué clase de obras se representaban entre actores y público. Las leperadas estallaban en el ámbito denso y nauseabundo y las escenas eran frecuentemente de lo más alarmantes (...). (Mejía Prieto: 1985. Pp.16 y 17)

El teatro formal, conocido también como Zarzuela, siguió presentándose, algunas veces con más tintes de mexicanidad que otras, y siempre envuelto en el tono español; sin embargo, al mismo tiempo se gestó la Revista Mexicana, donde se formó con más contundencia un lenguaje teatral nacional. A finales del siglo XIX era común que se exigiera a los artistas mexicanos hablar con acento español. Fue hasta los primeros años del siglo XX que se ubica el paso en México de la Zarzuela a la Revista con *Chin-chun-chan* (1904) de Rafael Medina y José F. Elizondo y con música de Luis G. Jordá:

“Esta obra es una muestra del paso conceptual de la zarzuela mexicana a la revista propiamente dicha, ya que inserta dentro de un argumento con trama bien definida elementos de actualidad –en lo literario-, además de proponer situaciones intemporales que le

otorgaron amplia vigencia dentro de la historia teatral.” (*Dueñas, Flores y Escalante: 1995. Pp.32*)

Fue estrenada el 09 de abril de 1904, en el *Teatro Principal*, con la participación de la gran estrella Esperanza Iris, quien empezó desde niña en el teatro infantil y con el tiempo se convirtió en una de las actrices y cantantes más importantes de México. Fue una época de grandes divas, algunas de las cuales además fueron empresarias teatrales, labor fundamental para que el teatro fuera de los espectáculos preferidos de la sociedad de la época; la propia Esperanza, Prudencia Griffel, María Conesa, Rosario Soler, Terésa Calvó, Adelina Vehí, Delia Magaña, Mimí Derba, Guadalupe Rivas Cacho, Cecilia Padilla, Lupe Vélez, entre otras. Todas ellas se presentaban una y otra vez en teatros como: el *Principal*, el *Renacimiento* (rebautizado desde 1905 como el *Virginia Fábregas*), el *Lírico*, el *María Guerrero*, el *Teatro Esperanza Iris*, el *Ideal*⁴, etcétera. En ellos se podían disfrutar distintos tipos de espectáculo: Ópera, Zarzuela, Teatro

⁴ Entre 1866 y 1911 se construyeron decenas de teatros en todo el país, en 1866 fue inaugurado el teatro Degollado en Guadalajara, el Xicoténcatl en Tlaxcala, el Ángela Peralta en Guanajuato (1873) y otro en Sinaloa con el mismo nombre (1874), el Ignacio de la Llave en Veracruz (1875) el Morelos en Michoacán (1879), el José Peón Contreras en Mérida (1879), el Doblado en León (1881), el Victoria en Puebla (1882), el Hidalgo en Colima (1883), el Morelos en Aguascalientes (1885), el de la Paz en San Luis Potosí (1894), el Calderón en Zacatecas (1897), el Juárez en Monterrey (1898), el Daniel Zabadúa en Chiapas (1900), el de los Héroes en Chihuahua (1901), el Juárez en Guanajuato (1903), el Principal en Guadalajara (1903), el Rosas Moreno en Lagos de Moreno Jalisco (1907), el Benito Juárez en el Estado de México (1907) y el Macedonio Alcalá en Oaxaca (1909). Por su parte, al comenzar el Porfiriato (1876), la Ciudad de México contaba con más de 11 teatros establecidos, el Nacional, el Principal, el del Conservatorio, el Hidalgo, el Alarcón, el Merced, el Morales, el Guerrero, los Autores, el Morelos, el de América y el Arbeu. En los años siguientes continuaron las construcciones, el Colón (1898), el María Guerrero (1900), el Lírico (1907), el Renacimiento (1909), el Nacional. Si hacemos el recuento podemos ver la enorme teatralidad que imperaba en aquellos años, no solo en la Capital sino en todo el país. Varios de estos teatros fueron cerrados, cambiaron el nombre, fueron reemplazados, demolidos, caídos en catástrofes, acompañados por nuevas edificaciones como el Esperanza Iris (1918). (*Dueñas, Flores y Escalante: 1995. Pp.32*)

Formal; no obstante aquello no impedía que fueran también los grandes escenarios de la Revista, probablemente no los únicos, pero sí los más representativos.

El suceso de la Revista, en general, se desarrolló en el centro del país. Estaban formadas por parodias de acontecimientos reales y se llamaba Revista porque durante el espectáculo se hacía una revisión de los eventos relevantes de la vida diaria. Duraban alrededor de una hora y giraban en torno a un tema central, aunque de vez en cuando este tema se veía interrumpido por números que no necesariamente tenían que ver con él. Básicamente se trataba de escenas dialogadas que daban pie a números musicales escritos por los mismos autores de los diálogos e interpretados por los actores o que simplemente eran canciones populares interpretadas por cantantes del momento. En la publicación *TEATRO MEXICANO Historia y dramaturgia*, Pablo Dueñas y Jesús Flores y Escalante hablan del término revista como “un género cuya principal particularidad consistió en llevar a escena una serie de dramatizaciones basadas en hechos reales, actuales o preteritos, de manera satírica, por lo general cómica y en forma de parodia”, hablan de que no existe un patrón determinado para su estructura básica ya que contenía rasgos de Zarzuela, Sainete y Astracánada, pero que contaba con los siguientes elementos bien definidos:

- a) *La trama*. ...duraba alrededor de una hora. El argumento giraba en torno a un tema central, sin que este tuviera necesariamente continuidad a lo largo de la misma. Se trataba de diálogos o escenas con un número reducido de actores, que en un momento determinado daban pie a un número musical.
- b) *La música*. El 60 por ciento de las piezas musicales de una obra tenía que ver con la trama y eran interpretadas por los propios actores. Las letras guardaban continuidad con el argumento, siendo los autores del libreto quienes también escribían las letras de las canciones, en combinación con los músicos. Otro 20 por ciento se componía de canciones de moda, a las que se les cambiaba la letra para hacerlas afines con la trama, y en el 20 por ciento restante se incluía música que nada tenía que ver con el argumento, pero le confería cierta belleza. En este apartado

intervenían cantantes populares, cuya participación era exclusiva para el tema musical.

- c) *Los cuadros bailables*. De hecho, la revista se apoyó con la presencia femenina de segundas o vicetíples⁵ quienes imprimían toques de indudable picardía a las partes musicales insertadas, ya respaldando a la figura o figuras principales, o bien con números hechos para el lucimiento anatómico de estas mujeres, cuyos nombres por desgracia, se perdieron con el paso del tiempo...
- d) Lo picaresco. La revista teatral desde su consolidación utilizó elementos populares desdeñados por las altas esferas sociales, como el uso de modismos verbales (albur, doble sentido, lenguaje corporal y coloquial, tipos populares (pregoneros, prostitutas, borrachos, mariguanos, payos, pueblerinos, etcetera) y la sátira de personajes famosos, como políticos, periodistas, literatos y hombres prominentes
- e) Como ya mencioné antes en la Revista se gestó todo un catálogo de la mexicanidad, se dejaron de lado los espectáculos basados en códigos españoles para dar paso a el lenguaje nacional, era considerada género menor y repudiada por gente de otros géneros como el teatro formal o la zarzuela; estaba llena de albures, doble sentido y lenguaje atrevido, su repertorio de personajes era conformado por tipos populares nacionales citadinos y rurales: prostitutas, pregoneros, borrachos, drogadictos, campesinos, políticos, artistas famosos, periodistas... esto implicó que muchos actores mexicanos que antes no eran tomados en cuenta, comenzaran a encontrar su lugar en los escenarios, Anastasio Otero (Tacho) interpretaba a los tipos del pueblo bajo mexicano, especialmente al pelado de arrabal, fue un precursor de ello y popularizó estos personajes de maneras inusitadas; junto con él se pueden mencionar a Humberto Galindo, el Chamaco Longoria, Arturo Ávila (Gandolín), Luis Verduzco, Fabio Acevedo, Alfonso Jasso, Rosete, Pompín y Manuel Iglesias, etc. por el lado de las mujeres que además de ser grandes estrellas como las tiple mencionadas páginas atrás, popularizaron la belleza mexicana: Paquita Cirés Sánchez, Carmen Segarra, Fernanda Abreu, Concha Cires Sanchez, Lucina Joya, Ignacia Verástegui, etcetera, quienes específicamente popularizaron la belleza mexicana. Todos ellos fueron precursores y en su caso contemporáneos de personajes que ahora nos son

⁵ En la revista las mujeres eran una figura primordial y estaban perfectamente catalogadas según su función en el espectáculo, en la publicación TEATRO MEXICANO Historia y dramaturgia encontramos las siguientes categorías: "En el lenguaje teatral de principios de siglo, se denominaba tiple a la cantante o actriz de mayor importancia; tocha al grupo de tres o cuatro bailarinas que rodeaban a la tiple; segunda tiple, vicetiple o segunda al conjunto restante de bailarinas. Según el escalafón teatral las debutantes tenían que iniciar sus actuaciones en el grupo de segundas para con el tiempo ascender a primeras tiple, si los empresarios encontraban calidad en su arte teatral.

más cercanos y que comenzaron sus carreras en los Teatros de aquella época, en las Carpas y las consolidaron en el cine lo que en gran medida les permitió ser populares ahora en comparación con muchos de los demás grandes actores de la época que no llegaron al cine o no de manera contundente, Joaquín Pardavé, Mario Moreno (Cantinflas), Gloria Marín, Antonio Espino y Mora (Clavillazo), Germán Valdés (Tin Tan), Marcelo Chávez, Fannie Kaufman (Vitola), Lupe Inclán, Amelia Wilhelmy, entre otros. (...)" *(Dueñas, Flores y Escalante: 1995. Pp.35)*

El fenómeno del Teatro de Revista duró, más o menos, medio siglo y tuvo distintos momentos, se dividió en subgéneros que se desarrollaron conforme a las necesidades sociales o las modas, en un breve recuento existieron:

1) *Revista Política* - Su base eran los eventos y personajes políticos del momento.

2) *Revista nacionalista o costumbrista* - Se usaba el lenguaje popular con música y elementos nacionalistas mexicanos. En este tipo de revista se ensalzó a personajes populares que dieron lugar a nombres como: Don Catarino, Cantinflas, Palillo, Clavillazo, etc.

3) *Revista Bataclánica o Frívola* - Contaba con textos picantes y mujeres sensuales en poca ropa que cantaban y bailaban cosas como el can-can. María Conesa, una flacucha española de la que se burlaban las voluptuosas tiples cuando llegó a México, se hizo famosa en este tipo de revista y su debut causó estupor.

4) *Revista Evocativa* - Estaba llena de suntuosidad, se presentaban Canciones y bailes antiguos, episodios históricos.

5) *Revista Musical* – Se trataba de obras con mucha música, bailes e improvisación. Muchos cantantes y cómicos eran partidarios de este tipo de Revista y se hicieron famosos, como el caso de Agustín Lara.

Durante la década de los 30s, la Revista dio su último respiro: el Teatro de Variedades, el Teatro Convencional, el cine, la radio y la Carpa comenzaron a desplazarla. Además de lo anterior, las amenazas hacia los revisteros se recrudecieron a partir de los 40s. La Revista siguió existiendo, pero la calidad no fue la misma y el interés del público tampoco.

Por este tiempo comenzaron a tener éxito las Carpas inspiradas en los Circos europeos que habían llegado a México a principios del siglo XIX y que tuvieron gran impulso a partir de la década de 1860, con el circo *Chiarini* y que fueron destruidos por la Revolución. Tiempo después, los dueños se asentaron en la Capital e idearon hacer teatros móviles para aprovechar la infraestructura con la que contaban. Con la ampliación de la avenida San Juan de Letrán (Actualmente corresponde al tramo de Eje Central que va de José María Izazaga a Francisco I. Madero) que comenzó en 1933, y donde se propuso que se aumentara a un ancho de 35 metros, las expropiaciones, indemnizaciones y demoliciones eran cosa diaria. Algunos de los predios quedaron vacíos y se aprovechaba para montar Carpas cuyos alrededores se llenaron de vendedores ambulantes, prostitutas, rateros, indigentes, etcetera.

Con el gobierno del presidente Lázaro Cárdenas de 1934 a 1940, la cesura se relajó, la Guerra Civil había quedado atrás y se transitaba por un momento de paz y estabilidad política y social. Los permisos para montar las Carpas se daban sin mucho trámite, así fue como de pronto comenzaron a reproducirse por doquier.

Las Carpas eran construcciones de madera o lona y los elementos que las conformaban dependían de los recursos económicos con que se contara. Por ejemplo, algunas tenían gradería y en otras, el público se acomodaba en el piso que podía ser de madera o simple tierra. Generalmente había un escenario de tarimas en alto y los camerinos se

colocaban detrás o en el interior de dicho escenario. El tamaño también variaba.

Otro de los elementos que nos dejaba ver si una Carpa era suntuosa o no, es que contara con una compañía estable formada por un director, autor, productor, una o dos vedettes, cómicos, actores, cantantes, bailarines, malabaristas y magos, una pequeña orquesta, un encargado del mantenimiento, un taquillero y un voceador de tandas. Todos ellos, en conjunto, participaban en labores como vestuario, propaganda, escenografía, etc.

“Las carpas representaron una verdadera diversión para el pueblo y significaron un contacto directo entre la gente y los artistas, pues ante la inminente llegada de una carpa –que se montaba en cuestión de horas-, los vecinos se presentaban no sólo para el espectáculo en sí, sino que también les interesaba ver cómo se levantaban los postes, se colocaban los tablonés de madera donde podían sentarse hasta doce personas, cómo se montaba la lona circense – de ahí el nombre de carpa-, y finalmente, esperaban la llegada de los artistas. Una vez terminada a improvisada construcción, se escuchaba la pregonero por las calles anunciando lo que se presentaría en la carpa a partir de las cuatro de la tarde y hasta pasada la media noche. El contenido de los espectáculos no era diferente de lo que se podía ver en los teatros tradicionales: en las tandas el público se entretenía con números musicales, el sketch cómico, la sátira política, las imitaciones, los actos de malabares, la magia, los ventrílocuos y los payasos. Además la gente podía interactuar en algunos números...” (*Rosas: 2010. Pp. 309*)

Al principio en las Carpas se presentaron bailes, pantomimas y payasos que se convirtieron en los personajes principales, después los espectáculos se fueron enriqueciendo. En general los personajes eran estereotipos populares con argumentos burdos, esto fue el gran éxito de la carpa, entretenimiento simple a bajo costo.

“Aunque la carpa era considerada propiedad de la barriada – no había desperdicio en los diálogos de doble sentido, el albur, el lenguaje de barrio, el tono populachero-, paradójicamente grandes protagonistas de la historia del espectáculo cómico surgieron de ahí,

como Mario Moreno *Cantinflas*, Manuel Medel, Shilinsky, Germán Valdés *Tin Tan*, El *Panzón* Panseco, Leopoldo Polo Ortín, las hermanas Arozamena⁶, Joaquín Pardavé, Roberto el Panzón Soto y su hijo Fernando Soto Mantequilla, Delia Magaña, Jesús Martínez Palillo, Adalberto Martínez Resortes. Cantantes como Alfonso Ortiz Tirado, Álvaro Fuentes le Bachiller o Javier Solís...” (*Rosas: 2010. Pp. 309*)

Hubo infinidad de carpas, unas más renombradas que otras, algunas que incluso, con el paso del tiempo dejaron de ser ambulantes, como el Teatro Salón Norris o el Salón Rojo.

“Entre las carpas que hicieron época se encontraban la Mayab, Procopio, las Maravillas, El Liriquito, el Salón París y la Carpa Ofelia que ocupa el sitio donde hoy se encuentra el Teatro Blanquita. La Carpa Valentina, localizada en Tacuba, llevaba el nombre de una de las más populares artistas del momento, Valentina Zubareff, quien compartió en escenario con Cantinflas. Muchas carpas se levataron sobre San Juan de Letran (hoy Eje Central Lázaro Cárdenas) cuando inició su ampliación y había lotes baldíos compartiendo el transitado espacio con algunas salas de cine y con el circo.” (*Rosas: 2010. Pp. 309 y 312*)

Con la entrada al poder del ex presidente Manuel Ávila Camacho en 1940, las Carpas siguieron en apogeo pero el apoyo no fue como en tiempos de Cárdenas, además de que se iban presentando cambios en los espectáculos relacionados con los cambios sociales, que no fueron pocos en una época en la que se estaba asentando la ciudad, dejando de lado la vida de campo. Uno de los cambios más relevantes fue la entrada del cine a nivel masivo, lo cual provocó un éxodo de artistas y, por supuesto, de público. El crecimiento de la ciudad con todas las movilizaciones sociales que eso implica también fue muy importante: los ricos buscaron colonias nuevas con servicios y los pobres se extendieron por la periferia; se

⁶ Amparito (la más famosa de todas ellas hasta nuestros días), Lupe, Luisa y Carmen, junto con sus hermanos Eduardo y Juan, empezaron en las carpas y los teatros desde pequeños, eran hijos del cantante, guionista, actor y director teatral Eduardo Nanche Arozamena y la tiple del teatro Principal Clemencia Sánchez, llevaban el escenario en las venas y tuvieron su propia compañía familiar.

comenzaron a asentar nuevas construcciones en los terrenos vacíos y las carpas fueron desapareciendo, el llamado “Regente de Hierro”, Ernesto Peralta Uruchurtu, que fungió como Jefe del Departamento del Distrito Federal de 1952 a 1966, era una persona preocupada de la moral pública, del ordenamiento de la Ciudad y de la modernidad. Podemos deducir que las Carpas ni eran muy morales ni empataban con la estética de Uruchurtu, quien comenzó a expropiar los terrenos donde solían aposentarse y poco a poco dejó a los carperos sin espacios, quedaron en pie solamente los teatros de variedades que no estuvieran en las calles principales y que no tocaran los intereses de la política. Tiempo después de la extinción de las Carpas en 1963, Gorostiza como director de Bellas Artes, creó un proyecto en el que se construirían Carpas en lugares alejados de la ciudad para dar a conocer a dramaturgos mexicanos como Salvador Novo o Emilio Carballido. Diez años más tarde fue el turno del IMSS y el DDF quienes patrocinaron un proyecto de teatro popular en Carpas, pero no tuvieron éxito, finalmente no eran movimientos surgidos de la necesidad de expresión del pueblo, lo que para mí es característica fundamental del movimiento carpero, sino de la necesidad de expresión de personajes de la cultura validada.

A la par de teatros de Revista y carpas, los salones de baile formaron parte fundamental de la diversión popular y contrubuyeron en gran medida a lo que sucedió con los cabarets. Estaban llenos de prostitutas y ficheras, las primeras cobraban por sexo, las segundas eran mujeres que se sentaban con los clientes para coquetear, cachondear, bailar e incitar a consumir bebidas, por cada trago que el cliente consumía, la fichera en turno recibía una ficha.

Con el paso del tiempo, el baile se convirtió en un punto central para las ficheras: ya no sólo se cobraba por los tragos, sino también por las piezas de baile. Después el tipo de baile evolucionó y se volvió más provocativo, era una modalidad de Danzón que consistía en un movimiento de cintura hacía abajo bautizado como *Meneadillo*; finalmente algunas

ficheras que resultaron muy populares se convirtieron en la atracción central de los lugares.

“El Salón México fue inaugurado el 20 de abril de 1921. Entonces fue conocido como el Marro. Se localizaba en la esquina de Pensador Mexicano y 2 de Abril, en la colonia Guerrero. Llegó a ser considerado la Catedral del danzón. Estaba formado por varios salones: el Renacimiento, los Espejos, el Tianguis, el Maya y el Azteca. Sus bailes y sus concursos hicieron época, pues en su seno se presentaron grandes orquestas. Fue tal su fama, que dio pie a la obra sinfónica de Aaron Copland, *El Salón México*, y a la célebre película del mismo nombre, en 1948, dirigida por Emilio *El Indio* Fernández.

En 1922, el Salón Colonia, propiedad de los hermanos Jara, le hacía la competencia a los salones Unión, Azteca y México. Fue construido como un jacalón –foro teatral de las zonas populares con los requisitos indispensables para presentar funciones de diversos tipos-. Tenía bien ganado su mote: El Piojo, aunque también fue llamado El Cocol y El Columpio.” (Rosas: 2010. Pp. 287)

Algunos salones de baile evolucionaron hasta convertirse en cabarets, otros permanecieron fieles a su naturaleza. Finalmente, unos y otros a la par de todo el lenguaje que se manejaba en carpas y revistas, conjugan un lenguaje nacional muy particular que se ve reflejado en el Teatro-Cabaret mexicano.

2.4.2 Del cabaret al teatro–cabaret mexicano.

Desde las primeras décadas del siglo XX surgieron otros centros de entretenimiento como una expresión popular de la idiosincracia mexicana que no es del todo validada en términos de su representación artística pero que sin duda, forman parte de la cultura mexicana y es el tema que más nos compete, se trata de los cabarets.

Como referente de lo que la normatividad entendía por aquella época como “cabaret” y “cafés-cantantes”, mencionaré lo que estipuló el Diario Oficial de la federación de México, en 1931: “sitio de diversión que reúna las condiciones siguientes: tener servicio de restaurante en forma completa, orquesta, permanentemente algún espectáculo de los llamados variedades, así como un espacio para que bailen los concurrentes; quedando la variedad sujeta en todo a los disposiciones del Reglamento de Espectáculos”. Se requería de una licencia expedida por el Departamento del Distrito Federal y para obtenerla se debía contar con un local que no tuviera vista directa a la calle; que estuviera a una distancia de doscientos metros cuando menos de escuelas, templos, hospitales, hospicios, fábricas, cuarteles e instituciones similares; condiciones de estabilidad y seguridad a juicio de los peritos del DDF; suficientes puertas para ser desalojado fácil y rápidamente, así como las debidas condiciones higiénicas; decorado decente; sin barra, ni mostrador de cantina. Los propietarios debían depositar en la Tesorería del Distrito Federal la cantidad de un mil pesos, para garantizar el cumplimiento de las disposiciones. La licencia sería expedida a nombre del propietario quien estaba obligado a velar por el orden y compostura, así como por el cumplimiento de las disposiciones del Reglamento”.

“Los cabarets fueron de los sitios más representativos de la vida nocturna en la ciudad de México durante una gran parte del siglo XX. En las primeras décadas de ese siglo no había aún una cultura del cabaret que permitiera el éxito en su establecimiento, a diferencia, por ejemplo, del cinematógrafo o el teatro. Será hasta los años veinte, aproximadamente, cuando echen por fin raíces. Entre 1918 y 1925 aparecieron más de 20 teatros que se sumaban a los viejos teatros decimonónicos. La mayoría de sus obras estaban saturadas de un humor picante. Los empresarios del teatro frívolo buscaron elevar la calidad de los espectáculos, al mismo tiempo que disminuir la tela del atuendo de las coristas, y mantener tarifas bajas para competir en el mercado del entretenimiento.

En la década de los treinta los cabarets se multiplicaron por la capital del país, dando origen a uno de los espacios públicos más fecundos en la creación y recreación de mitos y realidades en el imaginario colectivo ciudadano. Los cabarets de la ciudad fueron parte del proceso de modernización experimentado por el México

posrevolucionario. Según Gustavo Casasola, a principios del siglo XX existieron varios salones de baile. Después, vinieron las orquestas en los bares-restaurantes, hasta convertirlos en cabarets como los del extranjero. Los hubo de gran lujo como *El Globo*, *El Abel*, *el Café Colón*, *El Parisián*, *L'Escargo*, *Montecarlo* (en la avenida 16 de Septiembre), *Pierrot* (en la calle de San Juan de Letrán), hasta llegar al más suntuoso: *El Salón Quijote* del Hotel Regis, que fue inaugurado en julio de 1923. En algunos de estos cabarets había buena música, vino y comida. Otros se daban el lujo de poner variedad con bailarines, tríos y guitarristas, pero el atractivo de estos lugares eran las orquestas de jazz. Obviamente, también hubo cabarets de menor categoría: *Ideal* (en la calle de Isabel la Católica), *Los Parranderos* (en la esquina de Argentina y Panamá) e *Iris* (en la calle de Mesones). Al menos dos cabarets empezaron a funcionar desde la segunda década de los novecientos: el *Conchita* (1915-1930), en República del Salvador esquina con el callejón del Parque del Conde, y el *Patria* (1914-1932), Pino Suárez número 18. Otros cabarets iniciaron sus actividades en la década de los veinte: *Agua Azul* (1927), Allende y Libertad; *Stambul*, (1921), Bucareli número 21; *La linterna Verde* (1926), callejón de la Esperanza y callejón de Aldaco, junto a la Plaza de las Vizcaínas. (Medina Caracheo: 2010. Pp. 103)

En los cabarets básicamente se podía presenciar lo mismo que en los teatros de Revista pero se podía comer, beber y fumar. El ambiente era más relajado, la gente podía conversar durante el espectáculo, podía bailar entre actos. El centro de la ciudad fue por años bastión del teatro popular donde se asentaron infinidad de cabarets al lado de otro tipo de establecimiento para espectáculos similares, como el *Montparnasse*, un lugar lujoso que se convirtió en el primer cabaret alfombrado de la ciudad de México. Detalle que, en su momento, despertó furor entre los asistentes porque era un lugar familiar donde no se fichaba ni había prostitución. Sus grandes atractivos eran la comida, la comodidad, el lujo y las presentaciones que consistían en desfiles de modas, bailarinas, acrobacias y números musicales de artistas como Agustín Lara y Jorge Negrete, en el inicio de sus carreras.

“El 31 de diciembre de 1933, luego de un escándalo, el *Montparnasse* cerró sus puertas. Una noche llegaron allí tres senadores estadounidenses, andaban de parranda y al parecer venían de un prostíbulo. Se pusieron enfermos: uno murió en la mesa del cabaret, otro en la puerta y otro en la comisaría. Comenzaron las

investigaciones; vino una comisión oficial de su país. Al parecer, cenaron algo descompuesto en el prostíbulo.” (*Medina Caracheo: 2010. Pp. 103*)

A raíz de los sucesos anteriores, el *Montparnasse* –ubicado en la Avenida Paseo de la Reforma–, cerró sus puertas y su dueño decidió abrir unos años después otro emblemático lugar, el *Waikiki*, que se ubicaba muy cerca de su antecesor. Era grande y de decoración fastuosa, a la usanza de los cabarets cubanos. El dueño era José Moselo, un español que desde muy joven emigró a Cuba y aprendió el oficio del cabaret siendo mesero, llegó a México y quedó fascinado con el ambiente del centro de la Capital porque le recordaba a la Habana, donde los cabarets eran sitios para familias y gente distinguida que se divertía presenciando las variedades, bailando, comiendo y bebiendo. Poco a poco, Moselo se relacionó y escaló hasta convertirse en uno de los hombres más ricos y poderosos del momento. El *Waikiki* albergó durante sus años de vida a la crema y nata de la sociedad: artistas, políticos, mujeres bellas, periodistas, etcetera.

La Ciudad de México se llenó de todo tipo de locales: el barrio de Santa María la Redonda, que comprendía desde el cruce actual del Eje Central Lázaro Cárdenas hasta Mosqueta y era una zona muy populosa y activa por su cercanía con la estación del Ferrocarril Buenavista y el tianguis Martínez de la Torre, puntos cruciales en la vida de los capitalinos de aquellos tiempos. Al estar cerca de Garibaldi, El salón *los Ángeles*, el *Teatro Blanquita*, el Cine *Mariscal*, etc. fueron el centro de la cultura popular durante muchos años hasta que casi desapareció cuando se efectuó el trazo de paseo de la Reforma Norte, los trabajos de ampliación de dicha avenida iniciaron en 1959 por ordenes del entonces regente capitalino Ernesto P. Uruchurtu, y terminaron en 1964. En Santa María la Ribera se localizaba el famoso *Molino Verde*, un cabaret de lo más sordido que se podía encontrar en México y que era frecuentado además del pópulo, por artistas como el escritor Salvador Novo, el cineasta Sergei Einsestein y el

fotógrafo Agustín Jiménez quien, junto con Febronio Ortega y Jorge González Camarena, en 1932 sacaron la publicación gráfica llamada *Molino Verde*, como el cabaret, donde se mostraban generalidades del lugar como la taquilla, la butaquería y tomas de vicetíples enseñando el pubis.

Toda la zona centro de la ciudad era un circuito cultural donde se encontraban lugares como el *Ratón Loco*, *La Burbuja*, el *Imperio*, los *Bohemios*, el *Balalaika*, el *Conchita*, el *Caballo Loco*, el *Molino Rojo*, el *Dancing Hall Mata Hari*, el *Patria*, etc.

“Entre 1917 y 1929 funcionó el Dancing Hall Mata Hari, cabaret localizado en el segundo piso de una casona de Bolívar esquina con Madero, en la misma calle donde se encontraba el Teatro Principal, por lo que muchos trasnochadores, luego de asistir a una función, podían seguir la farra al calor de las copas. En un principio se vendían sólo refrescos, pero después se incluyeron vinos y licores, los vecinos protestaron por los escandalos y finalmente lograron clausurarlo en 1929.

Las tortas de bistec con bolillo gigantes, papa, aguacate, frijoles, crema, lechuga, jitomate y mucha salsa, se volvieron famosas en el cabaret Conchita –República de El Salvador número 127, esquina con el Callejón del Parque del Conde-. Operó de 1915 a 1930 y los asistentes se enfrentaban a la disyuntiva de empacarse la celebre torta por 12 centavos o bailar dos piezas con las ficheras que cobraban 5 centavos cada una. Entre los asistentes asiduos se encontraban algunos pintores de prestigio como Joaquín Clausell, Germán Gedovius, el Dr. Atl y Roberto Montenegro.

A unas cuadras se encontraba el Patria – Pino Suárez número 18, entre Venustiano Carranza y Uruguay-, que funcionó de 1914 a 1932. Después cambió de propietario y se llamo Habana, con su nuevo domicilio en Izazaga 47. Terminó su historia convertido en el Savoy en la calle Bolívar 120. Otro cabaret reconocido fue le Moulin Rouge, versión mexicana; se encontraba muy bien ubicado en la Glorieta del Ángel, en la esquina de Río Tiber y Reforma, y mantuvo abiertas sus puertas de 1919 a 1930. Era de muy buena categoría y se bailaba can cán. En 1930, en el cabaret Los Bohemios de la calle de Oaxaca se hizo popular la “cuba libre”, a 35 centavos el vaso” (*Rosas: 2010. P.p. 287 y 288*)

Los cabarets y salones de baile fueron por muchos años el entretenimiento preferido de los habitantes de la capital, junto con el cine y

años después con la televisión. Con todas las modificaciones en la geografía citadina, colonias como la Doctores, Guerrero, Buenos Aires, Buenavista, Juárez, entre otras, que son las zonas aledañas al primer cuadro de la ciudad de México, recibieron a los lugares de espectáculo que tuvieron que emigrar del centro.

Estos lugares llevaban el nombre de *cabarets* al igual que en Europa, aunque en los cabarets mexicanos no se pretendía hacer arte o protesta (a pesar de ser frecuentados por artistas). Se trata, más bien, de lugares de vedettes y prostitutas, muy ligados en el ideario mexicano con las casas de citas, congales, etc. Seguramente de aquí surge la idea que tienen la mayoría de mexicanos sobre el Cabaret; idea que ha ido cambiando con la ayuda de algunos artistas dedicados al género, aunque este cambio sólo ha sido superficial y en un reducido grupo de la población que en general abarca a personas dedicadas o interesadas por el arte.

Para que naciera un cabaret mexicano (por llamarlo de alguna manera) donde el arte fuera la base del espectáculo, tuvieron que pasar muchos años, surgió como una mezcla de Carpa, Revista, Teatro y Cabaret, al inicio fueron espectáculos de Carpa y/o Revista presentados en pequeños lugares que usualmente eran o hacían las veces de bares, en este sentido comienza a surgir el Teatro-Cabaret y el Teatro-Bar como espectáculos que se presenciaban en lugares donde al mismo tiempo se podía comer, beber y fumar.

El nacimiento del Teatro-Bar surgió con presentaciones donde actuaban personajes como Oscar Chávez y Ernesto Gómez Cruz, tiempo después de los inicios se abrieron el bar *Guau* dirigido por Julián Pastor y luego el *Miau* donde a finales de los años 70 del siglo XX, algunos artistas que se vieron en la necesidad de buscar alternativas para presentarse, ya que tenían problemas con la Asociación Nacional de Actores, comenzaron a hacer espectáculos de teatro-bar, así el *Guau* y el *Miau* fueron emblemáticos para presenciar este tipo de espectáculos que tenían un

sentido cómico-político. El *Guau* y el *Miau* son prósperos y populares aún en nuestros días, aunque han cambiado los espectáculos con tono de protesta en los que los artistas hacían crítica social y política y que se arriesgaban a sufrir represalias gubernamentales, por espectáculos con artistas famosos y que ganan bastante dinero en una época donde la crítica no es mal vista, sino que se ha convertido en productora de dinero y que en muchas ocasiones tiene la venia de los criticados. La crítica está de moda: a la gente le gusta, la hace reír y no representa real peligro para quien es criticado, por lo tanto no se persigue y lo que es más, se ha convertido en recurso de muchos trabajos artísticos de distinta índole.

No puedo decir que no existe quien se arriesga en nuestros días a hacer crítica comprometida y de riesgo, pero desde mi perspectiva son pocos. Por este tipo de espectáculos han pasado sin número de actores, comediantes y cantantes que ahora conocemos más gracias a su trabajo en el mundo televisivo que en el teatral o cabaretero como: Martha Ofelia Galindo, Héctor Ortega, Víctor Trujillo, Ausencio Cruz, Oscar Chávez, etc. Y también hay muchos nombres populares actualmente que se han dedicado al teatro bar en esta etapa en la que ya es considerado como una actividad de alto prestigio, como los *Mascabrothers*.

Para los años 80s, los actores arreglaron ciertas rencillas que habían tenido con la Asociación Nacional de Actores y que los habían alejado de la televisión y volvieron a ella dejando en varios casos de lado el Teatro-Bar que no daba tanto prestigio, dinero, ni fama. En esta misma década salieron a escena la actriz, directora, dramaturga Jesusa Rodríguez y la compositora, cantante y pianista argentina Liliana Felipe. Estas mujeres hicieron una mancuerna en lo laboral y en lo personal, debutaron como cabareteras en un cafecito de Coyoacán llamado *El Cuervo*, que luego rebautizaron como *El Fracaso*, este local es el antecedente de *El Hijo del Cuervo*, un lugar que era una parada obligada para quienes visitaban el barrio de Coyoacán, muy popular sobre todo en los 80's y 90's. En 1990

Liliana y Jesusa cambiaron su lugar de acción y alquilaron permanentemente el teatro *La Capilla* donde ya habían trabajado y que abrió en 1954 el dramaturgo Salvador Novo, en la búsqueda de tener un espacio teatral independiente. *La Capilla* está ubicada también en Coyoacán y en el mismo terreno se encuentra otro espacio alternativo teatral llamado *El Habito*, que fue tomado e inaugurado por las dos mujeres también en 1990. Este lugar se convirtió en el espacio de Liliana y Jesusa y es a partir de entonces cuando su trabajo cabaretero empezó a darles fama y gloria. Siempre han tenido un discurso político y social muy marcado hacia la izquierda: los derechos de las mujeres, la comunidad lésbico-gay y cualquier tema que toque la injusticia a las minorías sociales y han usado al Cabaret como herramienta para expresar y divulgar su sentir. Liliana y Jesusa, sin ser las primeras en dedicarse al cabaret en México, son de las más reconocidas en este género porque comenzaron a rescatar el Cabaret con influencia europea, donde el arte tenía un papel fundamental y se convirtieron en la influencia de toda una generación que se ha dedicado al género.

Otro pilar del cabaret en México es Tito Vasconcelos, habiendo trabajado con Jesusa Rodríguez por varios años y con buena trayectoria en cine, teatro y radio, empezó a montar y promover espectáculos de cabaret, en 1998 inauguró *Cabaré-Tito*, un antro en el que se presentaban espectáculos de cabaret con inclinación lésbico-gay. Tito se dedicó a su trabajo artístico, a dar clases en escuelas de teatro, a impartir cursos de Cabaret y a ser un fuerte activista social sobre todo en el ámbito de los derechos sexuales y de la comunidad lésbico-gay

En 1994 Tito Vasconcelos fue invitado al Centro Universitario de Teatro de la UNAM a impartir una clase de crónica de la escena en México y luego un taller que terminó con la dirección de la obra *Shakespeare a la carta* que era un espectáculo de cabaret basado en las obras de William Shakespeare mezcladas con la realidad nacional del momento. Con Tito en

el CUT, trabajaron cuatro mujeres que después no pudieron apartarse del cabaret, me refiero a Ana Francis Mor, Cecilia Sotres, Marisol Gasé y Nora Huerta, que conforman el grupo de teatro-cabaret *Las Reinas Chulas*. Ellas continuaron trabajando con Tito cuando abrió el *Cabare-tito*, ahí fue donde se encontraron las cuatro y empezaron con sus acercamientos al cabaret más allá de las clases escolares, con la puesta *Cabaret a trois*, toda esta fue una época de movimientos y aprendizaje, las tablas que les dio este lugar fueron muy importantes ya que el público era gente de todo, que frecuentemente no estaba interesado en el espectáculo más que en la cerveza que tenía en mano. Durante este periodo se fue conformando el grupo, las cuatro empataron y comenzaron a ser inseparables. Hicieron varios espectáculos con Tito y tiempo después conocieron a Jesusa Rodríguez quien las llevó a *El Habito*, donde el ambiente era mucho más intelectual, lo que presentaba otro reto porque a pesar de la experiencia, ahora estaban frente a un público informado y crítico. Con Jesusa trabajaron aproximadamente cuatro años continuando en el teatro-cabaret, esta época fue cuando se autonombraron *Las Reinas Chulas*, nombre que surgió porque Tito y Liliana para saludar a cada una, decían “hola reina chula, ¿cómo estás?”. Así, *Las Reinas Chulas* han tomado la influencia de Jesusa, Liliana y Tito para, en la actualidad, ser el colectivo cabaretero más reconocido de nuestro país. Manejan *El Vicio*, mote con el que renombraron a *El Habito* y que presentan como un espacio alternativo a la disposición de todos, aunque en realidad se debe pagar y pasar por una selección para poder obtenerlo. Además de ser un lugar en el que se puede presenciar un teatro-cabaret marcado por ciertos tópicos como el feminismo y la política partidista, en el *Vicio* presentan cada año el Festival Internacional de Cabaret, que ha tenido considerable éxito y ha sido enriquecido con artistas mexicanos y extranjeros y se ha convertido en propaganda fundamental para la popularidad del género.

Dentro de la generación que siguió a la época de Jesusa Rodríguez, además de *Las Reinas Chulas*, encontramos a varios más, de los cuales

mencionaré a dos que son fundamentales para el presente estudio y que sin duda son grandes pilares del cabaret en México: Astrid Hadad y el maestro Pedro Kominik, que ha dedicado gran parte de su trabajo artístico a este género de una manera particular y muy importante, como artista y director de cabaret, pero además como teórico, preocupado por profundizar el género por medio de un estudio de sus raíces e historia. Además, es también un formador de gente de Cabaret (artistas, directores, productores, etc.) por medio de cursos y talleres, con el claro objetivo de impulsar a la gente a subirse a la escena cabaretera partiendo de la estructuración clara y consciente de lo que se presenta.

3. La Teatralidad y el Cabaret en “Divinas Pecadoras” de Astrid Hadad

3.1 Generalidades del trabajo de Astrid Hadad.

Astrid nació en Chetumal Quintana Roo, México, como hija de comerciantes libaneses. Vivió en Chetumal hasta terminar el bachillerato para luego emigrar en los años 80s a la Ciudad de México, argumentando a sus padres que estudiaría en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM (aunque lo que realmente quería era ser cantante). Ya en el D.F., eligió estudiar Ciencias de la Comunicación, pues con la poca información que tenía creía que era lo más cercano a sus inquietudes; ingresó a la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, en donde dice haber obtenido la capacidad de investigación que, sumada a su gusto natural por leer, le permitió aprender cosas como el Teatro de Revista. En el momento en que Astrid se enteró que existía la carrera de Literatura Dramática y Teatro, intentó cambiar de rumbo pero no se decidió a tiempo. De cualquier manera, no dejó de lado su sueño y empezó a cantar con guitarra en mano en cafés donde comenzó a acercarse al mundo del teatro. Tiempo después, se fue a estudiar la carrera de Música en la Universidad de Xalapa Veracruz, para

entonces ya se inclinaba más por el teatro. Volvió al D.F. y se unió al Foro *EON*, una academia de teatro dirigida por Sergio Bustamante, donde conoció a personas como Hugo Argüelles, Regina Orozco y Darío T. Pie. Ahí estudio año y medio hasta que decidió entrar al Centro Universitario de Teatro de la UNAM, lugar en el que estudió a Bertolt Brecht, Kurt Weill y el cabaret alemán, encontrando así su propio sendero.

A mediados de los 80s, Astrid participó en el montaje de *Donna Giovanni*, una adaptación para teatro de la ópera de Mozart dirigida por Jesusa Rodríguez, quien se sumó a su lista de influencias cabareteras. En dicho espectáculo se hacía una crítica del machismo al mismo tiempo que se celebraba el libertinaje, tuvo buen éxito en México y Europa.

Después de *Donna Giovanni*, Astrid decidió crear sus propios espectáculos tomando como recursos la Carpa, el Teatro de Revista, las películas de la Época de Oro del cine mexicano y el cabaret alemán. Empezó con “*Nostalgia Arrabalera*”, “*Del Rancho a la Ciudad*” y después el musical tragicómico “*La occisa: Luz levántate y lucha*”, basado en la vida de Lucha Reyes.

“Entendí lo que era el cabaret alemán, lo mezcle con lo que fue la carpa y el teatro de Revista e hice mis propias investigaciones, cree mi propio mundo.” (CIRCULO UNIVERSITARIO. *Publicación de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM*)

Durante estos primeros espectáculos, Haddad comenzó a trabajar con el grupo musical *Los Tarzanes*, con quienes produjo espectáculos como “*La mujer Ladina*”, “*Apocalipsis Ranchero*” y “*La Mujer del Golfo*”. *Los Tarzanes* siguen siendo sus fieles compañeros de oficio, Astrid cuenta que un día se quejaban de la falta de dinero, les respondió que debían tener fe en su trabajo y les propuso que ella se haría cargo de conseguir recurso, para lo cual comenzó a hacer telenovelas y películas.

En estos inicios Astrid se presentaba en cantinas del centro de la Ciudad de México:

“A partir de unos años de investigación sobre la vida de Lucha Reyes, estrella mexicana -primero de ópera en Francia y después del cabaret y el cine en los años 30 y 40 en México-, Hadad empezó a realizar su trabajo. Al principio, presentaba su performance en cantinas del centro de la Ciudad de México. Ella recuerda: "De allí es donde prácticamente surge lo que ahora hago... las ideas del vestuario, de la imagen que se veía de la cantante, cómo debía estar en el escenario, fueron a partir de La Occisa: Luz levántate... y Lucha. Trabajaba con lo que era el teatro de revista y cabaret y las películas mexicanas de los 40. Lo presentaba en una cantina del Centro y resultó como película musical en vivo. Aparecía yo en unas escaleras, mis músicos [Los Tarzanes] estaban en otro lado porque no cabían en el escenario, que era muy chiquitito. Del escenario brincaba a la barra de la cantina y cantaba con las botellas atrás, y también me metía con el público. Saltaba encima, sacaba la pistola, era un espectáculo totalmente ranchero. Empecé a meter más política y la historia de México, sobre todo la pre-hispánica y de la conquista. Empecé entonces (1988-89) con mis trajes sincréticos, hacía transformaciones de la música ranchera y después incluía la música tropical y hasta el rock -todas estas influencias metían. (1993, 1994)" (Roselyn Costantino. *Memoria colectiva y cuerpo individual: política y performance de Astrid Hadad*. Revista Conjunto)

En esta época es donde comienza a asentarse el estilo de Astrid Hadad, cuenta que muchos le decían que lo que ella hace es *performance*, a lo que respondía que el “Cabaret es más completo, incluye actuación, canto, danza, plástica y crítica política, el performance lo puede hacer cualquiera con unas cosas en el escenario”.

Astrid define su trabajo como Cabaret, combina el trabajo de carpa, revista, cabaret alemán (con lo que siempre ha mostrado un vínculo muy importante), las rumberas, la época de oro del cine mexicano... Su cuerpo es el centro de todos los espectáculos al que siempre viste con originales y extravagantes vestuarios llenos de simbolismos y que, en sí mismos, son obras plásticas conceptuales (uno de los sellos del trabajo de Astrid).

“El objetivo fundamental de Hadad es repetir símbolos archiconocidos por los mexicanos, pero transformándolos en una suerte de pastiche,

cargado de ironía, cuyo referente es la actual situación política de su patria. En este sentido, su vestuario su hábito, es el hábito del país. Hadad se viste de los miles de Méxicos que su cuerpo representa. Ella misma se encarga de diseñar los vestidos que usa en sus espectáculos, aunque en ocasiones lo hace en colaboración con otras personas, especialmente con Maris Bustamante, otra preformista de renombre en la capital mexicana.” (Alzate: 2002. Pp. 51)

En sus primeros espectáculos, Astrid actuaba, cantaba boleros y recitaba poemas pero dice que le faltaba el humor.

“...incorpora en sus espectáculos formas plásticas, acciones y elementos de la cultura popular nacional de México para articular discursos críticos y, al mismo tiempo, hacer disfrutar al público. Hadad describe su obra así: "Para mí es cabaret. Sé que en los EE.UU lo llaman performance". "Es un estilo sincrético, estético, patético y diurético, donde se muestran sin ningún pudor el machismo, masoquismo, nihilismo y valemadrismo inherentes a toda cultura". El foco de este despliegue de tradiciones culturales evidentes en la historia del teatro mexicano (carpa, cabaret, revista) es el cuerpo femenino y la memoria que está allí inscrita.” (Roselyn Costantino. *Memoria colectiva y cuerpo individual: política y performance de Astrid Hadad. Revista Conjunto*)

Los espectáculos de Astrid están estructurados en números musicales intercalados con comentarios de distintos tópicos que transcurren cargados de símbolos que, en general, forman parte de la identidad, conciencia y cultura nacional mexicana. Por medio de la canción hace que el público participe cantando y riendo, éste se ve inmerso en la conciencia de la violencia que se ejerce por medio de las relaciones sociales en que vivimos. El placer y la risa que provoca resultan sospechosos, resulta en placer y risa con un trasfondo muchas veces miserable, muy al estilo del cabaret Alemán que ha estudiado con vehemencia y con el que está muy relacionada ya que viaja constantemente a aquellas tierras donde se presenta con éxito, con su característico tono humorístico que encierra un mensaje contundente y duro.

“Ella establece desde los primeros momentos de su vida artística una relación entre las dos culturas, la de Berlín y la de México, geográficamente distantes, pero unidas por la labor imaginativa de la artista y por el contexto de una mitología urbana similar, encarnada en el teatro “ligero”. Culturalmente lo que le permite extender este puente son las representaciones que se produjeron alrededor de la carpa, a saber, el teatro de Revista y posteriormente el cine mexicano entre la década del veinte y del treinta del presente siglo.

Adicionalmente, la Ciudad de México de principios del Siglo XX y el Berlín de los años veinte comparten un tipo de imaginario colectivo que desencadena una serie de personajes urbanos. En ambas ciudades se producen fuertes cambios sociales.

Estas ciudades fantásticas y anárquicas, Berlín y México, en las que los valores tradicionales entraban en decadencia, constituyen el espacio que Hadad intenta recuperar. La gran ciudad para ella es un refugio para aquellas personas que no puede conformarse con el peso del patriarcado.” (Alzate: 2002. Pp. 42 y 43)

Durante estos tiempo se comenzaron a desarrollar en dichas ciudades, las relaciones de poder que hemos mencionado donde se imponían las dinámicas sociales de los más fuertes. Surgió una gran diversidad cultural con lo que inevitablemente se da paso a la disidencia y la trasgresión de la moral reinante, en estos términos Astrid, crea un personaje que es una mujer fuerte, vigorosa, lujuriosa, con sentido del humor y estandarte de su público, mezcla a la cabaretera alemana con las protagonistas de la carpa y la Revista Mexicanas. Astrid habla de la Carpa de la siguiente manera:

“Allí había personajes típicos de las calles de México: el borrachito, la María o como los personajes que hacían la Guayaba y la Tostada. Estos personajes de vecindario, de las gentes desdeñadas por la sociedad y que les tocó perder en esta vida. Son como indigentes que van por la calle pero que pueden ser muy graciosos. Había personajes tipo. Y en mi espectáculo no hay un personaje tipo. Yo quiero que aparezcan todas las personalidades, primero porque siempre me ha gustado jugar a la buena, a la mala, a la seductora. Digamos que lo que yo hago (que alguien lo dijo por mí, no creas que se me ocurrió a mí, no tengo ese tipo de ocurrencias porque yo hago las cosas y no se me ocurre explicar exactamente lo que hago), pues como decía me acuerdo que una vez Cristina Pacheco me dijo que yo

encarnaba a todas las mujeres que han pasado por el cine y que existen en la vida real: la cabaretera, la perversa, la pecadora, la buena, la ingenua. (Alzate, "Expandiendo los límites"). (Alzate: 2002. Pp. 45 y 46)

Los espectáculos de Astrid están llenos de discursos de poder, por medio de elementos culturales entabla toda una epístola política entendiéndolo en función las relaciones de poder que se manifiestan en la sociedad. Nos deja ver cómo la represión, la violencia, la moral, el temor, la debilidad, la victimización, etc. se perpetúan muchas veces por medio de la complicidad de los seres humanos.

Mientras uno va a presenciar el espectáculo Astrid se encarga de presentarnos un discurso personal basado en la figura femenina, rompiendo con la cuarta pared para, por medio de violentarse a sí misma (como podemos ver claramente cuando la escuchamos cantar con aquella voz que, si bien no es maravillosa resulta en extremo contundente, nos hace sentir y pensar), termine violentando también al público, quien después de escuchar el discurso de la artista toma una postura ante ello. No se trata necesariamente de estar de acuerdo con dicho discurso, el Cabaret se trata de provocar, de disentir como lo dice Gastón A. Alzate: "que el público, en la medida de lo posible, lo viva al igual que hace el artista".

Astrid Hadad nos presenta un trabajo que si bien es un compendio de recursos venidos de toda la serie de espectáculos de variedades, se sustenta en la personalidad cabaretera de una artista dispuesta a correr el riesgo que implica tener un discurso en el cual, por medio de lo cómico, lo trágico se hace presente. Un espectáculo donde la teatralidad y el cabaret llenan el espacio escénico para que como público podamos vivir aquellas sensaciones que sólo puede darnos una auténtica alma cabaretera.

Astrid tomó gran parte del compendio de nuestra cultura mexicana y formas de expresión escénica, para mezclarlo con los elementos del cabaret y convertirlo en lo que ahora podemos llamar Teatro-Cabaret mexicano.

En el caso de Astrid y desde mi punto de vista, se trata de un Concierto-Cabaret mexicano lleno de elementos teatrales.

3.2 La puesta en escena “Divinas Pecadoras”.

La obra de Astrid gira constantemente alrededor del cuerpo de la mujer: busca recuperar la sexualidad, la sensualidad y los deseos que la moral reprime. En sus propias palabras, tal como lo dice en “Divinas Pecadoras”.

“Ustedes saben que yo quiero revivir a las diosas para impulsar la fuerza femenina... Nos ha tocado siempre las de perder, nos ha tocado estar abajo, las que se dejan ahora verdad, por mensas, porque uno puede estar abajo o arriba y gozar súper bien...” (*Astrid Hadad. Divinas pecadoras*)

Es lo que pretende con el espectáculo: afirmar que la mujer puede y debe gozar a pesar de cualquier precepto social o moral, incluso ético si nos vamos más lejos; que se puede ser divina y no por eso pecadora, que se puede dejar de ser pecadora para ser gozadora.

En entrevista de marzo de 2008 al periódico *La Crónica de Hoy*, Astrid dice que es un espectáculo en el que se peca divinamente por que hay un derroche de diversión, música, sátira política y social (tal como

acostumbra en su trabajo y como hemos visto es característica fundamental de los espectáculos de cabaret en distintos momentos de la historia).

En este sentido Astrid nos presenta en escena diversos personajes femeninos que podrían ser tipos para el ideario popular: la prostituta, la diva, la sufrida, la empoderada, la madre, la amante, la esposa. En estos personajes podemos ver un discurso referente a cómo se asume el cuerpo de cada una de ellas en lo social y en lo personal. Constantes idas y venidas entre exaltar y ridiculizar a la mujer por medio de los tipos femeninos antes mencionados y de personajes históricos a quienes convierte en las diosas de su espectáculo: Venus diosa mitológica romana relacionada con el amor, la belleza y la fertilidad que nació de la espuma del mar:

“Y Venus surgió del mar, húmeda de deseo, plena de amor, pero como no traía el tesoro del fondo del mar, el petróleo, por el que todo el mundo se pelea, la olvidaron los hombres. La olvidaron los políticos. Y olvidaron que existe el amor, la honradez, la vergüenza y la generosidad.” (*Periódico LA CRÓNICA DE HOY, 31-03-2008*)

Coatlícue, diosa madre de los aztecas que siendo virgen alumbró a *Huitzilopochtli* después de que una pluma se le metió en el vientre mientras barría sobre el cerro de las serpientes, es la parte femenina de la dualidad universal, diosa de la tierra y de la fertilidad, de la vida y la muerte.

Desde la época prehispánica en el cerro del Tepeyac se ubicaba el santuario más importante de *Tonantzin* (*Coatlícue*). El templo fue destruido por completo en la Conquista de México, pero los franciscanos conservaron en el lugar una ermita a la que iban los indígenas en busca de sus tradiciones destruidas, aunque la imagen que veneraban por imposición era a la virgen María.

En este lugar es donde se cree apareció la Virgen de Guadalupe a Juan Diego, la Guadalupe de México, la virgen morena, la que invitó a los indígenas a unirse a la fe católica, la madre del mestizaje, la *Coatlicue* de los Mexicanos. Guanyin, Kuan Yin, “La que Oye el Llanto del Mundo”, la mas venerada de las diosas orientales, la compasión y la misericordia en deidad.

“Lo que acaban de ver es el nacimiento de venus... y cuando ella surge del mar, húmeda de deseo, de placer, de amor, las flores se abren, los árboles dan fruto... y aparece nuestra diosa máxima que es la virgen de Guadalupe... yo ustedes saben que los chinos... ahora que ya los chinos nos piratearon nuestra virgen de Guadalupe yo creo que por eso andamos así, porque ya no sabemos a quién le rezamos si no es una virgen pirata así que yo para contrarrestar el efecto también les piratee a su diosa Kuan Ye, que es una diosa con muchas manos y yo se las puse a la virgen de Guadalupe y así contrarrestamos el efecto pirata chino y van a ver cómo nos va a funcionar a partir de ahora.” (*Periódico LA CRÓNICA DE HOY, 31-03-2008*)

Frida Kahlo, artista a quien Astrid rinde culto al parecer por que sobre todo en Estados Unidos relacionaban mucho su trabajo con el de la pintora.

“Bueno yo le hago este homenaje a Frida por dos razones por que para mí es una semi diosa y la prefiero de semi diosa que de cenicero y porque luego además ven que está de moda y además vende mucho así con eso me aseguro que me contratan en todas partes, eso se llama mercadotecnia, atrapar el momento” (*Periódico LA CRÓNICA DE HOY, 31-03-2008*)

Así por medio de representaciones en sus vestuarios y de comentarios directamente relacionados con estas figuras, las diosas de Astrid, nos lleva en un viaje musical donde lo femenino es el alma del espectáculo, basado en un contenido musical de 18 canciones:

“Entre canción y canción digo algunos discursos sobre el machismo, política, sexo, el amor y de las mujeres. No soy feminista extrema, pero sí les digo sus cositas a los hombres, así como también les digo a los políticos que ganan mucho dinero, sin hacer nada. Tampoco estoy en contra del sexo masculino, sólo trato de pasar un rato agradable con el público.” (*Periódico LA CRÓNICA DE HOY, 31-03-2008*)

En *Divinas Pecadoras*, uno de los espectáculos más representativos y mejor logrados de Astrid, vemos, en escena, un alma cabaretera en toda la extensión de la palabra. Astrid se planta en el escenario para mostrarnos su pensar, su discurso acerca del tema que propone. Se nos muestra honesta, sin tapujos ni miedos de ser juzgada. En el Cabaret, el artista asume la posibilidad del aplauso, pero también del abucheo, del insulto, de que le hagan saber que no están de acuerdo lo que expresa.

El Cabaret propone un diálogo con el público quien, como se mencionó en líneas anteriores, no solo presencia el espectáculo sino que también lo vive y forma parte de él. En el teatro convencional esto no sucede, se queda en una dinámica más de teatro de revista, pero no está de más decir que Astrid suele presentarse en lugares donde el escenario está a ras de público, donde se rompe por completo la cuarta pared y el espacio escénico es el lugar completo.

Vemos así, en *Divinas pecadoras*, un espectáculo lleno de discurso, donde el objeto principal del guión es la mujer y el objeto principal del espectáculo, del trabajo de Astrid, es su cuerpo, el cuerpo de la mujer que representa y habla por todas.

A la vieja usanza del Cabaret uno podría ir a ver a la mujer, que si bien no será la prostituta literal del espectador, si lo es en forma metafórica: Astrid lleva al público por un viaje que habla de la sexualidad, de la sensualidad y de cómo se asume a la mujer en todo ello, de cuánto pueden mover en el mundo un par de pechos.

En alguna etapa de la presente investigación llegué a la conclusión de que lo que le da especificidad al Cabaret y lo diferencia de otros espectáculos es la sexualidad, el cuerpo de la mujer siempre presente, lo prohibido, deseado y necesitado por naturaleza humana, Astrid es y hace una gran homenaje al Cabaret; ése que trasgrede, que es sexual, que es crítico, que gusta porque uno va con el gusto de la posibilidad de encontrar placer, carnal o intelectual.

CONCLUSIONES

La espectacularidad entendida como aquello que se ofrece a la espectación y es capaz de atraer o mover el ánimo, está presente en distintas manifestaciones artísticas, una de ellas es el Cabaret; entender la espectacularidad permite comenzar a diferenciarlo de otras manifestaciones artísticas y/o escénicas como el teatro, con quien guarda una profunda relación sin ser lo mismo; en este sentido la teatralidad puede estar presente tanto en el texto como en la acción, tiene que ver con un proceso donde se utilizan elementos de construcción y significación por medio de los cuales, los productores crean una representación utilizando como elemento fundamental a los actores (sin ser el único), quienes juegan el rol de los personajes que intervienen en lo que se cuenta y los recrean en vivo en un espacio destinado para dicha actividad mientras un grupo de espectadores observan. Entender la teatralidad también es de gran ayuda para delimitar el cabaret, por medio de encontrar sus linderos y aquellas características que si bien comparte con otras manifestaciones escénicas, no lo convierten en ellas.

Así pues el cabaret se trata de un hecho teatral, incluso de elementos teatrales, pero no es teatro, su finalidad es distinta y no cumple los roles artístico y social que el teatro; el cabaret encuentra sus impulsos en la necesidad expresiva, sin preocuparse demasiado por las formas (lo que no significa que se pueda justificar cualquier cosa poniéndole el título de cabaret), lo importante es el discurso personal del ejecutante que es comunicado a un grupo de espectadores que pueden o no estar de acuerdo, ese discurso es comunicado por medio de la disciplina que el ejecutante prefiera: cantando, actuando, bailando, seduciendo, de ahí que no se trata de espectáculos montados a la usanza del teatro donde existe un texto que un grupo de actores se aprenden y lo representan, se trata de manifestaciones artísticas de distinta índole que se presentan ante un público en un lugar que sin duda es un espacio escénico pero que no cuenta

con especificaciones como la cuarta pared, manifestaciones artísticas basadas en textos y discursos vivos, es decir que permiten ser manipulados a conciencia por el ejecutante según sus necesidades expresivas, en el momento mismo en que se están presentando, en este sentido estoy convencida de que no cualquiera es un buen candidato para ser artista de cabaret, se tendría que considerar la necesidad de personas con la capacidad de desnudarse ante el público, a veces de manera literal y frecuentemente metafórica. Todo lo anterior sin dejar de mencionar tres características fundamentales del cabare, primero que son espectáculos presentados en espacios donde se puede comer, beber, fumar y bailar, segundo que gran parte de su espectacularidad está basada en la capacidad de seducción de los ejecutantes o que cuando menos cuentan con un elemento en este sentido frecuentemente o históricamente representado en lo femenino; y tercero que suelen ser espectáculos donde lo político está presente (no panfletario ni partidista, político en términos de cómo se ejercen las relaciones de poder).

Al ser espectáculos vivos, a la manera que lo refiero en el párrafo anterior cuando hablo de los discursos, se convierten en espectáculos donde se permite lo que no en otros lados, en términos materiales (comer, beber, fumar...) pero también en términos expresivos tanto del ejecutante como del público; el cabaret es una burbuja de desahogo social y cada establecimiento tiene sus propios parámetros, ha habido lugares para todo público y otros donde lo sórdido impera y no cualquiera es apto para ejecutar o para presenciar.

No puedo dejar de decir que muchos de los espectáculos que se presentan en la actualidad en México como Cabaret, en realidad son un híbrido de distintas manifestaciones artísticas que tienen que ver con los espectáculos de variedades pero que por su realización y ejecución están

mucho más apegados al teatro que al cabaret, mucha gente ha observado esto y por ahora ya se comienza a hablar de Mexicano más que de Cabaret.

APÉNDICES

**ALGUNOS TEATROS DE LA CIUDAD DE MÉXICO DONDE SE
PRESENTABA LA REVISTA.**



Teatro Principal



Teatro Renacimiento



Teatro Lírico



Teatro María Guerrero



Teatro Esperanza Iris



Teatro Ideal

DIVAS DE LA REVISTA MEXICANA



Esperanza Iris



Lupe Vélez



Enriqueta Fabregat



María Conesa



Rosario Soler



Lupe Rivas Cacho



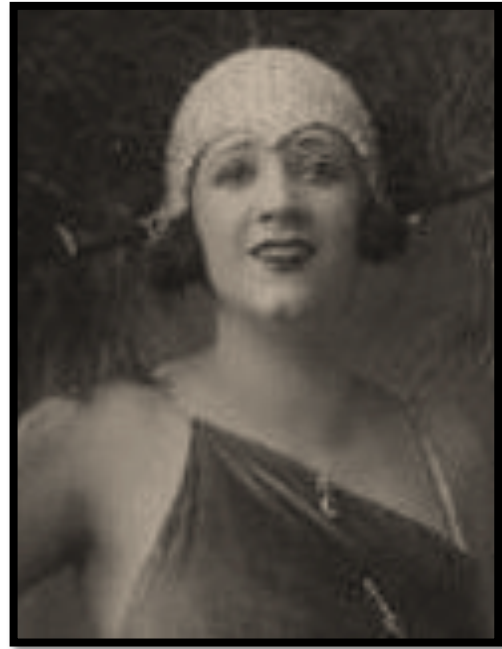
Adelina Vehí



Mimí Derba



Teresa Calvo



Cecilia Padilla



Prudencia Griffel

ARTISTAS DE LA CARPA MEXICANA



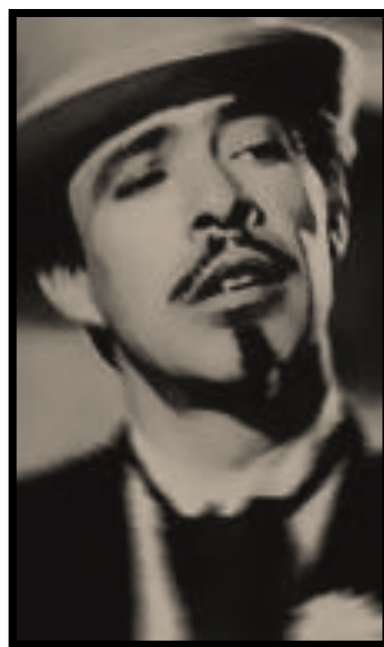
Cantinflas



Manuel Medel



Shilinsky



Tin Tan



Joaquín Pardavé



Polo Ortín



Amparito Arozamena



Panzón Soto



Delia Magaña



Mantequilla



Palillo



Resortes

**VESTUARIO Y FRAGMENTOS DE LAS CANCIONES QUE CONFORMAN
EL ESPECTACULO "DIVINAS PECADORAS" DE ASTRID HADAD.**

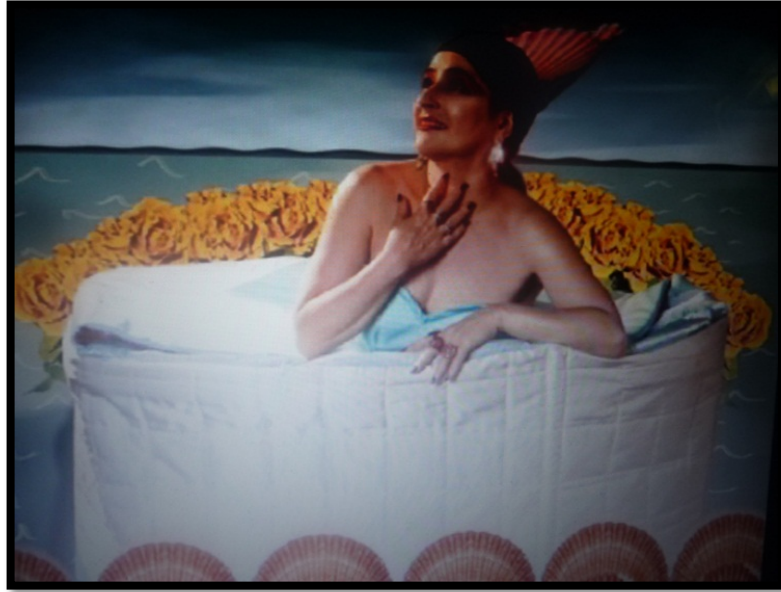


**I
Pecadora
(Autor: Agustín Lara)**

Pecadora,
El destino te marcó
Pecadora, cómo vendes corazón
No me vendo, me regalo
No tiene nada de malo

...
Goza, goza pecadora
Que sabrosa
Peca, peca
Peca sin descansar

...
Gocen conmigo
Gocen pecando
Ya.



II
Al Uruguay
(Autor: Ángel Ortiz Mariano)

Un extraño caso a mí ha tocado
Pues todos mis nervios se han soltado,
Y un doctor famoso yo fui a consultar
Pero las narices me quiso tocar.
Mas como protesté
Mandóme al Uruguay
Y entonces yo le contesté
Al Uruguay-guay,
yo no voy, voy
Por qué temo naufragar
Al Uruguay-guay,
yo no voy, voy
Por qué temo naufragar
Mándeme a París, sí, sí
Si es que le da igual.



III

Cantando en el baño – El Chorrito (Autor: Germán Valdés – Gabilondo Soler)

Cantando en el baño
Me acuerdo mucho de ti.
No sé por qué ha de ser ahí
No sé por qué ha de ser ahí, ahí, ahí,
ahí
Ahí.

Y es que, cuando me baño
Y es que, pues yo me sobo
Y es que, pues yo me acuerdo
Y es que, te quiero mucho.

Y mi noche es larga, larga, larga
Ya no me importa
Esta vida cada día se me acorta
Si se me alarga o se me acorta
Ya no me importa

Si se me acorta o se me alarga
Sufrir, sufrir, ésa es mi vida
Llorar, llorar, ésa es mi suerte
Estoy muy flaca para estar viva
Pero muy gorda para estar muerta
Y mientras yo sollozo como se ríe
El señor que entierra en el pozo

...

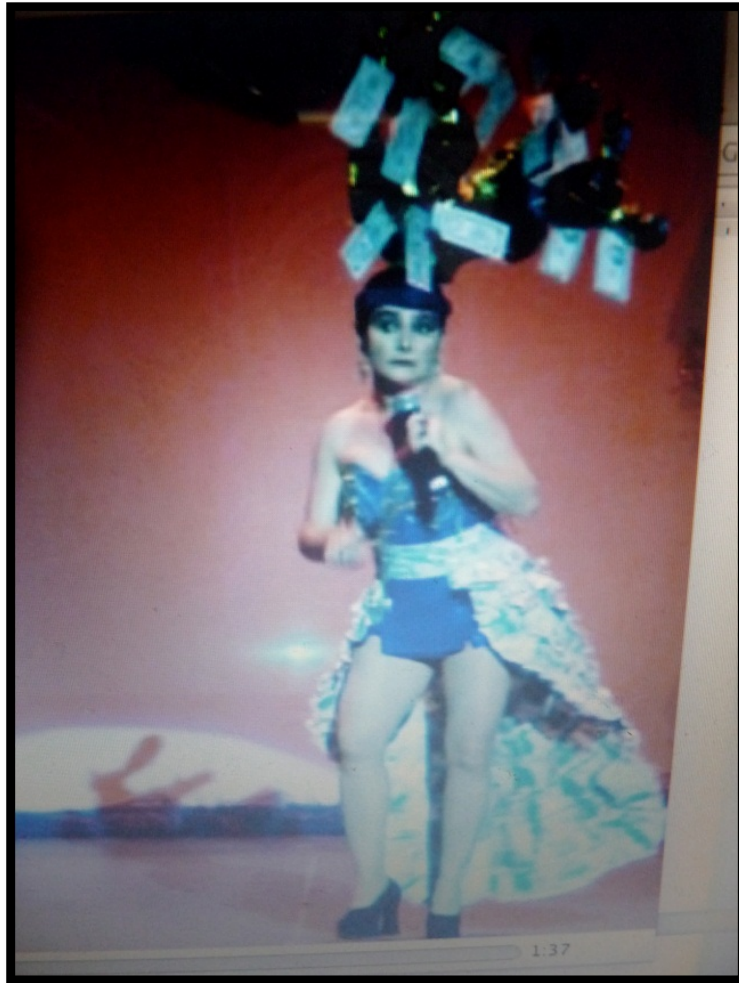
Allá en la fuente había un chorrito
Se hacía grandote
Se hacía chiquito
Estaba de mal humor
Pobre chorrito tenía calor
Cantando en el baño
Me acuerdo mucho de ti.



IV
Mentira Salomé
(Autor: Ignacio Piñeiro)

Los martirios de sus penas
Es mentira
Nunca ha sido mujer buena
Con humano corazón
Mujer falaz
Impostora de caricias
Su beso el vil
Un corazón de hiena
Con las maldades
Que encierra la codicia
Que al alma envenena
Bebe sus ansias.

...
Salomé no está llorando.



V

**Se acabó el jabón
(Autor: José Ángel Lizárraga)**

Se acabó el jabón
¿Qué vamos a hacer?
No hay na que perder
Yo tengo un truquito
Que nadie lo sabe
Con mi tumbaito
Yo lavo la ropa
La mojo y la seco
La seco y la mojo
Como no hay jabón
Tienes que aprender.



VI
Virgen de Media Noche
(Autor: Pedro Galindo)

“Y si me subo en mi ola y si me enrolló en mi cola es porque quiero estar sola, yo durante el día cambio de piel y no por eso me llames infiel, no me atormenta lo que hay que ser fui conquistada desde antier, que se queden con el oro los que se lo quieran comer a mí que me den el placer, yo soy feliz caliente o fría como bien dijo Motolinia déjame ser virgen de media noche cuando no circula mi coche.”

Virgen de media noche

Virgen eso eres tú

Para adorarte toda

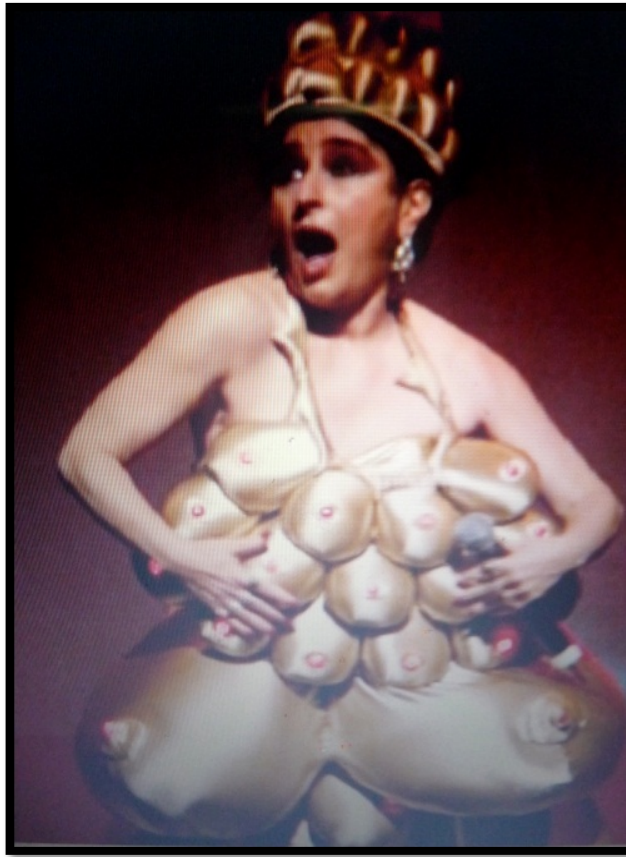
Rasga tu manto azul

Señora del pecado

Luna de mi canción

Mírame arrodillado

Junto a tu corazón.



VII
El punto "G"
(Autor: Carlos Pascual / Hebert Clavel)

"Hablando de gozo, de eso quiero hablar porque, Diosa fui en tu altar y a las diosas no se les puede amar, se les puede venerar pero para amar, verdaderamente amar hay que tocar, gozar; soy piedra, soy volcán, soy monumento nacional, seré diosa si tú quieres o si prefieres seré todas las mujeres."

No ves que soy mujer
Voz no me das placer
No siento nada
Busca otro querer
Se me perdió en punto G
No sé ni donde lo dejé.



VIII
Milonga del Mono
(Autor: Alejandro Dolina)

Hay muchos de por aquí
Que andan diciendo que soy fea
Puede que tengan razón
Eso es cuestión particular
Si hay que decir la verdad
Yo soy un poco irregular
Me sobra aquí, me falta allá
¡Qué voy a hacer me armaron mal!
En cuestiones del amor
yo nunca tuve preferencia
Es un prejuicio burgués, el que uno tenga que elegir.

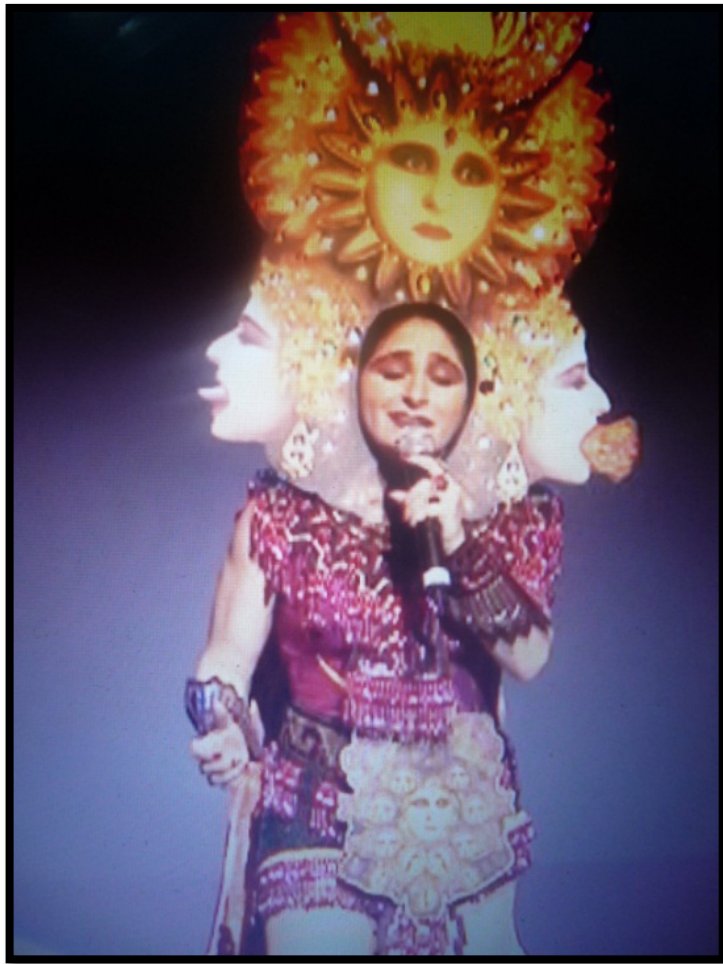
“Sé que son carísimas las operaciones, yo lo único que quiero darles esta noche es placer y esperanzas, así que yo les quiero decir a las mujeres que se mueren de ganas por cambiarse el chicherío que si no tuvieron la suerte de casarse con un cirujano plástico, todavía les queda una esperanza, consíganse un arqueólogo, están a la baja y créanme mientras más viejas, más las van a apreciar, más las van a amar, para que vean siempre hay esperanza...”



IX
El Venadito
(D.P.)

Soy un pobre venadito
Que habita en la serranía
Como no soy tan mansito
No bajo el agua de día
De noche poco a poquito
A tus besos vida mía.

“Yo le hago este homenaje a Frida porque para mí es una semidiosa porque para mí es una semidiosa, la prefiero de semidiosa que de cenicero y por qué ya ven que vende mucho así me aseguro que me contratan en todas partes, eso se llama mercadotecnia, atrapar el momento”



X

**Amanecí otra vez entre tus brazos
(Autor: José Alfredo Jiménez)
(DVD Astrid Haddad: Divinas Pecadoras)**

Amanecí otra vez
Entre tus brazos
Y desperté llorando de alegría
Me cobije la cara
Con tus manos
Para seguirte amando todavía
Te despertaste tú
Casi dormido
Y me querías decir no sé qué cosa
Pero calle tu boca con mis besos
Y así pasaron muchas, muchas horas.



XI
Rap Amanecí
(Autor: Astrid Haddad / Darío T. Pié)
(DVD Astrid Haddad: Divinas Pecadoras)

Amanecí otra vez entre tus brazos

...

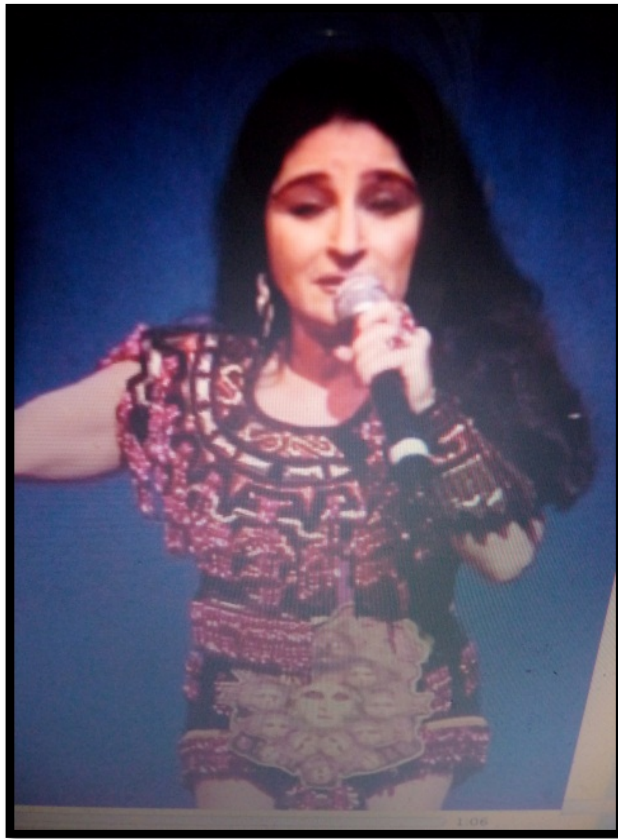
Oh diosa creciente de cuerpo caliente
Quiero ser creyente quiero ser amante

...

Diosa de consuelo calma mis anhelos

...

Diosa de la esquina toma tu propina
Diosa chupadora, diosa mamadora
Diosa desidiosa
Oh diosa odiosa
y ya.



XII

Pañal y Mortaja

(Autor: Astrid Haddad / Juan Domingo Rogel)
(DVD Astrid Haddad: Divinas Pecadoras)

Por todas las riquezas
Que tu alma emana
Te amo como diosa
Como amante como hermana
Te amo con mi cuerpo
Te amo con mi alma
Te amo con mi mente
Tú eres mi ambición y mi fortuna
Tú eres mi sol y mi luna
Mi cama firme, mi suave cuna
Y con mi voz
Tú eres lo que fui
Lo que soy lo que seré
Tú eres mi pañal y mi mortaja
Te amo con mi mente y con mi voz
Y con mi lengua
Ay, ay, ay.

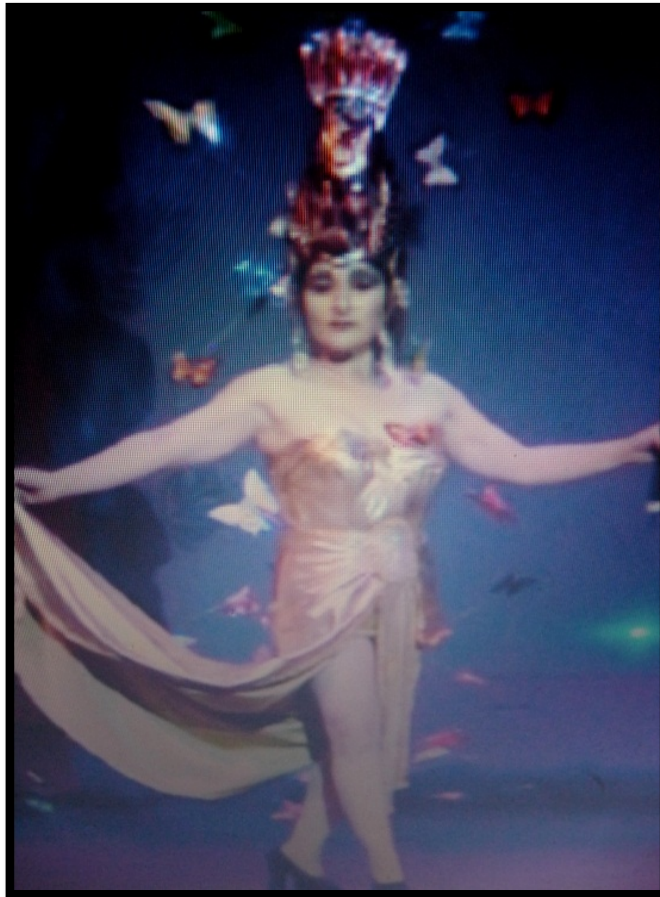


XIII
La Multimamada
(Autor: Astrid Hadad / Jorge "Coco" Bueno)
(DVD Astrid Haddad: Divinas Pecadoras)

“Me canse de ser diosa y decidí ser iglesia, para que vean que yo si tengo ambiciones y es que yo soy barroca, soy churrigueresca, yo si le tengo miedo al vacío, así que esto que están viendo es el churrigueresco mexicano, es la Iglesia de Puebla de Santa María Tonantzintla”.

Soy la honrada y depreciada
 Soy prostituta y soy santa
 Soy la hija y también la madre
 Casada y soltera
 Esposa y amante
 La que procreo y no parió
 De mi marido soy madre
 Estéril con muchos hijos
 Diosa generosa del cielo bajó
 Magnífica, escandalosa,
 Exuberante y hermosa
 Celosa, rugosa,
 Rabiosa, dichosa,
 Ojerosa, sabrosa,
 Frondosa, gozosa
 Yo soy quien soy
 Y no me parezco a naiden
 Me gusta el cielo

Y resbalar por el aire
 Punto final también soy punto
 Y coma
 Puntos suspensivos en toda la
 hoja
 Tiro una chancla y aviento la otra
 Me acuesto siendo una...
 Despierto siendo otra
 Soy amada y soy odiada
 Soy deseada y no alcanzada
 Aclamada en el infierno
 Soy puerta del cielo
 Soy todo y soy nada
 Soy la que da y la que quita
 Carencia y abundancia
 Fundamental, esencial hechicera
 Rumbera de la capital
 Soy la multimamada.



XIV

**Sobre una tumba una rumba
(Autor: Ignacio Piñeiro)
(DVD Astrid Haddad: Divinas Pecadoras)**

Y en el lugar que reposa
En vez de lucidas flores
Siembra una mata de abrojos
Para no olvidar quien era
Y en el mármol de su tumba
Podremos una inscripción
Que es la copla de una rumba:
No la llores, no la llores
A esa bandolera enterrador no la llores
No la llores, no la llores
Que muera la bandolera enterrador no la llores
No la llores más, su lengua la mató
A esa conversadora enterrador no la llores.



XV
Si la vieran
(Autor: Luis Pérez Gedrón)
(DVD Astrid Haddad: Divinas Pecadoras)

Si vieran aquella ingrata
Esa que vivió conmigo
La que busca otro marido
Porque yo no tenía plata
S la vieran como anda
Con la misma ropa anda
Con la misma ropa anda Compadre
Y ya se está poniendo flaca
Espinoso, malandrín
Que envidiosos son los hombres
Por qué no les hago caso
El bribón de mi marido

Ahora me anda difamando
Por qué no me dio la gana
Que me quitara la plata
Es mentira si me vieran,
Lo que dijo ese bribón de mi marido
Ahora si me sobra ropa comadre
Y ya me estoy poniendo gorda
Pobrecitos de los hombres
Piensan que todo es dinero
Cuando que para nosotras
El amor es lo primero.



XVI
Viene la Muerte
(Autor: Tomas Méndez)
(DVD Astrid Haddad: Divinas Pecadoras)

Viene la muerte luciendo
Mil llamativos colores
Véndame un beso pelona
Que ando huérfana de amores
El mundo es una arenita
Y el sol es una chispita
Y a mí me encuentras tomando
Con la muerte en la cantina.



XVII
Los Agachados
(Autor: Severiano Briceño)
(DVD Astrid Haddad: Divinas Pecadoras)

A comer pancita con los agachados
Que vengo muy crudo ay...
De todo tengo señor...
La tiene suave muy bien calentita
Con su cayito sabroso y gordito
Su cebollita muy bien picadita.
Chicharrón muy picosito como a mí me va a gustar
Chayotitos muy tiernitos en su mole de pipián
Romeritos calentitos con tortas de camarón.
También...
Tiene mole de olla, sazonado con cilandro
Con su rama de epazote, con su flor de calabaza
Xoconostle y verdolaga, frijolitos calentitos
Con chilito picadito, tortillitas calentitas sacaditas del comal.



XVIII
El calcetín
(Autor: José Sierra Flores)
(DVD Astrid Haddad: Divinas Pecadoras)

“Cuando estaremos mi vida
Como los pies del señor
El uno encima del otro
Y un clavito entre los dos”

...

Como si fuera un calcetín
Me pisas todo el día
En el suelo me traes
Arrastrada por tu amor
Como si fuera un calcetín
Tírame cuando esté rota
Que en las cosas del amor
No hay manera de zurcir.

BIBLIOGRAFÍA

- A. Alzate, Gastón. *Teatro de Cabaret: Imaginarios disidentes*. California USA. Ed. Gestos. 2002. 160 p.
- Adame, Domingo. *Para comprender la teatralidad: conceptos fundamentales* (Serie Cuerpo académico. Teatro; 1). Xalapa, Veracruz, México. Editado por la Facultad de Teatro Universidad Veracruzana, 2006. 310p.
- ----- . *Elogio del oxímoron: introducción a las teorías de la teatralidad*. Xalapa, Veracruz, México. Editado por la Facultad de Teatro Universidad Veracruzana, 2005. 525p.
- Boiadzhiev, Grigorii Nersesovich. *Historia del teatro europeo (desde la Edad Media hasta nuestros días)*. Buenos Aires. Ed. Futuro. 1957. 5 tomos.
- Braun, Hans. *El teatro en Alemania. Munich*. Editado por F. Bruchmann. 1956. 79 p.
- Calandra, Denise. *Karl Valentin and Bertolt Brecht*. The Drama Review. TDR Vol.18, N° 1, Popular Entertainments. The MIT press. Marzo 1974 p.p. 86-98.
<http://www.jstor.org/showpublisher/journalCode=dramareviewtdr/1144866>.
- Ceballos, Edgar. *Diccionario enciclopédico básico de teatro mexicano*. México. Ed. Escenología. 1996.
- Cervantes, Sánchez Rodrigo. *Café-Teatro y Cabaret; opciones para la creación escénica en México*. Tesis Licenciatura en Literatura Dramática y

Teatro, Facultad de Filosofía y Letras UNAM. Asesor Néstor López Aldeco. México. 2002. 79p.

- *CIRCULO UNIVERSITARIO (México), N° 2. Publicación de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. 2008*
- Da Costa, Bernard. *Los orígenes del Café-Teatro en Francia*. Traducido al español por A. Rodríguez. París. Editado por P. Belfond. 2001.
- D'Amico, Silvio. *Historia del teatro universal*, tomos III y IV. Argentina. Ed. Losada. 1961. 4 tomos.
- Dueñas, Pablo. *Las divas en el teatro de revista mexicano*. México. Asociación mexicana de estudios fonográficos. 1994.
- -----; Flores Escalante, Jesús. *Teatro Mexicano, historia y dramaturgia*. Tomo XX. México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1995.
- Granados, Pedro. *Las Carpas en México*. México. Ed. Universo. 1983.
- *Historia General de México*. México. Editado por el Centro de Estudios Históricos del Colegio de México. 2000.
- Ignátov, Seregei Sergeivich. *El teatro europeo en los tiempos modernos (de 1789 a nuestros días); Francia, Inglaterra, Italia, Alemania, España, Países Escandinavos*. Buenos Aires. Ed. Futuro. 1947. 397 p.
- Jiménez, Armando. *Cabarets de antes y de ahora en la Ciudad de México*. México D.F. Ed. Plaza y Valdés. 1991. 159 p.

- Johann, Ernst. *Historia de la cultura alemana de los últimos 100 años*. Munich Nympherburguer. 1970. 231 p.
- *Karl Valentín: Teatro de Cabaret*. Edición de H. Hengst y P. Álvarez-Ossorio. España. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. 2007. 432p.
- María y Campos, Armando. *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*. México. Ed [s.n.]. 1956. 439 p.
- ----- . *TEATRO DEL NUEVO MÉXICO Recuerdos y olvidos*. Compilación de Beatriz San Martín de María y Campos. México. Ed. Escenología A.C. 1999. 652 p.
- Medina, Caracheo Carlos. *El Club de Medianoche Waikiki: un cabaret de época en la Ciudad de México, 1935-1954*. Tesis de Maestría Historia, Facultad de Filosofía y Letras UNAM. Asesor Eugenia Walerstein de Meyer. México. 2010. 103p.
- ----- (Vargas Ocaña, Carlos David coautor). *La vida nocturna en la Ciudad de México: centros nocturnos, cabarets y burdeles 1935-1945*. Tesis de Licenciatura en Historia, ENEP Acatlán, UNAM. Asesor Manuel Ordoñez Aguilar. México. 1996.
- Mejía, Prieto Jorge. *Albures y Refranes de México*. México. Ed. Panorama. 1985. 157p.
- Merlin, Socorro. *Vida y Milagros de las Carpas: la Carpa en México, 1930-1950*. México. 1995. INBA, Centro Nacional de Investigación y Documentación Teatral Rodolfo Usigli, . 234 p.

- Patrice, Pavis. *Diccionario de teatro*. España. Ed. Paidós. 1980. 333 p.
- *Performance y teatralidad*. Editado por I. Diéguez y J. Alcazar. México, 2005. Centro Nacional de Investigación y Documentación Teatral Rodolfo Usigli, 206p.
- Pirenne, Jacques. *HISTORIA UNIVERSAL. Las grandes corrientes de la historia*. Vols. II y III. México. Ed. Cumbre. 12a edición. 1976.
- Ramo, Luciano. *Historia de las Variedades*. Traducción al español por B. Samper. México. Ed. UTHEA. 1961. 135 p.
- Reyes de la Maza, Luis. *En el nombre de Dios hablo de teatros*. México. Editado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. 1984. 320 p.
- ----- . *Cien años de Teatro en México*. México. Ed. SEP. 1972.
- Richter, Hans. *Historia del Dadaísmo*. Buenos Aires. Ed. Nueva Visión. 1973. 233 p.
- Costantino, Roselyn. *Memoria colectiva y cuerpo individual: política y performance de Astrid Hadad*. Revista Conjunto. Ed. Casa de las Américas. La Habana Cuba.
<http://www.casadelasamericas.com/publicaciones/revistaconjunto/actual/revistaconjunto.php?pagina=conjunto>
- *TOLOUSE LAUTREC, Los grandes pintores*. Introducción de A. Bignami. Argentina. Centro Editorial de América Latina. 1972. 64 p.

- Van, Tieghem Philippe. *Los grandes comediantes (1400-1900)*. Traducido del Francés por L. Spilzinger. Argentina. Ed. Universitaria de Buenos Aires. 1961. 64 p.

- *200 AÑOS DEL ESPECTÁCULO-CIUDAD DE MÉXICO*. Investigación y redacción de A. Rosas. Editado por el Auditorio Nacional, Distribución TRILCE-OCEANO. 1ª edición 2010. 491p.