



Universidad Nacional  
Autónoma de México  
Facultad de Filosofía  
y Letras

El espectáculo travesti  
en los antros (espacios de  
divertimiento nocturno con  
actividades diversas -baile,  
tertulia y socialización-) gay  
de clase media y clase alta  
en la Ciudad de México

TESIS

Que para obtener el título de  
Licenciado en Literatura  
Dramática y Teatro  
Presentan

Julio César Collos Salinas  
y  
Sashenska A. Corrales Díaz

Asesor

Lic. Soledad Ruiz Loza

Sinodales

Mtra. Sara Ríos Everardo  
Mtro. Marco A. Novelo Villegas  
Lic. Mayra Julieta Mitre Durán  
Mtra. Yoalli E. Malpica López

Ciudad Universitaria, 2004



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.

ESTA TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA

# AGRADECIMIENTOS

**SOLEDAD R.:** Por demostrar en su hacer la conciencia del teatro como hecho no finito y, en consecuencia, plausible de lecturas heterodoxas. La mejor enseñanza tiene su origen en la sutileza y el respeto, y eso siempre lo hemos recibido de ella.

**LETICIA S.:** Tendemos a proferir lo indebido y a omitir lo que expresar debemos. Es una paradoja no muy justa, pues torna las ideas confusas y torpes a los entendimientos. A pesar de ello, es bueno hacer sonar los vocablos abandonados: Gracias por todo, y a pesar de todo.

**MANUEL, ARGENTINA E ISABEL:** No existe trayecto sin principio. Asimilar el origen, es entender cómo los cimientos no ceden a la agresión en la estructura, la cual es un algo perfectible. Eso es una familia, una composición no concluida pero estable en su centro.

**SARA, YOALLI, MAYRA, MARCO Y «MICKEY»:** Los nombres pueden constituir honrridades huecas, o pueden decantarse en rostros y voces contenientes de significado. Es bueno percibir a quien enseña como un ente cercano, y no como un heraldo de lo vano.

**ERICK, ANAYELI, CLAUDIA Y SOLVEIG:** Los afectos no obtienen importancia por sus virtudes, ni por la mera empatía, pues éstas son sólo piezas fragmentarias del todo. Lo vital es la forma en cómo te obligan a ir más allá de tus límites, de tu tolerancia y entendimiento.

**DAVID:** A veces incomoda la raíz, pues ésta parece olvidarnos y carecer de solidez. Pero luego de la fatiga por los intentos, uno vuelve a ella para recordar el olor de la arena bañada en licor de sal. El agua roza de súbito, y macera la piel con solución memoriosa, en una alquimia serena sedante de la queja pertinaz. Es entonces cuando el tacto muta su aspereza y nos cobija. Ya sin la coraza de reproche, se escucha la voz queda con su sentencia invariable: Sólo a quien amas puedes reprocharle tanto.

Gracias... a Dios... terminamos.





# ÍNDICE

Índice	I
Introducción	V
Capítulo I <i>Lo travesti en la cultura mexicana</i>	1
Capítulo II <i>Referencias del travestismo en la vida nocturna de la Ciudad de México</i>	29
Capítulo III <i>Modelos de espectáculo travesti</i>	45
Antecedentes	47
A) Espectáculos de recreación de cuadros musicales	
A.1 Divas	49
A.2 Broadgay	56

# ÍNDICE

## B) Espectáculos de compañía

B.1 <i>Divas Show</i>	63
-----------------------	----

B.2 <i>De Jotos y Queenas</i>	74
-------------------------------	----

B.3 <i>Francis 2003</i>	85
-------------------------	----

B.4 <i>Yo fui una chica Almodóvar</i>	93
---------------------------------------	----

## C) Obras convencionales

C.1 <i>Y llegaron las brujas</i>	101
----------------------------------	-----

C.2 <i>Aventurero, la parodia</i>	110
-----------------------------------	-----

## D) Espectáculos unipersonales

D.1 <i>Yo soy Vicky la diabla</i>	118
-----------------------------------	-----

D.2 <i>Sizza, la dualidad de la androginia</i>	127
--	-----

D.3 <i>Pedro Kóminick</i>	136
---------------------------	-----

D.4 <i>La Roña... se pega</i>	145
-------------------------------	-----

## Capítulo IV: *Consideraciones acerca de su valía teatral*

.....	155
a) El teatro y lo teatral	156
b) Actuación	158
c) Lo cómico	162
d) Lo visual	163
e) El texto	163
f) El escenario	165
g) Dirección escénica	166
h) Referentes	168
i) Nostalgia y Vanguardia	169
j) El público	172
k) Jerarquías	174
Conclusiones	177
Bibliografía	185

# I N T R O D U C C I Ó N

**E**l universo teatral se caracteriza por su naturaleza plural, por su calidad de estructura contenedora de los anhelos y alcances creativos de todo aquel que se aventura por sus mutables terrenos. Los elementos se aglutinan y se disponen en formas diversas, las cuales tienen sus orígenes en las inquietudes y necesidades de quienes las convocan para dar concepción, desarrollo y realidad a momentos sobre el escenario, testimonio del hacer de los hombres de teatro de todas las épocas. Los caminos divergen y cada cual toma el sendero que considera óptimo para alcanzar los fines que persigue. Se sabe dónde se comienza, pero no siempre se está seguro de dónde se concluirá, patentizando la eterna contingencia, compañera del hacedor escénico y producto de la implicación de material humano a lo largo del trayecto. Más allá de la disciplina y la planeación necesarias, el caos emerge en la jornada creativa como parte de la estructura de acierto-error necesaria dentro de un cosmos en constante evolución.

Nada puede darse por hecho dentro de esta dinámica, y las formas del pasado conviven con intentos en el presente de intencionalidad propositiva, estando en sincronía con las circunstancias que los implicados en éstas viven. El día a día se convierte en fuente proveedora de materiales y propuestas que son hijas de su tiempo, de las cuales sobrevivirán aquellas capaces de devenir en estructuras intemporales dada su filiación con lo universal del ser humano. No todos los esfuerzos habrán de correr con esta suerte, pero tampoco todos lo buscan; es una de las tantas consecuencias producidas a resultas de una anexión de seres y capacidades que tendrá la trascendencia e importancia correspondiente.

Cada tiempo cobija un número determinado de teorías y proyectos no ligados entre sí de forma directa, pero hermanados como consecuencia de su vinculación con lo escénico. Los casos se desarrollan de forma aislada, aunque responden a inquietudes y percepciones de uno o varios grupos humanos. Los discursos y concepciones interpretativo-visuales están en concordancia con el cúmulo de seres hacia los cuales se dirigen. Los factores de peso están relacionados no sólo con lo teatral –aunque este sea el punto focal– sino también con aspectos de orden social e ideológico producto de la circunstancia de vida donde se insertan.

Los seres humanos comparten afinidades de apreciación de lo denominado como artístico –implicando este término todo aquello originado con base en alguna de las disciplinas empatadas con el vocablo arte, al

margen de evaluaciones de calidad doctas o neófitas-. Los criterios tienden hacia los extremos por los aspectos a considerar, los cuales oscilan entre el mero deleite visceral o la valoración producto de la reflexión racional y sustentada en las regiones de lo teórico. Esta no homogeneidad de las posturas permite apreciar la dificultad de estandarizar los criterios valorativos en aras de la claridad expositiva que lleva al registro objetivo de los hechos y sus involucrados. Pero este cotejo es necesario como mecanismo de preservación del quehacer humano ya que, de otra forma, los aciertos o tropiezos se perderían en la subjetividad del mero recuerdo. La documentación de los acontecimientos en forma tangible da paso a la conformación de un acervo de información que servirá de punto referencial a otros que arribaran en momentos posteriores, haciendo de este legado una herramienta para conocer sus similitudes y diferencias con aquellos que estuvieron en un mismo ámbito en un momento previo. Esta “memoria documentada” evita reincidencias en consideraciones fallidas, permite apreciar cómo lo operativo en un momento al paso de los años se convirtió en material en desuso. En ocasiones, los seres humanos confrontan los hechos en el presente sin preguntarse qué hubo antes, y si lo apreciado en el hoy no fue ya convocado en el ayer.

Toda esta reflexión acerca de la calidad metamórfica y expansiva del quehacer teatral fue el impulso para dar génesis a la investigación que ahora presentamos. Con la intencionalidad de ir más allá de las formas teatrales hasta ahora registradas, quisimos traer a la consideración de quienes esto lean la labor de un grupo de intérpretes y realizadores en torno a una concepción de representación, la cual se ha mantenido de forma constante dentro de las opciones de diversión de nuestro país, incluso sin contar con la difusión y el estudio adecuados para entender las aristas coincidentes en su estructura: **el espectáculo travesti**.

Aquí caben algunas precisiones. Por principio, debe tenerse en cuenta la diferencia entre travestismo como concepto teatral, y el espectáculo travesti como forma particular de utilización de este recurso. El disfracismo ha sido un elemento escénico de empleo constante a lo largo de la historia, es un recurso cuyas características han sido aprovechadas por tradiciones teatrales provenientes de todas las latitudes y épocas. Ejemplos de su aplicación se encuentran lo mismo en la cultura helénica, en la teatralidad de oriente, en el teatro isabelino, e incluso en el imaginario cultural de los pueblos precolombinos, aunque ha presentado sutilezas debidas al contexto en el cual confluía. La tradición teatral de varias culturas primigenias encontró en el travestismo un medio para convenir circunstancias de género donde, por cosmovisión imperante o por regulación de los roles dentro de las sociedades, hubo necesidad de verter lo femenino en corporeidades masculinas, y viceversa. Todo se encontraba justificado ideológica y socialmente, lo cual evitaba consideraciones erróneas acerca de la funcionalidad del artificio fuera de los límites estrictamente teatrales.

El ahondar acerca del travestismo como aspecto integrante de la tradición teatral implicaría una labor enciclopédica cuyos requerimientos se encuentran fuera de los alcances de la presente investigación. Todas las variantes son dignas de reflexión y consideración, pero cada una demandaría una labor de investigación completa y, por tanto, se convierten en opciones no viables para los fines por nosotros perseguidos. La especificación y la precisión analítica obligan a una disección del todo para lograr una aproximación lo más completa

posible a uno sólo de los casos. El tema seleccionado se encuentra inserto en nuestro momento histórico, es una forma escénica existente y, por tanto, es una estructura representacional a la cual puede accederse como espectador y, con base en su apreciación objetiva, discernir acerca de sus posibilidades. El espectáculo travesti, a diferencia del disfracismo, surge en el siglo XX como parte de un proceso histórico-social cuyas particularidades obedecen a cambios en las sociedades del mundo, a renovaciones de los códigos entre lo aceptable y lo reprochable. Es reflejo de una apertura ideológica, si bien no novedosa, sí menos estrecha en sus apreciaciones. El travestismo ha sido concebido en formas varias según las épocas, pero su existencia en el universo representacional es un hecho irrefutable. Nuestra labor es algo distinta, es una revisión específica sobre una ramificación, con las opciones y limitaciones que esto conlleva.

Ya entrando en materia, debe mencionarse que la intencionalidad primera fue dar evidencia de la existencia del espectáculo travesti, ahondar en su historia, su estructura y su propuesta escénica con base en fuentes existentes y el cotejo directo de casos que nos ofrecían la posibilidad de determinar una serie de características en lo general y en lo particular, a fin de componer una base de información capaz de arrojar luz sobre la desinformación existente sobre el tema, así como también aclarar las comprensiones equívocas al respecto. A través de una estructura secuenciada, abordamos primero el origen y luego el trayecto desarrollado hasta llegar al punto donde se ubica en el presente, con todos los matices implicados.

La investigación evidenció una serie de vueltas de tuerca que nos obligaron a ir más allá de nuestra concepción inicial. Así, descubrimos la lejanía y antigüedad en los referentes previos involucrados con esta forma de escenificación, cuyos antecedentes tuvieron lugar en distintos momentos históricos y, en consecuencia, los procesos de concepción y creación se vieron alterados por las circunstancias del momento. Los empalmes establecidos fueron producto de la casualidad, no de un trayecto ordenado o de una intencionalidad compartida, como sucede con todo aquello donde interviene la mano del hombre. Los seres se relacionan sin quererlo a través de las épocas y establecen similitudes que en ocasiones sorprenden a quienes comparan dos momentos del pasado y encuentran que nada surge de forma aislada, pues todo tiene naturaleza cíclica, y las piezas del rompecabezas son siempre las mismas. La diferencia estriba en la forma en cómo éstas se disponen para ofrecer una composición basada en lo que los seres vivencian y poseen como bagaje previo.

La objetividad fue la consigna, pero el término es en sí mismo peligroso. La investigación surge como parte de una inquietud por ahondar en un tema poco abordado, en un deseo de hacer hincapié en algo que ya existía sobre un escenario antes de que nosotros tuviéramos acceso a éste, de la misma forma en que otros antes de nosotros ya lo habían presenciado. Nuestra intención fue no quedarnos en el terreno de la pasividad implícita en el mero atestiguar un hecho y guardarlo para uno sin compartirlo con otros. Lo que quisimos fue levantar la voz y generar un discurso con base en lo apreciado como espectadores, y lo descubierto en la curiosidad de la investigación. Las fuentes coexistían de forma independiente sin mantener una secuencia o una direccionalidad. Por tanto, nuestra labor implicó aglutinarlas en un engarce que diera fluidez al entendimiento al estar estructurado con base

en un principio, medio y fin.

Nuestra intención no implica una exposición laudatoria de nuestro objeto de estudio, no buscamos que se convirtiera en discurso apologético. Lo que deseamos es dar testimonio escrito de un hecho escénico con base en un sustento teórico y no en la apreciación subjetiva. Nada de lo que aquí se ha expresado parte de la mera empatía, eso pertenece al terreno de la opinión, no del análisis sustentado. Lo que nos ocupa es la estructura del espectáculo travesti como posibilidad de representación, la cual posee sus propios alcances y limitaciones. La consigna es no dejar en el olvido el trabajo efectuado por hacedores que han encontrado en esta ruta un camino para expresar preocupaciones y/o intereses en acuerdo con su cosmovisión.

Este trabajo es un producto expositivo que fragmenta al todo en sus componentes para apreciarlos a detalle y luego reintegrarlo a la unidad, a fin de obtener una perspectiva que considere la visión integral y la específica. El discurso fue elaborado con base en esta consigna para servir de foro de exposición y observación. Las opiniones generadas por la información que a continuación se detalla serán producto de la perspectiva que cada cual posee, llevando idóneamente al planteamiento de nuevas inquietudes capaces de ahondar en el tema desde un punto de vista diferente. Esto posibilitará nuevos acercamientos, y permitirá la confrontación con otros entendimientos, en concordancia con el proceso constante de renovación y reinterpretación del hacer humano.



# LO TRAVESTI EN LA CULTURA MEXICANA

**E**n el análisis que se realizará sobre el espectáculo travesti, se dejará de lado el disfracismo como punto focal. La razón es que este elemento forma parte *a priori* del mismo y, por tanto, no es un recurso sino una característica inherente. Lo que nos ocupará son los elementos teatrales que los hacedores de estos espectáculos emplean.

No obstante esta premisa, se hará un espacio para reflexionar sobre el travestismo en sí mismo, el cual separa al espectáculo de cualquier otra manifestación teatral. También porque dicho aspecto acarrea resonancias en lo social, y es en factor de peso en la asimilación del espectador.

Los elementos de naturaleza social o moral no pueden ser sostén de un análisis abocado a validar una forma de representación. Tales aspectos están ligados con el fenómeno de recepción que el espectáculo experimenta. No se afirma que el prejuicio del espectador merme en la envergadura de una expresión escénica, pero sí interviene en su aceptación.

Esto se observa en formas que emplean algún recurso generador de rechazo en el común denominador del orden social. Entonces emerge lo «aceptable» desde lo moral, y se obstaculiza la apreciación objetiva.

El travestismo entra en este último apartado al enfrentarse con el criterio generalizado de la sociedad mexicana. El espacio temporal de nuestro estudio comprende desde mediados del siglo XX hasta nuestros días. Con fines clarificadores, nos remontaremos siglos atrás para encontrar la génesis de la actitud hacia el travestismo, la cual en la mayoría de los casos evitaba la mera dilucidación del tópico.

Es importante hacer notar que la reprobación del travestismo como herramienta de representación surgía, y ha surgido siempre, al interior de las estructuras de poder, hecho puesto de manifiesto en las prohibiciones emitidas en diferentes momentos históricos. No son las audiencias las responsables de tal reproche, pues el recurso, como se ha mencionado, ha sido parte de la cultura teatral de los pueblos a lo largo del tiempo. Las visiones antagónicas tenían su razón de ser dado el temor de quienes controlaban los destinos de las sociedades, pues toda forma atípica de comportamiento—fuera o no representacional—podía ser vislumbrada como medio de ruptura y, por ende, como señal de rebeldía. Si bien los criterios seguidos son objetables, lo importante es su existencia como formas de



percepción ajenas a la mística teatral. Entonces, lo significativo es el proceso de rechazo de nuestro tópico, el cual provenía de entornos ajenos cuyas apreciaciones no siempre estaban bien documentadas.

Desde el siglo XVI, se encuentran testimonios provenientes de la ideología colonial de nuestro país, donde se reprobaba cualquier manifestación travesti en las representaciones de ese momento. Esto obedecía a razones producto del contexto histórico-político:

En el siglo XVI la perspectiva del orden colonial parece dudar ante las evidencias de la humanidad de los naturales. Es un orden nacido y concebido para una realidad distinta... para otro mundo. El censor teme, por tanto, equivocarse y cometer injusticias ante un Dios y ante la Corona, pero también teme no ser suficientemente fuerte, riguroso y eficaz, y ser avasallado, y en consecuencia atentar con negligencia contra el mismo Dios y la misma Corona (...). <sup>1</sup>

Estamos ante un entorno de tensión en medio de un proceso de organización social y política en ciernes. Se crearon disposiciones para procurar el control y restringir cualquier conducta de riesgo para «la normatividad»:

Podríamos decir, por tanto, que el ejercicio de la censura, en relación con las artes escénicas, vigila y limita las dinámicas de la territorialidad, la agresividad, la sexualidad y la inquisitividad, tanto de los ejecutores como de los receptores (...) <sup>2</sup>

Existieron clasificaciones para aglutinar las faltas en las que se podía incurrir, las cuales variaban en relación a las clasificaciones de la época (organización de las representaciones, recursos de producción, temáticas, etcétera). El disfracismo entraba en el apartado de las violaciones cuya connotación era de tipo sexual y/o conductual:

Movimientos, adornos y atavíos: aquellas formas de vestir y movimientos - que con frecuencia se involucran o se significan como expresiones agresivas y/o sexuales -, que llegan a comprometer a un orden religioso, moral o civil (gestos, circunvoluciones, disfraces, etcétera.) <sup>3</sup>

Esto muestra la perspectiva que seguían los patrones conductuales. La actitud para cualquier tipo de “transgresión” era radical, por atentar contra el orden establecido. Un documento que lo dejaba de manifiesto, es de la autoría de Fray Juan de Zumárraga.

En éste se versaba sobre las celebraciones del *Corpus Christi* y el comportamiento que debía seguirse durante las procesiones. Se denuncia a la población europea por atentar contra la buena acogida que la celebración había recibido. Hay un rechazo hacia la mezcla de

---

<sup>1</sup> Maya Ramos Smith, *Censura y teatro novohispano (1539-1822) ensayos y antología de documentos*, México, Escenología, 1998, p. 94.

<sup>2</sup> *Ídem*.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 95

lo sacro con lo profano, fusión patentizada en forma nítida por el travestismo:

Y cosa de gran desacato y desvergüenza parece que ante el Santísimo Sacramento vayan los hombres con máscaras y en hábitos de mujeres, danzando y saltando con meneos deshonestos y lascivos, haciendo estruendo, estorbando los cantos de la Iglesia, representando profanos tributos, como el del Dios del Amor, tan deshonesto y aun a las personas no honestas tan molestas de mirar; cuanto más feo en presencia de nuestro Dios (...) <sup>4</sup>

Hay un entendimiento arraigado en la cosmovisión de nuestro país, proveniente, como ya se ha mencionado, de los órdenes institucionales. Dicha percepción ha rechazado lo travesti desde hace quinientos años, y tal aversión se ha hecho extensiva a algunos sectores de la sociedad. En un principio hubo un trasfondo de intereses para mantener esta actitud, pero tales motivaciones carecen de sustento dentro de los límites de la objetividad y la documentación sustentada acerca de los rasgos identitarios en toda lógica representacional:

Afirmaba que en otras partes se podía permitir, pero no en Nueva España, donde la religión era nueva, pues los naturales no tardarían en imitar a los españoles, creyendo que estas «burlerías» eran la forma correcta de celebrar (...) por la costumbre que estos naturales han tenido de su antigüedad de solemnizar las fiestas de sus ídolos con danzas sones y regocijos (...) <sup>5</sup>

Por la información de los últimos párrafos, se aprecia cómo se refutaba el elemento travesti por razones de tipo político y religioso. Todo esto tuvo un contexto determinado en su momento. Lo significativo es la forma en cómo se enraizó dentro de la idiosincrasia mexicana desde entonces hasta nuestros días, pues de regulación en una estructura organizativa en ciernes pasó a entendimiento de la generalidad.

Existen informaciones adicionales que muestran la manipulación de elementos aleatorios para reforzar la ideología restrictiva de aquellos días:

(...)don fray Juan de Zumárraga, primer obispo, prohibió las “representaciones poco honestas” que se hacían en la procesión del Corpus: volvieron a consentirse después de su muerte, acaecida en 1548, aunque (...), poco tardó en revocarse el permiso, porque estando en la fiesta del Corpus todo dispuesto para dar la función y “aparejados los representantes”, llovió tanto, que no fue posible sacar la procesión, y esto lo tomó el Cabildo en Sede vacante, como un aviso del cielo, de que debía mantenerse la prohibición del venerable obispo. <sup>6</sup>

A lo largo del tiempo, hay un proceso de reprobación hacia lo travesti. Incluso en pleno siglo XXI, el travestismo sigue conceptualizándose en un marco de no aceptación por

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>6</sup> Enrique de Olavaria, *Reseña histórica del teatro en México*, México, Porrúa, 1945, p. 7.

el común denominador. Durante las festividades religiosas, el recurso era parte de la estructura general de la representación. Hay una diferencia de estos casos con aquellos donde el travestismo cubre toda la representación. Se tiene un punto a discutir: La costumbre. El ser humano tiende a adoptar entendimientos sin confrontarlos, lo cual va generando repetición sin convicción.

El asumir lo que no se sustenta en la propia necesidad ni en los propios credos es una situación común de los pueblos de todas las épocas. Aquí no se intenta desenmarañar los factores que han intervenido en semejante circunstancia, sólo se connotan para ubicar el entorno social donde la forma expresiva que nos ocupa tiene lugar. Los criterios tienen repercusión en los mecanismos de aceptación de nuestra sociedad.

Las razones para censurar el travestismo se sustentaban en la idea de prevenir actos que atentaran contra la nueva fe traída por los conquistadores. Se pretendía un «estado de sanidad», en el cual la introducción de elementos ajenos significaba adulterar los intereses establecidos. Habría que ponderar los alcances que el teatro ha tenido en todas las épocas. Como gran escaparate, el espectáculo teatral podía mostrar circunstancias que el respetable podría aprender y aprehender. Ante esta peligrosidad, la actitud represora emergía:

Así, al lado de la censura que reglamenta, permite o prohíbe se ha distinguido siempre la crítica propiciada por los enemigos del teatro, que lo atacan - aspirando a destruirlo- cuestionando su licitud moral. A lo largo de la historia, tanto el teatro como la danza y hasta la música fueron no solamente objeto de censura y reglamentación, sino que su existencia misma se vio convertida en centro de controversias. (...) Emanada de las instituciones del poder, la censura se ha ejercido siempre en nombre de la preservación del conjunto de valores religiosos, políticos o morales vigentes en un momento histórico dado. (...) <sup>7</sup>

Al hablar de travestismo, nos hemos referido a la acción de ataviarse con prendas del género contrario; es decir, ilusión y engaño sustentado en las obras, pero inadmisibles para las autoridades. El atavío era criticable según la opinión reguladora. No sólo se habla del acto travesti masculino, también del femenino:

Al vestuario teatral se le criticaban especialmente el lujo excesivo, las nuevas modas que iban surgiendo y el uso de vestimentas religiosas o militares, pero entre las censuras y controversias más graves destacan las que se suscitaron cuando las actrices, por necesidades de la acción dramática, tenían que vestir traje de hombre. Esto constituía un tema candente desde tiempo atrás en el ámbito hispánico (...) <sup>8</sup>

Parece que el elemento femenino vertido en lo masculino resultaba un tópico de mayor desacato. Dentro de la sociedad a la que nos referimos, el papel de la mujer se encuentra

---

<sup>7</sup> Ramos, *op.cit.*, p. 100-101.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 223.

supeditado al control del hombre, situándose en desventaja para oponerse a la actitud imperante. Estas transgresiones por parte de las intérpretes femeninas merecieron restricciones, las cuales no siempre fueron acatadas a cabalidad:

(...) en 1601 el virrey mismo (...) hizo hincapié en que: “Se guarde inviolablemente lo que está ordenado y mandado sobre no representar mujeres en auto de hombre ni usar trajes desenvueltos en demasía lascivos y deshonestos ni contra lo que se debe guardar en actos públicos”.

Con todo, las actrices no se atuvieron celosamente a esta amonestación pues fue necesario repetirla casi textualmente dos años después (...) <sup>9</sup>

Con el transcurso de los años, las restricciones parecen haber disminuido, pues las fuentes no testimonian más declaraciones al respecto de la prohibición del travestismo femenino:

En lo referente a las mujeres vestidas de hombre –tan frecuentes en las obras desde el siglo XVI- no se han encontrado menciones ni –como en España- disposiciones especiales. <sup>10</sup>

De entre los casos de mayor envergadura dramática, se pueden destacar a Pedro Calderón de la Barca y a Sor Juana Inés de la Cruz. En ambos se encuentran ejemplos del recurso travesti, aunque con carices e intencionalidades diferentes. En el caso de Calderón de la Barca (en su obra *La vida es sueño*) el recurso está empleado como parte de un juego de identidades desarrollado por el personaje de Rosaura:

#### JORNADA PRIMERA

<Rosaura vestida de hombre aparece  
en lo alto de las peñas (...)>

#### JORNADA TERCERA

(...)Tres veces son las que ya  
me admiras (...)  
La primera me creíste  
varón prisión donde fue tu vida  
de mis desdichas lisonja. (...) <sup>11</sup>

En nuestra sociedad actual, el vocablo travesti tiene una connotación habitual de lo masculino vertido en lo femenino. Su correcta acepción es por igual a lo femenino fingido masculino, como a lo masculino asumido femenino. La información histórica ya expuesta muestra cómo ante la perspectiva de siglos atrás, resultaba inadmisibles tolerar las «transfor-

<sup>9</sup> Hildburg Schilling, *Teatro profano en la Nueva España*, México, UNAM, 1958, P. 59-60.

<sup>10</sup> Maya Ramos Smith, *El actor en el siglo XVII (entre el Coliseo y el principal)*, México, GACETA, 1994, p. 206.

<sup>11</sup> Pedro Calderón de la Barca, *Teatro*, Barcelona, España, OCEANO, 1983, p.111 y 204.

maciones», por ser distorsión de los roles sexuales convenidos para la audiencia y el resto de la sociedad:

(...) queda un interesante ejemplo relacionado con la escena «marginal», es decir, la de las diversiones callejeras de volatineros y maromeros. El 29 de enero de 1793 el Corregidor de la ciudad, Bernardo Bonavia, argumentando que éstos abusaban de sus licencias, «vistiéndose de mujeres los hombres y aquéllas de varones, con otras ridiculeces y abusos dignos a la verdad de toda reforma», dispuso que se intensificara la vigilancia y que se les ordenara, entre otras cosas, que se presentaran «con vestidos decentes y de su respectivo sexo» (...) <sup>12</sup>

Los textos que testimonian estos tiempos dejan ver una justificación para la condena de determinadas expresiones escénica. Había un sentimiento de regocijo por parte de los espectadores cuando estos elementos “de peligrosidad” tomaban parte en las escenificaciones. Como si se transformasen en válvulas de escape a la represión imperante.

¿Acaso las prohibiciones dieron algún resultado práctico para la moralidad y las buenas costumbre? Sepúlveda dice: “No hubo exceso ni escándalo que no se cometiera, ni truhanería inmunda que no arrancase aplausos (...)” <sup>13</sup>

Es en este punto donde la producción dramática de Sor Juana toma importancia en nuestra investigación. En la obra *Los empeños de una casa*, la décima Musa juega con los conceptos de apariencia y disfraz a través del personaje de Castaño. Por ser éste el criado, es quien está autorizado en el juego dramático para realizar los apuntes críticos acerca de los géneros sexuales, además de hacer escarnio y poner en entredicho la hombría de los personajes masculinos:

CASTAÑO

(...) Leonor me dio unas polleras  
y unas joyas que trajese  
cuando quiso ser Elena (...)  
y las tengo aquí bien cerca (...)  
pues si yo me visto de ellas,  
¿habrá en Toledo tapada  
que a mi garbo se parezca? <sup>14</sup>

Dentro del bando de aquellos que refutaban el empleo del recurso travesti —entre otros tantos elementos escénicos que les resultaban deleznable— había una apelación hacia el “sentido común” para sustentar su rechazo. La convención teatral parecía no tener suficiente peso para permitir la inclusión de estos recursos. Los criterios represivos rebasaban la territoriali-

---

<sup>12</sup> Ramos, *Censura y...*, p. 224.

<sup>13</sup> Olavarría, de, *op. cit.*, p. 18.

<sup>14</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, *Los empeños de una casa*, México, UNAM, 1991, p. 108



dad del espacio teatral y tomaban de forma aisladas aspectos cuya naturaleza iba en contra del régimen imperante, sin atender al contexto en el cual se situaban los mismos. Por tanto, los argumentos aludían a los hechos dramáticos como si éstos se trataran de circunstancias del orden cotidiano y no de dinámicas concebidas dentro de un espacio protegido –la escena–:

No salió bien librada la [comedia] que fue objeto del siguiente parecer: “(...) no me parece conveniente que se ejecute la comedia intitulada *Astucias para heredar un sobrino a un tío*, por varios defectos de que adolece. (...) El primero es la insolencia de la criada (...) el segundo es el grosero artificio con que el criado Crispín intenta que don Lucas le tenga por sobrina, vistiéndose de mujer, pues por más tocas y faldas que se pusiera, la voz, las barbas, puesto que se figura hombre provecto y viudo, lo abultado de los miembros y lo tosco de las facciones, habían de hacer traición al disfraz y descubrir el embuste, no digo a don Lucas que lo veía a pleno día, sino a un ciego con sólo que lo oyera y lo palpara. (...)”.<sup>15</sup>

La inconformidad tenía su origen en las estructuras de poder. En el entorno hubo opiniones en contra y actitudes de sana recepción. Estas últimas no veían en el travestismo malestar alguno. La visión condenatoria siempre coexistió con muestras de tolerancia provenientes de la audiencia, cuyos criterios de evaluación parecían más centrados que aquellos provenientes de los representantes de la autoridad. Al público le interesaba la calidad hilarante del recurso travesti, no sus significaciones como forma de conductualidad poco conveniente. Las opiniones se enfrentaban, en ocasiones, de forma tajante:

En 1803, un indignado abogado de la Real Audiencia denunció ante la Inquisición a las actrices del Coliseo porque, durante las representaciones de una obra sobre la conquista de México, se habían presentado - con enorme éxito- en travesti. (...) De esto se desprende que gran parte del pretendido mal no radicaba en el espectáculo en sí, sino en las obsesiones y asociaciones mentales del denunciante, quien curiosamente no era clérigo u hombre de la iglesia, sino un ciudadano común, aunque con un puesto de alto nivel (...).<sup>16</sup>

Se debe aclarar que el teatro no fue el único ámbito donde el recurso travesti tomó parte, pues al no ser la única una rama de la expresión creativa, poseía factores representacionales compartidos con otras disciplinas. La danza, como forma de expresión vinculada sempiternamente con el teatro, encontró en este recurso dramático un vehículo para la delimitación de caracteres en algunas representaciones. Como referente, puede mencionarse trabajos dancísticos de la época, en cuya realización hubo testimonio del disfracismo en la caracterización de ciertos papeles. Se encuentran registros acerca de algunos intérpretes, quienes desempeñaban papeles femeninos y masculinos. Dos de las figuras más destaca-

---

<sup>15</sup> Olavarria, de, *op. cit.*, p. 78.

<sup>16</sup> Ramos, *Censura y...*, p. 224 y 225.

das y controvertidas fueron (según las crónicas) Maurice Pautret y Antonio Castro:

(...) en las noticias que mencionan a la compañía de ballet ya no se ataca a Pautret como en temporadas anteriores. Por el contrario, parece ser que sus esfuerzos por mantener a su compañía unida (...) estaban ganándole el aprecio y el respeto de la prensa y del público. En el escenario, continuaba brillando en papeles de carácter como la Tía en *La niña mal guardada*, el Gran Lama en *Hossing y Obang*, y sobre todo, como el barón el *La danzomanía*.

(...) el 4 de diciembre de 1851 (...) se presentó (Antonio Castro) en "*El ramillete*", paso a dos que bailarían el señor Bernardelli y el beneficiado en traje de Sífide". El público celebró la ocurrencia ovacionando a Castro y a su formidable partenaire, y un crítico comentó que "el señor Castro se transformó en una ágil bailarina que arrancó mil aplausos y bravos".<sup>17</sup>

Al igual que en el teatro, las mujeres también echaron mano del travestismo en el ámbito dancístico. En particular, eran las figuras consagradas quienes llevaban a cabo la interpretación de papeles masculinos en obras específicas. Este hecho despertaba curiosidad entre el público y constituía un detalle fuera de lo cotidiano, aspecto importante para llamar la atención de las audiencias, dada su calidad poco habitual y ligada al factor espectacularidad:

(...) la primera bailarina Dolores de la Cuesta ejecutó el precioso paso de medio carácter titulado *La redova*, acompañada por Paz Dorado "vestida de hombre". (...) el travesti practicado en esos años en México era presentado por lo general como atracción o novedad, y no se debía aún a la falta de bailarines. La moda europea de rechazar al hombre y presentar mujeres en travesti no llegaría a México hasta la década de 1870.<sup>18</sup>

El *Bel canto* también contó con figuras que asumieron papeles en travesti. Lo mismo en la zarzuela que en la ópera, hubo casos donde tanto lo femenino se vertió en lo masculino, como lo masculino pasó a tomar atavío femenino. En ambos, el cambio de la indumentaria respondía a necesidades de interpretación, a factores de construcción de personaje. Se optaba por el disfracismo para enfatizar la índole cómica de un papel. Era un elemento que contribuía a la estructuración del enredo en la construcción dramática:

(...) la opereta *Las cien vírgenes*, (donde) dos mujeres casadas (...) huyen de sus respectivos maridos. Éstos se enteran y disfrazándose de mujer se contratan como dos hermosas doncellas para poder seguir a sus cónyuges. (...). Los cómicos José Poyo y Manuel Iglesias interpretaron a los protagonistas y vestidos de mujeres arrancaron la risa y el aplauso de la concurrencia.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Maya Ramos Smith, *El ballet en México en el siglo XIX*, México, CNCA, 1991, p. 81 y 223.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>19</sup> Luis Reyes de la Maza, *Circo, maroma y teatro (1810-1910)*, México, UNAM, 1985, p. 213

(...) se estrenó *Rafaello e la Fornarina* ópera en tres actos y cuatro cuadros (...) que gustó poco (...). Agradaron (...) y Elvira Lafón que se vio preciosa vistiendo traje varonil de la época del Renacimiento iniciado por Médicis.<sup>20</sup>

Este precedente muestra los criterios de la sociedad mexicana de los siglos XVI al XIX con respecto a nuestro tema. Hubo distintos factores en el desarrollo histórico que delimitaron cada centuria, pero con un común denominador: el rechazo en la generalidad. Hasta el siglo XVIII, la reprobación hacia el travestismo se había originado en el orden político o religioso. Es a finales del siglo XIX donde se atestigua el arribo de una forma escénica hermanada con nuestro objeto de estudio y proveniente del Viejo Mundo, todo en medio de un ámbito teatral poco satisfactorio. En sus características encontramos lo que podría considerarse el primer gran antecedente del espectáculo travesti como tal:

Finalizaba, repito aquel año por artístico [1896], cuando la Empresa Arcaraz que poco antes había casi disuelto su Compañía de zarzuela y llevándose una parte a la Habana, organizó como pudo un grupo de artistas malos los más, medianos algunos, y tal cual otro bueno, gracias a que acaparó con los que formaban la Compañía de Teatro Abreu. El tal grupo *artístico* no lo destinaban los Arcaraz a la fructuosa explotación del favorecido espectáculo *por tandas* que venía enriqueciéndose, sino pura y simplemente a llenar el programa de un verdaderamente nuevo espectáculo, el del *excéntrico y transformista italiano* Leopoldo Frégoli.<sup>21</sup>

Las noticias que se tienen acerca de este artista italiano dan fe de su vanguardismo y aportación creativa. Según se registra en las fuentes, fue él quien introdujo la vertiente del llamado transformismo en el mundo (tal como lo definiremos a continuación). Sus virtudes eran muchas, entre ellas la versatilidad y exactitud con que caracterizaba a sus personajes. Su importancia fue mucha en nuestro país, y llegó a considerársele una figura de renombre capaz de atraer y conquistar a los públicos más disímiles:

No cabe duda que el creador del transformismo, género que alcanzó apenas medio siglo de vida, fue Leopoldo Frégoli, un cómico italiano que asombraba a los públicos por su rapidez en los cambios de ropa y con su talento multifacético para interpretar varios personajes a la vez. (...)

El entusiasmo y la admiración que despertó Frégoli en México sólo pueden compararse a la presentación de Adelina Patti. Dos meses enteros permaneció en el Principal, y al ausentarse había aún público suficiente que lo quería volver a ver, como para dos meses más.<sup>22</sup>

La circunstancia histórica había traído modificaciones en la estructura política, extensivas a los distintos ámbitos de la sociedad. El entretenimiento para ese momento se encon-

---

<sup>20</sup> Olavarría, de, *op. cit.*, p.2027.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 1780.

<sup>22</sup> Luis Reyes de la Maza, *Cien años de teatro en México (1810-1910)*, México, SEP, 1972, p. 134-135.



traba ya emancipado, y las formas a las cuales se podía recurrir eran más amplias y libres que las generadas y permitidas en los siglos anteriores.

No sólo las formas habían sufrido modificaciones, también la logística que las acompañaba. Había una noción de publicidad, de aparato mercadológico –toda proporción guardada a las posibilidades del tiempo histórico referido-. La llegada de este intérprete italiano vino acompañada de informaciones que favorecieron la recepción del espectáculo. La publicidad de boca en boca fue la estrategia más efectiva para atraer a públicos plurales y, por consecuencia, asegurar la aceptación de la propuesta dadas sus características atípicas y el nivel de desempeño mostrado:

(...) habíanse distribuido folletos y papeles explicando la naturaleza del nuevo espectáculo y dando noticias del éxito magnífico que en toda Europa había alcanzado. No obstante, la concurrencia en esa primera función, aunque muy numerosa, no constituyó un lleno absoluto. Pero en cuanto Frégoli fue conocido, los regocijados asistentes a su presentación y los periódicos de toda la Capital, con tal entusiasmo proclamaron sus méritos, que desde la segunda noche en adelante el Principal no pudo en ninguna de ellas dar entrada a todo el público que se disputaba las localidades y el viejo Coliseo (...) volvió a verse, como en sus mejores días, concurrido por lo más escogido y elegante de la mejor y más alta sociedad mexicana, muchas de cuyas familias, alejadas de aquel centro de diversiones por causa de la baja especie de sus espectáculos ordinarios, no conocían siquiera las reformas y mejoras hechas en su sala. Leopoldo Frégoli operó aquel milagro. <sup>23</sup>

El entorno político-social se había transformado. Lo que hubiera parecido impensable siglos atrás, ahora tomaba forma y acción en un ámbito incluso elitista. Ya no se topaba con la reprobación de antaño, aunque esto no significaba una garantía de libertad explícita. Hubo muestras de aprobación sin reserva hacia el espectáculo y su intérprete. Las crónicas dan una idea de la composición y contenido de dicha representación músico-dramática. En estas fuentes queda testimoniada su capacidad y el modelo de composición de su espectáculo:

Su estreno (...) ha sido un de esos éxitos que define, resume y sintetiza una sola palabra: “irreprochable”; las aclamaciones han sucedido a los aplausos; las *dianas* a las ovaciones. El famoso excéntrico (...) fue anoche la admiración de nuestro público; sus maravillosas transformaciones de aspecto y sus notables variantes de voz, le conquistaron elocuentes muestras de simpatía y de entusiasmo. (...) Haciendo papeles de mujer, de joven o de viejo, su fisonomía encarna maravillosamente el tipo que se propone representar, y su voz, de inflexiones múltiples, modula todos los acentos propios de cada personaje. <sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Olavarria, de, *op. cit.*, p. 1781.

<sup>24</sup> *Ídem.*

Se destacaba la manera en cómo ligaba los cambios de personaje sin interrumpir la fluidez del espectáculo. Había una suerte de juego y engaño con el público, quienes eran sorprendidos por la capacidad del italiano para transfigurarse en un ser completamente distinto del inmediato anterior. Al caer en cuenta del truco, respondían con aprobación y beneplácito:

(...) Desaparecía de escenario, y apenas el público comenzaba a aplaudirle, cuando entraba nuevamente vestido de etiqueta y cantaba una canción italiana. Desaparecía y unos cuantos segundos más tarde, un anciano calvo entraba y se sentaba al piano para acompañar a una hermosa señorita que interpretaba un aria. El público aplaudía al anciano creyendo que era Frégoli, pero resultaba que la cantante era el transformista (...).<sup>25</sup>

En la reseña se localizan especificaciones acerca del trabajo realizado por este intérprete. Se encuentran detalles en lo concerniente a la disposición espacial, la utilería y escenografía empleada, y sobre la mecánica de operación de quienes ahora podríamos denominar “miembros de tramoya”. Hay una actitud laudatoria hacia el desempeño del cuerpo de trabajo que lo auxiliaba en los apartados de coordinación, limpieza en los traslados y cambios que se hacían necesarios para permitir el libre fluir del espectáculo:

(...) Le ayudan en su tarea de disfrazarse su hermano y dos camaristas: tras el telón de fondo hay tres mesas y tres sillas en las cuales se ven dispuestos los trajes, pelucas y postizos que el actor ha de necesitar, cada uno de sus ayudantes (...) le facilita o coloca la prenda necesaria, (...) en las escenas de mayor movimiento lo que hace es irse desembarazando de las diversas prendas que de antemano lleva puestas unas con otras, de modo que ni se le notan ni le deforman (...).<sup>26</sup>

También hay consideraciones en lo relativo al trabajo de caracterización, al estar éste centrado en una aparente optimización de lo gestual (en lo que tiene que ver con lo facial). Dentro de los cánones establecidos en aquellos tiempos, es importante la ponderación dada a la expresión externa por encima del trabajo de construcción interna. Esto da una idea del porqué del asombro de algunos ante la capacidad de este transformista para *mostrar* a sus personajes. Por lo reseñado, se puede hablar de una suerte de espectáculo unipersonal que buscaba la complicidad del espectador a través de modificaciones o añadiduras para enriquecer el trabajo representacional tras representación. No hay un gran aparato escenográfico, todo recae en la efectividad del intérprete:

Pero de esa “prestidigitación” de tipos lo más admirable era su cara, una cara que todo lo expresa [tanto] la picardía como la ingenuidad, el abatimiento como el regocijo, siendo tan sorprendentes las transformaciones de su dúctil fisonomía, que

---

<sup>25</sup> Luis Reyes de la Maza, *El teatro en México durante el porfirismo*, México, UNAM, 1965, p. 43.

<sup>26</sup> Olavarria, de, *op. cit.*, p. 1781.

muchas veces la ilusión se cambia en tan aparente realidad, que el espectador ve dos distintos y diferentes actores en lo que es uno y solo, y admira en aquella cara del bromista excéntrico al artista soberano y exquisito. (...) a sí solo se bastó para trabajar (...) una noche tras otra noche y muchas tardes, sin cansar jamás al público, pues (...) siempre el espectador encontraba un gesto nuevo, un nuevo ademán, un nuevo recurso que habíasele escapado en la anterior representación, y cuando el gesto, el ademán, el recurso eran enteramente los mismos, aplaudíalos sin embargo con el mismo entusiasmo (...).<sup>27</sup>

El éxito obtenido por este transformista italiano fue contundente. Y este mismo triunfo se repitió en las siguientes visitas a nuestro país. Se escribió acerca de las mejoras impuestas a su espectáculo, lo cual enriqueció su propuesta en los terrenos de interpretación y recursos de producción. También se relataba sobre la buena recepción con la que volvió a contar por parte del público de nuestro país:

En el Renacimiento ha vuelto a visitarnos el incansable y original Frégoli. Su repertorio está bastante aumentado, su atrezzo es regio y algunas decoraciones son soberbias. El creador del transformismo, único en su género y único que no tiene competidor, Frégoli, ha hecho llenarse el teatro de un público escogido. Indudablemente que la temporada le irá muy bien (...).<sup>28</sup>

La aceptación que obtuvo Frégoli – y el desagrado que esto les produjo a los competidores de quienes lo trajeron a nuestro país- propició la aventura de traer a otros capacitados en el mismo terreno. Con gran aparato publicitario – toda proporción guardada a los tiempos y las posibilidades- se anunció la llegada de un aparente virtuoso de nombre *Mr. Eduard Stuart*. Dicho material promocional tornaba apetecible la idea de atestiguar la labor del antes mencionado, por referir especificaciones acerca de sus capacidades vocales y del tipo de producción de la que se hacía acompañar. La opinión favorable sobre un trabajo producía una expectativa beneficiosa, por lo menos en el inicio, para los escenificadores, aunque los aspectos considerados se enlazaran con lo vital y lo frívolo a un mismo tiempo:

Mr. Eduard Stuart – decían las noticias proporcionadas por la Empresa- posee una magnífica voz de soprano sin recurrir al falsete; su primera presentación la hizo durante una Exposición celebrada en Texas, y como allí gustó mucho, recorrió después casi todos los Estados Unidos y el Canadá; solamente en Baltimore canto treinta noches seguidas, con un éxito colosal. Mr. Stuart canta en idioma inglés, y se presenta en traje de mujer, su guardarropa es de un supremo lujo y de un enorme costo, y luce muy valiosas alhajas. Su trato peculiar es muy amable, y su conversación de los más ameno y distinguido. En los Estados Unidos es conocido con el sobrenombre de *The Male Patti* por tener una voz muy parecida a la de la cantatriz italiana.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p 1781-1782.

<sup>28</sup> Reyes de la Maza, Luis, *El teatro en México durante el...*, p. 144.

<sup>29</sup> Olavarría, de, *op. cit.*, p. 1799.

La constatación en primera persona arrojó opiniones opuestas a las referidas en la mera información escrita. Se encontró deficiente el espectáculo en distintos apartados. Pareciese que la carencia de sutileza y la tendencia a la ridiculización fueron los elementos que dieron al traste con la representación. Sin dejar de reconocer sus facultades en el terreno de lo vocal, se ponía en entredicho su concepto de puesta en escena y su capacidad de recreación de los tipos femeninos por recurrir, según se lee, a estereotipos y no a formas esmeradas de recreación y caracterización. El adorno carente de sustento interpretativo produjo rechazo, por considerársele un producto hueco y carente de calidad propositiva. De trabajo prolijo en otros pasó, en este caso, a imagen desagradable y carente de rigor estético:

Nada más deplorable que el efecto causado por el tal Mr. Stuart, que se presentó en vaporoso traje corto de bailarina, luciendo huesudo escote y recias canillas terminadas en enormes pies, calzados con zapato escotado; ni su peinado, ni sus adornos femeniles, ni sus gestos, maneras y ademanes afeminados, inspiraron (...) simpatía y antes bien produjeron indecibles disgusto y repugnancia, un hombre con tales arreos y pretendiendo ser tomado como hermosa mujer, no podía ser aceptado por nuestro público y no lo fue, aunque tuviese como tenía una buena voz de cantante y una no despreciable escuela. Como rareza de la naturaleza hubiese, quizá, podido pasar en correcto traje de sociedad; pero como un *espumoso* (sic) vestido de bailarina pareció ridículo y repugnante.<sup>30</sup>

Hubo otros intérpretes del transformismo, algunos más renombrados que otros. Se detecta una falta de homogeneidad, puesto que mientras unos dominaban con pericia cierta habilidad o técnica, adolecían en otros elementos o necesidades interpretativas. El siguiente caso da muestra de ello. Debe notarse que la respuesta del público variaba de manera significativa en relación con el espectáculo que cada intérprete podía ofrecer. Muchos de éstos vivían a la sombra del éxito de Frégoli. El siguiente transformista fue considerado incluso como “el primero de una larga serie de imitadores de Frégoli”.<sup>31</sup> Dicho transformista era conocido con el nombre de Mésmeris. El trabajo de éste, si bien distinto, contaba con virtudes propias para validarlo como opción digna de ser presenciada. Si bien el público percibía la ausencia de facultades detectadas en Frégoli, descubría otras lo suficientemente válidas para disfrutar de la representación. Hubo, sin embargo, fallas en el desempeño debidas a criterios equívocos sobre los cuales se basaron algunas de las rutinas, pero no obstante este inconveniente, el resultado final se inclinaba a su favor:

(...) hizo su primera presentación el excéntrico y transformista italiano *Mésmeris*, que agradó mucho. (...) los tipos de Mésmeris eran distintos de los de aquél [Frégoli] y cada personaje por él representado salió hablando en el idioma que a su fingida nacionalidad correspondía, de los tipos susodichos el que causó más impresión fue el del “charro” mexicano; lástima fue que quien *instruyó* a Mésmeris

---

<sup>30</sup> *Ídem*.

(...) le hubiese enseñado las frases más burdas y subidas de color de cuantas emplea nuestro pueblo. Mésmeris era también un músico notable y buen compositor (...) Su repertorio de “transformista” (...) era muy semejante al de Frégoli, pero como la voz de Mésmeris era poco flexible y más que rápida en tipos femeninos, no usaba las graciosas canciones de aquél, y esto perjudicaba a la variedad y el atractivo.<sup>32</sup>

Esta transición del siglo XIX al XX toma importancia en nuestra investigación. Como se refirió, mostró cambios en el orden social que permitieron el arribo y desarrollo de nuevas formas de representación, en particular las ligadas con nuestro objeto de estudio. Ya en el siglo XX, se mantuvieron presentes tales expresiones, pero con una duración corta, para dar paso a circunstancias sociales que conllevaron a nuevas manifestaciones escénicas. Los resultados y el nivel de calidad de los espectáculos eran variados, pero contaban con aprobación general y dejaban entrever una pluralidad de recursos según cada intérprete. Por ejemplo, había ocasiones donde lo actoral primaba sobre lo vocal, lo cual obligaba al transformista a refugiarse en un apartado para disimular su falta de pericia en otro terreno. En otros, la formación era más completa en todos los renglones y permitía una mayor eficacia en el producto final. Todo según los recursos de cada quien y la manera en que se combinaban para construir su propuesta escénica.

[En 1901] (...) se presentó (...) varias noches en el Renacimiento el transformista español señor *La Presa*, actor y músico notable; en su primera función (...) dio a conocer su academia musical, pieza de que era autor y único intérprete, en ella tenía a su cargo (...) ocho personajes que daban lugar a treinta y dos transformaciones o cambios, todos ellos muy rápida y propiamente hechos; era *La Presa* un buen violinista y un muy regular cantante; el público le recibió muy bien y le aplaudió con entusiasmo como a feliz imitador del célebre Frégoli.<sup>33</sup>

[En 1905] en el Circo-Teatro Orín, ocupó su amplio local el transformista italiano Aldo, (...) Aldo dio su primera presentación en Orín la noche del jueves 27 de julio, y logró una excelente acogida en sus farsas cómicas (...). De agradable figura, muy joven aún, con voz cantante muy aceptable, diestro ventrílocuo, y buen actor, con bueno y rico equipaje, y sumamente rápido en sus transformaciones, se conquistó desde el primer momento las simpatías del público y logró hacer aquí una muy productiva temporada (...).<sup>34</sup>

En 1908 hay un acontecimiento que, vinculado con la vertiente de los transformistas, mostraba una arista distinta a las hasta entonces conocidas. Se trataba de una transformista del género femenino que irrumpió en la escena mexicana. Sus capacidades no desmerecían en comparación de sus colegas del sexo masculino, lo que le permitió alcanzar éxito y una buena aceptación por parte del público. No hay claridad en lo relacionado con los tipos carac-

<sup>31</sup> Reyes de la Maza, Luis, *El teatro en México durante el...*, p. 46.

<sup>32</sup> Olavarría, de, *op. cit.*, p. 1862.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 2084.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 2721.



terizados, pero puede suponerse que no diferían mucho de los ya mencionados:

En el (...) Teatro Lírico, de la calle del Águila, se presentó con bastante buen éxito la transformista señora Elis (...) notabilísima en la rapidez de sus cambios en disfraces. (...) *El Imparcial* se expresó así de ella: “La señora Elis cada noche viene comprobando sus meritos como transformista inimitable (...); efectúa sus transformaciones con gran rapidez, viste con suma propiedad y elegancia, y a los diferentes personajes (...) les da un carácter especial, según lo requiere la obra que presenta; la labor de la señora Elis es digna de ser conocida y admirada”.<sup>35</sup>

Hay un transformista masculino que, según las crónicas, presentaba como novedad el ser imitador de figuras de renombre. En su caso, se abocaba exclusivamente a las caracterizaciones femeninas, hecho no usual en su momento. Su caracterización, mérito aparte, generó inconvenientes en el orden social por apearse fielmente a la reproducción de características y actitudes femeniles en un grado, según las opiniones, excesivo. En un inicio hubo visos de rechazo en la audiencia masculina basada en consideraciones sobre la calidad moral del individuo y no del creador, como si lo visto sobre la escena despertase miedos soterrados entre los concurrentes. El rechazo inicial no fue permanente, y el criterio represivo del sector masculino cedió ante la calidad del espectáculo. Nuevamente, la publicidad jugaba un papel de consideración en el posicionamiento y difusión del trabajo de un intérprete transformista:

(...) un celebrado imitador de grandes artistas apellidado o denominado *Lanzetta*. Sus retratos profusamente repartidos y fijados en las esquinas le presentaban en trajes femeniles con tanta propiedad vestidos que, en efecto, parecía ser una mujer, y “no fea” en realidad de verdad [sic] El caso se comentó de varios y diversos modos, casi todos desfavorables al transformista o imitador, por parecer innoble e indigno que un hombre trueque los caracteres varoniles propios de su sexo por la imitación de modales, acciones y arreos propios de mujeres, convirtiéndose en marica y afeminado.(...)

El público masculino se mostró un tanto esquivo, un tanto frío, con Lanzetta; y es que, aunque aplaude el talento del transformista, desde el fondo de su ser varonil, se levanta como una protesta para el hombre-mujer, que aunque sea por breves instantes, prescinde de su sexo y se transforma en una belleza femenina perfecta.<sup>36</sup>

Encontramos términos que testimonian una ideología sobre lo viril y/o lo sexual (marica, afeminado) Parece no ser lo mismo apreciar a un transformista interpretar papeles femeninos y masculinos, que encontrarse con uno abocado exclusivamente al primer apartado. Las resonancias en la concepción sobre lo “correcto” vuelven a emerger, pero ahora desde el lado del público y no de la autoridad. Hay incomodidad por presenciar a un ente del sexo masculino renunciando a su papel como tal y ejerciendo de fémina, por lo menos en el esce-

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 3046.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 3092.

nario. No obstante la calidad del trabajo, hay una distancia o reserva hacia el intérprete por jugar con la inversión sexual de una manera radical.

A pesar del éxito obtenido, este caso ya anuncia los cambios que surgirán en la conciencia colectiva de la sociedad mexicana en el siglo XX:

Pero no trascurrieron muchas representaciones sin que aquel asombroso imitador se hiciere apreciar en todo su mérito, y los más esquivos espectadores concluyeron por convertirse en sus partidarios (...) logrando triunfos tan grandes como decisivos que pueden servir de legítima satisfacción al artista que cual él se ha impuesto por su talentos y por su *spirit* imitable: Lanzetta posee, ante todo, un excelente don de observación y una intuición artística admirable; cuando imita, no pierde detalle alguno; todo él se reconcentra en el tipo que encarna, y su cuerpo, sus facciones, sus sentidos, todos están dispuestos en aquél, presentándose tal como es, vívido, real, lleno de colorido y de verdad, sin exageraciones ni bufas parodias.<sup>37</sup>

Hasta donde la información permite deducir, los transformistas fueron perdiendo preponderancia con el transcurso de los primeros años del siglo XX. Hay mención sobre algunos otros, se dan nombres de forma esporádica (el transformista Gyp, la transformista Mlle. Gyka, el italiano Donini, la bailarina y transformista Luce Yara, el transformista Ricart, entre otros) pero sin connotar información sobre sus capacidades y la índole de sus espectáculos. El término se va diluyendo en el limbo de los cambios históricos, y cede ante otras expresiones como parte de una necesidad distinta en el espectador.

El caso de los transformistas representa un cimiento precoz de lo que posteriormente se conocería como espectáculo travesti. Venidos del extranjero y empapados de otra ideología, ejecutaban su labor con el rigor de quien no hace distinciones de orden moral, y con la conciencia de que todo está cobijado por el juego de luces que el escenario ofrece; es decir, bajo el aval de la ficción. Sus llamadas transformaciones eran caracterizaciones de tipos propios de la época (la doncella, la diva, el villano) sostenidas en el trabajo gestual (facial y corporalmente) y vocal. El atavío se erigía como herramienta que disimulaba unas formas y destacaba otras, según la intención y el *tipo* en particular, todo para generar el efecto que personalizaba cada interpretación. Había un destaque del aspecto musical, lo cual los enlazaba con los espectáculos operísticos, en un juego de ilusión donde el público aceptaba el cambio de roles y atavíos a los que recurría el intérprete. Las herramientas actorales (recursos expresivos) guardan la misma demanda que cualquier otro género: expresividad y variación en el gesto, proyección vocal y emocional, caracterización, cambios de tono y de tempo, etc. La pluralidad se imponía por las formas de espectáculo, y los intérpretes construían sus propuestas con base en sus potencialidades, y destacaban en la medida de sus capacidades de verosimilitud y de atracción. Hay que recordar que su desarrollo estaba circunscrito en la necesidad de éxito —de lo contrario no era redituable— donde la facultad de *seducir* a la audiencia representaba una herramienta muy apreciada en un entorno que buscaba por enci-

---

<sup>37</sup> *Idem.*

ma de todo la diversión.

Independientemente del éxito que pudieron haber tenido, esto no implicó que no se erigieran opiniones en contra de la labor de los transformistas, incluso de los más encumbrados como Frégoli. Hubo críticas que tenían como sustento el hecho del travestismo mismo, y su supuesta falta de verosimilitud:

(...) Y usted, señor Frégoli, cuando se viste de mujer tiene todo el aspecto de un extraño mamarracho y las líneas exageradas de una Andrógina. Cree usted que canta como una mujer y sin embargo la voz de usted suena a hombre, como pueden sonar a cobre las pesetas falsas. Cree usted presentar un tipo femenino y presenta un tipo monstruoso que hace el efecto de lo anormal y de lo teratológico. La voz de mujer que usted falsifica no es la voz femenina modulada por ciertos ritmos y entonada por claras modulaciones, es la voz enronquecida de una hetaira que ha dejado evaporar su esencia de mujer, es una voz mestiza que vacila entre dos sexos, es una voz que debiera enmudecer por disonante (...).<sup>38</sup>

Cuando las caracterizaciones excedieron los límites (como en el caso de Lanzetta) las actitudes complacientes se tornaron en rechazos prejuiciosos. Había molestia por lo visto (aunque era visto sin obligación), ya que atentaba contra las “buenas conciencias”. En un país como el nuestro, el prejuicio siempre se ha manifestado hacia aquello que rompe con lo tolerable en el orden social, sin que por ello haya de tener connotaciones de nocivo. Cuando la generalidad se alinea con los preceptos de un sector, las limitaciones aparecen impidiendo el desarrollo de nuevos lenguajes en el terreno de la creación.

En el siglo XX, nuevos estudios arrojan una terminología desconocida hasta entonces, lo cual conlleva a una nueva idea sobre el elemento travesti.

(...) debemos entender que la idea de que una persona puede ser definida a partir de una sola característica de su sexualidad, surgió a fines del siglo XIX, en que, a la par de la consolidación del capitalismo y su expansión mundial, aparece la noción del individuo como una entidad que puede tomar decisiones y separarse de su comunidad, e incluso tener valores diferentes a ella. De allí la necesidad de conocer esas manifestaciones para controlarlas.<sup>39</sup>

Estos estudios se introdujeron en la cultura mexicana, y se incorporaron en su nomenclatura. La comprensión se modifica y da paso a una nueva animosidad contra lo travesti, por su cercanía con los preceptos de estas investigaciones. Las actitudes no esperaban a la corporación definitiva de las hipótesis formuladas, lo cual provocó una adhesión a posturas poco confiables, cuyo valor no era absoluto por tratarse de pasos aislados en un proceso de descubrimiento apenas en ciernes:

---

<sup>38</sup> Reyes de la Maza, Luis, *El teatro en México durante el...*, p. 344.

<sup>39</sup> Víctor Velasco M. *Vestidas para educar (notas acerca del travestismo heterosexual)*, México, CECASH, 2000, fotocopia, [s.n.p.].



(...) estudios de las diferentes manifestaciones de la sexualidad (...) permitieron acuñar términos como “homosexual” “desviación sexual” y “perversión”, que denotan la existencia de formas de sexualidad diversas a la monogamia heterosexual que, para los europeos de ese momento (...), era la forma de sexualidad «madura y sana».

El concepto de desarrollo psicosexual «normal» que se impuso, a partir de Freud, (...) surgió de la conjunción del etnocentrismo europeo (...) con una visión evolucionista del mundo (...).<sup>40</sup>

Sin ahondar en terrenos no correspondientes al presente estudio, mencionamos que esta perspectiva ha sufrido matices debidos a la continuidad de las investigaciones. Los contrastes se establecen y manifiestan un trabajo en proceso. No existe un mismo patrón de evolución y regulación de todos los órdenes sociales de las regiones del orbe, por tratarse de un proceso donde influyen factores de tipo específico producidos en cada territorial, con base en la circunstancia tangible y en las condiciones de vida imperantes. Sin importar su antagonismo con nuestra percepción sobre el tema, se trata de formas de existencia válida cuya funcionalidad queda de manifiesta por la permanencia de tales órdenes sociales:

(...) con la expansión de los descubrimientos antropológicos acerca de la diversidad de conductas sexuales en distintas culturas (...) se replantean las anteriores «verdades» de la sexología y la psicología.

(...) entre los Chuck-chee de Siberia, el shaman es una figura religiosa con gran poder y prestigio que tiene una querida y a veces hijos y que, a su vez, sirve de esposa a otro hombre casado con mujer. Por su parte, los Koniag de Alaska, educan a ciertos niños para desempeñar el papel femenino y de adultos los dedican a «esposas» de los hombres más importantes de la comunidad. Los Reichel-Dolmatoff (1978) cuentan de la actitud de aceptación que la población mestiza de Aritama, en la costa Atlántica colombiana, tiene de los casos de travestismo que se presenta.<sup>41</sup>

Por esta no definitividad, las informaciones sólo son testimonios de la pluralidad de criterios para la comprensión del tema.

Los ejemplos mostrados anteriormente dan referencia de la presencia del elemento travesti en las actividades de representación teatral de la capital mexicana. Los registros de la reacción del respetable muestran tendencias aprobatorias dado el éxito de las representaciones donde el elemento aparecía. La preponderancia en cada caso varía, pero el nivel promedio fue de recurso en la puesta, nunca factor totalitario. Esto será contrastante en el siglo XX, ya que los estudios y/o investigaciones al respecto generaron opiniones de rechazo por vincular al recurso escénico con formas de conducta poco encomiables. .

Históricamente, los procesos de desarrollo urbano de la capital mexicana se incrementaron en el siglo ya mencionado. Se establece la diferencia entre la vida rural y la

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, [s.n.p.].

<sup>41</sup> Velasco, Víctor, *op. cit.*, [s.n.p.]

vida citadina. Esta separación se hace extensiva a la cotidianidad. Las actividades obedecen a las necesidades que el tren de vida demanda. Las informaciones harán visible las modificaciones en esta centuria, y dejarán ver el contraste con las épocas anteriores. Las razones subyacen en el paso a la «modernidad»:

En 1920, todavía ciudad provinciana, si por provinciana entendemos que la vida fundamental se hace en torno a una plaza central. Y el zócalo, la Plaza de armas, ahora plaza de la Constitución, en esa época tenía ese carácter. Hacia él gravitaban los habitantes de barrios, colonias y los que empezaron a llamar “fraccionamientos” porque se urbanizaban y vendían lotes en zonas antes labrantías: La hacienda de Narvarte, la de la Piedad, la de los Morales, la de la Teja, y otras muchas más, tierras todas ahora ubicadas prácticamente en el corazón de la gran metrópoli con catorce millones de habitantes. (...) Pero entonces era una mediana ciudad que no llegaba al millón de habitantes. (...) <sup>42</sup>

La urbe, como se conoce en la actualidad, acorta distancias, posee recursos para generar una vida nocturna. Los centros de entretenimiento se multiplican y facilitan el auge de formas de diversión. Cada una con su historia, historia que delimita su importancia.

En los espectáculos del siglo pasado, el travestismo tiene varias posibilidades: En algunos ejemplos se echa mano de éste con una intencionalidad en el contexto general, en otros destaca sin un papel protagónico y, en las últimas -que es el caso que nos interesa- es donde toma cariz primordial. Se referirá cada uno en su momento, pero antes discutiremos otro tópico: El cambio de perspectiva de la sociedad mexicana con respecto del tema.

En el siglo pasado ya no es condenatoria la existencia de un espectáculo con elementos de índole travesti, aunque sin formar parte de la «normalidad» ni eliminar de forma contundente el rechazo, sin ser éste avalado por la legalidad. Lo que era norma establecida por la autoridad ahora es mera desaprobación social. La respuesta tiende a no ser agresiva, pero hay excepciones. Las diferencias están en los matices que el prejuicio ha tomado:

En la actualidad ya es un hecho que nadie protesta porque los travestis salgan disfrazados, ataviados con prendas femeninas. Pero ahora que pueden hacerlo ¿para qué lo hacen? ¿a dónde van con su atuendo? ¿qué hacen ahora que son objeto de las miradas de los espectadores? Parecería que esa compulsión vestimental ya no será masivamente perseguida, reprobada y estigmatizada, y que existen algunos canales en los que los travestis son algo más que tolerados. (...) <sup>43</sup>

Las intencionalidades han mutado para evaluar lo travesti dentro de lo escénico. No se afirma que sea un aspecto «universalmente aceptado», pero se ha recurrido a éste en propuestas de índole teatral. Hay opiniones encontradas a este respecto. No obstante, sigue siendo una constante el señalar las resonancias que el elemento despierta en el espectador:

---

<sup>42</sup> José López Portillo, *Mis tiempos*, México, Fernández Editores, 1988, p. 44.

<sup>43</sup> Antonio Marquet, *Que se quede el infinito sin estrellas*, México, UAM, 2001, p. 197.

¿El hábito hace al monje? Un travesti niega que la mona aunque se vista de seda, mona se quede: su fulgurante transformación en el escenario corrige la tiranía de esa pseudo-sabiduría popular demostrando que la mona que se viste de seda monísima queda... la comunidad sinecdóticamente piensa que una prenda remite a las propiedades de quien lo porta: vestirse, por lo tanto, es una forma de apropiarse de las características de un objeto femenino, temido y por ello envidiado.<sup>44</sup>

Sin comulgar con tal afirmación, ésta muestra el entendimiento de algunos sobre el cambio gestado en la asimilación de lo travesti. La labor es mostrar los criterios, su aprobación o juicio no corresponde a las intencionalidades de esta investigación.

Las informaciones escasean cuando se habla de espectáculos donde esté presente el recurso travesti en el curso del siglo XX, y sólo es posible hablar de casos que alcanzaron notoriedad en su momento. A través de ellos se conforma la ruta del travestismo en los escenarios mexicanos. Los ejemplos tienen sus orígenes en los espacios teatrales. La razón para referirlos está sustentada en la necesidad de mostrar dónde ha sido empleado nuestro objeto de estudio. En la medida que se tengan claras todas las opciones, se podrá tener definido el caso que nos interesa. Por medio de un proceso de eliminación llegaremos a la resultante esperada: el espectáculo travesti en el sentido estricto del término. Pero antes recorreremos las vertientes con las que podría confundirse. Esas formas están ahí y coexisten con la que nos ocupa, por ello se refieren.

El travesti, en ciertas formas teatrales, tiene una intencionalidad lúdica. En la mayoría de los casos se inserta en lo fársico, en la crítica ácida para despertar la hilaridad del espectador. Hay una ridiculización del rol femenino y masculino donde se recurre, por ejemplo, a la «caracterización» de figuras femeninas del domino público. Uno de los casos es la puesta *Atrapadas en el ascensor*, que a finales de la década de los noventa recibió una buena acogida por parte de la audiencia, y cuyos méritos le valieron recibir el premio a la mejor farsa por parte de la Asociación de Críticos Teatrales.<sup>45</sup> Dicha escenificación proponía una premisa al espectador: ¿qué pasaría si María Félix, Susana Alexander y la India María quedaran atrapadas en el interior de un ascensor cuando se dirigían a una entrega de premios?

Las opiniones sobre la intencionalidad de lo travesti en esta puesta reflejan un anhelo de los intérpretes de travestirse en lugar de verlo como recurso. Eso se deduce por las dilucidaciones que se hicieron a raíz de la puesta:

Antes de llegar al ascensor ¿de dónde venían las tres mujeres? ¿A dónde iban cuando lo abordaron? ¿Cómo es posible que hayan coincidido en un elevador? El espectador lo ignora. El autor de la pieza, típica comedia de situaciones, no cree importante interrogarse sobre estas coordenadas que, desde mi punto de vista, no dejan de ser significativas. Y es que me parece que el hecho de permanecer en el espacio suspendidas, en el área reducida de un ascensor funciona como una metáfora de la condición travesti.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>46</sup> *Idem.*

Lo anterior no embona con nuestra intencionalidad. Aquí se coloca el recurso travesti para validar el travestismo mismo. Se aleja de la concepción teatral y lo enfocan en el individuo como ente social y no como intérprete. Estas posturas se avalan en estudios de disciplinas de orden psico-emocional. La pertinencia de tales investigaciones no concierne al análisis teatral, sino a la comprensión de la sociedad en la que está envuelto el espectáculo, sin tocar al espectáculo mismo:

(...) merece destacarse el hecho de que el travestismo, la primera ocasión en que ocurrió, produjo una gran excitación emocional, incluso sexual, y se vive como una necesidad en momentos de ansiedad. Ello podría indicar una asociación en la cual, el travestismo sirve como una válvula de escape de una gran tensión, quizá asociado con la idea de que siendo mujer la vida es más fácil de vivir, que cumpliendo con los estereotipos masculinos.

Yo me inclino a pensar que hay una conjugación de factores biológicos, culturales y psico-espirituales que se entremezclan para producir esta experiencia, sin que ninguno sea, por sí mismo, determinante.<sup>47</sup>

No se pone en tela de juicio la validez de los estudios, éstos testimonian la comprensión sobre las variantes del tema. En los textos se hace énfasis en el travestismo como forma de vida y no como hecho escénico. Al observar la selección de los personajes en el montaje ya citado, se habla de figuras extremas incluso desde lo femenino, no de personalidades habituales. La sátira es la consigna para los responsables de los proyectos y, de acuerdo con lo que se lee en las opiniones, el objetivo se logra:

Habría que preguntarse también de qué se visten los protagonistas. Los tres disfraces escogidos, aunque se trata de hecho de algo más que un disfraz, tienen algo en común: se trata de personalidades femeninas particularmente enfáticas cuyos aspavientos carecen de ecuanimidad o discreción; se trata de personalidades excesivas, de tres actrices, es decir, de mujeres cuya profesión es representar un papel y por lo tanto se trata de hombres que representan a mujeres que tienen como profesión representar papeles (...) <sup>48</sup>

Se cuestiona por qué recurrir al travestismo en la puesta, como si se tratase de un mecanismo representacional de doble intención. No se acepta una libre confrontación por parte del espectador, y esto da lugar a inquietudes. Se afirma que hay un placer fuera de los terrenos de la creación de personaje. Este criterio se hermana con entendimientos ya abordados, y nos habla de una carencia de información, de una tendencia a buscar significados encubiertos para una herramienta actoral cuyos orígenes parte y terminan en escena:

Ninguno de ellos escogió otro tipo de mujer. Y es que la fascinación por el

---

<sup>47</sup> Velasco, Víctor, *op. cit.*, [s.n.p.].

<sup>48</sup> Marquet, *op.cit.*, p. 198.

escenario parecería que hipnotiza al travesti, quizá por el hecho de que siendo esas mujeres actrices, pueden representar a su vez a otras mujeres y ser famosas tanto por los personajes que representan como por ellas mismas: la estrella vacía y doña Bárbara..., la madre judía, la Carlota o la declamadora. Los travestis quedan cautivados por mujeres que poseen el secreto sobre la representación de lo femenino ante el público.<sup>49</sup>

En esta escenificación, el elemento travesti abarca toda la puesta, diferenciándose de las escenificaciones de siglos anteriores. El caso respondió a necesidades propias de la farsa. Esta obra está conectada con la corriente del espectáculo travesti. El empleo del disfracismo lo originó la direccionalidad de la propuesta, y se constituyó en forma de experimentación para exaltar lo caricaturesco de los personajes:

Los chistes (...) explotan los lugares comunes: una y otra vez aparece la tacañería de Susana Alexander; la edad avanzada de María Félix, la torpeza, ingenuidad y falta de cultura de la India María. Parece sorprendente que en un grupo que ha sufrido particularmente por la ceguera de los estereotipos, a su vez no conozca otra posición creativa que no se reduzca a recurrir mecánicamente a los estereotipos.<sup>50</sup>

Dentro de los casos que abordan al travestismo como forma de experimentación del lenguaje teatral, encontramos uno con características singulares: las representaciones que están sustentadas en textos de autores renombrados. Uno de estos autores es Federico García Lorca, y la puesta *La casa de Bernarda Alba*. El texto en sí mismo posee virtudes conocidas, pero aquí hay un trabajo de adaptación para verter el drama en los terrenos de la comedia musical. Se genera un cuerpo de canciones que no tienen relación con la obra original. Nuevamente, hay tendencias que cifran el travestismo más allá de los espacios escénicos, dentro de una ideología gay que busca unir la interpretación con la identidad de los actores:

*La casa de Bernarda Alba* se ha transformado para su puesta en escena travesti en comedia musical, y al hacerlo dejó de lado el reto de restituir al texto lorquiano una dimensión gay. Y es que los «actores» intentan aparecer como si fueran *auténticas* mujeres (su «actuación» por lo tanto es doble porque son hombres que representan a mujeres que representan una obra).<sup>51</sup>

Se desaprueba el que la interpretación no vaya por los terrenos de lo homosexual, sino por los del disfracismo. Esta queja es la que lo acerca al modelo de espectáculo que nos interesa. La opinión en contra deja ver un criterio generalizado, incluso en los realizadores, al entender el travestismo dentro de lo homosexual. Tal perspectiva existe y cuenta con adeptos, pero en la representación del texto de Lorca hay una utilización de lo travesti como recurso

---

<sup>49</sup> *Ídem*.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 113.



escénico para convenir la caracterización de un papel del género opuesto. Las opiniones sobre la validez del proceso se contraponen:

Y con ello el travestismo, que ahora es lo que no quiere decir su nombre, se expresa escénicamente indumentariamente, en una especie de solipsismo particular. Simétricamente a la negación de un espacio para una forma de ser travesti, hay un borramiento del término en la articulación. De esta forma, también podría pensarse que *La casa de Bernarda Alba* está travestida y no adaptada.<sup>52</sup>

Todo esto refleja diversidad, testimonia las diferentes acepciones del término. Éstas se confrontan entre sí. No se va a escudriñar los grados de verdad que cada una alcanza. La base para lo que aquí afirmamos está en la definición que nosotros validamos, las otras tendrán su lugar en apartados que aquí no competen. Una de estas opiniones deja ver claramente lo que para nosotros connota el elemento travesti en una escenificación:

De este trabajo escénico se desprende una conclusión: es el vestuario el que da el ser «el hábito hace al monje». Y por sorprendente que pueda parecer, la actitud de estos travestis es reducir los roles sexuales a faldas y pantalones. En una especie de esquematismo resulta que quien usa faldas tan sólo puede bordar y buscar los pantalones.<sup>53</sup>

Dentro de esta afirmación el disfracismo conllevaría una consigna en el comportamiento sexual del individuo. Según este criterio, los personajes de la obra serían conscientes de su travestismo. Por lo que se critica, se deduce que dentro de la propuesta el travestismo no es parte de la conciencia de éstos. Lo que se quiere mostrar son mujeres a través del trabajo de histriones del género masculino. Es un recurso del actor, no un factor conductual del individuo.

Hay casos de obras pertenecientes a autores de prestigio, en donde el recurso travesti ha formado parte de una concepción ideológica determinada, ya sea desde la propia concepción dramaturgica, o con base en una propuesta de montaje originada por un director. Entre los casos más conocidos podemos mencionar a Jean Genet con *Las criadas*, y a Jean de Anouilh con *Orquesta de señoritas*. En ambos casos, el travestismo funge como recurso dramático para lograr un efecto de caricatura. Tomando el caso de Anouilh, la obra mencionada recrea con un clima melancólico los llamados “*Café concert*” que fueron característicos en la Europa de la época que va desde la finalización de la Segunda Guerra Mundial hasta los años cincuenta.<sup>54</sup> Originalmente se escribió para ser representada por mujeres. Desde 1974, los personajes son interpretados por hombres para ejecutar un estudio sobre el comportamiento femenino. Esto ocurre en distintos montajes, tanto en México como en otras latitudes. Aquí el uso del travestismo tiene una intencionalidad lúdica y transgresora:

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>54</sup> Regresa ‘*Orquesta de señoritas*’ en [www.terra.com.mx/entretenimiento](http://www.terra.com.mx/entretenimiento) (Julio 2002).

Si bien *Orquesta de señoritas* es una obra escrita para ser representada por mujeres, conoció su éxito el día que unos señores (...) decidieron subirse a unos tacos y calzarse la peluca. Además del impacto, eran otras las épocas y otras las costumbres masculinas en una época en que no había tanto travesti por la calle. Esa puesta logró fundar una tradición en la forma de representación. Desde entonces, las señoritas son señores actores. El resultado es una puesta donde los muchachos conjugan la comedia que cualquiera podría suponer con un dramatismo inusitado. Todo frente a una platea de señoras mayores que vuelven una y otra vez a verlos llorar con pelucas y tacos.<sup>55</sup>

El responsable de esta modificación a la concepción original de texto fue Jorge Petraglia y el año 1974 <sup>56</sup> Como se explica, la idea de la puesta es jugar con las convenciones de los roles y los géneros con una mezcla de comicidad e irreverencia. El recurso travesti intenta producir hilaridad en el espectador. Esto muestra otra vertiente de nuestro objeto de estudio.

Existen trabajos que emergen en un alegato del travestismo como tópico, como eje argumental. Los dramas se convierten en actos expositivos de la condición del travesti como individuo y parten de su comprensión como alternativa en la vida cotidiana, lo cual se aleja de su correlación con lo escénico. Dentro de estos ejemplos está la puesta *Amame como hombre*, de Julio Sergio Alazcuaga. La opinión con respecto de sus aciertos cuestiona su efectividad:

El objetivo de *Amame como hombre* es justificar el derecho del travesti a vestirse, esto no implica una forma de vida diferente. Al banalizar el problema y reducirlo a una preferencia por unas prendas y no por otras, se desvía del problema; el travestismo no se aborda dentro de un contexto más amplio. <sup>57</sup>

Aquí hay un análisis del tema y de su permisibilidad como alternativa de todos los días y todos los momentos. Se separa de lo teatral por ahondar en la realidad y no en la ficción. Hay bases ideológicas en ello. Dichos postulados han sido esgrimidos como justificación de valor no totalitario, con una base que justifique actitudes segregacionistas y visiones represoras. Lo importante es la tolerancia y el respeto, y el entendimiento de las fronteras del espacio teatral y el ámbito cotidiano. Por ello hay quien señala que:

Si condicionamos a la sociedad por encima de uno, nunca podremos hacer nada que no esté de acuerdo con las normas que marca ésta, intentaremos toda una vida incluso salir en paz con ella y siempre se sentirá temeroso de no lograrlo.

No se trata de tocar puertas y gritarlo al viento. Se trata sólo de entender que la sociedad cambia con las actitudes que todos tomamos.<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup> Laura Isola, *Orquesta de señoritas contraataca*, en [www.pagina12.com.ar/2001/suple/radar/](http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/radar/) (Julio 2002).

<sup>56</sup> “*Orquesta de señoritas*” en *original puesta*, en [www.eltribuno.com.ar/2001](http://www.eltribuno.com.ar/2001) (Julio 2002).

<sup>57</sup> Marquet, *op.cit.*, p. 341.

<sup>58</sup> Velasco, Víctor, *op. cit.*, [s.n.p.].

La puesta emplea lo travesti para crear un panel de polémica, cuando que nuestro concepto de espectáculo travesti no cuestiona la validez del recurso, éste forma parte de finalidades de índole representacional, es un aspecto de inherencia, no de controversia.

Otro caso en los escenarios mexicanos es la inclusión del elemento travesti dentro de la estructura general del montaje. Su grado de importancia no es absoluto, y se limita a cubrir un requerimiento para dar curso a la acción dramática. Los personajes tienen diversas envergaduras (protagónicos, estelares, etcétera). Este caso muestra una directa relación con las escenificaciones anteriores al siglo XX.

El ejemplo es *Aventurera* de Carlos Olmos. El personaje de la Bugambilia, interpretado por Alejandro Tomassi, genera entre los estudiosos del tema reflexiones ajenas al travestismo, situándolo como aspecto para discernir acerca de temas ulteriores:

En primer lugar se articula la verdad del parricidio y sus motivaciones; la verdad de la sexualidad y sus atuendos; la verdad del amor y del deseo; el Rengo como verdad de origen de la Bugambilia o desde una retrospectiva, la verdad de Bugambilia para matizar -y denunciar- la modelización artística, maniquea, de los cincuenta.<sup>59</sup>

El recurso está sustentado, es parte de la delineación del personaje y explica su circunstancia dramática y su pertinencia en la puesta. Dramatúrgica y caracterológicamente hay un porqué, lo cual auxilia en la comprensión de la visión del autor, puesta de manifiesto en el persona. A pesar de esto, siguen habiendo cuestionamientos ajenos al terreno dramatúrgico, los cuales se aventuran por ámbitos de tipo simbolista cuya efectividad en la puesta es objetable y ajena al conocimiento del espectador lego. Se trata de reflexiones intrincadas de dudosa utilidad para la caracterización:

Para comenzar, (...) el nombre es densamente significativo. El travesti aparece como Bugambilia y luego se le muestra como el mayordomo Melchor, pero en algún momento se le llama "Buga", es decir (en ideolecto homosexual) heterosexual. Acorde con su carácter supeditado, toma su nombre de un arbusto para cuyo florecimiento es preciso ayudarlo con guías, apoyarlo a un muro o a un árbol que le preste un tronco sólido que lo pueda sostener. Es digno de ser notado que en *Aventurera* la flor es asociada a la dimensión masculina-homosexual; y el huracán reservado a Elena.<sup>60</sup>

Aquí, el ente dramático (y no el actor) recurre al atavío femenino por necesidades vinculadas con la trama del montaje. Es parte de la peripecia de éste, pues funge como recurso de salvación y protección de su vida:

---

<sup>59</sup> Marquet, *op. cit.*, p. 206.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 207.



Es (Bugambilia) un muchacho que trabaja en el circo de su padre, presentando el número del lanzador de cuchillos. Un día, el muchacho decide vengarse de su progenitor, quien se burla de “su manera de ser”. Es así como lanza una daga en la garganta. Como es buscado por la policía, se refugia en un cabaret propiedad de una mujer que también lleva una doble vida. Por las mañanas, Bugambilia es el mozo de la casa, pero por las noches, se transforma en una rubia muy especial (...) <sup>61</sup>

Otro caso que ha merecido amplia difusión es el de la obra *La señora Presidenta*, original de los escritores estadounidenses Bricaire y Lasaygues, <sup>62</sup> protagonizada por Gonzalo Vega. Este montaje ha permanecido en cartelera por más de 13 años, lo que le valió incluso ser incluida en el record Guinness <sup>63</sup> En ella el protagonista (Martín), a razón de una confusión, tiene que disfrazarse de su hermana (Martina). En el desarrollo de la trama, el personaje tiene que jugar con ambas identidades. El público es cómplice en toda esta serie de enredos, que concluyen con la revelación de la mentira que ha sido jugada.

Esta puesta juega con los estereotipos y hace una burla constante del comportamiento, tanto de hombres como de mujeres, en distintos ámbitos y circunstancias. El personaje de Martín, a través de su caracterización de Martina, se permite transgredir las normas de comportamiento y convertirse en una crítica que lacera las buenas costumbres, además de tomarse la licencia de discernir sobre temas varios:

Es una comedia de enredos que hacen que el público entre en una vorágine, que llega un momento que se confunde por saber cuál es Martín y cuál es Martina. <sup>64</sup>

Temas como política, feminismo, machismo, relaciones de pareja, infidelidad e incluso sadomasoquismo, se encuentran presentes en este montaje, que le ha valido a Vega el reconocimiento de la crítica especializada y del público en general.

<sup>65</sup>

El juego de identidades es el punto a destacar. Debido a éste, el elemento travesti emerge como herramienta a una necesidad de construcción de personaje. A través del cambio de atavío, el actor juega con el público y lo hace su cómplice. Dicha situación, como se ha referido, tiene sus antecedentes siglos atrás, por lo que se ciñe a las intencionalidades que han caracterizado a la comedia de enredo. Esto se aleja de la génesis de nuestro objeto de estudio.

Otra rama que ha explotado lo travesti como recurso dramático para generar un efecto de hilaridad es la televisión. Con el transcurso de los años, la apertura de los medios ha

---

<sup>61</sup> Alejandro Tommasi en “Aventurera”, en [www.angelfire.com/ct/TommasiPage/](http://www.angelfire.com/ct/TommasiPage/), (15 agosto 2003).

<sup>62</sup> Gustavo Adolfo Infante, Regresa “La señora presidenta”, en [www.radioformula.com.mx/Programas/UltimaPalabra](http://www.radioformula.com.mx/Programas/UltimaPalabra), (15 agosto 2003).

<sup>63</sup> Arturo Cruz, Comienza nueva época de ‘La señora presidenta en el teatro Blanquita, en [www.jornada.unam.mx./2003](http://www.jornada.unam.mx./2003), (15 agosto 2003).

<sup>64</sup> Regresa más buena que nunca.....12 años en el poder Gonzalo vega...es La señora presidenta, en [www.tamaulipas.gob.mx/secude/cultura/cct/boletines/2002/08/001.htm](http://www.tamaulipas.gob.mx/secude/cultura/cct/boletines/2002/08/001.htm)

<sup>65</sup> ‘La señora Presidenta’, ahora en el Blanquita, en [www.cnienlinea.com.mx/notas/30\\_5018.html](http://www.cnienlinea.com.mx/notas/30_5018.html), (15 agosto 2003).

permitido a los comediantes travestirse como parte de situaciones de índole cómica. Todo esto siempre y cuando el atavío femenino portado por los histriones esté entendido como una especie de “travesura” siempre al servicio de lo fársico, la cual busca ante todo la carcajada del televidente, quien se regocija ante lo divertido (y grotesco) que en algunos casos resulta:

Vestirse del sexo opuesto siempre ha sido un buen recurso para atraer la atención del público. Es una línea de explotación del lado morboso de nuestras personalidades”, considero Tijerina

En la televisión mexicana está proliferando el concepto de vestirse de mujer. Y guste al público o no, las posibilidades de que se cambie son casi nulas... bueno, hasta que encuentren otra fórmula que agrade al “Dios rating”.

66

Entre los casos más conocidos, podemos mencionar a Héctor Suárez con el personaje de Doña Zoila, a Víctor Trujillo con el personaje de la Beba Galván, a Eugenio Derbez con el personaje de Blanca Nueves, entre un largo etcétera.

Toda la información aquí expresada, ha circundado el tema del espectáculo travesti sin alcanzarlo. Su objetivo es preparar el terreno y dejar en claro las posibilidades de entender nuestro objeto de estudio. Esta información preparatoria evitará confusiones y facilitará la comprensión de lo que en los subsecuentes capítulos será abordado. Todo lo ya citado no refiere al espectáculo mismo, pues éste tiene su propia identidad caracterológica. Dada la carencia de conocimiento al respecto, y las opiniones encontradas sobre las manifestaciones escénicas citadas, consideramos importante expresarlas como variaciones del tema fundamental. Una vez aclarado lo que no es nuestro tema, se le hará más sencillo al lector la comprensión de lo que sí es, y que será abordado en toda la información posterior.

Las fuentes, como pudo apreciarse, no son vastas, y no alcanzan ni siquiera un volumen satisfactorio para una investigación de tipo habitual. Como se refirió desde la introducción del proyecto, no hay un cuerpo de información adecuado ni previamente elaborado al respecto del travestismo. Uno de los objetivos -como puede corroborarse en los apartados de esta investigación- es conformar dicha información a través de la recolección de los pocos testimonios que son accesibles. El aparato crítico del cual hemos echado mano se caracteriza por ser una compilación de lo disgregado y desconocido al respecto del tema. Lo escueto del cuerpo de fuentes no impide apreciar los criterios generales, los cuales en la medida de investigaciones como la presente, se irán ampliando.

---

<sup>66</sup> Paula Ruíz, *Una moda... ¿entretenida?*, en [www.elnorte.com/espectaculos/articulo/187712/](http://www.elnorte.com/espectaculos/articulo/187712/), (15 abril 2003)



# REFERENCIAS DEL TRAVESTISMO EN LA VIDA NOCTURNA DE LA CIUDAD DE MÉXICO

**L**a ciudad de México es el lugar donde se centra la presente investigación. Por ende, los espacios de representación (antros) están domiciliados en el Distrito Federal.

La vida nocturna de la capital ha tenido variaciones en su desarrollo, según los cambios en la situación social. La importancia de la urbe interviene en el tren de vida nocturno y los espacios que lo cobijan. Según las décadas del siglo XX, las condiciones varían:

El crecimiento en una ciudad como México de una clase media más exigente ha provocado la aparición de un tipo de diversiones más variado (...) México es la única ciudad del país que posee una clientela susceptible de reunir una variedad de diversiones que la pone en el rango de cualquier gran capital. (...) las transformaciones rápidas que han tenido lugar en el modo de vida de la población no han eliminado en absoluto (...) el estilo de distracciones típicamente mexicanas (...) <sup>67</sup>

Esta afirmación, hecha en los años setenta, deja ver cómo la capital se convertía en el lugar donde las opciones de entretenimiento podían multiplicarse, en comparación con otras latitudes dentro de la República en ese entonces. Hubo una centralización producto del contraste ente el terreno fértil, representado por la urbe, y la carencia a los alrededores evidenciada en la provincia:

Los Estados cercanos a la ciudad de México no han conocido un florecimiento de ciudades comparable al de los Estados situados más al oeste, por ejemplo. Aparte de Puebla, la vida urbana durante mucho tiempo sólo creó villas, después capitales administrativas a raíz de la creación de los Estados mismos en el siglo XIX (...)

Todas estas ciudades han crecido lenta o irregular-

---

<sup>67</sup> Claude Bataillon, *La ciudad de México*, México, SEP, 1973, p. 129.

mente hasta 1960. (...) la sombra de la ciudad de México ha impedido que se creen nuevas actividades autónomas en ninguna de ellas de manera durable. (...) <sup>68</sup>

Con los años, el Distrito Federal no fue la única opción de espacio urbanizado, y los Estados alcanzaron mejores condiciones en este apartado. Lo que importa en esto es la comprensión de la Ciudad de México como el entorno donde las actividades de diversión nocturna han gozado de condiciones propicias para desarrollarse por un periodo de tiempo mayor.

El espectáculo travesti ha encontrado refugio en el circuito de antros gay de la capital mexicana. Las condiciones han ido variando con el paso del tiempo, y se ha establecido una vinculación entre la vida homosexual de la capital y el desarrollo de nuestro espectáculo. Por ello, hay que mencionar en forma general el desarrollo de las actividades de esta comunidad desde el siglo XX:

Para las nuevas generaciones (...) pudiera parecerles que las cosas siempre han sido iguales: una amplia oferta de bares y discotecas para divertirse, revistas y literatura dirigida específicamente a los miembros de la comunidad gay, una creciente presencia del tema homosexual y lésbico en diferentes foros e incluso legisladores y políticos que abiertamente manifiestan sus preferencias sexuales. (...) no ha sido así siempre y (...) nuestras «libertades» son el resultado de un camino (...) transitado por los gays de México y del mundo, fundamentalmente durante los últimos 30 años.

<sup>69</sup>

De acuerdo con la presente información, es desde la década de los setenta cuando las actividades para la comunidad gay toman fuerza. Dichos inicios respondieron a influencias ideológicas determinadas, las cuales, si bien ajenas, poseían puntos de contacto suficientes para facilitar la identificación con entes de otras territorialidades, pero con circunstancias de vida similares. Todo esto al margen de etiquetas y nacionalidades. Los ecos en lo social producían la comunicación afín entre unos y otros:

(...) la década de los setentas trajo consigo inéditas y notorias acciones protagonizadas por hombres y mujeres homosexuales. En México, se conoció relativamente de cerca al *Gay Liberation* iniciado por los homosexuales norteamericanos, especialmente por aquellos valientes que protagonizaron los hechos de Castro Street, en San Francisco, al enfrentar violentamente a la policía cuando ésta pretendía hacer una redada en los semiclandestinos bares gays de la citada calle. (...) <sup>70</sup>

Ante la conciencia de los acontecimientos generados en otras latitudes, se produjo una actividad desde el interior de la Ciudad de México por parte de la llamada gente *de*

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>69</sup> Paco Calderón, *Gays del siglo XXI*, en Debate y comunidad gay [www.paquito.com.mx/onemore.html](http://www.paquito.com.mx/onemore.html), (18 febrero del 2001).

<sup>70</sup> *Ibid.*, [s.n.p.].

*ambiente* (término dado a la comunidad homosexual). Partiendo de una base de información proveniente del exterior, se fueron creando resonancias en el papel de la población gay mexicana, con las variaciones pertinentes según cada caso:

Cuando el mundo supo que los homosexuales en los EEUU se identificaban ya a sí mismos como una poderosa minoría capaz de actuar colectivamente y a favor de sus demandas y derechos, se detonó un movimiento en casi la totalidad de los países occidentales en el que lesbianas y homosexuales reclamaban dejar de ser ciudadanos marginados y discriminados. (...) en México fue el movimiento de los EEUU del que más información tuvimos y del que algunos mexicanos incluso participaron.

71

Se crean agrupaciones que buscan encontrar en la fuerza conjunta resultados más grandes. Hay figuras que se erigen como líderes y se dan a la tarea de organizar a la comunidad de entonces para la solicitud y obtención de garantías en el orden social, según los requerimientos producidos a razón del cuestionamiento de sus perspectivas como colectividad social, y como entes individuales. Las modificaciones durante el trayecto son debidas al aprendizaje y a la reflexión, surgidos por los intentos y las propuestas. Si bien hay una voz compartida en todos los implicados, también hay detalles únicos originados por las características inherentes a cada nación y a cada entorno socio-cultural:

Los antecedentes del movimiento gay en México se encuentran en las experiencias que se dan a lo largo de los años 70's, representadas en las actividades emprendidas por el Frente de Liberación Homosexual de México, un grupo de discusión, liderado por Nancy Cárdenas, y posteriormente por una serie de pequeñas agrupaciones organizadas de manera informal (Grupos de los Martes y los Viernes, el Grupo-Grupo, SEXPOL) Estos grupos de discusión abordaban de manera testimonial y vivencial la cuestión homosexual, cómo manejarla en familia, en el trabajo, en la vida cotidiana, cuáles son las causas políticas y sociales de la represión o auto represión, cuáles son los problemas ligados a la salud, cómo vincular la cuestión política a la sexualidad, etc.<sup>72</sup>

Hay quien considera que la semillas de la liberación gay/lésbica germinaron de manera muy rápida en México. Se ha determinado, de una manera que algunos autores consideran arbitraria, el día 15 de agosto de 1971 como la fecha en que la ya mencionada Nancy Cárdenas y otros intelectuales gay mexicanos convocaron a su alrededor a un decidido núcleo de homosexuales para organizarse con base en su preferencia sexual.<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> *Ídem.*

<sup>72</sup> ENAH, COLECTIVO SOL A.C./CICHOM, *El movimiento gay en México (1970/90) a través de la mirada de sus protagonistas*. En <http://rehue.csociales.uchile.cl/antropologia/congreso/s0906.html>, (18 febrero 2001).

<sup>73</sup> Marquet, *Op.Cit.*, p. 15



Partiendo de estos hechos, comienzan a germinar espacios de convivencia. Dichos sitios enfrentaron problemáticas en sus inicios, y debieron encarar confrontaciones con las autoridades de esos tiempos, la cual dio inicio a una relación tirante entre algunas estructuras de poder y esta comunidad. En estos foros se ofrecía entretenimiento para los asistentes. Hay una línea identificable en los requerimientos a cubrir por parte de los empresarios:

Así las cosas, en México (...) los sitios de reunión para la gente *de ambiente* fueron extendiéndose poco a poco en forma de fiestas, bares y discotecas. (...) Los antros que resultaron ser más exitosos en la segunda mitad de la década de los setentas, fueron aquellos que podían ofrecer cierta seguridad a sus clientes y vender la relativa garantía de que no habría problemas con la policía, de que no acabarían pasando una fría noche en la estación de policía o siendo fotografiados para aparecer en las amarillas páginas del periódico *La Alarma*. (...) <sup>74</sup>

El espacio determinado por el antro, toma carices de estructura protectora de los individuos allí convocados para desarrollar una mecánica de liberación, donde la represión es abolida y, en consecuencia, hay un acuerdo tácito entre los asistentes. Las intencionalidades están definidas y los convocados acatan una serie de reglas no escritas, pero siempre patentes, las cuales alcanzan el nivel de dogmas sutiles cuya efectividad no siempre resulta diáfana:

Los bares y discotecas exclusivos para personas homosexuales han sido por varias décadas un espacio privilegiado para su encuentro y socialización, allí, además de la posibilidad de conocer nuevos compañeros y compartir con los grupos de amigos, se construyen formas de identidad y se pone en escena la cultura gay. <sup>75</sup>

Otro factor a considerar con respecto de los antros, es su atmósfera clandestina, situación obligada en el inicio por motivos de represión. El espacio soterrado permitía a los asistentes jugar identidades falsas y recurrir a la mentira, producto del miedo y el prejuicio. También se establecían circuitos diferenciados según sus aspectos identitarios, y las visiones acerca del encuentro con sus iguales, por lo menos en cuanto a orientación sexual. Así, los asistentes podían o no encajar en uno de los grupos establecidos. A pesar de luchar contra la segregación, la naturaleza humana tiende a buscar afinidades entre los seres, como una necesidad de protección que encuentra en la similitud el pasaporte para facilitar la comunicación con el otro:

Muchos homosexuales viven vidas relativamente tranquilas. Pero para aquellos amantes de la acción los bares para gays son el lugar ideal para encontrarse. (...)

---

<sup>74</sup> Calderón, *ar. cit.*, [s.n.p.].

<sup>75</sup> Serrano, Fernando, *Cuerpos contruidos para el espectáculo*, en <http://colciencia.gov.co/seiaal/congreso/Ponen6/SERRANO.htm>, p. 1. (24 mayo 2001).



Los bares para gays son de hecho mercados sexuales. Pero cabe destacar que en ello impera un determinada actitud “interclasista” —un maestro universitario puede salir con naturalidad de la mano de un robusto albañil- y en las grandes ciudades se ha superado la segregación. Pero también hay bares para escritores, artistas, sólo para negros, estudiantes, hombres de negocios, señoras de clase media, prostitutos y masoquistas.<sup>76</sup>

Hay una serie de factores históricos que permitieron el desarrollo del movimiento homosexual y, en consecuencia, la generación de ambientes donde éstos se alojaban y se les permitía esparcimiento. No obstante los avatares con los que tenían que lidiar, existía una tolerancia debida a hechos específicos. La territorialidad no constituía una frontera infranqueable, y se manifestaban inquietudes afines en aquellos cuya historia sólo era conocida a través de referentes, más no por el encuentro en primera persona. Hubo apoyos no recibidos, y algunos sectores se mantuvieron al margen de los hechos, sin importar el beneficio que podían haber aportado con su presencia y su hacer:

La aparición y el desarrollo del movimiento gay en México es producto también de la existencia de un clima favorable en el ámbito internacional por el desarrollo de movimientos afines en otros países. (...) en diversos campos se desarrollaban experiencias culturales novedosas y compartidas entre las naciones: el cine, el teatro, la moda, el turismo, dieron amplios espacios a la movilidad y creatividad homosexual. Sin embargo, a diferencia de lo que pasó en otros países, el movimiento no contó con el apoyo explícito y abierto de intelectuales homosexuales mexicanos (con pocas excepciones) que con su participación lo legitimaran frente a la sociedad y expandieran la discusión teórico política.<sup>77</sup>

Dentro de este marco de posibilidades se encuentran las primeras manifestaciones de espectáculos de tipo travesti. Los tipos de escenificación referidos no hablan todavía del modelo de espectáculo que nos interesa, pero significan las primeras señales de existencia del mismo:

Recordamos a personajes pintorescos de aquellos días, como el travesti de más de 100 kilos conocido como «La Xóchitl» (Gustavo) o la hermosa Naná (Alejandro); (...) sitios memorables como el *Mío Mundo*, el *Pent-House*, el *24 Horas*, el *D'Val*, el *L'Barón* o el famosísimo *Nueve* (del empresario francés Henry Donadieu).

<sup>78</sup>

Convertidos en centros de convivencia, los antros (y quienes los manejan) se ven en la necesidad de ofrecer propuestas que atraigan un público que buscaba una forma de distrac-

---

<sup>76</sup> *Soy homosexual*, en *Sucesos para todos*, 2212, (21 de octubre de 1975), p. 6.

<sup>77</sup> ENAH y Colectivo Sol, *ar. cit.*, [s.n.p.].

<sup>78</sup> Calderón, *ar. cit.*, [s.n.p.].

ción adicional a la proporcionada por el baile y la tertulia. Las formas de espectáculo ofrecidas están imbuidas en la tónica de los espacios. En medio de la atmósfera festiva imperante, las referencias sexuales se hacen patentes en las propuestas, lo mismo que su carácter ligero. El entorno nocturno (que no es privativo de la comunidad homosexual) determina, por su naturaleza, las condiciones de cualquier intento de representación:

Si bien la historia de los espacios de encuentro homosexual está por construirse, quisiera señalar que los bares y discotecas en general, son lugares privilegiados para la expresión lúdica y erótica por su condición nocturna, separada del afuera y de lo cotidiano, ambientados por factores descondicionantes como la música y el licor, y puestos en un tiempo particular. (...) algunos sitios de rumba gay masculina han integrado en sus actividades, además del baile y la música, la presentación de ciertos espectáculos artísticos que en muchos casos se convierten en su atractivo fundamental.<sup>79</sup>

La década siguiente implicó transformaciones en las circunstancias ya indicadas. La actitud hacia las actividades de esta colectividad sufrió variantes, y la perspectiva de la propia comunidad sobre su condición resultó modificada. Las condiciones de los centros de diversión se vieron alteradas a consecuencia de esto. Hay una mayor permisibilidad para el desarrollo de espacios y una menor represión por parte de las autoridades. Las influencias del extranjero siguen teniendo lugar y, por ende, los patrones de imitación se manifestaron:

La década de los ochentas en México fue testigo de la masificación del ambiente, (...) y junto a este vigoroso crecimiento en la afluencia de homosexuales y lesbianas a los sitios de reunión, vino un notable cambio en los patrones de conducta de muchos de nosotros. Los antros gays ahora no vendían, como en la década pasada, seguridad y garantías de no ser atropellados por la policía; ahora lo que se ofertaba era la ilusión de vivir plenamente la *Gay Liberation*, es decir, la posibilidad para cada uno de nosotros de representar plenamente los estereotipos comerciales que veíamos en los estilos de vida de los homosexuales de Norteamérica.<sup>80</sup>

Este cambio de visión originó un nuevo tipo de ámbito de entretenimiento nocturno. Los asistentes demandaban cambios en las condiciones de los lugares y las actividades que dentro de éstos se desarrollaban. Lo predominante en la oferta de la década anterior se transforma en inoperante y obliga a la apertura de nuevos aforos con otro tipo de requerimientos, en lo tocante al diseño y la capacidad de los espacios, así como la clase de entretenimientos que podían disfrutarse. También hubo un incremento en el público asistente a los mismos:

En muy pocos años la afluencia de gays a los bares se incrementó de manera impresionante, llevando a los sitios tradicionales a volverse caducos e incómodos en

---

<sup>79</sup> Serrano, *ar. cit.*, p. 3.

<sup>80</sup> Calderón, *ar. cit.*, [s.n.p.].

muy poco tiempo. El bar *Nueve*, (...) el antro más vanguardista y frecuentado por las clases pudientes capitalinas a finales de los setentas, comenzó a ser insuficiente en su aforo y hubo de cerrar sus puertas (...) Ahora tomaban su lugar discotecas con mayor capacidad y a las que se permitía el acceso de prácticamente cualquier tipo de gente (como *El Taller*, *El Don* o *El New York*).<sup>81</sup>

El entorno social sufrió el impacto del advenimiento de informaciones que obstaculizarían el alcance de la tolerancia y el respeto. Pero las dificultades no significaron una renuncia a la lucha comenzada. Los tiempos mutaban y, con ellos, los seres, quienes no quedaban exentos del cambio de piel y de perspectiva necesario para procurar un nivel de prevención, dada la desinformación y la comprensión errónea de las circunstancias:

La década de los 80's está marcada por la aparición de la epidemia del VIH que se difunde muy rápidamente (...) entre la población gay. Los grupos de liberación sexual mexicanos se han visto fuertemente devastados por el SIDA, muchos de sus protagonistas han fallecido y se ha perdido huella de sus vivencias. A partir de 1981 empieza el descenso de la organización homosexual que sobreviene, entre otras causas, a consecuencia de fuertes diferencias personales y políticas entre sus líderes y facciones más representativas.<sup>82</sup>

La tónica se modificó ante estos hechos. Las intencionalidades y lineamientos de las distintas organizaciones convirtieron el tema del sida en un asunto de primer orden. El tópico se convirtió en foco de discusión y se dio paso a un análisis de las circunstancias y las medidas que debían asumirse:

En los años 70 surgió un movimiento en defensa de la homosexualidad. Con el tiempo, el concepto y el nombre fueron cambiando e incorporando a más grupos que tuvieron la necesidad de defender sus derechos y preferencias sexuales. Una década después apareció el sida, con lo que los proyectos y objetivos del movimiento inicial cambiaron a la prevención y el combate de este mal.<sup>83</sup>

Como mero complemento, hay que hacer mención de otras actividades generadas fuera de los límites de la capital mexicana. Dichos espectáculos y espacios se hermanaban con toda la cadena de entretenimiento cuyo epicentro se ubicaba en el Distrito Federal. Todo esto durante los ochentas. En estos datos se arrojan referencias sobre el espectáculo travesti y su importancia:

Había también fiestas apoteósicas en regias casonas, tanto en la Ciudad de México como en Acapulco y Cuernavaca, y desde ciudades como Guadalajara,

---

<sup>81</sup> Calderón, *ar. cit.*, [s.n.p.].

<sup>82</sup> ENAH y Colectivo Sol, *ar. cit.*, [s.n.p.].

<sup>83</sup> Oscar Olivares, *Diversidad sexual: una lucha de todos*, en Homópolis, la guía LGBT, 1, p. 12

Monterrey o Tijuana comenzaba a escucharse de la existencia de estupendos antros gays (...) También en el paradisíaco Puerto de Acapulco nació la discoteca *Gallery*, donde se presentó el mejor show travesti de México por muchos años.<sup>84</sup>

Hubo personajes que se convirtieron en líderes de opinión. El activismo se cobijó también en los terrenos de la creación. Si bien esto no es importante en el análisis teatral, sí lo es en el apartado que ahora nos ocupa. Entre los más destacados (y que merecerá atención futura) se encuentra Tito Vasconcelos. Lo social y lo creativo no eran terrenos disociados, pues representaban engarces de una misma secuencia eslabonaria:

(...) siguen diversos autores, entre ellos encontramos a Tito Vasconcelos, quien en los ochenta dirige, traduce, escribe guiones, artículos y participa en radio con su programa *Media noche en Babilonia*, transmitido en la estación Radio Educación, siendo éste uno de los resultados del movimiento de los años setenta. Tito, con su travestismo, invita a levantar la pancarta, afiliarse a la causa y a reivindicar los derechos de la comunidad.<sup>85</sup>

Los noventa implicaron cambios drásticos en la vida de la comunidad homosexual mexicana. La idea de ludicidad dio paso a la preocupación por cuestiones ajenas al mero disfrute de las cosas y los seres. El hedonismo fue asumido como uno de los varios nichos de la estructura totalitaria construida con las inquietudes manifestadas y los derechos perseguidos. La problemática vino acompañada de una nueva perspectiva sobre las necesidades a cubrir como grupo y del lugar que ocupaban en la sociedad en general.

(...) para finales de la década la presencia y avance del sida se volvió un hecho difícilmente ignorado por cualquiera. Resultó costoso y duro para muchos renunciar a la «libertad» alcanzada durante estos años, y generalmente las consecuencias fueron devastadoras; pero con el avance de los días, la premura de redefinir nuestro concepto de libertad y de replantear nuestros estilos de vida fue una necesidad de supervivencia. (...) <sup>86</sup>

En los tiempos que corren, la apertura ha ido ganando terreno y ha arrojado resultados positivas en ámbitos y aspectos ligados con la tolerancia. Poco a poco se ha ido retirando el estigma, en sus varias comprensiones, bajo el cual estaba señalada esta comunidad. Los ámbitos se han expandido y los senderos se han bifurcado para ser tránsito por un concentrado heterodoxo de individuos con perspectiva de vida polimórficas. El recorrido ha sido lento, pues ha implicado una ruptura de los lastres ideológicos y los miedos de muchos, pero los resultados ahí quedan como huella testimonial de la labor de seres humanos, y cuyos benefi-

---

<sup>84</sup> Calderón, *ar. cit.*, [s.n.p.].

<sup>85</sup> María de Jesús González Pérez, *La presencia cultural del movimiento homosexual en la sociedad mexicana*. Tesina para obtener el título de Licenciado en Sociología, UAM, 1999, p. 53.

<sup>86</sup> Calderón, *ar. cit.*, [s.n.p.].

cios son extensivos a muchos otros:

Al paso del tiempo, (...) el movimiento gay abrió un espacio significativo para la modernización de la sociedad mexicana, la cual -si bien aún registra importantes resistencias al cambio- es ahora más tolerante, reconoce su diversidad intrínseca y ha podido insertarse en una dinámica internacional que acepta e integra en la cultura moderna diversas manifestaciones no ortodoxas de sexualidad en campos tan diversos como el arte, el turismo, la política, el deporte y la salud, al tiempo que revisan o renuevan leyes, códigos y ordenamientos jurídicos a favor de los derechos humanos de la comunidad homosexual.<sup>87</sup>

Las circunstancias mundiales trastocan el entendimiento general. Los conceptos se flexibilizan y permiten la disertación y el análisis. La sociedad va asimilando informaciones que fueron impugnadas de tajo en otros tiempos. La naturaleza de los términos muta hacia otras vertientes y resignifica sus propósitos. El terreno va cediendo ante la voz multitudinaria, resultado de la terquedad no complaciente de personas cuya obstinación paciente evolucionó en alegato compartido:

Poco a poco, en la sociedad empezó a tocarse un tema antes censurado: la sexualidad. En 1993, se manejó un concepto muy vago enfocado a la diversidad sexual, pero cuatro años más tarde el término cobró fuerza. Actualmente, a esta lucha se le denomina movimiento lésbico, gay, bisexual, transgénero, travesti y heterosexual. (...) si bien la diversidad sexual surgió como un concepto político social para diferenciar aquello que quedaba fuera de la hegemonía heterosexual, el término ha ido evolucionando.<sup>88</sup>

Estos acontecimientos no tienen vinculación directa con el desarrollo del espectáculo travesti, pero su repercusión llegó a los centros de entretenimiento frecuentados por la comunidad gay. Dado que los asistentes a los recintos experimentaron cambios, las actividades que en éstos se producían recibieron una influencia, en modo indirecto. Fue un influjo puesto en evidencia en la logística seguida posteriormente:

La presencia del sida trajo el tema de la homosexualidad al reconocimiento y a la discusión abierta por parte de la sociedad, pero imprimió un nuevo estigma a nuestra naturaleza emocional que quizás aún no terminamos de comprender. Nuestra libertad comenzaba a definirse ahora por los criterios del resto de la sociedad, por lo que ellos consideraban *debía ser* la libertad para los gays, y ya no fue construido por nosotros mismos (...)<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> ENAH y Colectivo Sol, *ar. cit.*, [s.n.p.].

<sup>88</sup> Olivares, *ar. cit.*, p. 12.

<sup>89</sup> Calderón, *ar. cit.*, [s.n.p.].



Hay una situación derivada por estos hechos. La sociedad realizó una asociación entre la problemática de los homosexuales como grupo social y su forma de vida, en el sentido amplio del término. Estigmas sobre la condición gay se originaron y, dado que el espectáculo se generaba en los espacios destinados a la comunidad homosexual, hubo un axioma muy simple:

El show travesti surge en el circuito gay,  
la comunidad gay está estigmatizada por la sociedad,  
luego, el show travesti lo está también.

Esta visión sobre este sector generó rechazo hacia las formas expresivas que con ella estuviesen relacionadas. La condición de los homosexuales fue motivo de polémicas por parte de la sociedad mexicana. De acuerdo con la opinión vertida al interior de la población gay, la objetividad no ha primado en tales discusiones. La visión estereotípica aparece como forma fácil para definir una temática plural a través de materiales y percepciones predecibles:

La esencia de nuestra emoción sensual, de nuestra condición homosexual, es ahora discutida en ofensivos *talk-shows* en donde un homófobo equipo de producción y su conductora (curiosamente siempre una mujer) determinan como verdad absoluta su pobre y desinformado criterio, apoyando sus argumentos desde luego con la presencia de un patético sujeto (generalmente travesti o *loca*<sup>90</sup>) cuyos problemas psicológicos son atribuidos a todo homosexual, y acompañándose de un nutrido público que con sus escandalosos aplausos parodia la imagen de la democracia. ¿Quién les ha dicho que la verdad se alcanza con la decisión y el juicio de una ignorante y morbosa mayoría?<sup>91</sup>

Los homosexuales acusan a la sociedad de no tener conocimiento suficiente para comprender su situación como fracción dentro de ésta. Sin buscar validar esto, y con base en la información, se aprecia una tendencia a englobar el término *de ambiente* en lugares comunes que no permiten la pluralidad de acepciones. Sin etiquetas de cierto o falso, este hecho es concerniente en el estudio, pues el desconocimiento que el público mexicano posee dada la asociación del espectáculo travesti con la comunidad homosexual, impide su acercamiento al espectáculo en sí mismo.

Ciertos sectores manifiestan que la segregación sigue ejerciéndose de forma constante en nuestro país. Independientemente de reconocer los avances, no se deja de lado la existencia de un germen discriminatorio latente en distintos ámbitos de nuestra sociedad, el cual implica un obstáculo no superado a la fecha:

---

<sup>90</sup> En la nomenclatura de la comunidad gay, este término designa al individuo del sexo masculino con actitudes marcadamente femeninas.

<sup>91</sup> Calderón, *ar. cit.*, [s.n.p.].



En nuestro país es innegable la discriminación, ya sea por clase social, por nivel educativo y cultural, por razas, religión, género y edad, y si a esto le agregamos la preferencia e identidad sexuales, la discriminación es aún mayor. (...) A pesar de que estos ataques han disminuido con el tiempo, todavía no se puede cantar victoria. No podemos decir que todas las personas somos libres y ejercemos nuestras garantías y libertades individuales, pues en distintos lugares muchas personas de diferentes clases sociales y preferencias sexuales somos sujetas a la discriminación.<sup>92</sup>

En el siglo XXI (y desde finales de los noventas) se habla de una atenuación del rechazo hacia la población gay. Sin haber un nivel de información adecuado al respecto, se ha permitido la exposición del tema al margen de la reprobación (toda proporción guardada). En algunos medios masivos se muestra una visión expositiva del tópico. No obstante, hay denuncias sobre una represión todavía existente en algunos sectores:

Hoy por hoy, los esquemas de discriminación y exclusión contra los individuos homosexuales están vigentes en México, a pesar de la existencia de un activismo más maduro y comprometido, y viendo las tendencias homofóbicas de los gobiernos panistas en ciertos estados y municipios de la república (Aguascalientes, Guanajuato, Nuevo León, Veracruz, Zacatecas) el horizonte es mucho muy gris.<sup>93</sup>

La organización del contingente gay adolece de fallas en su estructura. Los involucrados encuentran que la situación es contrastante por factores de congruencia y comprensión. El diálogo no siempre es posible, pues las visiones encontradas no lo facilitan:

En México, hablar de diversidad sexual es hablar de la confrontación entre el deber ser y el ser. Cuando hablamos de diversidad sexual nos encontramos con conceptos que a muchos todavía les es difícil reconocer y aceptar, tales como homosexual, lesbiana y gay.<sup>94</sup>

Entonces, el criterio entre la comunidad heterosexual y la homosexual se contraponen y genera versiones encontradas. Por un lado, se habla del tema, se le da espacio y, por el otro (y de acuerdo con el testimonio de los afectados) se distorsiona la información y, en lugar de ayudar a crear conciencia, sólo se adultera y empobrece su significación. La aparente apertura parece esconder estrategias de simulación, lo cual simplifica el término y responde a motivos disimulados:

El que la sociedad diga entender (como se hace creer en la democracia teledirigida) los estilos de vida homosexuales, no necesariamente implica que ésta les acepte

---

<sup>92</sup> Olivares, *ar. cit.*, p. 14.

<sup>93</sup> *Ídem*.

<sup>94</sup> Ma. Del Carmen Peralta, *Incluir la diversidad sexual a la historia oficial, el reto: Luis Perelman*, en Homópolis, la guía LGBT, 3, p. 36.

y, sobre todo, les respete como legítimas opciones de convivencia. Por el contrario, se trata de un nuevo estereotipo adoptado ya por el conjunto social y cuya finalidad es la de institucionalizar nuestra condición de seres marginales, la de asignarnos un sitio en la periferia de lo «normal», de lo correcto o de lo bueno, asegurando con ello que de ahí no nos podremos mover.<sup>95</sup>

En el siglo XXI hay una variante en el papel que los individuos de la cultura gay juegan en la sociedad mexicana. Los casos en lo general no interesan, sino aquellos que indican la presencia de lo travesti en ellos. En los medios de comunicación se asoma la existencia de tales individuos y las reflexiones que originan. Hay asomos de apertura, pero el factor cuantitativo no conduce a un rigor en lo cuantitativo:

El espectáculo gay en México triunfa por todos lados, en el teatro las obras gay tienen muy buena aceptación con actores reconocidos gay y no gay (...), entre ellos están *Ámsterdam Boulevard*, *En el clóset*, *Equus*, por otro lado, en el teatro Blanquita triunfa Francis haciendo gala de su grupo de travestis y bailarines, (...), en el número uno de rating de los programas cómicos de Televisa está *Diseñador ambos sexos*, en TV, notas y telenovelas ya figuran los travestis más reconocidos de nuestro medio (...)<sup>96</sup>

En este artículo, hay una pequeña anotación al respecto de nuestro tema que tiene importancia, por versar acerca del origen de los conflictos desde el interior del sector homosexual. Es una clase de sabotaje producido por la conciliación de las perspectivas de vida de los representantes y los representados:

Muchas veces nosotros como comunidad, observamos todas las diferentes ramas en las que se divide la palabra homosexual, y una de ellas es el travesti, los cuales han existido desde los tiempos de la revolución, sólo que ahora con más auge que antes, ya que en la actualidad, es más aceptable el apreciar espectáculos, shows y cada uno de los esfuerzos que hacen por ser mejores cada día.<sup>97</sup>

Los acontecimientos suscitados en las casi cuatro décadas testimonian un proceso con variantes y necesidades concretas. Esta historia cobijó las representaciones de tipo travesti y las insertó en un circuito que, por lo expuesto, no siempre contó con la aprobación y la concurrencia de público ajeno al de ambiente.

Por esto, hay una comprensión del travestismo como elemento de la cultura homosexual, ya que las informaciones recientes dan pruebas de que tal asociación no es válida para todos los casos, ni para todos los individuos. Lo que sí es un hecho es la domiciliación del

---

<sup>95</sup> Calderón, *ar. cit.*, [s.n.p.].

<sup>96</sup> *El espectáculo...* en Gay On Line, en <http://www.gayonline.com.mx> (18 febrero 2001).

<sup>97</sup> *Ídem*.

espectáculo en el ámbito de divertimento de esta comunidad, por ser ésta tierra no discriminante de quienes a ella arriban con sus propuestas escénicas:

Los hombres que se visten de mujer pertenecen a todas las orientaciones sexuales. Los heterosexuales travestis sienten atracción por la vestimenta y las prendas femeninas, pero ésta no se combina con el deseo de tener relaciones sexuales con hombres. Más bien, los travestis heterosexuales suelen compartir los sentimientos homofóbicos de muchos hombres y mujeres heterosexuales.<sup>98</sup>

Se delata la no certeza de los esfuerzos (incluso a nivel de investigación y publicaciones). No se niega que haya casos donde lo travesti va de la mano con lo homosexual, lo que se refuta es el no flexibilizar el margen de posibilidades que puede haber, pues el mencionado sólo representa uno de ellos. No puede hablarse de comprensión desde la superficialidad:

Los estudios que han tratado de vincular a los travestis, o los mismos homosexuales, con una «historia» familiar, han fracasado en su intento (...) No existe evidencia científica contundente de que ello se pueda deber a desequilibrios genéticos u hormonales. Nadie ha podido demostrar que el travestismo sea una patología y que quienes lo practiquen sufran de una «enfermedad» mental.<sup>99</sup>

En todo este cuerpo de información no se encuentra una sola forma de entender lo travesti. En las fuentes se diversifica el término. Se afirma que no hay un camino unívoco para entender el vocablo y la situación que éste implica. El travesti lo es a pesar de la sociedad y de la etiqueta de desviado sexual. No se valida el considerarlo como un padecimiento que bajo terapia encuentre eliminación, fundamentalmente por la multiplicidad de factores involucrados, lo cual aleja al término de los límites sexuales. La tesis más común es verlo como un mecanismo que responde a motivos definidos (excitación erótica / fetichismo, descarga de tensión, expresar características de personalidad escondidas, la hipótesis andrógina, envidia a las mujeres, engañar al mundo, una personalidad alternativa conciente y la creatividad).<sup>100</sup> La última de estas razones es la que maneja nuestra investigación:

Creatividad: Algunos travestis dicen que su hábil apariencia como mujer es una forma de arte que involucra el hacer aparecer algo como lo que no es. Esta habilidad requiere de una gran gama de artes teatrales [sic] (vestuario, maquillaje, y actuación) más el ojo del artista para el color, textura y medida. (...) Algunos hombres se travestean puramente como una forma creativa, por ejemplo, el travesti ilusionista. Mientras que algunos travestis ilusionistas llaman a esto sólo «un trabajo» y lo dejan

---

<sup>98</sup> Jacobo Schifter, *De ranas a princesas, (sufridas, atrevidas y travestidas)*, Costa Rica, 1998, p. 21

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>100</sup> *Razones para el travestismo de hombre en mujer*, en Galaei Proyect. <http://www.critpath.org/galaei/>, (18 febrero 2001).

ahí, otros reaccionan de una manera bastante negativa a la mínima sugerencia de que ellos sean travestis.<sup>101</sup>

Ya se ha aclarado, hay una variedad de posibilidades dentro del universo travesti, también que las opiniones se dividen y no se cuenta con un criterio universalmente válido. Esto además de mantener en claro la vertiente que nos ocupará en el desarrollo de la investigación, la cual cifra al travestismo en lo escénico. Toda forma anexa se sitúa en espacios ajenos al interés del presente estudio. No hay discusión sobre su importancia, simplemente se alejan de nuestros preceptos de análisis.

De acuerdo con las informaciones con las que contamos, la mayoría de las disertaciones tienen como eje la idea de travestismo en los terrenos de lo masculino vuelto en femenino. Cuantitativamente, el número es mayor en este caso y hace que, por matemática, la idea generalizada asocie lo travesti en el grupo gay y no en el lésbico. Culturalmente, hay razones para explicarlo. Dichos razonamientos han mudado conforme el paso de los siglos. Los ejes impulsores para adoptar el travestismo en los miembros del sexo femenino se diferencian históricamente del caso masculino:

Están, con todo, esas mujeres que a lo largo de la historia han vestido ropas de hombre sin la menor intención de dar gato por liebre, sin el menor afán de engaño o suplantación, con el único propósito de acomodar la apariencia a una actuación o un sentimiento tradicionalmente varonil, o por pura travesura erótica, o incluso por mera comodidad. Están la aparente virilidad metálica, en forma de armadura, de Juana de Arco y la fogosidad intrépida y tremenda de la Monja Alférez. Está el círculo amazónico de Natalie Barney y el Templo de las amigas en el París de principios de siglo, con todas aquellas damas de sexualidad a contramano, vestidas muchas de ellas, noche tras noche, como caballeros muy solemnes y crápulas, miembros de un secreto club en el que se les estaba vedada la entrada a los «otros hombres». <sup>102</sup>

El travestismo no escapa a la diferencia de géneros. Históricamente, y en contraste con los varones, las mujeres han tenido un camino propio para la adopción de un atavío travesti. Las confrontaciones con la sociedad en este respecto presentan matices particulares. La actitud misma con que se ha ejercido el travestismo en las féminas dista de la mostrada por los miembros del sexo masculino. El desarrollo de las sociedades del mundo tiene injerencia en esto. Los temores sobre lo estigmáticamente asumido como “viril” parecen tener más peso, en una equívoca asociación entre fragilidad y sensibilidad, rasgo en apariencia perteneciente al diverso femenino. Para la mujer, la adopción del travestismo es una actitud desafiante del rol asignado, en una búsqueda de igual con el sexo opuesto:

---

<sup>101</sup> *Ídem.*

<sup>102</sup> *Jugando a hombres, reportaje* en *Ellas*, en revista/num202/textos/hombres I.html» <http://www.el-mundo.es/la-revista/num202/textos/hombres I.html>. , (21 febrero 2001).

La mujer no tiene el menor reparo (...) en adoptar la vestimenta masculina, incluso (...) ropa uniformada y de connotaciones viriles -el uniforme de guarda civil, de policía, de soldado, de bombero- como una forma de subrayar que vale lo mismo y para lo mismo que el hombre. El hombre, en cambio, bien se ha preocupado en vestir siempre como un hombre, incluso a la hora de desempeñar trabajos tradicionalmente desempeñados por las mujeres ¿Se imagina alguien a los azafatos con las faldas y las blusas y los pañuelos al cuello de las azafatas? <sup>103</sup>

La sociedad mexicana tiene sus propios ejemplos en este respecto. Uno de los más conocidos es el de Sor Juana Inés de la Cruz durante los siglos de oro. Los motivos para tal acción estuvieron basados en la necesidad de una individua para obtener acceso a espacios restringidos al sexo masculino. Había un alegato social bajo este presunto desacato contra el orden dogmático de entonces:

Famoso es el caso de Sor Juana quien solicitaba asistir a la Universidad en traje de hombre (...) Para estudiar, y realizar su mayor sueño, Sor Juana incluso pretende romper el tabú de la división de guardarropas. Sin embargo, en el siglo XVII, Baltasar Gracián sentenció enigmáticamente que «Lo mejor que puede hacer un hombre es parecerlo: la mujer puede fingirse hombre a la perfección, pero no al revés». Simetrías excluyentes que en la actualidad han sido desmentidas. <sup>104</sup>

Culturalmente - y sobre todo a partir del siglo XX- el travestismo femenino se convierte en un punto medio entre la controversia y la normalidad. Las razones para lo primero están en las supuestas connotaciones que en su inicio despertó este hecho, con la visión rígida como evidencia; para lo segundo, en el paso de las décadas y la reestructuración de los patrones conductuales en los países del orbe -cada uno con su propia proporción-. El movimiento de liberación femenina y la Revolución Sexual de la década de los sesenta sentaron precedente para darle cariz de cotidiano a los actos de tipo travesti en los miembros del sexo femenino. Todo dentro de la cotidianidad, pero también en el ámbito de la representación. En este último apartado -el escénico- hay una comprensión clara del travestismo femenino como recurso de una intérprete para convenir con el público la idea de adopción de una personalidad masculina dentro de una ficción, cuya validez es operativa en el ámbito protegido de la representación:

Pero volvamos a las mujeres vestidas de hombre. Y constatemos que una mujer vestida de hombre siempre ha resultado -para el hombre- más seductora que seductor -para la mujer- (...) Claro que algunas mujeres disfrazadas de señores se lo ponen a los señores facilísimo. No hay más que ver a Gwyneth Paltrow en *Shakespeare in love* (...). Y lo mismo ocurre con Julie Andrews en (...) *Victor Victoria*. O con

---

<sup>103</sup> *Ídem.*

<sup>104</sup> Marquet, *op. cit.*, p. 25.



Barbra Streisand en *Yentl*. (...) O, ya en los escenarios, con cualquier actriz que interprete alguno de los personajes masculinos en ciertas comedias de nuestro Siglo de Oro. Sólo en la ficción tiene cabida la eficacia demoledora y la burla triunfal de ese travestismo.<sup>105</sup>

Esta opinión sobre la verosimilitud y efectividad del travestismo femenino sólo dentro de los límites de lo representacional explica su funcionalidad en una forma escénica. Las informaciones sobre espectáculos travestis con intérpretes femeninas son mínimas, siendo las masculinas las predominantes.

Una vez referido todo lo anterior, sólo resta hacer algunas observaciones:

Tanto en la concepción de la sociedad mexicana, como en la propia comunidad homosexual, lo travesti se encuentra centrado en la idea de representación de personajes femeninos por parte de entes masculinos. Hay casos de excepción, pero la forma general es la ya citada. Las posibilidades de comprensión del travesti como intérprete también varían en los miembros del grupo referido. El análisis posterior dará la medida en el nivel de comprensión de este tópico.

Toda esta información ha situado los recintos de escenificación del espectáculo y las condiciones que han ido sufriendo, también la mayor incidencia de lo travesti en el terreno gay (masculino homosexual) que en lo lésbico (femenino homosexual). Esta base dejará listo el terreno para el análisis del espectáculo mismo, ya en los aspectos teatrales. Lo siguiente a dilucidar se vincula de modo directo con lo escénico. Todo lo anterior fue precedente para facilitar la comprensión de los factores no teatrales -en sentido estricto- que circundan a nuestro objeto de estudio.

---

<sup>105</sup> *Jugando a hombres...*, *ar. cit.*, [s.n.p.].

# MODELOS DE ESPECTÁCULO TRAVESTIEN LA CIUDAD DE MÉXICO

**C**omo ya se ha indicado, las fuentes acerca del espectáculo travesti, en el sentido estricto del término, son escasas. En lo concerniente a las décadas de los años 60 y 70, la información está plagada de inconsistencias. En algunos casos se mencionan nombres, pero no se detalla nada en lo referente a las escenificaciones. En otros, simplemente se alude la existencia de representaciones sin proporcionar datos de creadores o cualquier otro detalle.

Pero el propósito de nuestra investigación no es hacer un recorrido historicista. La intencionalidad es llevar a efecto una disertación sobre la estructura y valía de las formas de representación travesti que existen actualmente. Los datos proporcionados en los capítulos anteriores fueron estructurados como sustento teórico de elementos de importancia para la comprensión del fenómeno escénico que nos ocupa. Los ejemplos que serán analizados abarcan el espectro de posibilidades hasta hoy desarrolladas. Por tanto, nuestro estudio se verá centrado en los mismos. Las omisiones al respecto de las décadas mencionadas se justifican en la falta de registro por parte de los creadores y estudiosos del tema. Nuestro objetivo es evitar que eso suceda con las manifestaciones actuales.

Por otra parte, los espectáculos que a continuación referiremos fueron atestiguados por quienes esto escriben; lo cual nos permitió llevar a cabo una dilucidación en primera persona y evitar las imprecisiones de la información meramente anecdótica, sin ser ésta un elemento refutable.

Con el objeto de clarificar las diferencias presentadas entre uno y otro ejemplo, y unificar criterios en la medida de lo posible, hemos optado por realizar una división con base en elementos que aglutinan unas formas con otras. De esta forma, se efectuará una organización clasificatoria que facilitará la inserción de otras variantes dentro de la nomenclatura que aquí establecemos.

Las clasificaciones establecidas son:

- **Espectáculos de recreación de cuadros musicales:** Son aquellos que están conformados por un grupo de intérpretes que reproducen algún número músico-coreográfico conocido popularmente (proveniente tanto del cine y el teatro musical, como de las

figuras de la música popular).

- **Espectáculos de compañía:** Éstos poseen una estructura definida y una intencionalidad estética homogénea. Están unificados por un director y, por ende, poseen una organización en su logística de representación.
- **Obras convencionales:** Éstas tienen una construcción dramática de la manera que se conoce habitualmente. Hay un trabajo de texto, de dirección, y la interpretación responde a una serie de indicaciones específicas. Su representación es llevada a efecto en espacios “teatrales” aprovechando las posibilidades de los lugares que las presentan.
- **Espectáculos unipersonales:** Son representaciones que tienen como eje de sustento el trabajo de un solo intérprete. Éste lleva toda la responsabilidad de lo que se presenta, y su trabajo en muchas ocasiones cubre todos los aspectos de creación (dirección, dramaturgia, actuación).

Las definiciones arriba establecidas son sólo un esbozo del rango que cubre cada clasificación. El análisis irá proporcionando informaciones concisas que dejarán en claro la totalidad de características definitorias de dichos apartados.

El estudio que efectuaremos a continuación se limitará a referir cada elemento compositivo con base en una definición del mismo y la efectividad alcanzada en su manejo. Al término del análisis de los ejemplos seleccionados, se elaborará una reflexión aparte para verificar su valía teatral y/o su adherencia o no a las formas de representación avaladas por los estudios existentes.

Los elementos que abarcaremos son:

- **Referentes:** Las fuentes y vertientes estilísticas que constituyen el punto de partida para la escenificación. Este apartado abarca lo mismo estilos que personajes, y antecedentes que pudiesen estar hermanados (con conciencia o no) con el ejemplo seleccionado.
- **Recursos:** Todos aquellos elementos que enriquecen la representación (vestuario, escenografía, aparato técnico, etc.). Se considerará su calidad y utilidad en la puesta.
- **Público:** Este apartado compete la comprensión del tipo de vínculo que el creador establece con su audiencia.
- **Actoralidad:** Es la evaluación de la calidad de interpretación que los creadores ofrecen, su grado de complejidad y vertiente estilística. Se clasificará dentro de los apartados de trabajo vocal, trabajo corporal y registro emocional.
- **Dirección:** La solvencia con que se resuelven las necesidades del montaje y la efectividad con la que el creador asume los conceptos básicos (disposición de elementos, homogeneidad, fluidez, propuesta estética, etc.).

Estos apartados generales serán divididos en elementos específicos. Toda consideración estará sustentada en fuentes teóricas que validen la pertinencia de nuestro análisis. Las fuentes brindarán los puntos que más adelante serán utilizados en defensa o perjuicio de nuestro objeto de estudio.

# A N T E C E D E N T E S

Con la finalidad de clarificar en lo posible la fiabilidad de nuestro análisis, proporcionaremos la referencia del que fue conocido como *El segundo travesti de México*. Dicho personaje, de nombre Alfonso Luis Morales –y conocido profesionalmente como Shalimar–, apareció en la vida nocturna de nuestro país en la década de los cincuenta. La información que a continuación desglosaremos fue obtenida de un artículo realizado por el actor Roberto Cobo. La índole del artículo es anecdótica, pero presenta aspectos que nos permiten elaborar un esbozo claro acerca del trabajo que este intérprete realizaba.

Al cotejarlo con nuestro ejemplos, se podrá apreciar que no obstante la distancia entre el origen de este espectáculo y las manifestaciones actuales, la estructura base permanece más o menos igual, de manera que la ausencia de fuentes –si bien no deseable– no genera una ruptura entre la comprensión de las primeras formas y sus equivalentes hoy en día.

La caracterización del personaje de Shalimar estaba encauzada a la reproducción de la conductualidad y gestualidad femeninas. Se buscaba que el atavío y el trabajo de maquillaje lograsen producir la impresión en el público de estar ante una intérprete femenina:

Un día se llegó a mi pensión (...) con una maleta conteniendo un collar de bisutería, zapatos de tacón y unas yardas de tela con las que (...) le haría su primer vestido.<sup>106</sup>

Lo primero a destacar es la versatilidad del intérprete en cuestión, puesto que, según la fuente, era un cantante en toda forma, lo cual no se presenta en todos los ejemplos y modelos del espectáculo travesti. Su trabajo vocal era el eje que sustentaba su espectáculo:

Pasó a ser conocido como Shalimar, si no el primer *female impersonator* mexicano de los tiempos modernos –que entonces el término travesti no se usaba– sí quizá el segundo después de aquel otro también gran amigo mío de Guadalajara: El Gran Zavala, quien cantaba –al igual que Shalimar– solo con su propia voz y acompañados por orquesta; nunca haciendo play back como los artistas de la actualidad. Él (Shalimar) fue pionero de muchísimas cosas en el mundo travesti del espectáculo.<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> Roberto Cobo, *Shalimar... la leyenda*, en BOYS AND TOYS, 12, septiembre de 1995, p. 70.

<sup>107</sup> *Ídem*.

Al referir su primera presentación (en 1953), se hace hincapié en el éxito obtenido, no obstante que la duración del mismo fue escueta. También se refiere la reacción del público al descubrir al creador detrás del personaje:

Bailó y cantó sólo un número, *The man I love*, y un jazz percusivo de Stan Kenton que le cansó pronto. (...). Al final, Shalimar recibió un aplauso apoteótico cuando tras la reverencia, se incorporó quitándose la peluca con una mano y los aretes y el sostén con otra. El público quedó seco, mudo por unos segundos, más luego volvió a ovacionarlo, despidiéndolo hasta su camerino.<sup>108</sup>

El trabajo de este intérprete fue llevado a distintos espacios y latitudes, y según lo que la memoria del autor deja ver, en todos constituyó un éxito. También se refiere su trabajo con personalidades de la época, y la represión sufrida en ocasiones; así como los cambios de repertorio con los que enriqueció su trabajo. Los temas seleccionados eran números que gozaban de popularidad en su tiempo, algunos convertidos en “clásicos” de la cultura popular:

De Monterrey se contrató al ranchito escondido de Ciudad Juárez. (...) destacó ahí junto con Trudinne Kalantan y las Andrew Sisters y Liberace. (...) Luego vino a México contratado por el teatro Ideal, pero nuevamente las autoridades malinformadas consideraron sucio su acto y prohibieron su debut. (...) Le conseguí una muy buena oportunidad en el Bum Bum de Acapulco (...) decidió irse por su cuenta a Cuba, triunfando estruendosamente en el Tropicana de La Habana en su temporada de 1956. Luego yo me fui a actuar a Europa y él a centros nocturnos de Canadá, donde se hizo famoso con éxitos como *The lady is a tramp*, *Shangai*, *Wherever Lola wants*, *C'est si bon*, *The heat is on*, *After you've gone*, *What you want*, *Bye bye baby*.<sup>109</sup>

La carrera de Shalimar culminó en la década de los 60, debido a problemas de salud que lo imposibilitaron para trabajar.

Con base en la información anterior, podemos afirmar que se trataba de un espectáculo que privilegiaba la interpretación musical. El trabajo actoral consistía en buscar una apariencia lo más femenina posible. El gesto facial y corporal se encontraba en concordancia con el de las grandes intérpretes de su tiempo. Su repertorio estaba sustentado en material de las comedias musicales de Broadway, el cine de Hollywood (como son los casos de *The lady is a tramp*, y *The man I love*, entre otros), y por los éxitos de las estrellas de cabaret de la época, como es el caso de Josephine Baker (*C'est si bon*).

Si nos atenemos al registro, se puede decir que se trataba de un artífice calificado, quien poseía facultades en los terrenos que demandaba su espectáculo. Por razones de objetividad, no podemos dar una opinión contundente, pero sirva este ejemplo para dar una impresión general de lo que será detallado a continuación.

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 71

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 72.



# ESPECTÁCULOS DE RECREACIÓN DE CUADROS MUSICALES

## DIVAS

**Espectáculo presentado en ANYWAY (Octubre de 1999)**

**E**l punto de partida para la elaboración de este montaje son los éxitos de moda de algunas de las intérpretes femeninas más importantes de la música popular mexicana que se encontraban en boga en la radio o en la televisión (Lucía Méndez, Paquita la del Barrio, Alicia Villarreal), así como algunos clásicos del repertorio vernáculo de nuestro país (Lucha Villa), y uno de los grandes éxitos del cine musical de Hollywood de la década de los 70 (*The rose*, protagonizado por Bette Midler). A partir de éstos, los intérpretes buscan reproducir el atavío y las actitudes que caracterizan a las figuras convocadas.

Cada caso responde a una especie de empatía entre los asistentes y la figura personificada en el escenario. En ellas, los espectadores encuentran un caso de oposición a la disposición habitual del rol femenino. Son representantes de una actitud que pondera el triunfo y la sed de poder. Tanto público como ejecutantes buscan en estos personajes un modelo de conducta que es calificado como ejemplar, que se aparta de la masa para convertirse en algo digno de verse y repetirse. Por tanto, las figuras de la música se convierten en personajes a representar, y tienen como común dominador una trayectoria que culminó en un desenlace exitoso:

Si algo manejan con destreza los travestis es su apropiación de una meta esencial de las mujeres: el triunfo del espectáculo. La principal, se dice, ya no es el ejercicio del dolor y la ternura, o la maternidad ilimitada. Hoy, la mujer más fuerte es la que atrae más reflectores, la que renunció a la cocina por invadir el proscenio. En contra de las suposiciones habituales, los travestis no imitan a la Mujer, esa criatura que desde Eva busca su espacio propio, sino a la Mujer de Éxito (...). De lo femenino, el travesti elige a la minoría victoriosa, los ídolos o las divas que, en la cumbre, se salvan del destino de los demás.<sup>110</sup>

Este criterio no es privativo de la idiosincrasia mexicana, los norteamericanos presentan signos, si bien no iguales, sí parecidos. Al ser cuna de la comedia musical, las estrellas de Broadway, o quienes han comenzado su carrera allí (como

---

<sup>110</sup> Carlos Monsiváis. *Masificación de una especie: Los travestis*, en *La Capital, dos muros libidinosos del siglo XX*, en <http://www.cultura.df.gob.mx/cronicas/monsi.htm>, p.1, (12 noviembre de 2001).

es el caso de Bette Midler) son parte de un referente cultural identificado por públicos de distintas latitudes:

Quando volvemos la mirada hacia el pasado de los espectáculos musicales y no musicales de la escena estadounidense, recordamos con cariño a las personalidades que los enaltecieron. En la década de 1920 ese teatro —las dos clases— era iluminado por la espléndida constelación de actores cuya sola presencia proyectaba una aureola mágica sobre cada representación.<sup>111</sup>

Las circunstancias han cambiado desde los años 20. Hoy en día los histriones y cantantes pueden ser catapultados hacia la popularidad de manera expedita. Los medios masivos ejercen una influencia determinante en el posicionamiento de un individuo ante la gran audiencia. La mayoría de las intérpretes seleccionadas han sido apoyadas por la mercadotecnia, y convertidas en cantantes-estrellas. Aparte de esto, se suma el hecho de que también son actrices. Su nombre es sinónimo de aceptación popular. Esto, en ocasiones, al margen de los méritos y las capacidades:

Actualmente el actor también es una estrella. Ello resulta de la revolución de los medios de información que ordenan la creación de la vida humana en la vida moderna. Los periódicos, la televisión, el cine, pueden apropiarse de la figura de un comediante y darle la irradiación que impone el ser de la estrella (...) la inmensa imaginería técnica moderna arranca la sustancia del actor de la literalidad de su juego, le impone una segunda humanidad más rica en símbolos, cuyo principio reside en el poder de comunicación que implica.<sup>112</sup>

Las piezas musicales escogidas presentan una estructura de tipo teatral. Son pequeñas representaciones con un principio, un medio y un fin. Su duración es la de algunos minutos, durante los cuales nos enteramos de una historia con un personaje víctima de algún infortunio. Todo esto con un tono básicamente melodramático. Las figuras de la música popular se convierten en trovadoras del infortunio colectivo. Son piezas de desamor que exaltan la naturaleza “sufriente” del mexicano. Un ejemplo claro es Lucha Villa y las referencias que de sus interpretaciones se tienen. Caso particular su colaboración con Julio Castillo:

En el espectáculo de José Alfredo, Castillo expresa fundamentalmente una visión del mundo pesimista y desencantada; revelando un sabio manejo de la cultura popular, las letras de las canciones tanto de boleros y de rancheras, como el uso de símbolos poéticos, subrayándolas con el ballet y las propias canciones que interpretaba Lucha Villa con pasión sin igual. Y el desencanto se expresa también en las propias letras en donde se subraya el aspecto melodramático, de cientos de hombres y mujeres que viven traicionados por un amor. En realidad, por un remedo de amor,

---

<sup>111</sup> Harold Clurman, *El divino pasatiempo, ensayos sobre teatro*, Buenos Aires, Argentina, EDISAR, 1977, p. 230-231.

<sup>112</sup> Jean Duvignaud, *El actor. Bosquejo de una sociología del comediante*, Madrid, España, TAURUS, 1966, p. 197.

porque aquí el amor no es vitalidad, no es encuentro con el otro, porque aquí fundamentalmente el amor es traición, es resentimiento, es pena, es agobio, en una palabra, en tanático, es decir, muerte otra vez.<sup>113</sup>

Quienes caracterizan a Lucha Villa y a las otras intérpretes usan este referente emocional de los asistentes a su espectáculo. Ellos conocen el efecto y el arraigo que dichas figuras tienen en la cultura popular mexicana. Su trabajo trata de reproducir este efecto de complicidad, donde los que están en el escenario buscan ser eco de aquellos que presencian su labor. Los vínculos son distintos según cada intérprete, pero igual de significativos.

La mujer es presencia constante y sujeto de composición dramática. Sus avatares y el papel que le ha sido asignado convencionalmente sirven de punto de inicio. Aquí las historias son sobre féminas y sus desventuras. Esto forma parte de una tradición musical que tiene entre sus ejemplos al género romántico popular. Si se leen con detenimiento, en las piezas musicales se descubre un cariz dramático. Entonces, la música se transforma, por necesidades del espectáculo, en base dramatúrgica para las interpretaciones:

Las canciones del bolero, donde se elogia y al mismo tiempo se critica a la mujer: "*Mujer, mujer divina, tienes el veneno que fascina en tu mirar*". "*Rosa deslumbrante divina, rosa que encendió mi amor*". "*Vende caro tu amor aventurera, de el precio de tu amor y tu pasión*" (...) donde surgían los recuerdos, los sentimientos, las noches de ronda que tristes pasan, que tristes cruzan (...) <sup>114</sup>

El público realiza un acto de drenaje emocional a través de la música. En la medida que escucha cada línea, va liberando claves emotivas que lo comunican y lo fraternizan con los otros convocados a la representación. Los que allí convergen comulgan con las letras y validan las expresiones, las cuales consideran también han sido suyas.

En el caso de Bette Midler hay un punto de empatía adicional que justifica su inclusión dentro del repertorio elegido. Se trata de una figura siempre vinculada con la comunidad gay, dado que los inicios de su carrera fueron dentro del circuito de ambiente. Producto de ellos es su clasificación como icono de esta comunidad. Esto, aunado a su personalidad como intérprete y a la naturaleza dramática del número musical escenificado:

Luego de dejar *El violinista en el tejado*, apareció brevemente en el espectáculo Off-Broadway *Salvación*, (...) antes de tomar un empleo en el *Continental Baths*, de Nueva York, cantando ante homosexuales ataviados con toallas de baño.

Su estilo descarado como cantante le permitió atraer una audiencia cautiva desde sus inicios. Pero fue hasta varios años después que ganó la aceptación de públicos masivos. Por encima de su trabajo discográfico, su fama fue cimentada a través de sus trabajos cinematográficos. Su labor en *The rose* combina ambos aspectos. (...)

---

<sup>113</sup> Gabriel Careaga, *Sociedad y teatro moderno en México*, México, Contrapuntos, 1994, p. 120-121.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 122.

Este filme fue su primer gran paso hacia la celebridad internacional. <sup>115</sup>

El número seleccionado es *When a man loves a woman*, y la interpretación busca reproducir la escena en la que dicho tema es introducido en el filme. Se trata de una pieza tratada con un arreglo de blues, donde el canto desgarrado es elemento prioritario para generar una estilística del sufrimiento. Es una forma de interpretación que privilegia las modulaciones agresivas y las inflexiones súbitas para crear un efecto de estridencia emocional en el escucha.

El público responde en la medida que tanto intérprete como filme están perfectamente identificados y, por ende, son celebrados con una actitud festiva ante el trabajo del personificador. Es como una señal que le recuerda a la audiencia elementos arraigados en su cultura. Vale la pena hacer mención de este registro colectivo que muchos grupos comparten al respecto de ciertos individuos y obras permanentes en la memoria sin distorsión, y con una consigna de aspectos identitarios de su comunidad:

Las canciones son señalización comunitaria a galope. El público las corea sin errores, y uno se pregunta: ¿a qué horas se aprenden todo esto? ¿Les habrán implantado en el cerebro el chip del Hit Parade nativo de todas las épocas? Pregúntenle al que sea por una canción, y les dará la ficha discográfica, y si le apuran, el mes y el año de grabación. No hay duda: la Noche Popular es memoriosa. E ingeniosa. <sup>116</sup>

En el aspecto técnico, los elementos no se encuentran amalgamados con homogeneidad. Hay una disposición espacial que permite a los intérpretes disponer de toda la pista (cuya intención original es permitir que los asistentes bailen) para efectuar sus caracterizaciones. Así, el espacio diseñado con cuatro frentes obliga al actor a tener conciencia de sus focos de atención, y de cómo idear un marcaje que permita la óptima apreciación de su labor desde todos los ángulos en que ésta es observada. Dentro de las convenciones, el público permanece a distancia, mientras que quien ejecuta su labor ante ellos permanece en una zona delimitada que no permite una proxemia íntima. Hay un entendimiento entre quién ejecuta y quién presencia. La respuesta del público está en función de esta circunstancia:

La interpretación teatral es una experiencia en la que una audiencia responde. Cuando el proceso de trabajo deriva en una producción que es escenificada en la presencia de un público en vivo, cosas milagrosas ocurren. (...) Es muy difícil para nosotros vivir una experiencia teatral sin responder de alguna forma. (...)

El tratamiento de cada elemento en la producción nos estimula de una forma particular. Respondemos a la estructura y cómo ésta funciona. <sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> Colin Larkin, ed., *The Guinness who's who of film musical and musical films*, London, UK, Guinness Publishing, 1994, p. 219 y 275.

<sup>116</sup> Monsivais, *ar. cit.*, p. 2.

<sup>117</sup> Dennis Sporre, *The art of theatre*, New Jersey, USA, Ball State University, Prentice Hall, 1993, p. 43-44.

Hay precariedad en los recursos de iluminación y escenografía. Los hacedores del espectáculo se limitan a concebir un diseño de iluminación que permita la visibilidad del escenario y el ejecutante. No se percibe una estética en particular, sino una concepción pragmática que no pretende introducir significaciones ulteriores a través del manejo de luces y sombras. Los cambios son dados sólo en la medida que una nueva intérprete aparece en el escenario. Lo mismo puede decirse del diseño escenográfico, el cual adolece de planeación y saca provecho de la estructura del espacio, facultado con grandes bocinas en ciertas partes que dan el referente convencional de una discoteca. Alrededor de toda la pista hay mesas desde donde los asistentes presencian el espectáculo. Es como si se colocara al intérprete en un espacio que en primera instancia no tiene como primera intencionalidad cobijar su trabajo.

El único aspecto donde se percibe inversión de tiempo es en el de vestuario, pero éste presenta arbitrariedades en el diseño. Los atavíos buscan reproducir los detalles distintivos de las intérpretes originales, dando énfasis a texturas y elementos decorativos (lentejuela, raso, gasa) según la imagen preconcebida que de la cantante en turno se tiene. Pero en este caso los materiales son poco pertinentes, pues no están pensados en función de las cuestiones de isóptica que la representación demanda. Por ende, al ser expuestos a la luz, proporcionan una imagen recargada y poco verosímil. El público parece no tomar en cuenta esta circunstancia, y da por válido el vestuario sin objetar su falta de exactitud. Esta es una consigna arraigada en la tradición popular mexicana. Hay una incidencia en lo llamativo y ostentoso para dar una idea de “espectáculo” en un sentido distorsionado del término. Este caso tiene ya una larga vigencia, como lo demuestran documentos que refieren décadas anteriores:

Una jovencita de color cobre y rasgos indígenas que canta –cual debe ser- *Estrellita* del maestro Manuel M. Ponce, ataviada con un vestido color-de-rosa, mitenes de encaje hasta el codo, profusión de moños y flores cubriendo totalmente el traje pompadour, sueño y locura de cualquier quinceañera de barrio. Traje que porta con su propia instalación eléctrica, oculta bajo las gasas, con foquillos de árbol de navidad incrustados sabiamente entre las flores, pila y control de mando en el mitene. Traje encendido sorpresivamente en el agudo final: “...sin tu amor, vivir”, y la ovación del público premia el esfuerzo, el ingenio de Gracy López, tan morenita, tan nuestra, con tantas ganas...<sup>118</sup>

El público mantiene una complicidad permanente con los caracterizadores. Hay una consigna de divertimento que evita la necesidad de una propuesta distinta a la ofrecida. Por lo que se aprecia, ellos conocen la labor de estos intérpretes y consideran su desempeño como satisfactorio. No hay rechazo, ni reconocimiento de las deficiencias que en la concepción del espectáculo se aprecian. El material permite al espectador tener una reacción lúdica que celebra patrones conductuales y emocionales de su identidad (las canciones, los atavíos, la apreciación de un ente que realiza una actividad ante un colectivo determinado). Hay resonancias de las tradiciones de escenificación popular de nuestra nación, y varias constantes son referi-

---

<sup>118</sup> Margo Su, *Alta frivolidad*, México, Cal y arena, 1990, p. 99.



das sin una conciencia de ello, pero con inherencia entre los participantes a este acto. Su importancia está dada en la medida de su permanencia y efectividad:

Siempre se ha dicho que la zarzuela, el sainete, la revista política, el sketch y luego el vodevil, son teatro frívolo y superficial. Sólo se olvida que este género creó la primera gran tradición teatral. La segunda, que inician Rodolfo Usigli y Salvador Novo, es la moderna y llega hasta (...) el teatro universitario.

Luces brillantes, mujeres hermosas, melodías pegajosas, chistes ingeniosos y picantes, todo entremezclado y servido entre risas, gritos, aplausos, son parte de género chico. A partir de él, no habrá nada como el espectáculo.<sup>119</sup>

Ya en lo concerniente al trabajo actoral, los resultados muestran un nivel equilibrado. Al no haber trabajo vocal en rigor (puesto que la música se encuentra pregrabada y el histrión sólo se limita a dar la impresión de estar cantando) el énfasis recae en el trabajo gestual (tanto facial como corporal). Hay una necesidad de estudio de la comunicación no verbal que las figuras convocadas establecen con sus audiencias. El hacedor escénico debe reproducir con exactitud cada movimiento de manos, cada paso, cada mirada. El público reconoce a su artista en la medida que el intérprete es congruente con los aspectos cinéticos de su personaje (ademanes, tics, mohines, etc.). Se trabaja buscando una mimesis. Esto, en términos de entrenamiento actoral, se traduce en ensayo y entrenamiento para separar la propia actitud corporal de la del personaje. Dicho proceso se percibe en escena, y los histriones logran recrear de modo preciso los detalles más arraigados en la memoria del espectador acerca de las estrellas referidas. La personalidad de Lucha Villa crea una idea diáfana al respecto:

(...) del piso emerge la imponente figura de Lucha vestida de negro; es la muerta de José Alfredo o una bella *madonna* celestial o la madre adolorida y rencorosa que da y quita la vida; sabe envolvernos con su voz ronca y cachonda, y se agiganta en el espacio para poseernos como un embrujo, nos lleva viajando a través de la música (...) tragedias, amores y pasiones que volveremos nuestros (...) Y la predestinación del poeta se rodea de un colorido con explosión mexicanísima, y el *jazz* brotando de los ovarios de la Villa nos enloquece y lloramos sin remedio cuando avanza ante el público.<sup>120</sup>

Éste es el material del que echan mano los ejecutantes sobre el escenario, éste es su texto, su base de construcción de personaje. Los recursos que permiten a la intérprete original generar esta impresión en su público deben ser asimilados y dominados por quien busca emular tal efecto. Las herramientas del imitador están al servicio de una figura histriónica que de intérprete se ha convertido en personaje a interpretar. Aquello que hace único un trabajo actoral (el tempo, el registro emotivo, las inflexiones y el manejo de texto) es puesto de lado para acceder a un trabajo de reproducción, donde los patrones de individualidad

---

<sup>119</sup> Careaga, *op. cit.*, p. 24.

<sup>120</sup> Su, *op. cit.*, p. 156.



expresiva de entes determinados son utilizados como estructura de referencia fija a partir de la cual otros logran conseguir una caracterización:

La *pose* y el juego continuos a que se entregan las estrellas cuando están fuera de los estudios no constituyen simples manifestaciones de complacencia, como cree “el buen sentido” vulgar, sino una exigencia del mercado y, sobre todo, un aspecto de la transformación del ser en *objeto*. Objeto consumible, objeto de participación capaz de crear relaciones con los demás basadas en la atracción sexual (el *sex appeal*), el amor, el odio, la simpatía. Y por ese medio acentúan la posibilidad de integración de los hombres que participan en esas relaciones simbólicas en la sociedad industrial.<sup>121</sup>

---

<sup>121</sup> Duvignaud, *op. cit.*, p. 203.

## BROADGAY

### Espectáculo presentado en EL ANTRO (Abril de 1999)

El cuerpo de información que sirve de marco referencial para la conformación de este espectáculo tiene sus raíces en dos fuentes fundamentales: la comedia musical de Broadway (*Cats*) y el cine musical de Hollywood (*Victor Victoria* y *Gentlemen prefer blondes*). La representación está conformada por tres cuadros musicales procedentes de alguna de estas producciones (*Le jazz hot*, de *Victor Victoria*, *Diamonds are a girl's best friend*, de *Gentlemen prefer blondes* y *Jellicle Songs For Jellicle Cats* de *Cats*). Cada una de estas obras y/o filmes constituyeron obras de resonancia y alcances masivos en lo concerniente a popularidad. Los números seleccionados están estructurados con base en un intérprete principal y un cuerpo de baile (*Le jazz hot* y *Diamonds are a girl's best friend*); o como número grupal (*Jellicle Songs For Jellicle Cats* de *Cats*).

El primer número es el procedente de la comedia musical *Cats*. Esta obra, basada en poemas de T. S. Eliot, y cuya cuna se encuentra originalmente en el West End de Londres, está considerada como la más representada en la historia del teatro musical. Su autor, Andrew Lloyd Webber, logró que un montaje iniciado en Inglaterra lograra convertirse en un éxito mundial que se impuso incluso en la capital de los espectáculos musicales (Nueva York):

En una noche de Octubre de 1982, Andrew Lloyd Webber se convirtió, gracias a *Cats*, en el primer hombre en la historia del teatro musical en tener tres obras en cartelera de manera simultánea, tanto en Broadway como en el West End de Londres.<sup>122</sup>

*Cats* emergió del escenario de Londres el once de Mayo de 1981, y cambió por completo el rostro de la comedia musical. Recibido con críticas entusiastas, se convirtió en el montaje más premiado alrededor del mundo, manteniendo el récord de permanencia en cartelera tanto en Broadway como en el West End.<sup>123</sup>

El segundo cuadro musical es *Le jazz hot* procedente del filme *Victor Victoria*, protagonizado por Julie Andrews. Este filme cobra una significación adicional, pues su argumento gira en torno a los roles sexuales y al juego de identidades. El número es uno de los más celebrados por el público cautivo de este tipo de representaciones. Su importancia está vinculada al argumento del filme:

La historia toma lugar en el París de los años treinta, donde el

---

<sup>122</sup> Beck Spencer, editor, *The variety history of show business* New York; USA, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1993, p. 176

<sup>123</sup> *Cats*, en *The Really Useful Group*, en <http://www.reallyuseful.com/cats/>, (septiembre del 2003).

personaje de Victoria (interpretado por Julie Andrews) lucha por obtener una oportunidad como cantante. Tras conocer y establecer una relación amistosa con Teddy (personaje interpretado por Robert Preston) un cantante de bar gay, éste tiene una gran idea de cómo solucionar el conflicto de Victoria. Le propone disfrazarse de hombre que se disfraza de mujer cuando canta en el escenario <sup>124</sup>

*Le jazz hot* es el número con el que el personaje de Victoria (V́ctor) se presenta por primera vez. Con este tema se convierte en la sensación de París, y asombra a su audiencia cuando se despoja de la peluca al final de cada función para hacerles creer que es un hombre interpretando una mujer. <sup>125</sup> Esto da una idea del porqué de la empatía de la audiencia con este cuadro.

El tercer y último número es *Diamonds are a girl's best friend*, interpretado originalmente por Marilyn Monroe. Independientemente de la popularidad obtenida en su momento por el filme, es la figura de Marilyn la que se convierte en punto focal de atención y admiración por parte del público asistente. Su importancia como estrella emblemática de Hollywood la ha colocado como uno de los iconos más presentes en la memoria colectiva:

Marilyn Monroe fue la personificación del glamour de Hollywood por excelencia. Su inmenso atractivo fue capaz de conquistar el mundo, pero a pesar de su belleza seductora y sus curvas voluptuosas, Marilyn fue mucho más que un símbolo sexual de los años 50. La aparente inocencia de su mirada junto a su innata sensualidad hizo de su imagen un ícono de admiración internacional por más de un siglo. Su vida fue el reflejo de su pasión y lucha personal. Hoy su espíritu brilla junto el prestigio de su inigualable imagen de legendaria diva de Hollywood. <sup>126</sup>

Como puede observarse, el espectáculo es una suerte de homenaje al género musical, el cual también ha suscitado controversias en cuanto a su valía teatral. Más allá de disertaciones interminables acerca de su envergadura, debe reconocerse su popularidad y trascendencia dentro de las formas representación arraigadas en la cultura popular. Lo que el montaje analizado testimonia es su capacidad de convocatoria, y la fascinación ejercida sobre las audiencias:

Preferir *The Rake's Progress* (Igor Stravinsky) que *Wonderful Town* es en mi punto de vista snobismo. Pero la preferencia contraria podría ser puramente snobismo invertido. En la era del hombre común tenemos, socialmente, el snobismo del proletariado y, culturalmente, el snobismo de los incultos. No se han establecido bases críticas sólidas con respecto a la aprobación del musical. El público las acepta sin importarle este aspecto. Los críticos que aprueban los musicales ofrecen razones irrelevantes para tal hecho. <sup>127</sup>

---

<sup>124</sup> Pete Croatto, *Victor Victoria*, en <http://www.rottentomatoes.com/click/movie>, (septiembre de 2003).

<sup>125</sup> John J. Puccio, *Victor / Victoria*, en <http://www.rottentomatoes.com/click/movie>, (septiembre de 2003).

<sup>126</sup> Marilyn Monroe, *biografía*, en <http://www.marilynmonroe.com/spanish/index.html>, (septiembre de 2003).

<sup>127</sup> Eric Bentley, *What is theatre?*, London, UK, Methuen and Coltd, 1969, p. 78.

La naturaleza de las fuentes deja ver una afinidad estilística donde la espectacularidad juega un papel destacado. Se pondera el aspecto visual y el efecto que los decorados, movimientos y melodías generan en el espectador. Es un juego de seducción que busca sorprender a la audiencia, y mantenerla cautiva al recurrir a los aspectos formales y a la capacidad de atracción de éstos:

El individuo sumergido durante algún tiempo en el seno de una multitud actuante se encuentra pronto en un estado bastante próximo a la fascinación. Sufre, en efecto, dos influencias muy distintas al resultado idéntico.

La primera es simplemente la del decorado, del clima y de los elementos. La multitud es un medio en el cual el individuo está literalmente sumergido. Se trata aquí de una influencia moral, de una fuerza hipnótica semejante a la de la montaña, del océano, de la tormenta, de la selva o del desierto.<sup>128</sup>

Esta afinidad con el género musical se hizo extensiva a nuestro país, pero encontró su referente primordial en el contexto cultural estadounidense. Desde décadas atrás, se ha mantenido una tradición que ha contado con adeptos en todo momento. Los seguidores responden a un patrón que podría denominarse como general:

La novedad y la excelencia de comedias musicales posteriores (a la primera guerra mundial) derivó de su experimentación en tres direcciones principales y que no se excluyen mutuamente: en la fantasía y la imaginación; en la explotación del pasado y las costumbres de Estados Unidos, y en la utilización de argumentos y temas más inteligentes. La primera de éstas, con sus oportunidades para el decorado artístico, contrastaba particularmente con la vulgaridad y el abigarramiento barato de la mayor parte de las revistas musicales.<sup>129</sup>

Este rasgo de preferencia hacia los aspectos ornamentales de las representaciones está relacionado con el cambio de receptividad del público y sus necesidades de apreciación estética. Se manifiesta una búsqueda cuantitativa donde a mayor luminosidad y producción, mayor deleite y aprobación. Pero este aspecto no se circunscribe en el apartado de la comedia musical. En el teatro en general, esta actitud prevalece y ha sido señalada y reflexionada. Al público parece no bastarle la sugerencia, demanda la corroboración tangible de los elementos convocados en el escenario:

(...) podemos observar una franca disminución en la capacidad de ilusión del público. En el siglo de oro bastaban ocho versos de Lope para crear en el espectador de *La discreta enamorada* toda la sensación del prado de San Jerónimo, de noche, con toda su fragancia, su frescura, sus encantos (...). Hoy necesitamos de todos los recursos técnicos: decorados, foro giratorio, carros, iluminación, vestuario, para lo-

---

<sup>128</sup> Jan Doat, *Teatro y público*, Buenos Aires, Argentina, Compañía General Fabril Editora, 1961, p. 80-81.

<sup>129</sup> Edmond Gagey, *40 años de teatro americano*, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Losange, 1955, p. 153.

grar un efecto en nuestro público, quizá menor que en tiempos de Lope, que sólo disponía de los versos, los actores y una tarima.<sup>130</sup>

Al hablar de cuadros musicales, entramos en el terreno de otro aspecto convergente en la estructuración de estos trabajos: el coreográfico; y, con ello, el entrenamiento de la capacidad corporal de los intérpretes y la integración de ésta dentro de la representación. Aquí entra también en discusión el grado de pertinencia de cada una de las habilidades:

(...) el cantante y el bailarín han encontrado problemas análogos a los del actor. Después de la codificación establecida por Noverre en el siglo XVIII el bailarín había terminado por adquirir un virtuosismo extremo, del que abusó. Había perdido la relación necesaria entre la motivación interior y el lenguaje del cuerpo. El cantante cultivaba su voz y no consideraba su cuerpo más que como una caja de resonancia.

<sup>131</sup>

Con respecto de los intérpretes emulados, se puede señalar que se trata de entes en principio histriones, pero poseedores de entrenamiento y pericia en lo concerniente a la interpretación músico-vocal y dancística. En el caso de quienes los personifican, el énfasis está dado por el trabajo corporal y la interpretación actoral. Las melodías originales son empleadas por necesidades de la puesta, por una idea de remitir al espectador al pasado a través de la voz que popularmente dio identidad a la pieza musical original.

Dada la preeminencia del aspecto visual, los aspectos correspondientes demandan calidad en su ejecución. En este caso, hay un trabajo detallado en la reproducción de los vestuarios originales, si bien no es posible constatar la igualdad entre el referente y su calco, desde una consideración de efectividad ante el espectador, puede señalarse su verosimilitud. El diseño de vestuario subraya el color y los materiales. Hay una reconsideración del valor del atavío dentro del tejido de la representación. Si bien hay diferencias entre las posibilidades de recursos de producción, tanto de Broadway como de Hollywood, sí se alcanza un nivel que permite la identificación de lo que se presencia y su fuente primigenia:

Las escenificaciones son siempre costosas <en Broadway> y el espectáculo en sí, la forma escénica exaltada, tiende a resaltar los aspectos gratos de la realidad, enfatizando los elementos que el teatro de comedia emplea sólo de manera funcional, como son la escenografía, el vestuario y la utilería, haciendo que las cosas cobren tal valor que se diría que en un escenario de comedia musical, los objetos teatrales están mostrados en su aspecto más brillante, descubriendo de cierto modo la naturaleza mítica, y dando así a un objeto cualquiera, un vestido, un jarrón, una cortina, un valor plástico lleno de significado.<sup>132</sup>

---

<sup>130</sup> Fernando Wagner, *Teoría y técnica teatral*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1986, p. 12.

<sup>131</sup> Odette, Aslan, *El actor en el siglo XX, evolución de la técnica, problema ético*, Barcelona, España, 1979, Editorial Gustavo Gili, 1979, p. 57.

<sup>132</sup> Carlos Solórzano, *Testimonios teatrales en México*, México, UNAM, 1973, p. 151.



El vestuario aquí está cargado de importancia. Una de sus funciones en este caso es el permitir la identificación de la estrella original. El público reconoce al actor o a la actriz (que en este caso son entes a representar) con sólo referir las prendas que el imitador está portando. Aquí aplica uno de los principios básicos de la funcionalidad del vestuario escénico. Dicha función constituye aquí un aspecto central, dada la naturaleza de la representación:

El vestuario es una prenda mágica, una prenda que faculta al actor para convertirse, por un tiempo, en alguien más. Como la capa de Próspero, la cual concentraba sus poderes sobre los vientos y el mar, el vestuario de un actor ayuda a concentrar los poderes de la imaginación, expresión, emoción, y movimiento en la creación y proyección de un personaje ante una audiencia.<sup>133</sup>

La actoralidad está circunscrita dentro de la reproducción del manejo gestual-corporal, cuyo objetivo es la precisión en los detalles que conforman las características que decretan la personalidad de la intérprete seleccionada para ser objeto de construcción de personaje. El trabajo emocional se ve confinado a la capacidad para transmitir a través de la mayor jerarquía de la expresión del rostro y el cuerpo. Tanto Marilyn Monroe como Julie Andrews poseen rasgos expresivos que las identifican, los cuales han sido parte de su popularidad a nivel masivo. Al margen de sus facultades histriónicas, es su personalidad como actrices y cantantes la que toma importancia para el personificador. Éste busca aquellos aspectos constantes en la labor de dichas figuras, sus ademanes característicos. Por medio de un trabajo de observación y estudio, se logra mimetizar con la personalidad a representar.

La intencionalidad es proyectar una actitud ya conocida. Se pretende que el movimiento y el gesto se conviertan en vehículo de expresión de una historia (referida dentro del contexto de las canciones). Al estar vinculadas con una producción anterior, la significación de las letras está en relación con el trasfondo argumental de la misma. Ambas, melodía y anécdota, son identificadas por el público, quien responde al referente visual, y establece un lazo con el pasado y el original. La consigna es *mostrar* a la estrella, a esa entidad convertida en sujeto escénico; a pesar de haber sido en el origen ente que representaba y no ente representado.

Esta concepción de dar al cuerpo preponderancia en la expresividad del actor ha contado con adeptos en otras corrientes. Aunado al aspecto vocal (que en este caso es recurso de producción) el cuerpo toma un lugar de consideración aparte:

(...) a cada función espiritual le corresponde una función corporal, y a cada función corporal importante le corresponde un acto espiritual. Para Delsarte, el gesto representa mucho más que la palabra. Expresa más y proviene del corazón. Está vinculado a la respiración, se desarrolla gracias a los músculos, pero no puede existir más que sostenido por un sentimiento o una idea... Los gestos emanan de nueve regiones diferentes, repartidas en tres focos (abdomen, epigástrico y torácico).<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> Sporre, *op. cit.*, p. 328.

<sup>134</sup> Aslan, *op. cit.*, p. 58.

Los riesgos se encuentran en la tendencia a olvidar las motivaciones internas que generan la necesidad del gesto (facial y corporal). Los intérpretes de este espectáculo, tienen como base de construcción dramática la conductualidad identitaria de la intérprete escogida, y la base dramática que subyace en la estructura de las obras de donde son extraídos los cuadros musicales. Esto permite una sucesión de resortes emocionales que sustentan la caracterización sin caer en un juego de gestos carentes de expresividad teatral, la cual está vinculada con la amalgama de las herramientas del actor y no con el abuso de muecas carente de motivación interna. De esta forma, se evitan los errores de interpretación del papel que desempeña el aparato corporal al desvincularlo del aparato emocional. Esto ha sido una constante en periodos previos del teatro:

El peligro de la vulgarización de las ideas de Delsarte se puso de manifiesto cuando, en Estados Unidos, sus gráficos fueron publicados y utilizados para imitarlos de manera sistemática. En tal sentimiento, el cuerpo adopta tal posición; por lo tanto, si yo adopto tal posición expresaré tal sentimiento (...) En el siglo XX han sido los coreógrafos americanos quienes mejor han comprendido las ideas de Delsarte, despojándolas de cualquier idea de pathos y de cliché.<sup>135</sup>

En el caso que nos ocupa, la administración de las habilidades denota la necesidad de generar un impulso de índole interna, lo cual de congruencia y verosimilitud al trabajo gestual. Los personajes representados no se encuentran fuera de contexto, intérpretes y público conocen la estructura dramática que cobija los cuadros escenificados. No se busca presentar una propuesta de vanguardia o un producto original. Lo que se intenta es recurrir a ciertas entidades arraigadas en la conciencia popular, en la misma medida que se recurre a obras fijas en las compañías de repertorio. Los entes dramáticos se convierten en caracteres tipo de representación dentro de una estructura ecléctica, cuya lógica estructural echa mano de otras corrientes. Esta conjugación de aspectos heterodoxos constituye una amalgama de imágenes o cuadros compositivos, y éstos producen en el espectador un efecto de nostalgia y regocijo en la medida de su reconocimiento.

La dirección está supeditada a una labor artesanal y, por tanto, se observa cuidado en la reproducción de espacios, atmósferas y disposiciones espaciales. En consecuencia, se logra dar claridad a los referentes visuales que establecen el empate entre el registro memorioso-sensorial de los espectadores, y los hechos que toman lugar sobre el escenario. No hay una propuesta innovadora en el montaje, pero ésta no es la intención. Los aspectos a considerar son la limpieza en el trazo y la precisión reproductiva. Ambos apartados están cubiertos con eficiencia al mostrar una sucesión de acciones de forma fluida, lo cual denota también trabajo de ensayo. Hay un apoyo en el apartado de iluminación que logra generar atmósferas, y se encuentra en concordancia con la tónica de los cuadros musicales. Todo está circundando las piezas musicales convertidas en eje de desarrollo dramático. El aspecto sonoro se encuentra privilegiado:

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 60.

Lo que escuchamos también contribuye a la producción. El término aristotélico para los elementos auditivos significa “música”, pero este término también significa algo diferente con respecto a nuestra asociación normal. Entendamos simplemente que los elementos auditivos (ya sea la voz de los actores, la música de fondo, el choque de las espadas) son una parte importante de la producción teatral <sup>136</sup>

---

<sup>136</sup> Sporre, *op. cit.*, p. 41.

# ESPECTÁCULOS DE COMPAÑÍA

## DIVAS SHOW

Espectáculo presentado en NEWS CAFÉ (Junio 2002)

Esta producción se dispuso con base en tres orígenes: el cine del director manchego Pedro Almodóvar, el cine musical de Hollywood y el teatro popular (carpa) mexicano. Se trata de una sucesión de números de *stand-up comedy*; es decir, pequeñas rutinas unipersonales en donde un intérprete dialoga con el público usando como material dramático una anécdota que busca dar la intención de cotidianidad, pero que en realidad es un texto estructurado con el propósito de despertar la hilaridad en los espectadores por sus referentes vinculados con temas heterogéneos (sociales, populares, etc.):

El *stand-up comedy*, conocido aquí como monólogo de comedia, aunque la traducción no sea completamente fiel. Ponte de pie y haz reír. Los monólogos de comedia (...) tratan temas polémicos de la actualidad más cercana con buenas dosis de ironía. De la frivolidad a la crítica social, su contenido gira en torno a temas universales como las relaciones de pareja, el mundo laboral, la familia... De esta forma se universalizan y llegan a un público muy amplio que se siente identificado con el artista y lo que éste relata.<sup>137</sup>

En el caso que nos concierne, la vertiente está enfocada hacia los temas de índole sexual y los asuntos comunes dentro de la comunidad gay (relaciones de pareja, conflictos de identidad, burla hacia los prejuicios, etc.). Las temáticas cubren un espectro que va desde lo mesurado y tendiente al lugar común, hasta la escatología que no resulta efectiva en el espectador. Cada cuadro está compuesto bajo una lógica distinta, no hay unidad estilística y los recursos dependen del intérprete en turno. Éstos toman elementos de las fuentes arriba mencionadas, y los disponen según su perspectiva de la interpretación. Lo mismo hay trabajo de reproducción sobre figuras reconocidas a nivel popular, como caracterizaciones que buscan proponer un personaje original, con las especificaciones que esto implica.

El primer caso procede del teatro y el cine musical norteamericano. Se trata del musical *All that jazz*, extraído del montaje *Chicago* concebido originalmente para la escena norteamericana por Bob Fosse, mítico director, coreógrafo, bailarín y actor fallecido en 1987 (y quien revolucionó a Broadway y luego sorprendió a

---

<sup>137</sup> Gonzalo M. Escarpa, *El auge de los monólogos de la comedia*, 30/04/2002, en [www.temalia.com](http://www.temalia.com) (julio de 2003).

Hollywood con musicales como *Cabaret*) él fue responsable de convertir la obra escrita por Maurine Dallas Watkins en un musical.<sup>138</sup> La trama está estructurada con base en acontecimientos ocurridos en el siglo pasado, y contó con adaptaciones en otros medios hasta llegar a la forma conocida a través del filme nominado por la Academia Americana de Ciencias y Artes Cinematográficas:

La trama de *Chicago* está basada en hechos reales que escandalizaron a todo Illinois en 1924. Una periodista de la época, Maurine Dallas Watkins, que siguió de cerca el proceso penal de una asesina, decidió que toda esa historia tan absurda era ideal para una obra teatral, por lo que escribió una farsa delirante titulada *Chicago*. Fue tal el éxito de la obra que, en 1927, se adaptó por primera vez al cine todavía como una película muda que fue muy bien recibida por el público. Ya en la época del cine sonoro, en 1942 volvió a ser llevada a la pantalla grande bajo el título de *Roxie Hart*, nombre de su personaje central, el cual era interpretado por Ginger Rogers. Esta actriz gozaba ya del título de estrella gracias a las comedias musicales que estelarizó junto a Fred Astaire, sin embargo éste fue uno de sus pocos roles no musicales que tuvo éxito entre el público.<sup>139</sup>

El número musical seleccionado para la representación que nos atañe muestra las características conceptuales de la obra original. Es una suerte de homenaje a formas representacionales de los inicios del siglo XX, su arreglo remite a su momento histórico y la estética mostrada mantiene esa lógica decorativo-temporal:

Fosse, quien estaba en su mejor momento, reclutó a los compositores y letristas de *Cabaret*, John Kander y Fred Ebb, y les encomendó una serie de canciones que no sólo debían contar la trama, sino rendir homenaje a los teatros de vodevil de los años 20, evidenciar los absurdos procesos judiciales de Estados Unidos y, de paso, ridiculizar a los medios de comunicación.<sup>140</sup>

El cuadro mantiene relación con esta propuesta, y el tono paródico se establece como eje. Las interpretaciones no buscan reproducir el trabajo de las intérpretes originales (Gwen Verdon, Liza Minnelli y Chita Rivera en la versión de Broadway y Catherine Zeta-Jones y Renée Zellweger en la versión Hollywoodense). Se intenta una versión personal del tema ya mencionado, la cual toma sólo la estructura musical como base de ejecución.

El segundo caso está hermanado con la cultura popular norteamericana, la cinematografía española y con los referentes de la vida nocturna de esta última nación. Aquí converge una forma particular de travestismo: *la drag queen*. Se trata de una variante en el tipo de personajes que hasta ahora hemos definido. Es una caracterización más agresiva visualmente,

---

<sup>138</sup> Crónica de un estreno anunciado *Chicago se hace realidad*, en <http://www.premiere.com.mx/?P=52> (julio 2003). p.1

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 2

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 3



la cual no busca la mera reproducción de la conductualidad femenina, sino que la exalta en pautas específicas (maquillaje, peinado, ademanes, vestuario). Todos estos elementos son llevados a la exageración para dar un aspecto extra cotidiano y, de esta manera, enfatizar la noción de representación y caracterización. Hay referentes y definiciones del término, pero la mayoría aterriza en parámetros fundamentales para su conceptualización:

Una *drag* es un hombre que, ataviado con vestidos femeninos, pelucas y exagerados tacones, interpreta una canción o un pequeño show. Harris Glenn Milstead (1945-1988) *Divine*, fue la primera *drag queen* que protagonizó películas. Entre los años setenta y ochentas rodó una docena de ellas, la más famosa, *Pink Flamingos*.<sup>141</sup>

Estos intérpretes lograron colocarse en los circuitos de entretenimiento de las principales ciudades norteamericanas y, posteriormente, alcanzaron latitudes donde otros los emularon y dieron curso a esta vertiente del espectáculo travesti. Con el paso del tiempo, se establece como opción de divertimento específico que cuenta con sus propios adeptos. Su calidad atípica representa en ocasiones el vehículo para lograr alcances masivos:

Las *Drag Queens* han existido desde siempre; donde haya un hombre dispuesto a vestirse de mujer, hay una drag. Hay que saber que las drags son una importante opción en el mercado; donde antes había trabajo para unos cuantos travestis, ahora ellas trabajan de meseras, gogós, animadoras y porteras. Con el inicio de la cultura de los clubs y la entrada de la música *house*, cada vez fue más grande el espacio para trabajar como drag. En los nuevos clubes encontraron a un público más bien interesado en divertirse con propuestas visuales, que con morbo enfermizo; por eso dejó de importar si aquellos personajes eran hombres o mujeres. Impusieron en la noche un toque de ilusionismo, una magia surrealista que no hay que entender, basta mirar.<sup>142</sup>

Gracias a los mecanismos mercadotécnicos, estos personajes han logrado repercusión a nivel masivo, y con ello se han convertido en tema conocido dentro de la generalidad. Esto pone de manifiesto la ruptura de mecanismos restrictivos imperantes en otras épocas:

Las *drag queens* han abandonado los bares *underground* y han llegado, incluso a cambiar el corsette por los Levi's con tal de ingresar al mundo de la publicidad. Ru Paul, la más conocida de estas criaturas nocturnas, es la chica de los cosméticos MAC; además protagoniza los comerciales de Baileys Irish Cream. Hace poco, la casa editorial de la empresa Walt Disney, Hyperon, sacó a la venta su autobiografía *Letin' it all out*.<sup>143</sup>

---

<sup>141</sup> Impar Moliner, *Reinas de la noche*, en EL PAÍS SEMANAL, 1,301, España, Domingo 2 de septiembre de 2001. p. 58.

<sup>142</sup> Junior Paulino, *Drag Queens*, en DESNUDARSE, 7, mayo de 2000, p. 33.

<sup>143</sup> Annette Meyöfer, *Nueva geografía de los géneros*, en [www.fractal.com.mx/F5meyhof.html](http://www.fractal.com.mx/F5meyhof.html), p. 1, (julio 2003).

La información anterior es pertinente para clarificar las características que diferencian a un intérprete de espectáculo travesti habitual, y a una *drag queen*. Si bien las formas estructurales de los espectáculos no se oponen unas con otras, sí hay un manejo distinto de las herramientas expresivas y conceptuales en cada caso.

En el cuadro de *stand-up* que originó las precisiones anteriores, hay una correspondencia con las características ya proporcionadas, pero además de éstas existe un aporte adicional proveniente de la estética cinematográfica de Almodóvar. Incluso, hay un tema musical que el intérprete de este segmento ejecuta, el cual está extraído de la discografía que ha musicalizado la filmografía del director manchego. La trayectoria de este director es conocida con amplitud pero, para evitar omisiones, detallemos algunos aspectos básicos:

Acaso el más conocido de los cineastas españoles vivos, Pedro Almodóvar, pone de manifiesto ingredientes castizos, esencialmente españoles. (...) su presencia en (el) tránsito entre América y la Península Ibérica, requiere una primera matización, referente al uso particular que el cineasta hace del melodrama y al empleo de la música iberoamericana en sus proyectos.<sup>144</sup>

El personaje estructurado parte de un patrón general de las características de las *drag queens*, pero pueden distinguirse visos de uno de los caracteres introducidos por Almodóvar en su filme *Tacones Lejanos*, donde el personaje en cuestión era interpretado por Miguel Bosé:

Cabe destacar (en *Tacones Lejanos*) la aparición de Miguel Bosé convertido en Letal, una *drag queen* divina, gran imitadora de Becky del Páramo. Letal, ante la mirada perpleja de su admirada Becky, nos obsequiará con una actuación inolvidable en uno de los momentos más mágicos de la película.<sup>145</sup>

Las principales influencias del personaje sobre el personificador se reflejan en los terrenos de indumentaria, maquillaje y manejo vocal. A partir de éstos el intérprete realiza su rutina de *stand-up* utilizando referentes de la cultura popular (figuras de la televisión en boga, cantantes de éxito, gobernantes, etc.) para construir una anécdota que oscila entre el tono sardónico y la crítica. El personaje hace énfasis en los juegos de apariencias y los prejuicios imperantes a nivel popular en relación a la cultura gay. Hay un diálogo directo con el público, y la cuarta pared es abolida por necesidades de interpretación y de lógica estructural del *stand-up*. El trabajo gestual se encuentra subrayado, y se acentúan las reacciones de forma exaltada. Así, se rompe con toda idea de cotidianidad, y se busca una apariencia caricaturesca más que femenina.

El tercer intérprete sigue la estética de la *drag queen* pero mostrando mesura en rela-

---

<sup>144</sup> Pedro Almodóvar, en p. 1" <http://cvc.cervantes.es/actcult/cine/personajes/personajes.htm> p. 1, p. 1, (julio 2003).

<sup>145</sup> *Tacones lejanos*, en <http://gente.chueca.com/peliculas2/peliculas/t/taconeslejanos/taconeslejanos.htm>, p. 1, (julio 2003).

ción con el caso anterior. Su gestualidad se encuentra cercana a la concepción tradicional del comportamiento femenino (sin olvidar la extra cotidianidad que la interpretación teatral demanda). El material que emplea para su rutina se aleja de la beligerancia verbal y se centra más en un humor que busca acentuar el absurdo de algunas situaciones comunes (de pareja, familia, etc.). Todo esto imbuido dentro de la colectividad gay. Su interacción con la audiencia es dosificada, y no rebasa ciertos límites (a diferencia del caso anterior). No intenta una burla, ni tampoco un ataque, su intencionalidad está centrada en el deseo de agradar a sus escuchas al establecer afinidad con éstos.

El cuarto histrión presenta una dicotomía. Por un lado, se mantiene dentro del esquema de interpretación de la *drag queen* en lo que toca al tono estridente y alejado de la contención en lo gestual y corporal y, por el otro, se aleja del molde en lo respectivo a construcción externa de personaje (vestuario, maquillaje, movimiento, etc.) y se cifra dentro de los lineamientos de un travestismo tradicional (el cual ya hemos referido). El resultado deriva en una combinación no satisfactoria, pues no termina de dirigir su interpretación por un camino congruente, y vaga entre los mecanismos de una forma y otra sin aterrizar en ninguno.

El trabajo sobre texto carece de entendimiento acerca de los lineamientos del *stand-up*, reduciendo la interacción con el público a un par de preguntas que no buscan ser contestadas, y cuya función es la de ser sólo un mero pretexto para continuar con la rutina. El material dramático está construido a través de comentarios escatológicos que hacen hincapié en situaciones embarazosas durante el acto sexual y enfatizan la poca pericia (según el intérprete) de los individuos que mantienen relaciones de esta índole. Las anécdotas están dispuestas de manera que no se hilan unas con otras, y dan la impresión de conformar unidades aisladas y no parte de un engarce de situaciones para generar un desarrollo anecdótico. El trabajo expresivo está sometido a un manejo vocal estridente y carente de entrenamiento. Se recurre a un registro de cabeza ausente de apoyo y, en consecuencia, falta de proyección, lo cual obliga al emisor a caer en el grito desarticulado en la búsqueda de un timbre de naturaleza femenina. Su manejo corporal sigue trazos próximos a los estereotipos femeninos, pero con exabruptos que rompen con una lógica inicial y caen en el exceso y la tosquedad.

El último intérprete se encamina dentro de un tipo disímil a los ya indicados. El histrión opta por la emulación de una figura popular de arraigo en la conciencia masiva (en este caso, el atribuido a María Elena Velasco, conocido como *La India María*). El proceso aquí es de calco de las facultades y detalles definitorios del personaje en cuestión. El trabajo actoral sigue estando dentro de los lineamientos del *stand-up*, pero lo dota de una perspectiva cercana a la tradición popular de nuestro país.

El texto fluctúa entre lo picaresco y la inocencia, y es ejecutado bajo una lógica estereotípica debida a la concepción del personaje primigenio (una indígena que encaja dentro del “lugar común” en la idiosincrasia mexicana). Los *tics* identificados por el público son puestos al servicio de una estructura dramática que se mantiene dentro de situaciones acaecidas en la comunidad homosexual. La ejecución actoral remite a la tradición escénica de nuestro país, al teatro de revista y, en particular, a las carpas. Las referencias a la atmósfera imperante en estas formas se reflejan en el espectáculo:

Con desenfado cautivante, que por fortuna roza varias veces la *leperada* para la ira de las gentes “decentes” (...) Vicetiples y bongoseros, empresarios y padrotes, cómicos y excéntricos musicales, anécdotas que abarcan incluso personajes de la mitología clásica urbana. (...) La atmósfera es festiva y pintoresca.<sup>146</sup>

El diálogo con los espectadores es fluido, y se establece una confabulación entre quien interpreta y quien atestigua la interpretación. Las distintas “historias” relatadas por el intérprete mantienen continuidad, y permiten que algún elemento o acontecimiento referido en una, de pie para el comienzo de la siguiente. Se busca la interacción para enriquecer el trabajo del intérprete. Al final, hay un cuadro dancístico de tono paródico que produce hilaridad al estar ejecutado con torpeza intencional, percibida en la inclusión de pasos caricaturescos, e incluso absurdos en algunos momentos.

Ya en el análisis general, es necesario mencionar que el trabajo actoral está basado, como se mencionó, en el *stand-up* dentro de los conceptos en uso actualmente. Pero éstos están en relación con formas de ejecución e interpretación de mayor antigüedad. Existen referentes acerca de intérpretes y trabajos cuyos rasgos guardan cercanía con las características observadas en este caso. Al igual que nuestro objeto de estudio, el origen de éstos se remonta a siglos anteriores:

Los *farceurs* (1600-1635) no son propiamente “intérpretes de teatro” en el sentido de que su arte no consiste en representar la comedia, es decir, en recitar un texto escrito por un autor, un texto que tenga en sí un valor literario. Pero fueron grandes actores, maestros en el arte de utilizar situaciones cómicas tradicionales para sacar de ellas el mayor efecto cómico por la elocuencia de su lenguaje y la mímica corporal. Se distinguen de los comediantes italianos que practican la *Commedia dell'arte* en que no constituyen compañías, sino que actúan solos, de dos o tres, salvo que se integren temporalmente en una compañía para ofrecer su espectáculo. Si bien no fueron “intérpretes”, su ejemplo fue igualmente fecundo, puesto que actores y autores como Molière lo aprovecharon.<sup>147</sup>

La información anterior faculta el entendimiento del *stand-up* en similitud con los elementos característicos del trabajo de los *farceurs*. Su trabajo actoral destaca sobre la ponderación del texto, la acción se supedita a la capacidad expresiva (corporal y gestual) y el material dramático es pivote para el desarrollo de la acción. Esto no exime la necesidad de una lógica en la disposición de los referentes anecdóticos para evitar la carencia de congruencia en el progreso de los hechos sobre la escena. Por tanto, las deficiencias en el terreno actoral se convierten en tropiezos de consideración.

Hay en este montaje un desempeño heterogéneo en lo vocal. No existe un entrena-

---

<sup>146</sup> José Antonio Alcaraz, *Allá en el teatro grande*, México, Plaza y Valdéz, 1988, p. 133-134.

<sup>147</sup> Phillippe Van Tieghen, *Los grandes comediantes (1400-1900)*, Buenos Aires, Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1961, p. 26.



miento parejo, y cada histrión desarrolla su concepción acerca del uso de la voz y de las posibilidades que ésta faculta. Dada la coexistencia de tonalidades desmedidas y otras mesuradas, la emisión vocal se ve supeditada a necesidades interpretativas definidas. No se detecta conciencia en todos los personificadores en lo relativo a resonadores y registros, y el resultado es una expresión empobrecida por colocación errónea en varios casos (cuadros primero, tercero y cuarto).

En otros, el desempeño es pertinente con la propuesta, pero la falta de instrucción y la naturaleza del espacio (una casa acondicionada como antro-café), obligan a echar mano de elementos técnicos (micrófonos) para hacer audible su trabajo. Si bien las condiciones de acústica no son las que imperan en los espacios de representación tradicionales, tampoco presentan un nivel de deficiencia que obligue el uso de los implementos técnicos referidos. Es oportuno recordar el papel del aparato vocal en la interpretación actoral:

Una buena voz es elemento inexcusable en el artista dramático. Es ella la que fija la atención del público y liga al intérprete con el auditorio. Precisa que tenga todas las armonías: graves, lánguidas, metálicas o vibrantes. Pero constituiría don funesto si sólo sirviera al comediante “para producir sonidos”. Debe ir siempre en perfecto acuerdo con el texto, y aprender su dueño a usarla con misma flexibilidad y seguridad con que utiliza sus miembros.<sup>148</sup>

En lo vinculado al trabajo gestual (facial y corporal) la dualidad presentada dentro de las opciones de travestismo convencional (toda proporción guardada) y la *drag queen*, permite disertar al respecto de la naturaleza expresiva teatral y la naturaleza expresiva diaria. El travestismo convencional busca una reproducción del proceder femenino dentro de un margen cercano a la cotidianidad, mientras que la *drag queen* se aventura por terrenos expresivos ajenos a la vida común. El teatro demanda al actor manejarse de una manera extracotidiana, incluso en los terrenos del naturalismo, al partir de la conciencia de un público que está apreciando la labor. Este caso lo manifiesta de forma clara, ya que la proyección actoral enfatiza la gestualidad escénica en contraposición con la gesticulación operante en la vida corriente. Se trata de dos órdenes con sus propias necesidades.

Interpretamos papeles en casa, en el trabajo, en la escuela, en fiestas, ya sea con nosotros mismos o con otros, vivimos en un estado de constante *actuación*. Podríamos decir que en la vida, cada uno explora a través de distintos roles en la misma forma en que un actor lo hace.

Pero la actuación en el sentido estricto del término es diferente con respecto de la vida diaria. Como todo arte, la actuación se aparta de la vida tal como la experimentamos habitualmente. (...) La actuación en teatro, en contraste con la actuación en la vida diaria, tiene un objetivo completamente diferente: Para un actor que está interpretando ante una audiencia en teatro, el personaje que ofrece tiene fines prácti-

---

<sup>148</sup> Carlos González Peña, *El alma y la máscara*, México, Stylo, 1948, p. 103.



cos, alejados de las intencionalidades que nos llevan a interpretar distintos papeles en nuestra vida diaria.<sup>149</sup>

Por el manejo que los creadores de este espectáculo hacen del *stand-up*, la tónica imperante es la cómica. Lo lúdico gobierna la atmósfera gestada alrededor de estos histriones, y es necesario despertar en la audiencia el regocijo y la hilaridad. En la medida del correcto manejo de las herramientas actorales, se produce el efecto humorístico deseado. La interacción que se establece con los asistentes a la representación muestra el efecto que lo cómico ejerce sobre los individuos, su carácter liberador que faculta un desencadenar de energías, y desemboca en una alegría que de lo personal se extiende a lo general; convirtiéndose la risa de uno en la expresión totalitaria del gozo de quienes junto con él presencian la manifestación escénica:

Bergson dice: No disfrutaríamos lo cómico si nos sintiésemos aislados. Parece que la risa tuviese necesidad de eco. Escuchadla bien: no es un sonido articulado, neto, terminado. Es algo que quisiera prolongarse repercutiendo de persona en persona, algo que comienza como un estallido para continuar con repercusiones, cual el trueno en la montaña. Y sin embargo, esta repercusión no debe llegar hasta el infinito. Puede recorrer el interior de un círculo tan ancho como uno quiera; por más amplio que sea, no quedará por eso menos cerrado. *Nuestra risa es siempre la risa de un grupo.*<sup>150</sup>

Los temas afrontados por los creadores son parte de la vida habitual de los concurrentes. Las imágenes e ideas resultan familiares y, por ende, asimilables. Es un juego de complicidades que permite la generación de la risa como eco de una mayoría.

Dada la caracterología del *stand-up*, existe un factor a considerar y desarrollar para alcanzar un resultado eficiente: la improvisación. Como se mencionó, la interacción directa entre el intérprete y el auditorio se mantiene de forma constante para lograr un diálogo, y éste permite el enriquecimiento o la modificación del texto original. Existe una estructura dramática *a priori*, pero ésta es punto de inicio para el progreso de la situación dramática. Quien está sobre el escenario debe valerse de las reacciones que su labor produce, y tomar beneficio de las informaciones factibles de convertirse en pivote para modificar la anécdota y hacerla más cercana a los espectadores, con lo cual se obtiene una optimización del efecto hilarante buscado.

La improvisación aquí es expuesta de manera explícita, pero no constituye un elemento exclusivo del *stand-up*. En toda manifestación teatral, la improvisación se hace necesaria como forma de enriquecimiento de la estructura primigenia sobre la cual descansa un montaje:

---

<sup>149</sup> Sporre, *op. cit.*, p. 235.

<sup>150</sup> Doat, *op. cit.*, p. 20.

El problema fundamental del teatro contemporáneo es preservar el don de la improvisación que posee el actor, sin transgredir la forma precisa y complicada que el director ha conferido al espectáculo.

Si la improvisación está ausente en sus actuaciones, es que el actor está estancado en su desarrollo.

Las dos condiciones principales del trabajo del actor son: la improvisación y el poder de restringirse. Cuanto más compleja es la combinación de estos dones mayor es el arte del actor.<sup>151</sup>

El cuarto ejecutante muestra la problemática inmersa en la no comprensión de las necesidades y beneficios que la improvisación aporta. Al convertirse en un mero emisor de un texto, sin considerar al público (hacia quien está dirigido su trabajo), no existe la conexión entre audiencia y actor, hecho contrario a la naturaleza del *stand-up*, y la naturaleza del teatro en general:

(...) muchos de los que son actores se dedican hoy al teatro “por no trabajar”; porque creen que bastan las dotes nativas, que frecuentemente se reducen a cierto natural desparpajo, para desempeñar un papel cualquiera, y si ese desparpajo les da algunos éxitos en piezas fáciles e intrascendentes, “cátate Periquito hecho fraile”.<sup>152</sup>

El público se convierte en aspecto de consideración directa en contraste con otras formas de proxemia. El contacto frontal faculta al histrión a romper toda restricción espacial y confrontar a sus espectadores, sin atender a divisiones tajantes entre la escena y sus observadores. Intérprete y concurrencia forman parte de un mismo ambiente. El lograr la disposición de los asistentes a participar en el juego dramático se torna en objetivo a cumplir. De lo contrario, no se cubrirían las condiciones que el modelo de actuación demanda. Hay una conciencia explícita de la presencia del público, y de los mecanismos que permiten vencer la resistencia inicial a participar en la dinámica que el actor propone con su trabajo:

Debemos tener la disposición de prestar una sólida atención a la producción que atestiguamos como espectadores. El teatro al igual que la música establece demandas específicas en nosotros. A diferencia de la pintura o las novelas, el teatro y la música no permiten al espectador tener el lujo de reobservar o releer las partes que en primera instancia no comprendimos.

Toda la responsabilidad no está en nuestras manos únicamente. Los artistas que participan en la producción tienen una responsabilidad compartida en el objetivo de captar nuestra atención. Dado que la atención tiende a ser fugaz, muchas producciones tratan de concebir una estructura en donde las dinámicas de la obra oscilan en intensidad, y mantiene nuestra atención en cambio constante conforme la obra transcurre.<sup>153</sup>

---

<sup>151</sup> V. E. Meyerhold, *Teoría teatral*, Madrid, España, Editorial Fundamentos, 1971, p. 127-128.

<sup>152</sup> Enrique Díez-Canedo, *El teatro y sus enemigos*, México, FCE, 1939, p. 72-73.

<sup>153</sup> Sporre, *op. cit.*, p. 136-137.

En el apartado de los recursos técnicos y de producción, hay una ponderación de la interpretación y la caracterización de personaje sobre los elementos escenográficos y/o técnicos. El énfasis recae en el desempeño del actor, y en su pericia para asumir la composición del carácter que le ha sido asignado para interpretar. Por la naturaleza interactiva de la representación, los recursos alternos, o la ausencia de ellos, no mermán el resultado perseguido. No se niega su utilidad, pero su papel está al margen del nivel de calidad del ejercicio histriónico. El espacio donde estas rutinas de *stand-up* se ejecutan presenta una austeridad que, no obstante sus limitaciones, no impide la convención acerca de la naturaleza representacional de las circunstancias que toman curso sobre el escenario. Las dimensiones del lugar son moderadas, y la disposición es cercana a la tradicional: en el fondo de la construcción se aprovecha una estructura que hace las veces del foro y, en el frente, se disponen muebles que hacen las veces de butaquería. El público es conciente de las condiciones, y su interés y atención recaen sobre el comediante en turno:

En el mejor de los casos, las decoraciones, los vestidos, las luces, el mobiliario, y todos los elementos físicos del escenario son material subordinado, cuya finalidad es realzar los valores de la obra o ayudar a los actores en su tarea interpretativa. Una obra bien escrita, con un buen reparto y debidamente ensayada es algo muy sólido que no necesita de andadores ni depende de atavíos externos, aunque éstos pueden contribuir mucho al interés y al placer estético del público.<sup>154</sup>

En este montaje, por primera vez se aprecia el texto como un material generado *ex profeso* para la puesta. Hay una construcción de los distintos cuadros anecdóticos, lo cual sirve de eje para las rutinas. Los autores en este caso son los propios histriones, y el carácter es pragmático. Pero ahondar en el concepto de dramaturgia demanda precisiones. Esto va más allá de su comprensión como concentrado de información e ideas que tienen una intencionalidad determinada. La concepción de texto total, concierne al desarrollo de las acciones dramáticas llevadas a efecto. Se puede comprender a éste como la forma en que los elementos integrantes de una producción teatral son dispuestos bajo un cierto orden para constituir una unidad con características y necesidades concretas:

La dramaturgia siempre ha sido entendida, y lo es todavía, como algo que se refiere al texto. Sólo como metáfora se ha hablado en ciertos casos de dramaturgia del actor, del director. Eugenio Barba afirma: “La palabra texto, antes de significar un texto hablado o escrito, impreso o manuscrito, significaba *textura*. En este sentido no hay espectáculo sin texto. Lo que concierne al texto (la textura) del espectáculo puede ser definido “dramaturgia”, es decir *drama-ergon*, trabajo, obra de las acciones. La forma en que las acciones trabajan en la trama”.<sup>155</sup>

---

<sup>154</sup> Elmer Rice, *El teatro vivo*, Buenos Aires, Argentina, Losada, p. 250.

<sup>155</sup> Eugenio Barba, *El arte secreto del actor <diccionario de antropología teatral>*, México, ESCENOLOGÍA, 1990, p. 318.

No todo se supedita a la reproducción de la expresión escrita, pues la dramaturgia se hace extensiva a todos los apartados, y da como consecuencia un procesar de informaciones que deviene en propuestas estilísticas producto de la consideración de los vértices coincidentes, y convierte en hecho tangible lo concebido en la teoría:

La dramaturgia (...) se configura como el filtro, el canal a través del cual una energía se forma en movimiento. Quien realiza el trabajo son las acciones. Tanto las acciones aristotélicamente entendidas, es decir, depositadas en el texto, como las acciones en el sentido más directo, las de los actores, los accesorios, las luces, etc.; es decir, las depositadas en la escena.

Se puede por tanto afirmar, ya no metafóricamente, que existe una dramaturgia del texto y una dramaturgia (de todos los componentes) de la escena. Y existe una dramaturgia general que podríamos denominar dramaturgia del espectáculo, en que se entrelazan tanto las acciones del texto como las de la escena.<sup>156</sup>

En todos los ejemplos referidos, se patentiza la existencia de una dramaturgia de la escena. En este ejemplo en específico, se puede apreciar el cómo convive con la dramaturgia del texto. En los casos anteriores había sido de forma sutil, pero su existencia no puede omitirse por la lógica de la naturaleza escénica. En ciertos ejemplos, la estructura dramática puede no responder a la conceptualización tradicional del término, pues toma rumbos específicos en relación con los requerimientos de cada montaje.

La dirección presenta variantes debidas a la pluralidad de criterios implicados. Cada uno de los actores construye su propia disposición de marcaje, tonalidad y recursos, y se obtienen construcciones eficaces en unos casos, y otras accidentadas por la falta de visión sobre las condiciones de aproximación a la estructura del *stand-up*. Estos últimos, en particular, tienen que ver con una problemática donde el papel del director se ve relegado al capricho del actor:

Que el público va a ver, ante todo, al actor o la actriz, es verdad... hasta cierto punto. En primer lugar es necesario ver si va, simplemente. Luego hay que ver hasta qué momento va el público. Cuándo empieza el cansancio, en el actor o en los espectadores.<sup>157</sup>

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 319.

<sup>157</sup> Díez-Canedo, *op. cit.*, p. 78.

## DE JOTOS Y QUEENAS

Espectáculo presentado en el teatro ARLEQUÍN (Mayo de 2002)

**H**ay cinco vertientes enlazadas para la composición de esta producción: las figuras representativas de la música popular mexicana, el cine mexicano de la época de oro, casos particulares en el canto operístico, el *burlesque* y el *stand-up*. El espectáculo está conformado por distintas secciones en donde cada caso es expuesto. No hay un orden determinado, y la acción dramática se despliega por medio de cuadros cuya índole puede ser cómica o músico-dancística. Éstos van conformando pequeñas unidades, y poseen una lógica basada en los referentes con los que el público cuenta para identificar a las figuras emuladas y/o parodiadas en escena. El elenco está conformado por actores travestis, quienes apoyan su labor con un grupo dancístico que ayuda a enriquecer la propuesta musical de cada cuadro.

El apartado de la música popular mexicana se encuentra relacionado con casos ya analizados. Tomando como base a cinco intérpretes de renombre en el medio televisivo y discográfico de nuestro país (Yuri, Verónica Castro, Selenia, Pilar Montenegro y Ana Gabriel) se recrean algunos de sus éxitos más conocidos. El elenco elegido cubre un espectro cuyo margen abarca varias generaciones, pero mantienen en común el carácter o la resonancia masiva con la que aún cuentan. Parte de esta popularidad se explica por factores de personalidad, de rasgos de comportamiento desarrollados de manera constante a fin de construir una “máscara” con la cual se presentan ante el público. Independiente de las capacidades vocales (las cuales difieren en registro y valores entre uno y otro caso) lo fundamental es el modo en que cada una se conduce en el escenario, la capacidad de jugar un rol “característico” en el ambiente donde pertenecen:

Algunas importantes figuras de la televisión como Thalía, Luce-ro, Verónica Castro, Eduardo Palomo, Eduardo Capetillo, Daniela Romo o, en la música, Luis Miguel, sí juegan con aplomo su rol de *superstars* y se rodean de la parafernalia que les indica su *estatus* estelar: autos de lujo, gente de seguridad que los protege, un aparato de publicidad que los rodea tanto en México como en el extranjero. Ellos siguieron las pisadas de los legendarios: María Félix, Pedro Infante, Jorge Negrete, Arturo de Córdoba, Pedro Armendáriz, Dolores del Río, Gloria Marín, Marga López, Esther Fernández, María Elena Marquez, Silvia Pinal (...)

158

---

<sup>158</sup> Luis Terán, 1961-1995: *el glamour está en otra parte*, en SOMOS 100 años de cine mexicano, 1, año 6, enero de 1996, p. 41.



La información anterior refiere todo el efecto que la estructura del *star system* provoca y la serie de requerimientos para estar en sintonía con esta lógica mercadológico y comercial, donde la imagen pondera sobre otros aspectos. En el ejemplo que nos atañe hay una concepción adicional a esta premisa inicial: la diferencia entre los géneros. Se emplean casos femeninos donde los rasgos de esta parafernalia se encuentran enfatizados, donde existe un culto hacia la figura en cuestión. Hay una especie de conciencia social donde se considera a la naturaleza femenina por encima de la naturaleza masculina en términos de teatralidad:

La férrea resistencia de la cultura hegemónica para aceptar la masculinidad en términos de performance. Así, históricamente se ha concebido la feminidad como una representación (como una mascarada), sin embargo, se ha negado u obviado la posibilidad de que la masculinidad se pudiera representar (identificándolo como una entidad no preformativa o antiperformativa).<sup>159</sup>

En lo referente a las capacidades interpretativas de las personalidades seleccionadas, se puede distinguir irregularidad en el nivel de calidad. Existen casos en donde lo vocal está desarrollado (Yuri, Selenia) en relación al género correspondiente; en otros, las facultades están limitadas (Verónica Castro, Pilar Montenegro) y otros donde se aprecia una “personalización” y distinción tímbrica que provoca una respuesta positiva entre los adeptos (Ana Gabriel). Al margen de esta evaluación, está el reparo en los aspectos anexos al desempeño vocal de las mencionadas (vestuario, recursos de producción), e incluso los tendientes al terreno de la subjetividad (carisma). La amalgama de todos éstos remite a la idea de cierta cantante como un “concepto determinado”, el cual resulta benéfico en terrenos comerciales. Lo que el público celebra es el efecto ejercido por este aparato. Esto llega a hacerse extensivo a otros terrenos del arte teatral:

Basta que el rostro y el atavío del comediante sean medianamente hermoso, basta que la voz —con su timbre y melodía— contribuya en algo, para que el hechizo ya no se desvanezca. Poco a poco todo el ámbito de espectadores es presa de lo que ocurre en el escenario, a él se transmite la ilusión, y de él toma posesión aquel ansiado sueño, en el que los espectadores se mecen y vacilan entre lo que son y lo que se olvidaron de ser, entre la cosa o persona que desearían ser, que han llegado a ser, y de la cual todavía nada pueden reconocer salvo a sí mismo.<sup>160</sup>

La segunda vertiente se mantiene en relación con el punto anterior, presentando especificaciones debidas a diferencias generacionales e ideológicas. La forma empleada es la de un cuadro cómico que parodia a una figura emblemática de la época de oro del cine mexicano

---

<sup>159</sup> Judith Halberstam, *Nuevas subculturas performativas: dykes, transgéneros, drag king, etc.*, en [www.sindominio.net/karakola/retoricas/halberstam2.htm](http://www.sindominio.net/karakola/retoricas/halberstam2.htm), p. 1 (junio del 2003).

<sup>160</sup> Siegfried Melchinger, *El teatro en la actualidad*, Buenos Aires, Argentina, Galatea Nueva Visión, 1958, p. 79.

(María Félix). La base para construir la sátira está en la aparición de la actriz sonorensa en el programa televisivo *La movida* en el año de 1993. La reproducción de espacios, atuendos y diálogos da pie a una rutina que caricaturiza la entrevista efectuada por Verónica Castro en la emisión televisiva ya mencionada. Las declaraciones de entonces son distorsionadas para lograr un tratamiento antisolemne al respecto de una figura, quien de estrella de su momento devino en icono representativo de un México *demasiado fotogénico* -como lo ha señalado Carlos Monsiváis-. Su personalidad ha sido motivo de comentarios encontrados y, por ende, habilita su concepción como entidad representable:

María Félix, curioso caso en el que la realidad se va ajustando al proyecto y la mentira se hace primero leyenda y luego realidad. Los filmes de María la mienten o la exageran, la falsean y la hacen ridícula en ocasiones, pero cada paso de la estrella es un paso hacia delante, superando a la mala película, dejando a un lado al cine para modelar su propia mitología (...)

María va arrasando envidias y desconsuelo, va invadiendo la zona de las nuevas estrellas para decirles que así no se hace, que así nunca se hizo, que ella es la última. Que después, nada (...)

Asombrosa estatua que se sabe reina, esta María Félix, desplaza sus propias películas con su presencia. Demasiado importante para un cine que se movía con temores o que no se movía.<sup>161</sup>

Por los factores arriba mencionados se explica la particularización de rasgos de la actriz mencionada factibles de convertirse en material de construcción de personaje. El tono de los caracterizadores es mordaz, y no se busca la reproducción, sino la exacerbación de los aspectos conductuales para producir un retrato hilarante y enfatizar la posibilidad de ridículo latente en cualquier postura radical de comportamiento.

El tercer tema y/o estructura recurre a la cinematografía europea y a la cultura musical en su vertiente operística para concebir un cuadro escénico basado en el filme *Farinelli il castrato*, del director belga Gérard Corbiau. Dicho filme es una recreación basada en hechos reales sobre un tema en particular entre los intérpretes del *bell canto*: los castrados. Estos cantantes hicieron su aparición en los inicios del Siglo XVII, y sus primeras manifestaciones se consideran paralelas a la aparición de la ópera italiana. Su repercusión se sustentó en la calidad de su voz (debida a adulteraciones fisiológicas producidas de forma intencional –la castración masculina-) y por el papel desempeñado en las distintas obras generadas durante el periodo donde cohabitaron en la escena operística. Al respecto se ha gestado una mitificación debida a los referentes escritos que existen en relación al tema:

Para principios del Siglo XVIII y con el estilo barroco en pleno apogeo, el castrado se convirtió en el cantante más buscado y mejor pagado de Europa, sus servicios eran solicitados desde Italia hasta Inglaterra, y se consideraba que la apari-

---

<sup>161</sup> Paco Ignacio Taibo I, *La Doña*, en QUIEN <María Félix, edición de homenaje>, 8 de abril de 2002, p. 65.

ción de un gran castrado en una función garantizaba el éxito de ésta sin importar la calidad de la música.

La voz del castrado debió ser algo extraordinario y casi sobrenatural, pues poseía la extensión de una soprano y la potencia de un tenor o un barítono.<sup>162</sup>

Estamos hablando de creadores cuyos méritos alcanzaron lo que en nuestros días podríamos denominar –toda proporción guardada– éxito masivo. Como se menciona, su popularidad –o el morbo– primaba por encima de los aspectos de calidad musical, convirtiéndose en un espectáculo en sí mismo. Dentro de la lógica de la época, resultaba extracotidiano presenciar a un intérprete de esta naturaleza. Se deduce un énfasis en el aspecto teatral dentro del concepto operístico. Los roles asignados a estos cantores pueden haber contribuido a ello:

Durante la primera mitad del siglo XVIII las óperas generalmente pertenecían a dos categorías: I.- La ópera *Seria* y II.- La ópera *Bufo* o *cómica*. La primera se caracterizaba por tratar temas mitológicos o históricos, en donde los personajes eran más arquetipos que estereotipos, es decir, personajes como *Júpiter*, *Orfeo* (...) Mientras que los personajes de las óperas bufas eran más bien estereotipos, es decir, personas comunes y corrientes que se encontraban en situaciones cómicas de la vida real.

Los castrados fueron favorecidos por la ópera *Seria* en donde los personajes eran entes fuera de lo común, y ciertamente la voz del castrado servía para ese propósito.<sup>163</sup>

Al centrarse en uno de los casos célebres (Carlo Broschí, conocido como Farinelli), el director reconstruye la trayectoria profesional y personal del intérprete en cuestión. El aspecto musical es el que nos concierne, pues de allí se extrae el cuadro incorporado en el montaje.

La música de Ricardo (su hermano) aunque mantiene la ambición, deja de cumplir con las posibilidades de la voz de Carlo. Händel, el gran compositor, aparece en la vida de los hermanos Broschí y, aunque inicialmente lo rechazan, llega un momento en el que la excelencia en la música se vuelve para Carlo algo más que las fiorituras de Riccardo y los alcances de su voz.<sup>164</sup>

Uno de estos números sobre la obra de Ricardo Broschí es reproducido en el espectáculo. En él se percibe una estructura musical incidente en los adornos y las formas recargadas, musicalmente hablando. Como se expresó, la naturaleza de las obras no se circunscribía a los terrenos de lo cotidiano llevado a su expresión teatral, sino a los elementos del imaginario (mitologías, fábulas, literatura en general) con rasgos de lo extraordinario. Se manifiesta una concepción de puesta en escena con base en la importancia del aparato de producción y

---

<sup>162</sup> *Los castrados, una voz que jamás se volverá a oír*, folleto informativo editado por PEERLESS, México, 1994, p. 1.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>164</sup> Gabriela Cámara, Demetrio Zavala, *Preguntas por una película*, en HISTORIA Y GRAFÍA, julio - diciembre de 1996, en <http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES/ibero/historia/historia7/art17.html>, p. 1 (julio de 2003).

del énfasis en “la espectacularidad” como mecanismo para atrapar a los espectadores de ese tiempo –y a los de nuestros días-. Las capacidades interpretativas, de manufactura y caracterización son llevadas al terreno del destaque visual como medio de consecución de contundencia en la interpretación. Esto expresa su vinculación con la estética imperante en los espectáculos de la comunidad gay:

Una película que se aleja del tono retórico de muchas producciones históricas, y nos presenta hechos y personajes de lo más actual: aunque sea un ejemplo anecdótico, el mismo vestuario de Farinelli nos recuerda a la “estética gay” de nuestros días, con las plumas y lentejuelas de *drag-queen*.<sup>165</sup>

Se detalla el factor visual en esta personificación. Con entendimiento de las diferencias entre las posibilidades del espacio teatral y los alcances y recursos de la producción cinematográfica, se genera un cuadro que evoca al original sin intentar una imitación preciosista ni un calque a pie juntillas del número primigenio. Los esfuerzos están cimentados sobre la caracterización (vestuario) e interpretación actoral. Ambos rubros muestran trabajo previo, manifestado en la efectividad de la composición y la limpieza del trazo. El espacio está sugerido y las atmósferas se crean a través de un diseño de iluminación, el cual acentúa lo recargado del vestuario. El efecto es congruente con la intencionalidad y el número se convierte en una pequeña unidad auditivo-visual capaz de obtener la atención del espectador en la medida de la distribución de líneas y formas, donde el intérprete se convierte en parte de un fresco sugerente de un tiempo anterior, y de una estética e ideología ajenas a los hechos de nuestro diario transitar.

La cuarta ramificación expresiva es el llamado género chico, en particular de la forma conocida como *burlesque*. En dos de los números presentados hay una disposición escénica basada en los espectáculos efectuados bajo este concepto. Se trata de pequeñas representaciones en donde el lenguaje del cuerpo se transforma en eje bajo el cual se circunscribe la lógica de escenificación. Con base en una estructura musical (generalmente de atmósfera exótica, cuyos espacios y texturas son ajenos a nuestra idiosincrasia) se despliega una anécdota transmitida a través del gesto (corporal y facial). Dicha historia cuenta con un principio medio y fin en terreno convencionales; hay un suceder de acciones que permiten la comprensión de la situación planteada. Lo importante es el trazo escénico y la limpieza de las ejecuciones dramático-dancísticas.

Se resalta el culto al cuerpo tanto femenino como masculino, sobre la base de una estética comprendida en el sentido convencional del término –es decir, tendiente a las formas clásicas-. Los protagonistas son personajes femeninos apoyados por un grupo de bailarines, y esto permite el contraste de las voluptuosidades y las conductas. Las caracterizaciones recurren al vestuario como medio de énfasis de las formas, a través de atavíos minúsculos que

---

<sup>165</sup> Ángel Cue, *Farinelli, il castrato*, en CINE Y MUSICA, en <http://www.filomusica.com/filo2/cinymus.html>, p.1 (julio de 2003).

exponen la piel y exaltan sus volúmenes erógenos.

Debe señalarse una sutileza. En su forma inicial, el *burlesque* implicaba otro tipo de lógica, donde distintas expresiones se conjugaban para generar una unidad dramática, cuya función era la entretención bajo una tónica ligera. Con los años el concepto se fue modificando hasta alcanzar la índole referida párrafos arriba:

El término *burlesque* es frecuentemente asociado con el vaudeville, pero en el siglo XIX la forma existente no era la de bailarinas exóticas de este siglo <XX>. Originalmente, el burlesque era una parodia sobre un texto previo, haciendo eco de una tradición que tiene sus orígenes en la Grecia Clásica. El primer éxito fue una parodia de *Hamlet* presentada en 1811. A mediados de este siglo, los empresarios incorporaron una nueva tendencia que tuvo lugar primero en el melodrama y luego comenzó a contar con la exposición de piernas femeninas como atracción principal.

166

Hubo un proceso de transformación entre la concepción inicial y el concepto posterior, el cual tomó forma y arraigo en el entendimiento general. Con base en los hechos, se puede afirmar que la totalidad del espectáculo (de *De jotos y qeenas*) presenta una estructura hermanada con la concepción inicial del término *burlesque* (una serie de números y/o rutinas enlazados dentro de una unidad de representación de carácter lúdico y popular, donde la música, la comedia, el baile y la sátira están involucrados). Los cuadros de atmósfera extravagante están enlazados con la versión generada posteriormente:

Gradualmente, la presencia de féminas con atuendos minúsculos se volvió más importante que la parodia, y el burlesque se convirtió en una variante de entretenimiento donde se interpretaban canciones, comedia, sátira y bailes, incluyendo siempre a un largo grupo de hermosas mujeres jóvenes. Sólo hasta en siglo XX el término devino en espectáculo de striptease que es como se asocia hoy en día.<sup>167</sup>

Por tanto, dentro de una forma espectáculo travesti encontramos dos estructuras de un mismo concepto de representación.

La quinta veta explotada es el *stand-up*, el cual sirve como engarce entre los cuadros apreciados en la puesta. Todo esto a través de la labor de un comediante —también travesti— quien interactúa con el público desde el inicio hasta el final de la representación. La rutina ejecutada sigue los parámetros del *stand-up* ya referidos, alternado “anécdotas” presuntamente vividas por el comediante (concebidas desde un punto de vista dramático para crear un efecto humorístico), con improvisaciones motivadas por la confrontación con el público. Los tópicos son referentes a la comunidad gay (patrones conductuales, prejuicios sociales, lugares comunes, etc.) El comediante plantea cuestionamientos que son respondi-

---

<sup>166</sup> Jack Watson, *A cultural history of theatre*, New York, USA, Longman Publishing Group, 1993, p. 296.

<sup>167</sup> *Ídem*.



dos de forma grupal o individual y dan pie a la inclusión de una anécdota adicional.

La idea del montaje demanda un manejo específico de las facultades. Iniciando con el aspecto actoral, encontramos –como en los casos anteriores– un trabajo propenso a la forma, donde el gesto y la proyección visual están por encima del peso emocional, aunque un aspecto no niega al otro, pues conviven en proporciones plurales. Dada la variedad de formas, se detectan distintas aproximaciones al trabajo histriónico. En lo concerniente a las caracterizaciones de figuras de la música popular, y al número tomado del filme *Farinelli*, las interpretaciones tienen como sustento la reproducción de las formas gestuales de los intérpretes emulados. Cada número musical está diseñado siguiendo los elementos definitorios del o la cantante en cuestión. Hay un trabajo dancístico-corporal en este caso, y el desempeño del caracterizador es auxiliado por un cuerpo de baile. Esto cifra la personificación en un entorno más elaborado, en lo que a trazo y composición se refiere. El cuerpo toma un papel de consideración, y los involucrados demuestran pericia en este apartado. Dado el enaltecimiento al cuerpo y sus formas, se hace lógica la demanda en el terreno coreográfico. Toda proporción guardada, este reconsiderar lo corporal guarda relación con entendimientos previos:

Émile Jacques-Dalcroze, músico, profesor en el Conservatorio de Ginebra a partir de 1892 y estudioso de las leyes de expresión y del Ritmo (...) descubre el sentido rítmico muscular “que convierte nuestro cuerpo en el instrumento donde se interpreta el ritmo, en el transformador donde los fenómenos del tiempo se mudan en fenómenos del espacio (...)”. La danza era para los griegos un rito religioso, recuerda Jaques-Dalcroze, que “incorporaba al mismo tiempo el arte y la filosofía”. Más tarde la religión cristiana destruyó esta unidad física e indujo al hombre a menospreciar el cuerpo y a ver la belleza únicamente desde lo abstracto.<sup>168</sup>

Las intencionalidades y las perspectivas difieren, pero mantienen una idea común: el papel del movimiento dentro de la expresión dramática. Debido a la utilización de las grabaciones musicales originales, el trabajo vocal queda de lado para sustentar la construcción de personaje en los aspectos cinéticos. Se erige una representación de la “imagen” del personaje, de su aspecto físico, de sus maneras y ademanes. El público visualiza al cantante, a la actriz, etc. Esta concepción de actoralidad puede generar inconformidad en relación con teorías que postulan otras necesidades y obligaciones en la labor actoral:

Stanislavsky ha combatido la rutina (basta de clichés convencionales), el histrionismo (basta de vedettes, basta de efectos faciales), la mentira (basta de falsa emoción, basta de decorados truculentos) (...) <sup>169</sup>

Los puntos mencionados arriba mantienen relación con el concepto de la puesta que analizamos. Si bien hay un sustento para su reprobación dentro de la perspectiva de

---

<sup>168</sup> Odette, *op. cit.*, p. 60.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 87.

Stanislavsky, dicha base se encuentra fundamentada en el tipo de representación y la estilística por la que él pugnaba. Dentro de esta concepción, la artificialidad o el sustento en los recursos de producción y/o visuales pasan a un segundo plano, pero en la intencionalidad de este montaje poseen pertinencia y efectividad, pues la búsqueda primigenia es la espectacularidad de la imagen y la construcción de atmósferas para establecer un referente visual en el espectador.

El cuadro paródico (entre Verónica Castro y María Félix) presenta otras necesidades. Independiente a la reproducción gestual, hay un desarrollo del aparato vocal que ayuda al actor para emular el timbre de la imitada, logrando que las tonalidades e inflexiones hagan permisible el reconocimiento. Hay un entrenamiento que viabiliza la reproducción del color y modulación vocal del personaje –en el entendimiento ya descrito–.

En los cuadros basados en el *burlesque*, el desempeño es similar al de las caracterizaciones de la primera parte; es decir, un trabajo dancístico-actoral centrado en una melodía base. Aquí, los movimientos tienen la finalidad de reforzar las atmósferas sugeridas por las sonoridades de tipo exótico utilizadas. Se intenta plasmar un ambiente irreal habitado por presencias atípicas y de corporalidad exuberante. El desplazamiento adquiere otro tempo, otra rítmica, cuyos orígenes puede provenir de latitudes remotas en espacio y tiempo. La lógica seguida dota de una calidad casi ceremonial a las rutinas, y los intérpretes se asumen como parte de esta exaltación del cuerpo a través de lo dancístico y lo dramático.

Dada la intencionalidad lúdica, el aspecto cómico funge como base para la dramaturgia y la interpretación –en lo correspondiente a los cuadros paródicos y el *stand-up*–. El trabajo de reproducción de la conductualidad del personaje debe cuidar el detalle en la mimesis, pero dentro de un propósito de exposición de aspectos factibles de producir diversión en el espectador. Todo dentro de una medida que evita el rechazo del personaje por parte de la audiencia. Se pretende el reconocimiento y la complicidad con el personaje interpretado y con el intérprete:

Aristóteles nos da la siguiente definición: “La Comedia es imitación de hombre de inferior calidad moral, no en toda clase de vicios sino sólo en el dominio de lo risible, que forma parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad sin daño ni dolor”.

(...) si el vicio de los personajes cómicos fuera excesivo acarrearía catástrofes reales y la atmósfera de la obra se vería transportada, pues en este punto llegaríamos a identificarnos con sus víctimas y volvería a imponerse el clima de la tragedia.

170

Como se ha mencionado, los elementos visuales se ponen de manifiesto en la producción. Por ello, las caracterizaciones echan mano de lo recargado en cuanto a materiales y

---

<sup>170</sup> Pierre-Aimé Touchard, *Apología del teatro*, Buenos Aires, Argentina, Compañía General Fabril Editora, 1961, p. 38.

texturas para producir la sensación de extravagancia y alejamiento de las formas y ámbitos convencionales. El maquillaje y el vestuario están en correspondencia con todo esto. Hay un despliegue de producción para concretar el amalgamamiento entre la propuesta visual y los elementos empleados. Además, está la necesidad de utilizar éstos para facilitar la identificación del personaje. La base la constituyen los materiales fotográficos de la cantante o actriz original. Hay una relación entre el concepto del montaje y el efecto logrado en consecuencia:

El vestuario nos habla de la posición social, la profesión, la personalidad, la edad, la psicología, y el estado físico del personaje. El peinado, por ejemplo, puede dar información vital para proyectar una cierta edad. El largo del vestido, el tipo de cuello, la clase de manga, y otros detalles en el diseño indican edad, status y ocupación. El uso de texturas variadas, como el terciopelo en oposición lino, puede señalar condición social. El maquillaje facial y el estado del atuendo indican la condición física del personaje.<sup>171</sup>

El público conserva una actitud fija con la escenificación y sus involucrados. El objetivo es el lograr entretenimiento inmediata a través de una manifestación escénica, sin pretender la reflexión racional o la ponderación de principios teóricos. No se buscan recovecos reflexivos, sólo diversión de estructura sencilla y digerible. Esto responde al propósito del montaje, y se consigue afinidad entre la propuesta de un creador y lo que el espectador pretende obtener de una determinada experiencia estética. Hay un regocijo por la apreciación del calco de alguna figura integrante de sus filias (en lo relativo a opciones expresivo-músico-actorales). Lo más importante es el personaje recreado, no tanto quién lo representa. Hay pragmatismo en la perspectiva del público y, por tanto, un entendimiento de este tipo de trabajo como hecho efímero en su efecto y repercusión. Esta noción acerca de la no trascendencia de lo escénico no es privativa del tipo de montajes analizados, y forma parte de una conducta en la generalidad sobre la cual se ha dilucidado:

Nadie sigue interesándose por el teatro una vez transcurrida la velada en que ha asistido a una representación. ¡Qué batallas solían librarse antaño en torno a los actores, directores y empresarios! ¡Qué conmoción se apoderaba de una ciudad cuando uno de sus favoritos había amenazado con retirarse o bien con abandonarla! ¿Dónde están aquellas colas que se formaban en las salidas de los actores para esperar a los más celebrados, para verlos de cerca, en privado, de hombre a hombre? No, si de los carruajes de los comediantes yo no se desenganchan los caballos, ello no obedece únicamente a que no necesiten caballos, sino al hecho de que, fuera del teatro, un actor sigue teniendo importancia, a lo sumo, cuando es al mismo tiempo una estrella del cinematógrafo.<sup>172</sup>

---

<sup>171</sup> Sporre, *op. cit.*, p. 329-330.

<sup>172</sup> Melchinger, *op. cit.*, p. 62-63.

Con base en lo indicado, se puede señalar un punto manifestado durante la representación: la constatación de un trabajo previo de ensayo y planeación. Lo mismo en el terreno coreográfico, en el actoral, en el trazo y la disposición escénica, se detecta una labor conjunta que permite la estructuración fluida de los cuadros y las rutinas del todo compositivo. Este resultado es posible en la medida de una disciplina, lo cual faculta la complicidad entre todos los implicados para poder ofrecer un producto uniforme, sin adolecer de interrupciones o contradicciones. En el teatro, como en cualquier otra disciplina, el proceso de creación permite pulir las caras de una unidad escénica, y constituirla en estructura lógica y de efectividad en su intencionalidad:

El mayor aporte del periodo de ensayo es la cimentación de los factores básicos en la creación de personaje –movimientos base, acciones, patrones vocales, entendimiento del trabajo y aspectos tan elementales como la memorización- de manera que la interpretación tenga un sentido de completud y seguridad. Al mismo tiempo, el periodo de ensayo no debe llevar el trabajo de creación al punto de la mecanización.<sup>173</sup>

Finalmente, la dirección escénica está enfocada hacia el terreno visual y auditivo. La base musical y coreográfica –amén de la actoral- son ejemplos de ello. Hay cuidado en la recreación de espacios, y en el aprovechamiento de los recursos de producción para lograr imágenes que producen reconocimiento y diversión en el espectador. Aquí valdría mencionar la pluralidad existente en el terreno de la dirección escénica. Cada tipo de montaje requiere de una clase específica de director. Ciertas facultades están encaminadas a facilitar determinadas actividades, o para desarrollar conceptos en particular. Nada es mejor ni peor, todo es parte de la heterogeneidad implícita:

Para aquellos cuya agudeza visual prime sobre otros sentidos, encontraran que están más calificados para obras que requieren de sutileza pictórica, del uso vívido del color, composición llamativa y movimiento armónico. Estos son los directores-coreógrafos quienes no desaprovechan la oportunidad para emplear su talento visual, y cuyas mejores producciones son aquellas que están dirigidas hacia los ojos de la audiencia.<sup>174</sup>

El espacio muestra peculiaridades no cubiertas en los análisis anteriores. Hemos referido la cuna del espectáculo travesti dentro del circuito de entretenimiento de la comunidad gay, siendo esta situación producto de una serie de factores y circunstancias ya abordados. El caso que nos compete tuvo, como todos los anteriores, su inicio dentro de este sector, pero trascendió a espacios de tipo convencional, en lo que respecta a estructura y disposición espacial. Como se refirió en el inicio, el sitio de escenificación fue el teatro Arlequín, espacio

---

<sup>173</sup> Sporre, *op. cit.*, p. 250.

<sup>174</sup> Canfield Curtis, *The craft of play directing*, London, UK, Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1963, p. 22.

diseñado dentro del concepto de teatro a la italiana, donde hay un escenario central y la apreciación de los hechos escénicos es de tipo frontal y, en consecuencia, evidencia necesidades de trazo específicas y más cercanas a lo que la generalidad entiende como “representación”. Al tratarse de un recinto teatral en forma, la lógica de la representación se estandariza con los modelos tradicionales –sin ser esto una deficiencia–.

Las condiciones para los intérpretes son influidas por las características definitorias del espacio. Se trabaja para un solo frente y, como resultante, el desplazamiento sigue esta necesidad. Se emplean movimientos que consideran los niveles y divisiones en el escenario (arriba, abajo, centro, izquierda, derecha). Se toma en cuenta la isóptica del espacio y la apreciación visual, con base en la arquitectura del recinto. Todo esto ejerce influencia sobre la recepción del público, quien al encontrarse dentro de un espacio enraizado en el entendimiento popular como “merecedor de respeto”, mantiene una actitud distinta:

El silencio de que el teatro se rodea nos proporciona también una lección: el espectador no siente ya la necesidad de comunicarse con sus compañeros por medio de la palabra, ya sea porque se satisface en ese entorno hacia sí mismo, a su silencio meditativo, o porque se siente ligado a los demás por una comunión más íntima aún de la que se expresa con la palabra. (...) La meditación solitaria, cuando alcanza su máxima profundidad, nos hace comprender que el destino individual es solidario del destino de la comunidad. (...) Así pues, el teatro sólo puede ser inspirador de silencio, y muy bien puede no aspirar sino a provocar esa silenciosa meditación.<sup>175</sup>

---

<sup>175</sup> Touchard, *op. cit.*, p. 10.



## FRANCIS 2003

### Espectáculo presentado en el TEATRO BLANQUITA (Abril de 2003)

**E**ste show cuenta con varios años de permanencia dentro de las opciones en la ciudad de México, y ha sido favorecido por la aceptación de un público heterogéneo, lo cual ha permitido que, como en el caso anterior, se trascienda el espacio del antro para acceder a esferas de otra índole, y cercanas a los centros de entretenimiento de tipo popular (teatros, auditorios). Lo anterior ha traído como consecuencia la identificación de esta producción a nivel masivo. Como en todos los casos, sus inicios fueron en espacios de divertimento para la comunidad homosexual. Esto ocurrió en los inicios de la década de los ochentas:

Enrique Vidal y yo nos decidimos a montar el espectáculo con nuestro ahorros, lo pusimos en un bar de la Zona Rosa que se llama Bambú; el show pegó bastante, pero con tan mala suerte que el lugar fue clausurado al día siguiente. Sacamos de ahí el show y nos fuimos de gira hasta que nos dieron la oportunidad de estrenar en el teatro Fru-Frú.<sup>176</sup>

El espectáculo ha ido presentado variaciones con el paso del tiempo, pero la estructura base se mantiene sobre los mismos principios: imitación de figuras del espectáculo –principalmente de nuestro país, e identificadas por el público a través de los medios masivos de comunicación, también figuras extranjeras de arraigo en la cultura mexicana- alternada con cuadros dancístico-musicales (sobre tópicos distintos) y rutinas de comedia. Francis es el personaje titular, cuya labor se encuentra apoyada por un grupo de caracterizadores y bailarines, quienes conforman un cuerpo de trabajo responsable de la totalidad de la producción.

El apartado de imitación dentro de este montaje está bien ubicado por el público, quien lo contextualiza como eje sobre el cual se circunscribe el desarrollo de la producción. Las caracterizaciones son llevadas a cabo tanto por el titular (Francis), como por su grupo de intérpretes transformistas. Como particularidad, este caso cuenta con emulaciones tanto femeninas como masculinas –el segundo caso constituye una excepción dentro de la tónica inicial de la producción-. La vertiente mayoritaria es la femenina –y la ligada con nuestro objeto de estudio-, siendo una serie de presencias en boga en los medios masivos (Yuri, Pilar Montenegro, Lucero, Alicia Villareal). Se explota la importancia de las citadas en la industria discográfica de nuestro país. Hay una especie de culto hacia la popularidad y repercusión de estas “estrellas”. Tomemos uno de los casos para clarificar este punto:

---

<sup>176</sup> Aurelio de la Torre, *Francis al desnudo*, en *Hermes, diversión y cultura*, 8, México, Febo Editores, 1992, p. 59.

Yuri. La mujer que rompió tabúes en México con sus sugestivas y sensuales coreografías; utilizó por primera vez atuendo atrevidos en televisión; brindó alegría a millones de latinoamericanos y abrió paso a las nuevas generaciones como: Thalía, Paulina. (...) Toda una institución en la balada y el pop en español. Quién no ha entonado himnos al amor y el desamor como *Detrás de mi ventana*, o qué me dicen del magistral tema *Cuando baja la marea* (...) y eso sólo por citar algunos ejemplos de la increíble trayectoria de 25 años de esta gran estrella.<sup>177</sup>

Otro de los puntos base es el trabajo de *stand-up* realizado por el titular. Se trata de una rutina donde se emplean chistes del dominio público y anécdotas diversas (relaciones de pareja, idiosincrasias, comparativos sobre individuos de distintas nacionalidades, etc.). La tónica está cargada de intención sardónica. El modelo que sirve de pretexto para la parodia es el programa televisivo *Mujer, casos de la vida real*, protagonizado por Silvia Pinal. Dicha emisión se sustenta en casos enviados a la producción para su dramatización. Esta lógica es reproducida en el montaje enfatizando los elementos tendientes a la caricaturización. La dinámica se apoya en el diálogo y la interacción con el público, y hay una complementación a través de recursos de producción (pantallas) para efectuar el calco de la serie televisiva. Todo es sustentado en el comediante ante la audiencia; de ahí la importancia de su desempeño durante la rutina:

¿Qué constituye a un gran comediante de *stand-up*? ¿Quiénes son los modelos a seguir? (...) Hay una clave para entenderlo: lo que esa persona hace cuando están de pie o sentados ante un auditorio, interpretando en solitario frente a una audiencia. (...) Olvídense de cualquier cosa que esa persona hace aparte de permanecer de pie en el escenario con un micrófono manteniendo un diálogo con la audiencia. Evalúen sólo eso. El hecho de que una persona sea un gran escritor (...), conductor o cualquier otra cosa es irrelevante.<sup>178</sup>

Hay un número específico en donde a diferencia de las otras emulaciones de figuras populares, el apoyo vocal no está extraído de la grabación original, sino que es interpretado por el propio Francis. La melodía en cuestión es una versión al español del tema de Shirley Bassey *I am what I am*. Dicha intérprete constituye un icono gay desde hace varios años. Su importancia, al igual que otras figuras internacionales emuladas por los transformistas, radica en su asociación con el concepto de “glamour” y sofisticación atribuido comúnmente a la industria del espectáculo. Esto ocurre en todas las latitudes:

Vistiendo atuendos de divas como Madonna, Edith Piaf, y Liza Minnelli, los transformistas chilenos salen del anonimato para rescatar la sensualidad y el glamour de la bohemia.

---

<sup>177</sup> Yuri, *el regreso de una estrella*, en <http://www.geocities.com/tampicopage/yuri03.html> , p. 1, (agosto de 2003).

<sup>178</sup> *Stand-up comedy*, en: <http://povonline.com/Standup1.htm> , p. 1, (agosto de 2003).

Cuando la noche santiaguina le dio la espalda al espectáculo revisteril de las vedettes y las plumas, la bohemia perdió una batalla en uno de sus frentes más sensibles: el glamour. Hoy se abre paso otra variante del espectáculo, un reflejo de fantasía al servicio del espectador: el transformismo.<sup>179</sup>

No es una traducción de la letra original al español, sino una utilización de la estructura musical para construir una historia aparte, pero coincidente con los acentos y las inflexiones. La anécdota construida tiene como base la vida del caracterizador, la cual es conocida por su público cautivo. Esto genera complicidad emocional como consecuencia.

El último rubro lo constituyen los cuadros dancístico-musicales que buscan la reproducción de un ámbito específico (en este caso, el de los casinos y espectáculos de las Vegas). Con una base musical evocadora de las orquestaciones propias de dicho ámbito (la cual tiene como pieza central el tema *Luck be a lady*, interpretado por Frank Sinatra y extraído de la banda sonora de la película *Guys and Dolls*). Se elabora una coreografía que alterna actoralidad con desempeño dancístico para poner en escena pequeñas muestras de la vida nocturna de la capital mundial del juego. Este aspecto se encuentra hermanado con el género musical, el cual defiende el intérprete central del espectáculo:

*Mi espectáculo es una revista musical, no un show de maricones vestidos de mujer*<sup>180</sup>

Lentejuelas, maquillajes, pelucas, brillo y zapatillas estrafalarias, además de la calidad y excelente humor (...) <sup>181</sup>

El trabajo actoral alterna la interpretación basada en el gesto y la coreografía (en la primera y tercera parte) y la vertiente cómica con necesidades físico-vocales distintas. En el primer punto, se puede discernir al respecto del teatro como acción en esencia, y no como labor discursiva ponderada en ocasiones como base para sustentar un producto escénico. Los hechos en el espacio teatral involucran elementos independientes al trabajo vocal, sin ubicarse un aspecto por encima de otros. En la pluralidad del terreno creativo, se cuenta con distintas herramientas, y cada cual conduce a un resultado congruente con la ruta seleccionada. En lo que tiene que ver con las imitaciones de este espectáculo, la labor se sostiene en la verosimilitud lograda al proyectar un carácter a través del atavío y la actitud, soportado todo esto por un cimiento musical que funge como punto de enlace entre la empatía del público y el desempeño del emulador. Esto puede ligarse con principios básicos del fenómeno escénico:

(...) ni siquiera son necesarias las palabras para la creación y la comunica-

---

<sup>179</sup> *Transformismo, la noche muestra su lado femenino*, en [http://www.gaychile.com/files/noticias/19\\_10\\_2001-htm](http://www.gaychile.com/files/noticias/19_10_2001-htm) , p. 1 (abril de 2002).

<sup>180</sup> Claudia Peralta, *Francis explica que su show es una revista musical*, en <http://www.noreste.com.mx/Culiacan/20030627/cultura/espectac3.php3> , p. 1 (agosto de 2003).

<sup>181</sup> Claudia Peralta, *Ofrece Francis mágico show*, en <http://www.noreste.com.mx/Culiacan/20030627/cultura/espectac3.php3> , p. 1 (agosto de 2003).

ción del drama. (...) El atractivo de la pantomima, el teatro de títeres, la momería, y el aparato escénico es universal y estas formas de acción dramática están al alcance de los analfabetos y los incultos. El “disfraz” también atrae a todo el mundo: se toma el aspecto de cualquier personaje observado o imaginario y se simulan sus actividades. Los pueblos primitivos que ni siquiera poseen lenguaje escrito, se dedican a toda clase de actividades dramáticas: ritos de pubertad, la purificación, el matrimonio y la muerte, representaciones ceremoniales de la caza, la guerra, el ciclo de los cultivos y la propiciación de los dioses.<sup>182</sup>

En este caso, el aparato de producción apoya la reproducción a través de recursos de escenografía y vestuario no observados en todos los casos. Otra demanda, es la noción de un espacio de proporciones mayores a los habituales para el montaje de estos espectáculos. El movimiento y el gesto facial deben desarrollarse de manera que, sin caer en el exceso, sean perceptibles desde una distancia mayor. Esto hace énfasis en la conciencia del actor acerca de la proporción y la administración de sus capacidades. La proyección implica una idea del espectador como ente en quien se pretende generar una impresión (sea ésta de la índole que sea). Los grandes escenarios implican una percepción sólida de la naturaleza extracotidiana de la actuación teatral, en contraste con la existencia habitual:

(...) el comediante se apropia de sus propios modos de significación para dotarlos con una intencionalidad distinta, orientada hacia la participación social. *Los modos de expresión de las emociones o de los sentimientos son medios para realizar el advenimiento de un personaje capaz de crear una intensa fusión de las conciencias.* Es muy cierto que tal trabajo implica un *despego* con respecto al significado común e inmediato de las conductas afectivas que, separadas de su afección simple, se convierten en medios de acción.<sup>183</sup>

La pericia en lo corporal es otro de los puntos para llevar a buen término el quehacer sobre las tablas. La exactitud y la proporción en el desplazamiento, desde el mero andar hasta la secuencias coreográficas, son considerados de manera indirecta por el público, pues al tratarse de personalidades identificadas por la colectividad, hay un registro —no siempre conciente— de sus maneras y detalles expresivos. El público reacciona con agrado ante la concordancia entre lo que forma parte de su registro emotivo-racional y el material dramático presenciado. Esto denota la efectividad y penetración que el gesto (facial y corporal) posee:

Los sigilosos movimientos de un actor mal encarado por un escenario tenuemente iluminado, con el acompañamiento de siniestros efectos de sonido, puede llevar al público a un estado de excitación y terror que apenas es capaz de sugerir un texto descriptivo.<sup>184</sup>

---

<sup>182</sup> Rice, *op. cit.*, p. 23-24.

<sup>183</sup> Duvignaud, *op. cit.*, p. 275.

<sup>184</sup> Rice, *op. cit.*, p. 25.

Otro matiz en el espectro histriónico, es la delimitación de las demandas en el género de comedia, y su efecto sobre la audiencia. Existe una línea que no permite rebasar ciertos límites dentro de lo paródico, pues de lo contrario se rozarían otras vertientes, y se perdería la intencionalidad satírica e hilarante. Dado que la base para construir la estructura dramatúrgica de índole sardónica es una serie de televisión que tiene su sustento en el género melodramático, el cambio tonal se construye con base en los estereotipos incurridos cuando se aborda este género como una mera oposición de fuerzas primigenias (bien y mal), como una unidad de naturaleza maniquea que no profundiza en la complejidad caracterológica. Para los efectos de este montaje, la tendencia extremista sirve como pivote para desencadenar el efecto ridiculizante, el cual es soportado por un énfasis en los lugares comunes del gesto facial y corporal. Esto evidencia un dramatismo ausente de profundidad emocional. El abuso del cliché en el terreno paródico puede producir efectos contraproducentes:

Lo que hace que la risa que se produce en lo que llamamos “lo cómico de la situación” nos parezca a menudo de inferior calidad es que la situación, al prolongarse, tiende a hacerse trágica. Por ejemplo, la situación del hombre engañado sería trágica para el espectador que lograra identificarse, aunque sólo fuera por piedad, con el cornudo, y por ello el autor se ve obligado a desviar incesantemente la tragedia para evitar que el personaje tenga conciencia de lo trágico de la situación. Ahora bien, cada cambio en la situación entraña un nuevo peligro que el autor ha de hacer sortear al espectador para que éste no se entregue a él.<sup>185</sup>

El espacio seleccionado presenta un diseño convencional en su estructura y un aparato de producción, lo cual permite la asociación del espectáculo con formas habituales de representación en la conciencia colectiva. Por inicio, el inmueble que alberga al montaje tiene, entre sus características, el ser foro para manifestaciones heterogéneas en estilo y aceptación –teatro popular, conciertos, obras de comedia ligera, etc.-. Existe una no pre-conceptualización de la obra en función del recinto donde se efectúa. Esto repercute en la disposición espacial y en la concepción visual, pues debe tenerse en mente los aspectos de dimensión y profundidad durante el proceso de montaje. Los factores de intimidad y sutileza son dejados del lado, por no ser pertinentes en su aplicación con el caso que nos atañe. Las formas de representación seleccionadas coinciden con las condiciones espaciales, y se consigue una fusión entre lo que persigue el creador y las circunstancias a su disposición para conseguirlo. Esto también manifiesta la posibilidad de concebir nuestro objeto de estudio como un producto que, a pesar de contar con requisitos de escenificación claros, puede modificarse en función del lugar de representación y las necesidades de proyección expresiva –en lo que respecta a los actores-. No todos los géneros son plausibles de representarse en todos los espacios:

Algunos teóricos del teatro mantienen que cualquier obra puede ser interpretada en cualquier espacio. Probablemente esto sea cierto en cierta medida, pero tam-

---

<sup>185</sup> Touchard, *op. cit.*, p. 46-47.



bién es cierto que ciertas obras se encuentran mejor situadas en ciertos espacios que en otros. Me gustaría montar o presenciar una obra como *The Gin Game*, un drama intimista de dos personajes sobre la vida de personas mayores, en un teatro de mil localidades; o un musical como *The Phantom of the Opera* con su elaborado aparato visual, en un teatro con cien butacas. (...) la pregunta acerca de la distancia estética para una determinada respuesta en la audiencia es de vital consideración en el proceso de montaje.<sup>186</sup>

Lo que apreciamos sobre el escenario es producto de una planeación previa, de una concepción temática inicial. Como hemos mencionado, hay una estructura base que parece seguirse como modelo de montaje con sus requerimientos y posibilidades. Esto envuelve la estructuración del proyecto escénico, la cual parte del entendimiento teórico para desembarcar en una ejecución práctica sostenida sobre el esquema conformado. No es privativo de nuestro caso, es una demanda constante en la labor teatral: la de regular el proceso de creación para tener un control sobre el resultado final:

Lo que entendemos (...) por “realización” no es solamente la puesta en escena propiamente dicha, sino también aquello que la precede en la elección de los elementos, sus proporciones y sus modalidades de empleo que servirán para concretizar y para traducir. La realización comienza, pues, en el silencio del cuarto del autor, donde éste ya juzga, por ejemplo, acerca de la conveniencia u oportunidad musical o decorativa.<sup>187</sup>

Por las condiciones de espacio y los modelos de escenificación, la dirección toma un papel moderador que distribuye los cuadros bajo una perspectiva que, a través de la disposición intercalada, no agota los casos en una secuencia lineal. Así, la alternancia es empleada para generar diversidad y evitar la monotonía en el espectador y la pérdida de atención producto de la desviación del foco de importancia por razones de dispersión debidas a la reiteración que frena el descubrimiento constante. La colocación de los elementos integrales implica la responsabilidad del creador en la toma de decisiones durante el proceso de concepción, y los resultados obtenidos en función de las premisas seguidas:

(...) la palabra teatro (...) comprende todas las fases y todos los mecanismos de la presentación de una obra dramática. *El teatro* no está limitado al lugar físico para ver. Incluye las múltiples técnicas que exige la organización y la realización de una representación dramática, el numeroso y diverso personal, artístico y tecnológico, que interviene en la aplicación de estas técnicas y, finalmente, el público. En su conjunto, todos estos factores constituyen una institución que no es únicamente cultural, sino también social (...)<sup>188</sup>

---

<sup>186</sup> Sporre, *op. cit.*, p. 135.

<sup>187</sup> Doat, *op. cit.*, p. 149.

<sup>188</sup> Rice, *op. cit.*, p. 33.

La música funge como base para el trabajo actoral y la dramaturgia del espectáculo —entendida como la concepción totalitaria de la puesta en escena—. Su papel no es de primacía absoluta como en casos anteriores, pues convive con formas de índole distinta (cómicas y paródicas). Existen concepciones desaprobatorias del abuso de los recursos sonoros dentro de una puesta, pero dichas disertaciones están enfocadas hacia la convención de las formas teatrales:

Ningún medio sonoro, rítmico, plástico, dinámico utilizado para reforzar y para completar el alcance de la palabra debe ser ostentoso, ni aun visible.<sup>189</sup>

Este caso pudiese parecer contrario al postulado, mas si lo analizamos con cuidado, lo descubrimos más empático que antagonico. La música aquí es utilizada como raíz de un texto resguardado por dicha estructura musical. No se pretende sobre-enfatizar el papel de la música, sino darle un empleo distinto al habitual en el teatro. Al tener una doble función, su utilización no es proporcionalmente mayor. Lo que sí se percibe, es una noción —que podría ser más casual que causal— del efecto de la música en los espectadores. Gracias a los efectos obtenidos, se consigue una atmósfera definida, y se facultan posibilidades como creadores (referencias temporales, históricas, emocionales, etc.). En la comprensión usual, hay convivencia cercana entre texto y música, pero en esta ocasión ambas se han mimetizado para conformar una sola unidad. Este contubernio entre ambos puntos ha sido desarrollado en otras formas:

La música es, sin duda, el elemento dramático más importante después del texto. Proporciona a la obra una dimensión suplementaria en el tiempo. La música tiene un poder ilimitado de sugestión y emoción. Ha sido el motivo de preocupaciones constantes del hombre de teatro en busca del *drama integral* en la insatisfacción que nos procura la ópera italiana. En nuestros días, la supervivencia y la vitalidad de la ópera en su forma anticuada muestran la autoridad y la necesidad de la música en el teatro. Se ha escrito mucho, pero no se ha dicho todo sobre el papel de la música en el teatro.<sup>190</sup>

La audiencia manifiesta una actitud receptiva no demandante propuestas vanguardistas o transgresoras. Hay un antecedente previo del tipo de espectáculo a presenciar, con correspondencia entre la expectativa y la experiencia tangible. Los modelos de representación resultan familiares a los asistentes y, por ende, hay una recepción fluida que no tropieza con oposiciones ideológicas o con asimilaciones equívocas. El público cuenta con un cuerpo de información precedente, convirtiendo la experiencia estética en una sucesión de hechos escénicos previstos por quienes se encuentran como testigos de ellos en la sala. Se reduce el factor sorpresa, pero se refuerza el aspecto lúdico que envuelve a este tipo de espectáculos, cuya finalidad es la entretención inmediata, y no la trascendencia propositiva —siendo ésta

---

<sup>189</sup> Doat, *op. cit.*, p. 149.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 149-150.

una opción y no una condición obligatoria-. Esto tiene que ver con el correr de los tiempos, y con afinidades entre lo planteado como creador y lo demandado como espectador en todo género:

El clima ha cambiado. En lugar del ímpetu apareció la reserva. Ello tiene que ver con el hecho de que el teatro fuera relegado de su posición como centro de la época. No es ya una tribuna ni campo de batalla. Cada vez que los jóvenes pretenden plantear en la escena el problema más candente de nuestro tiempo (...) la participación del público es escasa.

Se ha cambiado el interés. Indudablemente, es correcto decir que el público de hoy es más crédulo, menos crítico y más pobre en conocimientos.<sup>191</sup>

Otro rasgo de esta producción, es el desempeño del protagonista –Francis- como intérprete a la vez que empresario. El ser responsable del aspecto conceptual y administrativo le permite licencias en lo concerniente a la planeación del espectáculo, y a la toma de decisiones en la construcción del mismo. Hay libertad, lo cual hace posible una personalización de la propuesta y, al mismo tiempo, genera una responsabilidad directa sobre el resultado y/o éxito de la misma. Hay quien pone en tela de juicio la posibilidad de desempeñar ambas posiciones por razones explicadas en la diferencia de intencionalidad y naturaleza:

El que el comediante se convierta en empresario o productor de espectáculo se desprende naturalmente de su papel de director escénico y de animador. Pero no se puede decir que sus iniciativas, por lo menos en el terreno de lo privado, sean modelos de éxito.<sup>192</sup>

Este caso parece contradecir lo anterior. La permanencia del espectáculo da testimonio del desempeño operante en ambos sectores, mérito éste del hacedor escénico.

Hemos hablado de cómo las personalidades con popularidad en los medios masivos se convierten en entes a representar por los caracterizadores, pero aquí hay una vuelta de tuerca que lleva todo a un nivel diferente. El intérprete principal se ha convertido –por razones de permanencia y aceptación- en personaje de identificación popular. El espectáculo está concebido en torno a su persona, y su papel se pondera por encima de los otros participantes. Hay una doble empatía en el público: la proyectada hacia los personajes caracterizados, y la otorgada hacia un intérprete en particular que los caracteriza. Esto matiza el concepto de espectáculo grupal al detectarse una figura central. En otras tradiciones teatrales encontramos el mismo caso.

En el concepto de las compañías teatrales de la que solemos ver, hay un predominio de solistas. Se ha pasado del actor al divo, sin que éste, en todas las ocasiones, tenga ese lujo de facultades de que alardean las estrellas o los asteroides del *bel canto*. Por lo general, el jefe de compañía en uso, viene a decir, como el matador de cartel frente al toro en el trance supremo: ¡Dejadme solo!<sup>193</sup>

---

<sup>191</sup> Melchinger, *op. cit.*, p. 65.

<sup>192</sup> Duvignaud, *op. cit.*, p. 194.

<sup>193</sup> Díez-Cañedo, *op. cit.*, p. 74.

# YO FUI UNA CHICA ALMODÓVAR

Espectáculo presentado en EL TALLER (Junio de 2003)

**E**l primer punto que salta a la vista es la estructuración de esta puesta con base en un solo eje temático: la cinematografía del director español Pedro Almodóvar. A través de un entendimiento de la estética característica de este realizador –reflejada de forma constante en su filmografía– se construyen cuadros dramático-musicales que tienen como sustento de texto secuencias extraídas de sus filmes. El montaje tiene dos apartados: el uso de imágenes de distintas obras del cineasta por medio de monitores distribuidos en puntos estratégicos del espacio, y secuencias de tipo músico-dramatúrgicas. El ámbito cinematográfico se traslada hacia el entorno teatral, con las modificaciones debidas a las diferencias existentes entre cada medio. El punto en común de los fragmentos reproducidos, es el papel que en todos ellos ha jugado la música perteneciente a las bandas sonoras correspondientes. Esto constituye una peculiaridad en el quehacer cinematográfico del creador español ya mencionado. Los temas seleccionados para cada uno de sus filmes han constituido casos de penetración entre la audiencia, y han logrado la identificación de cierta melodía en función de su importancia en el contexto de alguno de los trabajos del director manchego.

La selección de la obra de Almodóvar como eje temático en el montaje obedece a factores ideológicos, sociales y estéticos. Se trata de un realizador cuya obra cuenta con elementos constantes, los cuales han dado forma a una estética personal. Estas constantes van conformando un modelo identificable, y hacen factible la asociación de algunos aspectos (concepción visual, iluminación, temas, dirección de actores, intérpretes) como detalles caracterológicos encontrados en la totalidad de la obra. Dichos factores se explican en la cosmovisión del director, y en sus personales fobias y filias en el terreno estético-ideológico. Hay empatía con ciertas formas y temáticas, y esto resulta un eco del entendimiento de la existencia que el creador posee. Es un proceso donde la repetición sustentada deviene en estilo personal, el cual es apreciado por unos y refutado por otros, con base en las afinidades o rechazos establecidos con los centros temáticos y estéticos del realizador:

El problema de la temática de Almodóvar es que el cineasta manchego no trata nunca (...) asuntos con normalidad y naturalidad: sus argumentaciones son extremosas, las situaciones de sus filmes son chirriantes y provocativas, y los personajes llenos de desgarró y desarraigo. (...) su estética (...) es muy peculiar, y muchas veces enervante. Todo hace que el cine almodovariano nunca se vea con indiferencia: el público parece dividido entre detractores y admiradores.<sup>194</sup>

---

<sup>194</sup> José Luis Barrera, *Todo sobre mi madre*, en [http://www.clubestudiant.com/encadenados/7\\_encadenados/entrefuegos.htm](http://www.clubestudiant.com/encadenados/7_encadenados/entrefuegos.htm), p. 1 (septiembre de 2003).

Explicaremos cada uno de los apartados para conformar un panorama clarificador al respecto.

Desde el punto de vista ideológico, el director siempre ha tratado la temática homosexual en sus trabajos, hecho que en los inicios de su carrera representaba una ruptura con el sistema de represión imperante en épocas anteriores -la España de los años ochenta en pleno *boom* económico y social, la nueva España surgida tras la muerte del general Francisco Franco<sup>195</sup>-. Hay una recurrencia sobre la sexualidad en todas sus formas y variantes. Su cine se caracteriza por presentar personajes atípicos o de conductas poco ortodoxas. En lo tocante a la sexualidad, hay una tendencia a presentar entes que no mantienen soterrada su concepción al respecto de ésta. Se encuentran imágenes de ruptura con lo que en su momento se consideraba una estética recatada y tendiente a la sugerencia -producto de la represión-, y no a la claridad expositiva. Toda esta concepción permitió la identificación de la comunidad homosexual con la obra del director español, por encontrar en ella un espacio para mostrar de una forma carente de prejuicios conductas reprimidas por largo tiempo. Otro aspecto de influencia en la apreciación de su obra es su abierto reconocimiento como homosexual. Si bien este último hecho no es relevante desde el punto de vista analítico, sí lo es en la disertación acerca de la afinidad establecida entre un sector de la audiencia y un creador en particular:

Desde comienzos de su carrera Almodóvar siempre ha estado fuera del armario, pero no considera que sus obras sean homosexuales, sino que representan una pasión universal con la cual ambos homosexuales y heterosexuales se pueden identificar. Sus películas suelen incluir por lo menos un personaje gay, lesbiana, bisexual o transgénero, y Almodóvar muchas veces compara la cultura española actual con la época de represión durante la dictadura de Francisco Franco.<sup>196</sup>

En el aspecto social -y vinculado al aspecto ideológico- hay una defensa a la libertad de expresión, de credo, al respeto a la pluralidad. Todos estos aspectos han sido abordados en su filmografía -siendo tratados dentro de su concepción estético-ideológica-. Como se ha indicado, la obra del realizador ha contado con adeptos, pero también con opositores, quienes encuentran en sus planteamientos una tendencia conceptual reprochable. Al respecto, el director ha apelado a la libertad creativa, y a la posibilidad de usar los medios expresivos como mejor convenga a las necesidades de un realizador. A raíz de actitudes contrarias, se ha promulgado en contra de la represión, a través de un cuestionamiento sobre las bases sustentantes de los criterios adversos a su labor. El cineasta objeta la falta de consideración de los aspectos creativos en aras de una crítica que parece esconder significaciones subrepticias:

Me pregunto por qué la facultad de Psicología de la Universidad Ramón Llull se esfuerza en contabilizar a lo largo de mis trece primeras películas cuánto tiempo

---

<sup>195</sup> *Pedro Almodóvar, biografía*, en <http://www.epdip.com/almodovar.html> , (julio de 2003).

<sup>196</sup> *Cinematógrafo: Pedro Almodóvar*, en [http://www.hrc.org/ncop/diverity/11/e\\_pedro\\_almodovar.asp](http://www.hrc.org/ncop/diverity/11/e_pedro_almodovar.asp) , (septiembre de 2003)



emplean mis personajes en fumar, beber o drogarse (evitando cualquier consideración de la trama, el estilo, el género, las circunstancias que viven los personajes, etc.) (...) La denuncia de que unos personajes fumen, o se droguen en una película es el paso previo a prohibir que en las películas los personajes incurran en cualquiera de estas conductas. Después vendrá el sexo y la violencia. Y a personas como las que han escrito este estudio (...) será muy difícil convencerlas de la diferencia entre realidad y ficción.<sup>197</sup>

En lo correspondiente a la estética, existen consideraciones antagónicas sobre la obra del creador español, pero hay convergencia en un punto constante y definitorio de su concepción cinematográfico-visual: El Kitsch. Dicho concepto constituye una tendencia estético-cultural enraizada en la imaginería visual, y en la exaltación del espectro de lo ingenuo y lo cursi. Hay una reconsideración de la extravagancia como medio de expresión estética, la obra como consecuencia de una explosión visceral. Es una concepción que privilegia la forma y rebasa los terrenos de la medida, una estética dirigida hacia lo inapropiado dentro de acuerdos clasicistas sobre armonía y/o equilibrio estético. Todo se mancomuna con el concepto de la psicología de masas:

La ingenuidad y la cursilería de la pretendida función cultural, el mal gusto de las exposiciones sistemáticas, el sentimentalismo autocomplaciente de la mera opinión personal y el objetivo de la divulgación de esquemas puramente ornamentales son elementos característicos de ese heterogéneo proceso cultural que se denomina kitsch.

Frente a la aspereza y a la inaccesibilidad de la obra de arte auténtica, el objeto kitsch es esencialmente llamativo, accesible, exhibicionista, superabundante en efectos calculados, disfrutable y decorativo, prototípico en cuanto a su afán de convertirse en símbolo sensacional y fácil.<sup>198</sup>

Las informaciones biográficas especifican la vinculación del director con el movimiento arriba mencionado. Esta liga, entre la tendencia estética y sus obsesiones como creador, estuvo inmersa en un contexto político y social definido. El hecho tuvo lugar en medio de un ámbito de ruptura y liberación que buscaba nuevas formas para alimentar búsquedas expresivas:

(Almodóvar) se sintió fascinado por la estética “Kitsch” y la cultura popular y abanderó la llamada movida madrileña.<sup>199</sup>

Una estética que en su momento fue asociada a la cultura del desencanto

---

<sup>197</sup> Pedro Almodóvar, *Almodóvar y las drogas. El mundo*, en <http://www.esdifícil.com/noticias/270503almodovar.htm>, p. 2 (agosto de 2003).

<sup>198</sup> Francisco Castillo V., *El Kitsch, estética de la superabundancia*, en <http://www.computerworld.com.mx/desarrollo/elkitsch.htm>, p. 1-2 (septiembre de 2003).

<sup>199</sup> Pedro Almodóvar, *biografía*, en <http://www.todocine.com/bio/00097105.htm>, p. 1 (septiembre de 2003).

político, como una respuesta de resignación sarcástica a la frustración en sus expectativas revolucionarias (...) <sup>200</sup>

La reflexión sobre la concepción visual del realizador clarifica su afinidad con la expresión desbordada en los terrenos de la imagen, la forma y la proyección emotiva. Los espacios, seres y texturas en el universo almodovariano poseen una naturaleza recargada, y dan en ocasiones la impresión de un entorno de alcances oníricos, de seres que conviven en pequeños universos donde lo impensable puede tener lugar. Su alejamiento de las formas contenidas o minimalistas está sostenido en su filiación hacia una estética de carácter ornamentalista, la cual encuentra en la exuberancia de las formas y las emociones el vehículo de expresión de necesidades sociales y la respuesta a mecanismos represores:

¿Pero quién es Pedro Almodóvar? ¿Quién es ese director de cine, español, que narra historias de monjas que tienen SIDA, hombres que gustan vestirse como mujeres exuberantes, gente que desea, que disfruta del placer envuelto en lo que venga, de homosexuales que aman a otros hombres, de heterosexuales reprimidos, bisexuales, transexuales y mujeres al borde de un ataque de nervios? (...) El cine de Pedro Almodóvar habla mucho de la sexualidad, de la soledad, de la pasión, del deseo. También, destaca su mirada sobre lo femenino. <sup>201</sup>

Toda esta pléyade de presencias y entornos de carácter no realista, forman unidades de un cosmos particular, concebido por su autor como espacio de permisibilidad para la exposición de sus preocupaciones estéticas. Hay una premeditación para la utilización de lo kitsch en su obra, es una herramienta expresiva más que un postulado seguido a pie juntillas. Es llevar hasta sus últimas consecuencias las posibilidades del término para la consecución de resultantes en el terreno cinematográfico:

El kitsch (...) se convierte en una forma crédula de asumir la vida, lo sentimental y lo ambicioso. Crea románticamente una imaginativa pero superficial existencia fuera de un mudo soso, combinando iconos en una expresión de pseudo-originalidad o estilo fingido (...) <sup>202</sup>

El montaje toma beneficio de los elementos descritos, y construye un aparato teatral que concentra la estética del cineasta español durante poco más de una hora.

Los personajes femeninos caracterizados responden a los planteamientos estéticos constantes en el realizador –comportamientos excesivos, actitudes extravagantes, con un pro-

---

<sup>200</sup> Juan Pablo Pert, *El cartel en la filmografía de Almodóvar*, en [http://www.uclm.es/honoris/Pedro\\_Almodovar/exposicion.htm](http://www.uclm.es/honoris/Pedro_Almodovar/exposicion.htm) p. 2 (septiembre de 2003).

<sup>201</sup> Mildred Largaespada, *Ojo de mujer: Pedro Almodóvar*, en [http://www.confidencial.com.ni/200-186/html/body\\_ojodemujer.html](http://www.confidencial.com.ni/200-186/html/body_ojodemujer.html), p. 3 (septiembre de 2003).

<sup>202</sup> María Vázquez, *El arte kitsch, puro corazón*, en [http://www.rosenblueth.mx/fundacion/numero02/art07\\_numero02.htm](http://www.rosenblueth.mx/fundacion/numero02/art07_numero02.htm), p. 3 (septiembre de 2003).

ceder que toma poca atención a los entendimientos moralinos-. En contraste con obras ya analizadas, aquí apreciamos una concepción de personaje previa a la establecida dentro del espectáculo. Hay una doble empatía por parte del público, por un lado hacia los seres ideados por el creador cinematográfico y, por el otro, hacia las intérpretes que han caracterizado a estas mujeres, las cuales el nombre genérico de *Chicas Almodóvar*:

(...) la gente llegaba a España (le ha pasado a mucha gente) esperando encontrarse con alguna mujer al borde de un ataque de nervios, una *chica Almodóvar*. Es decir, una estrafalaria a la que le pasan cosas rarísimas.<sup>203</sup>

El trabajo actoral toma en consideración la expresividad recargada, dirigida a manifestar una extracotidianidad carente de discreción. Se subraya la calidad irreal de la representación, sus posibilidades fantasiosas. En este sentido, la interpretación recurre a la forma radical del espectáculo travesti –la *drag queen*-. La naturaleza de esta forma de caracterización travesti, y la impresión visual generada en la audiencia, embona con la estética almodovariana:

(...) si las acciones de las *Drag Queens* suscitan risas o censuras es porque ponen de manifiesto los mecanismo preformativos a través de los cuales se produce una relación estable (un proceso de repetición regulado) entre sexo y género.

La escritora estadounidense Susan Sontag (...) redefine el término –de la *drag queen*- que en su nueva acepción vendría a designar el amor/gusto hacia lo antinatural, lo artificioso y exagerado.<sup>204</sup>

La interpretación reclama un desempeño ajeno a la contención –pertinente en otras intencionalidades y géneros-, y aboga por el registro estridente. El gesto facial y el movimiento, dan la pauta para lograr veracidad en la representación de presencias femeninas más allá de la norma en el entender general. Es una exaltación de lo femenino en su sentido de espectáculo. El objetivo es mostrar en escena imágenes recargadas en el atavío y la conductualidad, así como en la proyección emocional. Se remite a las intérpretes originales y a los personajes interpretados, como en un juego de proyecciones donde una manera de caracterizar un papel por una actriz, se convierte en patrón de construcción para el mismo personaje, pero habitando un cuerpo distinto (por un actor):

(...) el conjunto de las imágenes y de las emociones que acompañan al descubrimiento de una figura imaginaria que debe representarse, está dominado por la intuición de poder entrar en un conjunto de conductas que rebasan al sujeto individual y que lo pondrán en contacto con modos de comunicación nuevos, o en todo caso desconocidos.<sup>205</sup>

---

<sup>203</sup> Largaespada, *art. cit.*, p. 2.

<sup>204</sup> Beatriz Preciado, *Estéticas Camp: performances pop y subculturas "butch-fem". ¿Repetición y transgresión de géneros?*, en <http://www.sindominio.net/karakola/retoricas/camp.htm>, p. 1, (septiembre de 2003),

<sup>205</sup> Duvignaud, *op. cit.*, p. 240.

El trabajo vocal es omitido por la utilización de temas musicales –los cuales referiremos más adelante-. Esta fonomímica no atenta contra la naturaleza del hecho escénico; su no inclusión no determina la ausencia de acción dramática o de trabajo sobre personaje. El sustento histriónico descansa sobre otras bases –la gestualidad- para proyectar un carácter:

Podemos afirmar que el hecho teatral es fundamentalmente acción y movimiento y se produce cuando todos los elementos constituyentes del mismo se entreveran absolutamente, se funden y amalgaman en una nueva realidad: el espectáculo.<sup>206</sup>

La esencia del drama no son las palabras, sino la acción. Las palabras teatrales se escriben para ser representadas.<sup>207</sup>

La música se transforma en un elemento entrañable dentro de la estética de Almodóvar y, por extensión, en el montaje. Hay una relación directa entre la composición visual, y el refuerzo en el tono y la atmósfera dada por la música, principalmente la de acompañamiento vocal, pues las historias que se refugian dentro de las melodías encierran mensajes a discreción, lo cuales vienen a complementar lo que la situación dramática plantea. Por tratarse del ámbito cinematográfico, la influencia psicológico-emotiva surgida por un determinado tema musical, y la respuesta emocional desencadenada en el espectador, es parte básica del quehacer filmico –aunque existen excepciones y creadores con propuestas alternativas que difieren sobre este punto-. Para el director español, la música forma parte de la estructura dramática, las melodías toman calidad de textos subrepticios que intervienen en la contextualización, y en la determinación de los personajes producto de su imaginación. La selección de temas del director busca desencadenar notaciones emotivas, y éstas son auxiliares del espectador en la comprensión de la problemática emocional de los seres almodovarianos:

La música, de manera indudable, forma parte de la película en gran proporción, y justo su importancia depende del criterio que siga su director.

La música para él (Almodóvar) tiene finalidad de metatexto, porque para él las canciones que escucha el espectador forman parte del diálogo, y por lo tanto cuenta ya con estos textos a la hora de dar vida a sus protagonistas en el guión.

De aquí deducimos que, para Almodóvar, la música cuenta en tanto que tiene un texto que dice algo, por eso necesita canciones para que, de una manera amable, sepamos qué ocurre con los sentimientos de los protagonistas.<sup>208</sup>

La selección musical del espectáculo toma algunos de los temas arraigados en la cultura popular, así como a las intérpretes de los mismos. El conjunto abarca presencias europeas y latinoamericanas de distintas épocas y estilos interpretativos (La Lupe, Eartha Kitt,

---

<sup>206</sup> Richard Salvat, *El teatro como texto, como espectáculo*, Barcelona, España, Montesinos, 1983, p. 27.

<sup>207</sup> Rice, *op. cit.*, p. 23.

<sup>208</sup> Matilde Olarte, *Música española en el cine español: La banda sonora en Almodóvar*, en <http://www.arvo.net/includes/documento.php?IdDoc=6000&IdSec=844>, p. 2 (septiembre de 2003).

Astrid Haddad, Luz Casal, Alaska, Chavela Vargas, etc.<sup>209</sup>.) Los géneros van desde el canto vernáculo, el bolero, el pop, la música de Broadway, etc. Cantoras y géneros provenientes de latitudes e idiosincrasias ajenas, pero con un elemento compartido: el énfasis dramático y/o satírico en la estructura musical, ya sea por orquestación, inflexión vocal o tendencia estilística. El vínculo emocional se establece entre el personaje cinematográfico y la intérprete de la melodía seleccionada, en una confabulación entre caracterizadores y público, quienes comparten la empatía para con las entidades femeninas convocadas. Esto se empalma con la intencionalidad primigenia del autor cinematográfico:

Almodóvar, pues, ha conocido desde sus inicios la importancia del elemento musical en el cine. Siendo él mismo melómano e intérprete de sus textos, ha conseguido crear momentos irrepetibles donde imagen y música forman un todo indisoluble consiguiendo en múltiples ocasiones que el público olvide una melodía “prestada” que en sus manos adquiriera valor totalmente catalizador(...) A lo largo de su obra queda patente, pues, un triunvirato musical: popular-vanguardista-clásico.<sup>210</sup>

En este sentido, hay que señalar la diferencia entre la representación teatral y la representación cinematográfica. Las posibilidades expresivas, técnicas y espaciales difieren entre uno y otro terreno creativo. La administración de las facultades está en función de lógicas ajenas, lo mismo que las condiciones de marcaje y composición. No obstante la vinculación directa entre la estética cinematográfica tomada como base, y la propuesta del montaje, las condiciones y demandas en la dirección y la interpretación actoral cambian, y es necesaria una congruencia con el espacio de representación. La diferencia fundamental es el *aquí y ahora* que define el hecho teatral, su calidad variante entre una representación y otra, su condición de expresión viva siempre igual pero incapaz de ser la misma, y el registro permanente de la obra cinematográfica, por ser ésta un instante congelado y preservado en el celuloide. Ambas naturalezas son coherentes con las intencionalidades de cada terreno:

A diferencia del cine, lo elemental en teatro es la “presencia actual”. Actuar es manifestar visiblemente partes de nosotros mismos sin separar nuestra mente de nuestras vísceras. Como artistas, somos vehículos que posibilitan que las ideas se manifiesten formalmente a través de nuestras sensaciones.<sup>211</sup>

Existe un código compartido entre realizadores y público, el cual permite la complicidad durante la representación. Las imágenes, personajes y secuencias presentados se encuentran en la memoria de los asistentes antes de iniciar la función. Lo que va sucediendo, es la identificación de los diálogos y las melodías dentro del cuerpo de información de cada espectador. Dicha información le permite someter a escrutinio la ejecución imitativa. Se espera

---

<sup>209</sup> Elizabeth Romero, *Performance: Una chica Almodóvar*, en <http://www.jornada.unax.mx/2003/jun03/039611/09an2esp.php?origen=espectaculos.php&fly=1>, p. 1 (septiembre de 2003).

<sup>210</sup> Olarte, *art. cit.*, p. 8.

<sup>211</sup> Alberto Miralles, *Nuevos rumbos del teatro*, Barcelona, España, Salvat, 1974, p. 55.



fidelidad tanto en el desempeño humano como en el apartado de producción y caracterización. El antecedente filmico conlleva una delimitación de la posibilidad de modificación del rol emulado, debido al registro visual y auditivo, donde las imágenes presentadas son cotejadas con el contexto cinematográfico. De no existir una congruencia entre lo que el espectador conoce de antemano y lo observado en escena, la ligadura entre los personajes y sus intérpretes originales se rompe, y la audiencia no establece unión empática con los hechos escénicos. La capacidad imaginativa del espectador se convierte en una facultad evocativa de rostros, voces y gestos predeterminados por el producto creativo precedente. Hay opiniones sobre la peligrosidad de la influencia cinematográfica en el público, y su efecto sobre la convención teatral:

Para siempre pasaron los tiempos en que Sarah Bernhardt y la joven Adele Sandrock podían representar el papel de Hamlet. El que hoy quiera representar a Hamlet, deberá tener aspecto de Hamlet. Nadie cree ya en el arte de la transmutación y nadie atiende al *cómo*; lo único que vale es el exterior. Muchos atribuyen la pérdida de la facultad imaginativa al influjo del cinematógrafo. En la pantalla, lo que se impone es el tipo y, según afirman, desde su aparición también el teatro se ha visto obligado a respetar ante todo la correspondencia de tipos en sus repartos.<sup>212</sup>

El tipo en este caso importa para sugerir una presencia, pero no existe una mimetización absoluta, al estar el tono paródico explotado en algunos casos. Hay convivencia entre cuadros de melodramáticos y otros de índole satírica —, según la melodía y la intérprete original—.

El sitio de representación se sitúa en un punto medio entre el foro convencional y el alternativo. Se aprovecha la arquitectura del recinto para conformar un escenario desnudo, cuyas proporciones permiten tres frentes (frontal y laterales). La atmósfera del lugar (caracterizada por una iluminación tenue y mobiliario convencional —mesas y sillas— que hace las veces de butaquería) remite al espectador a un entorno de naturaleza escénica, lo cual tiene peso en la actitud:

El espectáculo, pues, empieza en el momento en que el telón o las luces se encienden sobre un espacio determinado por el que deambulan unos seres vivos y en el que están ubicados unos objetos y unos volúmenes. Para el actual hombre de teatro un espectáculo es toda aquella manifestación que reúne estas características.<sup>213</sup>

Se aprecia amalgamamiento entre los intereses y las posibilidades de los implicados. Se consigue una estética visual, compartida con la interpretación actoral y dando correspondencia tonal. Esto deja como saldo una sensación de unidad, y lógica escénica. Los involucrados comparten una visión y ponen al servicio de ésta sus habilidades, como parte de una idea de grupo y de un sentido de colectividad llevado por un sendero unilateral de concepción creativa:

La presentación de la obra dramática supone las capacidades y los servicios de un director y de actores, modistas, escenógrafos, tramoyistas, empleados de “fachada” y personal administrativo. Toda esta gente tiene que coordinarse en la realización de un plan organizado. El individualismo tiene que expresarse, pero al mismo tiempo tiene que quedar en gran parte subordinado, al proyecto general.<sup>214</sup>

<sup>212</sup> Melchinger, *op. cit.*, p. 63.

<sup>213</sup> Salvat, *op. cit.*, p. 10.

<sup>214</sup> Rice, *op. cit.*, p. 34.

# ESPECTÁCULOS CON ESTRUCTURA DE OBRA CONVENCIONAL

## Y LLEGARON LAS BRUJAS (Octubre de 2001)

Espectáculo presentado en el Centro Cultural Roldán Sandoval

**E**ste caso constituye un modelo de escenificación travesti que sigue los parámetros de lo que en el entendimiento general se concibe como obra de teatro. Es decir, hay un texto dramático elaborado con base en las unidades aristotélicas –acción, lugar y tiempo-. Esto ciñe a la obra dentro de un margen de convencionalidad, cuyo efecto repercute en la recepción del hecho escénico, y en la comunicación desarrollada entre creadores y espectadores

La dramaturgia está estructurada con base en obras de autores de la literatura universal –Smith Dodie, Los hermanos Grimm, Charles Perrault y Terence Hanbury White-. Las obras seleccionadas son cuentos enraizados en la cultura popular –*Blanca Nieves y los siete enanos*, *La bella durmiente*, *La espada en la piedra* y *La noche de las narices frías*-. Más que una aproximación directa al referente literario, el centro de gravedad se ubica en la interpretación cinematográfico-visual que de dichos casos literarios ha realizado la casa Disney –cuyas producciones, temas y personajes se caracterizan por estar dirigidas hacia el denominado mercado infantil-. El vínculo se da de la siguiente manera: con base en cuatro de los personajes femeninos antagónicos –*Cruela de Vil*, *Maléfica*, *La Reina* y *Madame Mim*- de las versiones cinematográficas, se construye una anécdota en la cual estos caracteres son extraídos de su contexto inicial, y son situados en un espacio y tiempo producto de la imaginación del dramaturgo. Todo esto adicionado con temas musicales insertos durante la representación.

La anécdota, para fines de claridad, es como sigue: En una noche donde tiene lugar una alineación planetaria particular, los cuatro personajes femeninos mencionados se reúnen con la finalidad de iniciar a su sobrina –cuyo nombre es Ariel- como hechicera. Conforme la noche avanza, las hechiceras confrontan sus puntos de vista, y se da un enfrentamiento entre las fuerzas del bien y el mal, el cual concluye con la ponderación de la fuerza del bien, la redención de las hechiceras y la modificación su intencionalidad primigenia.<sup>215</sup>

Como puede verse, la unidad de acción está desarrollada con base en un principio, medio y fin. Todo está centrado en el personaje de Ariel, y el conflicto está en función de la dubitación acerca del camino por el que ésta debe optar –bien

---

<sup>215</sup> *Y llegaron las brujas*, programa de mano, p. 16.

o mal-. Las hechiceras sirven como fuerzas y/o influencias en el desarrollo del conflicto para permitir el fluir de la acción dramática.

Esta base anecdótica sirve como punto de partida para la configuración de la puesta –la cual está interpretada en tono fársico-. Los personajes originales son modificados en su concepción tonal y caracterológica inicial.

Las obras cinematográficas referidas, además de la variedad en sus orígenes literarios, cuentan con una misma estética, producto de la imaginaria desarrollada por Walt Disney. La obra de este realizador cuenta con aceptación –debida a factores de éxito comercial y de alcance masivo gracias a las posibilidades de proyección que el medio provee- por parte del grueso de los espectadores cinematográficos. Hay afinidad con la concepción ideológica y artística impuesta a las obras filmicas producidas bajo este sello, lo cual se convirtió en vehículo para la delimitación de aspectos definitorios que dotaron de identidad a los productos elaborados. Dichos elementos han sido ponderados tanto como rasgos de identidad merecedores de encomio, que como lugares comunes sujetos a crítica:

Niños y mayores suelen unirse frente a las películas animadas de Walt Disney. No importan las críticas que hablan de productos demasiado almibarados o, incluso, reaccionarios, sólo importa el color, la música y las historias que, a través de la gran pantalla (...) nos transportan a un universo donde los problemas acaban por resolverse, donde los malos reciben su castigo, donde la bondad triunfa por encima de cualquier otro elemento donde, al fin, se hace realidad eso que todos ansiamos: “y vivieron felices y comieron perdices”.<sup>216</sup>

El modelo seguido en las versiones cinematográficas mencionadas puede describirse como el aprovechamiento de una obra literaria, cuya trama posee calidad intemporal y facilita la identificación de individuos de distintas latitudes e idiosincrasias. Dicha trama es presentada en un contexto donde se exalta el factor espectacularidad (color, línea y forma), gracias a las ventajas proporcionadas por los recursos de producción. Todo esto complementado por una estructura musical y elementos de tipo fantástico:

Los largometrajes (...) de Disney (...) siguen un mismo esquema (...) Son cuentos clásicos que nunca pasarán de moda, que mantienen una estructura semejante a la de los musicales. Así, intercalan seis o más canciones con un ritmo y una letra pegadizos (sic) y siempre hay una historia de amor, que, en principio, parece imposible; pero que cuenta con la ayuda de unos colaboradores únicos –animales y objetos animados- (...) hay una malvada (...) que hace todo lo posible para que fracase ese amor.<sup>217</sup>

---

<sup>216</sup> Anabel Sáiz, *Walt Disney, el mago del dibujo animado*, en Disney.htm» [http://www.islabahia.com/Culturalia/Anabel/Walt\\_Disney.htm](http://www.islabahia.com/Culturalia/Anabel/Walt_Disney.htm), p. 1 (septiembre de 2003).

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 2.

De toda esta concepción ideológico-visual, el elemento que interesa es la conformación de una caracterología de personajes femeninos. Estas presencias se encuentran divididas dentro de un margen de polaridad donde los extremos sirven como puntos antitéticos, representativos de la confrontación entre naturalezas básicas (bien y mal). Los comportamientos y caracteres son un reflejo ya sea de virtudes o de vicios, y la lucha de estos opuestos permite la existencia del conflicto dramático. Cada personaje constituye un caso de ejemplaridad o de reprobación, según la tendencia por la que se opte:

(...) encontramos similitudes entre los personajes femeninos de Disney, habitualmente los más importantes; la heroína siempre es dulce, delicada, de gran encanto, mientras que las villanas pueden diferenciarse en dos grupos: extravagantes, desgarbadas y gritonas como *Cruella de Vil*, *Madame Mim* o *Medusa*, y las de gran personalidad, guapas, frías y soberbias, como la reina de *Blancanieves*, la hechicera Maléfica o la madrastra de Cenicienta.<sup>218</sup>

Este montaje cuenta con ejemplos de ambos casos (*Cruella de Vil* y *Madame Mim* en el primer apartado, y la reina de *Blancanieves* y *Maléfica* en el segundo). Todos presentan rasgos exaltados en conductualidad y carácter, son presencias femeninas particulares, cuyas pautas excesivas auxilian en su delimitación y comprensión por parte del hacedor escénico.

Las posibilidades en el ámbito cinematográfico se enfrentan con los alcances de los recursos teatrales, y esto obliga a la modificación del aparato de producción, el cual centra los referentes visuales en las caracterizaciones ejecutadas por los histriones. El apartado de imagen (luz, color, textura) se adecua a las necesidades de la puesta, y la convención consiente la condonación de carencias bajo la licencia de la naturaleza teatral:

(...) el magno pretexto de la estética popular: la disputa del teatro y el cine, es decir, de lo que como arte funda su dignidad en la pobreza y de lo que como industria se apoya en la fuerza económica.<sup>219</sup>

En el campo actoral, se presenta una característica no abordada antes con respecto del bagaje de los involucrados. Hay una preparación actoral de índole académica. Todos cuentan con una formación teórico-práctica, con antecedentes y experiencia en una diversidad de géneros. Esto marca una distinción entre el aprendizaje de tipo empírico, y el recibido en el espacio aula. Ambos caminos son opciones en concordancia con objetivos compartidos. La escolarización del proceso de formación actoral no garantiza la consecución de los mejores resultados, pero sí determina un proceso distinto de desarrollo. La historia del teatro da fe de ello:

Hasta el siglo veinte, los actores desarrollaban su arte en la forma más simple

---

<sup>218</sup> Carlos Alvear, *Walt Disney. Un hombre con mucha imaginación*, en <http://www.istmoenlinea.com.mx/articulos/21407.html>, p. 3.

<sup>219</sup> Antonio Magaña Esquivel, *Sueño y realidad del teatro*, México, INBA, 1949, p. 239.

de las circunstancias: Actuaban. Se desarrollaban con base en la observación y la experiencia. Observaban a los grandes protagonistas de su tiempo y los emulaban lo mejor que podían. Con la finalidad de obtener experiencia y el reconocimiento que podían brindarles oportunidad, comenzaban como aprendices (...) y trataban de probar a los productores y directores que podían afrontar roles de más importancia.<sup>220</sup>

La formación está vinculada con los planteamientos de la puesta. Se exige pericia en los apartados de manejo vocal, corporal y emocional. Estas áreas conforman la base para la caracterización. Los personajes son reinterpretados por los actores, quienes mantienen fidelidad con el original en el terreno de lo visual, pero abordan la interpretación de manera opuesta, por alejarse de los referentes iniciales y crear una concepción personal.

El apartado vocal toma aquí lugar y pertinencia. No existe un material pregrabado que sirva de soporte, pues los temas interpretados no provienen de las bandas sonoras de los estudios Disney. Se trata de melodías originales creadas *ex profeso* para el montaje. No se pretende la emulación de algún intérprete en específico, la interpretación vocal está concebida con base en la percepción y fantasía del actor para caracterizar a su personaje. Hay una libertad no observada en casos previos. La voz juega entonces un doble papel: el de la voz hablada y el de la voz cantada. Cada histrión concibe un color y un espectro de inflexiones y matices para dotar de personalidad al ente representado. El manejo de la voz conlleva una intencionalidad como creador y una respuesta de la audiencia. Los estudios sobre la trascendencia del apartado vocal nos indican el tipo de herramienta que constituye:

(...) los trágicos griegos sabían acelerar o ralentizar el recitado alternativamente, levantar y bajar la voz, entrecortar las palabras, acariciar la expresión, desgranar la frase minuciosamente, sin tomar aliento. Su habla nacía según las necesidades de los sobresaltos, e incluso de las señales, y accedía, imitaba, reía, se burlaba, insultaba. Luego, como dos cantantes que se responden, las voces iban de uno a otro interlocutor: hasta se había inventado una palabra para expresar ese diálogo de los yambos: *esticomutia* (...) la conversación mediante líneas, a través de versos.<sup>221</sup>

Los temas musicales son empleados como medio de presentación para los personajes. Las letras están concebidas con base en los rasgos caracterológico de cada uno de los entes dramáticos, son un alegato definitorio de su ser y proceder dentro de la obra. El empleo de la música está en menor proporción que en casos ya abordados.

El manejo corporal implica un descondicionamiento de los patrones de conductualidad genéricos (masculino y femenino) entre el actor y el personaje. Dada la caracterización de una presencia femenina (la cual posee detalles de conductualidad que rozan el exceso), el intérprete debe enfatizar patrones de desplazamiento y gesticulación. Es una ruptura con lo idiosincrásicamente comprendido en el espectro de lo masculino. Éste es un punto en común

---

<sup>220</sup> Sporre, *op. cit.*, p. 237.

<sup>221</sup> Odette, *op. cit.*, p. 33.



en los espectáculos de tipo travesti. Los caracterizadores deben ser concientes en todo momento del manejo de su cuerpo para no traicionar la lógica genérica del personaje. Esta conciencia se hace extensiva al manejo de vestuario, el cual está diseñado con base en el referente cinematográfico y, por tanto, las texturas y patrones conforman un diseño recargado que exige un uso específico en su manejo, para dar la impresión de naturalidad. El movimiento es un referente para el espectador, y el actor debe tener control de su aparato corporal en todo momento:

Debido a que el cuerpo del actor es un instrumento que éste debe interpretar, dicho instrumento debe estar cuidadosamente entrenado y dispuesto como los dedos de un pianista. Cada movimiento debe tener un propósito y un significado. (...) El actor que no puede utilizar con la delicadeza, expresividad, poder o destreza que un rol requiere, falla. (...) Tener semejante mecanismo bajo un control absoluto requiere entrenamiento.<sup>222</sup>

El gesto está entendido dentro de un referente de índole no realista; así, la puesta deja a los actores disponer sus facultades bajo una lógica que licencia el exceso. Dicho exceso está en relación con la concepción actual de “naturalidad escénica”. En ocasiones existen opiniones o tendencias ponderadoras de naturalidad como una vertiente de mayor encomio, lo cual no es aplicable en todos los casos. El rompimiento de esta comprensión de lo “natural” en el montaje analizado, permite la reflexión acerca de las concepciones existentes del término:

Cuando un crítico contrasta el estilo de un actor como el de otro, invariablemente está diciendo que uno es correcto y el otro no, que un actor es bueno y el otro malo. (...)

Si se compara la relativa “naturalidad” del siglo XVII con la de los siglos XIX y XX en términos de actuación, se tendrá que discutir lo que ambos periodos consideran natural. (...) la naturalidad es relativa al lugar lo mismo que al tiempo: un gesto que es natural para un italiano no lo es para un inglés.<sup>223</sup>

La base dramaturgica implica un trabajo conjunto por parte de los actores sobre el escenario, al haber una interacción de principio a fin que obliga la dialogación para dar continuidad y verosimilitud a la acción dramática. Esto habla de la necesidad y posibilidad de compartir las habilidades entre unos y otros sobre las tablas, lo cual facilita la consecución del juego (entendido como una lógica de acción que requiere de la confabulación de los implicados para llevar a buen término una empresa escénica, sin importar el género de la misma) dentro de la obra. Es la posibilidad de llevar lo colectivo (creadores) hacia el terreno de la unidad (creación):

(...) el juego es una cantidad y una calidad determinada de acciones que se

---

<sup>222</sup> Sporre, *op. cit.*, p. 253.

<sup>223</sup> Bentley, *op. cit.*, p. 54.

distinguen de la vida ordinaria, una parte de la vida autónoma total, sin utilidad, inmediatamente discernible por el hombre como por el animal: es una forma de actividad que tiene un sentido y una función social.

El juego no se opone a lo que es serio; no es necesariamente cómico. (...) la noción de juego se eleva sin que disminuya lo que es habitual reconocer como grave o respetable.<sup>224</sup>

El texto está estructurado con base en la caracterología de los personajes y en la estética visual del antecedente filmico, pero la anécdota de la obra sólo toma pequeños detalles de las fuentes y se aventura por caminos que la solidarizan con lo fársico –por el tono desbordado y/o caricaturesco-. El objetivo es la utilización de los personajes como referente para el espectador, pero colocándolos en un entorno donde la exposición de sus rasgos de carácter –en una oscilación entre el vicio y la virtud- haga patente la índole sardónica. Si bien los actores respetan la base dramática, no se limitan a ésta, la complementan con textos adicionales surgidos por las reacciones del público. Hay una retroalimentación que produce variantes en cada representación. La cuarta pared es neutralizada, y los histriones tienen la libertad de violar la separación entre público y ficción, e involucrar a los asistentes en los hechos dramáticos. El texto se convierte en cierta medida en pretexto de acción dramática, cuya función es la de punto de partida para acciones y dinámicas, producto de la complicidad entre el intérprete y su público. La improvisación convive con la estructura fija dentro de una complementariedad escénica, en busca de la renovación perenne del montaje. Es una conciliación entre puntos en apariencia contrarios:

(...) del público primitivo salió el primer actor, que improvisó ante su auditorio, lo que se proponía decir. Aunque el teatro improvisado ha seguido subsistiendo en múltiples formas –ya se llame *Mimus*, *Commedia dell'Arte*, ya *Stegreifspiel* o *Sketch* en nuestras “carpas” (...) más que escrito, improvisado por comediantes geniales-, el actor moderno, seguro de sus medios de expresión, no puede desligarse ya de la labor del dramaturgo que le suministra la base para su trabajo artístico (...).<sup>225</sup>

La improvisación puede desarrollarse con base en condiciones que permitan su aprovechamiento como herramienta de enriquecimiento histriónico. Este elemento debe emplearse según la pertinencia y la no descontextualización o desvirtualización de la acción dramática originaria:

Los buenos actores improvisan siempre, incluso de los límites del diseño más preciso de la puesta en escena. El actor no puede improvisar más que cuando está lleno de alegría interior. Fuera de la atmósfera de alegría creativa, de gozo artístico, le es imposible darse en toda su plenitud.<sup>226</sup>

---

<sup>224</sup> Doat, *op. cit.*, p. 42.

<sup>225</sup> Wagner, *op. cit.*, p. 13.

<sup>226</sup> Meyerhold, *op. cit.*, p. 131.

Al respecto de la caracterización, el vestuario adquiere rango símbolo representativo de una estética inmersa en el terreno de lo fantástico. Se circunda una realidad donde lo improbable puede tener lugar; donde el imaginario colectivo encuentra eco, y establece una empatía con presencias enraizadas en lo onírico y en lo mágico entendido como supranatural. El color y la forma están dispuestos de forma tal que se convierten en patrón de identificación arraigado en la cultura popular. Los materiales son ricos en texturas y volumen, y las caracterizaciones faciales devienen en máscaras que exaltan los rasgos fisonómicos. Esto nos habla del papel del atavío como vehículo de comunicación con el público, donde la imagen se convierte en mensaje conteniente de informaciones compartidas entre hacedores y espectadores. Todo esto en servicio de la representación:

El vestuario escénico ha jugado un papel importante en la producción teatral desde las primeras épocas. En el teatro de Asia el vestuario no sugiere tiempo y lugar, sino que tiene funciones profundamente simbólicas que apelan a una elaborada comprensión por parte de la audiencia. (...) Las máscaras cómicas y trágicas del teatro de la Grecia antigua han venido a simbolizar el teatro en sí mismo. Luego –en la comedia romana, por ejemplo– la tosquedad de los vestuarios delimitaba mucho de la obscuridad del personaje y del género.<sup>227</sup>

La dirección escénica toma en consideración las condiciones del lugar, el tono de la puesta, la utilización de los recursos expresivos y el complemento músico-vocal, y los estructura con base en un diseño de trazo y composición homogéneos, con uniformidad en los niveles de interpretación y en el manejo del espacio. Hay una secuencia lógica entre la acción, el desplazamiento y la proyección emocional, así como fluidez en el desarrollo de los hechos. Las dinámicas actorales se disponen de forma tal que la intencionalidad cómica se alcanza y, en consecuencia, la atmósfera hilarante se desencadena entre los asistentes. Existe una comprensión de la naturaleza del texto que conlleva a la resolución congruente de las necesidades espacio-tonales. La labor del director cumple con la función interpretativa de los hechos establecidos dentro del lenguaje literario –el texto–, por medio de elementos y formas representacionales –acción–:

Hay una analogía (...) entre dirigir y orquestar. Cada una envuelve dos procesos separados pero relacionados en un mismo plano. En el primero, se debe llegar a un entendimiento acerca de lo que el texto expresa. Esta es el área de la interpretación. La segunda es el área de la ejecución. En este punto se buscan soluciones sobre cómo expresar el significado dramático en términos de representación. Para el director, esto significa encontrar una manera de expresar lo existente en el texto por medios escénicos.<sup>228</sup>

---

<sup>227</sup> Sporre, *op. cit.*, p. 326.

<sup>228</sup> Curtis, *op. cit.*, p. 6.

Hay una diferencia entre el público de otros espectáculos y el de esta puesta. Al no encontrarse en un espacio de entretenimiento de la comunidad homosexual –antro-, el público se pluraliza y los códigos se modifican. La nomenclatura referencial –los elementos y personajes cinematográficos- forma parte de un parámetro cultural ajeno a concepciones de índole sexual. Las informaciones contenidas en el texto remiten –como en casos anteriores- a elementos incrustados en la memoria de los asistentes. Son referentes visuales contenidos en su marco referencial, pero en este caso sobre tópicos de otra índole. Esta diferencia no impide la consecución de la química entre los actores y quienes presencian su labor. El cariz cómico de la representación permite expresiones con lenguaje altisonante dirigidas entre los actores y, en ocasiones, al público, sin constituir un elemento tendiente a la agresión, sino una forma de vinculación aceptada tácitamente por ambas partes como parte del juego dramático:

La velada sólo se convierte en acontecimiento si toma como punto de mira aquello que es capaz de cerrar el contacto entre los de arriba y los de abajo; ello presupone la identificación de actores y público desde un punto de vista determinado; el acontecimiento consiste, precisamente, en que dicha identidad específica adquiere recíproca expresión en ofrecimiento y acogida. Ello significa que, al final, se invierte la relación entre actores y público: se logra el objetivo de la velada cuando los que ofrecían se convierten en pasivos, y toda la actividad –como conmoción, entrega y júbilo- parte de quienes recibían.<sup>229</sup>

El espacio aquí determina elementos de dirección, interpretación y producción. Se trata de un recinto acondicionado como foro de proporciones reducidas y con tres frentes distintos. La cantidad de espectadores es moderada, siendo un entorno de naturaleza intimista y, en cierta medida, más posibilitado para espectáculos de cámara. La diferencia estriba aquí en la obra, pues ésta se cifra en el ámbito de la comedia musical, el cual, como hemos señalado, se sirve de los recursos de producción para generar el entorno apropiado a sus necesidades de representación –dentro de un contexto tradicional-. En este caso, ni las dimensiones espaciales, ni los recursos técnicos están en relación con esta característica. Se detecta austeridad en el aparato escenográfico y las posibilidades de desplazamiento y composición, lo cual no conlleva un resultado carente de efectividad. Hay una reinterpretación de las posibilidades del musical, donde la espectacularidad está dada en el terreno de vestuario y caracterización y la convención teatral justifica la ausencia de un aparato de producción de mayores proporciones. Esto habla también de las diferencias entre las posibilidades de representación de un espacio a otro, y las reformas efectuadas al margen. Esta diferencia se hace extensiva también a los cambios producidos en las distintas épocas. Las posibilidades de hoy marcan un contraste con las de antaño:

---

<sup>229</sup> Melchinger, *op. cit.*, p. 127.

Cuando irrumpió en Europa la edad de las grandes fantasmagorías, el barroco, acababa de comenzar lo que, a causa de sus invenciones y descubrimientos, llamamos “época moderna”. En ninguna otra parte fascinó tanto a los hombres como en los imponentes escenarios de aquel tiempo, en los que no solamente se echaban a correr juegos de agua y fuegos artificiales, sino que también la matemática de la perspectiva revelaba un nuevo mundo óptico. Este retablo de maravillas se mantuvo hasta bien avanzado el siglo diecinueve, y el moderno escenario ilusionista apareció como su heredero.<sup>230</sup>

---

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 19.



# AVENTURERO, LA PARODIA

Espectáculo presentado en PINK SIDE (Junio de 2003))

**D**e nuevo nos encontramos con un trabajo que tiene sus orígenes en un antecedente cinematográfico, en este caso perteneciente a la filmografía de la llamada *Época de Oro* del cine mexicano. La película en cuestión es *Aventurera*, filme realizado en el año de 1949, bajo la dirección de Alberto Gout, y protagonizado por Ninón Sevilla, Andrea Palma y Tito Junco. Dicha obra cinematográfica está considerada como el caso más importante del género denominado melodrama de cabaret, ocupa el cuarto lugar dentro de las cien mejores películas de la historia del cine mexicano.<sup>231</sup>

El argumento del filme mencionado sirve de base para constituir un texto dramático que respeta el referente anecdótico, pero que se toma libertades en la construcción caracterológica de los protagonistas y en elementos de tipo espacial y temporal. Toda esta modificación se basa en referentes de la comunidad homosexual –situaciones y estereotipos- para contextualizar los hechos del guión cinematográfico en un entorno que pueda ser identificado por la audiencia.

Para diferenciar entre el guión original y el texto estructurado con base en éste para la realización del montaje, establezcamos la sinopsis del primero: Elena, el personaje protagónico –encarnado por Ninón Sevilla- tiene una existencia tranquila hasta el día en que su vida cambia radicalmente debido a la fuga de su madre con su amante, y al subsiguiente suicidio de su padre por este hecho. La protagonista se ve sola y sin recursos, lo cual la obliga a emigrar hacia Ciudad Juárez, en donde busca trabajo infructuosamente. Al borde de la desesperación acepta trabajar para un hombre llamado Lucio, sin sospechar que la oferta de éste es sólo un pretexto para prostituirla. Elena termina bailando en el cabaret de Rosaura –encarnada por Andrea Palma- una mujer que lleva una doble vida. Con el paso del tiempo, Elena se involucra, sin quererlo, con el hijo de Rosaura, lo cual generará un enfrentamiento entre ambas culminando en un desenlace satisfactorio para la pareja protagónica.

Los personajes femeninos son interpretados por actores travestis en este montaje. Hay una excepción no abordada antes, y es la inclusión del espectáculo travesti dentro de la trama de la obra. Es decir, uno de los personajes es conciente de su travestismo, y no se pretende la interpretación de un personaje femenino, sino la reproducción de un show travesti como tal. Este caso es el personaje de Elena, convertido en un rol masculino que trabaja como intérprete travesti –no como bailarina-. Los otros roles están apegados al modelo ya definido –papeles femeninos interpretados por actores en travesti, sin haber noción de su disfracismo-

---

<sup>231</sup> *Aventurera*, en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/aventurera.html>, p. 1 (Septiembre de 2003).

, constituyendo el protagonista un caso de excepción con respecto del modelo general. El texto dramático respeta la trayectoria de personaje concebida en el material cinematográfico, pero lo ubica todo en un ámbito homosexual. Esto modifica las estructuras de lenguaje, interpretación y género –en lo dramático-. La sustitución de género –en el terreno sexual- da pie a una estructura paródica que se vale del antecedente filmico para exponer comportamientos estereotípicos y/o situaciones “cliché” existentes al interior de la comunidad gay.

Como se mencionó, el precedente filmico está ubicado dentro del género de melodrama de cabaret, lo cual conlleva una estructura dramática que privilegia el aspecto anecdótico, y en donde existe linealidad en la cualificación de los personajes, quienes oscilan entre el vicio y la virtud –bien y mal-. El personaje protagónico está concebido como víctima de las circunstancias –situaciones límite- y los seres de su entorno –victimarios-. Las situaciones son un elemento considerado por encima de la complejidad caracterológica –si bien ésta no es suprimida, sí se encuentra supeditada al desarrollo y resolución de la anécdota-. El entorno se convierte en espacio corruptor de los seres inmersos en éste. Este manejo tonal y temático tenía su explicación en los procesos de desarrollo que el país estaba sufriendo en esos momentos, pues confronta las cosmovisiones entre espacios en apariencia antagónicos:

Hacia el final de la década de los cuarenta, México experimentaba un auge económico que provocó el traslado de la vida cultural y artística del campo a la ciudad –del deteriorado mundo de los ranchos y las haciendas a la ciudad-. El cine fue inevitablemente afectado por este hecho, y los cineastas mexicanos respondieron rápidamente creando un género que mostrara a la ciudad y sus múltiples tentaciones a la audiencia cinematográfica. Este género fue el melodrama de cabaret, una extravagante combinación de de música, melodrama y *noir* (...) que toma lugar en prostibulos de mala muerte, bares de quinta y en la oscuridad de las calles (...) <sup>232</sup>

El manejo ideológico del filme subraya la peligrosidad del entorno como mecanismo degradante del individuo (en este caso, la protagonista). Como en casos anteriores, hay un acento tonal que rebasa los parámetros del realismo y –dada su vertiente melodramática- recurre al énfasis dramático-visual para reforzar la atmósfera de vicio en la cual toman lugar los hechos. Esto implica un control del tono de la interpretación para no tornar el desbordamiento emocional en caricaturización involuntaria, ya que esto conllevaría un cambio de género y registro interpretativo:

(...) el melodrama es, en cierto modo, una «literatura del desastre», es decir, una manera de concebir la relación entre el bien y el mal donde no cabe la responsabilidad humana como motor de la trama. Los sucesos les ocurren a los personajes, que se constituyen como elementos pasivos sobre los cuales se ciernen las desgracias y los desastres del mundo. <sup>233</sup>

<sup>232</sup> Gary Morris, *Cabaret or... whorehouse? If only poor Elena had known the difference*, en <http://www.brightlightsfilm.com/29/aventurera.html>, p. 1 (septiembre de 2003).

<sup>233</sup> Núria Bou, *La conversión de una tragedia de Cocteau en melodrama cinematográfico: una lectura de Il mistero di Oberwald*, en <http://www.iaa.upf.es/formats/formats1/a02et.htm>, p. 2 (septiembre de 2003).

El espectáculo analizado aprovecha esta posibilidad de ruptura tonal con base en la explotación del melodrama fuera de sus límites para alcanzar una dimensión fársica ridiculizante de situaciones que bajo otro contexto y proyección tendrían un cariz solemne. La sobre-acentuación convierte los hechos clasificables como “infortunados” en situaciones hilarantes para el espectador. Esto refiere la polaridad en los mecanismos de lo trágico y lo cómico, su efecto y repercusión. Cada unidad genérica (tragedia, comedia, melodrama, etc.), posee una estructura de desarrollo y una disposición de sus componentes (tono, ritmo, tempo) que permite la consecución de un resultado y/o secuela en el público. La modificación en la disposición de tales componentes conlleva a otra estructura dramática. Los creadores de un producto escénico se convierten, entonces, en responsables de la selección y la congruencia entre la intencionalidad del montaje y las reacciones producidas. Las formas dramáticas no se oponen unas con otras, pero conviven en un espectro de pertinencia según las necesidades expresivas de los hacedores:

Al igual que la tragedia, la comedia nos libera con esa liberación que (...) es lo peculiar de la obra dramática; pero la tragedia nos libera de una duda; la comedia de una timidez; la tragedia lo hace revelándonos lo que somos, en tanto que la comedia lo hace mostrándonos lo que podemos hacer. La primera responde a una angustia metafísica, la segunda a una incertidumbre sobre la acción posible. Así, pues, una y otra se complementan, siendo la primera lógicamente anterior, puesto que hemos de asegurarnos de nuestra personalidad antes de pasar a la acción.<sup>234</sup>

El mecanismo a través del cual se alcanza el matiz sardónico está en relación con las conceptualizaciones desarrolladas al respecto del término *melodramático*. Dentro del ámbito de estudio del fenómeno teatral, este término conlleva condiciones específicas de interpretación y montajes válidos para la creación escénica, pero en ciertos ámbitos, posee una acepción peyorativa que lo identifica con formas expresivas carentes de proporción, y enlazadas con visiones distorsionadas acerca de la proyección emotiva:

El término *melodrama* se utiliza a menudo para designar obras con intrigas a la vez inverosímiles y estereotipadas, cargadas de efectos sensacionalistas y sentimentales que menosprecian la psicología y el buen gusto.<sup>235</sup>

El espectáculo parte de un referente del melodrama como género riguroso y, a partir de éste, elabora una composición burlesca cuyo mecanismo es la expresión *melodramática* –en su acepción negativa o estereotipada– para desencadenar la risa del espectador.

La sustitución del personaje protagonista, y el contexto en que dicha sustitución toma lugar, involucra la exposición de circunstancias vinculadas con el entorno establecido –los espacios prostibularios, ya sean de tipo heterosexual u homosexual–. Aquí cabe la mención

---

<sup>234</sup> Touchard, *op. cit.*, p. 44.

<sup>235</sup> Bou, *art. cit.*, p. 3.

de la diferencia entre espacio de convivencia –antro- y espacio de mercadeo sexual –prostituto-. La trama del montaje confluye en una territorialidad correspondiente a la segunda acepción. Los ámbitos de corrupción –tomados del melodrama original- presentan las mismas características de descomposición en la puesta en escena, pero bajo un enfoque tendiente a lo caricaturesco, en una mofa constante hacia la exaltación victimizante propia de la mala comprensión del melodrama.

La polarización de los personajes en entidades significadoras de valores antagonistas –bien y mal-, implica la utilización de modelos de comportamiento tendientes a la linealidad caracterológica, necesaria para la exposición de los valores de cada extremo. Estos patrones o “tipos” se convierten en formas de representación repetitivas, que en la tradición teatral manifiestan lugares comunes carentes de innovación, es decir, en estereotipos. El público posee una comprensión general de las particularidades de cada *personaje tipo*, lo identifica en el curso del montaje. Si bien el estereotipo es desechado en ciertas formas de representación –tendientes al realismo-, su utilización se encuentra validada en este espectáculo, por tratarse de un mecanismo del cual se auxilian los hacedores para evidenciar las concepciones estigmatizadas sobre el hacer y el existir de la comunidad homosexual. El estereotipo converge como reflejo de un criterio compartido a razón de la carencia de información y del prejuicio:

<el estereotipo es> una opinión excesivamente simplificada, una actitud prejuiciosa y carente de juicio crítico, un conjunto de generalizaciones acerca de las características psicológicas de un grupo o clase determinada (...) una imagen mental estandarizada que es compartida entre miembros de un mismo grupo. <sup>236</sup>

En el ámbito teatral, el estereotipo –al igual que el término melodrama- posee acepciones como herramienta de interpretación, la cual concentra aspectos de la memoria colectiva, como referente de formas escénicas constantes cuya efectividad se mantiene operante en el espectador, quien sigue respondiendo a la intencionalidad perseguida por éstas:

Si pensamos en el estereotipo como algo tridimensional, como un contenedor ¿no es alentador reaccionar ante imágenes sólidas en el excesivamente efímero arte del teatro? ¿No existe una llama latente debajo de los estereotipos heredados, una acción clara y específica en el terreno de la memoria? (...) Un estereotipo es un contenedor de la memoria. <sup>237</sup>

La concepción estereotípica impregna el desempeño actoral, y transforma a los personajes en entidades depositarias de un patrón caracterológico sobre el cual se basa el histrión. Cada entidad escénica está constituida por una gradación emocional básica, desplazamientos y gesticulación, la cual más que concebida *ex profeso* por el dramaturgo, es empleada por

---

<sup>236</sup> Anne Bogart, *A director prepares: seven essays of theatre*, London, UK, Routledge, 2001, p. 95.

<sup>237</sup> *Ídem*.



éste con base en un caso previo de representación. Así, encontramos una organización de personajes tomada de un modelo tradicional –una pareja protagonista, un antagonista y una alcahueta- pero inmerso en un contexto cultural propio de la comunidad homosexual, donde los tópicos sexuales son mencionados de forma constante dentro de la trama. El lenguaje está condicionado por términos utilizados en el argot referido, los cuales son reconocidos y compartidos por quien interpreta y quien presencia el desempeño. Esta división está dispuesta con base en un bagaje compartido, y es congruente con una realidad existente, del mismo modo que otras determinaciones prototípicas o estereotípicas tuvieron lugar en la historia del teatro:

La gran familia de los tipos fijos de la *Commedia* <del Arte> se dividen en varios grupos: ancianos (*vecchi*), enamorados, pedantes, criados, aparte de los genéricos como el Mercader, el Médico, el Notario, los esclavos, los ladrones, el Verdugo, el Bravo... En el grupo de los ancianos está Pantalón: Para unos es bondadoso y comprensivo, para otros es avaro, malicioso y por natural enemigo de la juventud. Es el prototipo del mercader veneciano enriquecido, que movido por su afán de lucro, dejó el amor a un lado en su juventud y una vez viejo, quiere recuperarlo, pero tendrá que ceder paso a la juventud –su hijo, un criado, un estudiante-<sup>238</sup>

Lo vocal y lo corporal confluyen como parte de una labor de caracterización demandante de desempeños, en un nivel cercano al desborde. El gesto se convierte, en ocasiones, en elemento privilegiado a razón de ponderar lo visual a momentos. La gesticulación pretende la recreación de entidades caricaturescas, con una conciencia de la máscara facial y sus posibilidades de mutabilidad, bajo un parámetro donde el cambio violento y constante se transforma en guía de ejecución. La efectividad del texto, está en relación con la adecuada utilización de los recursos expresivos. El actor se convierte en el último eslabón de una cadena que involucra un proceso de creación literaria –el texto dramático-, un proceso de concepción visual –dirección- que a través de la pericia en la interpretación consiguen desencadenar la sensación lúdica:

El cuerpo del actor inventa un mundo ficticio donde las relaciones humanas son reveladas por medio del gesto y el tono del lenguaje, tiende a crear una realidad según una hipótesis más o menos dependiente del texto y de la situación dada por un poeta. De ese modo, el gesto constituye la extensión escénica en la medida en que el texto crea la tensión dramática (...) La imprescindible vibración del actor, subrayada por la línea del decorado o por su color, tendrá posibilidades de adquirir vida. Su pensamiento, que se acaba de dibujar a la luz de tal o cual disposición escénica, se hará más fácilmente palpable que si permanece abandonado a sus propios medios.<sup>239</sup>

La comicidad surge a través de la pirotecnia verbal –juegos de palabras con una im-

---

<sup>238</sup> Salvat, *op. cit.*, p. 41.

<sup>239</sup> Duvignaud, *op. cit.*, p. 252.



plicación sexual furtiva- y la utilización de gags desarrollados por los actores. Se construyen rutinas con un predominio del efecto visual –basado en la gesticulación–, donde una acción muda de carácter trasgresor desata la risa por representar una circunstancia absurda o inesperada para el espectador. El gag se erige aquí como herramienta de elaboración de cuadros visuales –en su mayoría con una connotación sexual- que desatan la risa violenta en el espectador, por lo sorpresivo y radical de la acción, y por el énfasis puesto en el gesto y el movimiento. De ahí su importancia y pertinencia en esta producción:

La palabra gag designa “cualquier hallazgo cómico que desencadena la risa (...), permite prolongar una situación visual para hacerla bascular repentinamente y darle un nuevo sentido, un valor imprevisto” (André Martin); “el hecho de obstinarse en querer franquear lo infranqueable en vez de evitarlo dando un rodeo” (Pierre Etaix); “incidente brutal, breve y repentino, que halla en si mismo su consumación burlesca” (François Mars).

(...) cabría definir el gag como una acción dada que se desarrolla en un escenario concreto, dentro del cual dicha acción llega a un desenlace inesperado. Fuera de estas condiciones no es posible la existencia de un gag.<sup>240</sup>

Se observa un empalme entre las informaciones contenidas en el texto dramático y el referente cultural de los espectadores. Las diferencias entre los cuerpos de información entre unos y otros determinan una pluralidad de criterios y procesos de recepción. La no igualdad del marco referencial no eclipsa la efectividad de las rutinas cómicas, pero caracteriza la asimilación de las informaciones y la consecuente respuesta al estímulo recibido. Hay una duplicidad en la respuesta: la efectuada en un sentido de colectividad, y la procesada en el terreno de la individualidad. El hecho de una información compartida crea un arraigo singular en la audiencia, en relación con las fobias y filias de cada individuo. La respuesta grupal parte de una necesidad de integración del ente vivo, al encontrarse éste inmerso en un proceso de apreciación de la masa y la identidad afin:

La sensibilidad de cada uno se dirige hacia la acción dramática misma, pero aún está alerta, siempre inquieta ante la opinión de la comunidad. El hombre no soporta la soledad en el entusiasmo ni en el desprecio. Inclinado hacia la escena, necesita la presencia colectiva; se apoya en ella con todo su peso, recibe de ella un empuje que reforzará su propio impulso. Ausculta sin cesar a la asamblea para aumentar su propia opinión de la opinión común o para reaccionar violentamente contra ella. A causa de esto, su adhesión a la acción dramática se intensifica o se modifica.<sup>241</sup>

La calidad irrepetible de la representación dramática sobre un escenario –en contraposición con la naturaleza del séptimo arte- alcanza un nivel distinto en este montaje. Los

---

<sup>240</sup> *Arte Visual. ¿Qué Es Un «Gag»?*, en <http://www.cineclasico.com/comed/gag/gag.htm>, p. 1-2. (septiembre de 2003).

<sup>241</sup> Doat, *op. cit.*, p. 60.

recursos y/o rutinas de tipo visual –gags- requieren de una espontaneidad perenne –al margen de su repetición constante-. En el actor debe existir una capacidad de renovación de una tarea escénica ya efectuada, y dar la impresión de novedad necesaria y generar el efecto cómico y sorpresivo. Si hubiese una mecanización del quehacer escénico, la efectividad de la representación se vería mermada. Hay que agregar que el actor parte de un referente establecido para su trabajo, pero los factores particulares de cada representación generan un detalle aparte. La atmósfera se convierte en estímulo o lastre, y se debe lidiar con ello para alcanzar un resultado satisfactorio. Nada es igual sobre el escenario, de ahí su calidad como hecho único:

Una obra de teatro no se puede ver nunca dos veces de igual manera, pues los actores que intervienen en ella llevan a cabo en cada representación un diferente acto de creación en el que intervienen todos los conocimientos de tipo subjetivo a que está sujeta toda persona humana. Pero es más, es moneda aceptada entre los profesionales del teatro que según sea la composición del público, el tono del espectáculo varía considerablemente.<sup>242</sup>

Los recursos de producción –iluminación, escenografía, utilería- denotan austeridad, y depositan en la interpretación y la convención teatral la posibilidad de sugerir espacios y cambios temporales. En un escenario prácticamente desnudo, los hechos se suceden sin modificaciones en la estructura escenográfica. No se pretende una reproducción de estructuras arquitectónicas o de elementos decorativos que ilustren un ámbito determinado. El marcaje escénico proporciona la pauta referencial que permite al espectador deducir los ambientes involucrados en el desarrollo temático del drama. Con base en la tradición teatral de antaño, los entornos son mencionados en lugar de ser mostrados. El cambio de actitud en el personaje conlleva a un cambio de circunstancia. La labor actoral se transforma en guía para convenir el lugar donde la acción dramática se desarrolla. Ante esta precariedad de recursos, el vestuario y la caracterización facial –maquillaje- emergen como apartados donde se detecta profusión en los materiales –aunque la calidad de los mismo no sea óptima- y diseños. El maquillaje presenta líneas recargadas, y no intentan la naturalidad –entendida en terrenos de lo escénico-. Los rostros se transforman en máscaras que proyectan una imagen extrema de lo femenino, con base en el entendimiento del actor como pieza fundamental:

Después de la música, no es el traje el que plantea la primera preocupación. En el teatro lo que más importa es el hombre; el hombre está representado por el actor; importa, pues, antes que toda otra cosa, magnificarlo y aumentar su significación. El traje es un decorado más próximo de lo que es vivo y significativo; participa del hombre, que es el único elemento indispensable. El decorado es sugerido, por su parte, por la acción de los personajes. Nace solo.<sup>243</sup>

---

<sup>242</sup> Salvat, *op. cit.*, p. 11.

<sup>243</sup> Doat, *op. cit.*, p. 154.

La dirección escénica, basada en la concepción del actor como epicentro para la puesta, centra su atención en la optimización de las rutinas cómicas –gags-. Hay cuidado en el marcaje de los cuadros presentados para lograr precisión en la rutina cómica. El aspecto tonal presenta irregularidades, dada la opción estilística elegida para la interpretación –fársica-. Ésta, en ocasiones, rebasa los límites y se convierte en forma reiterativa y estridente que satura auditiva y visualmente al espectador. El manejo vocal y corporal en algunos intérpretes rompe con la homogeneidad del conjunto, y llega al desbordamiento en un entendimiento equivoco del tono de la puesta. Esta carencia de equilibrio interrumpe la fluidez de la situación dramática; la distancia en el registro entre un actor y otro en ocasiones merma el efecto de los gags.

El espacio de representación se caracteriza por una dicotomía entre el entorno en el que se encuentra inmerso, y la similitud con estructuras arquitectónicas cercanas al modelo teatral tradicional. El espacio de divertimento –antro-, está situado en lo que parece haber sido una construcción de tipo habitacional de décadas anteriores. En una de las plantas se dispone un escenario cuyo diseño aprovecha una estructura de cajón en el fondo del piso seleccionado. Existe un diseño arquitectónico que viabiliza condiciones para la puesta en escena (isóptica y acústica), lo cual genera una atmósfera antes, durante y después de la escenificación. El área de montaje remite al espectador a sus referentes personales y, por consiguiente, el patrón de comportamiento observado es cercano al que se sigue dentro de un espacio de representación convencional, donde los silencios y los oscuros juegan un rol de indicadores de momentos específicos en la obra. El público distingue el espacio como centro de divertimento, pero su proceder se modifica al confrontar el área de ejecución teatral diseñada para el espectáculo. La noción compartida de manera colectiva acerca de la mecánica teatral, obliga al espectador a modificar una lógica de acción –la ludicidad propia del antro-, y convertirla en naturaleza expectante de un hecho escénico:

Como una concha gigantesca, el ámbito repercute con murmullos y susurros que son más antiguos que los programas y acomodadores, tan viejos como el teatro mismo: bien conocidos para el que los ama, inolvidables para quien una vez haya experimentado de qué modo, según una antiquísima tradición, enmudecen a una señal. Todo queda a oscuras. En el escenario, detrás del telón, suena un gong, o bien se dan tres golpes con un bastón, o bien no ocurre nada semejante y se impone únicamente un oscuro silencio, en el cual se escucha únicamente el crujir de la cortina: un susurro realmente misterioso. Empieza la función. <sup>244</sup>

---

<sup>244</sup> Melchinger, *op. cit.*, p. 78.

# ESPECTÁCULO UNIPERSONALES

## YO SOY VICKY LA DIABLA

Espectáculo presentado en Punto y Aparte (Junio de 2003)

**C**on este caso abordamos el modelo de espectáculo travesti con la mayor diversificación de las capacidades por parte del intérprete titular. Existe un criterio unívoco de concepción de la puesta, donde no converge la labor conjunta –en la forma previamente referida– ; aquí, el histrión se erige como presencia totalitaria que sostiene una estructura representacional, la cual ha sido trazada por éste en las tres áreas básicas (dramaturgia, dirección e interpretación). Esto trae como consecuencia la personalización del espectáculo, y lo convierte en propuesta impregnada de un criterio particular, una forma de concebir la teatralidad.

El hacedor escénico en cuestión es Tito Vasconcelos, intérprete con formación actoral en espacios como la Universidad Nacional Autónoma de México, El Instituto Nacional de Bellas Artes y la ciudad de Nueva York. Dicha formación le ha permitido obtener los conocimientos pertinentes para desempeñarse en distintas categorías del proceso de creación teatral (actor, dramaturgo y director). Su labor actoral se ha diversificado en distintos medios y posibilidades estilísticas, y cuenta con participaciones en montajes tales como *Eva Perón*, *La ópera de los tres centavos*, *Y sin embargo se mueven*, *El avaro*, *Güevita*, *Flor de Fango*, etc.<sup>245</sup>

La información anterior clarifica la comprensión de las posibilidades del intérprete. La pluralidad mostrada en los montajes referidos indica la confrontación con el fenómeno escénico en distintas ramas –teatro experimental, teatro clásico, cabaret, etc.– y la conciencia de las diferencias de género e interpretación de cada una. Todo esto constituye un cuerpo de información teórica y praxis que matiza la interpretación actoral y la perspectiva escénica expresada en su labor autónoma. El espectáculo está centrado en un camino escénico específico –el cabaret–, el cual implica requerimientos propios en la puesta. Esta unilateralidad en la forma base no impide que otros recursos se evidencien como parte de un bagaje previo, que abarca formas diferentes a la privilegiada en el montaje.

El modelo de representación seleccionado –el espectáculo de cabaret– muestra variantes en relación a su origen primero –a finales del siglo XIX– que tuvo lugar en Europa dentro de un ámbito social definido, y contó con la participación de un contingente heterogéneo de creadores, quienes de manera carente de ortodoxia, dieron forma a una estructura representacional donde se combinaba la expresión de ideas y productos creativos, en una atmósfera que licenciaba la espontaneidad y

---

<sup>245</sup> Tito Vasconcelos, en <http://www.aids-sida.org/participnal-v.html> , p.1 (abril del 2002).

privilegiaba la bohemia:

El movimiento comenzó dentro de la bohemia parisiense, cuando los poetas (...) se mudaron al barrio de Montmartre y fundaron el cabaret *Le chat noir* en 1881. Allí, los poetas invitaron a los artistas locales: pintores, periodistas, dramaturgos, cantantes y músicos para compartir y discutir sus obras y sus ideas.<sup>246</sup>

El tiempo dio paso a parámetros para delinear el cariz de las representaciones, de manera que existiera una lógica organizacional y, en consecuencia, se conformara paulatinamente una identidad del producto creativo resultante de esta amalgama de esfuerzos. Las capacidades fueron centradas en áreas definidas, se eliminaron unos aspectos y se exaltaron otros. Esto generó un resultado menos plural, el cual hermanaba algunas disciplinas en un mismo objetivo:

El cabaret de París se convirtió en una forma artística destacada, en un concierto de cámara o en un recital de voz y piano, suprimiendo las discusiones intelectuales, la poesía y la participación del público, pero añadiendo un refinamiento a la interpretación con la adición de composiciones de Satie, Debussy y Schönberg.<sup>247</sup>

La forma desarrollada en París sufrió modificaciones al ser trasladada a otras latitudes, donde la circunstancia social y política del momento llevó a los intérpretes a utilizar las posibilidades de este tipo de representación, pero bajo una perspectiva politizada, donde la exposición crítica al respecto de estructuras de poder y circunstancias de tipo bélico se convirtió en rasgo primordial dentro de la escenificación. El producto resultante se alejaba de la estética tradicional concebida entonces y abogaba por una naturaleza subversiva reflejo de la crisis imperante en el entorno. Entre los creadores que podemos mencionar se encuentran Max Reinhardt –a finales del siglo XIX, y el Cabaret Voltaire –a principios del siglo XX-:

Reinhardt y un grupo de sus colegas iniciaron un cabaret *Schall und Rauch* (*Sonido y humo*) en el cual interpretaron parodias de dramas clásicos y melodías satíricas en un entorno lúdico.

En el Cabaret Voltaire se produjeron espectáculos delirantes que seguían los preceptos de la vertiente anti-arte denominada Dada. El pintor austriaco Oscar Kokoschka, el poeta rumano Tristan Tzara, el poeta y pintor alemán Hugo Ball, junto con Hans Arp, presentaron espectáculos diseñados para subvertir el concepto tradicional de arte.<sup>248</sup>

Con el devenir de los tiempos, el concepto ha sufrido modificaciones al margen de los

---

<sup>246</sup> Marcel Troubadour, *The Concept of Cabaret*, en <http://www.daveh.org/concept.html>, p. 1 (septiembre de 2003).

<sup>247</sup> *Ídem*.

<sup>248</sup> John Russel Brown, *The Oxford Illustrated History of Theatre*, New York, USA, Oxford University Press, 1995, p. 367 y 379.



cambios en la circunstancia social y política, pero ha mantenido su fundamento en la convivencia entre la interpretación musical y los apuntes críticos sobre el entorno imperante. Sobre estos rasgos se han realizado aportes, los cuales han variado en la medida de las posibilidades y criterios de los creadores involucrados.

En el ejemplo que analizamos, se observan transformaciones debidas a la contextualización de la forma escénica dentro de los referentes culturales propios del entorno donde es presentada. No obstante las alteraciones, los componentes fundamentales permanecen para clarificar las características identitarias del espectáculo. Se trata de una propuesta de tipo intimista, en la que la música y la representación escénica componen una dupla interpretativa, una forma dramática de tipo crítico-paródico que utiliza los referentes de origen socio-político-culturales del momento presente, y los convierte en material de representación plausible de identificación por parte de los espectadores, quienes encuentran un eco de sus circunstancias actuales sobre el escenario. Las informaciones que sirven como sustento al texto dramático son renovadas de manera constante, como consecuencia de la mutabilidad del entorno. De tal forma, los espectáculos se convierten en foro expositivo del hacer y existir humano en el presente. Los apuntes críticos se complementan con estructuras musicales contenientes de un trasfondo político-social en ciertos casos, y con un referente emocional compartido por el intérprete y la audiencia en otros. La concepción del montaje involucra influencias procedentes de otras manifestaciones escénicas para configurar una forma del cabaret donde se detectan tendencias culturales de nuestro país:

El cabaret –en México- es un género que retoma la carpa del teatro mexicano, la noticia del día y la farsa política. No es el clásico espectáculo con lentejuela y plumas que muchos imaginan. Es un género del teatro que está vivo, que lo que hace es dar un punto de vista sobre un tema específico.

Es una síntesis de la comedia del arte, del cabaret alemán y de la carpa. En México pesan más el teatro de revista y la carpa como estructuras escénicas, es decir, un musical, un sketch, un musical... o en ocasiones se montan espectáculos que siguen estructuras de la comedia italiana.<sup>249</sup>

La compilación musical en este caso toma ejemplos de distintos géneros y procedencias, y abarca lo mismo melodías infantiles (*La muñeca fea* de Francisco Gabilondo Soler), el bolero (*Sabor a mí*, de Álvaro Carrillo, *A mí me pasa lo mismo*, *Tú me acostumbraste*), temas populares (*La Tirana*, *La Tequilera*, *Puro Teatro*), standards de Broadway (*I'm still here*, de Stephen Sondheim), y piezas de culto (*Échenles sal* y *¡Ay el amor!* de Liliana Felipe). La inclusión de estos géneros responde a factores de tipo emocional, sociológico y político. Se concreta un condensado de impulsos viscerales y apuntes ideológicos expresados por el intérprete, y validados por los asistentes, quienes influyen en el orden a través de solicitudes específicas que el histrión satisface para reforzar el vínculo entre su público. La dualidad se

---

<sup>249</sup> Lourdes Romero, *Septiembre, mes de la... ¿qué?*, en <http://www.arts-history.mx/2001/semanario-info/03escenicas/153-20030912.php>, p. 1 (septiembre de 2003).

manifiesta en lo contrastante de las interpretaciones, los cuales oscilan entre el sentimentalismo y la tónica sardónica entre uno y otro tema.

En el caso del número introductorio *-I'm still here-*, la letra ha sido modificada para establecer un alegato sobre la personalidad del intérprete, quien convierte la canción en un concentrado de postulados sobre la libertad y la supervivencia a los avatares del tiempo presente, en una burla las arbitrariedades cometidas por la autoridad. El número infantil *-La muñeca fea-* es llevado al terreno de la caricaturización a través de la gesticulación, el movimiento y las inflexiones de voz. Se patentiza una perversión encubierta en la letra original, con una consigna de ludicidad de principio a fin. Los boleros y las canciones populares son tratados con una exaltación del sentimentalismo, de los infortunios de la existencia y de la vena melodramática inherente a los pueblos latinoamericanos. Las melodías son historias a contar por el actor y, en la medida de su verosimilitud, hallarán una respuesta visceral en los espectadores, quienes solicitan tal o cual pieza musical para encontrar en ella un vehículo de fuga a un sufrimiento, a una inquietud. Esta mecánica se convierte en reflejo del concentrado ideológico-emotivo de una colectividad:

Toda una filosofía y una sociología existencial de cientos de hombres y mujeres que han tenido que refugiarse en el melodrama pasional a través del sentimentalismo cursi, a través de la evasión por el alcohol, a través de la desesperación personal, para olvidar y mitigar su falta de alternativas en un país que los toma en cuenta como símbolos y mitos que como realidad social.<sup>250</sup>

El material de Liliana Felipe constituye una obra musical vinculada con el movimiento homosexual en cuanto a contenido temático. La intérprete representa un fenómeno de culto, donde sin la participación de los medios masivos de comunicación, se ha podido conformar un circuito de simpatizantes que apoyan el quehacer de la cantautora de origen argentino. Su participación dentro de los espectáculos de Jesusa Rodríguez ha permitido la identificación de su obra y, en consecuencia, la distribución de sus producciones. En sus composiciones se abordan aspectos de tipo político y social, donde se hace mención de los prejuicios de índole sexual, social e ideológica. Su filiación musical está hermanada con géneros (tango, danzón) enraizados en la cultura popular. Su quehacer como intérprete y compositora constituye una fusión de elementos de tipo geográfico-cultural en apariencia distantes, pero armonizados a través de empatías emocionales e idiosincrásicas:

<Liliana> Felipe es lo que habitualmente se conoce por una artista de culto. Porque su música, que encontró el punto de encuentro exacto entre el danzón y el tango, fue adorada en secreto por una minoría que crece día a día.<sup>251</sup>  
(...) esta cordobesa (nacida en Villa María) que se fue en el 74, que cuatro

---

<sup>250</sup> Careaga, *op. cit.*, p. 121.

<sup>251</sup> Germán Arrascaeta, *Liliana Felipe. Espero un mundo más humano*, en [http://www.intervozcom.ar/2002/0308/Espectaculos/nota85931\\_1.htm](http://www.intervozcom.ar/2002/0308/Espectaculos/nota85931_1.htm), p. 1 (septiembre de 2003).

años después se radicó en el DF mexicano y que aprendió a mezclar en su música los colores de ambos sitios de manera deliciosa.<sup>252</sup>

Lo actoral se fragmenta entre la posibilidad de creación de un personaje *ex profeso* para el montaje, y el aprovechamiento de la propia personalidad para constituir al actor como personaje en sí mismo, como señal a los espectadores que conocen la trayectoria del intérprete en cuestión. El caso de Tito Vasconcelos implica una figura icónica dentro de la comunidad homosexual. Independiente a su formación y trayectoria actoral, se encuentra su activismo dentro del movimiento gay, lo cual le ha proporcionado simpatizantes, quienes comparten una afinidad ideológica, y ésta matiza la recepción del mero trabajo interpretativo. El aplauso recibido es para el personaje creado, pero también para quien lo caracteriza. Esto no merma en su calidad como actor, pero ejerce una modificación en el proceso de recepción de los espectadores. Existe un culto a la personalidad que no es privativo de este ejemplo, es muestra de un fenómeno explicado por la capacidad de seducción ejercida por el intérprete sobre su público, en este caso enfatizado por el carácter intimista de la representación y por la interacción establecida de forma directa:

El teatro, supongo, es el arte que manifiesta el erotismo de forma más poderosa y directa. En el teatro no solamente disfrutamos imágenes pasionales como en la pintura, o la “imaginación del amor en el sonido” (...).

En el teatro legítimo, tenemos un nombre para la clase de intérprete que establece una relación indirectamente erótica con la audiencia sin una relación directa con lo que en rigor podemos llamar actuación o interpretación. Su nombre es personalidad.<sup>253</sup>

En esta funcionalidad múltiple –como actor, director y dramaturgo- el actor extiende sus facultades y adquiere conciencia de todas las áreas compositivas de su labor. Él mismo proporciona el material y la concepción sobre la cual basar su trabajo. Ya no es un mero intérprete, sino un creador autónomo. El histrión es al mismo tiempo estructura base, guía referencial y vehículo de expresión. Al encontrarse todo centrado en una sola entidad, el control sobre los elementos escénicos –marcaje, iluminación, etc.- cuenta con un solo foco de atención, lo que facilita la multiplicidad de funciones. La libertad se pone de manifiesto al optarse por vertientes heterogéneas, las cuales pueden implicar riesgos en la propuesta o reiteración de formas establecidas. La selección parte de las inquietudes estéticas y la intencionalidad propositiva. La versatilidad tiene raíces en circunstancias sociales que implican modificaciones en las concepciones habituales del quehacer teatral:

Uno de los rasgos señalados del actor en las sociedades contemporáneas consiste en que se ha erigido como *creador*, con el mismo título que el poeta y el pintor;

---

<sup>252</sup> Ivana Costa, *Vacas Sagradas de Liliana Felipe*, en <http://www.rock.com.mx/lilianafelipe.html>, p. 1 (septiembre de 2003).

<sup>253</sup> Bentley, *op. cit.*, p. 155-156.

yo no es sólo un intérprete, es un inventor que crea las formas de una participación viva. Y ello corresponde a la situación general del teatro en nuestras sociedades que, arraigado en la vida colectiva, enriquecido por las nuevas técnicas (...) se separa de las fórmulas exclusivas en las que estaba encerrado y afronta una libertad de invención ignorada hasta entonces.<sup>254</sup>

La interpretación musical se auxilia de la actoralidad para crear una lectura personal de los temas seleccionados. El aparato vocal del histrión en este montaje no constituye un instrumento de grandes alcances. Si bien los aspectos técnicos –entonación, afinación, cuadratura– son cubiertos con solvencia, el registro y la sonoridad se encuentran dentro de un nivel estandarizado, no apto para efectuar adornos musicales elaborados o abordar tonalidades demandantes. Esto no implica deficiencia, sino que determina la selección de las piezas musicales en relación con las posibilidades del hacedor escénico. El énfasis actoral es el punto focal para el canta-actor y su público, y la expresividad se basa en el gesto y la intención. Las historias contenidas en los temas son el mensaje a transmitir. La verosimilitud emocional es el elemento que enlaza al actor-cantante con su audiencia. La voz se erige como vehículo transmisor y significador de una emoción, de una idea, y no como aspecto de lucimiento en sí mismo. Los alcances del aparato fonador se ponen al servicio del texto dramático –en este caso, el tema musical–. En la medida del entrenamiento, se encuentran la operatividad de los resultados. Hay que mencionar que:

Una buena voz (...) debe ir siempre en perfecto acuerdo con el texto (...) “Hacerse oír y hacer que el público se penetre del sentido de lo que oye: he ahí el secreto”.<sup>255</sup>

La caracterización se aleja de concepciones anteriores y utiliza recursos mínimos para sugerir elementos de “lo femenino”. El maquillaje se simplifica en color y cantidad, y se evitan las líneas recargadas que modifiquen la dureza de las facciones, propias del rostro masculino, para tornarlas en rasgos más suaves a través de un juego de luces y sombras que exalten o minimicen detalles fisonómicos. El vestuario está diseñado con base en formas básicas –líneas rectas– que no se exceden en texturas o materiales. El punto primordial son los ojos, los cuales se resaltan a través del delineado y de la utilización de implementos –pestañas– que permita la apreciación de las modificaciones en la mirada dentro del trabajo gestual, como una herramienta de comunicación con el público. Esto parece ser producto de la maduración como intérprete. En montajes previos, el actor –Tito Vasconcelos– recurría a caracterizaciones más elaboradas en cuanto a maquillaje y atuendo, lo cual lo empataba con los casos ya analizados. Parece haber una resignificación de estos recursos en su trabajo, al depositar en la efectividad expresiva –vocal, corporal emocional– la pericia en la interpretación. Meyerhold formuló una idea al respecto:

---

<sup>254</sup> Douvignaud, *op. cit.*, p. 180.

<sup>255</sup> González Peña, *op. cit.*, p. 103-104.



No me gusta el maquillaje. Me gustaba cuando era joven, pero esto ya ha pasado. Ahora no puedo sentirlo. Los actores protestan a menudo cuando, antes del estreno, me pongo a quitarles el maquillaje; no digo nada, porque sé que llegará el día que ellos mismos también se lo quitarán. Es necesario reducir el maquillaje al mínimo. (...) Los grandes actores se maquillaban poco: esto no hacía más que molestarles. El apasionamiento por el maquillaje es una enfermedad de la infancia del actor.

256

El trabajo corporal emerge como indicador de intenciones emocionales que complementan el carácter melodramático –entendido fuera de su acepción peyorativa– de ciertos géneros (el bolero, la canción popular) o de expresiones mordaces, cuya función es enfatizar el sesgo irónico de otros estilos. El movimiento está determinado por ademanes abiertos que subrayan frases dentro de las canciones, las cuales habrán de constituir pivotes para reacciones determinadas. Dichos detonadores no pretenden una expresividad mesurada, sino que tienden al desparpajo como medio para manifestar la índole desbordada de las emociones. Todo desarrollado dentro de un tipo femenino. El desplazamiento está limitado por las condiciones espaciales del lugar de representación, y el gesto facial y corporal son los factores de consideración. El cuerpo del actor se pone a disposición de un personaje determinado –en este caso, *Vicky la diabla*– y los patrones de conductualidad del individuo son modificados para dar congruencia y verosimilitud al ente escénico representado, lo cual es la consigna:

De una manera general se puede decir que, habitualmente, en la vida cotidiana, yo soy *mi* movimiento, yo soy *mi* motivación, coincido con las bases de mi cuerpo y, por ello, soy la condición de mi existencia. El actor debe ser uno y otro. Ya no es *su* cuerpo lo que considera y percibe al preparar al personaje, sino su cuerpo *con otros*, en una situación, una intriga para su público. (...) El cuerpo ya no es una cosa (que no existe más que para el fisiólogo o el médico), sino una apertura, una comunicación, es aquello *por lo que la ficción existe todo el tiempo del juego, como mundo de participación colectiva*.<sup>257</sup>

La vertiente crítica se efectúa de forma alternada con la representación musical. Entre un tema musical y otro, el actor interactúa de manera directa con su público, los cuestiona sobre tópicos en boga, y aprovecha los elementos casuales para construir un apunte crítico o una indicación burlesca. Durante esta interacción se comparten filiaciones ideológicas, políticas, religiosas, etc., y se discuten aspectos relacionados con comunidad homosexual –y con la comunidad en general–. Las informaciones están en concordancia con el acontecer del momento –en este caso, el proceso electoral desarrollado en la Ciudad de México– lo cual permite la dilucidación de factores socio-culturales del presente. La pluralidad de temas su-

---

<sup>256</sup> Meyerhold, *op. cit.*, p. 129.

<sup>257</sup> Duvignaud, *op. cit.*, p. 248-249.



braya los aspectos denunciadores de incongruencia, y permite que la sátira emerja como mecanismo desencadenante de la risa, pero también como cimiento para una reflexión posterior en el espectador, quien mantiene una disposición receptiva por la no solemnidad de la situación:

El personaje trágico soy yo; en tanto que el personaje cómico es mío, tengo el derecho de usarlo hasta donde yo quiera y, sobre todo, tengo el derecho, la esperanza y la voluntad de modificarlo. Mi acción incesante le pone mil banderillas y la ruptura no es, en definitiva, con todo su ser sino sólo con sus defectos. No quisiera que se me escapara como cuando se me hace odioso, sino que deseo continuar interesándome en él, conservarlo como si de mi propiedad se tratara. La comedia asegura este dominio del espectador sobre el personaje cómico.<sup>258</sup>

La relación con el público manifiesta una proxemia de tipo íntimo, bajo la cual el intérprete rompe con los límites del espacio de representación y se aventura dentro de la territorialidad asignada a los espectadores. Esta eliminación de la distancia entre ejecutante y público lleva a una cercanía física que involucra una mecánica específica para la regulación de los recursos. La voz y el gesto se emplean en acuerdo con el interlocutor en turno. La cercanía rompe con la actitud distanciada y genera una empatía que posibilita la incorporación de expresiones de tipo populachero, las cuales en otro contexto implicarían una agresión de tipo verbal hacia la audiencia. La tónica de la representación autoriza al actor para efectuar una burla sobre rasgos de conducta de los espectadores, quienes no se sienten violentados por el “atrevimiento” del intérprete, y lo toman como parte del juego escénico. El desplazamiento constante por parte del histrión produce un cambio de foco en donde éste se convierte en centro de atención que, al modificar su posición, modifica el blanco de los espectadores. Esto es posible gracias a la atmósfera establecida dentro del espacio temporal que cubre la representación:

La relación entre el público y los actores se basa en una conjunción sólo realizable mientras dura la representación. Así como, en el anfiteatro y en el teatro de palcos, las hileras de espectadores se hallan dispuestas de manera tal que un foco único sea común a todos ellos, de igual modo cada gesto, cada movimiento, cada expresión facial, cada acción que se desarrolle en escena, se enderezan hacia un solo foco. En este enfoque común gracias a la reciprocidad, aunque todavía no haya ocurrido nada, el teatro ha atravesado ya la realidad para levantarla y remplazarla por un mundo nuevo y diferente.<sup>259</sup>

La interacción obliga al intérprete a desarrollar la capacidad de resolución de situaciones imprevistas, al punto en que éstas se constituyan en herramientas para su labor y no en aspectos que laceren su desempeño. El actor se ve habilitado para construir una anécdota o un chiste con base en un accidente, o en una actitud adversa de algún sector del público. Estos

---

<sup>258</sup> Touchard, *op. cit.*, p. 44.

<sup>259</sup> Melchinger, *op. cit.*, p. 128.

aspectos demandarían un aprovechamiento sutil en otro tipo de puestas, por los requerimientos genéricos y de interacción que éstas implican; pero en este caso la utilización es directa, y se hace patente la naturaleza espontánea del elemento dentro de la planeación inicial de la representación. Esta mecánica se explica en la influencia establecida por formas tradicionales de la escena mexicana (el teatro de revista):

En las revistas se improvisaba y se generaban nuevas situaciones cómicas a partir del ingenio de los actores y de lo que pedía el público. Eran constantes las repeticiones de los chistes y situaciones.

A veces, la revista dependía del humor y la agilidad de los cómicos, quienes establecían un diálogo con el público.<sup>260</sup>

El espacio de representación no responde al término teatro como estructura arquitectónica diseñada para la representación. En el ejemplo que analizamos nos encontramos con una construcción que data del siglo pasado, cuya disposición espacial ha sido aprovechada de manera que, no obstante la arbitrariedad en su arquitectura, se logre una distribución en la cual se determina una sección específica para constituir la como escenario. Esta zona ha sido seleccionada con base en un análisis sobre las condiciones de isóptica y acústica que el espacio proporciona. Sin importar los tipos de construcción, hay una búsqueda por lograr un acomodo de las estructuras y generar un espacio que remita al recinto escénico de alguna forma. Dada la no homogeneidad de los ejemplos analizados, las opciones varían, pero hay recurrencia en dos aspectos: el espacio donde el actor ejecuta su labor, y el área en donde el público se ubica para presenciar el espectáculo. En esta ocasión, el referente del cabaret implica una planeación que desacraliza el área de representación y la extiende a todo el recinto. Hay una doble atmósfera, puesto que la interpretación musical busca la complicidad emotiva, pero en la interacción con el público se busca la no visceralidad en la respuesta, se pretende generar una reflexión de tipo racional al respecto de los tópicos de tipo ideológico y político expuestos. El distanciamiento ocurre como parte de la naturaleza política de la puesta:

Para la aplicación del efecto de distanciamiento es condición previa que tanto el escenario como la sala se encuentren limpios de todo elemento “mágico” (...)

La condición indispensable (...) consiste en que el actor emplee un claro gesto demostrativo para mostrar lo que tiene que mostrar. Lógicamente debe abandonarse la idea de que existe una cuarta pared imaginaria que separa al escenario del público, creando la ilusión de que el proceso escénico se está desarrollando en realidad, sin la presencia del público. Es fundamental que el actor encare directamente al público.<sup>261</sup>

---

<sup>260</sup> Careaga, *op. cit.*, p. 27-28.

<sup>261</sup> Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Nueva Era, 1970, p. 169.

# SIZZA, LA DUALIDAD DE LA ANDROGINIA

Espectáculo presentado en el Museo del Chopo (Julio de 2003)

**É**ste es un ejemplo de excepción dentro de las producciones de tipo travesti. La concepción del espectáculo y de interpretación responde a influencias distintas a las hasta ahora consideradas. El punto medular se encuentra –como en todos los casos– en la labor actoral, pero aquí resignificado por una variante: conformar un personaje fijo dentro y fuera del escenario, el cual no busca la reproducción de un antecedente previo, sino que se erige como forma original para ofrecer un concepto determinado. La representación se estructura alrededor de dicho personaje, quien se convierte en una suerte de producto artístico-ideológico-comercial que trasciende el espacio de representación y busca constituirse en una figura de consumo para las masas.

Hay una inversión en el orden de planeación. El personaje no ha sido concebido para un montaje o producción específicos; aquí, el personaje es la razón por la que se estructura la representación, como vehículo de exposición para las posibilidades expresivas de su creador. El intérprete se transforma en figura de atención que se vale del personaje ideado como parte de un concepto mercadotécnico, y ofrecer una propuesta musical ante un público misceláneo. Esto lo sitúa en una posición oscilante entre los aspectos de índole creativa y las consideraciones tendientes a la explotación comercial.

La utilización del aparato de producción para mercar con un concepto artístico y musical tiene sus antecedentes en figuras de renombre en el ámbito homosexual a nivel internacional. Entre los casos que podemos mencionar se encuentran: Divine, quien como apuntamos fue el primer travesti cuyo trabajo alcanzó repercusión masiva a finales del siglo pasado y, en épocas recientes, a Rupaul y Dimmy Kieer, quienes cuentan con producciones discográficas que han accedido al mercado internacional. Dentro del ámbito latinoamericano, podemos mencionar al grupo *Faces*, agrupación de origen ecuatoriano que lanzó un CD en la línea de la música electrónica Drag, cuyo marco de difusión está en el circuito de antros gay.<sup>262</sup> Estos casos tienen relación con el concepto de la Drag Queen, y cada uno constituye un ejemplo de cómo un ente escénico es convertido en figura de atención pública, donde la labor escénica rebasa la ficción y transforma al personaje en una figura de arraigo en un ámbito específico.

El personaje en cuestión –Sizza– está basado en el concepto de la androginia, como una entidad de tipo dual en la cual converge el principio femenino con el masculino a un mismo tiempo y dentro de una misma corporalidad. En contraposi-

---

<sup>262</sup> “*Faces*” presenta el primer CD Drag en Ecuador, en <http://www.gayecuador.com/entrevista/faces.shtml>, p. 1 (julio de 2003).

ción con el entendimiento de la interpretación travesti como vehículo expositor de lo femenino, en este ejemplo hay una complementariedad de los principios antitéticos –lo femenino y lo masculino- en una entidad que alterna formas expresivas definitorias de uno y otro extremo involucrado. No se pretende la unilateralidad homogénea, sino la alternancia plural en la reconsideración de un principio cosmogónico: la dualidad como fuerza básica de creación. La razón que justifica este binomio se basa en la unión de los aspectos fundamentales de los principios femenino y masculino –razón y emoción, el principio activo y el principio pasivo, etc.- para conformar una estructura totalitaria no excluyente donde no existe la sobreestimación de un aspecto como eje dominante, sobre el cual circunda el elemento considerado de menor valor. Esta concepción sobre la androginia tiene sus antecedentes en las culturas primigenias, en las cuales la divinidad era concebida como entidad dicotómica, en la que las calidades antagónicas eran sublimadas y llevadas al punto de la convivencia conciliadora, en donde cada una tiene su necesidad y su razón de existencia en el orden universal. En el terreno de lo tangible, la androginia es una manera de darle existencia corpórea a aspectos cimentados en ideas abstractas:

La androginia divina, que aparece en tantos mitos y tantas creencias, tiene un valor teórico, metafísico. La verdadera intención de la fórmula es expresar –en términos biológicos- la coexistencia de los contrarios, de los principios cosmogónicos (masculino y femenino) en el seno de la divinidad. Así, tenemos que las divinidades de la fertilidad cosmogónica son en su mayoría andróginas, o son femeninas en un año y masculinas el año siguiente (...).

La bisexualidad divina es un fenómeno extremadamente frecuente en las religiones y –cosa notable- hasta las divinidades masculinas o femeninas por excelencia son andróginas. Bajo cualquier forma que se manifieste, *la divinidad es siempre la realidad última*, el poder absoluto, y en esa realidad y ese poder no se dejan limitar por ninguna clase de atributos ni cualidades (bueno, malo, masculino y femenino, etc.).<sup>263</sup>

La intencionalidad del intérprete en cuestión –Sizza- se separa del ámbito religioso o divino, y se mueve en dirección de los tópicos de índole ideológica-sexual. El personaje funge como expositor de la pluralidad existente en la naturaleza humana, donde varias afinidades físico-emotivas convergen. El ente escénico se asume como heraldo y nos habla acerca del respeto y la tolerancia en todos sus órdenes. Su propuesta escénico-musical inserta tópicos tales como la discriminación, el ataque a las minorías y la consigna de igualdad que, según sus propias palabras, es un principio común a todos los seres humanos. Se promulga a favor de la no diferencia y pugna por un cambio en las formas de concepción:

Es Sizza un ser libre que ha inspirado la historia que guía el espectáculo (...) en el cual, además de “un poco de extravagancia y arte” se hará reflexionar al público

---

<sup>263</sup> Antonio Javier Plazas, *El mito de la androginia divina*, en <http://www.saberser.galeon.com/Leer/leer24.htm>, p. 1 (agosto de 2003).

acerca de la tolerancia y el respeto a la diversidad sexual.

Sizza (...) juega con lo masculino y lo femenino. Pero también con asuntos como los derechos humanos, de tal manera que el público reconozca algo que le sea familiar, cercano, hasta llegar a la igualdad.<sup>264</sup>

La propuesta escénica toma elementos provenientes de disciplinas afines –canto, baile, acrobacia y actuación- para fusionar una una propuesta visual, musical e ideológica, la cual no intenta limitar su campo de acción a la comunidad homosexual, sino que busca la difusión de sus postulados dentro un ámbito plural no confinado a la clandestinidad, donde algunos sectores de la población son excluidos y, por ende, carecen de la posibilidad de acceder a este proyecto escénico. El contenido ideológico impregna la concepción escénica y se deja ver en el aparato de producción, la propuesta visual y la temática de los números musicales seleccionados:

Se trata de un trabajo que conjunta la música y la danza, al mismo tiempo que trasgrede y trasciende los cánones preestablecidos de la belleza física. Las letras de las canciones tienen la intención de llegar a los oídos sordos, derribar la barrera de la intolerancia, así como transmitir a la comunidad gay y a la sociedad en general su sentir (...).<sup>265</sup>

Como puede verse, no se trata de una labor de interpretación que comience y termine en el escenario. Hay una continuidad de la estética visual seleccionada –con base en el concepto de la androginia- que se constituye como un rasgo inherente al creador escénico y no al personaje. Esto sitúa al ejemplo en una circunstancia pendular que no termina de aterrizar en los conceptos mencionados durante el presente estudio; pero no obstante su diferenciación, muestra paralelismos en los apartados de interpretación y concepción de puesta en escena, lo cual establece su inclusión en nuestro análisis.

La interpretación histriónica adolece de este deambular entre la concepción creativa y la comercialización de un concepto, y hace posible observar un trabajo de caracterización donde existe una determinación sobre el manejo corporal, el desempeño vocal y la proyección emotiva. Estos elementos establecen una idea de personaje, el cual cuenta con aspectos que lo ubican como entidad única. Esta dilucidación parte de la observación del desempeño del intérprete dentro de los límites espacio-temporales del área de representación. El uso adicional que se haga del personaje no compete las áreas de consideración de nuestro estudio. Además, existe una diferencia entre la conductualidad que el personaje manifiesta sobre las tablas y la percibida como figura pública ante los medios de comunicación. La razón de esta discrepancia en el proceder dentro de uno y otro ámbito, está justificada por los contrastes que cada entorno posee, y en correspondencia con la forma de comunicación ante la audien-

---

<sup>264</sup> Mónica Mateos-Vega, *Propuesta multidisciplinaria para reflexionar sobre la diversidad sexual*, en <http://www.sizza.com/>, p. 1 (agosto de 2003).

<sup>265</sup> *Espectáculo de Sizza a favor de la tolerancia*, en <http://www.sizza.com/>, p. 1 (agosto de 2003).



cia dentro de un ámbito escénico, y la desarrollada en la vida cotidiana. La proyección emocional, vocal y gestual difiere por razones de distancia y atmósfera de un caso y otro. El personaje concebido se aleja de las formas establecidas, y genera una propuesta ecléctica con base en el concepto dual ya explicado. Esto implica la manifestación de una idea propositiva que no busca la repetición, sino la generación de un concepto que comunique las inquietudes de su autor:

Lo más valioso en el actor, es su individualidad. Es necesaria que brille a través de sus encarnaciones, tan hábiles como sean ellas. (...) Yo creo que al principio, cada uno posee una individualidad; ningún niño se parece a otro. Toda educación tiende a borrar lo individual, pero el actor debe defenderse contra esta nivelación.<sup>266</sup>

Si bien se apunta una creación original de personaje, esto no implica su efectividad o adecuación a las demandas que el escenario plantea. La caracterización permite la personalización del ser escénico concebido, y forja un referente visual reconocible para el espectador. Esta exactitud visual no alcanza correspondencia en la proyección emocional y vocal. En el primer punto, se opta por una expresión que omite el énfasis y vaga entre gesticulaciones moderadas, sin considerar la distancia entre el intérprete y la audiencia, lo cual vuelve imperceptibles las variaciones emocionales y gestuales que las melodías demandan. Se pondera la sutileza y se evita la alternancia entre los momentos controlados y los acentos necesarios para crear una variación congruente con el texto —en este caso determinado por la letra de las canciones—. La no variación origina una monotonía que termina por perder la atención de los espectadores, quienes desvían su punto de apreciación ante la carencia de mutación en la expresividad.

Esto se hace extensivo a la ejecución vocal. Poseedor de un registro ausente de amplitud en la tesitura, y con una sonoridad por debajo del promedio, el intérprete recurre a una modulación privada de variantes, y reduce la concepción de canto a un fraseo —es decir, un punto medio entre el canto y el habla normal— que en ocasiones se torna en susurro. Por momentos se intentan inflexiones drásticas que rayan en la estridencia, por una imposibilidad para lograr alcances mayores. La exactitud en la afinación y la entonación se ve dañada por un incremento de volumen que no obedece a las condiciones de apoyo y colocación para optimizar la proyección. Esta limitación en la voz cantada se hace extensiva a la voz hablada. El actor-cantante mantiene un volumen mínimo durante su interactuar con la audiencia; en consecuencia, su voz carece de inflexiones que proporcionen dinamismo a su discurso, y adolece de una dicción y articulación defectuosas, lo cual genera la no comprensión de algunas palabras, y las convierte en vocablos ininteligibles para quien se encuentra como espectador. Esto a pesar de contar con recursos de tipo técnico —micrófonos— auxiliares en su labor. Hay una no consideración de las demandas que la voz implica en el canto y la actuación:

En la utilización de su voz como herramienta actoral, el actor debe estar

---

<sup>266</sup> Meyerhold, *op. cit.*, p. 129.

conciente de dos puntos esenciales: el hecho de que *pueda ser escuchado* y de que *pueda ser comprendido*. En un lenguaje técnico, su discurso debe poseer *sonoridad e inteligibilidad*.

(...) La sonoridad depende de la cantidad de sonido que el actor puede producir, el volumen de su voz. (...) La inteligibilidad depende de la pronunciación y la claridad con la que las palabras son emitidas.<sup>267</sup>

Mediante los componentes vocales está también predeterminado en el texto dramático el conjunto de los componentes estables, más o menos invariables, del personaje.<sup>268</sup>

Existe una contradicción en el aprovechamiento de las capacidades expresivas del protagonista. Estamos ante un individuo con formación en disciplinas hermanadas –danza, teatro, acrobacia y yoga– que le han permitido desarrollarse, básicamente, en el terreno de la danza. Su trabajo como bailarín cuenta con una solidez no percibida en su labor como cantante. En el espectáculo, su atención se centra en la ejecución vocal, desecha cualquier oportunidad de explotar las facultades corporales, y reduce el movimiento escénico a ademanes de corta extensión y carentes de intención, los cuales no alcanzan a ser percibidos en todos los puntos de observación existentes en el área destinada al público. No hay alianza entre las dos ramas, las cuales coexisten de forma independiente, sin ser utilizadas como unidad de expresión conjunta. El entrenamiento previo no tiene aplicación práctica en la labor sobre la escena, y se olvidan las posibilidades de significación que el lenguaje del cuerpo logra con adiestramiento. En contraparte, se cuenta con el apoyo de un cuerpo de baile, quienes ejecutan coreografías que roban el marco de atención por la efectividad en su realización, y relegan el trabajo vocal del cantante a un segundo plano, por el contraste en intensidad y proyección. Los elementos pensados como apoyo se convierten en factores que merman en la lógica de una figura central y un cuerpo de baile complementario:

Los teóricos de la danza están muy concientes de los alcances del lenguaje corporal poético: “Si la danza es amor, sensualidad y comunicación, entonces el lenguaje del cuerpo conversa con los espectadores, íntima, los hace volar (...). Danzar es comunicar, es conversar (...) El cuerpo del danzante es un signo lingüístico. Cada movimiento proyecta una serie de lexemas que (...) comunican deseos, alegrías, tristezas, esperanzas, tragedias, amor, pasión, erotismo. Por consiguiente, tanto el emisor (danzante) como el receptor (espectador) que manejan el mismo código por medio de la danza, se comunican y sufrirán un proceso de éxtasis.”<sup>269</sup>

Esta desproporción resulta no operante en la medida que el trabajo músico-vocal está falto de las condiciones –debido a la no optimización del aparato fonador– para posibilitar la conformación de este elemento como sustento de una manifestación escénica. La decisión no

---

<sup>267</sup> Milton Smith, *Play production*, New York, USA, Ed. Appleton-Century-Crafts, Inc., 1948, p. 142-143.

<sup>268</sup> Tadeusz Kowzan, *et. al.*, *Teoría del teatro*, Madrid, España, Arcos Libros, (s.a.e.), p. 49.

<sup>269</sup> Antonio Prieto, *El teatro como vehículo de comunicación*, México, Trillas, 1982, p. 79.

es errónea como concepto, pero termina por ser no funcional dada la ausencia de un entendimiento teórico sobre las condiciones exigidas. La ponderación músico-vocal ha contado con adeptos en periodos anteriores, con casos que llegaron a constituirse en nuevas formas de creación, y enriquecieron el abanico de opciones de montaje y ejecución:

Los músicos y compositores han contado con pocas oportunidades para desafiar la preeminencia de los actores y los dramaturgos en el teatro. Una de estas ocasiones fue durante el siglo XVII lo cual derivó en la creación de dos nuevos géneros dramáticos distintos del drama hablado: la ópera y el ballet.<sup>270</sup>

La selección musical se divide en dos apartados: las piezas originales compuestas de manera particular para el actor-cantante, y la utilización de temas provenientes de la música popular los cuales poseen identificación y raíz en la memoria colectiva del público. Los intérpretes, como en todos los ejemplos, pertenecen al género femenino, y cuentan con popularidad en el medio musical de nuestro país (Lupita D'alexis, Alejandra Guzmán, Chavela Vargas, Thalía, Celia Cruz). Las posibilidades vocales e interpretativas entre una y otra no siguen un mismo patrón. La comparación entre las interpretaciones originales y la lectura personal de nuestro protagonista genera una opinión desfavorable, ya sea por no encontrar la proyección emocional y vocal asociada con cierto tema, o por sentir una desvirtuación producto del tratamiento monocorde que el intérprete le ha dado. La memoria funge como censor de un trabajo vocal efectivo, así como las reacciones que el mismo genera:

El canto es también un poema, aunque se expresa mediante la voz humana. La voz que canta es extraordinaria, así como el cuerpo que baila. Ambos se funden en una música espontánea o dirigida, que se estremece al comunicar el gozo y el desamparo de la existencia.<sup>271</sup>

El vestuario combina texturas y materiales para conformar un atavío coherente con el binomio femenino-masculino pretendido. Los diseños seleccionados no están pensados en función del espacio teatral, constituyendo en ocasiones un obstáculo para el creador, quien llega a sufrir dificultades en el manejo de los mismos por la no considerar las necesidades de movimiento durante su trabajo. A pesar del entrenamiento dancístico, el protagonista parece no tener noción sobre la utilización de vestuario dentro de un espectáculo, pues sus movimientos tienden a ser torpes entre un cambio y otro, interrumpiendo su discurso al lidiar con implementos en su atuendo. La concepción errónea en el diseño no permite la definición de la silueta en esta lógica de formas ambiguas, y dan un efecto de desproporción no congruente con la estilización perseguida. La delineación del maquillaje no considera las condiciones de iluminación y distancia, ofreciendo un trazo facial, el cual nulifica los volúmenes del rostro y lo convierte en una faz bidimensional, sin ayudar al intérprete en su expresividad. La medida

---

<sup>270</sup> Glynne Wickham, *A history of the theatre*, New York, USA, Cambridge University, 1992, p. 13.

<sup>271</sup> Prieto, *op. cit.*, p. 79.

en la aplicación de tonos y sombras elimina la mirada y la convierte en una mácula distorsionada incapaz de transmitir mensaje alguno. A esto se le agrega la carencia de cabello –como parte de la concepción de personaje- suplido en ocasiones con pelucas de materiales no usuales, lo cual produce hilaridad a momentos en los espectadores. El atavío y el maquillaje no ayudan en este caso a dar definitividad visual al personaje, siendo ésta su función primordial:

El maquillaje teatral está destinado a destacar el rostro del actor que aparece en escena bajo determinadas condiciones de luz. Contribuye, junto con la mímica, a constituir la fisonomía del personaje.

En el teatro “el hábito hace al monje” (...) la indumentaria expresa el sexo, la edad, la pertenencia a una clase social o jerárquica particular (...) la nacionalidad, la religión; determina, con frecuencia, una personalidad histórica o contemporánea. Dentro de los límites de cada una de estas categorías (y también fuera de ellas), el vestuario puede expresar todo tipo de matices del personaje, sus gustos, ciertos rasgos de carácter.

Los accesorios constituyen, por muchas razones, un sistema autónomo de signos.<sup>272</sup>

La dirección escénica desaprovecha las condiciones del espacio y los recursos disponibles. Se abusa de algunos elementos ornamentales y se dejan de lado estructuras e instrumentos, los cuales podrían servir para diseñar cuadros y/o secuencias en relación con los temas musicales. No hay una ambientación que esté en concordancia con el estilo en turno, sólo monotonía en lo que se ve y lo que se oye. No existe variación en la disposición escenográfica del escenario, y todo se confina a un área reducida de ejecución donde los desplazamientos son repetitivos. La inclusión de elementos de producción –un piano y un trapezio- enriquece los números durante los cuales éstos son utilizados, para luego ser relegados a un rincón del escenario y convertirse en distractor de la atención. En la búsqueda de una atmósfera determinada –imbuida en el exotismo y conteniente de un mensaje de ambigüedad- se dejan de lado las necesidades del espectador. Las demandas de acústica e isóptica debidas a las condiciones estructurales del espacio parecen haber sido omitidas durante el proceso de montaje. La dirección no auxilia a los intérpretes en su labor por una carencia de conocimiento:

Es obvio que el dominio del director acerca de los aspectos esenciales involucrados en su labor –actuación, diseño, iluminación- debe ser absoluto. Y ayudaría aún más si por lo menos conociera los elementos básicos de las disciplinas artística que frecuentemente contribuyen de manera importante a la efectividad total de la producción: música, danza, pintura y escultura.<sup>273</sup>

Los recursos de producción presentan posibilidades de composición visual aprove-

---

<sup>272</sup> Kowzan, *op. cit.*, p. 137-139.

<sup>273</sup> Curtis, *op. cit.*, p. 13.



chadas sólo al inicio del espectáculo, y sin volver a utilizarse en toda la representación. Se cuenta con un aparato técnico conformado por pantallas de proporciones considerables, donde se proyectan imágenes introductorias, en un ambiente donde se mezclan elementos futuristas con imágenes provenientes de espectáculos de Broadway (*Rent*). Las tonalidades en las imágenes seleccionadas se alternan entre una paleta de color cálida –tendiente a los rojos- y una paleta fría –tendiente a los azules-, como parte de esta idea de complementariedad de los principios cosmogónicos fundamentales. Las imágenes convocadas generan una expectativa en los asistentes, quienes responden con su atención ante el despliegue de recursos. En el instante en que el preludio preparatorio concluye y da comienzo la presentación, el aparato de producción se transforma en una estructura inerte que tiene una funcionalidad de ornato y ya no contribuye al espectáculo.

Además de esto, existen otros elementos de producción de tipo decorativo utilizados en exceso a lo largo de toda la representación. Tales materiales están elaborados a base de papel, que conforman tiras multicolores, lanzadas de forma constante durante los números musicales. Esta recurrencia en su utilización deja como saldo la saturación del espacio escénico, y produce una sensación de descuido y falta de organización. El piso se ve cundido de serpentinatas y confeti, impidiendo tanto al cantante como a los bailarines la posibilidad de desplazarse libremente en el escenario. Esto conlleva también el peligro de un accidente, ya que las piernas de los intérpretes se ven atrapadas en medio del material vertido sobre la escena. Al final, el espacio luce como un entorno caótico.

La iluminación se convierte en otro bemol para el actor-cantante. El diseño lumínico genera atmósferas sombrías que no permiten la visibilidad, e impiden la apreciación de movimientos en los cuadros escénicos. La intensidad de los aparatos se queda en un nivel medio que nunca se incrementa. Esto, aunado a las problemáticas en la caracterización y al abuso en el uso de hielo seco, termina por sumir al personaje principal en un ámbito que se quiere místico y/o exótico, pero que al final se convierte en una composición carente sentido plástico. Los cuerpos y rostros se distorsionan, y no es posible distinguir las variaciones gestuales. Hay un desconocimiento sobre la lógica y función del aparato técnico de un espacio de representación, causado por un empleo equivocado de recursos:

Los medios acrecentados de día en día por la ciencia del técnico, que amplían las libertades del director de escena, introducen con sus extraordinarias facilidades nuevas sujeciones también, porque la insidiosa mecánica se disimula bajo la aparente austeridad y algunos dispositivos de escenarios desnudos, concebidos como una proeza arquitectónica, tienen una dinámica superior.

La tramoya de los tiempos modernos, que transforma al teatro en una verdadera fábrica (con su aire comprimido, su fuerza hidráulica, su electricidad, sus cuadros de distribución electrónicos...), se ha desarrollado naturalmente en la “caja de ilusiones” (...).<sup>274</sup>

---

<sup>274</sup> André Viller, *Psicología del arte dramático*, Argentina, Hachette, 1955, p. 152.



La respuesta en los espectadores está fraccionada por dos posturas, las cuales responden a perspectivas e inquietudes como audiencia. Hay una actitud receptiva en el inicio debida, como se dijo, al cuidado puesto en la ambientación durante el intervalo temporal previo al inicio de la representación. A partir de este momento, las reacciones se polarizan entre la aprobación explícita y el rechazo manifestado en la no atención hacia el trabajo del intérprete titular. Al encontrarse en un espacio teatral, las actitudes mantienen una reserva que genera una comunicación distante –distancia establecida por la no proyección emotiva, vocal y corporal del personaje-. Los seres que presencian se ven afectados por las influencias auditivas y visuales que conectan o no a su ser con los hechos escénicos:

Apenas se iluminan las candilejas, comienzan a encenderse los vagos anhelos, de los que está lleno el espectador cuando se encuentra frente al telón que oculta la escena: es la primera parte de una expectativa que quiere ser satisfecha. Y entonces se abre el escenario, se expone su decorado. Es tanto más bello cuanto más ahonda y aumenta, con sus aberturas y bastidores, aquella expectativa inicial.

El individuo que ha llegado pleno de expectación, su impaciencia, su curiosidad... eso significa el teatro antes que nada. De allí parte todo lo demás que comienza en el escenario, y que al mismo tiempo está en el espectador (...) <sup>275</sup>

Los estándares de evaluación y apreciación estética por parte del público se encuentran influenciados por factores de orden no teatral, los cuales impregnan de subjetividad las opiniones. Hay una actitud difundida en nuestro país –y no privativa de la comunidad homosexual- en la que si los elementos visuales son llamativos y capaces de generar sorpresa, esto es razón para considerar una propuesta estética como expresión de valía. En este caso, la saturación del ornato –sin considerar su no concernencia en distintos momentos- se convierte en objeto de atención y aprobación. El público encuentra en el adorno el elemento de significación de “espectáculo”. Este criterio no es absoluto, pero forma parte de una idiosincrasia de la que se auxilian propuestas de todo tipo y género.

Y son los decorados barrocos en choques explosivos de colores primarios y brillantes, y, por si no fuera bastante, salpicados profusamente con la indispensable marmaja, reflejo de luces en destellos mágicos, como ilusiones, como estrellitas del cielo, que arrancan exclamaciones de la parte ingenua del pueblo: “¡Ay, qué bonito!... ¡Si hasta parece nacimiento!” <sup>276</sup>

---

<sup>275</sup> Melchinger, *op. cit.*, p. 79.

<sup>276</sup> Su, *op. cit.*, p. 101.

## PEDRO KÓMINICK

Espectáculo presentado en El Taller (Octubre del 2000)

Esta producción combina elementos del cabaret -donde la interpretación musical y el humor satírico son los elementos que fungen como base de desarrollo-, junto con influencias de Broadway y la cinematografía musical norteamericana (*Victor Victoria*, *Cabaret*), el teatro de Brecht (*La ópera de los tres centavos*) y obras del catálogo musical de figuras femeninas icónicas del siglo pasado (Edith Piaf, Marlene Dietrich). Todos estos referentes son enlazados para dar vida a un espectáculo donde la interpretación actuarial y la musical se unen en un mismo nivel de desempeño.

Los temas seleccionados van desde clásicos de la canción francesa (*La vie en rose*, *Femme fatale*), del cine y el teatro (*Cabaret*, *Le jazz hot*, *The sound of music*, *My man*), el *song* brechtiano (*Mack the knife*) la música popular de nuestro país (*Pedro Navajas*), etc. Los temas son modificados en los arreglos y la orquestación, dadas las diferencias de espacio e instrumentación con las que se cuentan. En adición, el intérprete ofrece una lectura personal, modifica inflexiones y matices, y ofrece una versión propia sobre cada tema. El acompañamiento musical permite la identificación de la melodía base y, sobre ésta, se adicionan o se suprimen adornos vocales -agógica-

El sustento estructural de la puesta se encuentra en la lógica del cabaret, pero dentro de una concepción donde la parte política no es exaltada por no pretenderse una denuncia o una labor expositiva de una circunstancia deficiente en el sistema imperante. Existen apuntes sobre cuestiones de diversidad de género, pero sin ser primordiales. Son aspectos mencionados durante la interacción del intérprete con su público, pero no intentan una reflexión sino una reacción lúdica. Como se mencionó antes, el concepto de cabaret ha sufrido un proceso de mutación en relación con circunstancias históricas, las cuales han modificado su concepción y su función a razón de un contexto específico;

El cabaret como una fórmula de espectáculo o como espacio de representación fue una oportuna reclasificación de los *café-concerts* que fueron abiertos cuando el cabaret en sí mismo se había convertido en una expresión demasiado distinguida para el grueso de la audiencia. Estos establecimientos ofrecían una variedad de actos o formas artísticas (...). Existen algunos cabarets de tipo moderno que han limitado la propuesta a un espectáculo con una cabeza de cartel. Esta fórmula corresponde más con el término de concierto en lugar de cabaret <sup>277</sup>

En este montaje, se aprecia la correspondencia del término cabaret dentro de

---

<sup>277</sup> Troubadour, *art.cit.*, p. 2.

los límites de la Interpretación vocal con acompañamiento musical de tipo intimista, con intervenciones de tipo dramático durante las cuales se introduce material basado en un texto de proporciones no excedidas que tiene la función de generar reacciones hilarantes en la audiencia. En este modelo de espectáculo se cuenta con la presencia de un solo intérprete, quien emerge como punto medular de atención y ejecución. Nuevamente se encara al público de forma directa, se busca la química entre quien interpreta y quien permanece como espectador. Esto aplica tanto a las intervenciones musicales como a las actorales, siendo estas últimas son introducidas en la secuencia musical, la cual funge como hilo conductor de las acciones y situaciones de tipo dramático.

Los referentes adicionales guardan relación con el cabaret por la importancia que la música y la actoralidad juegan en todas ellas. En lo tocante a la música de Broadway –la cual en este caso es la misma que en el cine musical- existe una concepción generalizada que asocia este tipo de temas con el cabaret en sí mismo. Esta concepción es errónea, puesto que las diferencias entre los espacios, la administración de las potencialidades del intérprete y la orquestación, son explicadas en una relación de proporción y comunicación con el espectador. La razón para este mancomunar un concepto con otro tiene justificación, ya que el repertorio de los intérpretes de cabaret se ha enriquecido con ejemplos del teatro musical norteamericano. No obstante la inclusión de estos temas, la interpretación se altera para imbuirla de la calidad intimista distinta a los espacios de representación de las salas de Broadway, en relación con los sitios donde el espectáculo de cabaret es realizado:

Algunas fórmulas y estilos han confundido al público al respecto del cabaret. El teatro musical y el music hall están pensados para la sala teatral de proporciones mayores, no para el ámbito de cámara. Pero muchas de las canciones provenientes de estas grandes salas, con una dosis considerable de emoción intimista, han sido adicionadas al repertorio de los artistas de cabaret. Esto es por lo que mucha gente asocia Broadway con el cabaret. Pero si estas melodías no cuentan con ese toque intimista, no es cabaret.<sup>278</sup>

El caso del *song* brechtiano –*Mack the knife*–, su empalme con el cabaret se da de manera directa. Entre las incursiones de Bertolt Brecht a lo largo de su carrera se encuentran sus trabajos para obras de cabaret –dentro de la vertiente política–. La colaboración establecida con Kurt Weill también lo acerca al mundo de Broadway, ámbito con el que estuvo en contacto debido a su exilio de Alemania ocurrido en 1933.<sup>279</sup> El tratamiento de la obra de donde es extraído el tema musical –*La ópera de los tres centavos*– está concebido con base en una banda de jazz y no en una orquesta convencional, lo cual permite que los *songs* tengan un vínculo con la cultura popular, en contraposición con la contundencia orquestal de las obras de Broadway.<sup>280</sup> Los *songs* se caracterizan por alcances expresivos que permitían establecer

---

<sup>278</sup> Ídem.

<sup>279</sup> Bertolt Brecht, en <http://www.epdlp.com/brecht.html>, p. 1 (julio de 2003).

<sup>280</sup> José Carlos Arteaga, *Brecht vive. Nuevo montaje de La ópera de los tres centavos*, en <http://www.caretas.com.pe/1998/1525/culturales/culturales/htm>, p. 1 (julio de 2003).

un referente contemporáneo que recurría a las formas expresivas imperantes en su momento, de manera que el público estableciera su contemporaneidad. El canto en este caso era un recurso dramático empleado por el autor:

Brecht empleó el canto (sus conocidos *songs*) como una herramienta dramática de gran riqueza por sus posibilidades expresivas, no sólo en cuanto al elemento poético, sino también porque es expresión del lirismo.

El *song* es, al mismo tiempo que un elemento poético, una llamada a la sensibilidad contemporánea del público popular al cual se dirige. Nos devuelve a nuestra época.<sup>281</sup>

Los temas musicales remiten de forma indirecta a sus intérpretes originales, las cuales forman parte de un referente cultural de la comunidad homosexual. En algunos casos, la empatía está establecida por un producto teatral o cinematográfico específico, cuya trama versa sobre el tema de la diversidad sexual, la ambigüedad y el juego de identidades entre lo masculino y lo femenino. El caso de *Victor Victoria* y sus resonancias posteriores ya ha sido mencionado. En lo que respecta a *Cabaret*, sus ecos se encuentran empalmados con un entorno político y social claro: La Alemania nazi de la preguerra y la ruptura de los convencionalismos y represiones en el orden sexual. El vínculo con el caso que analizamos se afianza por la influencia del cabaret alemán dentro del filme:

*Cabaret* trata acerca de personajes cuya ambigüedad sexual era parte de la escenografía del Berlín de los años treinta (...)

*Cabaret* explora en el mismo terreno que *La caída de los dioses* de Luchino Visconti, ambas plantean que el ascenso del partido nazi fue acompañado por un ascenso en la manifestación de la bisexualidad, del sadomasoquismo y otras actividades más o menos subterráneas del ser humano con la diferencia del marco, en este caso un acertado y espléndido musical.<sup>282</sup>

El caso de Marlene Dietrich compete otra forma de empatía, la cual es producto del culto a una personalidad que en sí misma rompe con las convenciones sexuales, y estableció en los inicios de su carrera una imagen bivalente exaltante de aspectos femeninos y masculinos. Se considera que ella no fue un objeto sexual, sino un sujeto de sexualidad, es decir, la encarnación del sexo mismo.<sup>283</sup> Esta imagen dicotómica que oscilaba entre lo femenino y lo viril a un mismo tiempo fue explotada por el cine, y preservada en obras cinematográficas:

La imagen andrógina que había sido gestada por la actriz fue explotada al máximo por Von Ströheim. Sin duda, la ropa de etiqueta masculina le proporcionaba un encanto por aquel entonces inusual, dándole un toque lésbico a propósito.<sup>284</sup>

---

<sup>281</sup> Prieto, *op. cit.*, p. 79-80.

<sup>282</sup> *Cabaret*, en <http://www.inicia.es/de/cinemania/cabaret.html>, p. 1-2. (julio de 2003).

<sup>283</sup> Erick Kirschbaum, *Berlín recuerda a Marlene Dietrich*, en <http://mensual.prensa.com/mensual/contenido/2001/12/28/hoy/revista/391.537.html>, p. 2. (julio de 2003).

<sup>284</sup> Joaquín de las Heras, *El sexo sin género de Marlene Dietrich*, en [www.anodis.com](http://www.anodis.com), p. 2. (julio de 2003).

El trabajo de Dietrich como cantante en espectáculos de cabaret durante el siglo pasado influye en la labor realizada por la figura titular del montaje; al igual que Edith Piaf, quien constituye un caso de afinidad emocional dada la circunstancia trágica que envolvió su vida y que reflejó en sus interpretaciones musicales. La obra musical de Edith Piaf remite a historias de sufrimiento exaltadas por la música, y constituye un catálogo donde la existencia doliente se transforma en texto dramático confeccionado con base en una raíz musical. Esto la afilia con los casos mencionados al respecto de cómo una melodía determinada se convierte en receptáculo de la idiosincrasia general sobre los avatares y las vicisitudes del ser humano:

(...) una mujer (...) que tuvo infinidad de amantes, que se sometió a la adicción del alcohol y las drogas, que, quizá por su pasado que la perseguía, hasta ejerció de ramera (...) Esta es la historia de Edith Piaf, nombre con el que alcanzó la cima del canto, cuando ya era el “gorrión de París”. Es decir, cuando ya los obreros franceses, admiradores incondicionales de su canción, la habían bautizado con su argot: Piaf, gorrión.<sup>285</sup>

Todas estas influencias repercuten en el trabajo del hacedor escénico y en la relación con la audiencia, al constituir elementos que generan una filiación compartida, propicia para la comunicación intimista que la producción demanda. Los temas musicales vuelven a constituirse como eje empalmando distintos momentos temporales contenidos en la memoria del espectador. Los intérpretes originales son elementos emblemáticos de una cosmovisión compartida, la cual involucra a quienes se encuentran congregados en la representación.

El trabajo actoral opta por una combinación de formas procedentes de modelos previos –el cabaret- y elementos concebidos de forma concreta para el espectáculo. El personaje concebido es una presencia de tipo femenino, evocadora de la sofisticación de figuras del pasado –Marlene Dietrich, Liza Minnelli, etc.- en lo que tiene que ver con su apariencia, pero dueña de una conductualidad transgresora, cuyo lenguaje y maneras fluctúan entre la sutileza y el desparpajo, todo dentro del comportamiento femíneo. Hay un concepto propio que desemboca en una propuesta de personaje, con las necesidades de interpretación que esto implica (manejo vocal, gestual –facial y corporal- y emocional). Se logra dotar de identidad al ente escénico concebido al establecer una congruencia entre los apartados mencionados. El histrión se deslinda de sus rasgos característicos como individuo, y pone sus posibilidades a disposición del carácter interpretado. Hay una conciencia de las herramientas del actor y su responsabilidad para con el ser encarnado:

El actor debe saber *caracterizarse*; es decir, poner su cara, su cabeza y traje de acuerdo con el tipo de personaje que interpreta. Caracterizarse bien es saber presentar la figura tal como lo pide el autor de la obra, ya sea viejo o joven, jorobado o

---

<sup>285</sup> Edith Piaf, *biografía*, en <http://www.geocities.com/misteriosdeidioma/libros/piaf.htm>, p. 1. (julio de 2003).



patizambo, rubio o moreno... (...) La caracterización debe ser acompañada de la expresión, acción y dicción adecuadas para que resulte copia de la verdad.<sup>286</sup>

El intérprete titular –Pedro Kóminik- ha incursionado, gracias a su entrenamiento actoral, en géneros teatrales con demandas de interpretación distinta y, en consecuencia, ha ido conformando un bagaje previo que enriquece su labor en la medida de su saber acerca de los requerimientos de su espectáculo. Al contar con una formación teórico-práctica, su perspectiva toma en consideración las diferencias en la disposición de las herramientas interpretativas para dar congruencia a una propuesta escénica inicial. Su labor histriónica deja ver conciencia del manejo vocal y corporal como instrumentos sobre los cuales se demanda adiestramiento para pulir las capacidades, y llevarlas a un nivel óptimo de ejecución. El ejercicio de las habilidades implica la consecución de una técnica, hasta adquirir un estado de disposición sobre la escena en donde el aparato vocal, corporal y/o emocional no se ve transgredido por las demandas impuestas:

Su naturaleza y su vocación (del actor) consiste en ser vacío y hueco, en hallarse disponible, accesible, vacante, habitable.

Los pensamientos, los sentimientos, la sustancia dramática, todo aquello que el autor segrega, todo lo que el público espera, es alcanzado por los actores mediante una mecánica y una técnica de la participan uno y otros.<sup>287</sup>

El trabajo vocal se bifurca en dos senderos: el de la voz hablada y el de la voz cantada. Ambos aspectos se encuentran trabajados y denotan un estudio y entrenamiento reflejados en la efectividad del desempeño. Desde los aspectos de índole técnica (entonación, afinación, dicción, articulación, proyección, extensión, uniformidad en el color, etc.) hasta los de índole interpretativa (matiz, proyección emotiva, comprensión de texto, etc.); esta unión conforma un aparato fonador que asume las demandas técnico-interpretativas de los temas musicales elegidos. Se dota a cada melodía de una intención y un carácter definido. La solidez en el entrenamiento evita fluctuaciones en la efectividad con que se abordan los géneros, por la homogeneidad en la precisión técnica (versatilidad). El texto musical se convierte en texto dramático, el cual proporciona la información concerniente al carácter del personaje, su situación dramática y su desarrollo. El intérprete no deslinda una tarea de otra y hace que ambas facetas confluyan a un mismo tiempo. Cada tema es un todo dramático con un principio, medio y fin, en el que una pieza musical es un terreno en donde verter las capacidades histriónico-musicales y conformar un concentrado expresivo. La interpretación no respeta a cabalidad los matices e inflexiones que las intérpretes originales aportaron. Aquí, nuestro canta-actor se aventura en una lectura personal, de manera que el resultado músico-actoral sea producto de una comprensión del tema. Hay conocimiento sobre el papel de la voz dentro del juego dramático y el juego musical:

---

<sup>286</sup> Edgar Ceballos, *Las técnicas de actuación en México*, México, Gaceta, 1993, p. 264-265.

<sup>287</sup> Louis Jouvet, *Testimonios sobre el teatro*, Buenos Aires, Argentina, Psique, 1953, p. 11 y 24.

La música es, para Nietzsche, la más pura expresión del espíritu dionisiaco. (...) La esencia misma de la música dionisiaca y de toda música (es) la violencia conmovedora del sonido, el torrente unánime de la melodía, y el mundo incomparable de la armonía.

El canto surge cuando el hombre maneja su voz y confiere un significado abstracto a cierto orden fonético. El canto concretiza ciertas imágenes evocadas por la música, y en este sentido cuenta con un “espíritu apolíneo”.<sup>288</sup>

El desempeño corporal oscila entre referentes del Hollywood de la vieja guardia, donde los personajes eran dotados de atavíos elaborados que no pretendían un referente con la vida común, sino que ensalzaban la sofisticación como forma de asumir la existencia. Todo enmarcado por un universo dicromático en donde el blanco y negro constituían un medio para enfatizar las formas de los rostros y los cuerpos. Los temas provienen del género musical, el cual no pretende un realismo a ultranza, sino una utilización de la música dentro de un ámbito de existencia extracotidiano. El manejo corpóreo pretende una composición de movimiento donde el gesto resulte exaltado por la tensión y distensión muscular. A través de una apertura de movimiento, se enfatiza el carácter festivo (en piezas como *Le jazz hot* y *Cabaret*) o la tónica emotivo-melancólica (*My man*, *La vie en rose*). El gesto facial y corporal se transforma según el estímulo emocional proporcionado por el texto dramático-musical, como reminiscencia de las atmósferas donde los temas fueron contruidos inicialmente, trayendo a la memoria del espectador la imagen primigenia en donde una presencia femenina de antaño abordaba una melodía envuelta en un aura de refinamiento en algunos casos y, en otros, con una carga irónica como forma de contrapunto. El cuerpo es entendido como vehículo complementario de la ejecución actoral:

El actor hace hablar a su cuerpo, pero no sólo porque la expresión es el fundamento de su arte, sino y especialmente porque lo esencial permanece mudo.

La importancia de lo que tiene por transmitir nunca tendrá un traducción adecuada si quisiéramos ponerle palabras. Necesita un cuerpo en donde vivir.

Un cuerpo para entrenar, un cuerpo del cual ocuparse. Si no nos ocupamos de él acabaremos por transmitir nuestra impotencia para hacer vivir un personaje o el empobrecimiento por fingir una presencia que haga creer a un observador que algo vive en nosotros.<sup>289</sup>

La caracterización facial desea conformar una imagen bivalente donde los rasgos son resaltados a través del juego de líneas y sombras. El rostro es dividido en dos secciones, cada una de las cuales se delinea con base en uno de los polos –masculino o femenino-. La razón de esta división obedece a un número interpretado en el inicio, el cual es tomado de la tradición del cabaret. En ella el histrión desdobra su trabajo actoral para interpretar una entidad masculina y otra femenina. Esta duplicidad sólo se mantiene durante el diálogo contruido a

---

<sup>288</sup> Prieto, *op. cit.*, p. 75.

<sup>289</sup> Jorge Eines, *El actor pide*, Barcelona, España, Gedisa, 1998, p. 115.

propósito de la escena. Luego de este número, la caracterización se torna hacia el lado femenino a lo largo de la representación:

El actor o la actriz se viste mitad de hombre y mitad de mujer. Interpreta una canción o un diálogo siempre de perfil, mitad en femenino y mitad en masculino, y ofrece al respetable alternativa y respectivamente un perfil y el otro (...) el momento, el instante en el que se produce la transformación de la mujer en el hombre y viceversa, tiene una rara cualidad vertiginosa, de arena movediza, de espejismo desconcertante y turbador.<sup>290</sup>

El maquillaje exalta ciertas zonas del rostro para dar uniformidad a la efigie ambivalente buscada. El trabajo se aparta de la reproducción naturalista y se opta por trazos recargados, en una especie de máscara, la cual aspira a proyectar una composición facial de lo femenino como concepto, y no como entidad corpórea. Se destacan áreas que remiten al espectador a personajes encarnados por ciertas figuras (Sally Bowles, interpretado por Liza Minnelli en *Cabaret* y *Lola* interpretado por Marlene Dietrich en *The blue angel*). Sobre el referente establecido, se adicionan trazos en función de la estructura óseo-muscular del intérprete. El maquillaje se convierte en transmisor de informaciones del pasado:

Los signos del maquillaje (frecuentemente combinados con el peinado y el vestuario) permiten reflejar la personalidad histórica o contemporánea. El maquillaje como sistema de signos está en relación de interdependencia directa con la mímica del rostro. Los signos de los dos sistemas se potencian mutuamente o se complementan (...).<sup>291</sup>

La indumentaria recibe repercusión de estilos provenientes de los referentes cinematográficos. El diseño parte de líneas básicas complementadas por accesorios (boas de plumas, guantes, etc.), los cuales son agregados a razón de cada número musical. El vestuario opta por modelos de índole femenina –incluso en el número andrógino–. Se pretende enfatizar la silueta por medio de colores neutros, y crear una base sobre la cual los elementos ornamentales son dispuestos para crear un contraste de texturas y tonalidades. El vestuario aspira a ser eco de la nostalgia, e impregna a las formas musicales convocadas:

El vestuario teatral tiene un significado adicional en el teatro, ya que éste es creado para exaltar una cualidad en particular o un momento en especial. Es diseñado para un personaje en específico, para una escena específica en una obra en particular (...) de acuerdo con esto es una parte necesaria y orgánica del drama en el cual aparece.<sup>292</sup>

---

<sup>290</sup> *Jugando a hombres...*, art. cit, p. 1.

<sup>291</sup> Kowzan, *op. cit.*, p. 137.

<sup>292</sup> Edmond Jones, *The dramatic imagination*, New York, USA, Theatre Arts Books, 1941, p. 93

El intérprete mantiene una interacción constante con los espectadores, los hace partícipes en la secuencia del espectáculo y busca la aprobación hacia su desempeño. No se establece una cuarta pared y el diálogo se da de manera directa. El espacio de representación no es un foro teatral en forma, sino un centro de entretenimiento donde los convocados a presenciar el espectáculo no mantienen una actitud contenida, sino que se vuelcan en expresiones y manifestaciones de aprobación o rechazo de forma explícita. Las expresiones rozan el lenguaje punzante y, a momentos, contienen una intención beligerante. El tipo de espacio y el acuerdo tácito entre quienes presencian y quien oficia desde el escenario permite la tonicidad lúdica, donde las intervenciones de la concurrencia pueden considerarse como no provocadoras si se atiende al contexto. Esto forma parte habitual de la atmósfera establecida en el antro, hecho del que es conciente el hacedor escénico. El intérprete debe mantener control durante su interactuar con el público y contar con la pericia para aprovechar estos excesos, convertirlos en apoyo y no en obstáculo para su labor. El fin primero y último es trabajar para el espectador y atender a sus reacciones de forma directa, esto forma parte de una concepción específica sobre el trabajo escénico:

El cantante ambulante, el bailarín de music-hall, el saltimbanqui, hacen teatro para ganarse la vida. Como eso depende directamente del favor del público, estudian para obtener ese favor (...) Así es, según mi opinión, cómo tiene que ser.

No creo que el (...) músico, el bailarín o el pintor luchen primero para conseguir un “estado” y sólo entonces dirijan sus esfuerzos al exterior (...).

El actor está en el escenario para comunicar la obra al público. Ése es el principio y el final de su trabajo.<sup>293</sup>

El aprovechamiento de las circunstancias no planeadas en el transcurso de la puesta exige el pulimento de la improvisación como arma de trabajo actoral. Dicha facultad representa un ejercicio mental para la comprensión inmediata de la circunstancia ajena y, así, contextualizarla dentro del espectáculo. Por la interacción directa establecida en este caso, la improvisación es vehículo de enriquecimiento de un esquema precedente. Lo casual se convierte en pieza complementaria en la medida de la capacidad del histrión para generar a partir de ella una acción o una tarea escénica. Esto evita la mecanización actoral y renueva cada representación. Nada es igual entre función y función, no obstante que la base de la que parte sea la misma. Se confirma con esto la calidad de hecho vivo e irrepetible del teatro:

La improvisación exige una veloz comprensión, un rápido darse cuenta de la situación, y una respuesta casi inmediata, todo en la misma persona (...) El pensar requiere cierto esfuerzo, concentración y práctica, (...) resulta cierto que en los momentos (...) iniciales de la improvisación algo hay de provisional, pero la clase de seguridad que deriva a partir de la etapa inicial (...) es infinitamente más valiosa que

---

<sup>293</sup> David Mamet, *Verdadero y falso*, Barcelona, España, Ediciones el Bronce, 1999, p. 15-16.

La dirección escénica es asumida por el actor-cantante, quien ve confinada su labor a un área de representación improvisada según las condiciones de construcción del centro de divertimento. Las dimensiones de su área de trabajo son reducidas, y el desplazamiento tiene que tomar en consideración esta situación. El movimiento corporal es efectuado bajo una comprensión espacial donde el gesto corpóreo centra su área de acción en el tronco y las extremidades superiores. Esto no resta plasticidad a la puesta, y los desplazamientos son suficientes para evitar la monotonía en el foco de atención. Por la índole musical del espectáculo, el gesto facial y el aparato vocal toman un papel protagónico por encima del mero traslado escénico.

Hay una reducción de los elementos escenográficos, y son conservados sólo aquellos que apoyan el quehacer escénico del titular. El espacio improvisado como escenario se muestra casi desnudo, lo cual no representa una deficiencia sino una concepción minimalista producto del conocimiento de las posibilidades del área de trabajo. Al fungir como director, el intérprete centra el sustento del espectáculo en el desempeño dramático-vocal. Dada la efectividad en ambos apartados, las estructuras y/o elementos decorativos pasan a un segundo término. Una silla y un perchero constituyen la escenografía disponible. A éstos se les une un teclado, único instrumento musical para acompañar las interpretaciones. Esta austeridad permite la comprensión de los aspectos indispensables en una representación, y los que pueden omitirse sin restringir el desempeño. El público acepta sin discusión la no vastedad escenográfica:

Los medios que usa el decorado son de gran diversidad. Su elección depende de la tradición teatral, de la época, de las corrientes artísticas, de los gustos personales, de las condiciones materiales del espectáculo. Hay decorados ricos en detalles y decorados que se limitan a algunos elementos esenciales, incluso sólo a un elemento. (...) Un espectáculo puede prescindir totalmente del decorado. Su papel semiológico es asumido en este caso por el gesto y el movimiento (expediente al que recurre espontáneamente la pantomima), por la palabra, el ruido, el vestuario, los accesorios y también la iluminación.<sup>295</sup>

---

<sup>294</sup> J. Hudson, *Improvisación (para actores y grupos)*, España, Fundamentos, p. 34.

<sup>295</sup> Kowzan, *op. cit.*, p. 141-142.



# LA ROÑA... SE PEGA

Espectáculo presentado en La Bodega (Abril del 2003).

Esta propuesta se funda bajo un criterio unívoco en donde los factores compositivos se determinan en función de un personaje icónico de la cultura popular de nuestro país, procedente del ámbito cinematográfico y elevado a la categoría de figura emblemática de la llamada Época de Oro: María Félix. La puesta se elabora a partir de la historia personal y profesional de la protagonista de cintas como *Enamorada*, *Río Escondido*, *Doña Bárbara*, etc. Esta información sirve de base para la construcción de un texto de cualidad paródica que exponga los aspectos más radicales de la personalidad de María Félix dentro y fuera de la pantalla cinematográfica. A través de anécdotas y citas, se nos ofrece un retrato trasgresor, se evidencia lo desbordado y caricaturesco de sus actitudes, y se muestra cómo un patrón de identidad puede producir apreciaciones no afines dependiendo del contexto en que se cifre.

Para contextualizar, ahondaremos un poco acerca de la importancia de la estrella parodiada para entender las condiciones que justifican su utilización como sujeto de concepción dramática. La personalidad de la actriz sonoreNSE fue objeto de críticas diversas, generadas a razón de la calidad atípica de su comportamiento como intérprete y figura pública. Se trataba de una conductualidad que rompía con los patrones prototípicos del rol femenino en la sociedad mexicana de su momento. Esta actitud, alejada de las perspectivas convencionales, le permitió mantenerse dentro de la aceptación popular por más de cincuenta años. De ser miembro de un gremio específico —la comunidad cinematográfica de su momento— pasó a formar parte de la cultura popular, convertida en rostro emblemático de una época, de una cosmovisión trasgresora que encontraba eco y aceptación en la generalidad. Ella trascendió el mero espacio nacional y llegó a otras latitudes, donde contó con simpatizantes de todos los órdenes:

Para el magnate filmico de Hollywood, Ray Stark (...) María Félix es la representación absoluta del glamour en el cine de los años cuarentas (esto quiere decir que por encima de Carole Lombard, Ingrid Bergman, Greer Garrison, Ava Gardner, Bette Davis y Joan Crawford).

María, que ya es libros, calles discos, video, celuloide, papel periódico, parte de la historia del país, no puede separarse de sus representaciones ideales y siempre tiene que verse en espejos deformados que, por más fieles que sean, decomponen su ser real.<sup>296</sup>

Se trata de un caso de culto a la personalidad, donde un ente determinado se

---

<sup>296</sup> Luis Terán, *Divas*, en *Somos, grandes rostros del cine mexicano*, México, Septiembre de 1993.

transforma en foco de atención pública. El mero trabajo actoral queda relegado por la trascendencia del individuo como sujeto capaz de generar un halo de misterio edificante de un mito acerca del ser y no del creador. El espacio temporal donde María Félix arribó a la industria filmica mexicana coincidió con un periodo de bonanza, lo cual ayudó a su trascendencia. Su colaboración con directores clave de la época de oro le permitió obtener vehículos hechos a su medida como estrella más que como actriz. Existía un paralelismo entre los caracteres interpretados y la personalidad de quien les daba vida. Varios de sus filmes constituyen en sí mismos ejemplos de realización y, en algunos casos, representan clásicos de una época en la cual la idealización de los astros cinematográficos estaba apoyada por su carácter inaccesible y distante para con la colectividad. En una época donde la televisión constituía un proyecto apenas en concepción, el cine representaba el contenedor de las historias y los personajes enraizados en el gusto de los espectadores.

Toda la parafernalia circundante a la llamada máxima diva del cine mexicano, constituye un cuerpo de información donde abundan anécdotas, en las cuales están involucrados personajes de todos los órdenes –el cine, las letras, la política, etc.- dando como resultado una multiplicidad de aristas plausibles de convertirse en material de construcción dramática. Como en casos anteriores, un intérprete se convierte en ente de representación, en este caso con un acento sobre la personalidad, una manera de ser poseedora de adeptos y, por ende, convertida en un nombre referente de un momento histórico, de una estética, de un México elaborado en tonalidades antagónicas –blancos y negros-, y de una cosmovisión que buscaba a conciencia romper con esquemas imperantes:

María Félix, magistral belleza. Sí, pero también o sobre todo, extrema ambición y fuerza, carisma, personalidad avasalladora, inteligencia, astucia y gran lujo: sentido del humor:... por todo lo cual y muchas otras razones ha fascinado y sigue fascinando a México con la perenne espectacularidad de su mito, su vida, su creación y su ser. Confundidos en un todo con la imaginación del espectador, son inagotable espectáculo visto y revisto que jamás cesa, y nunca deja satisfechos por completo a los siempre ávidos espectadores (de su vida/obra/leyenda) que siempre ansían más.

297

El personaje titular –*La Roña*– es interpretado por Darío T. Pie, actor con formación teatral, quien ha incursionado en todos los medios –teatro, cine, televisión– y géneros –comedia, melodrama, farsa, etc.-. Su trabajo como actor no se ha encasillado en la vertiente del espectáculo travesti, pues cuenta con otras aproximaciones al fenómeno actoral puestas de manifiesto en este montaje.

La caracterización de este histrión oscila de modo intermitente entre el homenaje y la parodia. Por un lado, se denota un estudio cuidado del personaje emulado y, por otro, se

---

<sup>297</sup> David Ramón, *María Félix... eterna espectacularidad*, en *Somos... las cien estrellas del siglo veinte en México*, México, 1 de enero de 1997, p. 9.

percibe una exposición crítica del mismo. Hay apego a las fuentes existentes sobre el ser personificado, y el actor demuestra conocimiento de la biografía de quien caracteriza. El discurso -elaborado por el mismo actor- deja ver una pluralidad de referentes, los cuales en algunos casos son parte del conocimiento de la generalidad y, en otros, son informaciones de tipo exclusivo que constituyen apuntes sutiles para los espectadores doctos en el tema. Lo mismo se incluyen frases textuales emitidas en su momento por la parodiada, que declaraciones ficticias estructuradas con base en un referente previo, aunque congruentes con el trazo caracterológico de la actriz sonoreense. El texto elaborado cobra significación en la medida de la caracterización. No bastan las citas ni los apuntes críticos, debe haber congruencia entre las palabras que el histrión emite y la construcción de personaje. Esto nos recuerda el papel del actor como ente capaz de insuflar a las palabras de vida sobre un escenario:

El actor desplaza al escritor, no porque lo reemplace sino porque libera al autor de la cárcel de lo literario. Lo pone en circulación para que cada personaje descubra el sin sentido de ser sólo una palabra escrita. (...)

Nada nace o crece en el reseco terreno de la literatura dramática si no hay actores hiriendo, rompiendo con el arado de su trabajo una pesimista y estancada realidad que sólo el actor es capaz de poner en movimiento.<sup>298</sup>

La optimación de las facultades es el eje en todo esto. El manejo vocal, corporal y emocional debe ser desarrollado de manera que la reproducción del personaje sea reconocida de forma expedita por la audiencia. La imagen proyectada sobre el escenario se constituye en un detonante de la memoria colectiva.

En el aspecto vocal se consigue una duplicación fidedigna del registro tímbrico de la diva mexicana. Dado que la voz de María Félix constituyó uno de los rasgos sobre los cuales ésta puso mayor atención, logró desarrollar una modulación característica que la acompañó durante toda su trayectoria. El intérprete debe ser capaz de calcar este color particular como parte de los elementos cotejados por la audiencia para validar la verosimilitud de la caracterización. Esto demanda conocimiento de los aspectos técnicos en el proceso de producción vocal, de manera que pueda desarrollarse una colocación adecuada para reproducir una textura sonora que, si bien poseía una tesitura grave, involucra una disociación entre las condiciones naturales del intérprete y las que su personaje le imponen. Las inflexiones que constituyen sonoridades factibles de identificación son enfatizadas en una proporción mayor a la establecida por la diva mexicana. De esta forma, el público reconoce en el color de voz a la figura interpretada, pero también entra en el juego lúdico al percibir el sesgo irónico que el actor le imbuje a su desempeño vocal:

¿La voz? Claro, uno puede reconocer la voz de la Félix, de Dolores, de Andrea, de la Vélez y de la Marín, hasta, si se quiere, uno lograría captar a un fonomímico que actuara las voces de estas estrellas; sí, la voz es definitiva para que una diva tenga una

---

<sup>298</sup> Eines, *op. cit.*, p. 159.

cualidad distintiva (...).<sup>299</sup>

(...) dos años de estudios con diversos profesores y verdaderamente obsesionada con el aprendizaje del arte dramático y con la modulación de su voz, María Félix recibió de Palacios, convertido ya en su agente, el guión de *El Peñón de las ánimas*.<sup>300</sup>

El trabajo facial transcribe los gestos característicos del personaje. En este caso, la mirada y el marco de las cejas constituyen el punto de observación donde se centra la mayor atención, debido al constante énfasis que la actriz sonoreNSE hacía sobre esta área gestual. El acento impuesto sobre la zona mencionada no implica una carencia de atención sobre las otras áreas. El actor toma referente de imágenes fotográficas que tuvieron una amplia difusión en su momento, y las reproduce a través de su rostro. Dado que María Félix fue un personaje cuyo hacer fue preservado en el celuloide, su faz fue magnificada por la pantalla; de tal manera, su fisonomía ha quedado grabada en diversas publicaciones. El público reconoce un gesto determinado y lo relaciona con un momento histórico, con una frase, con un filme. El rostro se convierte en una suerte de máscara que trae al escenario una fisonomía, como si se tratase de una pose estatuaría capaz de tomar calidad de entidad viva:

La expresión del rostro es más reveladora del carácter específico de la emoción, mientras que la postura indica el grado de un estado emotivo.

Para quien practica el teatro, conocer las posibilidades de su rostro y de su cuerpo se convierte en una meta que le permitirá no sólo expresar emociones para los demás, sino expresárselas a sí mismo con la intensidad necesaria como para hacerlas verosímiles. (...)

En cuanto al rostro, lo más significativo es, según varios estudiosos, la mirada.<sup>301</sup>

El gesto corporal también se ciñe a esta intención reproductiva de poses que definieron a la figura caracterizada. Los ademanes parten de posturas asociadas de manera directa con la sola mención del nombre de la figura representada. El histrión logra dar organicidad a las actitudes, y consigue fluidez en su desplazamiento y una apropiación de la calidad cinética de la emulada, llevándolas a un punto de interpretación donde se da la impresión de no tratarse de movimientos estudiados, sino de maneras imbuidas de naturalidad —entendiendo naturalidad como sinónimo de verosimilitud—. El estudio del personaje hace que el actor no traicione la conductualidad asignada al personaje, gracias a la disociación entre su calidad de movimiento y la del ente interpretado:

La creación del actor se manifiesta, en efecto, por su presencia corporal. Está allí, delante del público que ha ido para verle y oírle, no a través de un intermediario

---

<sup>299</sup> Terán, *art. cit.*, (s.n.p.).

<sup>300</sup> Luis Terán, *El arte de ser María Félix*, en *Somos*, año 2, núm. 42, 16 de enero de 1992, (s.n.p.).

<sup>301</sup> Prieto, *op. cit.*, p. 71.

cualquiera, como el color del pintor o la melodía del músico; no en imagen, sino en persona. (...) Para el comediante, a pesar de sus frecuentes rebeldías, no obstante los recursos de los disfraces y afeites, del vestido, de la máscara, de las estilizaciones, de las esquematizaciones, del empleo exacerbado o resignado del gesto o de la voz, es evidente la obligación de reducir el objeto de su creación a las posibilidades mismas de su cuerpo.<sup>302</sup>

El atavío está confeccionado con base en el estilo impuesto por la estrella mexicana a través de sus trabajos cinematográficos, durante un periodo de la historia del siglo veinte en el que la sofisticación fue consigna en la realización filmica. La atmósfera dicromática en blanco y negro era un escaparate donde los diseñadores buscaban la espectacularidad en la línea y en los materiales. El vestuario constituía una envoltura exquisita que enfatizaba las formas de manera sutil. Los personajes representados por María Félix, salvo excepciones, fueron mujeres inmersas en un ámbito frívolo, donde las apariencias constituían la carta de presentación del individuo. El vestuario para este montaje busca destacar las líneas rebuscadas y tendientes a la ostentación, pero emplea texturas toscas como parte del juego paródico. La indumentaria en este espectáculo llama la atención acerca de la calidad artificial de las imágenes que el cine en ocasiones privilegia. El manejo del atavío obliga al histrión a ser conciente de su corporalidad, con concordancia entre lo que viste y la manera en que la figura filmica lo portaba:

Inmediatamente después de que María Félix hizo su aparición en la pantalla y la vida de México y del mundo, todas quisieron ser como ella, y a partir de entonces, marcó un estilo que fue seguido por la mayoría de las figuras del cine y las mujeres comunes que, al identificarla como el ideal, se creyeron poseedoras del secreto de la Doña.

Lo más interesante de la Félix es que su influencia no se limita a la envoltura, porque su estilo va más allá de la ropa, es un conjunto en el que se integran la forma del caminar, el porte altivo, la clásica e inconfundible ceja enarcada y la mirada fulminante (...) <sup>303</sup>

Dada la trascendencia del personaje en distintos ámbitos –cinematográfico, cultural, etc.–, la interpretación conlleva en sí misma el riesgo para el actor de perderse ante la contundencia del papel. Al margen de las facultades histriónicas de la protagonista de *Río Escondido*, la caracterización que analizamos envuelve un todo identitario el cual implica un registro integral de la vida del personaje asumido. El histrión debe ser capaz de imponer su presencia y evitar convertirse en un maniquí disfrazado de María Félix. El cometido es logrado, y lo apreciado en escena es una evocación de un icono cinematográfico, la cual alcanza la desmitificación y torna al personaje en una entidad más cercana. Esta humanización se apoya

---

<sup>302</sup> Villiers, *op. cit.*, p. 31-32.

<sup>303</sup> *María, un personaje en la moda*, en *Somos... el arte de ser María Félix*, 2, núm. 42, 16 de enero de 1992.



en la observación crítica de sus rasgos de carácter a manera de que, sin perder su calidad de *monstruo sagrado*, el público pueda percibir cómo ciertas maneras y actitudes fuera de lo común pueden convertirse en comportamientos hilarantes por lo excedido en su utilización. Así, la singularidad de un individuo puede tornarse en su contra gracias a la alquimia producida por el cambio tonal en el teatro:

La exaltación de un rostro de comediante muy célebre, independientemente de las películas en que interviene, corresponde a una participación exaltada y generalizada, al deseo de un consumo general de la existencia por todos los miembros del cuerpo social. (...) El engrandecimiento simbólico de la estrella, el derroche de emociones que suscita, por consiguiente, es la llamada a un consumo sico-social llevado a su colmo, el desfrenado de la experiencia y de la emotividad, la realización de una comunión real (...).

La diversas “religiones” o “cultos” de la estrella no se refieren ni a la magia ni a la religión, al menos en las sociedades modernas, sino a “las distintas maneras de estar ligado con un todo y por un todo social”<sup>304</sup>

Como en casos anteriores, la improvisación emerge como instrumento de importancia, dado el trueque constante entre el actor y su audiencia. En este caso, las modificaciones y adiciones que el intérprete realiza deben estar apoyadas en un trabajo previo de estudio de personaje. Por la diversidad de fuentes existentes sobre la figura objeto de sátira, las opciones se multiplican, y una intervención por parte de los asistentes al espectáculo puede llevar a una línea anecdótica completa por las vinculaciones que pueden hacerse con base en la prehistoria del personaje. La libertad en la improvisación está en proporción con la cantidad de información que el actor posea. El actor no muestra titubeo alguno a pesar de las contingencias que la intervención del público le impone. En ocasiones, el hacedor escénico rebasa a quien lo azuza, y la réplica hecha se configura con base en informaciones tan precisas que sólo aquellos empapados en el tema pueden identificar. Esta renovación constante del modelo base de la escenificación, explota la calidad irrepetible de lo escénico:

La improvisación, en el terreno del drama, tiende a servirse de dos elementos que encontramos en la improvisación practicable en la existencia cotidiana: la respuesta espontánea ante el desarrollo de una situación inesperada, y la habilidad que nos exigirá el tratar tal situación: ambas para lograr una mejor visión de los problemas que se nos presentan. (...)

Por un lado, la improvisación es contemplada como un nuevo y vital procedimiento para explorar una situación dramática o humana (...).<sup>305</sup>

El maquillaje y el peinado se transforman en base tangible para la reproducción de una faz poseedora de rasgos insertos en la memoria nostálgica de los espectadores. El trabajo

---

<sup>304</sup> Duvignaud, *op. cit.*, p. 199 y 201.

<sup>305</sup> Hodgson, *op. cit.*, p. 24-25.

realizado posee un nivel artesanal de tipo preciosista que busca fidelidad con el referente previo a través de los trazos, y en la disposición de luces y sombras para convertir un rostro de fisonomía masculina en una faz de expresividad femenina. La peculiaridad estriba en no intentar una reproducción naturalista de la actriz satirizada, pues el trazo se aventura por los terrenos de la caricatura minuciosa. Las áreas del rostro del actor son eliminadas para transfigurar su cara en una especie de lienzo, en donde a través de líneas gruesas se configuran un calco hiperbólico elaborado a detalle que no ridiculiza a un ser, sino lo remite en una exaltación de sus rasgos definitorios. El maquillaje toma visos pictóricos, y deviene en herramienta para la identificación del personaje:

El maquillaje teatral está destinado a destacar el rostro del actor que aparece en la escena bajo determinadas condiciones de luz. (...) Utilizando técnicas y materiales variados, (pintura, lápices, polvos, masillas, barnices, postizos), el maquillaje puede crear signos referentes a la raza, a la edad, al estado de salud, al temperamento. Se puede llegar, por medio del maquillaje, a dibujar un conjunto de signos que pueden construir un personaje-tipo.

El peinado puede ser un signo que indica la pertenencia a una determinada área geográfica o cultural, a una época, a una clase social (...).<sup>306</sup>

El actor irrumpe como creador totalitario, asumiendo una multiplicidad de funciones en la concepción del espectáculo (actuación, dramaturgia, maquillaje, vestuario y dirección). Esta pluralidad de desempeños personaliza la puesta y todo cuanto converge sobre las tablas está impregnado de la perspectiva del histrión. Hay una libertad que puede ser peligrosa, al evidenciarse la ausencia de una segunda perspectiva que ponga en crisis una propuesta inicial, a fin de alcanzar los mejores resultados. La asunción de la dirección escénica por parte del actor trae consigo la responsabilidad de procurar la objetividad sobre su labor, y evitar la complacencia bajo la bandera de independencia creativa. Los resultados observados demuestran disciplina –producto de la formación teatral previa– y el montaje expone rigor en su planeación:

(...) La apropiación del papel de director escénico por parte del comediante significa algo más que una conquista de un papel por otro papel. (...) No se trata sólo de “hacer de director escénico” sino de hacer depender la creación dramática de la interpretación que el actor da a una obra a partir de su experiencia de juego. (...) Los contenidos explícitos de la obra emergen de los diversos significados corporales que el actor quiere inventar. Esos significados son bastante más explosivos, porque la extensión escénica está dominada por el movimiento centrífugo de cierta definición de las relaciones de un cuerpo con su contexto inmediato, del un actor con su papel.

<sup>307</sup>

---

<sup>306</sup> Kowzan, *op. cit.*, p. 137-138.

<sup>307</sup> Duvignaud, *op cit.*, p. 194.

La exposición crítica del personaje no busca la estridencia verbal, sino la observación detallada de un proceder para mostrar sus puntos característicos bajo una luz intensa que desenmascare las poses y evidencie su calidad artificial. María Félix construyó una personalidad para la pantalla y para el ojo público, puso cuidado en delimitar las actitudes que pudiesen provocar controversia por desafiar el modelo establecido. Esta conciencia de la singularidad de su personalidad la llevó a convertirse en un ser que ocupa un lugar entre las figuras destacadas del siglo XX. Las razones que sustentan esta popularidad no son objeto de discusión en nuestro análisis, pero la consideración de su renombre es necesaria para entender la ligazón del actor y el público. El histrión aprovecha la fama de la actriz para implicar a los concurrentes en este desenmascarar a un ser a través de la disección cáustica de su conducta. El juego escénico a momentos se transforma en una travesura desacralizadora de una deidad cinematográfica y hace énfasis en su calidad humana, en su condición imperfecta, y en lo desmedido de su proceder. El manejo tonal se apoya en las fuentes para lograr el objetivo irreverente del espectáculo:

Sátira, parodia y caricatura, son formas de imitación voluntariamente deformada (...) La ridiculización es objetivo común, pero la primera pretende denunciar, la segunda ridiculizar lo que es merecedor de ridículo y la tercera dejar constancia de la subyacencia ridícula (...) de la especie humana.

El concepto de la farsa suele entreverar el de la sátira simplemente porque quien establece los datos de la realidad en un orden convencional generalmente hiperbólico, dispuesto según una trama ajena a la verosimilitud realista con fines transitivamente cómicos y sustantivamente más representativos que figurativos, se vale como método directo y más asequible de aquellas características de la realidad que pueden ser desenmascaradas y situadas bajo una luz delatora de la secreta irrisión que contienen.<sup>308</sup>

El trabajo del actor mantiene como constante la disposición para ser habitado por el rol. A lo largo de toda la puesta, el emulador manifiesta control sobre su papel, produce la sensación de encontrarse cómodo en la piel del ser dramático. Se percibe una actitud dúctil donde las capacidades están al servicio del personaje. Esto implica entrenamiento y conocimiento de su labor. Sin importar si la situación desarrollada fue planeada plenamente o si ésta es producto de la interacción con la audiencia, la concordancia se mantiene. El histrión no pretende imponerse al personaje, lo deja fluir. Al final, el reconocimiento es a la pericia de la caracterización y a la concepción mordaz del hacedor escénico:

Copeau estima que el actor no escoge a su papel, que es aspirado por él y condenado por una presencia que debe vivificar ante un público, o sea, socialmente: “Decís de un comediante que entra en un papel, en la piel de un personaje. Me parece que eso no es exacto. Es el personaje el que se acerca al comediante, quien le pide

---

<sup>308</sup> Juan Guerrero, *Historia del teatro contemporáneo*, Barcelona, España, Flors, 1962, p. 130 y 154.

todo lo que necesita para existir a sus expensas y el que poco a poco le sustituye en su piel. El comediante se aplica a dejarle el campo libre. No basta ver bien un personaje, ni comprenderlo bien, para ser apto para convertirse en él. Ni siquiera basta el poseerlo para darle vida. Es preciso ser poseído por él”.<sup>309</sup>

El espacio posee condiciones estructurales que permiten la proximidad entre quien realiza el trabajo sobre la escena y quien permanece expectante de la misma. La atmósfera imperante carece de solemnidad, y los hechos escénicos ocurren en un ambiente relajado, donde los asistentes se transforman en auxilio del actor, y el diálogo entre ambas partes fluye de manera continua. En ocasiones, la vulgaridad es empleada como mecanismo de vinculación aceptado por los involucrados. El valor de las palabras está dado por la intencionalidad imbuida por parte de quien las emite y quien las recibe –dentro y fuera de la escena–, como parte de un código cuyos valores están determinados por la índole del espacio y por la actitud manifestada. La no convencionalidad teatral del recinto no impide la configuración del hecho escénico:

*Todo espacio vital es espacio teatral (...) el teatro es un medio de expresión audio-visual por sí propio. El más eficiente, también. Expresión peculiar de lo que se ha dado en llamar el mundo emocional, lo mismo de los que realizan la obra de teatro (los artistas), como de aquellos que asisten a testimoniar con su presencia la representación (el público). Mundo emocional, diálogo de emociones arriba y abajo del escenario. Intercambio de ideas y sentimientos en la búsqueda permanente de la verdad, la libertad, la justicia, la armonía social, el amor... Búsqueda de todo aquello que la historia universal ha titulado como “valores humanos”; y cuya práctica se ha propuesto como razón causal de la convivencia.*<sup>310</sup>

---

<sup>309</sup> Duvignaud, *op. cit.*, p. 238.

<sup>310</sup> Héctor Azar, *Cómo acercarse al teatro*, México, Plaza y Valdés, 1988, p. 10-11.

# CONSIDERACIONES SOBRE LA VALÍA TEATRAL DEL ESPECTÁCULO

**L**a información del capítulo anterior manifiesta la multiplicidad de formas y estilos del espectáculo travesti. Esta pluralidad permite asentar las afinidades existentes entre nuestro objeto de estudio y el fenómeno escénico en general. A través de la concentración de los ejemplos, obtendremos el grupo de componentes apreciados de manera constante en todos ellos.

Se debe considerar la variación en las interpretaciones acerca de lo que es teatro, las cuales están basados en postulados surgidos con el correr de los tiempos. Algunas de estas disertaciones se han mantenido como puntos referenciales sobre lo que el quehacer teatral implica y ha implicado siempre. No existe un acuerdo general, y la diversidad se manifiesta en relación a los cambios histórico-culturales ocurridos en cada época. Existen tantas opiniones como creadores escénicos.

Dado que nuestra investigación busca el análisis objetivo, las condiciones tendientes a la visceralidad o a la especificidad espacio-temporal no serán consideradas como sustento, por su naturaleza no general.

Lo que pretendemos es volver al origen del concepto, a los elementos básicos conservados de forma perenne en el quehacer escénico. Queremos ahondar en lo que define al hecho teatral en su forma más amplia, en un entendimiento que cobije a todas las opciones a través de una dilucidación incluyente y no excluyente. Los matices existentes en concepciones de tipo específico han sido producto de una necesidad del momento, de una perspectiva sobre la circunstancia imperante. Esto se cifra en el ámbito de lo particular, pero lo que intentamos es acercarnos a la perspectiva de orden universal. La vinculación del espectáculo travesti y el quehacer escénico existe en la medida de los elementos estructurales que comparten. Estos aspectos serán reflexionados a continuación.

Sobre este entender esencial del acto teatral, se buscarán los empalmes analizando cada uno de los puntos en su concepción general, y su aplicación dentro de los montajes. La empatía no implica la no particularidad del fenómeno escénico estudiado, pero no existe manifestación creativa que no se encuentre hermanada en una u otra medida con alguna idea o corriente previa. Lo que el cotejo permite es el reconocimiento de su naturaleza teatral, lo cual autoriza su adhesión como opción estilística dentro del todo escénico. Lo importante es cómo factores integrales del modelo de representación travesti se encuentran presentes en otras opciones y corrientes.



## EL TEATRO Y LO TEATRAL

Las definiciones del vocablo teatro son imposibles de concentrar en un criterio unívoco, pues los puntos considerados para elaborar las disquisiciones al respecto presentan una pluralidad que las bifurca por rumbos distintos. Con fines pragmáticos, nos alejaremos de las dilucidaciones en lo específico para abocarnos hacia las conceptualizaciones que cifran los aspectos fundamentales. Las informaciones utilizadas para sustentar nuestra entelequia no pretenden erigirse en afirmaciones totalitarias, pero son empleadas en la medida de su capacidad de síntesis, y por su carácter global.

Por principio, debemos entender que, en su concepción más amplia, el teatro es un hecho vivo, una experiencia constatada en primera persona. Se trata de una circunstancia tangible que tiene lugar en un espacio de representación –sea este de la índole que se quiera–, en la cual intervienen los esfuerzos de un grupo de creadores. Bajo esta lógica de acción, los participantes irrumpen como creadores con funciones específicas –actuación, dirección, dramaturgia–, y forman parte de una planeación previa producto de las intenciones y criterios de los involucrados. Todo cuanto acontece es presenciado por un grupo de individuos, convocados para ser testigos de una sucesión de acciones desarrolladas por quienes ofician en la representación. Toda esta circunstancia tiene lugar dentro de un espacio temporal específico, durante el cual quienes ejecutan y quienes atestiguan forman parte de un eslabonamiento de complicidades, donde las afinidades y los rechazos de unos y otros se entremezclan para producir una impresión final, a consecuencia de la exposición a las situaciones de índole ficticia presentadas. En el área de representación se construye una realidad temporal cuya existencia caduca al llegar el final de la puesta. Este micro-universo experimenta una génesis y un ocaso cada vez que la obra se ejecuta:

¿Quién habla ahí? Un hombre, una mujer, poderosamente iluminados, vivientes, reales aunque alejados, relegados en un mundo distinto, un mundo incluso peor que falso: verosímil. La voz, el andar, el juego de los músculos, la sombra de un bastidor iluminado por el proyector, a todo ello atribuye un sentido, un sentido que toda esta gesticulación parece exigir, llamar: el acto dramático comienza.

Este acto, creación múltiple, es el resultado de la voluntad de un dramaturgo, de los esfuerzos estilísticos de un director, de la interpretación de los actores, de la imaginación de un regidor de escena y de la complicidad del público. Este acto es, ante todo, una ceremonia.<sup>311</sup>

---

<sup>311</sup> Jean Duvignaud, *Espectáculo y sociedad. Del teatro griego al happening, función de lo imaginario en la sociedad*, Caracas, Venezuela, Tiempo Nuevo, 1970, p. 15.

Además de lo anterior, la experiencia teatral es un ámbito donde las cosas se aluden, se muestran. Los hechos escénicos no son la realidad, son circunstancias ficticias, un trozo de existencia aparte del tiempo real donde todo sucede y tiene curso sólo durante la representación; después de ésta, lo ocurrido queda como momento aislado del existir cotidiano. La vida cotidiana no es reproducida a cabalidad, sino que de ésta son extraídos los fragmentos de significación y trascendencia, los cuales se ofrecen a través de un enfoque propositivo que encuentra en la poesía –entendida como la sublimación de la tosquedad de los hechos vanos– el vehículo para ir más allá de la inmediatez de la existencia:

El teatro es ficción, visión. Sólo la intensidad sugestiva actúa sobre los espectadores. Cuando se esfuerza por convertirse en aquello que quiere sugerir, pierde su efecto. En los años veinte, en Alemania, había docenas de teatros comunistas *agit-prop*. No pudieron parar a Hitler y ahora han caído todos en el olvido. Sin embargo Piscator y Brecht, que formularon el mismo llamamiento, pero de una manera artística, pertenecen a nuestra herencia político-cultural.<sup>312</sup>

Hay que hacer mención de la no homogeneidad de opiniones acerca de lo *artístico*. Las consideraciones sobre lo que reviste de *poesía* un hecho escénico están en relación con un criterio compartido por un grupo determinado, quienes poseen un mismo marco referencial que los identifica y lleva a dar jerarquía a los productos teatrales que presencian. Lo afín en ellos es el entendimiento de cómo el teatro toma de la realidad ciertos elementos y los envuelve dentro de un ámbito extracotidiano:

La finalidad de la escenificación (...) es esclarecer el cuerpo de una obra, destacar sus líneas principales, vestirla, si así puede decirse... no debe deformarla ni adornarla en exceso, sino simplemente valorar sus líneas primordiales y el carácter propio de su belleza.<sup>313</sup>

Los elementos implicados en un producto teatral son dispuestos con base en una perspectiva particular de la existencia ofrecida a un colectivo para su apreciación. Esta cosmovisión genera reacciones en los espectadores, quienes encuentran en lo observado un material capaz de distintas lecturas, donde cada cual establece con éste un lazo específico en función de lo que es y percibe:

En un ritual como en el teatro una comunidad humana experimenta de forma directa su propia identidad y la reafirma. Esto convierte al teatro en una extremadamente política (...) forma de arte. (...) Todo drama es de cualquier manera un suceso político el cual lo mismo reafirma o socava el código de conducta de una sociedad determinada.<sup>314</sup>

---

<sup>312</sup> Eugenio Barba, *Teatro (Soledad, oficio y rebeldía)*. México, Escenología, 1998, p. 47.

<sup>313</sup> Paul Blanchart, *Historia de la dirección teatral*, Buenos Aires, Argentina, Fabril Editora, 1960, p. 13.

<sup>314</sup> Martin Esslin, *An anatomy of drama*, New York, USA, Hill and Wang, 1977, p. 131.

La información proporcionada brinda una idea panorámica del término teatro. Si el objetivo de nuestra investigación no es escudriñar de manera absoluta la vastedad de los alcances del vocablo, es oportuno mencionar nuestra intencionalidad real, al estar nuestro objeto de estudio inmerso dentro de una acepción, si bien no diferente, si modificada por la especificidad: **lo teatral**.

En aras de la claridad, utilicemos la definición lingüística del sufijo **-al** para establecer la diferencia entre el concepto totalitario y la variante que nos atañe. El sufijo mencionado es una partícula añadida a un sustantivo para formar adjetivos que denotan “relación o pertenencia”. Es decir, algo que involucra a un término –en este caso el teatro- sin implicar la totalidad de bifurcaciones del mismo. En la idea que defendemos, **lo teatral** encierra todas las posibilidades donde los aspectos fundamentales del teatro –los cuales hemos mencionado párrafos arriba- se detectan. Lo que hemos argüido es la naturaleza teatral del espectáculo travesti, su validez como forma que remite a lo escénico sin significar la forma por antonomasia del mismo. Es una opción dentro de un contingente de alternativas. Ciertos elementos del quehacer teatral fungen como sustento o piezas que eslabonan al producto creativo ya analizado con el universo absoluto del teatro. Estos aspectos serán referidos a continuación, y mostrarán su cercanía con otras formas y su **naturaleza teatral**.

La ponderación de una forma escénica como teatro en toda la extensión del término implica una peligrosidad latente, por la heterogeneidad de componentes a considerar, y por la no posibilidad de homogeneizar los entendimientos a fin de encontrar un acuerdo absoluto sobre un caso en particular. Se persigue la apreciación de cómo partes constituyentes del espectáculo travesti están en sincronía con todas las formas de representación existentes. Esta afinidad es posible a través del paralelismo entre las visiones, y constituye lo que podemos denominar piezas fundamentales en un hecho escénico. Se trata de puntos inexcusables que posibilitan la experiencia estética provista por el teatro, o por lo menos la remiten, la connotan en alguna medida. Esto hace factible la consideración del trabajo llevado a efecto por un grupo de creadores dentro de una lógica hermanada con lo escénico.

## ACTUACIÓN

**E**l trabajo actoral es el área medular sobre el cual se centra la validación del espectáculo travesti como forma teatral. En todos los casos analizados se encontró un proceso de caracterización para la construcción de personaje –de acuerdo con la propuesta estética y la lógica de cada representación-. Los involucrados en los distintos casos ofrecieron una propuesta vocal, cinética y conductual generada en función de un carácter a representar, la cual difiere de la que poseen como individuos. Existe un descondicionamiento de su hacer cotidiano, en busca de congruencia con el ser recreado. Los entes sobre el escenario son producto de un trabajo previo, y hacen posible la diferenciación entre el papel y el intérprete:

El actor que actúa controla y regula su técnica y puede ser por tanto,

un profesional competente. Según su talento y su entrenamiento, puede dar una función altamente creativa.

El arte de actuar supone dos componentes psicológicos esenciales: la capacidad de transformarse en un personaje y el talento para exhibir esta transformación.<sup>315</sup>

No basta la idea propositiva producto de la reflexión teórica. Los personajes parten de una imaginaria debida a una inquietud expresiva de los creadores, pero deben ser llevados al terreno de lo tangible a través del manejo de las capacidades de los encomendados para tal labor. El entrenamiento de las áreas implicadas durante un trabajo actoral (aparato vocal, corporal, emocional y mental) genera la optimación de los resultados apreciados por el espectador. Aquí entra en juego una constante de cualquier labor creativa: la disciplina, la responsabilidad con una tarea asignada. Este aspecto forma parte de la mística teatral en todas sus formas:

Toda producción teatral es en esencia un proceso en el cual se logra que concepciones mentales (libretos, premisas, historias, etc.) ocurran como hechos en un espacio.<sup>316</sup>

Todo gran arte parecería cercano a la vida. Hay una necesidad de disciplina en la forma. Un trabajo perfecto, un trabajo del más alto nivel puede ser realizado satisfactoriamente dentro de estos límites. Un actor que de manera gratuita llega a transgredir los límites e innecesariamente los rebasa, desperdicia y pierde toda su fuerza expresiva.<sup>317</sup>

Por lo anterior, se distingue que el espectáculo travesti exige del creador escénico un trabajo de construcción de personaje como condición *sine qua non*. Aquí es necesario mencionar la diferencia entre los elementos compositivos del espectáculo, y la asunción de éstos por parte de los congregados en los montajes. El trabajo actoral permite la existencia de los personajes encontrados en el espectáculo travesti, pero esto no implica una optimación del desempeño histriónico en todos los casos. A lo largo del análisis, se detectaron casos en donde los actores desarrollaban una labor congruente con la propuesta a seguir, evidencia de un entrenamiento precedente. Asimismo, hubo otros cuya efectividad actoral no alcanzaba un nivel satisfactorio. Esto tiene que ver con la diferencia entre un modelo de representación y el uso que de ese modelo hagan los hacedores escénicos.

Ninguna forma teatral garantiza la efectividad del producto final. Existen opiniones que postulan géneros y propuestas como opciones merecedoras de mayor envergadura. Nuestro propósito difiere de esto. En cualquier rama escénica es posible encontrar intérpretes de

---

<sup>315</sup> Phillip Weissman, *La creatividad en el teatro (un estudio psicoanalítico)*, México, Siglo Veintiuno, 1967, p. 19.

<sup>316</sup> Hollis Huston, *The actors' instrument (body, theory, stage)*, Michigan, USA, The University of Michigan Press, 1992, p. 50.

<sup>317</sup> Harley Granville-Barker, *On dramatic method*, New York, USA, Hill and Wang, 1962, p. 33.

valía y trabajos rigurosos, pero todo está en relación con los objetivos perseguidos. Las demandas en lo actoral son las mismas para todas las manifestaciones teatrales, en los apartados básicos ya referidos, lo que difiere es la forma en cómo son dirigidos para alcanzar un efecto específico. La historia del teatro ha demostrado cómo una propuesta ambiciosa no siempre aterriza en un hecho escénico memorable; mientras que intencionalidades modestas pueden ser abordadas con efectividad y cumplir con las expectativas previamente concebidas.

Por tanto, se puede afirmar que el espectáculo travesti se hermana con lo escénico dada la inclusión del trabajo actoral dentro del proceso de concepción y realización.

Se pueden distinguir divisiones básicas dentro de las opciones que el espectáculo travesti ofrece: el trabajo con base en el *stand-up* (como se apreció en *Divas show*, *De jotos y queenas*, y *yo soy Vicky la Diabla*), las caracterizaciones con base en una estructura dancístico-musical (como en los casos de *Broadgay*, *Pedro Kóminik*, *Sizza y Francis*), y las opciones tendientes a la convencionalidad (*Aventurero*, *Y llegaron la brujas*). Hay que mencionar que una misma forma puede agruparse en más de un caso (como el espectáculo de Tito Vasconcelos). Los referentes implicados (el *stand-up*, el trabajo mímico) proceden de distintos orígenes, y sufren modificaciones al margen de las necesidades de la representación.

El *stand-up* tiene pertinencia dentro del espectáculo travesti por la lógica implicada en su desarrollo: la interacción con el público, la naturaleza lúdica de la que está imbuido, su licencia crítica, su aparente calidad espontánea y el mecanismo paródico bajo el cual opera. Estos detalles permiten la confabulación con la audiencia y, de esta forma, la generación de una interacción donde el intérprete busca de forma clara la aprobación de su público. La no necesidad de un gran aparato de producción puede ser otra de las causas:

El *stand-up* es fundamentalmente una forma de representación convencional que implica una mayor labor del intérprete y pocos requerimientos técnicos. (...). Un micrófono y un reflector es todo lo que se necesita, la presencia humana permanece como elemento primordial.<sup>318</sup>

El concepto de lo mímico está modificado en el espectáculo travesti. Existe una ausencia de trabajo vocal por parte del intérprete, pero no hay una ausencia de palabras, dado que éstas son provistas por los temas musicales circundantes a la estructura dramática:

La pantomima (...) cuenta una historia a través de la danza y el gesto donde las palabras se encuentran ausentes.<sup>319</sup>

La diferencia aquí estriba en la totalidad de los recursos involucrados. En las puestas de base dancístico-musical, el actor tiene como herramienta de trabajo su capacidad gestual (facial y corporal) para dar verosimilitud a su desempeño, pero esto se encuentra apoyado por

---

<sup>318</sup> Janelle Reinelt, Joseph Roach, *Critical theory and performance*, Michigan, USA, The University of Michigan Press, 1992, p. 199-200.

<sup>319</sup> J. Styan, *Drama, stage and audience*, London, UK, Cambridge University Press, 1975, 142.



la composición musical sobre el cual se basa la caracterización. Es decir, lo gestual en el espectáculo travesti se complementa con elementos adicionales que permiten su particularidad, pero permanecen ligados al concepto general a través del entendimiento del valor de las variaciones del cuerpo para manifestarse sobre el escenario, de una forma en la que el aparato vocal del histrión no está involucrado:

(...) en todas las obras de teatro, el arte de la mima ocupa un lugar considerable. (...) La pantomima (...) es un lenguaje inmediato, espontáneo, idéntico; no es solamente el signo convenido de una sensación, es la sensación misma. Es por eso que ese lenguaje no es solamente comprendido, sino sentido.<sup>320</sup>

Las entidades escénicas presentadas en los espectáculos siguen patrones para la determinación del registro expresivo (vocal, corporal y emocional). Todo responde a la propuesta bajo la cual está estructurada la representación. No obstante las diferencias existentes, se puede hablar de clasificaciones básicas de las cuales parten todas las interpretaciones: la *drag queen*, en la cual los elementos de orden femenino son llevados un nivel de exaltación por encima de las demás propuestas (*Yo fui una chica Almodóvar*, *Divas show*); la caracterización paródica, donde los aspectos fisonómicos y elementos de producción buscan evidenciar la naturaleza hilarante de los comportamientos desbordados (*Aventurero*, *La Roña...se pega*); la reproducción preciosista, que muestra una emulación a detalle del ente caracterizado (*De jotos y queenas*, *Francis*); la personificación minimalista, tendiente a la simplicidad en las formas, las líneas y las texturas (*Yo soy Vicky la diablo*) y la opción andrógina, diferenciada por la convivencia de elementos masculinos y femeninos en la caracterización (*Sizza*, *Pedro Kóminik*).

Estas clasificaciones generales determinan pautas de desarrollo, convirtiéndose en modelos de representación para abordar nuevas tendencias; éstos van conformando un marco caracterológico del espectáculo travesti. Los intérpretes siguen alguna de las opciones mencionadas y construyen su propuesta actoral, aunque respetan las vetas fundamentales de la alternativa seleccionada y, sobre ésta, desarrollan las variaciones pertinentes, como parte de una estructuración de tipos fijos dentro de lo travesti. Dicho proceder se comunica con modelos de representación de otras épocas –entre los que podemos mencionar a la comedia del arte-. El esquema de personajes tipo ha sido una opción de escenificación, a través de la cual se han conformado escuelas o métodos de interpretación que sirven a intentos posteriores. La diferencia estriba en el margen de flexibilidad:

Los tipos de relaciones o de conductas que representan las farsas o las *commedia dell'arte* no constituyen un número ilimitado (...) Ligadas a los datos más simples de la vida humana, se diría que oponen a la sublimación religiosa o política la literalidad de la necesidad y que reducen los tipos sociales y las actitudes

---

<sup>320</sup> Charles Aubert, *El arte mímico*, México, Escenología, 1997, p. 181 y 183.

Los tipos de caracterización en el espectáculo travesti son guías de los cuales el creador toma los patrones para ofrecer su acercamiento al tema. Los casos tienen orígenes diversos y representan una pluralidad estilística. Esta diversidad marca la direccionalidad de los proyectos, y trae como consecuencia la empatía en el referente (el disfracismo) y la discrepancia no antagónica de los otros elementos (facultades expresivas).

## LO CÓMICO

Distintas formas de lo cómico están presentes en los espectáculos. La constante en la mayoría es la búsqueda de una reacción hilarante por parte del espectador, a consecuencia de un discurso dramático previamente estructurado. Textos y secuencias son elaborados con base en esta consigna, explotan diferentes rangos y mecanismos para desatar la risa en la audiencia. La sátira es el aspecto de mayor convocatoria, es un mecanismo para exponer una visión crítica sobre circunstancias de interés general. Su recurrencia se explica por la posibilidad de versar sobre temas tendientes a la controversia (religión, política, sexo) a través de una actitud que no pretende la confrontación combativa, sino la exposición burlesca donde los involucrados buscan una implicación en el otro que licencie la utilización de un discurso punzante, sin transgredir al espectador. Los temas y situaciones convocadas forman parte de un código compartido, en el cual se evidencia el absurdo de concepciones preestablecidas. La óptica bajo la cual son observados los hechos dramáticos permite al espectador detectar lo desatinado de ciertos comportamientos:

La base de lo ridículo y lo jocoso, por lo tanto, es lo diferente. (De ahí que lo raro, lo excéntrico, lo pintoresco, lo “original” –tal como solían decir en el siglo XVIII- se encuentren tan a menudo en la comedia; y es evidente que se trata de algunas de las razones por las cuales nos encontramos con las perpetuas exageraciones de la comedia.) Naturalmente no consultamos a nosotros mismos como modelos o patrones (...)

Diferente: pero también tenemos que ser iguales en algún aspecto, de lo contrario nunca lo encontraríamos ridículo. Es más: es la semejanza lo que nos proporciona el modelo con el cual nos comparamos con él a fin de encontrarle ridículo. <sup>322</sup>

---

<sup>321</sup> Jean Duvignaud, *Sociología del teatro <ensayo sobre las sombras colectivas>*, México, FCE, 1966, p. 125.

<sup>322</sup> Elder Olson, *Teoría de la comedia*, Barcelona, España, Ariel, 1978, p. 32.

## LO VISUAL

**E**n el espectáculo travesti, como en el teatro actual en general, existe una convivencia entre los apartados verbal y visual dentro de una representación. No basta el mero discurso, las palabras deben encontrarse apoyadas por el referente tangible, de manera que el espectador corrobore lo que escucha con lo que ve. Esta necesidad de un aparato visual –en primer término en la caracterización y, en segundo, en el aparato de producción– se mantiene constante, pero presenta variaciones de acuerdo con la clase de montaje e interpretación. El público responde según cada caso, y se mantiene consideración sobre sus necesidades. Hay persistencia en la aprobación –por parte de la audiencia– hacia los elementos recargados, como parte de una estructuración en la cual toma peso la fascinación por las formas en la idiosincrasia de nuestro país. En esta valoración influye la repercusión que los medios masivos –cine, televisión– han ejercido al respecto:

(...) lo visual filmico, que se nos entrega mediante los procedimientos del cine y de la televisión va casi siempre acompañado de elementos verbales hablados y, más generalmente, de elementos sonoros.

(...) es evidente que el hombre contemporáneo se ve asaltado por todas partes no solamente por innumerables excitantes visuales –entre los cuales debemos situar las imágenes filmicas–, sino también por innumerables excitantes auditivos (...) <sup>323</sup>

## EL TEXTO

**E**n nuestro objeto de estudio convergen varias aproximaciones al concepto de texto dentro de una puesta. Los antecedentes previos utilizados en el proceso de concepción de montaje establecen las diferencias entre los casos. El punto de acuerdo estriba en la comprensión del material dramático, dentro de un enfoque pragmático que tiene como eje vital el trabajo del histrión. Así, encontramos ejemplos donde las bases del material dramático se encuentran entrelazadas con disciplinas afines –la música– y evidencian un manejo no ortodoxo (*Broadway, Pedro Kóminik*): otros en los cuales el texto se mantiene dentro de patrones convenidos previamente en otras tendencias teatrales (*Y llegaron las brujas, Aventurero*); y algunos más en donde se recurre a un juego de pirotecnia verbal para concretar un material de tipo sardónico (*La roña...se pega, Divas show*).

Con excepción de la reproducción de cuadros musicales, el resto de los ejemplos dejan apreciar un entendimiento acerca de la naturaleza no fija del texto dentro de las representaciones, pues éste es modificado y enriquecido durante la puesta. Este

---

<sup>323</sup> G. Cohen, et. al., *La influencia del cine y la televisión*, México, FCE, 1967, p. 24.

hecho se ve favorecido en varios casos por la dupla actoral-dramatúrgica que los creadores desempeñan. Al ser responsables de su propio material, se encuentran en la posibilidad de realizar las adiciones pertinentes según su necesidad como histriones:

El otro aspecto del trabajo literario, la parte aparentemente explícita de éste, el diálogo a través del cual el actor cuenta la historia e interpreta al personaje. No obstante que esto pueda parecer simple en la superficie, puede resultar complejo en la profundidad. Aquí toma lugar el aspecto fundamental del conflicto del dramaturgo: cómo proporcionar la mejor colaboración para el actor.<sup>324</sup>

Aquí la convivencia entre texto e intérprete se da de forma armónica. Lo que interesa es la utilidad del material dramático para los fines de la escenificación. El texto es una herramienta actoral, y sufre variaciones en la búsqueda de un mejor resultado, basado en la interacción directa entre quien observa y quien ejecuta. Se trata de materiales producto de la necesidad de quien los emplea.

El apartado musical constituye el fragmento de mayor diferenciación. Los temas musicales demuestran acoplamiento entre lo teatral y lo musical. Las obras musicales utilizadas están conformadas con base en un contexto dramático al contar una historia que tiene un inicio, sigue un desarrollo y alcanza un clímax. Este proceso remite al teatro, pero además se cuenta con el desempeño actoral para generar correspondencia entre lo planteado en la partitura y lo cotejado por los espectadores. Entonces, existe un texto en la medida que éste es un detonante del quehacer histriónico. Su papel se supedita a la interpretación, y los resultados están determinados por la efectividad demostrada para asumir cierto tema y/o personaje.

La convivencia entre texto y música se encuentra presente en otras ramas —la ópera rock, el vaudeville, etc.— de lo escénico, es una dupla participativa que involucra una historia de proporciones temporales menores —cada tema musical— y la recreación efectuada por el intérprete. En dicho proceso pueden estar conjugados distintos mecanismos actorales —corporal, facial, emocional—, los cuales se alternan y complementan para alcanzar el resultado deseado.

Otro punto relacionado, es la selección de temas con base en la filiación emocional de la audiencia hacia la cual se dirige el trabajo. En la misma forma en que un espectador asiste a la puesta de un texto célebre, el público aquí presencia la teatralización de un texto arraigado en su memoria a través de un soporte musical. Las reacciones se bifurcan ante el conocimiento previo o no del material presenciado. Los ejemplos seleccionados dan fe de una heterogeneidad estilística y temporal en la cual las preferencias de distintos sectores son contempladas. Esto sucede también en otras latitudes:

Carol Leifer (...) realiza una rutina cómica en la cual se mofa de temas populares como *Don't sleep in the subway*, de Petula Clark, y *MacArthur's Park*, de Richard Harris como si se tratara de temas en boga. El punto es que, para su audiencia, mu-

---

<sup>324</sup> Granville-Barker, *op. cit.*, p. 28.

chos de los cuales probablemente estaban sintonizando una estación de “clásicos” en la radio antes de llegar al espectáculo, lo son.<sup>325</sup>

## EL ESCENARIO

El espectáculo travesti pone de manifiesto la no necesidad de un espacio de representación de tipo convencional para una escenificación. El teatro no es el lugar donde se presentan los hechos, el teatro es el hecho mismo. La aseveración de que todo espacio es factible de convertirse en área de escenificación toma verdad en lo que respecta a nuestro objeto de estudio. No existe una sobrevaloración del sitio de escenificación, en la medida en que éste es un mero contenedor de la acción dramática, la cual toma forma y sentido por el acierto en la concepción y en la interpretación. Los hechos escénicos se adaptan a la territorialidad asignada como área de representación. El efecto varía no por cambio de sitio, sino por la concepción previa del público acerca de lo que es “un teatro”, y la no flexibilidad del criterio de “espacio escénico” en el entendimiento colectivo:

Cuando en el lenguaje cotidiano tenemos que utilizar metáforas como *escena, telón, candilejas, palco, teatro*, si las reportamos a las imágenes teatrales que éstos evocan encontraremos siempre una misma tipología de teatro: a grandes rasgos, la del llamado “teatro a la italiana” (...) El teatro a la italiana, genéricamente, nos parece entonces “normal”, tanto en el sentido consuetudinario y natural como en el sentido de ser fundado sobre la norma del pensar teatro: optimiza lo que pensamos de teatro en los componentes escena y sala, y permite también pensar de manera unitaria las historias separadas de la arquitectura teatral.<sup>326</sup>

Las reacciones se diferencian cuando los convocados a una puesta aprecian los hechos escénicos en un espacio convencionalmente no teatral, y cuando éstos se sitúan en un recinto cuya arquitectura remite a lo escénico de forma inmediata. La atmósfera es menos interactiva cuando las representaciones ocurren en un recinto típicamente teatral, debido a la preconcepción de la generalidad acerca del hecho escénico como algo tendiente a lo solemne. Esta variación tiene su momento más importante en los primeros momentos de las obras; luego, la labor de los histriones y la naturaleza de los espectáculos van rompiendo la sensación inhibidora en la audiencia y, en consecuencia, la relación participativa se establece. Los espacios de tipo no teatral tienen funciones que ejercen influencia en los asistentes:

---

<sup>325</sup> Reinelt, *op. cit.*, p. 201.

<sup>326</sup> Fabricio Cruciani, *Arquitectura teatral*, México, Escenología, 1994, p. 23.



En ocasiones, el teatro ocurre en lugares que no han sido específicamente diseñados para la representación, y donde los participantes tienen objetivos distintos a los de apreciar una puesta en escena, lugares tales como un centro comercial, un bar...o una escuela.<sup>327</sup>

## DIRECCIÓN ESCÉNICA

La labor del director escénico ha sufrido modificaciones en las funciones asignadas a éste, como producto de la evolución del teatro a lo largo de la historia. Las actividades desempeñadas en épocas remotas fueron variando, y conformaron una trayectoria donde la pasividad ilustrativa ligada a la ponderación del texto como elemento exclusivo para determinar el desarrollo y estructura de una escenificación fue quedando en desuso. Esto dio paso a las visiones de tipo personal en las cuales el creador –en este caso el director– inserta su propia cosmovisión a un producto escénico, libre de la dependencia absoluta al texto. El papel de la dirección teatral ha tomado primacía en los tiempos modernos, constituyéndose en ocasiones en entidad absolutista con control sobre todos los componentes de la puesta. El paso por las épocas ha dejado como consecuencia la aportación de nuevas perspectivas, sobre las cuales se ha ido construyendo un marco referencial generador de la nueva conceptualización al respecto de la dirección teatral, surgida por la permanente mutabilidad de lo escénico:

A finales del XIX y a lo largo del XX, cada época descubrió y desarrolló su puesta en escena, según correspondió ésta a sus necesidades. En todas ellas, los diferentes conocimientos y significadores sobre el arte de la dirección se dieron como *fin* y también como *medio*, según el talento, grado de cultura, caracteres de personalidad y condicionamientos sociales del director. Éste paradójicamente ha sido en definitiva el contrasentido del arte de la dirección, indicado con amargo sarcasmo por el crítico Kart Graus a principios de siglo: “en un tiempo las escenas eran de cartón y los actores reales. Hoy las escenas están más allá de cualquier duda posible, mientras los actores son de cartón”.<sup>328</sup>

La diversidad en las concepciones sobre dirección tiene su razón de ser en la transformación de las necesidades inmediatas del ser humano. El cambio de circunstancia implica una alteración de las formas establecidas para satisfacer una búsqueda expresiva producto del momento donde el sujeto se sitúa históricamente. Pero no obstante esta variedad, existen elementos que han permanecido inalterables, al margen de los agregados efectuados por los estudiosos del tema. Dichos puntos constitu-

---

<sup>327</sup> John O'Toole, *The process of drama*, New, York, USA, Routledge, 1992, p. 50.

<sup>328</sup> Edgar Ceballos, *Principios de dirección escénica*, México, Escenología, 1992, p. 12.

yen la base para aventurarse por caminos distintos en una intencionalidad propositiva. Estas intencionalidades se cifran en el ámbito de lo específico, marcan una escisión de lo general y lo divergen por senderos que obedecen a perspectivas estéticas personales. Dado que buscamos la empatía y no el antagonismo, lo significativo es aquello compartido por todas las formas teatrales al respecto de la dirección escénica. La función del director, en su sentido más amplio, es regular todos los apartados involucrados en una aventura teatral, en una convivencia armónica de éstos para generar un material capaz de ofrecer un trabajo homogéneo determinado por el estilo y modelo de representación seleccionado:

La puesta en escena es el arte de animar, de esclarecer y vivificar por todos los medios un texto escrito para la escena. (...) Estos medios son tan numerosos como múltiples los elementos que hay que coordinar para lograr la puesta en escena de una obra. Conciernen ellos tanto a la decoración y presentación plástica de la obra como al sonido, a la atmósfera sonora que envuelve al juego de los actores y al movimiento de la interpretación.

(...) Empero toda la gama de montajes posibles queda encerrada entre (...) dos polos: la puesta en escena realista, que trata de copiar minuciosamente la vida en toda la exactitud de sus detalles, y la dirección estilizada; que procura trasponerla a un plano poético, intelectual o simbólico.<sup>329</sup>

Los ejemplos analizados muestran diferentes facetas en el entendimiento de la labor del director. La primera es la consideración de éste como ente moderador de los componentes de la representación (*Francis, De jotos y queenas, Broadgay, Yo fui una chica Almodóvar*) de una forma no interna. Es decir, el director es un ente que aprecia los hechos desde fuera de la escena, les va dando forma, encuentra la manera exacta de conciliación de los aspectos implicados, y cuida las disposiciones espaciales y la composición plástica, así como también regula el desempeño de los histriones, con base en una concepción previa. La segunda, es la realización de estas mismas funciones, pero al interior de los hechos escénicos. En los espectáculos unipersonales, el intérprete asume estas funciones y se convierte en censor de su propio trabajo. La diferencia en ambos casos está en el proceso de dirección, el cual es vivido de forma opuesta por quien ejecuta desde fuera o dentro de la representación. A pesar de esta discrepancia, el efecto perseguido es el mismo, y tiene que ver con la funcionalidad del producto escénico. Esto exige un cuerpo de conocimientos para dicha tarea:

La labor del director como artista es, por lo tanto, estudiar la interpretación de las cualidades de una obra. Pero antes de aprender la técnica y el método para expresar estos evasivos e intangibles factores, debe aprender primero los rudimentos técnicos que su campo –la dirección escénica–.<sup>330</sup>

---

<sup>329</sup> Blanchart, *op. cit.*, p. 15 y 18.

<sup>330</sup> Alexander Dean, *Fundamentals of play directing*, New York; USA; Rinehart and Company Inc., 1950, p. 26.

En todos los montajes, existe una idea acerca de la distribución de los componentes de la puesta, producto de la búsqueda de los creadores –en este caso, los encargados de la dirección-. Los resultados muestran irregularidad por el grado de eficiencia con el que fueron llevados a cabo. Lo mismo se encuentra casos con congruencia entre la concepción y la puesta como tal, que se detectan entendimientos erróneos por la carencia de elementos teóricos y prácticos para llevar a buen término los productos finales. Al margen de la pluralidad en los hechos, está la necesidad de dirección escénica en toda forma de representación travesti, como en cualquier forma de teatro. La no consideración de este elemento produce la no operatividad del montaje.

## REFERENTES

El proceso de desarrollo del espectáculo travesti se nutre de corrientes provenientes de otras disciplinas –el cine, la música, la pintura, la literatura y, por supuesto, el teatro mismo-; así como también de elementos integrantes de la sociedad actual –los medios masivos de comunicación, la circunstancia socio-política-. Esta aglutinación ejerce peso en distinta proporción, e influyen en los apartados de dirección, dramaturgia e interpretación. Los referentes utilizados provienen de otras latitudes y épocas, en un proceso de retroalimentación donde lo ya concebido es traído al tiempo presente para hacerlo partícipe de una concepción tal vez opuesta. Esta relación se ha tornado en una constante en el curso teatral. Lo nuevo es un concepto que encierra una reinterpretación de lo ya existente, es un reacomodo de formas previas para plasmar una composición reordenada:

Desde hace varios años, se observa en el teatro de las culturas más diversas, una tendencia cada vez más clara a utilizar en sus montaje elementos provenientes de tradiciones teatrales extranjeras.

(...) La relación productiva y conciente del teatro con tradiciones teatrales tiene ya una larga historia durante la cual tuvo que desempeñar funciones diversas.<sup>331</sup>

La Interculturalidad en el teatro involucra teorías y tendencias que postulan la renovación, con base en la incorporación de elementos ajenos a la idiosincrasia local. Esta incorporación permite la modificación de los modelos establecidos de acuerdo con los aportes provistos por el elemento ajeno. Aquí entran en juego los bagajes culturales de los pueblos para determinar la naturaleza exótica de un material, lo cual está en función de las tradiciones teatrales de cada latitud. La calidad no habitual de la

---

<sup>331</sup> Patrice Pavis, Rosa Guy, *Tendencias interculturales y práctica escénica*, México, Gaceta, 1994, p. 37 y 40.

tendencia convocada genera en los espectadores una reacción atípica, al confrontar aspectos ajenos a su patrón referencial. Todo esto como parte de una búsqueda propositiva en el lenguaje escénico.

Lo anterior tiene que ver con el teatro en su sentido absoluto, pero crea resonancias en sus ramificaciones. Si los elementos y/o modelos representacionales involucrados en el espectáculo travesti tienen un origen teatral... entonces el espectáculo travesti tiene una naturaleza de este tipo. Es decir, los aspectos detectados están afincados en lo escénico; por tanto, el producto resultante también se enlaza en la medida de sus alcances y características. Se trata de una forma de representación con sus propias leyes, pero que involucra mecanismos recurrentes en cualquier otra posibilidad del todo dramático.

Hay otro aspecto a considerar en este apartado: la optimación de los mecanismos de información en todo el orbe. Los espectadores de hoy tienen acceso a informaciones que hubiese parecido impensables en otras épocas. La mención de este hecho es necesaria para entender las diferencias en el marco referencial de las audiencias de otros momentos históricos y las del presente. La inmediatez entre el suceder y el registro hace que los creadores accedan a nuevas formas, sin someterse a un proceso de espera que conlleva al retraso, lo cual influye en la calidad novedosa de las circunstancias:

La expansión de los centros urbanos engendra inevitablemente una concentración de hombres y la aparición de ciertos tipos de masas.

La uniformidad de comportamientos que actualmente tiende a constituir el estado de masa, no se manifiesta esencialmente entre los individuos más cercanos entre sí y en contacto los unos con los otros. Se establece entre millones de individuos que se desconocen y que, sin embargo, están sometidos al mismo poder estructurador de la información visual.<sup>332</sup>

Las diferencias existen, pero las semejanzas, paradójicamente, se mantienen. El espectáculo travesti se hermana con la circunstancia del teatro en su forma más amplia, pero mantiene su independencia dada la particularidad y repercusión de los fenómenos representacionales. La proporción no es equitativa en todos los aspectos, sin embargo, la empatía se conserva debido a los componentes esenciales ya citados.

## NOSTALGIA Y VANGUARDIA

Existen planteamientos postulantes de la vanguardia como la tendencia obligada dentro de las funciones que el teatro desempeña. Sin pretender oponernos a esto, es oportuno mencionar que, en el cotejo de los hechos, no puede hablarse de un criterio unívoco al respecto de las inquietudes y funciones adjudicadas por los creadores al hecho teatral. La búsqueda renovadora no puede dejar de lado los aportes ya existentes. Si bien, en el

---

<sup>332</sup> Cohen, *op. cit.*, p. 56 y 63.

terreno de lo idóneo, el teatro debe mantener una consigna propositiva para no caer en el estatismo o la inercia, también debe dejar en claro el porqué de esta direccionalidad, y no buscar la novedad como un fin en sí mismo, sino como parte de la evolución de los seres y las cosas.

En ocasiones, la vanguardia surge por una necesidad transgresora no siempre bien fundamentada. Hay una consigna elitista que postula la trasgresión como una posibilidad de mayor mérito, lo cual acarrea un criterio esnobista no sustentado por una formación sólida. Se evidencia una actitud rebelde, la cual busca en la oposición a las formas conocidas el mecanismo para evidenciar una independencia creativa que, a final de cuentas no es tal, pues todo es producto del reciclaje de los tiempos:

(...) la vanguardia generalmente es vista, en conjunto, por aquello a lo que se opone –el rechazo de las instituciones y de las convenciones artísticas establecidas o del antagonismo al público (aunque éste último es más evidente en el arte visual y en la poesía que en el teatro, el cual necesita un público)-, en tanto que todo programa positivo suele ser desdeñado como propiedad exclusiva de subgrupos aislados y aun mutuamente antagónicos.<sup>333</sup>

No se puede ignorar la repercusión que las vanguardias han establecido en el lenguaje teatral de nuestros días, pero no es la única posibilidad. Cada cual determina su filiación estética y la desarrolla con base en sus alcances como realizador. El resultado generado será apreciado por una audiencia, y las reflexiones teóricas suscitadas al respecto le darán su lugar como pieza eslabonaria del trayecto evolutivo del teatro. Si se tiene como intencionalidad ser propositivos, se está insuflando al producto escénico de una calidad artificiosa, de un criterio utilitarista y no de una necesidad expresiva. La calidad vanguardista de una expresión es consecuencia, no objetivo primigenio:

Como juicio de valor, creo que es un error plantearse “hacer vanguardia” deliberadamente, en lugar de escribir o dirigir de acuerdo con lo que cada uno es o necesita, y dejar que sean los demás quienes establezcan nuestra posición. Yo jamás, en aquellos lejanos setenta, me propuse tal cosa. Fueron los críticos y el público quienes nos colgaron el chivalete. Nosotros sólo teníamos la necesidad de decir las cosas de esa manera. Como ahora las tenemos de otra, porque somos (y soy) “otro”.

<sup>334</sup>

Nuestro objeto de estudio surge como parte de una inquietud expresivo-creativo-ideológica de un grupo específico, en una exploración de sus credos desde una perspectiva escénica. El producto obtenido estaba imbuido de concepciones diversas, y conjuntaba aspectos

---

<sup>333</sup> Christopher Innes, *El teatro sagrado, el ritual y la vanguardia*, México; FCE, 1992, p. 10.

<sup>334</sup> Javier Vidal, *Nuevas tendencias teatrales, la performance*, Caracas, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1993, p. 12.



identitarios en una estructura representacional. Las imágenes producidas remiten a tendencias no privativas del contingente homosexual, y pueden ser decodificadas por todo tipo de espectadores en función del cuerpo de información contenido en cada ser. Esto consiente la apreciación de las escenificaciones por entes ajenos a la comunidad hacia la cual estuvieron dirigidas de forma inicial.

Otra de las características definitorias del espectáculo travesti es su naturaleza nostálgica en lo temático. Los montajes tienen una calidad evocadora, que trae a la memoria momentos y presencias de un pasado ya extinto. Esto crea un engarce emocional entre intérpretes y audiencias. Se debe mencionar que con nostálgico no se pretende decir anacrónico, sino insinuante de otros tiempos, de otras circunstancias. El mecanismo alusivo se determina por el tipo de materiales dramáticos tomados para concebir y desarrollar las propuestas. Al ser referentes de un hecho previo, lo convocan de manera indirecta. La pertinencia en la utilización de un elemento del pasado se explica por la efectividad que mantiene sobre la audiencia. Son éstos quienes permiten a los hacedores escénicos percatarse de la calidad obsoleta de cierta dinámica o emulación, lo cual implica su eliminación del repertorio establecido.

Hay un gusto en los espectadores por presenciar caracterizaciones de intérpretes que, en algunos casos, ya no se encuentran en activo y, en otros, son poco accesibles al público de nuestro país; esto como forma de alcanzar de una manera aproximada una experiencia vedada por el devenir del tiempo. Los intérpretes sirven como enlace entre el recuerdo y la experiencia tangible, como forma de conservación de labores previas que generaron un culto, y mantenidas como ejemplos de lo que para algunos “debe ser”:

Lo *retro*, la nostalgia *camp*, invoca un pasado en que esos gestos y esas formas tenían una supuesta vigencia, remite a una generación anterior, a un pasado recreado y a la vez exagerado, a una creencia –en la identidad de cada sexo– que resulta insostenible en el presente. Un transformista que actúa en un club *gay* elige para su canto simulado o *lipsynching*, un repertorio de canciones inactuales. En los setentas canciones de los cincuenta, en los noventas canciones de los setentas.<sup>335</sup>

En esta construcción de tipo nostálgico también ejerce efecto otra consideración: el entendimiento de la caracterización travesti como producto de una reflexión particular de lo femenino. Se trata de referir a lo femíneo como un concepto que engloba características fijas. Los aspectos exaltados responden a lo que define a la mujer como entelequia, no como entidad carnal. En la polarización de los principios antagónicos (masculino y femenino) se determinan las líneas de desarrollo de los elementos tangibles –lo que el espectador atestigua en el escenario–. Como se mencionó anteriormente, los personajes exaltan poses y/o actitudes que forman parte de la exclusividad, no de la generalidad; se convocan seres cuyo hacer los sitúan por encima de la norma –sin caer en consideraciones de lo correcto y lo incorrecto–. En este proceso también intervienen las valoraciones actuales sobre la forma, sobre aquello que

---

<sup>335</sup> Roberto Echavarren, *Supermujer-supermacho-gay. La muerte del hombre y de la mujer*, en <http://www.heciclopedia.org.uy/autores/Echavarren/muertehombre1.htm>, p. 3 (agosto de 2003).

define lo femenino en el orden de lo mundano. Ambas vertientes forman una unidad en donde lo cóncavo –lo conceptual- y lo convexo –lo terrenal- coinciden:

Un aspecto de la dinámica de la moda (...) es el grotesco o la exageración. A un corsé que enfatiza la cintura estrecha de la mujer sigue en la temporada siguiente otro que la enfatiza aún más. A un sombrero grande sigue otro más extravagante hasta que esa línea de desarrollo se agota y ocurre un vuelco, un cambio de dirección que invierte otra zona del cuerpo, otro llamador erótico.

El travesti exagera las señales de lo reconocible según la moda. Es la contrafiguración de un estilo que confunde los atributos. Si un estilo en fuga lleva hacia lo desconocido, el travesti, al contrario, regresa hacia lo obvio, al diseño completo de la supermujer. Sigue una hipermoda, un estilo secundario que mima o satiriza la moda. Sobreimpone, reitera hasta lo insoportable (...).<sup>336</sup>

## EL PÚBLICO

Los casos analizados representan proyectos concebidos para ser mostrados ante una audiencia. Los concurrentes se convierten en el opuesto con el cual se establece un diálogo de forma directa, y obligan al histrión a ser conciente en todo momento de los seres que están presenciando su labor. Se trabaja con el público y para el público, en una confabulación donde uno y otro extremo –el actor y sus espectadores- son conciliados a través de una dinámica lúdica o ligada a lo emotivo. El objetivo es imbuir a la audiencia en alguna de estas dos atmósferas, y cada espectador se convierte en eslabón de una gran cadena que circunda al intérprete, y lo influye en su hacer.

Quienes presencian los montajes patentizan con su comportamiento una disparidad de formaciones y bagajes previos, con variantes en el proceso de apreciación de cada individuo. A pesar de esto, se conservan aspectos comunes, se produce comunicación de forma tácita que fluye a través de las reacciones, y hermana a los seres durante el tiempo en que transcurre la representación, por la identificación sutil de las afinidades estéticas de unos y otros. La sonrisa compartida o la exaltación emotiva aprobatoria hacen que quienes las viven se sientan parte de una colectividad.

El público ha cambiado como han cambiado los tiempos, y los hechos circundantes hacen que nada sea como en el ayer. El ritmo trepidante de las sociedades modernas marca a quienes forman parte de éstas y los signan con un temperamento, con una forma de ver la existencia. Cada pueblo responde a sus propios patrones de identidad, y la tierra que nos ve nacer ejerce su influjo tarde o temprano. No se puede negar el origen, aunque esto no implica un criterio determinista, sólo nos recuerda cómo lo producido y lo apreciado responde a quiénes somos, a quiénes hemos sido.

---

<sup>336</sup> *Ídem.*

Los espectáculos travestis en México responden a dos impulsos básicos: la risa y el llanto. Estos elementos conviven en una misma estructura, pero no a un mismo tiempo. Son aspectos que caracterizan a nuestra nación y a los pueblos latinoamericanos en general. El melodrama y la farsa son las formas dramáticas de mayor afinidad, la primera por su arrebato emocional, la segunda por su carácter trasgresor e irreverente. Esta duplicidad es distribuida sin llegar a conformar nunca una sola forma, pues la alternancia es la constante en todos los procesos. Ambos casos se alejan de la mesura y la contención, y se mueven en el registro desbordado –toda proporción debida a las rutas de cada producto dramático– para exponer situaciones que rompen con lo estandarizado. Los personajes y circunstancias se alejan de la cotidianidad para dar foro a los aspectos enfáticos de las personalidades y los hechos. La visión crítica arraigada en el raciocinio coexiste con la naturaleza doliente enraizada en la visceralidad.

Los medios de información juegan un papel en todo esto. Los contrastes, aunque presentes, se han ido reduciendo por el contacto entre los pueblos del orbe. La cercanía se hace posible por la velocidad con la que los hechos son registrados y transmitidos de una latitud a otra. Las sociedades se concentran y conforman un conglomerado en el cual los involucrados no son tan ajenos a la circunstancia de los otros:

Repetir que la civilización contemporánea es una *civilización de masas* es empezar por recordar que nuestro tiempo es el de la *concentración* de un gran número de individuos en las aglomeraciones industriales y que, asimismo, es el de la *uniformación* de las mentalidades que resulta en la mayoría de esta misma concentración. En este respecto, la civilización de masas sería una de las manifestaciones características de la sociedad industrial ligada a cierto grado de desarrollo.

La expansión de los centros urbanos engendra inevitablemente una concentración de hombres y la aparición de ciertos tipos de masas.<sup>337</sup>

La diversificación de las audiencias es producto del paso del tiempo, y de la ruptura de criterios anacrónicos. La mayoría de los casos tienen como foro espacios de divertimento pensados para la comunidad homosexual, pero se ha podido traspasar esta territorialidad. Algunos montajes o propuestas han tenido difusión en otros espacios y medios –el cine, la televisión–, y han encontrado aceptación por parte de espectadores de todas las orientaciones sexuales, a quienes no les interesa la estigmatización de una forma escénica por las consideraciones de tipo social que ésta contenga. Lo que vale es la efectividad en la interpretación y la realización, lo demás son aspectos de tipo moral ajenos a la experiencia estética –sea ésta de la índole que se quiera– en su sentido puro. Este hecho nos habla de las posibilidades de nuestro objeto de estudio como opción escénica a la cual puede acceder cualquier clase de público. La barrera a romper es la desinformación y el prejuicio, aspectos que no sólo repercuten en el espectáculo travesti, sino en la comunidad gay en general:

(...) en mucha gente straight –heterosexual– aún quedan miedos a vencer.

---

<sup>337</sup> Cohen, *op. cit.*, p. 56.

Miedos que se ven fundamentados en los estereotipos. (...) Estos estereotipos (...) van desde el gay sofisticado, sensible, culto, amante del arte y del refinamiento (...) hasta el homosexual escandaloso, bebedor, caricaturescamente afeminado, cuyo destino es el de ser peluquero o maquillador. Aún en la mentalidad de muchos heterosexuales no se permite la existencia de homosexuales ingenieros, militares, futbolistas o dedicados a algún trabajo manual como la carpintería o la electricidad. Estas ideas van a tener que ir variando con el tiempo. Pero para esto se dé se necesitan modelos.<sup>338</sup>

## JERARQUÍAS

El teatro, en su constante evolución, ha dado nicho a todas las maneras de comprender lo que una representación debe contener, y cada una de éstas ha ganado un lugar en la escala que va de lo óptimo a lo mediocre. Estudiosos y creadores teatrales han modificado las concepciones de lo correcto y lo incorrecto, de lo operante y lo obsoleto, y los criterios de evaluación han mutado con la sucesión de las épocas

El show de tipo travesti forma parte de las propuestas que aún no han alcanzado consideración general por parte de los doctos en el tema, y hace que su existencia navegue en el espacio de la ambigüedad. Lo expuesto ha demostrado la empatía existente entre estos espectáculos y la forma primigenia de un hecho teatral. Como se mencionó, lo que indagamos es el punto en el cual todas manifestaciones escénicas coinciden, el principio activo que autoriza la adjetivación de un hecho como hecho teatral. Esto con base en los estudios ya existentes, los cuales se diferencian de los criterios tradicionales de los neófitos en el tema:

Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral. Sin embargo, cuando hablamos de teatro no queremos decir exactamente eso. Telones rojos, focos, verso libre, risa, oscuridad, se superponen confusamente en una desordenada imagen que se expresa con una palabra útil para muchas cosas.<sup>339</sup>

Con base en la propuesta divisional establecida por Peter Brook acerca de las formas existentes dentro del universo del teatro, determinaremos la ubicación de nuestro objeto estudio en estos apartados.

Las propuestas ceñidas al modelo de escenificación del espectáculo travesti se empalman con lo que Brook denomina como teatro tosco. La razón de esta afirmación se basa en las similitudes del término con las características definitorias de los monta-

---

<sup>338</sup> Duncan Idaho, *Mitos y modelos*, en [http://www.geocities.com/a\\_neutro/articulos2001/ene\\_feb\\_2001.htm](http://www.geocities.com/a_neutro/articulos2001/ene_feb_2001.htm), p. 2 (agosto de 2003).

<sup>339</sup> Peter Brook, *El espacio vacío, arte y técnica del teatro*. Barcelona, España, Península, 1969, p. 5.



jes; es decir, se trata de productos enclavados en lo popular, cuya intencionalidad básica es la satisfacción de un público que determina la direccionalidad de las obras. Las libertades que se permiten están licenciadas con base en este entendimiento, y la consigna es lograr la complicidad de los espectadores a través de cualquier recurso, siempre y cuando éstos estén en concordancia con la necesidad del momento, con el aquí y ahora. Los lugares comunes, la ponderación del adorno, el papel de la música, los referentes locales, etc., son permitidos bajo la justificación de su operatividad. La exigencia fundamental por parte de los asistentes es la funcionalidad de las interpretaciones, al margen de criterios eruditos –sin que por esto se niegue una cierta relación entre la calidad en la ejecución y la efectividad de la misma-. Se trata de formas que no se ciñen a la ortodoxia característica de otras corrientes, una atmósfera en donde pueden darse cita formas previas aceptadas bajo un acuerdo sobrentendido entre hacedores y concurrentes:

El teatro tosco está próximo al pueblo; (...) su característica principal es la ausencia de lo que se llama estilo. (...) El teatro tosco no escoge ni selecciona: si el público está inquieto, resulta más importante improvisar un *gag* que mantener la unidad estilística de la escena. (...) El arsenal es ilimitado: los apartes, los letreros, las referencias tópicas, los chistes locales, la utilización de cualquier imprevisto, las canciones, los bailes, el ruido, el aprovechamiento de los contrastes, la taquigrafía de la exageración, las narices postizas, los tipos genéricos, las barrigas de relleno. El teatro popular, liberado de la unidad de estilo, habla en realidad un lenguaje muy estilístico: por lo general, el público popular no tiene dificultad en aceptar incongruencias de inflexión o de vestimenta, o en precipitarse del mimo al diálogo, del realismo a la sugestión.<sup>340</sup>

Esta clasificación encierra de modo general los aspectos identitarios de nuestro objeto de estudio. Por tanto, es posible declarar la filiación del espectáculo con las propuestas del denominado teatro tosco, con las implicaciones y limitaciones que esta clasificación significa. Los productos estudiados muestran en su estructura las características definidas líneas arriba, pero en ocasiones se aventuran por caminos un tanto distintos, dejando patente la capacidad mutable de todo cuanto existe en la creación escénica. El punto de partida ya está definido, pero la etiqueta no se convierte en corsé represivo que imposibilite la exploración por senderos ajenos a los ya probados.

Toda forma teatral existente que cuenta con adeptos, representa una posibilidad que satisface las demandas de un grupo determinado, quienes encuentran operativo y válido lo manifestado sobre el escenario. No se trata de un criterio conformista, se trata de un hecho tangible. El teatro como ideal siempre habrá de chocar con la circunstancia real en la cual se inmersa. Los públicos se diversifican y, con ellos, las opciones; y éstas se corresponden a partir del entendimiento de la libertad creativa, y el derecho a seleccionar lo que a cada quien le parezca mejor. El que una manera de representar no encaje con el criterio de un determina-

---

<sup>340</sup> *Ibid.*, p. 85-86.



do sector no implica su reprobación a nivel absoluto, significa que no forma parte de las necesidades de quienes lo refutan. Al existir otros quienes lo aprueben, habrá espacio y permisibilidad para todos:

Vemos aquí el doble aspecto de lo tosco: si lo sagrado es el anhelo por lo invisible a través de sus encarnaciones visibles, lo tosco es también una dinámica puñalada a un cierto ideal. Ambos teatros alimentan en sus respectivos públicos profundas y auténticas aspiraciones, tanto uno como otro abren infinitos recursos de energía, de diferentes energías, pero ambos acaban por delimitar zonas en las cuales no se admiten ciertas cosas. Aparentemente, el teatro tosco carece de estilo, de convenciones, de limitaciones, pero en la práctica tiene las tres cosas.<sup>341</sup>

---

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 94.

# C O N C L U S I O N E S

**E**l espectáculo travesti es una forma teatral. Es ésta la principal resolución conjeturada luego de toda la información expuesta. El cotejo de las fuentes y la confrontación de los espectáculos nos permitieron ampliar nuestros horizontes de comprensión, y ser más concientes de la pluralidad sempiterna del teatro, de su calidad flexible, ajena a los criterios prejuiciosos y excluyentes con los que en ocasiones nos confrontamos durante la formación actoral. El proceso nos permitió reflexionar sobre el peligro del academicismo elitista, al ser éste un entendimiento no totalitario de la realidad circundante a lo escénico. Esta actitud segregadora fue uno de los impulsos que motivaron la realización de nuestro estudio.

Como estudiantes, en ocasiones fuimos expuestos a criterios rígidos, en los cuales sólo se daba aceptación a un grupo reducido de alternativas por considerarlas expositoras de una correcta filosofía y/o intencionalidad sobre el *deber ser* del teatro. Estos razonamientos constituían ideologías particulares comulgadas por algunos, y su seguimiento daba pie al rechazo tajante hacia cualquier opción ajena a tales planteamientos. Así, la mera consideración de lo distinto era refutada por su no filiación a los cánones establecidos. El margen de consideración era pobre en comparación con el número de alternativas válidas y la cantidad de formas rechazadas. Y esta circunstancia parecía hacerse más evidente conforme los años avanzaban, hasta llegar al instante en donde nos cuestionamos lo severo de los criterios, y empezamos a preguntarnos qué había más allá de éstos.

No estamos en contra de tales discernimientos, pero no consideramos que sean las únicas posibilidades viables. Comulgamos con la idea de un teatro propositivo, de una actitud arriesgada y renovadora de las formas y los lenguajes, mas no creemos adecuado el cerrar los ojos a la existencia palpable, en cuyos límites ocurre todo lo escénico. El teatro tiene calidad tangible al ser de naturaleza terrena, y el espacio temporal nos signa y somos parte de él como testigos y como hacedores. Es imposible pretender no ver cómo el camino se bifurca según los seres que lo transitan y las inquietudes por éstos ambicionadas. Todo tiene pertinencia según el momento en el cual se manifiesta.

El tema seleccionado, como pudo verse, se aleja de las consideraciones puristas sobre el teatro de intención encomiable y parece, en la superficie, ajeno a la planeación rigurosa y a la necesidad de método y entre-

namiento de las capacidades. Esta lejanía con las formas de aceptación habitual nos hizo desarrollar una labor desmitificadora de los credos estrechos y someter a un estudio fundamentado ese *hacer* en apariencia banal. Los resultados mostrados corroboran nuestra idea primigenia y validan la calidad del fenómeno escénico estudiado. Lo primordial fue, ante todo, mostrarlo, darle un espacio justificado por su efectividad ante quienes es manifestado.

El teatro es creado por seres humanos y para seres humanos. Entonces ¿puede dejarse de lado la consideración de las necesidades de aquellos hacia quienes está dirigido? Nosotros creemos que no. Y no hablamos de autocomplacencia ni conformismo, hablamos de la importancia de lo escénico como medio expositor del existir humano, de sus vicisitudes y sus anhelos. Si una representación no toma en cuenta al espectador, si no está pensada para ser compartida, entonces carece de valor como hecho teatral. Si la consigna es utilizar el espacio de representación para manifestar códigos herméticos incapaces de ser decodificados por la audiencia, entonces se está pretendiendo aislar a la representación y sumergirla en un oscurantismo que no permita el encuentro de fuerzas entre ambos extremos (actor y audiencia). Al hablar de inteligibilidad estamos hablando de una material capaz de *tocar* al espectador en cualquier aspecto de su ser. Un acto teatral no tiene que ser comprensible en el sentido convencional, mas debe ser entrañable y poseer un pulso capaz de ser percibido por otro y alcanzar en un determinado momento una sincronía debida al encuentro de lo que observo con lo que soy, cuando menos en un vértice, por lo menos en un resquicio. De esta forma, el tejido de lo universal a todos los seres se mantiene, se ratifica.

Toda puesta en escena tiene una temporalidad definida; sin embargo, sus secuelas tienen alcances más allá de la rigidez del tiempo convencional, pues poseen calidad de murmullo prolongado cuya sonoridad depende de las “cajas” humanas en donde vibre. Aquí debe recordarse cómo las resonancias producidas por un hecho teatral sólo pueden ser medidas en un momento posterior, pues son sometidas a una decantación ocurrida en los límites del ser, para obtener del cúmulo de imágenes y sensaciones una pequeña certeza sobre alguno de nuestros credos o temores. Los seres humanos ven reflejados sus secretos sobre el tablado, observan cómo éstos son proclamados ante otros por un ser autorizado por la ficción para hablar de lo que se calla por el miedo a no ser comprendido, a parecer ridículo por su condición vulnerable. Aquello considerado exclusivo de la individualidad se torna en experiencia colectiva, y unos y otros descubren en lo que parecía único un sentir compartido, una sensación soterrada vivida de forma coral y, al mismo tiempo, aislada. Durante la representación los espectadores se atreven a corroborar sus inquietudes, y si bien en la mayoría no hay un gesto grandilocuente que evidencie el impacto de las imágenes escénicas, sí hay un asentimiento con las entrañas que se conserva ahí, en un espacio privado, construyéndose un vínculo único entre cada espectador y el hecho teatral atestiguado. Vínculo cuyas leyes están más allá de quienes lo propiciaron.

Esto es lo que vale en el teatro para nosotros, es éste el impulso mantenido desde los inicios de nuestra formación. Y la reflexión nos permitió entender cómo los caminos para alcanzar un resultado operante son distintos, y las capacidades de los involucrados producirán proyectos disímiles. Las opciones están en relación a la circunstancia interna de quien las

desarrolla. Así, el bagaje previo hace que quien escriba, dirija o actúe tenga una idea única de lo que le interesa del teatro, y actúan en consecuencia al momento de efectuar su trabajo. Sus aspiraciones estarán en sintonía con sus propuestas.

El teatro es una estructura delicada que no debería abordarse desde la superficialidad o la ignorancia, pues lo concebido adolecerá de falta de sustento. El análisis también permitió la corroboración de la importancia de la formación previa para la optimación de los proyectos, pero este conocimiento y/o entrenamiento no se limita a lo meramente académico. El aprendizaje empírico es válido como forma de aproximación, siempre y cuando el hecho escénico evidencie un nivel de calidad adecuado, el cual será consecuencia de un trayecto previo de acierto-error para poner en crisis la efectividad de las ideas. El terreno de la creación escénica —y la creación en general— no es producto de una fuerza no aprehensible, ni de la generación espontánea, es consecuencia de la preparación y la disciplina. No se trata de ámbitos bohemios ni de entornos hedonistas, es un territorio demandante de compromiso para hacer que lo estructurado en la imaginación de un ser tome calidad tangible, y pueda ser constatado por un contingente de seres de distintas raíces.

La carencia de un cuerpo de información satisfactorio conlleva la peligrosidad —en cualquier terreno— de considerar como auténtico un producto cuyos antecedentes se encuentran, incluso, siglos atrás. Este desconocimiento alimenta visiones empobrecidas y no conduce a una reflexión respetable. En esto también entra en juego la discusión sobre la importancia de la novedad por encima de la fórmula conocida. No obstante la no vastedad de nuestra experiencia como intérpretes, hemos podido corroborar el desconocimiento existente en distintos creadores al respecto de las raíces de lo dramático, el cual en ocasiones busca la diferencia como mero capricho y no como necesidad, en una actitud desdeñosa de todo aquello elaborado en un momento previo.

Si bien no se debe dar calidad de inamovible a los modelos de representación del pasado, sí debemos conocerlos, escudriñarlos y tomar de ellos los aspectos capaces de satisfacer la búsqueda por nosotros desempeñada. Sólo así encontraremos el equilibrio entre la renovación del discurso y la forma, pero mantendremos la consideración del ayer como sustento del hoy. Nosotros entendemos innecesario intentar ser originales, porque eso nos convierte en seres predispuestos y, en consecuencia, nuestras obras tendrán una calidad artificiosa ajena al impulso vital. Entonces ¿quién desea ser original si tenemos el privilegio de ser nosotros mismos? Hay que buscar a toda costa ser, sólo eso, con nuestras riquezas y vacíos, para exponer aquello que de la vida alcanzamos a entender, y que tal vez encuentre una voz afín en el espectador.

Al evocar el proceso vivido, resulta curioso constatar cómo la actitud de un ente de teatro que funge como espectador demanda una doble labor para mantener el rigor analítico sin sacrificar la espontaneidad ni la capacidad de asombro, pues éstas son las preservadoras del espíritu humano en su forma básica. Esto fue experimentado como analistas del fenómeno escénico abordado. Si bien nuestra actitud era distinta en relación con el espectador lego, había una similitud al ser testigos de un desempeño llevado a cabo por otros en un escenario. Nuestro papel en esos momentos, era observar con detenimiento para luego destilar lo atesti-

guado al echar mano de un filtro conformado por nuestro marco referencial. En las representaciones atestiguadas no hubo un caso igual, pues todos presentaban detalles únicos, los creadores sólo buscaban manifestarse ante su audiencia, y mostraban rasgos irrepetibles en cada interpretación. Los espectadores patentizaban la mayor heterogeneidad, y conformaban un conglomerado de rostros e historias que, sin quererlo, coincidieron en un espacio para satisfacer una curiosidad, la cual de súbito se convirtió en motivación de otros ubicados arriba y abajo del tablado.

De esta forma, apreciamos la aceptación manifiesta hacia nuestro objeto de estudio por parte de seres de todas las idiosincrasias y complejidades caracterológicas. Muchos de los concurrentes no están al tanto de los orígenes del fenómeno presenciado, para ellos lo importante es el aquí y el ahora, y eso está bien para ellos, pero no para los seres enclavados en el campo teatral. Lo mismo observábamos desahogos a través de la risa, que silencios ratificadores de una queja o de un sufrimiento, el recuerdo se mezclaba con los sonidos y las figuras en un proceso de redescubrimiento de las historias de los hombres de hoy y siempre. Las mutaciones del sentir eran la constante significadora de la efectividad de una propuesta. Así, sucedía ante nuestros ojos un fenómeno eslabonario de sensibilidades en ambos extremos, expresado por la respuesta provocada ante el trabajo en escena, y cumplir así su cometido. Esto no representa el nivel último, pero sí encarna el rasgo básico para la aprobación de la empresa efectuada.

Durante el cotejo de los espectáculos, comenzamos a manifestar una serie de inquietudes al respecto de las imágenes y los seres presenciados. Nuestras cavilaciones produjeron una introspección, en la cual el conocimiento previo obtenido como estudiantes tomo calidad de material útil para contrastar y entender las manifestaciones escénicas. Textos y frases se agolpaban en la memoria para recordarnos detalles alguna vez mencionados y/o discutidos en el aula. De pronto, aquello mencionado en el terreno de lo abstracto tomaba calidad tangible ante nuestros ojos, y nos hacían entender que lo esencial del teatro estaba allí. De esta forma íbamos reconociendo técnicas, apreciábamos capacidades y detectábamos deficiencias.

En ocasiones poseemos informaciones que, no obstante su lógica, no alcanzan a ser comprendidas hasta verlas plasmadas en la experiencia concreta. En la teoría teatral existen términos como **oficio, tono, ritmo, verosimilitud, cuarta pared, matiz, proyección**, etc., cuya sola mención no dice nada para el criterio neófito. Pero luego de encontrarse imbuido en la mística teatral, estos vocablos toman calidad de voces inmediatas cuando se analiza un trabajo de representación. Es entonces cuando uno ve en quien oficia desde las tablas el proceso vivido en primera persona. De esta manera se construye una reacción bipolar ante lo que otro realiza, por su contraposición con lo efectuado por nosotros como histriones. Así, la reflexión se enriquece por tratarse de actividades vivenciadas desde la propia piel, en solidaridad con el oficio no obstante la divergencia en la opción, y el proceder de aquellos cuyo trabajo sometimos al escrutinio razonado producto de nuestras inquietudes como gente de teatro y, sobre todo, a nuestra convicción al respecto de la apertura y consideración de cualquier manifestación, siempre y cuando ésta cuente con los valores básicos ya meditados.



El curso de nuestra investigación nos llevó a reconsiderar el papel del actor no sólo en el espectáculo travesti, sino en el teatro en general. **No existe teatro si no existe actor.** Es él quien concreta todos los apartados involucrados en el universo teatral, por tratarse del material vivo situado sobre el escenario para realizar un intercambio de sensaciones con los concurrentes. No es lo único que cuenta, tampoco es todo lo considerado, pero sí es el factor que marca la diferencia. No existe, a nuestro entender, aparato de producción o propuesta escénica que pueda sostenerse sin el desempeño del intérprete. La fastuosidad de una escenografía o la validez de las ideas y las intenciones pueden ser apreciadas y reconocidas, y hay conocimiento del empeño puesto en estas áreas, pero... **el teatro es una labor de seres humano pensada para seres humanos.** Luego... lo vital se encuentra en éstos. En otros periodos se han ponderado distintos elementos como los factores primordiales alrededor de los cuales gravitaba el resto de los componentes. En su momento fue el texto, luego el director; pero si se mira a profundidad, se observará que ambos estaban dirigidos hacia un actor, hacia aquél capaz de hacer que las palabras, los movimientos y las ideas se solidificaran en un contenedor para ser proyectados. Dicho receptáculo el ser del histrión.

En este sentido también ratificamos una convicción previa acerca de la diversidad de opciones y estilos sobre los cuales se puede basar un actor, algunas de las cuales han conservado su vigencia a pesar del tránsito de las eras. No obstante la diversidad, hay una consigna compartida: convencer al espectador, y generar en éste la impresión de verosimilitud indispensable en el teatro. Al mencionar verosimilitud, estamos hablando del detalle que anula toda dubitación en el espectador, y hace sentir lo visto en escena como algo honesto, algo que forma parte de un trozo del existir, el cual lo obliga a prestar su atención de forma incesante. Hoy en día se cuenta con una sistematización del proceso actoral que difiere de la metodología existente en el pasado. A pesar de la ausencia de teorías organizadas, los grandes actores siempre han existido y el oficio se ha desarrollado, aunque ha presentado cambios según la ideología y el temperamento. El instinto y la praxis proveyeron aquello que luego fue condensado en la reflexión y divulgado para su aprovechamiento. De forma directa o indirecta, un actor debe ser capaz de manifestar en su desempeño todo lo presente en el discurso. El fin último es la operatividad de la interpretación, el camino puede ser cualquiera. A título personal, creemos adecuado la convivencia de un trabajo histriónico óptimo con un cuerpo de información teórica capaz de generar un balance, y convertir al intérprete en un ente pensante cuya disciplina le permita demostrar en el hacer y el decir lo adquirido durante su formación.

Si bien nuestra mayor consideración y apreciación está cifrada en el campo actoral, también somos concientes que la pericia en los demás apartados trae consigo un resultado aun mejor, una experiencia de mayor completud. Hay que recordar que un trabajo escénico es producto del eslabonamiento de varios apartados para configurar la representación; pero la precariedad de recursos —que no la pobreza de los mismos— no significa un obstáculo cuando se cuenta con un ejecutante capaz de convencer, alguien capacitado para hacer que otro quien presencia su labor sea movido de su circunstancia habitual para aventurarse por un camino distinto a razón de la ficción atestiguada, al ser atrapado por su contundencia. En contraparte,

la imponentia en el adorno y la pertinencia de los discursos no son capaces de sostener por sí solas una labor actoral mediocre, pues se convierten en atavíos exquisitos para una corporeidad deforme. No basta la forma, tampoco las intenciones, todo debe concretarse al momento en que la función inicia y hasta que ésta concluye, y en dicho trayecto sólo hay seres que hacen y seres que observan. Al final, ese hacer de unos generará reacciones en los otros que tocarán la emoción, el raciocinio... o ambos.

Si algo tenemos de cierto, es la naturaleza cíclica y retroalimentadora del cosmos teatral. Todo se entremezcla una y otra vez, a consecuencia de la constancia en los rasgos básicos del ser humano. La experiencia teatral sigue siendo una puerta cuya cerradura cede ante ganzúas, las cuales no han variado en mucho. Han mutado los materiales, se han metamorfoseado las tonalidades, pero el trazo esbozado en el inicio de los tiempos no ha cedido a la tempestad del aparente cambio, por ser ésta modificadora de la forma, no de la esencia. El espectáculo travesti, como pudo apreciarse, emplea recursos que de manera aislada podrían parecer anacrónicos o carentes de intención renovadora, pero la diferencia está dada por la manera en cómo estas técnicas son dispuestas para devenir en un resultado definido. Recursos originados desde la antigüedad son puestos al servicio de las representaciones de hoy, y el efecto ejercido sobre la audiencia es el mismo. Al respecto, es de llamar la atención la calidad intemporal de algunas maneras de proceder en lo escénico que parecen no perder vigencia, no obstante la diferencia de los tiempos que hoy corren, y su contraste con momentos ya extintos. Gestos, rutinas y temas son puestos sobre las tablas una y otra vez, y siguen contando con adeptos y provocando reacciones. En la risa o el sollozo del público de hoy, se sigue sintiendo de forma tenue la carcajada y el asomo de llanto de los hombres que habitaron este mundo mucho antes que nosotros. Cambian las formas, cambian las ideas, pero no cambia el núcleo de la gran célula llamada humanidad, su naturaleza sensible a los pequeños momentos de la vida.

Para eso sirve el teatro, para unir, para reencontrarnos con lo olvidado en algún momento del camino. Es abrir la caja de Pandora y hechizar a los seres por medio de los secretos revelados en la ceremonia profana que el teatro representa. En un mundo donde la individualidad parece la mejor opción, el escenario mantiene encendido el pabito de una luz conservada de forma irregular, y preserva en su flama los esfuerzos de muchos, en una ruta que no puede condensarse satisfactoriamente en unos cuantos vocablos. El aliento vital está en todos y nos acerca, no nos distancia.

La representación de tipo travesti es una forma imperfecta, con áreas aún toscas que demandan detalle para moldear de mejor manera su contorno. Pero todo lo vivo es perfectible, entonces, tan sólo es una materia prima, un lienzo apenas esbozado que alcanzará alturas mayores de acuerdo con el esfuerzo puesto por quienes se arriesguen en sus dominios. El ser un algo no acabado nos habla de sus posibilidades latentes. Los espectáculos no buscan ser perfectos, buscan ser, y encuentran en la existencia la licencia y la guía para cualquier mejora. Las deficiencias encontradas, respondían al factor humano, no al modelo escénico, pues la pericia para abordarlo está en relación directa con la suma de todos los requerimientos ya citados. La vida es un ámbito plural donde la eventualidad funge como presencia constante,

puesta de manifiesto en cualquier instante en que la falta de rigor o lo impredecible del ser humano se lo permitan, y nos recuerda nuestro principio vulnerable, esa calidad de frágiles ante la totalidad. Lo que nuestro objeto de estudio ofrece, y lo que nos ofreció, fue la posibilidad de ser partícipes de algunos momentos teatrales capaces de sorprender y atraer la atención de quien los atestigua, y la cantidad es modificable en relación con la curiosidad que ojalá se despierte en otros y sean testigos de éstos. Sus reacciones y opiniones variarán con la nuestras, coincidirán tal vez en algún apartado, pero serán parte de una expansión de lo ya conocido, y esto es lo que vale para nosotros. La única condición para presenciarlo es... estar vivo.



- Alcaraz, José Antonio, *Allá en el teatro grande*, México, Plaza y Valdéz, 1988.
- Aslan, Odette, *El actor en el siglo XX, evolución de la técnica, problema ético*, Barcelona, España, Editorial Gustavo Gili, 1979.
- Aubert, Charles, *El arte mímico*, México, Escenología, 1997.
- Azar, Héctor, *Cómo acercarse al teatro*, México, Plaza y Valdés, 1988.
- Barba, Eugenio, *El arte secreto del actor <diccionario de antropología teatral>*, México, ESCENOLOGÍA, 1990.
- Barba, Eugenio, *Teatro (Soledad, oficio y rebeldía)*. México, Escenología, 1998.
- Bataillon, Claude, *La ciudad de México*, México, SEP, 1973.
- Bentley, Eric, *What is theatre?*, London, UK, Methuen and Coltd, 1969.
- Blanchart, Paul, *Historia de la dirección teatral*, Buenos Aires, Argentina, Fabril Editora, 1960.
- Bogart, Anne, *A director prepares: seven essays of theatre*, London, UK, Routledge, (s.a.e.).
- Brecht, Bertolt, *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Nueva Era, 1970.
- Brook, Peter, *El espacio vacío, arte y técnica del teatro*. Barcelona, España, Península, 1969.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Teatro*, Barcelona, España, OCEANO, 1983.
- Careaga, Gabriel, *Sociedad y teatro moderno en México*, México, Contrapuntos, 1994.
- Ceballos, Edgar, *Las técnicas de actuación en México*, México, Gaceta, 1993.
- Ceballos, Edgar, *Principios de dirección escénica*, México, Escenología, 1992.
- Clurman, Harold, *El divino pasatiempo, ensayos sobre teatro*, Buenos Aires, Argentina, EDISAR, 1977.



- Cohen, G., *et. al.*, *La influencia del cine y la televisión*, México, FCE, 1967.
- Cruciani, Fabricio, *Arquitectura teatral*, México, Escenología, 1994.
- Curtis, Canfield, *The craft of play directing*, London, UK, Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1963.
- Dean, Alexander, *Fundamentals of play directing*, New York; USA; Rinehart and Company Inc., 1950.
- De la Cruz, Sor Juana Inés, *Los empeños de una casa*, México, UNAM, 1991.
- De Olavaria, Enrique, *Reseña histórica del teatro en México*, México, Porrúa, 1945.
- Diez-Canedo, Enrique *El teatro y sus enemigos*, México, FCE, 1939.
- Doat, Jan, *Teatro y público*, Buenos Aires, Argentina, Compañía General Fabril Editora, 1961.
- Duvignaud, Jean, *El actor. Bosquejo de una sociología del comediante*, Madrid, España, TAURUS, 1966.
- Duvignaud, Jean, *Espectáculo y sociedad. Del teatro griego a happening, función de lo imaginario en la sociedad*, Caracas, Venezuela, Tiempo Nuevo, 1970.
- Duvignaud, Jean, *Sociología del teatro <ensayo sobre las sombras colectivas>*, México, FCE, 1966.
- Eines, Jorge, *El actor pide*, Barcelona, España, Gedisa, 1998.
- Esslin, Martin, *An anatomy of drama*, New York, USA, Hill and Wang, 1977.
- Gagey, Edmond, *40 años de teatro americano*, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Losange, 1955.
- González Peña, Carlos, *El alma y la máscara*, México, Stylo, 1948.
- Granville-Barker, Harley, *On dramatic method*, New York, USA, Hill and Wang, 1962.

# BIBLIOGRAFÍA

Guerrero, Juan, *Historia del teatro contemporáneo*, Barcelona, España, Flors, 1962.

Hudson, J., *Improvisación (para actores y grupos)*, España, Fundamentos, 1984.

Huston, Hollis, *The actors' instrument (body, theory, stage)*, Michigan, USA, The University of Michigan Press, 1992.

Innes, Christopher, *El teatro sagrado, el ritual y la vanguardia*, México; FCE, 1992.

Jones, Edmond, *The dramatic imagination*, New York, USA, Theatre Arts Books, 1941.

Jouvet, Louis, *Testimonios sobre el teatro*, Buenos Aires, Argentina, Psique, 1953.

Kowzan, Tadeusz, *et. al.*, *Teoría del teatro*, Madrid, España, Arcos Libros, 1997.

Larkin, Colin, ed., *The Guinness who's who of film musical and musical films*, London, UK, Guinness Publishing, 1994.

López Portillo, José, *Mis tiempos*, México, Fernández Editores, 1988.

Magaña Esquivel, Antonio, *Sueño y realidad del teatro*, México, INBA, 1949.

Mamet, David, *Verdadero y falso*, Barcelona, España, Ediciones el Bronce, 1999.

Marquet, Antonio, *Que se quede el infinito sin estrellas*, México, UAM, 2001.

Melchinger, Siegfried, *El teatro en la actualidad*, Buenos Aires, Argentina, Galatea Nueva Visión, 1958.

Meyerhold, V. E., *Teoría teatral*, Madrid, España, Editorial Fundamentos, 1971.

Miralles, Alberto, *Nuevos rumbos del teatro*, Barcelona, España, Salvat, 1974.

Olson, Elder, *Teoría de la comedia*, Barcelona, España, Ariel, 1978.

O'Toole, John, *The process of drama*, New, York, USA, Routledge, 1992.

Pavis, Patrice, Rosa Guy, *Tendencias interculturales y práctica escénica*, México,

# BIBLIOGRAFÍA

Gaceta, 1994.

Prieto, Antonio, *El teatro como vehículo de comunicación*, México, Trillas, 1982.

Reinelt, Janelle, Joseph Roach, *Critical theory and performance*, Michigan, USA, The University of Michigan Press, 1992.

Reyes de la Maza, Luis, *Cien años de teatro en México (1810-1910)*, México, SEP, 1972.

Reyes de la Maza, Luis, *Circo, maroma y teatro (1810-1910)*, México, UNAM, 1985.

Reyes de la Maza, Luis, *El teatro en México durante el porfirismo*, México, UNAM, 1965.

Rice, Elmer, *El teatro vivo*, Buenos Aires, Argentina, Losada, 1979.

Russel Brown, John, *The Oxford Illustrated History of Theatre*, New York, USA, Oxford University Press, 1995.

Salvat, Richard, *El teatro como texto, como espectáculo*, Barcelona, España, Montesinos, 1983.

Schifter, Jacobo, *De ranas a princesas, (sufridas, atrevidas y travestidas)*, Costa Rica, 1998.

Schilling, Hildburg, *Teatro profano en la Nueva España*, México, UNAM, 1958.

Smith, Maya, *Censura y teatro novohispano (1539-1822) ensayos y antología de documentos*, México, Escenología, 1998.

Smith, Maya, *El ballet en México en el siglo XIX*, México, CNCA, 1991.

Smith, Maya, *El actor en el siglo XVII (entre el Coliseo y el principal)*, México, GACETA, 1994.

Smith, Milton, *Play production*, New York, USA, Ed. Appleton-Century-Crafts, Inc., 1948.

Solórzano, Carlos, *Testimonios teatrales en México*, México, UNAM, 1973.

Spencer, Beck, editor, *The Variety history of show business*, New York, USA, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1993.

Sporre, Dennis, *The art of theatre*, New Jersey, USA, Ball State University, Prentice Hall, 1993 .

Styan, J., *Drama, stage and audience*, London, UK, Cambridge University Press, 1975.

Su, Margo, *Alta frivolidad*, México, Cal y arena, 1990.

Touchard, Pierre-Aimé, *Apología del teatro*, Buenos Aires, Argentina, Compañía General Fabril Editora, 1961.

Van Tieghen, Phillippe, *Los grandes comediantes (1400-1900)*, Buenos Aires, Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1961.

Velasco M., Víctor, *Vestidas para educar (notas acerca del travestismo heterosexual)*, México, CECASH, 2000.

Vidal, Javier, *Nuevas tendencias teatrales, la performance*, Caracas, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1993.

Viller, André, *Psicología del arte dramático*, Argentina, Hachette, 1955.

Wagner, Fernando, *Teoría y técnica teatral*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1986.

Watson, Jack, *A cultural history of theatre*, New York, USA, Longman Publishing Group, 1993.

Weissman, Phillip, *La creatividad en el teatro (un estudio psicoanalítico)*, México, Siglo Veintiuno, 1967.

Wickham, Glynne, *A history of the theatre*, New York, USA, Cambridge University, 1981.

## MATERIAL DE LA RED

*Alejandro Tommasi en "Aventurera"*, en [www.angelfire.com/ct/TommasiPage/](http://www.angelfire.com/ct/TommasiPage/), (15 agosto 2003).

Almodóvar, Pedro, *Almodóvar y las drogas. El mundo*, en <http://www.esdifícil.com/noticias/270503almodovar.htm>, (agosto de 2003).

*Almodóvar, Pedro*, en p. 1" <http://cvc.cervantes.es/actcult/cine/personajes/personajes.htm> p. 1, (julio 2003).

Alvear, Carlos, *Walt Disney. Un hombre con mucha imaginación*, en <http://www.istmoenlinea.com.mx/articulos/21407.html>, (septiembre de 2002).

Arrascaeta, Germán, *Liliana Felipe. Espero un mundo más humano*, en "http://www.intervozcom.ar/2002/0308/Espectáculos/nota85931\_1.htm" [http://www.intervozcom.ar/2002/0308/Espectáculos/nota85931\\_1.htm](http://www.intervozcom.ar/2002/0308/Espectáculos/nota85931_1.htm), (septiembre de 2003).

*Arte Visual. ¿Qué Es Un "Gag"?*, en <http://www.cineclasico.com/comed/gag/gag.htm>, (septiembre de 2003).

Arteaga, José Carlos, *Brecht vive. Nuevo montaje de La ópera de los tres centavos*, en <http://www.caretas.com.pe/1998/1525/culturales/culturales/htm>, (julio de 2003).

*Aventurera*, en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/aventurera.html>, (septiembre de 2003).

Barrera, José Luis, *Todo sobre mi madre*, en [http://www.clubestudiant.com/encadenados/7\\_encadenados/entrefuegos.htm](http://www.clubestudiant.com/encadenados/7_encadenados/entrefuegos.htm), (septiembre de 2003).

*Bertolt Brecht*, en <http://www.epdlp.com/brecht.html>, (julio de 2003).

Bou, Núria, *La conversión de una tragedia de Cocteau en melodrama cinematográfico: una lectura de Il mistero di Oberwald*, en <http://www.iua.upf.es/formats/formats1/a02et.htm>, (septiembre de 2003).



*Cabaret*, en <http://www.inicia.es/de/cinemanía/cabaret.html> , (julio de 2003).  
 Calderón, Paco *Gays del siglo XXI*, en Debate y comunidad gay  
[www.paquito.com.mx/onemore.html](http://www.paquito.com.mx/onemore.html) , (18 febrero del 2001).

Cámara, Gabriela, Preguntas por una película, en HISTORIA Y GRAFÍA, julio - diciembre de 1996, en <http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES/ibero/historia/historia7/art17.html> , (julio de 2003).

Castillo, Francisco, *El Kitsch, estética de la superabundancia*, en <http://www.computerworld.com.mx/desarrollo/elkitsch.htm> , (septiembre de 2003).

*Cats*, en *The Really Useful Group*, en <http://www.reallyuseful.com/cats/> (septiembre del 2003).

*Cinematógrafo: Pedro Almodóvar*, en [http://www.hrc.org/ncop/diverity/II/e\\_pedro\\_almodovar.asp](http://www.hrc.org/ncop/diverity/II/e_pedro_almodovar.asp) , (septiembre de 2003).

Costa, Ivana, *Vacas Sagradas de Liliana Felipe*, en <http://www.rock.com.mx/lilianafelipe.html> , (septiembre de 2003).

Croatto, Pete, *Victor Victoria*, en <http://www.rottentomatoes.com/click/movie> (septiembre de 2003).

*Crónica de un estreno anunciado Chicago se hace realidad*, en <http://www.premiere.com.mx/?P=52> , (julio 2003).

Cruz, Arturo, *Comienza nueva época de 'La señora presidenta en el teatro Blanquita*, en [www.jornada.unam.mx./2003](http://www.jornada.unam.mx./2003) , (15 agosto 2003).

Cue, Ángel, *Farinelli, il castrato*, en CINE Y MUSICA, en <http://www.filomusica.com/filo2/cinymus.html>, (julio de 2003).

De las Heras, Joaquín, *El sexo sin género de Marlene Dietrich*, en [www.anodis.com](http://www.anodis.com) , (julio de 2003).

Echavarren, Roberto, *Supermujer-supermacho-gay. La muerte del hombre y de la mujer*, en <http://www.heciclopedia.org.uy/autores/Echavarren/muertehombre1.htm> , (agosto de 2003).

*Edith Piaf, biografía*, en <http://www.geocities.com/misteriosdeidioma/libros/piaf.htm> , (julio de 2003).

*El espectáculo...* en Gay On Line, en <http://www.gayonline.com.mx> (18 febrero 2001).

ENAH, COLECTIVO SOL A.C./CICHOM, *El movimiento gay en México (1970/90) a través de la mirada de sus protagonistas*. En <http://rehue.csociales.uchile.cl/antropologia/congreso/s0906.html> , (18 febrero 2001).

Escarpa, Gonzalo, *El auge de los monólogos de la comedia*, 30/04/2002, en [www.temalia.com](http://www.temalia.com) , (julio de 2003).

*Espectáculo de Sizza a favor de la tolerancia*, en <http://www.sizza.com/>, (agosto de 2003).

*"Faces" presenta el primer CD Drag en Ecuador*, en <http://www.gayecuador.com/entrevista/faces.shtml> , (julio de 2003).

Halberstam, Judit, *Nuevas subculturas performativas: dykes, transgéneros, drag king, etc.*, en [www.sindominio.net/karakola/retoricas/halberstam2.htm](http://www.sindominio.net/karakola/retoricas/halberstam2.htm) , (junio del 2003).

Idaho, Duncan, *Mitos y modelos*, en [http://www.geocities.com/a\\_neutro/articulos2001/ene\\_feb\\_2001.htm](http://www.geocities.com/a_neutro/articulos2001/ene_feb_2001.htm) , (agosto de 2003).

Infante, Gustavo Adolfo, *Regresa "La señora presidenta"*, en [www.radioformula.com.mx/Programas/UltimaPalabra](http://www.radioformula.com.mx/Programas/UltimaPalabra) , (15 agosto 2003).

Isola, Laura, *Orquesta de señoritas contraataca*, en [www.pagina12.com.ar/2001/suple/radar/](http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/radar/) (agosto de 2003).

*Jugando a hombres, reportaje en Ellas*, en revista/num202/textos/hombres l.html» [http://www.el-mundo.es/la\\_revista/num202/textos/hombres l.html](http://www.el-mundo.es/la_revista/num202/textos/hombres l.html). , (21 febrero 2001).

Kirschbaum, Erick , *Berlín recuerda a Marlene Dietrich*, en <http://mensual.prensa.com/mensual/contenido/2001/12/28/hoy/revista/391.537.html> , (julio de 2003).

# BIBLIOGRAFÍA

'La señora Presidenta', ahora en el Blanquita, en [www.cnienlinea.com.mx/notas/30\\_5018.html](http://www.cnienlinea.com.mx/notas/30_5018.html) , (15 agosto 2003).

Marilyn Monroe, biografía, en <http://www.marilynmonroe.com/spanish/index.html> , (septiembre de 2003).

Mateos-Vega, Mónica, *Propuesta multidisciplinaria para reflexionar sobre la diversidad sexual*, en <http://www.sizza.com/> , (agosto de 2003).

Meyöfer, Annette, *Nueva geografía de los géneros*, en [www.fractal.com.mx/F5meyhof.html](http://www.fractal.com.mx/F5meyhof.html) , (julio 2003).

Monsiváis, Carlos, *Masificación de una especie: Los travestis*, en *La Capital, dos murales libidinosos del siglo XX*, en <http://www.cultura.df.gob.mx/cronicas/monsi.htm> , (julio de 2002).

Morris, Gary, *Cabaret or... whorehouse? If only poor Elena had known the difference*, en <http://www.brightlightsfilm.com/29/aventurera.html>, (septiembre de 2003).

Olarte, Matilde, *Música española en el cine español: La banda sonora en Almodóvar*, en <http://www.arvo.net/includes/documento.php?IdDoc=6000&IdSec=844> , (septiembre de 2003).

"Orquesta de señoritas" en original puesta, en [www.eltribuno.com.ar/2001](http://www.eltribuno.com.ar/2001), (agosto de 2003).

Pedro Almodóvar, biografía, en <http://www.todocine.com/bio/00097105.htm> , (septiembre de 2003).

Pedro Almodóvar, biografía, en <http://www.epdlp.com/almodovar.html> , (julio de 2003).

Peralta, Claudia, *Francis explica que su show es una revista musical*, en <http://www.noreste.com.mx/Culiacan/20030627/cultura/espectac3.php3> , (agosto de 2003).

Peralta, Claudia, *Ofrece Francis mágico show*, en <http://www.noreste.com.mx/Culiacan/20030627/cultura/espectac3.php3> , (agosto de 2003).

Pert, Juan Pablo *El cartel en la filmografía de Almodóvar*, en Vázquez, Maria, *El arte kitsch, puro corazón*, en [http://www.rosenblueth.mx/fundacion/numero02/art07\\_numero02.htm](http://www.rosenblueth.mx/fundacion/numero02/art07_numero02.htm) , (septiembre de 2003).

Plazas, Antonio Javier, *El mito de la androginia divina*, en <http://www.saberser.galeon.com/Leer/leer24.htm> , (agosto de 2003).

Preciado, Beatriz, *Estéticas Camp: performances pop y subculturas "butch-fem"*. *¿Repetición y trasgresión de géneros?*, en <http://www.sindominio.net/karakola/retoricas/camp.htm> , (septiembre de 2003).

Puccio, John J., *Victor / Victoria*, en <http://www.rottentomatoes.com/click/movie>, (septiembre de 2003).

*Razones para el travestismo de hombre en mujer*, en Galaei Proyect. <http://www.critpath.org/galaei/> , (18 febrero 2001).

*Regresa más buena que nunca.....12 años en el poder Gonzalo vega...es La señora presidenta*, en [www.tamaulipas.gob.mx/secude/cultura/cct/boletines/2002/08/001.htm](http://www.tamaulipas.gob.mx/secude/cultura/cct/boletines/2002/08/001.htm), (agosto de 2003).

*Regresa más buena que nunca.....12 años en el poder Gonzalo vega...es La señora presidenta*, en [www.tamaulipas.gob.mx/secude/cultura/cct/boletines/2002/08/001.htm](http://www.tamaulipas.gob.mx/secude/cultura/cct/boletines/2002/08/001.htm), (agosto de 2003).

*Regresa 'Orquesta de señoritas'* en [www.terra.com.mx/entretenimiento](http://www.terra.com.mx/entretenimiento), (agosto de 2003).

Romero, Elizabeth, *Performance: Una chica Almodóvar*, en <http://www.jornada.unax.mx/2003/jun03/039611/09an2esp.php?origen=espectaculos.php&fly=1> , (septiembre de 2003).

Romero, Lourdes, *Septiembre, mes de la... ¿qué?*, en <http://www.arts-history.mx/2001/semanario-info/03escenicas/153-20030912.php> , (septiembre de 2003).

Ruíz, Paula, *Una moda, ¿entretenida*, en [www.elnorte.com/espectaculos/articulo/187712/](http://www.elnorte.com/espectaculos/articulo/187712/) , (15 abril 2003).

Sáiz, Anabel, *Walt Disney, el mago del dibujo animado*, en Disney.htm” [http://www.islabahia.com/Culturalia/Anabel/Walt Disney.htm](http://www.islabahia.com/Culturalia/Anabel/Walt%20Disney.htm) , (septiembre de 2003).

Serrano, Fernando, *Cuerpos contruidos para el espectáculo*, en <http://colciencia.gov.co/seiaal/congreso/Ponen6/SERRANO.htm> , (24 mayo 2001).

*Stand-up comedy*, en: <http://povonline.com/Standup1.htm>, (agosto de 2003).

*Tacones lejanos*, en <http://gente.chueca.com/peliculas2/peliculas/t/taconeslejanos/taconeslejanos.htm> , (julio 2003).

*Tito Vasconcelos*, en <http://www.aids-sida.org/participnal-v.html> , (abril del 2002).

*Transformismo, la noche muestra su lado femenino*, en [http://www.gaychile.com/files/noticias/19\\_10\\_2001-htm](http://www.gaychile.com/files/noticias/19_10_2001-htm) , (abril de 2002).

Troubadour, Marcel, *The Concept of Cabaret*, en <http://www.daveh.org/concept.html> , (septiembre de 2003).

Vázquez, Maria, *El arte kitsch, puro corazón*, en [http://www.rosenblueth.mx/fundacion/numero02/art07\\_numero02.htm](http://www.rosenblueth.mx/fundacion/numero02/art07_numero02.htm) , (septiembre de 2003).

*Yuri, el regreso de una estrella*, en <http://www.geocities.com/tampicopage/yuri03.html> , (agosto de 2003).

## HEMEROGRAFÍA

Cobo, Roberto, *Shalimar... la leyenda*, en BOYS AND TOYS, 12, septiembre de 1995.

David Ramón, *María Félix... eterna espectacularidad*, en Somos... las cien estrellas del siglo veinte en México, México, 1 de enero de 1997.

De la Torre, Aurelio, *Francis al desnudo*, en Hermes, diversión y cultura, 8, México, Febo Editores, 1992.



# BIBLIOGRAFÍA

Junior, Paulino, *Drag Queens*, en DESNUDARSE, 7, mayo de 2000.

*María, un personaje en la moda*, en Somos... el arte de ser María Félix, 2, núm. 42, 16 de enero de 1992.

Moliner, Impar, *Reinas de la noche*, en EL PAÍS SEMANAL, 1,301, España, Domingo 2 de septiembre de 2001.

Olivares, Oscar, *Diversidad sexual: una lucha de todos*, en Homópolis, la guía LGBT, 1, 2003.

Peralta, Ma. Del Carmen, *Incluir la diversidad sexual a la historia oficial, el reto: Luis Perelman*, en Homópolis, la guía LGBT, 3, 2003.

*Soy homosexual*, en Sucesos para todos, 2212, (21 de octubre de 1975).

Taibo I, Paco Ignacio, *La Doña*, en QUIEN <María Félix, edición de homenaje>, 8 de abril de 2002.

Terán, Luis, *Divas*, en Somos, grandes rostros del cine mexicano, México, Septiembre de 1993.

Terán, Luis, *El arte de ser María Félix*, en Somos, año 2, núm. 42, 16 de enero de 1992.

Terán, Luis, *1961-1995: el glamour está en otra parte*, en SOMOS 100 años de cine mexicano, 1, año 6, enero de 1996.

## FUENTES ALTERNAS

*Los castrados, una voz que jamás se volverá a oír*, folleto informativo editado por PEERLESS, México, 1994.

María de Jesús González Pérez, *La presencia cultural del movimiento homosexual en la sociedad mexicana*. Tesina para obtener el título de Licenciado en Sociología, UAM, 1999.

*Y llegaron las brujas*, programa de mano, 2001.

