

Artivismo con humor en *Las miserables* de Las Reinas Chulas

Artivism with humor en *Las miserables* de Las Reinas Chulas

Nidia Vincent
Universidad Veracruzana, México
nidiadragon@gmail.com

Resumen: Este artículo es un acercamiento a la temática, construcción y recursos humorísticos de la obra *Las miserables* (2016) de la compañía Las Reinas Chulas, con el objeto de reconocer al cabaret y el humor como recursos de un artivismo que puede incidir en cambios culturales, políticos o sociales. Esta compañía es un referente obligado para comprender y valorar al teatro-cabaret contemporáneo mexicano que se ha caracterizado, desde sus orígenes en los años 80, por su crítica creativa y compromiso con los feminismos y la comunidad LGTB+. Teniendo como telón de fondo la Revolución Francesa, la obra se refiere a los derechos de las mujeres, la diversidad sexual y la violencia de género. Su oportuno estreno en 2016, coincidió con las discusiones para la redacción de la actual Constitución de la Ciudad de México.

Palabras clave: Teatro mexicano, cabaret, artivismo, feminismo, Las Reinas Chulas.

Abstract: This article is an approach to some ideas, construction and humorous resources in Las Reinas Chulas' play *Las miserables* (2016), in order to recognize cabaret and humor as resources of an artivism that

can generate cultural, political or social changes. This company is an obligatory reference to understand and value contemporary Mexican cabaret-theater, which has been characterized, since its origins in the 1980s, by its creative criticism and commitment to feminism and the LGTB+ community. Using the French Revolution as context, the play refers to women's rights, sexual diversity and gender violence. Its timely release in 2016 coincided with the elaboration of the actual Constitution of Mexico City.

Keywords: Mexican theater, Cabaret, Artivism, Feminism, Las Reinas Chulas.

Recibido: 6 diciembre 2021

Aceptado: 22 marzo 2022

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v1i130.658>

1. Cabaret político mexicano actual

Es esencial para valorar el teatro-cabaret de las últimas décadas en México es reconocerlo como un fenómeno teatral interesado en problemáticas sociales, políticas y culturales, es decir, como una actividad escénica y de compromiso social. Sus representantes más relevantes han visto en él un medio para mostrar la realidad inmediata y reconocer en ella vicios, prejuicios, opresión, corrupción, abuso de poder, estereotipos y formas de violencia, particularmente hacia las mujeres, sectores marginados y la comunidad LGTB+. Lo particular de estos espectáculos es el trasfondo crítico e inteligente que subyace bajo su intencionada fachada de banalidad y ligereza, dado que apuestan por una dinámica humorística y farsica. Dentro de ese conjunto de artistas destacan Las Reinas Chulas, cuya formación y toma de conciencia de la descomposición

social imperante y la difícil condición de ser mujer en México, las llevó a concebirse como artistas feministas, lesbianas y bisexuales muy comprometidas.

La compañía Las Reinas Chulas, fundada en 1998, cuenta con obras en repertorio de su propia creación y producción, administra el Teatro Bar El Vicio, ofrece talleres sobre técnica de cabaret y activismo y promueve mesas de discusión sobre este género y el humor; además de organizar, desde 2003, el Festival Internacional de Cabaret y haber constituido la asociación Las Reinas Chulas Cabaret y Derechos Humanos A.C. Sus integrantes, Ana Francis More, Cecilia Sotres, Marisol Gase y Nora Huerta, son egresadas del Centro Universitario de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México. Su cercanía con Tito Vasconcelos y Jesusa Rodríguez las llevó a cabaretear muy jóvenes. Desde sus inicios se plantearon el objetivo de llevar al teatro un feminismo menos severo y formal, en donde recursos de lo cómico refrescaran las propuestas del movimiento y les permitieran llegar a nuevas audiencias. More explica: “empezamos a hacer *sketchs* feministas y a burlarnos un poquito de la rigidez del feminismo, a burlarnos de la solemnidad, y eso le cayó súper bien al movimiento. Tanto en México como en toda la región nos abrieron los brazos [...] de pronto el humor en el movimiento feminista de América Latina y el Caribe se ha convertido en una rama de pensamiento” (Deutsche Welle, 2019).

Como suele suceder con la mayor parte de las expresiones de la risa y, en especial, con aquellas que no se ajustan al discurso dominante, estos espectáculos populares y festivos no han sido justamente valorados. Al cabaret se le ha visto con marcado recelo debido a sus shows superfluos y en ocasiones de baja calidad y mal gusto, pues da cabida al vodevil, cuadros musicales de mujeres semidesnudas, travestismo, *clowns*, contorsionistas, espectáculos porno y demás. Sin embargo, para hablar del cabaret político

mexicano contemporáneo, debemos partir de que se trata de un fenómeno cultural complejo, plural y de pujante actualidad que, desde espacios alternativos, interactúa con un público nocturno y urbano. Gastón Alzate, esencial investigador del género, explica:

[...] hay puntos de partida comunes como son el humor como herramienta crítica, la improvisación, la creación colectiva, la fragmentación de la estructura dramática en sketches, la dialéctica que establecen estas estructuras fluctuantes con el espectador y con su acontecer diario, especialmente el de la capital mexicana y, finalmente, el hecho de que en el cabaret se escribe, se produce, se actúa y se dirige a un mismo tiempo (2008: 50).

Por décadas ha llevado a los escenarios preocupaciones de grupos disidentes, con temas y formatos muy genuinos. En su aparente simpleza, el teatro político de cabaret es un rico mosaico de influencias, investigación teatral y conocimiento de la realidad circundante. Emergió a final de la década de los 70 con una intención crítica. Sus antecedentes remiten a las populares carpas pero, tal como explican los propios creadores y quienes se han ocupado de estudiar este género,¹ tiene influencia también del teatro de revista, el cabaret berlinés, el teatro épico, el performance, como se verá a continuación.

En primer término, destaca la influencia de dos géneros populares mexicanos: el teatro de revista y la carpa,² los cuales se gana-

¹ Algunos de ellos son Gastón A. Alzate, Antonio Prieto, Martha Julia Toriz y Natalia E. Cament.

² El teatro de revista, de origen francés, llegó al país hacia 1870 y pervivió con éxito hasta la mitad del siglo xx; muy relacionado con el periodismo político y cultural, debe su nombre “al hecho de pasar revista a acontecimientos de actualidad en forma de cuadros escénicos, música, bailables y escenas cómicas, chuscas y picarescas” (Ortiz Bullé Goyri, 2002: 95). La carpa (1930 a 1950) se

ron, desde su marginalidad, la preferencia de un público sencillo que no se identificó con zarzuelas ni operetas españolas y prefirió la gracejada, las canciones populares, los personajes ordinarios y los sucesos de actualidad, además de su gusto por el albur y las improvisaciones o “morcillas”. Se estructuraban en cuadros breves y dinámicos, recurrían a la improvisación y a tipos populares —como el pelado o el charro—. A su intención de entretener se añade que la carpa fue “un espacio de interpelación a la política del momento, refugio de artistas y del sujeto urbano con un imaginario complejo, que creció a la par que ella” (Merlín, 1995: 16). Tras los años 40 se debilitó su rebeldía, tornándose complacientes, privilegiando música de moda y *shows* de vedettes. Algunos números llegaron a verdaderos recintos teatrales, transformándose en teatro de revista.

A la par de estas raíces propias, el cabaret político de hoy tiene influencias extranjeras. En primer lugar, de la *Commedia dell'arte*, de la cual los cabareteros mexicanos toman aspectos como el propósito de divertir, la exageración, actores profesionalizados que interactúan con el público y, por supuesto, la improvisación, ese ingrediente esencial que otorga libertad a los actores y exige un texto dramático, siempre en construcción, manteniendo sus referentes actualizados, adecuando el lenguaje para cada audiencia, adaptándose a públicos diversos. Este dinamismo complica el acercamiento a los textos, pues su naturaleza mutante rara vez culmina en textos definitivos que lleguen a publicarse.

Respecto al texto dramático, no es ocioso apuntar que nuestro teatro-cabaret y sus dinámicas de creación y ejecución tomaron

desarrolló en los barrios de la capital y con giras por el país. Tenía lugar en carpas fijas o ambulantes y era de precios accesibles. Incluía cuadros musicales, *sketchs* cómicos, títeres, dioramas o números circenses. Llegó a su fin en la década de los 50 debido a las políticas del regente del D. F. (E. Uruchurtu), el auge de la radio, el cine y la televisión, y el desarrollo de un teatro culto mexicanos (Usigli, Novo, Carballido, Hernández, Magaña).

fuerza justamente cuando en la escena mundial se vio debilitado el teatro tradicional frente a otro tipo de teatralidades “liminares”, cuestionando al texto dramático como rector, además de la crisis de la relación jerárquica entre dirección/dramaturgia/actuación.

Otras de sus influencias fueron el cabaret alemán y el teatro épico de Brecht. De este último advertimos el contenido político-social, la intención de distanciamiento, el empleo de recursos como música, desdoblamiento del actor representando más de un personaje, inclusión de verso en parlamentos en prosa y caracteres populares. Pero vale la pena detenernos en el primero: el cabaret alemán se desarrolló en Berlín en la década de los 20 hasta su desaparición con el nazismo en 1935. Los cabarets eran bares o restaurantes donde se podía comer o cenar, se tocaba jazz y música de entreguerras, había cantantes, pequeños cuadros escénicos y se aprovechaba la ocasión para hacer crítica política y social. En opinión de Annette Lareau, aunque ciertas opiniones idealistas insisten en ver en el movimiento una protesta radical, en realidad este “no se percibía a sí mismo como un arte de resistencia o agitación política. Sino, por el contrario, como un intento de intelectuales y artistas por reconciliar lo culto y la cultura popular, que se habían separado: un intento por crear un entretenimiento culto” (1991: 471). Lo innegable es que la liberalidad imperante en el Berlín de la República de Weimar favoreció la creación de centros nocturnos, en donde la comunidad LGBT transgredía las convenciones heteronormativas. Estas muestras públicas coinciden con intentos por eliminar las leyes homofóbicas del Estado alemán, y resulta fácil establecer vasos comunicantes con el cabaret mexicano contemporáneo, en aspectos como el humor escéptico, los personajes confrontadores o el empleo ocasional de una estética camp.

Por último, y aunque esto ha sido obviado por críticos y creadores, se debe señalar la influencia de dos géneros provenientes de la cultura anglófona: el *stand-up*, en expansión desde la década de los

50, y la Técnica de Impro, desarrollada primeramente en Inglaterra y más tarde por grupos que mediante el performance mostraron su descontento y oxigenaron los escenarios en las décadas de los 60 y 70 como sería el caso de *San Francisco Mime Troupe*, *Firehouse Theater*, *Performance Group*, de Richard Schechener, o el teatro campesino de L. M. Valdez.³

En México, en la década de los 70, también irrumpieron manifestaciones y espacios alternativos, como cafés cantantes, peñas y bares en los que se hacía sátira política y se entonaban canciones de protesta; a la par de un fugaz resurgimiento del teatro de revista,⁴ se abrieron lugares para espectáculos político-musicales como el Bar Guau y el Bar Míau o El Cuervo y El Bugambilia y, finalmente en los 80, apareció un nuevo tipo de cabaret a contracorriente. Esta renovada propuesta tomó fuerza, encontró su propia audiencia y dejó atrás las producciones complacientes que reproducían los estereotipos misóginos, homofóbicos y machistas que inundaban los antros de algunas ciudades del país, y cuya estética y contenidos habían sido consagrados por el cine nacional de la época de oro. Fue así como, desde *El Hábito* (1990), *CabaréTito* (1994) o *Bataclán de La Bodega* (1995), estos espectáculos aludieron directa e indirectamente al contexto político, social y cultural, desenmas-carando la falsa moral e incorporando, sin ceremonia, la “alta cultura” con la popular y satirizando estereotipos de la tradición, los

³ Es relevante mencionar que en los 80 en México surgieron grupos de artistas plásticas con una marcada orientación feminista que incorporaron a su trabajo el performance, no como una forma de representar la realidad, sino de intervenirla (Mayer, 2004). Tal es el caso de grupo Polvo de Gallina Negra (1983-93) o Tlacuilas y retrateras (1983-98). El primero, pionero en su tipo, surgió de la iniciativa de Mónica Mayer y Maris Bustamante.

⁴ Con “Las tandas del tlancualejo” (Merino Lanzilotti, 1979) y, más tarde, “Dos tantas por un boleto” (Enrique Alonso “Cachirulo”, 1985) o “Qué comedias que adivinas” (J. Pastor, 1989), por ejemplo.

medios masivos, la iglesia o las élites y, principalmente, poniendo en tela de juicio los ideales de la familia como institución y el orden heteropatriarcal.

Estas manifestaciones no surgieron de manera aislada, sino al lado de la lucha de liberación de las mujeres, de la que los sucesos de 1968 fueron indudablemente un detonante, así como la Conferencia Internacional del Año de la Mujer celebrada en México en 1975. A partir de ahí, surgieron varios grupos feministas con diversas perspectivas y estilos de lucha. Paralelamente y desde otra trinchera, aconteció la primera marcha del orgullo gay (1978), en donde tomaron la palabra Nancy Cárdenas, Carlos Monsiváis, Tito Vasconcelos, Luis González de Alba.

Obligado es referirse aquí a dos creadores e impulsores de ese renacer del cabaret: Tito Vasconcelos, actor, director, formador de generaciones de cabareteros y cabareteras, investigador teatral y reconocido defensor de los derechos LGBT,⁵ y Jesusa Rodríguez quien, junto con su compañera Liliana Felipe, hizo de El Hábito un espacio de resistencia civil y logró reconocimiento internacional con sus inéditas propuestas, como *Donna Giovanni* (1983) o *Atracciones Fénix* (1986). A estos nombres siguieron los de Astrid Hadad (y su grupo Los Tarzanes), Regina Orozco, Carlos Pascual, Roam León, Las Reinas Chulas, Minerva Valenzuela, Paola Izquierdo, Leticia Pedrajo, Oswaldo Calderón, Circee Rangel, entre muchos más que han enriquecido esta arte escénica hasta el presente.

Este vivaz género exige disciplina, técnica, ingenio, investigación, audacia y compromiso. Se nutre de la experiencia cotidiana,

⁵ Como anota A. Prieto en su artículo “Camp, carpa and cross-dressing in the theater of Tito Vasconcelos” (2000), Vasconcelos, junto con J. A. Alcaraz, inicio en 1980 el teatro gay mexicano con la obra “Y sin embargo se mueve”. Cabe mencionar que Carlos Olmos y Jesús González Dávila también abordaron temas homosexuales en sus dramas.

de lo esencialmente mexicano y un vasto espectro cultural, de la revisión incesante de los contenidos de los medios de comunicación y las redes sociales, de la lectura atenta de las noticias. Muchos de sus creadores tienen estudios universitarios y se han especializado en técnicas de performance y cabaret, optando por un teatro antisolemne y contestatario, es decir una forma de activismo⁶ o arte activista, como es el caso de la obra que abordaremos.

2. Artivismo en *Las miserables* de Las Reinas Chulas

En el documento “Sistematización de los talleres Cabareteando el artivismo”, Las Reinas Chulas expresan lo que para ellas son los alcances de este tipo de cabaret:

[...] es un vehículo de participación política porque posibilita la construcción de ciudadanía desde la pluralidad de la sociedad. A través de este vehículo, es posible denunciar partiendo de la base del placer y la alegría, la frescura y lo positivo; pues emancipa y empodera a las personas para construir una sociedad más justa. También busca tener un impacto masivo para contrarrestar la aplanadora monopólica de los medios de comunicación mexicanos.

Entiende el arte como un espacio propicio para lo incluyente y lo diverso, y apuesta desde este lugar por la construcción de una

⁶ El término “artivista” proviene del concepto “arte activista” expuesto en *But it is Art? The spirit of art as activism* (1995), de Nina Felshin, para referirse a manifestaciones en las que se dan cita el arte, el compromiso político y una comunidad, con el propósito de llegar a nuevas audiencias para incidir en un cambio social determinado y dar voz a quienes no la tienen. Son recursos de activistas preocupados por el racismo, la contaminación, la globalización, la violencia y la migración.

forma de relación más justa entre las personas y las sociedades (Teatro Cabaret Las Reinas Chulas A. C., 2005: 20).

Hasta el momento, la compañía ha llevado a escena alrededor de 100 montajes con temas de actualidad y una amplia esfera de interés,⁷ con los que se propone poner en duda el presupuesto de que el sistema hegemónico es una entidad sólida, compacta e inamovible; y son el humor y la farsa inteligente y pícaro el modo, el tono, para denunciar estas ideas y tomar conciencia de conductas, prejuicios y usos del lenguaje que hemos aceptado, sin objeción, como naturales y universales. Es decir, el teatro y la risa, son para ellas los recursos para denunciar e invitar a su público a la reflexión, a considerar si su percepción de la realidad es una construcción social y, como tal, podría cambiarse, flexibilizarse, ampliarse.

La transición hacia un gobierno de izquierda, en 2018, con el arribo a la presidencia de Andrés Manuel López Obrador, a la cabeza de Movimiento de Regeneración Nacional, fue celebrado por esta compañía de cabaret, que desde sus puestas en escena, declaraciones y acciones de su asociación civil se han expresado como gente de izquierda y adversas a los partidos hegemónicos y sus políticas neoliberales. Ana Francis Mor, por ejemplo, expresó:

⁷ Baste como ejemplos: *Pastorela migratoria o el otro error de diciembre* (2005); *“Fiesten”: una familia de tontas, perdón, de tantas* (2006-2007), sobre los conflictos de una familia panista conservadora; *Cucaracheando por un sueño* (2005), centrada en una migrante y los sueños de una quinceañera; *Fraudestein el monstruo que sigue vivo* (2008), que aborda el fraude electoral y la diversidad sexual; *Tlazoltéotl contra las reformas vampiro* (2014), sobre la idiosincrasia del mexicano; *A Chuchita sí la bolsearon* (2018), que revisa cinco décadas de sucesos en el país con énfasis en el 68; *Sé lo que hicieron los sexenios pasados* (2021); *Cepa... la bola en los medios de comunicación* y *La curva de la estupidez* (2021), ambas sátiras sobre la pandemia, el confinamiento y las vacunas.

El triunfo de AMLO me da la esperanza de la sociedad civil organizada, porque para que ese señor llegue ahí, hay un chingo de sociedad civil que se organizó y esa es mi esperanza, no López Obrador, sino la cantidad de gente que aprendió a organizar y a trabajar, y en ese sentido observar, exigir, colaborar, y buscar maneras de hacer. Por otro lado, los movimientos feministas y la serie de movimientos feministas que están surgiendo al interior de la comunidad artística, teatral, pensé que jamás los iba a ver, yo no me sentía parte de la comunidad teatral, en mucho porque no había manera de entrarle con activismo feminista. Ahora se están armando pequeñas grandes revoluciones (Tierno: 2018).

Paralelamente a la llegada de López Obrador a la presidencia, se presentó una inédita, creciente, vigorosa y sostenida movilización de mujeres –feministas o no– con posiciones mucho más radicales a las anteriores, y cuya demanda central se expresa en la consigna: *Alto a la violencia contra las mujeres*. Esta nueva postura tiene su origen en las condiciones de inseguridad que desde el sexenio de Felipe Calderón han ido en acelerado aumento en el país, y entre las cuales se destacan formas específicas de violencia contra las mujeres, como es la trata, la desaparición, el feminicidio, la penalización del aborto, el abuso de niñas, etc. La injusticia, la ausencia de medidas que garanticen una vida segura, protocolos para la atención de víctimas y familiares, así como la insensibilidad y falta de resultados en las investigaciones e impartición de justicia, desembocó en la participación masiva de mujeres por todo el país y, por frustración y rabia, en expresiones de denuncias directas y agresiones concretas a edificios, monumentos y la fuerza pública por una minoría de feministas radicales.

Carente de sensibilidad, AMLO reprobó y minimizó la dimensión y legitimidad de las demandas exigidas en la marcha del 8 de marzo de 2020, pues vio en ellas una maniobra de sus opositores;

si bien se han puesto en marcha acciones incluyentes, además de transitar hacia la paridad y equidad de género y mostrar una actitud más empática hacia la marcha de 2022, prevalece un pensamiento conservador y patriarcal que ha decepcionado a muchas de sus partidarias. En una entrevista de 2020, Cecilia Sotres expuso: “Para nadie es un misterio que Andrés Manuel es un conservador, o sea, es de izquierda pero es conservador [...] se puede ser un hombre conservador en unos temas y ser de izquierda en las cuestiones de políticas públicas, de la cuestión de no a la corrupción, la pobreza, un sentido social mucho más amplio y que nos viene muy bien, pero no sabe de feminismo, no tiene idea, y hay que decirlo, y no sabe que no sabe y no entiende que no entiende” (Estrada: 2020).

En marzo de 2020, previo al confinamiento, el Teatro Bar El Vicio tenía en cartelera *Lo que diga mi dedito* (2020), parodia de las conferencias “mañaneras” de AMLO y crítica a figuras y hechos de la “4T”. Para sobrevivir con el recinto cerrado, estas artistas-empresarias dieron cursos de actuación, presentaron once shows en vivo por la plataforma Zoom y pusieron un servicio de comida para llevar, y después de 14 meses de cuarentena, *El Vicio* abrió al público en 2021.

Coincidencias ideológicas y confianza en el nuevo gobierno, aunadas a la intención de activar el espacio público y gubernamental para la reflexión y coadyuvar en la toma de decisiones, llevó a dos de estas artivistas, en 2021, a participar en política como diputadas,⁸ con la intención de incidir en la construcción de ciu-

⁸ Ana Francis López Bayghen Patiño es diputada por representación proporcional de la II Legislatura de la Ciudad de México y Presidenta de la Comisión de igualdad y género; Marisol García Segura es diputada federal por representación proporcional de la LXV Legislatura y miembro de las comisiones de derechos humanos, diversidad, juventud y radio y televisión. Ambas han dejado su actividad teatral, llegaron a sus curules como candidatas del partido Movimiento Regeneración Nacional (MORENA) y ocuparán sus cargos de 2021 a 2024.

dadanía, en la defensa de los derechos humanos y las diferencias de género, desde lo legislativo y en prácticas del Estado. Al día de hoy solo Cecilia Sotres y Nora Huerta continúan en El Vicio con montajes en los que participan diversos invitados.

Todas ellas reconocen muchas fallas en la actual administración y personajes ominosos en las filas de MORENA. Sin abandonar el humor en su cabaret, pues insisten en que es un elemento esencial de estos espectáculos, como feministas, lesbianas y bisexuales aceptan que se debe ser más radical para que se atiendan las demandas tan largamente postergadas, pero también saben que lo difícil para hacer cabaret político en este momento es discernir cuándo conviene hacer una crítica, como apunta Mor: “Es difícil entender qué es lo que tenemos que criticar para no hacerle el caldo gordo a la derecha” (Camacho: 2020). El reto de estas activistas es mantenerse como una propuesta alterna y crítica hacia el aparato hegemónico, sea de derecha o de izquierda y hacia cualquier otra forma de estructuras patriarcales y desiguales.

Como vemos, Las Reinas Chulas apuestan por el cabaret como un medio artístico para la transformación social. Ante esta propuesta, cabe preguntarnos respecto de *Las miserables*, obra sobre la que se centra este artículo: ¿cuál es su propuesta?, ¿qué ideas expone?, ¿de qué medios se vale?, ¿en qué aspectos de su entorno se propusieron incidir? Como creadoras de clase media universitaria y urbana, ¿a quiénes se dirigieron?, y ¿su propuesta trascendió más allá del ámbito escénico?

Las miserables (2016)⁹

⁹ *Las miserables* (2016), reparto: Ana Francis Mor (Mme. Marie Claire), Cecilia Sotres (Mlle. Cosette), Marisol Gasé (Mlle. Manicurí y la policleta 1 Sindi), Nora Huerta (Mme. Pedicurí y la policleta 2 Míndi), Fernanda Tapia o Mercedes Hernández (Cucú Channel), Hernán del Riego o Yurief Nieves (Señora misteriosa del piano); dramaturgia dirección y actuación: Fernanda Tapia; dise-

Resulta fácil suponer que una obra de Las Reinas Chulas titulada *Las miserables* jugará con personajes románticos y heroicos, parodiará la famosa novela de Victor Hugo y tendrá como marco de fondo una Francia convulsionada; sin embargo, aunque la acción de esta obra-cabaret se ubica en un fino apartamento en París a finales del siglo XVIII, todo en la obra apunta a preocupaciones actuales de la agenda feminista, tal como las mismas autoras aclaran sobre su versión: “no se asemeja en nada a la novela original, pero definitivamente sí hace pedazos el romanticismo patriarcal del que hemos sido presas durante tantos siglos” (Reinas Chulas, 2016).

La elección del tema no es casual ni banal, pues el estreno de la obra en 2016 coincide con la redacción de la primera *Constitución de la Ciudad de México*; misma que, tras difíciles sesiones de trabajo y continuos desacuerdos entre partidos políticos, fuerte presión del gobierno federal y la postura parcial de los medios de comunicación y la Iglesia, fue promulgada al año siguiente. Y es justamente en esa coyuntura decisiva para la recién designada Ciudad de México que Las Reinas Chulas producen este montaje que trata sobre la creación de leyes a favor de las mujeres y la diversidad sexual.

Para referirse a estos eventos contemporáneos y expresar su postura, aprovechan hechos históricos bien conocidos como la Constitución Francesa, la *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano* y la imperdonable omisión de las mujeres en dichos

ño de vestuario, dirección y escenografía: Las Reinas Chulas; iluminación: José Zychilinski. Para el presente artículo se partió de la grabación de una función en el Foro Sor Juana en el Centro Cultural, UNAM, en el que participó Mercedes Hernández, y todas las citas de la obra provienen de ese registro audiovisual.

documentos. La época, una canción del famoso musical¹⁰ y un fragmento de la Marsellesa remiten a la Revolución Francesa, referente por excelencia, de movimientos sociales y principios como igualdad, libertad, fraternidad. Por otra parte, aprovechan el contexto para utilizar un vistoso vestuario de época que ambienta el montaje –de mínima escenografía– y le otorga tintes fastuosos y artificiales que intensifican el tono de farsa, gracias a los amplios vestidos estilo María Antonieta con miriñaque, los voluminosos peinados *pouffe*, el maquillaje exagerado, además del empleo de galicismos inventados y un afectadísimo acento francés.

Las miserables es una sátira política que consta de diez cuadros. Como era de esperarse, hay en ella números musicales y un *sketch*. A excepción de este último, la trama es lineal y se apega a la estructura tradicional de introducción, desarrollo y desenlace.¹¹

Los elementos musicales han sido siempre esenciales para el cabaret: le dan dinamismo, amenizan, permiten el lucimiento de actores y actrices, pero también facilitan contactar con el público mediante otros códigos, además de incorporar, en ocasiones deformando, formas populares que el público reconoce. En esta obra se incluyen siete pasajes musicales a cargo de La señora misteriosa del piano (en realidad, un pianista travestido y mudo al que se dirigen esporádi-

¹⁰ El exitoso teatro musical francés *Les miserables* de Claude-Michel Schönberg estrenó en 1980; en 1985 fue adaptado para la escena inglesa por Herbert Kretzmer y llevado a la pantalla en 2012 por el director Tom Hooper.

¹¹ En la introducción (cuadros 1-3) se presenta a las cinco bravas “miserables”, el contexto histórico de desorden y peligro y se informa sobre el propósito y motor de toda la acción: corregir la Constitución Francesa plasmando en ella las aspiraciones de igualdad y justicia de las mujeres. En el desarrollo (cuadros 5-9) se exponen principios y ejemplos respecto a la larga lucha feminista por sus derechos y los conflictos que dan tensión a la acción: el principal es que han sido descubiertas y pueden ser ajusticiadas sin alcanzar su meta, y los secundarios son pequeños desacuerdos entre ellas. El desenlace (cuadro 10) concluye con una afortunada solución de los conflictos y una canción esperanzadora.

camente). En estos números las actrices cantan, bailan, gesticulan o recitan, logrando contrastantes efectos cómicos y graves.¹²

Para adentrarse en esta farsa de actualidad inteligente, bien documentada y de una barroca gama de signos teatrales (visuales, sonoros, corporales y lingüísticos), me detendré en algunos aspectos característicos de Las Reinas Chulas: humor, feminismo, sororidad y derechos de las mujeres.

a) *Humor*

Sin lugar a dudas, el humor ha actuado como una estrategia para desestabilizar e interrogar certezas aparentemente inobjetables y conceptos rígidos impuestos por la cultura o el sentido común. Sátira, caricatura, ironía, parodia, sarcasmo, humor negro, todas estas formas del ingenio que desconciertan al receptor, pueden llevarlo a ver lo que no veía, a reír de lo que teme o venera y a atreverse a considerar que quizá sus ideas, actos o principios puedan estar equivocados; también han sido la vía para señalar o juzgar sutil o acremente, rebajando y ridiculizando.

En *Las miserables* la risa sale a nuestro encuentro a cada instante. Los diálogos fluyen en un lenguaje cotidiano, con modismos “chilangos”, desde la broma inocente o la parodia ingeniosa, al sarcasmo o la franca vulgaridad. A la par de este lenguaje coloquial, encontramos construcciones y léxico culto. Con ambos registros se plantean conceptos importantes, emociones, profundas ideas, pero en todo momento el despliegue de comicidad verbal, actoral o de situación deriva en un afluente constante de relajante hilaridad. Formas elaboradas de lo cómico conviven con recursos más

¹² Lo mismo hay una pieza con castañuelas que un cáncan o una marcha, unos compases de “La Marsellesa”, una melodía de los Beatles que acompaña emotivos versos de Silvio Rodríguez o consignas de protesta y, obviamente, un número estelar con la música de “Soñé una vida” del musical *Los miserables*.

simples, como juegos verbales, pronunciación afectada para fingir un acento francés, repeticiones, asociaciones ingenuas, dobles sentidos, oportunas groserías, albures, lugares comunes y chunga con los nombres propios (Cucú Channel,¹³ Mme Pedicurí, Mlle. Manicurí, Manceraspierre —para referirse a M. A. Mancera, jefe de gobierno de la Cd. de México en ese momento)—.

Como toda sátira política, *Las miserables* se propone corregir errores del proceder de la sociedad. Además de examinar comportamientos machistas, se mofan de la clase política: con retratos de algunos políticos portando trajes de época que los ridiculiza; denunciando problemas de la Ciudad, poniendo en duda la actuación de Mancera y los legisladores o refiriendo que en los levantamientos de las calles [de París] caen las cabezas de Chong, Videgaray, Mancera, Margarita Zavala y, “de paso, la de Monreal”.

Un notable acierto de la construcción dramática de esta farsa es el contrapunto entre lo jocoso y lo serio, y en momentos decisivos el paso inmediato de lo elevado a lo prosaico. Este movimiento pendular rescata a la obra de caer en lo solemne y, al mismo tiempo, intensifica la comicidad por las direcciones opuestas a las que conduce al espectador, como en el diálogo y la canción siguientes:

MARIE CLAIRE: ¿Te imaginas un mundo en que hombres y mujeres seamos iguales?

COSETTE: A güi-güi.

[...]

(*Marie Claire camina al centro del proscenio y canta “Soñé una vida” del musical Los miserables.*)

MARIE CLAIRE: Soñé una vida tan feliz / estaba llena de esperanza;

¹³ Con el apelativo de Cucú Channel, subvierten carnavalescamente las jerarquías dando el nombre alterado de Coco Chanel a la sirvienta. Cucú, al igual que la famosa y glamurosa Gabrielle Bonheur Chanel creció en un orfanato.

soñé que te amaba en libertad / soñé que a dios no le importaba.
Había mujeres sin temor / que lo mismo estudiaban, que viajaban,
o se casaban o se divorciaban, tenían hijos o abortaban o hacían lo que se les daba su chingada gana o chambeaban.
Nadie escuchaba a Julión / todo era bello en la radio;
pero cuando el sol se va / y la crueldad entra en tus sueños
la desesperanza... / se apodera de tu ser.
Estos son tiempos de soñar / de ambicionar la vida plena;
de ser mujer y ser feliz / con un presente en libertad.
Soñemos juntas la ciudad / con bicicletas y arbolitos,
con metro hasta Cuauhtlán / y que los teatros sean gratuitos.
Soñemos juntas la ciudad / sin que nos acosen por la calle,
esto es posible yo lo sé / hoy se logra el sueño / que soñé...
COSETTE: ¡Bravo, *mon amour*, bravo! Cantas tan bonito. Además me encanta que cantas en francés y todas te entendemos.¹⁴

Al lado de las gracejadas, palabras altisonantes o ingenio, el cabaret se ufana de contar también con pasajes audaces y perturbadores que alteran a las buenas conciencias y rompen tabúes. Situaciones, diálogos, señas procaces aluden a funciones corporales, al sexo y al placer, además de nombrar a los órganos sexuales con eufemismos o lenguaje directo. No olvidemos que el cabaret es una actividad nocturna para adultos que se internan en los antros de la ciudad para experimentar la mascarada y el desenmascaramiento.

De este tenor son dos escenas que corren a cargo de Marie Claire y Cosette, una pareja de lesbianas. En el cuadro 5 hay dos momentos de seducción. La primera es un gracioso y sutil escarceo a modo de baile, en donde con palabras y gestos sicalípticos dicen

¹⁴ Aunque, amablemente, Las Reinas Chulas me facilitaron un *canovaccio* de la obra, todas las citas de este artículo provienen del video producido por Teatro UNAM (2016).

“erotizarse” una a la otra; mientras que la segunda es una escena muy atrevida y de obscena picardía. En ella, Depardieu despliega un repertorio de gestos y sonidos cómicos exagerando un creciente estado de excitación mientras Cosette, escondida bajo las amplias faldas de la primera, la provoca siguiendo sus explícitas instrucciones para estimularla con la mano y *cunnilingus*. Con esta escena, la obra da cabida a la sexualidad lésbica y el placer, e incluso bromea sin reparos traspasando prejuicios.

Otro elemento del cabaret es el *sketch* proveniente de la carpa y el teatro de revista. Socorro Merlín lo considera el momento culminante y lo describe como “esbozo o bosquejo de comedia que expone con brevedad una idea, un contraste, una línea significativa, un movimiento fugitivo de la vida cotidiana o del imaginario, una caricatura en acción durante 15 o 20 minutos” (1995: 47).

En esta obra, el cuadro 4 es un *sketch*,¹⁵ cuyo tiempo escénico acontece en el aquí y el ahora de la función. Como suele suceder en los espectáculos populares, en este también se rompe la cuarta pared: se enciende la luz de sala, dos de las actrices caracterizadas como Sindi y Mindi “las policetas”—una pareja de mujeres policías de la capital— bajan al foro e interactúan con el público de manera verbal e incluso física. Imitando su habla y actitudes, ambas son caricaturas de esas “representantes del orden”, provocando risa y sentimientos encontrados de simpatía y desaprobación.

MINDI: Buenas, buenos, por favor serenos, tranquilos, tranquilas. Esto les va a llevar como cinco minutos de interrupción. No se incomoden. Esta noche no vinimos a robar, vinimos básicamente

¹⁵ Es importante comentar que este *sketch* fue escrito especialmente para esta obra pero, por su unidad y autonomía, Las Reinas Chulas lo han representado de forma aislada y a diversas audiencias.

a lo que viene a ser una implementación del programa de protección civil.

[...]

MINDI: Fíjate lo que es la cosa, tú que eres joven, pon atención amiga, de veras [...] tenemos básicamente que pasar a preguntarnos, o sea, discernir en nuestro pensamiento intrínseco de qué nos estamos riendo.

Con Sindi y Mindi se deja atrás la ficción histórica de *Las miserables* para señalar modos cotidianos con que hoy se violenta a las mujeres. Las policías exponen que vienen a educar a la audiencia sobre el pensamiento “mensógeno”. Para ello proyectan algunas diapositivas con chistes muy vulgares y vejatorios, con la finalidad de mostrar cuán normalizada y festejada está en la sociedad mexicana la mirada machista que cosifica y denigra a las mujeres y cómo formar a niños y jóvenes en estas prácticas, aparentemente inofensivas, promueven conductas que pueden llevar hasta el feminicidio.

MINDI: Básicamente de lo que se trata ahora es de que empiémos a ver cómo las mujeres inculturalmente estamos siendo consideradas como objetos, ¿no? sensuales, pero objetos. Ya basta de que piensen que somos unas cosas sensuales dispuestas a su disposición, señor, porque esos mensajes son sutiles y están por todos lados, y hay que aprender a identificarlos ¿no?, porque cuando te das cuenta ya eres un objeto, abusan, se te mete en el subconsciente colectivo del metro y no te das cuenta, ya es parte de tu cotidiano de tu realidad ¿no?

El didactismo de este *sketch* coloca en primer término el mensaje y el fin de “educar”, anteponiendo el teatro al servicio de una causa. Sin embargo, la franqueza con que presenta su objetivo, la

molestia que provoca lo soez de los chistes con que ejemplifican el machismo normalizado, la exagerada actuación y el contacto tan directo con el público, les permite sortear la línea sutil que podría hacer de esta escena una “lección de urbanidad”. Lo cierto es que este *sketch* surge de una realidad atroz: en ese 2016, 45 de cada 100 mujeres mexicanas habían sufrido al menos un incidente de violencia por parte de su pareja actual, la anterior o de otros agresores; y México ocupaba el segundo lugar de asesinatos por homofobia.

b) Feminismo, sororidad y derechos

Como se expuso previamente, un eje que atraviesa y da sostén a este espectáculo, en particular, y al artivismo en general de esta compañía, es su compromiso con las causas de los feminismos y la comunidad LGTB+. Temas, tramas, personajes, vestuario, diálogos, canciones, léxico o maquillaje, son empleados para cuestionar construcciones sociales normativas relacionadas con el género, el sexo, la estética del cuerpo y conductas “femeninas” con que las mujeres se dañan entre sí y ratifican el sistema patriarcal.

Por ejemplo, sugieren abandonar la costumbre de vestir de rosa o azul a niñas o niños. En cuanto al lenguaje, usan la palabra “personita” para referirse a un bebé y así evitar etiquetas que atan el género al sexo biológico, y retoman frases hechas que deben ser cuestionadas. Tal es el caso de las masculinas y despectivas frases “Vieja el último” o “Aquí no hay nadie, señor, sólo somos seis mujeres solas”, la cual absurdamente anula la existencia de las presentes, por el solo hecho de no estar acompañadas por un varón; también pone en duda el adagio “Mujeres juntas, solo difuntas”, puesto que la obra y el largo quehacer de la compañía de Las Reinas Chulas dan muestra de lo contrario.

Con esta misma intención de poner en evidencia comportamientos heredados e interiorizados que vician la relación entre las

mujeres, se refieren a la falta de la sororidad: ese vínculo de amistad y reciprocidad entre mujeres que se hermanan para alcanzar un fin común, y punto medular de las estrategias del feminismo. Para ello, incluyen una iracunda escena de celos irracionales, felizmente resuelta porque “no deben caer en la provocación patriarcal de que las mujeres se peleen por un macho alfa que ni viene al caso” y otra más, en donde Mme. Pedicurí, al verse agredida por las demás, les reclama: “¿No que eran feministas, culeras?, ¿dónde quedó la sororidad?”.

Para abordar ampliamente el feminismo, se aluden a hechos significativos de esta lucha y trasladan a lenguaje coloquial ideas complejas de los estudios de género, jugando con los términos, las consignas de las marchas callejeras y frases acuñadas por las feministas: “Alerta, alerta, alerta que camina...” o “El futuro nacerá desde la igualdad” o “El amor es el opio de las mujeres así como la religión es el de las masas. Mientras las mujeres amaban los hombres gobernaban, y [...]”.¹⁶

De esos hechos hay varios ejemplos como la creación de la píldora anticonceptiva (pieza clave para la revolución sexual) y la legendaria quema de brasieres de 1968 en Atlantic City, evento “que será un símbolo de lucha, ya lo estoy viendo”, afirma Cosette. Respecto a México y, dado que la obra concluye con el arribo de estas heroínas al Puerto de Veracruz, mencionan un congreso feminista en Yucatán¹⁷ y las actuales manifestaciones de descontento en calles y plazas públicas de la Ciudad.

¹⁶ Kate Millet escribió en 1970: “El amor ha sido el opio de las mujeres como la religión de las masas. Mientras nosotras amábamos, ellos gobernaban. Tal vez no se trate de que el amor en sí sea malo, sino de la manera en que se empleó para engatusar a la mujer y hacerla dependiente, en todos los sentidos. Entre seres libres es otra cosa”.

¹⁷ Se trata del Primer Congreso Feminista de México celebrado en 1916, con el propósito de alcanzar la ciudadanía para las mujeres, el derecho al voto, al di-

El tema del sufragio femenino no se omite. Ante un desacuerdo entre ellas, las cinco en disputa optan por dirimirlo votando animada y ordenadamente a ritmo de *ragtime*. El remate de este fragmento tan ideal y positivo es un golpe de realidad que expulsa a espectadoras y espectadores del artificio teatral trayéndolos al presente y a reflexionar sobre la credibilidad de los procesos electorales en México: Cosette: “Algún día votaremos y nuestro voto contará (*ilusionada*)... y el de ustedes también (*interpelando al público*): échenle ganas”.

Como se ha insistido, el propósito de estas “miserables” es ver plasmados sus ideales en la nueva Constitución porque consideran que “Eso es la verdadera revolución, un mundo en que hombres y mujeres sean iguales”. Así que, más que resueltas, corrigen el manuscrito que robaron. Simbólicamente, la primera rectificación es: “En lugar de: ‘Los hombres nacen iguales y libres: debe decir los seres humanos nacen iguales y libres’”. Para continuar con otras enmiendas: Derecho a tener propiedades, a estudiar y trabajar, a amar a quienes ellas eligen (sin importar el género), a decidir sobre su cuerpo, dándoles el derecho a su sexualidad y al placer: “Las mujeres son dueñas de sus cuerpos porque son de ellas, sus cuerpos no son de sus esposos, ni de sus padres, ni de la iglesia... [...] no se les volverá a decir putas o hetairas porque se acuestan con quien se les da su chingada gana o si tienen mil quinientos orgasmos diarios porque queremos coger sin que se nos juzgue”. Para insistir en esta apropiación del cuerpo y el deseo, Cucú lee un fragmento de *Justine* del Marqués de Sade que enrojece y provoca a las demás.

Conviene detenerse aquí en el número musical del cuadro 3 para analizar los niveles de significación que sus estrategias cómicas y dramáticas formulan para desnudar el mundo de lo aparente. Apegada a las pautas de la farsa la escena es rápida y los mo-

vorcio y la educación e, incluso, aspectos relacionados con sexualidad femenina.

vimientos y gestos son intencionalmente teatrales, en una franca distancia que refrenda que lo que el espectador presencia es una deformación de la realidad. La simpática letra de la canción que se cita a continuación insiste en que las mujeres son seres inocuos que solo hablan de amor, hijos y labores del hogar. Pero los hechos desmienten sus palabras, pues esas mismas inocentes señoras, al tiempo que cantan, mueven y esconden un arsenal con todo tipo de armas, paquetes de pólvora, un cañón y sus balas. Pero veamos la canción:

(Afuera voces y golpes a la puerta. Las cinco mujeres cantan y bailan siguiendo la melodía del piano, y en otros momentos desplazan armas por la escena)

Volován, scargot, creme broulé, queso brie. *(Estríbillo. 4 veces)*

Sólo somos mujeres solas, no hay varón presente
nada pasa no se hagan bolas, nomás charlamos tranquilamente.
Solo somos mujeres solas, nadie disiente nuestro tema ¡las cacero-
las! Naturalmente.

Escuchen, ustedes, con atención: no hay gran peligro en esta re-
unión

No hay peligro pues tomamos té y charlamos y quietas estamos.

No se apure señor, aquí se habla de amor, un poquito de dios y
los hijos con tos.

Lo que aquí conversamos no se va a publicar;

lo que aquí concluimos a quién puede importar.

¿Discurrir sobre el ser? ¡no hay que ser! A mí solo me importa
coser.

No pienso nada profundo ni menos cambiar el mundo.

Como se ve, la escena resulta paradójica y muy graciosa por la marcada mímica, el contrapunto de la tonadilla festiva en medio del peligro y la canción con un descabellado estríbillo gastronó-

mico. Lo más importante es la irónica letra que insiste en el soso papel de las mujeres en el hogar, pero principalmente por la incongruencia entre lo que dicen y lo que hacen. A lo anterior se suma otro efecto muy teatral, pues mientras afuera se escucha la refriega de las calles, en el escenario —especie de gineceo— vemos un espacio íntimo, aparentemente pasivo.

Otro nivel de significación de este cuadro apunta hacia la participación activa de mujeres insurgentes, como ocurrió en la Revolución francesa, con la posterior traición que sufrieron de parte de sus propios compañeros de lucha. Hoy se reconoce el papel que jugaron tanto las de clases populares, quienes se revelaron por la carestía, como las señoras de la burguesía que demandaban derechos y oportunidades.¹⁸

Por lo que toca a Las Reinas Chulas, ellas también ponen manos a la obra, lo mismo con este montaje que se estrena cuando se está elaborando la Constitución de la Ciudad de México que participando con su asociación civil en las organizaciones feministas,¹⁹ cuyo activismo repercutió exitosamente.²⁰

¹⁸ Aunque no se les mencione directamente, es fácil establecer conexiones con la Sociedad de Mujeres Militantes Republicanas Revolucionarias que discutía sobre política, y también con la periodista y activista Olympe de Gouges, autora de la Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana (1789) que murió en la guillotina, acusada de traición. Su documento fundador da inicio con esta premisa: “La mujer nace libre y permanece igual al hombre en derechos”.

¹⁹ Algunas propuestas presentadas por Ciudad Feminista (conformada por 20 agrupaciones feministas) fueron tomadas en cuenta; y actualmente la red Constituyentes Feministas presentó la Constitución Violeta, con visión crítica de género (<https://lasconstituyentescdmx.org>). Las Reinas Chulas pertenecen a esta red y, al día de hoy, Marisol Gasé y Ana Francis More incursionan en la política como diputadas.

²⁰ La *Constitución de la Ciudad de México* de 2017 incorporó aspectos relevantes de la agenda feminista. En ella finalmente se expresó: “las mujeres que viven y transitan por su territorio tendrán y podrán exigir que se cumpla su derecho

Uno de los momentos más elocuentes de la obra es la escena climática en donde expresan:

PEDÍ: Los hombres esclavos han necesitado para liberarse de las mujeres, y una vez en libertad han sido injustos con sus compañeras. Mujeres, mujeres, mujeres, (*de fondo música emotiva*). Mujeres: ¿qué necesitáis para ser libres?, ¿qué beneficio han obtenido de la revolución? (*Mientras se dice este parlamento, Cucú de rodillas friega el piso.*) Libertad, igualdad, fraternidad, justicia y sororidad para todos. (*Escena climática. Ya han alcanzado su meta, y quedan momentáneamente inmóviles como en una imagen fija y trascendental*).

Nuevamente los diálogos y lo visual se enriquecen mostrando contrastes de clase y olvidos injustificables. Un aspecto sobresaliente de la obra es que pone sobre la mesa las prácticas de discriminación entre las mismas mujeres. Concretamente ventilan la indiferencia e injusticia hacia las que realizan actividades domésticas para otras. De ahí el papel tan importante que juega el personaje de Cucú Channel, la “criada”, como peyorativamente la llama Cosette, a pesar de la insistencia de Cucú por ser reconocida como “trabajadora del hogar”. Esta indolencia hacia mujeres de clase o educación inferior, manifestada incluso por quienes se dicen feministas, es una práctica que refrenda un sistema patriarcal y opresor, pues como explica Bell Hooks: “Si las mujeres utilizan su poder de clase o de raza para dominar a otras mujeres, es imposible alcanzar la sororidad” (2017: 38).

a la salud, a decidir sobre su maternidad, a tener los mismos salarios que sus compañeros varones, a competir en igualdad en los procesos electorales, a compartir con el Estado las tareas de cuidado y a tener una vida libre de violencia”; además de incluir derechos para las personas LGTBTTI, como el matrimonio y la adopción.

Cucú Channel cae en el estereotipo de la “sirvienta” mexicana, pues corresponde a los tipos populares heredados de la carpa. Se le presenta con peinado de trenza, ropa sencilla, habla popular (por el vocabulario y la entonación), chismosa, entrometida y altanera, pero muy sensata, con una visión cabal de la situación y regida por un claro sentido de realidad, pues vive en el aquí y el ahora. Estos clichés pueden resultar molestos, por lo que conservan de mirada tradicional, reafirmación de estereotipos, racismo y clasismo, posturas que se pretende dejar atrás y desarticular; sin embargo, no olvidemos que los tipos siempre han formado parte de la comedia y han sobrevivido en incontables espectáculos contemporáneos, y facilitan la empatía.

Las cuatro aristócratas son ejemplo indudable de valor, compromiso e inteligencia, pero también dan muestras de ser señoras de clases alta, comodinas, incapaces para las actividades domésticas o comunes y que jamás han trabajado. “Estas feministas no cargan ni sus maletas”, comenta atinadamente Cucú, quien, en contraparte, soluciona todos los aspectos prácticos y trae noticias de lo que ocurre en el exterior. Y es justamente este personaje secundario quien juega el papel de conciencia y en momentos de un ponderado idealismo igualitario de las aristócratas, realistamente expresa mientras limpia la casa: “Ya abolimos la esclavitud, pero yo sigo en chinga”. Con esta y otras oportunas interrupciones, nos trae de improviso a las condiciones actuales de estas trabajadoras en nuestro país.²¹ En la escena final, las cuatro “señoras” navegan triunfantes y esperanzadas hacia el nuevo continente acompañadas

²¹ Las Reinas Chulas ya habían mostrado interés por este tema en su obra *Coyocacán* (2019), parodia de la película *Roma* (2018) de Alfonso Cuarón. Esa obra—cabaret retomó personajes y elementos argumentales del film para abordar las precarias condiciones de las trabajadoras del hogar, y visibilizar el racismo que prevalece en ciertos sectores de la sociedad mexicana, como los que afloraron hacia la actriz Yalitza Aparicio.

de Cucú, quien rema sin apoyo y sin tregua. Para denunciar esta deuda de la lucha feminista, Marie Claire confiesa: “Mira, Cucú, tienes razón, la verdad es que en la remada y todo tu trabajo lo deberíamos repartir entre todas, pero... ¿cómo te lo explico?... Las feministas nos vamos a hacer pendejas con lo del trabajo doméstico todavía como unos 200 años. Así que chingale”.

Si bien *Las miserables* fue presentada en muy diversos foros para distintas audiencias, la mayor parte del público que asiste a los teatro-cabaret de México son mujeres y hombres que pertenecen a la clase media ilustrada, y disponen del tiempo, el dinero y el criterio para salir a divertirse en este tipo de espectáculos. De ahí la importancia que se incluya esta denuncia, y que la obra no se limite a señalar las opresiones en razón de género o en razón de sexualidad, sino que apunte hacia conductas interiorizadas que refrendan relaciones de dominio e inequidad. Como escribió Hooks: “la libertad de las mujeres de clase privilegiada de todas las razas ha requerido la subordinación de mujeres pobres y de clase trabajadora. En la década de los noventa, el precio de la ‘liberación de las mujeres’ fue la complicidad con la estructura existente” (2017, 64). Esto último nos conduce a una idea reiterada y central de la obra: la injusticia hacia las compañeras de lucha; “Mujeres, mujeres, mujeres. Mujeres: ¿qué necesitáis para ser libres?, ¿qué beneficio habéis obtenido de la revolución?”

Referencias

- Alzate, Gastón, 2008, “Dramaturgia, ciudadanía y antineoliberalismo: el cabaret mexicano contemporáneo”, *Latin American Theatre Review*, t. 2, núm. 41, pp. 49-66.
- Camacho, Alma Rosa, 2020, “Las Reinas Chulas arman la sustorela política”, *El Sol de México*, 12 diciembre. Disponible en:

- <https://www.elsoldemexico.com.mx/gossip/las-reinas-chulas-arman-la-sustorela-politica-mexicana-6124627.html>
- Deutsche Welle (prod.), 2019, *Las Reinas Chulas: crítica a caricajadas* [video-reportaje en línea]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=g70FVMGmpzQ&t=993s&ab_channel=DWHistoriasLatinas
- Estrada, Bianca, 2020, “Lo que diga mi dedito, una crítica voraz, divertida y catártica de la 4T... en la que aún hay esperanza”, *Sin Embargo* [video en línea], 15 de marzo. Disponible en: <https://www.sinembargo.mx/15-03-2020/3745196>
- Hooks, Bell, 2017, *El feminismo es para todo el mundo*, Beatriz Esteban, Lina Tatiana Lozano, Mayra Sofía Moreno, Maira Puer-tas, Sara Vega (trads.), Traficantes de sueños, Madrid.
- Lareau, Alan, 1991, “The German Cabaret Movement During the Weimar Republic”, *Theatre Journal*, núm. 43, diciembre, pp. 47-490.
- Mayer, Mónica, 2004, *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*, Conaculta / FONCA / avj ediciones / Pinto mi Raya, México.
- Merlín, Socorro, 1995, *Vida y milagros de las carpas. La carpa en México 1930-1950*, INBA / CITRU, México.
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, 2002, “El teatro de revista mexicano: una forma de periodismo escénico”, en *Tema y variaciones de literatura. Literatura y periodismo: polémicas y reflexiones*, núm. 19, pp. 91-110. Disponible en: <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/1653>
- Prieto, Antonio, 2000, “Camp, Carpa and Cross Dressing in the Theater of Tito Vasconcelos”, *Corpus Delecti. Performance art of Americas*, Coco Fusco (ed.), Routledge, Londres, pp. 83-96. Disponible en: <https://compress-pdf.bcad.info/>

Reinas Chulas, Las, 2016, *Las miserables*, [sitio web]. Disponible en: <https://lasreinaschulas.com/las-miserables/>

Teatro Cabaret Reinas Chulas AC, Las Reinas Chulas, Cabaret y Derechos Humanos AC, 2005, Sistematización de los talleres Cabareteando el activismo [material de trabajo]. Disponible en: <http://lasreinaschulasac.org/wp-content/uploads/2015/04/Sistematizaci%C3%B3n-Cabareteando-el-activismo-Nicaragua-Final.pdf>

_____, 2018, Haciendo del mundo un cabaret, mayo 15. Disponible en: <https://lasreinaschulasac.org/>

Teatro UNAM (prod.), 2016, *Las miserables* de Las Reinas Chulas [video en línea]. Disponible en: <https://culturaendirecto.unam.mx/video/las-miserables-teatro-unam>.

Tierno, Ro, 2018, “Se están armando pequeñas grandes revoluciones”, *Cartelera de teatro*, 24 de julio. Disponible en: <https://carteleradeteatro.mx/2018/se-estan-armando-pequenas-grandes-revoluciones-entrevista-con-ana-francis-mor/>