

~ CABARET ~



~ Cintia Bohio... ~

El mundo del arte del teatro cabaret en contextos de precariedad laboral en México

Tesis para obtener el grado de
Doctora en Ciencias Sociales y Humanidades

Presenta

Hedalid Tolentino Arellano

Directora

Dra. Rocío Guadarrama Olivera

Ciudad de México, Noviembre de 2024.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	10
INTRODUCCIÓN	
Problematizar el <i>mundo del arte</i> del teatro cabaret	13
CAPÍTULO 1	
Aproximaciones teóricas: Sociología del trabajo artístico, practicas espaciales e identidad profesional	27
1.1 Introducción	27
1.2 Trabajo artístico precario	29
1.3 Los mundos del arte	34
1.4 Los procesos de intermediación artística	38
1.5 Las practicas espaciales para el diseño de los escenarios creativos	43
1.6 La identidad profesional artística	46
1.7 Reflexiones finales	50
CAPÍTULO 2	
Metodología: Entrevistas biográficas y etnografía del trabajo teatral	55
2.1 Introducción	55
2.2 El uso de la metodología mixta-convergente con un enfoque predominante en lo cualitativo	56
2.3 El trabajo de campo y los métodos de investigación	57
<i>Ubicar los escenarios sociales y conformación de la muestra cualitativa</i>	57
<i>Entrevistas biográficas centradas en relatos profesionales</i>	65
<i>La observación participante como método de contextualización de los relatos profesionales</i>	69
<i>La autoetnografía digital</i>	71
<i>El trabajo hemerográfico</i>	73
2.4 Análisis de la información	74
2.5 Reflexiones finales	78

CAPÍTULO 3	80
El cabaret. Historia de un teatro transgresor	
3.1 Introducción	80
3.2 ¿Qué es el teatro cabaret?	81
3.3 Precedentes internacionales	83
<i>Cabaret francés</i>	83
<i>Berlín cabaret</i>	85
<i>La llegada del cabaret a América por medio de la zarzuela</i>	88
3.4 Precedentes nacionales	89
<i>El teatro de revista y la Carpa</i>	90
<i>Otras variantes teatrales propulsoras del teatro cabaret</i>	93
3.5 Los primeros exponentes	94
3.6 La escena actual	97
3.7 Reflexiones finales	111
CAPÍTULO 4	
Situación de empleo y condiciones de trabajo de los artistas escénicos en México. Fotografía de una precariedad estructural	113
4.1 Introducción	113
4.2 La fuente de datos y el procedimiento de análisis	114
4.3 Tendencias de la población ocupada en artes escénicas y sector artístico independiente	119
4.4 Distribución geográfica	121
4.5 Perfil sociodemográfico	123
4.6 Niveles educativos	127
4.7 La situación del trabajo artístico	128
4.8 Condiciones de trabajo	131
4.9 El efecto y la recuperación a raíz de la pandemia	135
4.10 Reflexiones finales	137

CAPÍTULO 5	140
Redes de cooperación e intermediación en los procesos de producción creativa	
5.1 Introducción	140
5.2 La división del trabajo en artistas polifacéticos	141
<i>La creación artística</i>	142
<i>La ejecución artística</i>	153
<i>La estética del cabaret</i>	159
5.3 Movilización de los recursos	167
<i>Los recursos humanos: cabareteros, artistas independientes y personal de apoyo artístico</i>	167
<i>Los recursos económicos y fuentes de ingreso</i>	174
5.4 Procesos de intermediación económico-cultural	184
5.5 Las convenciones y los patrones de colaboración creativa que conforman el mundo del arte del teatro cabaret	204
<i>Los vínculos cooperativos que generan patrones de colaboración creativa</i>	205
<i>Los patrones de colaboración creativa conforman convenciones</i>	208
5.6 Reflexiones finales	213
CAPÍTULO 6	
Las practicas espaciales y su efecto en las dinámicas de producción e intermediación	217
6.1 Introducción	217
6.2 Tipología de escenarios creativos del teatro cabaret en la Ciudad de México	218
<i>Escenarios creativos cerrados</i>	222
<i>Escenarios creativos abiertos</i>	229
<i>Escenarios creativos heterogéneos</i>	235
6.3 Reflexiones finales	246

CAPÍTULO 7	248
Voluntades por encima de la adversidad: la fuerza de la identidad profesional artística	
7.1 Introducción	248
7.2 Disposiciones artísticas generadas en la familia de origen y los primeros cursos de artes escénicas	252
7.3 Del arte como un hobby a la elección y formación profesional	254
7.4 La confrontación con el mercado laboral precario y la fortaleza identitaria forjada	277
7.5 Reflexiones finales	285
CONCLUSIONES	
Navegar entre su pasión por el arte y la necesidad de generar ingresos	288
Anexo 1	
Instrumentos de recopilación de datos	299
Anexo 2	
Semblanza de escuelas e instituciones donde cursaron sus carreras los artistas escénicos	305
Anexo 3	
Artistas y compañías que conforman el mundo del teatro cabaret actual	309
Bibliografía	323

Índice de cuadros

Cuadro 1	
Artistas ocupados en México, comparativo 2012 2019, por ocupación y por sector	120
Cuadro 2	
Distribución geográfica de personas ocupadas a nivel nacional, en artes escénicas y en el sector artísticos independiente (México, 2019)	122
Cuadro 3	
Características Sociodemográficas de la población ocupada a nivel nacional, en artes escénicas y en el sector artístico independiente (México, 2019)	126

Cuadro 4	
Características del empleo de la población ocupada a nivel nacional, en artes escénicas y en el sector artístico independiente (México, 2019)	131
Cuadro 5	
Condiciones laborales de la población ocupada a nivel nacional, en artes escénicas y en el sector artístico independiente (México, 2019)	135

Índice de Figuras

Figura Aa	
Esquema teórico que enmarca la investigación	51
Figura Ab	
Esquema teórico que enmarca la investigación (continuación)	51
Figura Ac	
Esquema teórico que enmarca la investigación (continuación)	52
Figura Ad	
Esquema teórico que enmarca la investigación (continuación)	52
Figura 1	
Estrategia de análisis de los datos cualitativos	75
Figura 2	
Diagrama integrador de las categorías centrales producto del proceso de codificación y categorización de los datos cualitativos	78
Figura 3	
Precusores del teatro cabaret en México	96
Figura 4	
División del trabajo para la producción de un espectáculo de teatro cabaret	142
Figura 5	
La creación artística	152
Figura 6a	
La ejecución artística (actuación)	158
Figura 6b	
La ejecución artística (musicalización)	159
Figura 7	
La estética del cabaret	166
Figura 8	
Los recursos humanos, tipos y relaciones	173
Figura 9	
Los recursos económicos, tipos y distribución	184

Figura 10	191
Espacios para la distribución	
Figura 11	
Formas de trabajo de los artistas escénicos dedicados a la producción de espectáculos de teatro cabaret.	205
Figura 12	
Vínculos cooperativos: patrones de colaboración creativa	208
Figura 13a	
Vínculos cooperativos: patrones de colaboración creativa	211
Figura 13b	
Vínculos cooperativos: patrones de colaboración creativa	212
Figura 14	
La identidad profesional	252

Índice de Gráficos

Gráfico 1	
Comportamiento del PIB del sector de la cultura	14
Gráfico 2	
Niveles educativos de los ocupados en la ejecución artística	128
Gráfico 3	
Tendencias de la población ocupada en las artes escénicas, por sexo (México, 2012 2023)	137

Índice de Ilustraciones

Ilustración 1	
Ejemplo de maquillaje realizado por Brenda para la producción “Muak”	161
Ilustración 2	
Ejemplo de un vestuario conceptual	162
Ilustración 3	
Ejemplo de un vestuario realista	163
Ilustración 4	
Ejemplo de escenario e iluminación que permite enmarcar los personajes	165
Ilustración 5	
Promoción temporada de Repertorio de Apeiron Teatro	200
Ilustración 6	
Ejemplo de un Escenario creativo cerrado: Teatro-Bar El Vicio	227
Ilustración 7	
Ejemplo de un Escenario creativo cerrado: Youkali Cabaret	228
Ilustración 8	234

Ejemplo de un Escenario creativo abierto: Restaurante las musas de PapáSibarita	
Ilustración 9	
Ejemplo de un Escenario creativo abierto: Teatro NH	234
Ilustración 10	
Ejemplo de un Escenario creativo heterogéneo: Teatro esperanza Iris	243
Ilustración 11	
Ejemplo de un Escenario creativo heterogéneo: Explanada FARO Tláhuac	244
Ilustración 12	
Ejemplo de un Escenario creativo heterogéneo: Foro A poco No	245
Ilustración 13	
Ejemplo de un Escenario creativo heterogéneo: Teatro el Galeón	245
Ilustración 14	
Jesusa Rodríguez. Personajes forjadores de una identidad profesional artística	264
Ilustración 15	
Tito Vasconcelos. Personajes forjadores de una identidad profesional artística	265
Ilustración 16	
Las Reinas Chulas. Personajes forjadores de una identidad profesional artística	267
Ilustración 17a	
Promocional de talleres de Teatro cabaret como profesionalizantes en la escena	268
Ilustración 17b	
Promocional de talleres de Teatro cabaret como profesionalizantes en la escena	272
Ilustración 17c	
Promocional de talleres de Teatro cabaret como profesionalizantes en la escena	272
Ilustración 17d	
Promocional de talleres de Teatro cabaret como profesionalizantes en la escena	272
Ilustración 17e	
Promocional de talleres de Teatro cabaret como profesionalizantes en la escena	273
Ilustración 18	
Captura de pantalla de la página electrónica del XXI festival Internacional de Cabaret, 2024	275

Índice de Tablas

Tabla 1	
Entrevistas informales a detentores de información	59
Tabla 2	
Entrevistas realizadas para el proyecto “El mundo laboral de las compañías de teatro cabaret en contextos de precariedad laboral en México”	60
Tabla 3	
Informe de códigos con comentarios y citas	76
Tabla 4	
Evolución del Festival Internacional de Cabaret 2003 2024	101
Tabla 5	
Ocupaciones y funciones que realizan por grupo unitario, SINCO 2019	116
Tabla 6	
Tipología de escenarios creativos	220
Tabla 7	
Cabareteros, artistas independientes y personal de apoyo artístico que estudiaron una carrera en artes escénicas y visuales	261
Tabla 8	
Cabareteros, artistas independientes y personal de apoyo artístico que estudiaron una carrera universitaria ajena a su actividad artística actual, pero que se profesionalizaron por medio de talleres y cursos extracurriculares	262
Tabla 9	
Cabareteros, artistas independientes y personal de apoyo artístico que no estudiaron una carrera universitaria o tienen licenciatura trunca, pero que se profesionalizaron por medio de talleres y cursos extracurriculares	263
Tabla 10	
Empleos secundarios al de su compañía de teatro cabaret	283
Tabla 11	
Artistas solistas que han participado en el FIC 2003 2024 (con nombre artístico)	309
Tabla 12	
Compañías de teatro cabaret que han participado en el FIC 2003 202	312

AGRADECIMIENTOS

Wright Mills afirmó que la imaginación sociológica es la capacidad de ver las relaciones entre los eventos de la vida personal y los eventos de la sociedad, nosotras/os somos un espejo a través del cual se ve qué tipo de mundo estamos construyendo y viviendo, diría Schutz, es la interacción e influencia recíprocas entre el actor individual y la colectividad en un contexto múltiple de sentido. Es por ello, por lo que requiero este espacio para agradecer a personas, instituciones y colectividades que han sido referente tanto en mi trayectoria profesional como para que el doctorado y esta investigación se pudiera realizar y concluir.

Agradezco a mi Casa Abierta al Tiempo, yo sí digo con orgullo que la Universidad Autónoma Metropolitana me abrazó, me enseñó de sueños colectivos y me cambió para siempre. Es mi *Alma Mater*, en ella fragüe mi formación profesional y es mi espacio laboral actual. Agradezco especialmente al Posgrado en Ciencias Sociales y Humanidades de la UAM-Cuajimalpa por haberme aceptado en el Doctorado y hacer las gestiones necesarias para que pudiera inscribirme y así realizar esta investigación.

A mi profesora, colega y amiga Rocío Guadarrama Olivera, con ella el mundo académico se abrió inmensamente, agradezco sus enseñanzas, su paciencia, su dirección y el empeño por culminar este proyecto, mi reconocimiento y admiración siempre.

A mi querida y queridos colegas y grandes amigos que han enriquecido, en diferentes momentos, las ideas aquí desarrolladas, a través de sus recomendaciones bibliográficas, asesorías súper puntualísimas desde la antropología, la sociología, la economía, los datos estadísticos, las narraciones de la vida cultural de la CDMX en los 80s y 90's, en largas tardes de charla-café y/o charla-bar: Israel Palma Cano, Rosa Estela García-Chanes, Arnulfo Arteaga García, Marco Tulio Esquinca Hurtado y Carlos Salas Páez.

A quien me forjó bases muy sólidas de la sociología, de los estudios laborales y de la vida académica, mi querido y admirado José Luis Torres Franco, quien muy pronto partió a otros lugares no terrenales.

A Alfredo Hualde, no sólo por aceptar ser parte del proceso final de esta investigación, sino por su compromiso como sinodal, con su lectura a detalle y sus sugerencias el documento mejoró considerablemente. Los comentarios también super valioso de los colegas del precariado en las artes: Patricio Flores, Guillermo Quiña y María Bulloni; de mis colegas del área de Estudios del Trabajo: Carolina Peláez y Carlos García, y de todos los y las compañeras de mis seminarios y cursos extracurriculares del posgrado, jornadas académicas y congresos, en particular los últimos tres congresos del Departamento de Relaciones Sociales y el Seminario Interinstitucional del Área de Estudios del Trabajo de la UAM-X, donde he tenido la oportunidad de presentar avances muy amplios de este trabajo. En aspectos técnicos mi querida Sandra C. Torres ha sido impecable y profesional, gracias.

A mis amigas que nunca se cansaron de escuchar mis relatos de tristezas, disgustos y alegrías producto de este difícil transitar del Doctorado y que me acompañaron en muchas ocasiones a los trotes del trabajo de campo, Alma Patricia López Contreras, Catherine Mujica Félix, Yanelly Guerra Díaz y Ruví Maya Esquivel, gracias a ellas por su gran sororidad. Y gracias también a quienes la vida los ha llevado a estar lejos de la CDMX, pero siempre presentes, atentos y solidarios, Germán Balderas Quintero, Carlos Ernesto González Zarate e Yvone Rico Hernández, y a mi querido Alfonso León Pérez que estos últimos dos años ha sido enfático en “concluye ya ese doctorado”.

A mis hermanos y hermanas, que en ciertas situaciones de crisis económica en mi trayectoria profesional doctoral, sin beca y siendo profesora universitaria temporal, me dieron un apoyo indiscutible, las y los Tolentino Arellano somos un muégano solidario, gracias a Sofía, Cristina, Fernando, Joaquín y Gau, y a Victoria Tolentino por ser mi fiel acompañante a espectáculo tras espectáculo en el que yo tomaba notas y ella se divertía.

Por último, quiero agradecer a las, les y los cabareteros que me abrieron las puertas de su vida laboral, siempre he dicho que es más fácil adentrarse al escenario social de interés, experimentándolo, viviéndolo, en ese sentido las horas y horas de charlas sobre su trabajo artístico me hicieron comprender el sentido que estos artistas le dan a su mundo laboral, mi *membresía activa* como público de sus puestas en escena y mi *membresía completa* en sus dinámicas y discusiones en las redes sociales digitales, sus conferencias, talleres, además de sus libros, enriquecieron mi conocimiento y son la base de esta tesis. A ellas, ellos y ellos dedico este trabajo, para que continúen *haciendo del mundo un cabaret*.

Hedalid Tolentino Arellano
Ciudad de México, Noviembre de 2024



INTRODUCCIÓN

Problematizar el mundo del arte del teatro cabaret

“El cabaret en verdad es un movimiento que combina y hace una buena sinergia del arte, de la actuación, de la música, de la danza, de las máscaras, del maquillaje, de lo que quieras con las causas sociales”. (Ana Laura)

Esta investigación busca contribuir al campo de los *estudios del trabajo* que tienen como sujeto-objeto de análisis al sector del arte y la cultura en México, a través de un estudio empírico sobre los artistas escénicos que conforman compañías de teatro independiente llamado cabaret.

El interés tiene detrás la innegable atención que la academia le ha dado a la centralidad que ha adquirido este sector en las sociedades capitalistas contemporáneas, por ejemplo su aportación al Producto Interno Bruto, que en el caso mexicano para el 2022 fue de 815,902 millones de pesos, lo que representa el 2.9% del total, y de acuerdo con la clasificación funcional del sector cultural, las áreas con mayor contribución fueron: Artesanías (19.3%), Contenidos digitales e internet (18.6%), Medios audiovisuales (18%), Diseño y servicios creativos (12.8%), Patrimonio cultural y natural (6.7%), Libros, impresiones y prensa (6.4%), Artes escénicas y espectáculos¹ (5.5%), Formación y difusión cultural (4.9%), Música y conciertos² (4.2%), y Artes visuales y plásticas (3.6%).

¹ Agrupa eventos y espectáculos culturales en vivo relacionados con el teatro, la danza, la ópera, espectáculos artísticos y culturales en general (incluidos los deportivos), además de algunos servicios como los prestados por promotores y agentes, y el alquiler de espacios para presentar los eventos. Esta área concentra también la producción de espectáculos culturales en la vía pública por parte de los hogares; la valoración económica del trabajo voluntario en diferentes espectáculos artísticos y deportivos, así como el trabajo voluntario y las aportaciones en dinero y en especie para la organización y realización de ferias y festivales.

² Reúne a la música en todas sus formas. Incluye presentaciones y espectáculos musicales grabados y en vivo, composiciones, la producción de instrumentos musicales y la fabricación de bienes relacionados con el equipamiento en reproducción de audio. La prestación de servicios de fonotecas, la actividad del registro de derechos de autor para este tipo de obras. Incluye el trabajo voluntario en

Además, como indica la cuenta Satélite de Cultura, en valores constantes, el PIB del sector cultural presentó un crecimiento de 12.6% en 2022, mientras que el total de la economía creció 3.8%. De 2008 a 2022, el sector presentó un crecimiento promedio anual de 1.1% que se puede observar en el siguiente gráfico³:

Gráfico 1

Comportamiento del PIB del sector de la cultura
(variación porcentual anual, a precios de 2018)



Fuente: INEGI. CSCM, 2022. Página 4.

En el gráfico también se puede observar como el crecimiento del PIB en el sector cultural tiene momentos importantes en los que supera considerablemente al de la economía total, en el 2011, 2014 y 2015⁴ y la caída impresionante en el contexto de la Pandemia en el 2020 para tener un crecimiento significativo en el 2021 y 2022.

Ahora bien, sobre las áreas del sector cultura con mayor crecimiento fueron: artes visuales y plásticas (37.5%), medios audiovisuales (27.4%); artes escénicas y espectáculos (26.0%), libros, impresiones y prensa (14.9%), patrimonio cultural y eventos artísticos y el comercio de bienes como discos compactos en vía pública (tianguis, puestos ambulantes o en mercados sobre ruedas).

³ INEGI. Comunicado de prensa número 665/23 17 de noviembre de 2023 de la Cuenta Satélite de cultura.

⁴ Cabe recordar que son los años (2014-2015) en que se comienza esta investigación. Es decir, estas cifras en aumento marcaban parte del interés en el sector.

natural (14.6%) y diseño y servicios creativos (10.6%). El resto de las áreas del sector presentaron crecimientos menores a 10%.

Es importante destacar el crecimiento de las artes escénicas y espectáculos pues muestra la recuperación que están viviendo después de la crisis sanitaria desatada por el virus SARS-CoV-2, y sus efectos impredecibles en la economía de estos artistas debido a que su trabajo debe realizarse en espacios físicos con público en vivo, por lo que tuvieron que cerrar, dadas las medidas de seguridad impuestas por el gobierno federal⁵.

En cuanto a la generación de empleos, el sector cultural ocupó a 1,494,745 personas, lo que representa el 3.6% del total nacional, que además también presenta un incremento de 2.5% en dicho año, el cual representa un aumento de 36,725 ocupados con respecto a 2021. Las áreas de interés en esta investigación son música y conciertos que aporta el 7.7% de puestos de trabajo y artes escénicas y espectáculos con 4.8% de ocupados en el sector.

Ante la relevancia económica de las actividades artísticas, a partir de la segunda década del siglo XXI, como comenté párrafos arriba, no resulta casual el creciente interés de las y los estudiosos del trabajo por este sector, desde diversas miradas disciplinares, principalmente la sociología, antropología, economía y geografía cultural.

Una revisión rápida del estado del arte en América latina lleva a los trabajos de Mauro (2020 y 2023), quien analiza el contexto argentino, la autora busca construir herramientas analíticas para entender las desigualdades ocupacionales entre los artistas, así también analiza la organización de la producción en las artes del

⁵ Para abundar en el tema puede consultarse a Guadarrama, García y Tolentino (2023) "Precariedad Laboral en México. Artes escénicas durante la pandemia", Revista Mexicana de Sociología Vo. 85, Número 3 (Julio-septiembre): 755-781. DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/iis.01882503p.2023.3> / Guadarrama R., Bulloni, M., Petrilli, L., Quiña, G., Pina, R y Tolentino H. (2021) América Latina: trabajadores creativos y culturales en tiempos de pandemia", Revista Mexicana de Sociología 83, núm. especial (septiembre, 2021): 39-66. DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/iis.01882503p.2021.0.60168>

espectáculo, deteniéndose en los agentes, circuitos y legislación del sector, habla de plusvalía y capital simbólico y en las formas de apropiación de los diversos circuitos, así como en los fenómenos de autopercepción y autoprecarización. Con Bulloni, Mauro, Justo y Liska (2022) analiza el papel de las mujeres en las artes del espectáculo, su organización colectiva en búsqueda de reducir las desigualdades de género a partir de las demandas de sus derechos laborales.

También en Argentina, Bulloni (2017; 2020a, 2020b) se adentra al campo audiovisual para el análisis de la digitalización en el proceso de trabajo artístico, las lógicas de inserción laboral y las respuestas colectivas como pueden ser las practicas sindicales basadas en la profesión y en el activismo de género, las cuales constituyen fuerzas sociales importantes para responder a los desafiantes procesos de degradación y precarización laboral. También analiza la organización productiva, la inestabilidad laboral y la flexibilización.

Por su parte Quiña (2016, 2018) discute sobre la noción de trabajo creativo y las significaciones que este asume para los propios trabajadores, sin perder de vista las condiciones concretas en que se realiza, a partir del caso de la producción de música independiente autogestionada por los propios musico o en reducida escala con intervención de pequeños sellos discográficos, caracteriza así un trabajo creativo y emprendedor, advierte que las condiciones concretas en que el trabajo creativo se desenvuelve, en el marco del avance de los procesos de tercerización y reestructuración productiva del capital sobre las industrias de la cultura, rechaza los derechos de los trabajadores que emplea y los niega como tales.

En el caso Chileno, Pinochet (2021, 2022) analiza las razones que han posicionado a los productores culturales, ya sea trabajadores de los mundos del arte, los sectores creativos y el campo intelectual, como referentes para otros sectores productivos, en el marco de las transformaciones del capitalismo flexible. También profundiza en lo que ha denominado “el reverso del modo de vida artístico” que tiene que ver con las precarias condiciones laborales y los invisibilizados costos subjetivos que enfrentan quienes realizan ese trabajo.

La situación de Brasil la documenta Segnini (2011, 2014), hace un análisis de las diferencias que se pueden encontrar en los músicos, en su forma de vivir el campo artístico a partir de ciertas categorías como clase, género y raza/color de piel, ya sea en trabajos con vínculos formales y duraderos o en trabajos intermitentes, muestra datos donde indica que el ámbito de la música es, predominantemente, un espacio compuesto por hombres blancos y que las relaciones de clase social añaden la importancia del origen socioeconómico en la formación profesional y el trabajo, en ese sentido analiza las diferentes formas que toman los mecanismos que precarizan el trabajo en la música, en el contexto de la privatización de la cultura como por ejemplo, los contratos que renuevan hasta tres veces al año.

El caso mexicano tiene como principal autora a Guadarrama (2013, 2014 y 2019) con la situación de los músicos de orquesta en el que pone de relieve las dos miradas analíticas de la precariedad, la objetiva a partir de sus condiciones de trabajo a lo largo de su trayectoria profesional y la subjetiva centrada en el significado del trabajo y la vocación, tema que profundiza en su libro *Vivir del arte. La condición social de los músicos profesionales en México* donde incluye el análisis de las condiciones de trabajo y las instituciones que estructuran y jerarquizan su campo profesional en México. También introduce el tema del espacio y habla de una lenta relocalización espacial de la profesión de los músicos de orquesta, enfatizando las diferencias entre la calidad de las orquestas, sus recursos de financiamiento y el lugar donde se concentran.

Este breve estado del arte da destellos de una problemática poco estudiada en nuestra región, aunque en constante crecimiento. Todos ellos, como se puede apreciar, están centrados en el tema de la precariedad laboral e incluyen para su análisis miradas cualitativas, cuantitativas o mixtas y lo hacen de manera interseccional, incluyendo categorías como género, raza, color de piel, nivel educativo, condiciones sociofamiliares, territorio, esto último resultó de interés en mi propuesta inicial de tesis, pues la entrada a la discusión fue desde el análisis de las industrias culturales, entendiendo por ello a grupos de individuos y empresas que

producen bienes o productos artísticos y creativos para la venta e intercambio.

Estas industrias culturales están compuestas tanto por las artes tradicionales como la música, danza, teatro, literatura, artes visuales, artesanías y las nuevas prácticas artísticas como el video, el performance, multimedia, entre otras, cada una de ellas considerada una industria (Caves 2000).

Por lo regular estas industrias se ubican en las ciudades en donde se desarrollan una serie de actividades económicas interdependientes que generan una multiplicidad de eventos culturales, como es el caso de la Ciudad de México, que al igual que otras ciudades alrededor del mundo, en las últimas dos décadas ha sido el centro de actividades económico-culturales, que como documentan Guadarrama y Moreno (2020) han dado lugar al surgimiento de una forma particular de aglomerarse en los espacios urbanos, llevando a que algunas zonas de la Ciudad se transformaran en importantes lugares de concentración de actividad cultural, manifestándose en cambios importantes en la distribución y uso de los espacios, por ejemplo la apertura de cafés, bares, restaurantes, foros, auditorios, teatros, que tienen el papel de escenarios públicos, semipúblicos y privados en donde concurre un sistema de producción y consumo de diversas mercancías consideradas artísticas, como es el caso del corredor Roma-Condesa, la Zona Rosa y el centro de la ciudad, por mencionar las más importantes.

También están los lugares de la ciudad que se han visto dinamizados con esa multiplicidad de actividades económico-culturales, pero que son por tradición espacios culturales de excelencia como es el centro de Coyoacán, lugar con un perfil de tradición artística y cultural que la distingue del resto de las Alcaldías.

La ciudad es así, una plataforma reconocida para la industria cultural y juega un papel importante como acceso a los espacios para la promoción de bienes culturales y es allí donde concentré el interés por alguna de estas actividades artístico-culturales desarrolladas al margen de la gran industria, me refiero al teatro independiente, que recorre, como se verá en el desarrollo de este trabajo, esos

corredores artísticos antes mencionados.

La idea de tomar como estudio de caso al teatro independiente tiene que ver con ampliar el conocimiento hacia otro grupo profesional dentro de las artes escénicas, pues en el momento de la elección, Rocío Guadarrama llevaba ya una amplia revisión de los músicos de orquesta y mi propuesta era retomar una actividad en la cual el trabajo estuviera centrado en la organización colectiva de los artistas a partir de la figura de compañía y así poder tener mayores elementos empíricos para robustecer los conceptos teóricos en discusión como era precariedad laboral en el sector cultural y artístico y el de mundos del arte.

Ahora bien, dentro del teatro independiente, centre la mirada en la organización y las condiciones de trabajo de los artistas escénicos que conforman compañías de teatro llamado cabaret, pues con el previo conocimiento que tenía como asistente de sus espectáculos podía distinguir que había una congregación de artistas de diferentes disciplinas o muy polifacéticos pues no sólo actuaban, también cantaban y bailaban, además de tener y generar en el público una conciencia política y de género, muy parecida al teatro documental, pero sin la formalidad de éste, al contrario, con un humor ácido y crítico. Adentrarme a sus procesos de trabajo creativo y a los espacios en los que crean, inventan y realizan sus actividades serían las tareas inmediatas que describo a continuación.

Los objetivos generales se concentran en dos niveles:

Teórico. - Construir un dialogo conceptual y metodológico que enfatizará la importancia de conectar perspectivas que parten de la sociología del trabajo, de la economía de la cultura, la geografía cultural y el estudio de las identidades profesionales a partir de la importancia de relacionar el trabajo artístico, los espacios creativos y las voluntades por permanecer en ocupaciones con una fuerte vocación pese a las adversidades que las mismas les provee.

Empírico. - Explicar las estrategias creativas, redes sociales, culturales y económicas que construyen los artistas escénicos para enfrentar un mercado de

trabajo artístico muchas veces precario y flexible que los lleva a la multiactividad cultural, al emprendimiento y al trabajo por proyecto, entender el efecto del espacio en estas dinámicas y entender por qué aun cuando las condiciones de crisis parecen desanimar a cualquier trabajador, los artistas se mantienen firmes en esa profesión y bajo esas condiciones.

Como ya he indicado párrafos arriba, para realizar esta investigación tomé como estudio de caso a las compañías de teatro cabaret, que sin abundar mucho en su definición, pues es tarea de un capítulo de la tesis, se trata de un tipo de teatro independiente con fuerte presencia en espacios culturales de la Ciudad de México y que se ha expandido en años recientes al interior del país y al extranjero. Es un subgénero de la farsa (trágica, cómica, melodramática, tragicómica o didáctica), sus personajes son grotescos, caricaturescos o exagerados con vestuarios y escenografías estridentes, se distorsiona el lenguaje y las situaciones hasta lo inverosímil y lo absurdo, acompañadas de sarcasmo, ironía, humor ácido. La gran mayoría utiliza música en vivo, es localista, efímero y temporal, aborda temas de un momento histórico específico. No hay cuarta pared, lo cual implica un diálogo con el público y hay una crítica social en los contenidos de los espectáculos. En el confluyen artista que provienen de disciplinas escénicas como teatro, actuación, música y danza.

Es así como la mirada analítica está centrada en los artistas, que en este trabajo son considerados un sujeto laboral que, como indica De la Garza (2009) llevan a cabo una producción inmaterial para crear un producto simbólico (espectáculos de teatro cabaret). Se está hablando de procesos laborales específicos en el que, como veremos a lo largo de la tesis, el artista es un productor independiente que no vende su fuerza de trabajo, sino su producto cultural.

Bajo los anteriores argumentos las preguntas generales que guiaron el desarrollo de la investigación muestran por un lado el contexto económico de los artistas escénicos en México y por el otro la acción-interacción y significados con los que enfrentan ese contexto un grupo de ellos identificados como compañías de teatro cabaret.

Así, la primer pregunta está relacionada con ilustrar la estructura del mercado de trabajo que establece las condiciones y crea las circunstancias en las cuales se sitúa o emerge el fenómeno de la producción teatral, para ello se buscó saber **¿Cuál es la situación de empleo y condiciones de trabajo de las y los artistas escénicos en México?** Todo ello desde una mirada interseccional que tome en consideración las categorías sexo-género, edad y nivel educativo.

La segunda pregunta muestra la acción-interacción de los sujetos laborales en respuesta a ciertos problemas contextuales, en ese sentido se indagó sobre **¿Cuáles son las estrategias, prácticas y actitudes que llevan a cabo los artistas que conforman compañías de teatro cabaret para trabajar y vivir del arte escénico?** Para ello fue indispensable formular las siguientes preguntas específicas: ¿cómo es su organización del trabajo? ¿Qué actividades realizan para organizar un espectáculo de cabaret? ¿quién las realiza? ¿De qué forma se movilizan los recursos humanos y económicos para realizar los espectáculos? ¿cómo son los procesos de intermediación económico-cultural para el desarrollo y venta del proyecto artístico? ¿Qué convenciones se establecen dentro y entre las compañías? y ¿qué consecuencias tiene esta organización del trabajo en las formas de empleo que predominan en el teatro independiente en México?

Los anteriores cuestionamientos están atravesados por la categoría espacial, por lo cual surge el interés, de manera tangencial, de saber ¿De qué manera interviene el espacio en los procesos de producción creativa para el desarrollo de un espectáculo teatral? y ¿De qué forma en los procesos de distribución y venta de dicho espectáculo?

Asimismo, resulta sumamente importante saber cómo ante un mercado de trabajo precario como el que se describe en los estudios previos, y ante la necesidad de diseñar estrategias para sobrevivir, los artistas escénicos deciden mantenerse en él, surgen entonces dos preguntas tangenciales más: ¿Qué papel juega la identidad profesional en las voluntades artísticas por encima de la adversidad del mercado? Y ante ello ¿De qué forma los artistas escénicos configuran sus identidades

profesionales artísticas?

Por último, es necesario precisar el tipo de proyecto cultural que realizan, en ese sentido se busca describir de manera sociohistórica su expresión escénica, saber ¿Qué es el teatro cabaret? ¿Cuál es la historia de su desarrollo en México? ¿Cuáles son sus antecedentes internacionales y nacionales? y ¿Cómo está conformada la escena actual (artistas y compañías)?

Ante ese planteamiento, la principal hipótesis es que la flexibilización y precariedad en los mercados de trabajo artísticos, como el Teatro Independiente en México, genera una forma de producción artística por proyecto, y en ella, el proceso de trabajo desarrolla ciertos patrones o modelos de actividad colectiva que va generando redes cooperativas entre productores, distribuidores y consumidores de espectáculos de teatro cabaret y en esa dinámica es que se van conformando escenarios creativos en las zonas de mayor desarrollo económico-cultural y artístico en la Ciudad de México, además van consolidando una identidad profesional artística que actúa como una especie de fortaleza ante las adversidades que el contexto les provee.

Plantear esto como hipótesis en un trabajo empírico y no sólo como un postulado epistemológico, demandó un diseño teórico y metodológico capaz de aprehender la forma en que los aspectos de orden estructural inciden específicamente en la vida de los artistas, y la forma en que éstos responden resistiendo y conformando un mundo del arte sólido, con dinámicas de trabajo muy particulares que se van desentrañando a lo largo del documento.

Es así como el interés por el estudio de las profesiones artísticas nace principalmente para contribuir a fortalecer teórica y empíricamente los estudios laborales que fijan la atención en los mundo del arte y la cultura, pues éste no sólo trata una cuestión de obras y artistas sino una cuestión de trabajo en el que intervienen procesos y agentes que juegan un papel fundamental para que su producto cultural llegue a exhibición, a la venta, es importante entonces desentrañar

todo ese mundo laboral que hay detrás.

Finalmente, como ya enuncié, de todo el espectro de la cultura y las artes trabajé con un estudio de caso: el mundo laboral de las compañías de teatro cabaret en México, que incorpora trabajadores artísticos que viene de disciplinas como el Teatro, la música y la danza. Un pequeño recorte de la realidad que, sin embargo, se conecta con eventos estructurales e históricos que van desde políticas económico - culturales del gobierno mexicano hasta organizaciones laborales y la vida individual de los artistas en la escena del teatro cabaret. Es decir, la selección de este sujeto-objeto de estudio se debe a que presenta características donde es posible identificar la forma en que intervienen factores de diverso orden, económicos, políticos y culturales de manera estructural y organizacionales de manera micro social.

Por estas razones, la presente investigación se ha dividido en siete capítulos y un apartado de conclusiones. En el primer capítulo *Aproximaciones teóricas: Sociología del trabajo artístico, practicas espaciales e identidad profesional*, se presentan los ejes teóricos que se fueron desarrollando a lo largo de la investigación, principalmente en el diálogo con los datos empíricos, dando como resultado tres grandes miradas analíticas: (1) la explicación de la estructura del mercado de trabajo de los artistas escénicos, a partir de una mirada poblacional centrada en el concepto de precariedad laboral y sus repercusiones subjetivas, (2) a partir de esa discusión se tienden puentes analíticos entre tres propuestas teóricas provenientes de diferentes disciplinas que pudieran explicar la acción que los artistas escénicos llevaron a cabo a partir de ese mercado de trabajo precario. Desde la Sociología del trabajo artístico se toma la discusión de las redes de cooperación que conforman mundos del arte, desde la economía se discute el tema de los intermediarios culturales y desde la geografía cultural se incluye la muy acertada idea de que el espacio geográfico es necesario para entender los procesos sociales, en este caso, los de la producción de proyectos creativos a partir de la autogestión, y (3) finalmente era necesario saber por qué ante esa estructura precaria y esa forma de organizar su trabajo, los sujetos se mantienen firmes en su profesión, para ello se discute el tema

de la identidad profesional como conformadora de valores e intereses lo suficientemente fuertes para persistir por encima de dichas contingencias laborales.

El segundo capítulo *Metodología: Entrevistas biográficas y etnografía del trabajo teatral*, describe la estrategia metodológica llevada a cabo y su justificación. Se habla del uso de una metodología mixta-convergente con un enfoque predominantemente cualitativo, es decir, se combina un análisis cuantitativo con un extenso y profundo análisis cualitativo a partir de una diversidad de métodos como fueron las entrevistas biográficas, la observación participante, la autoetnografía digital y la revisión documental hemerográfica.

Los siguientes capítulos responden las preguntas de investigación a partir del análisis de la información recabada. En el tercer capítulo *El cabaret. Historia de un teatro transgresor*, el objetivo fue presentar las raíces de lo que ha sido el género del cabaret tanto a nivel internacional como en el contexto mexicano, partiendo de una mirada exclusivamente sociohistórica, se define al teatro cabaret como expresión escénica, sus antecedentes internacionales como el cabaret francés y el alemán, sus antecedentes nacionales que están en el teatro de carpa y de revista. Finalmente se presenta la escena actual organizada temporalmente, comenzando con las primeras exponentes y las tres generaciones que les suceden.

El capítulo cuatro, *Situación de empleo y condiciones de trabajo de los artistas escénicos en México. Fotografía de una precariedad estructural*, tiene la finalidad de mostrar a nivel macrosocial el mercado de trabajo de los artistas escénicos, su situación de empleo y las condiciones laborales que persisten, antecedido de un perfil sociodemográfico y educativo que va mostrando las particularidades de estos trabajadores del arte con respecto a la población ocupada en otras actividades.

Siguiendo el modelo analítico y metodológico propuesto, el quinto capítulo *Redes de cooperación e intermediación en los procesos de producción creativa*, el más extenso de este documento, tiene como objetivo explicar las redes de cooperación que tejen las y los artistas escénicos para la producción de proyectos creativos (espectáculos

de teatro-cabaret). Se explica cómo los cabareteros, los artistas independientes y el personal de apoyo artístico están integrados en un entorno social a través de redes de participación, interactúan y ayudan a explicar la variación en las formas colectivas de expresión artística, estas variaciones generan modelos constantes que establecen intereses estéticos y económicos colectivos. El enfoque explicativo se centra en las relaciones sociales e interdependientes de la actividad. Es importante destacar que para poder desentrañar las redes de cooperación fue necesario profundizar en la división del trabajo, la movilización de recursos humanos y económicos y en los acuerdos que se generan al producir un espectáculo, poniendo atención en los elementos relacionales de las y los cabareteros para enfrentar el proceso creativo y la generación de conocimientos prácticos y habilidades que son requeridas para dicho proceso. También se explica el proceso de intermediación artística y económica, el cual delinea la circulación de espectáculos de teatro cabaret y como es que se ve condicionada, en particular, por las prácticas de dos tipos de actores que pueden ser calificados como intermediarios culturales: los dueños de los teatros-bar y otros foros privados, y las instituciones públicas y universitarias que cuentan con espacios en los que se pueden programar dichos espectáculos.

El sexto capítulo intitulado *Las practicas espaciales y su efecto en las dinámicas de producción e intermediación* se centró en explicar la incidencia del lugar en los procesos de producción-distribución-venta del espectáculo de teatro cabaret partiendo de la necesidad de los artistas de acrecentar las redes de consumo de sus espectáculos. De esta manera, se indagó en los factores que influyen en la creación de los espacios que los artistas producen al realizar sus actividades laborales a partir de la definición de escenarios creativos del teatro cabaret.

Voluntades por encima de la adversidad: la fuerza de la identidad profesional artística es el séptimo y último capítulo y comienza explicando la persistencia que los artistas escénicos mantienen en contextos de crisis, lo cual lleva a profundizar sobre cuáles son las bases en las que sostienen esa persistencia, la respuesta está en sus propias narraciones vinculadas a la identidad profesional, por lo tanto en el capítulo

se explica el proceso de construcción de ésta en los artistas de teatro cabaret. El planteamiento central es que la identidad profesional se configura en tres etapas de la vida de los sujetos: antes de ingresar a estudiar la profesión, durante la experiencia educativa institucional y cuando se ejerce, posterior a la graduación, en síntesis se puede decir que la actividad laboral de las y los artistas de teatro cabaret pasa por un proceso de profesionalización que incluye el gusto por las artes y la cultura en sus primeras etapas de vida y juventud, sus experiencias educativas formales y posteriormente distintas modalidades de especialización en su disciplina (teatro cabaret) generando así una identidad profesional artística tan fuerte que los lleva, ante un mercado de trabajo precario y contextos de crisis a diseñar formas de trabajar para vivir y sobrevivir del arte teatral.

Para finalizar, se presentan las conclusiones que se resumen en la siguiente expresión *Trabajamos por amor al arte pero también para vivir del arte*, en las que se responde a las preguntas de investigación con base en el diseño teórico y los resultados vertidos a lo largo de la tesis. El objetivo de las reflexiones finales es establecer generalizaciones analíticas que abonen a la comprensión del fenómeno investigado, se espera con ello brindar un acercamiento que refleje la complejidad del mundo laboral de las compañías de teatro cabaret y todos los elementos que las caracterizan para sobrevivir en un contexto de precariedad laboral en México.

CAPÍTULO 1

Aproximaciones teóricas: Sociología del trabajo artístico, practicas espaciales e identidad profesional

“Soy una actriz de teatro formada en la universidad pero es muy difícil vivir del teatro, a menos que hagas teatro comercial ... yo hago TV desde hace 20 años, entonces logré equilibrar la televisión con el teatro, digamos que en muchas ocasiones la tele me dio para producir mis espectáculos... tuve algunas buenas rachitas donde agarré novelas, la novela te da para capitalizarte pero sobre todo muchos programas unitarios que era lo que me daba pa’ vivir, pa’ pagar mi renta y de repente cuando caía un proyectito de novela como más grueso, pues eso te da como para ahorrar unos centavos y a partir de eso poder producir [teatro cabaret]... hay un trabajo alimentario y un trabajo alimenticio. El alimentario es el que te da pa’ la papa y el alimenticio es el que te da para el alma, pero tampoco me quejo finalmente no estoy vendiendo seguros, o sea quizás los programas, muchas de las cosas que he dicho en televisión, las historias contadas en televisión no es lo que más me gustaría contar o no empatizo con los discursos, pero bueno estoy actuando, finalmente estoy haciendo lo que estude... y para lo que me gusta tengo mi trinchera, que es el teatro cabaret, para hablar de lo que yo quiero y de las historias que yo quiero contar y de los personajes que yo quiero hacer, entonces en ese sentido se equilibra la cosa” (Leticia).

1.1. Introducción

Decía Roam, artista escénico entrevistado: “Al salir de la escuela y no encontrar trabajo... entonces nosotros decidimos darnos trabajo y hacer nuestras propias producciones”. Andrés también establecía el argumento en el mismo sentido: “yo voy viendo, con los recortes de presupuestos en el país, se va a modificar la forma de producción y cada vez va a ser más autogestiva”, esa interpretación de su propia experiencia de vida me llevó a buscar, dentro de los estudios laborales, ejes conceptuales que me ayudaran a entender esa realidad que los artistas escénicos viven.

El acercamiento inicial propuesto por Rocío Guadarrama y discutido en los seminarios de investigación, además de sintetizado en su texto *Vivir del arte, la*

condición social de los músicos profesionales en México (2019), fue el punto de partida. Se inició con las discusiones sobre incertidumbre laboral que elabora Pierre-Michel Menger (2005, 2009) y los mundos del arte de Howard Becker (1982), esto porque la principal preocupación de ambos autores es pensar la creación artística como un trabajo y someterla al mismo tipo de análisis sociológico y económico que cualquier otro tipo de trabajo.

La ruta inicial fue retomar a Menger (2009) para hablar de la flexibilidad laboral y su principio de incertidumbre, vinculando el tema de trabajo precario al sector artístico. En segundo término, se explica la concepción de Becker (1982) sobre los mundos del arte y se refuerza la idea a partir de la propuesta de Gilmore (1990) sobre la organización social del arte, la de Bystryn (1981) con los círculos artísticos y los patrones de colaboración creativa de John-Steiner (2000).

También resulto relevante, desde la economía cultural, retomar el concepto de intermediario cultural. Este actor que se vuelve central en el trabajo artístico dentro de las redes y entre las redes (Caves 2000), que une la producción y el consumo y se convierten en productores de valor simbólico (Smith y Matthews, 2012), en expertos situados en las distintas etapas y momentos en que se entrelaza la producción y el consumo (Negus, 2002; Heinich, 2012).

A partir de esta primera ruta inicial propuesta por Rocío Guadarrama, los mismos datos me llevaron a la idea de que, para reconstruir el proceso de conformación del *mundo del arte* se requiere de la geografía cultural para desarrollar una propuesta que permita ver la incidencia del espacio en ese proceso, surge así la idea sobre lo percibido, lo concebido y lo vivido en la construcción del microespacio artístico, retomando las ideas de Lefebvre (2013) para identificar las prácticas espaciales, las representaciones del espacio y el espacio de representación que conforman los artistas escénicos en el momento de cierre de su proceso de producción creativa que es la venta y presentación del espectáculo y que se ilustra con la tipología de escenarios creativos.

Finalmente, recupero de mi experiencia profesional previa el eje conceptual sobre la identidad profesional, la idea es explicar por qué ante situaciones de adversidad los artistas deciden mantenerse en su profesión y seguir viviendo y sobreviviendo del arte, la respuesta la encuentro en la identidad profesional artística, es entonces que retomo las propuestas de Bourdieu (1977, 2007 y 2010) sobre habitus y de Claude Dubar (1991, 2001 y 2003), sobre identidad profesional. Se especifica que la identidad profesional artística se configura en tres etapas de la vida de los sujetos: antes de ingresar a estudiar la profesión, durante la experiencia educativa institucional y cuando se ejerce, posterior a la graduación.

1.2. Trabajo artístico precario

Este apartado está muy lejos de querer solucionar los variados y nutridos debates que podemos encontrar en torno a este polisémico concepto y las dificultades de su empleo para la investigación social, es por ello por lo que retomo las posturas más relevantes tanto del tema en general como su aplicación en el trabajo artístico. En ese sentido comenzaría con la precisión que Pacheco y De la Garza (2010) hacen al indicar que el concepto de trabajo precario hace hincapié en los aspectos negativos del trabajo que se relacionan con procesos de desprotección y ruptura social y laboral. Reygadas (2010:37) lo llama *concepto espejo, pero a la inversa*, junto con otros como atípico, desregulado, desprotegido, y puntualiza una serie de elementos centrales que lo definen: inestable, sin contrato, con salarios bajos, sin prestaciones, con jornadas irregulares, a tiempo parcial o demasiado largas, malas condiciones de trabajo, carentes de seguridad social, violatorios de derechos laborales y nula o reducida negociación colectiva.

Así, tanto Reygadas (2010) Rodgers y Rodger (1989), Guerra (1994) y Mora y Oliveira (2010) coinciden en las dimensiones de la precariedad, sintetizadas por Guadarrama, Hualde y López (2014:21-22):

(1) Temporal: grado de certidumbre sobre la continuidad del empleo. Se refiere al tipo de relación contractual y a los indicadores clave de la duración del empleo.

(2) Organizacional: control individual y colectivo de los trabajadores sobre el trabajo. - condiciones de trabajo, jornada laboral, turnos y calendarios, intensidad del trabajo, condiciones de pago, salud y seguridad.

(3) Económica: pago suficiente y progresión salarial.

(4) Social: protección legal o consuetudinaria contra despidos injustos, discriminación y prácticas de trabajo inaceptables; y protección social, es decir, acceso a los beneficios de la seguridad social, salud, accidentes, seguro de desempleo.

Esta mirada objetiva de la precariedad laboral también la utiliza Menger (2005, 2009) para el análisis de las carreras artísticas, las define como empleos por cuenta propia, intermitentes e inestables a lo largo de la trayectoria profesional activa. Indica que se debe tener cuidado con la percepción de que un trabajo creativo, que no tiene contratos de trabajo definidos, tiene ventajas para los artistas, al permitirles libertades al momento de crear, sin embargo, eso significa también no tener una protección social, inseguridad, vulnerabilidad y precariedad laboral.

Para Menger (2005, 2009) las artes son constantemente catalogadas como las pioneras en experimentar la tendencia hacia el incremento en la flexibilidad de los mercados de trabajo altamente calificados, puesto que la gran mayoría de los artistas tiene una formación profesional para su desempeño laboral. Situación que se observa con muchos de los artistas escénicos en México, como los músicos de orquesta que analiza Guadarrama (2014, 2019) y los artistas escénicos que analizan Guadarrama, García y Tolentino (2023), estos estudios muestran que las condiciones laborales precarizadas de los artistas son resultado principalmente de las dinámicas del mercado laboral, lo cual desfavorece trabajos típicos, regulados y protegidos y, por el contrario, promueve formas de trabajo atípicas, sin regulaciones ni protección social que Guadarrama (2019) han denominado *precariedad laboral estructural*.

Menger (2009) indica que esas características dibujan un trabajo en que los individuos figuran como autoempleados, y en el caso de que exista un tipo de contrato, son a corto plazo, por lo mismo, los artistas tienen que compensar de

alguna manera esta incertidumbre laboral. Sus empleos tienen la característica de ser freelance y contingentes, que tiene detrás la discontinuidad laboral, es decir periodos de desempleo y ciclos de multiactividad laboral, que se puede realizar en áreas artísticas como en áreas ajenas al arte, situación que también documentan Guadarrama, García y Tolentino (2023) con los artistas escénicos y que Guadarrama (2019) define como *multiactividad cultural*, es decir varias actividades en el sector de la cultura y las artes; y *multiactividad de sobrevivencia* en las que los artistas combinan actividades dentro y fuera de las artes y la cultura.

A partir de los análisis de estos autores se puede indicar que la fuerza de trabajo artística se caracteriza por ser un grupo ocupacional que en promedio son más jóvenes que la fuerza de trabajo en general, tienen mejor formación educacional, se concentran en algunas pocas zonas metropolitanas, presentan mayores niveles de autoempleo o independencia del trabajo, caracterizado por jornadas medias, trabajos intermitentes, pocas horas de trabajo, además de sostener más de un trabajo, es decir, la multiactividad.

Sánchez, et. Al (2019) también los describe de esa manera en el caso mexicano: inseguridad en el empleo a partir de contratos no formales, de corta duración o sin contrato, el aumento de la carga de trabajo, la disminución de los ingresos y la desregulación de las condiciones de protección, sumando incluso la falta de información sobre sus derechos laborales.

Ahora bien, Menger (1999) indica que si una de las características del trabajo artístico es el autoempleo, se puede analizar a partir de ciertos rasgos ligados al empresariado como es la capacidad de crear valor de producción a través de sus *trabajos para la venta*, analizar su capacidad de controlar su propio proceso de trabajo que lleva a la toma de riesgos y a una variabilidad en sus ingresos. Tema que recupero en el siguiente apartado con las propuestas analíticas de Becker (1982). El autor ve una especie de paradoja entre independencia y precariedad del trabajo, lo que define como una *autonomía ilusoria* y que lo podremos constatar con los artistas escénicos que analizo en este trabajo, por un lado no dependen de algún tipo de

figura o de jerarquías para la realización del trabajo, pero por otro, la misma independencia se traduce en que el artista debe cumplir múltiples actividades fuera de las propiamente de producción artística como es la de manager de sí mismo o de su compañía, involucrarse en actividades económicas o administrativas, como veremos en el capítulo 5, los cabareteros no son solo los artistas que se ven bailando, actuando, cantando, son también su propio *manager*, quienes debe ofrecer y vender su obra y espectáculo, quienes organizan festivales y fondos para sus producciones, etc. Como lo indican también Pinochet, Cobos, et. al. (2021), la noción de empresario de sí mismo se ha normalizado, disfrazando la precariedad con autonomía.

Finalmente, Menger (1999) también incluye en su análisis lo que llama el *ingreso psicológico* que está relacionado con la tan marcada idea de que un trabajo artístico se realiza por *amor al arte*, que según Abbing (2011) puede ser un rasgo no tan positivo en su situación, ya que la poca o nula formación que los artistas tienen respecto a sus ingresos es porque se encuentran más interesados en recompensas no económicas como estatus, satisfacción o reconocimiento social, la cual conduce a la precarización laboral, como lo muestran Turrini y Chicchi (2013) en su texto tan sugerente titulado *Las subjetividades precarias no están a la venta: la pérdida de la mensurabilidad del trabajo de los trabajadores de las artes escénicas*⁶, al indicar que los artistas están más enfocados en la necesidad del reconocimiento social y cultural que los lleva a intensificar horas de trabajo, a la diversidad de actividades, a la autoexploración.

Esta propuesta de análisis me parece muy sugerente, pues no se trata de medir los logros profesionales en términos monetarios, sino incluir cuestiones de corte más cualitativo, por ejemplo lo que el público le otorga al artista, como la admiración y el clamor de los espectadores. Esta es una característica del trabajo artístico en el que se puede tener mayor recompensa no monetaria que otros, es decir, un trabajo bien remunerado tampoco será sinónimo de éxito en el trabajo artístico.

⁶ Traducción mía

Aunado a lo anterior, los estudios más recientes indican la necesidad de incluir categorías analíticas que se encuentran asociadas a la precarización laboral de los artistas, es decir, tener una mirada interseccional en el análisis, por ejemplo factores sociodemográficos como el sexo-género, la edad, la educación artística y la estructura del hogar pueden decir mucho, así lo analizan Pérez-Ibáñez y López-Aparicio (2019) y lo ha evidenciado también Sánchez, et.al. (2019) al indicar que la precarización se agudiza en las mujeres, los más jóvenes y los migrantes. Guadarrama, García y Tolentino (2022), Bulloni et al. (2022), Manosalvas-Hurtado y Alvarado-Verdezoto (2022), y Tolentino (2023 y 2024) han enfatizado que para las mujeres hay mayor presencia de multiactividad, poco o nulo control de jornadas y espacios de trabajo, poca capacidad de negociación, masculinización de los espacios de trabajo, de los apoyos como becas y premios, y cuestiones de la vida cotidiana como la presencia de parejas e hijos que conlleva al análisis también de dobles jornadas de trabajo, doble presencia y conciliación entre trabajo remunerado, de cuidado y doméstico, todo ello interseccionado con las condiciones laborales.

Es necesario entonces explicar la diversidad de características del trabajo dándole una importancia central a las consideraciones individuales y colectivas de preferencias, elecciones y situaciones de vida. Esto nos lleva a plantear la otra mirada analítica del trabajo artístico precario, lo que Guadarrama, Hualde y López (2014) llaman *los retos de la subjetividad*. Es decir, se requiere analizar el trabajo precario desde una mirada estructural del fenómeno, en mi caso, del mercado de trabajo de los artistas escénicos, sin embargo, se requiere también el análisis de aspectos subjetivos que intervienen y que se refieren a las vivencias y la interiorización de ella, es necesario entonces indagar en las acciones e interacciones que los artistas ponen en marcha desde las estrategias, prácticas y actitudes para enfrentar un mercado de trabajo precario, situación que me lleva a vincular este eje analítico al de mundo del arte, intermediación cultural, escenarios creativos e identidad profesional, que desarrollo en los demás apartados de este capítulo.

1.3. Los mundos del arte

Una de las situaciones identificadas en el apartado anterior como respuesta a la precariedad laboral estructural del mercado de trabajo en la cultura y el arte es el autoempleo, es decir, los artistas elaboran su producto (un proyecto artístico), en mi caso, los espectáculos de teatro cabaret, para su venta. En ese sentido, es necesario indagar sobre ese proceso de producción, de inicio a fin, es decir desde que surge la idea, hasta que se está en la presentación frente al público. Para eso, la base principal son los aportes teóricos de Howard Becker (1982) quien propone analizarlo como un trabajo que se lleva a cabo por personas que cooperan entre sí: "al igual que cualquier trabajo, el trabajo artístico comprende la actividad conjunta de una serie -con frecuencia numerosa- de personas [...] las formas de cooperación pueden ser efímeras, pero a menudo se hacen más o menos rutinarias y crean patrones de actividad colectiva que podemos llamar mundo del arte" (Becker, 1982:17).

El término "mundo del arte" es del filósofo Georg Dickie (2005) y se refiere a él como el trasfondo sobre el que se crea el arte, lo describe como una estructura de personas que desempeñan varios roles y que están comprometidas en una práctica que se ha desarrollado a lo largo de la historia. La obra de arte se caracteriza siempre por ser construida conscientemente, y como tal es destinada a presentarse ante un público del mundo del arte. Lo anterior supone, la existencia de instituciones como la enseñanza de la habilidad artística, el entendimiento especializado, la adjudicación de honores y el mercado del arte mismo. El mundo del arte no tiene aquí un sentido acotado, sino que involucra a múltiples actores y estructuras sociales.

Esta idea de Dickie (2005) juega un papel central en Becker (1982) quien desde una postura constructivista, cualitativa y crítica busca reconstruir una necesariamente fragmentada totalidad del mundo del arte. Su trabajo se concentra en cómo se construyen códigos compartidos por la comunidad de artistas de un determinado rubro, en este caso el teatro cabaret.

Esta es la base para plantear un análisis del arte en coordenada sociológica, por consecuencia, está centrado en las formas de organización social llamadas redes. Para poder llevar a cabo esta tarea se retoma también la propuesta metodológica de Samuel Gilmore (1990), quien enfatiza una interrelación entre lo micro social con la parte contextual macrosocial, esto a través del concepto de *Mundo social*. En ese sentido, la propuesta metodológica es examinar la actividad artística de manera individual y colectiva y así poder establecer las conexiones entre los niveles micro y macro de análisis.

El argumento central es que las y los artistas junto con el personal de apoyo artístico están integrados en un entorno social a través de redes de participación, interactúan y ayudan a explicar la variación en las formas colectivas de expresión artística, estas variaciones generan modelos constantes que establecen intereses estéticos y económicos colectivos. El enfoque explicativo se centra en las relaciones sociales e interdependientes de la actividad.

Así, siguiendo a Becker (1982) y Gilmore (1990) la actividad colectiva crea patrones de interacción relativamente estables que actúan como referentes sociales que guían su actividad, esa dinámica es la que denominan *los mundos del arte*, que actúan como sistemas de producción, son organizaciones que se centran en acontecimientos colectivos y tienen un grado significativo de especialización, es decir, una división del trabajo bien establecida que constituye la base de intercambios regulares y de rutina entre las y los participantes que cooperan en él.

Colectivamente, estas redes de intercambio se parecen a una organización, pero sin las relaciones de dependencia y autoridad totalmente claras como lo sería una organización formal, en ese sentido las prácticas se convierten en convenciones. Una convención es una práctica común construida, como un proceso de acuerdo tácito, las y los colaboradores acuerdan prácticas porque esperan que las y los otros participantes sociales hagan lo mismo. En un mundo del arte, tales convenciones artísticas ayudan a circunscribir el estilo de la actividad, así producción-distribución-consumo en cada proceso social tiene su propio efecto en la construcción colectiva

de la actividad artística (Gilmore, 1990; Becker, 1982).

La aproximación teórica-metodológica que proponen Becker y Gilmore y que retomo para este trabajo, borra el mito romántico del artista socialmente aislado luchando solo para producir su trabajo, lo que se requiere es analizar los aspectos más pragmáticos de la organización artística, desde la división del trabajo hasta los recursos financieros para ellos y sus producciones, recursos creativos que ayudan a conceptualizar su expresión estética, recursos materiales para actualizar su trabajo, recursos para establecer contactos y los recursos críticos para legitimar el trabajo y así facilitar la adquisición de nuevos recursos.

Sin embargo, no todos los mundos del arte tienen el mismo grado o fuerza de integración, esto varía dependiendo de las formas y los motivos de su conformación y asociación, para este análisis se retoman las ideas de Bystryn (1981) y John-Steiner (2000) sobre los círculos artísticos como patrones colaborativos flexibles, ya que deben adaptarse según las condiciones sociohistóricas y políticas, se requiere de una constante reestructuración y reformulación de objetivos a largo plazo.

Bystryn (1981) siguiendo la idea del *círculo artístico*, profundiza en los motivos de su conformación, características y variaciones. Los círculos se conforman como resultado de las preocupaciones prácticas y económicas de ganarse la vida, buscar presentaciones y producir públicos o también para difundir una estética en particular; como una forma de hacer circular información e innovación artística, es decir, propiciar nuevas ideas entre sus miembros; o como espacios de discusión y evaluación de la obra; pueden tener una orientación político similar o simplemente se unen por el apoyo social.

En ese sentido, se entiende a los círculos como redes que no tiene fronteras claras, en donde hay interacciones indirectas, que aun cuando el centro o centros de los círculos tienen mayor densidad no hay un liderazgo formal, se carece de estructuras instituidas o de normas y tienden a colgarse de otras estructuras, con grandes variaciones.

Esta colaboración creativa en los círculos, para John-Steiner (2000) puede ser de dos diferentes modos: la *mutua complementariedad o creación compartida*, donde el trabajo artísticos y el para artístico se complementan y apoyan basándose en un marco compartido, hay una división de labores y la existencia de diferencias en habilidades entre los participantes; y *el enriquecimiento mutuo o colaboración integrativa*, es decir, se da un intercambio continuo que permite explorar el pensamiento de los demás, en él los participantes del trabajo artístico y para artístico están unidos por intereses similares y las conversaciones pueden desembocar en nuevas visiones de una obra. Los participantes se apoyan mutuamente generando una nueva visión y logrando un rápido proceso de integración.

Así, John Steiner (2000) plantea los fundamentos para una buena colaboración y comienzan a partir del descubrimiento mutuo y fusión de los colaboradores, se debe establece un compromiso con los objetivos, es necesaria una visión compartida, pero con diferencias entre compañeros, tiene que darse una complementariedad de habilidades y de formación, tiene que haber confianza y fluidez de papeles, se requiere de una capacidad de diálogo y tener tiempo para reformular y reorganizar la colaboración que es fundamental ya que el producto no es estático sino dinámico. Si no se llega a esta solidez en el círculo artístico y por el contrario existe fragilidad en las relaciones puede darse una tensión entre lo colectivo y el reconocimiento individual de cada integrante.

Reforzando así la propuesta de Becker, es necesario indicar que para algunos críticos la idea de *mundo del arte* es una “versión suave” de la teoría de campo de Bourdieu, sin embargo, Becker y Pessin (2024) indican que la metáfora del mundo no es espacial. El análisis se centra en una actividad colectiva de algún tipo, algo que las personas hacen juntas. Cualquiera que contribuya de algún modo a esta actividad y a sus resultados participa de este mundo. En contraste con la idea de “campo”, la idea de “mundo” tiene una base empírica más sólida, dicen Becker y Pessin (2024) habla de cosas que se pueden observar: personas que hacen cosas y no de “fuerzas”, de “trayectorias”, de “inercias”, que no son observables en la vida social.

Ahora, sobre la idea de que en la propuesta de Becker, hay ausencia de conflictos, no es así, sino que en la mayoría de los casos el conflicto se ha resuelto de alguna manera, y los participantes de la actividad se han puesto de acuerdo para hacer las cosas de esa manera, en lugar de hacerlo de cualquiera de las otras formas en que se podría haber hecho. Dice Becker y Pessin (2024) Es algo que se descubre observándolas en acción, viendo lo que hacen. Si están en conflicto, lo verás. Si trabajan juntos en un proyecto, lo verás. Y si hacen ambas cosas - luchar y trabajar juntos en un proyecto – también lo verás. El conflicto puede integrarse muy bien en la noción de mundo del arte, siempre que se integre como situación, y no como una predeterminación.

En síntesis, lo que me interesó de la propuesta de Becker es esa pregunta básica para desentrañar un mundo del arte: ¿quién hace qué, con quién, influyendo en el resultado de la obra artística? Así, como se verá en la propuesta metodológica y en el desarrollo de los capítulos empíricos, en concepto de mundo tiene que sumergirse en las prácticas vividas, observando y tomando muy en serio los procedimientos por los que se construyen entre los actores las “creencias compartidas” llamadas convenciones. Se trata entonces de una conceptualización sociológico-etnográfica, en busca de la explicitación de las circunstancias en las que se dan las situaciones sociales entre diferentes actores, que es la noción de mundo del arte, donde uno se abre a las múltiples posibilidades descubiertas en el curso de la Inmersión en la vida social.

1.4. Los procesos de intermediación artística

Dentro de los mundos del arte y el análisis de quien hace qué, resulta imprescindible considerar a un actor clave en el encadenamiento de la producción-distribución-venta del proyecto artístico cultural, me refiero a los intermediarios culturales y su papel en los procesos de encadenamiento ente la producción cultural y su mercantilización, que consolida lo que se conoce como industrias culturales.

Estudios realizados sobre el tema, han descrito al intermediario cultural como uno de

los actores centrales en el impacto que las industrias culturales han tenido en el desarrollo económico y urbano de las ciudades, como el estudio de Scott (1997) que plantea que cada vez es más importante dentro de la actividad económica contemporánea la dedicada a la producción de productos culturales en diversos enclaves urbanos a través del mundo; o los estudios de Richard Florida (2002) sobre la clase creativa, aquella que corresponde al segmento de la fuerza laboral cuya función económica consiste en crear nuevas ideas, tecnologías y/o contenidos creativos y que coadyuva a la innovación en las ciudades. Según este autor, una de las principales fuerzas que ha motivado el crecimiento económico local y el desempeño competitivo entre las ciudades estadounidenses ha sido la concentración y atracción de este tipo de trabajadores (Florida, 2005).

¿Quiénes son entonces los intermediarios culturales? Bystrine (1981), los define como sujetos móviles, que no necesariamente pertenece al círculo artístico, pero suelen dar objetividad y libertad. Esta posición de proximidad y lejanía en cada círculo le permite transmitir información y vincularlos.

Este actor "extraño" se vuelve central en el trabajo artístico dentro de las redes y entre las redes, es una especie de intermediario entre el artista y la difusión de la obra (Caves 2000). Une la producción y el consumo. Son productores de valor simbólico en diversas industrias, cadenas de productos básicos y espacios urbanos (Smith y Matthews, 2012).

Desde este punto de vista, retomo de Smith y Matthews (2012) las dos formas de analizar al intermediario cultural, formas que no necesariamente son incompatibles: La primera, como ejemplos de la nueva clase media, que participan en la mediación de la producción y el consumo. Un intermediario cultural en el sentido planteado por Bourdieu (2006), constituyen los nuevos "*taste makers*": sectores sociales especializados en la orientación e imposición social del gusto. Desde este punto de vista, seguir con atención su desempeño posibilita identificar gustos y preferencias de consumo cultural, puesto que traducen formas de apropiación cultural y sugieren sentidos otorgados al consumo simbólico. Sus opiniones tienen el potencial de

legitimar o des-legitimar gustos, prácticas y comportamientos culturales, es un poder simbólico del que está en condiciones de hacerse reconocer, de obtener reconocimiento en el plano del sentido y del conocimiento.

Bourdieu (1990) en su trabajo clásico sobre el gusto en la sociedad francesa que tituló *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, explica la lógica de la economía de los bienes culturales. Su objetivo fue comprender el condicionamiento social de las elecciones culturales o juicios estéticos, a partir de saber cómo los actores se posicionan en el espacio social, según sus distintos tipos de capital.

En este trabajo Bourdieu pone atención al desarrollo de las industrias culturales y de los medios de comunicación, para los cuales aparece toda una serie de nuevas categorías ocupacionales y es aquí donde habla de los "nuevos intermediarios culturales" y los define como "La nueva burguesía se realiza en las profesiones de presentación y representación (representantes de comercios y publicitarios, especialistas de relaciones públicas, de la moda y de la decoración, etc.) y en todas las instituciones dedicadas a la venta de bienes y servicios simbólicos" (Bourdieu,1990:367)

Explica que los nuevos intermediarios culturales eran producto de transformaciones más amplias de la economía, en particular el aumento de la parte que corresponde, en la producción de bienes, al trabajo simbólico de producción de la necesidad. En ese sentido, son un resultado directo de la difusión de la educación superior, el crecimiento de las industrias culturales y la ampliación del área de servicios.

Lo que plantea Bourdieu y que es importante rescatar es mirar la intermediación como *una tarea de difusión cultural al interior de la sociedad*, diría él, entre estratos sociales, de socialización en nuevos estilos de vida asociados con el consumo de bienes simbólicos.

Otra línea de investigación se ha desarrollado en el trabajo de Negus (2002) quien define a los Intermediarios Culturales como los "expertos" situados en las distintas etapas en que se entrelaza la producción y el consumo, un "grupo ocupacional

especial que vincula la producción con el consumo” y que permite comprender cómo la cultura se ve afectada por las prácticas económicas, al reconsiderar la interrelación entre las prácticas económicas y culturales.

Lo que los intermediarios culturales hacen, según Smith y Matthews (2012), es construir valor, mediante la formulación de cómo los demás (los consumidores finales, así como a otros actores del mercado, incluyendo otros intermediarios culturales) se involucran con las mercancías, afectando y efectuando otras orientaciones hacia esos bienes como legítimo (con bienes, se entiende que incluye los productos materiales, así como servicios, ideas y comportamientos).

Una característica más de los intermediarios culturales es que no son un grupo ocupacional monolítico, ni tampoco determinan bienes legítimos, servicios y prácticas tal como les plazca. Se diferencian por su ubicación dentro de las cadenas de productos básicos así como de las etapas de la producción cultural que se negocian en ellas.

Con base en ello, Smith y Matthews (2012) identifican tres dimensiones que ponen de relieve la especificidad contextual de los intermediarios culturales, lo que hacen y por qué son importantes. Cabe mencionar que estas dimensiones son mutuamente interdependientes.

(1) *El encuadre (Framing)*: todos los intermediarios culturales están involucrados en la elaboración de los productos. Lo que está disponible para enmarcar y cómo. A quién y con qué grado de restricción enmarcan bienes reflejará sus posiciones particulares dentro de las redes de actores humanos y no humanos, dentro de los segundos, hay una diversidad que también requieren atención: bienes particulares, herramientas emergentes, guiones y protocolos, competencias requeridas para utilizar los dispositivos y los medios a través de los cuales se desarrollan dichas competencias e hicieron creíbles. La ubicación de un intermediario cultural dentro de los ámbitos culturales y ocupacionales específicos y las cadenas o los circuitos permite un cierto conjunto de oportunidades y limitaciones.

(2) *La experiencia (Expertise)*: La experiencia y los tipos de conocimiento hacen la diferencia tanto entre los intermediarios culturales como en el momento en que intervienen en la cadena de producción, además de diferenciarlos con otros actores involucrados en la elaboración de productos y en la formación de su valor.

Las experiencias con las que cuentan se dan por lo regular a partir de una combinación de lo profesional y lo personal, la primera referida a las calificaciones objetivas (profesionalización y especialización) que debe tener y lo segundo refiere a las preferencias subjetivas y gustos, su habitus ofrece una orientación estética particular y formas de capital cultural. Ambos son la base de su credibilidad como intermediario.

Estas diversas formas de experiencia, en combinación con la gama de los dispositivos empleados en la elaboración de las mercancías, dan forma a las capacidades relativas de los intermediarios culturales para impactar en la formación del valor y de la constitución de las categorías de legitimidad cultural.

(3) *El impacto (Impact)*: los intermediarios culturales y su trabajo de encuadre influye en los demás y la durabilidad de esa influencia reflejará los dispositivos particulares, incluyendo su experiencia, a través del cual los intermediarios culturales actúan.

De acuerdo con esta descripción de los intermediarios culturales y de su centralidad en los estudios sobre la relación entre la producción y el consumo del arte, resulta indispensable mirarlos desde una perspectiva micro, en palabras de Heinich (2012) tener una observación cercana de sus acciones en su contexto real. Esta propuesta que viene de la sociología pragmática en las artes, que tiene como objetivo describir la estrecha interrelación de las acciones humanas y los objetos situados con el fin de comprender todo el conjunto de marcos (incluyendo los marcos simbólicos como las representaciones y valores) que limitan y organizan las relaciones reales al arte.

Además, también es indispensable centrar la atención en qué momento de la cadena de producción y consumo se encuentra el intermediario. Por ejemplo, Heinich (2012) plantea cuatro momentos: primero, cuando el intermediario cultural lo representan los

propios compañeros, los otros artistas, en un segundo momento, los críticos y curadores (a menudo ligados a instituciones públicas), en tercer lugar, los comerciantes y coleccionistas (referentes al mercado privado), y en cuarto lugar al público en general.

En síntesis, es una relación triádica entre las obras, el público y una serie de procesos de mediación que son operados por individuos que actúan como intermediarios en el mundo del arte, que proveen servicios y bienes simbólicos dirigidos a forjar gustos y preferencias estéticas espacialmente localizadas a través de las redes, circuitos y comunidades de artistas y consumidores, tienen un rol clave en la reproducción de economías de consumo. Por un lado, actúan como “formadores del gusto e inculcadores de disposiciones relacionadas al consumo” (Nixon y Du Gay 2002: 497). Por otro, añaden valor a bienes y servicios, produciendo mercados a través de la cualificación, mediación y difusión de las propiedades de éstos (Smith Maguire y Matthews 2014).

1.5. Las practicas espaciales para el diseño de los escenarios creativos

En el proceso de intermediación cultural descrito en el apartado anterior, principalmente en el que se va produciendo mercado lleva a la discusión de los espacios en los que los artistas ejecutan su producto cultural, que pueden ser los teatros-bar, foros teatrales, restaurantes, etc. Que resultan fundamental analizar a escala micro pues el espacio cumple un factor importante en el desarrollo de la producción del espectáculo, ya que puede ser determinante para decidir el número de integrantes en escena, la dinámica con el público, el efecto visual de las luces, etc., por eso es importante retomar la discusión sobre *los espacios que los artistas producen al realizar sus actividades laborales*, y se hará a partir de la definición de *escenarios creativos*.

Para abordar el tema de *escenario* creativo se tiene primero que dejar clara la noción de espacio, ya que ésta es la dimensión más amplia que le da sustento, es decir, la escala de *escenario* se desprende y le da sentido a la de espacio.

Para lo anterior se retoma la propuesta de Lefebvre (2013), pues analiza el espacio desde una perspectiva sociológica, ya que su propósito central ha sido buscar una teoría unitaria del espacio que articule tanto lo físico como lo mental y lo social, dice Hiernaux (2004) pasar de una teoría de los productos, como pueden ser las infraestructuras, a una teoría de la producción del espacio, de los procesos sociales que los generan y les atribuyen sentido a partir de la práctica social, es decir, la producción y los productos en forma simultánea.

Centrarse en la espacialidad humana, como le denomina Soja (2008), es centrar el análisis en el proceso de producción de la espacialidad, por un lado las acciones y pensamientos que los sujetos modelan de los espacios que los rodean, pero al mismo tiempo los espacios y lugares producidos colectiva o socialmente en los cuales se vive moldean sus acciones y pensamientos. Así, la espacialidad humana es el producto del agenciamiento humano y de la estructuración ambiental o contextual. Por tanto, cada uno de los espacios debe ser reconocido como producto de la acción y la intención humana colectiva, y así es susceptible de ser modificado o transformado.

Concebido así el espacio, Lefebvre (2013) plantea una propuesta teórico-metodológica básica para su análisis que está centrada en tres dimensiones para entender la dialéctica espacio-sociedad: lo percibido, lo concebido y lo vivido. la primera dimensión se refiere a la práctica del espacio, la segunda a la representación del espacio y la tercera a los espacios de representación.

Las prácticas espaciales (espacio percibido) son las prácticas cotidianas, la interacción entre la gente, está directamente relacionado con la percepción que la gente tiene de él con respecto a su uso cotidiano.

Las representaciones del espacio (espacio concebido) es abstracta y suele representarse en forma de mapas o de planos conceptualizados por los especialistas (urbanistas, arquitectos, sociólogos, geógrafos), Este espacio está compuesto por signos, códigos y jergas específicas usadas y producidas por estos especialistas.

El espacio de representación (espacio vivido) es el plenamente vivido, el experimentado directamente por sus habitantes y usuarios a través de una compleja amalgama de símbolos e imágenes.

Soja (2008) desarrolla la triada de Lefebvre, para analizar el espacio urbano, para él, el espacio concebido es el mundo cuantificable, medible, cartografiable, etc. sería el mundo objetivo. El espacio percibido sería el experimentado subjetivamente, el imaginado o imaginable, el que se materializa solo a través de representaciones. Por último está el espacio vivido, el más complejo, que no se deja reducir ni por medidas ni por el trabajo simbólico o imaginativo, porque es eso, vivido.

Posteriormente a la clasificación tríadica, Lefebvre (2013) incluye en la propuesta la perspectiva histórica, pues como lo explica, ningún espacio es el reflejo puro de la sociedad de su época, sino que se traslapan las dimensiones de lo percibido, de lo concebido y de lo vivido, propios de diversos momentos históricos. Se requiere entender la sedimentación de épocas anteriores en las formas espaciales actuales. El espacio sería así, como lo explica Milton Santos (2000) tiempo cristalizado a lo largo de la historia.

En síntesis, la propuesta de Lefebvre en su texto *la producción del espacio* da ciertos criterios metodológicos, que Hiernaux (2004) ayuda a puntualizar: (1) a partir de las prácticas sociales es que se puede reconstruir el análisis del espacio, (2) se deben distinguir representaciones del espacio y espacios de representación, y entender prácticas, es decir, asumir una posición tríadica en relación con la interpretación del espacio, para encontrar su esencia en una época dada, (3) un análisis micro de la realidad que siempre esté en continuo juego con lo macro, la singularidad es un instrumento del conocimiento global, (4) incluir la dimensión temporal, la historicidad, sólo a partir de la visión diacrónica es que se puede entender el espacio como un proceso, como producción que no se realiza en un día, por ello, el llamado a analizar la producción más que los productos. Lefebvre (2013) señala que un espacio producido se describe, se lee, es la forma de entender la esencia de los procesos, partir de predeterminaciones limita el análisis, reduce su alcance, deforma la realidad

e impide encontrar los verdaderos procesos, y los códigos del espacio.

Bajo estas precisiones sobre el concepto de espacio es necesario reflexionar lo sustantivo que aquí interesa: los *escenarios creativos* como producto del espacio percibido y vivido.

Dos puntualidades al respecto: en este proyecto se considera que el *escenario creativo*, como concepto, siempre se refiere a un fragmento del espacio y, si el espacio es social el *escenario creativo* también, es la dimensión espacial de un grupo social, en este caso, de un mundo creativo que se dedica a la producción de espectáculos de teatro cabaret.

Estos lugares: teatros, teatros-bar, foros, restaurantes, han permitido el desarrollo de un discurso por parte de los cabareteros en los que se refleja su producción y apropiación tanto mecánica como simbólica del espacio, pero no solamente ellos, sino también del público.

1.6. La identidad profesional artística

Finalizada la recuperación de los ejes teórico-analíticos que le dan sentido a la explicación de la producción de espectáculos de teatro cabaret, toca concluir el análisis buscando enmarcar teóricamente lo que los artistas definen con tres frases significativas: *Trabajamos por amor al arte*, pero también para *vivir del arte* porque *no vivimos del aplauso*. Es decir, la voluntad por encima de la adversidad, la fuerza que le da sentido a la voluntad se encuentra precisamente en la identidad profesional.

Para analizar el tema se parte de la discusión teórica sobre los procesos de socialización y la configuración de identidades profesionales desde una mirada sociológica, pues es la forma en la que puedo marcar el vínculo entre lo social y lo personal que da origen a la construcción de un modelo profesional, es decir, cómo a partir de los relatos de vida de los artistas se vislumbra la forma en que compaginan su identidad personal con el ámbito profesional en una coyuntura de precariedad laboral que les exige desplegar formas de trabajar en medio de ocupaciones y

profesiones que son su principal medio de manutención; para ello me auxilio de la propuesta de las *disposiciones o habitus* de Bourdieu, este poderoso instrumento de análisis sociológico que permite analizar la forma en que la estructura social entra en un diálogo con las ideas, motivaciones y sentidos del ser y de acción e interacción de las personas, que a lo largo de la historia tanto social como biográfica se van conformando regularidades y forman configuraciones, en este caso, un *habitus artístico* que diseña una *identidad profesional*.

Recordemos que el concepto de habitus es introducido por Bourdieu en su texto sobre *la reproducción* (1977) centrado en el análisis del papel de la escuela en la reproducción de las estructuras sociales, sin embargo será hasta su obra *el sentido práctico* (Bourdieu, 2007) donde destaca la dimensión activa, inventiva, de la práctica y las capacidades generadoras del habitus, rescatando de este modo la capacidad de invención y de improvisación del agente social. Define habitus como:

“Sistema de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente “regladas” y “regulares” sin ser en nada el producto de la obediencia a reglas y, siendo todo esto, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta” (Bourdieu, 2007).

El habitus es entonces lo sociohistórico y cultural incorporado por los artistas y convertidas en *disposiciones* duraderas, dice Bourdieu, maneras duraderas de mantenerse y de moverse, de hablar, de caminar, de pensar y de sentir, en el caso que me ocupa en este trabajo, de hacerse artista escénico productor de teatro cabaret, es decir, en ese proceso de *interiorización de la exterioridad* el habitus hace posible la producción libre de todos los pensamientos, acciones, percepciones, expresiones, que están inscritos en los límites inherentes a las condiciones particulares sociohistóricas de su producción, en todos los ámbitos, aún los más individuales y personales como pueden ser los gustos y las preferencias estéticas

(Bourdieu, 2010).

Sin embargo, el habitus no sólo es estructura estructurante, sino que con ese capital adquirido, el agente, en este caso los trabajadores artísticos, definen su acción en las nuevas situaciones que se le presentan, según las representaciones que tienen de ellas, es decir, no sólo reciben del exterior, sino también son generadores y organizadores, tanto de las prácticas sociales como de las percepciones y apreciaciones de las propias prácticas.

La puesta en relación de ambas (contexto-acción y sus significado) permite entonces sumar la dimensión sociohistórica a la dimensión relacional, es decir, lo individual-subjetivo-personal es social, es producto de la misma historia colectiva que se deposita en los cuerpos y en las cosas (Bourdieu, 2010) y es en ese proceso de socialización entre el yo y los otros en donde se configura una identidad social. El concepto de socialización está estrechamente ligado al concepto de identidad.

Para hablar de identidad profesional se retoman las aportaciones del sociólogo francés Claude Dubar (1991, 2001 y 2003) sobre los *procesos identitarios*, que ya ha demostrado su eficacia analítica en investigaciones sobre el trabajo en sus múltiples dimensiones identitarias, por ejemplo ocupacional y profesional relacionada al hacer de ingenieros e ingenieras en la industria maquiladora (Hualde, 1998), sobre las orientaciones y significados del trabajo femenino (Tolentino, 2007), sobre las transacciones objetivas y subjetivas de mujeres trabajadoras en contextos socialmente estructurados (Torres, 2013) o más recientemente sobre vocación y formación en músicos profesionales (Guadarrama, 2019).

Además Dubar resulta fundamental porque analiza los procesos de construcción de la identidad a partir del concepto de socialización, pues la define como el resultado provisorio, subjetivo y social, biográfico y estructural originado en diversos procesos de socialización. Para el autor es claro que no se puede conceptualizar la identidad a partir de la disociación entre lo individual y lo colectivo. Así, desde la perspectiva en la que la socialización es definida como un sistema de interacciones, el autor va

desarrollando una propuesta sociológica de cómo analizar el problema de las identidades profesionales, propone una aproximación “comprensiva” de la socialización (Dubar, 1991).

Al incorporar la dimensión biográfica y relacionarla con una dimensión social es donde se observa un dialogo con Bourdieu, pues Dubar, sin nombrarlo, habla de habitus para llegar a la identidad social, hay un reconocimiento a lo robusto del concepto para explicar la reproducción de las posiciones relativas en la sociedad, pero Bourdieu se queda corto para la comprensión de las contradicciones que generan los cambios, para ello Dubar plantea el concepto de una identidad dinámica, cambiante donde puede haber rupturas y reconversiones identitarias, es decir, son igual de importantes las posiciones heredadas que plantea Bourdieu como las estrategias identitarias desplegadas en las instituciones que atraviesan los individuos y que contribuyen a su transformación, idea que plantea Dubar.

Ahora bien, la esfera del trabajo como de la formación escolarizada profesional se han vuelto centrales o con una relevancia mayor en el proceso de construcción de las identidades sociales de ciertos sujetos, como son muchos de los artistas escénicos. Con esto no quiero decir que se tengan que reducir las identidades sociales al estatus que otorga el empleo y el nivel educativo, es evidente que antes de identificarse con un grupo profesional y un trabajo, los artistas, desde la infancia, construyen una identidad de género, étnica, de clase social, etcétera que también marca diferencias importantes en el desarrollo de las profesiones, casos documentados por ejemplo en las enfermeras de elite que analiza Tolentino (2007) o los músicos profesionales que analiza Guadarrama (2019).

Es por ello por lo que se elige de Dubar (1991, 2001) la idea de que la identidad profesional se configura en tres etapas de la vida de los sujetos: antes de ingresar a estudiar la profesión, durante la experiencia educativa institucional y cuando se ejerce, posterior a la graduación, y es en estas tres grandes etapas que está dividido el presente capítulo. La primera refiere a las expectativas y motivaciones que tienen las y los artistas antes de ingresar a estudiar la carrera y comúnmente están

relacionadas con su familia de origen, sus amistades y personas o acontecimientos significativos; el segundo se refiere a las vivencias e interacciones sostenidas durante su etapa de aprendizaje profesional ya sea en la institución educativa formal como en los cursos de formación continua, su relación con pares y docentes contribuye a perfilar la identidad profesional y, finalmente, la experiencia laboral en la que los sujetos ponen en marcha todo el proceso de profesionalización ya mencionado.

1.7. Reflexiones finales

Trazar un diálogo teórico entre diversas propuestas disciplinarias no fue una tarea fácil, la muy inicial propuesta teórica se fue modificando en el momento en que los datos empíricos se volvieron protagonistas en el proyecto. Como resultado se tiene la conjunción de cinco ejes analíticos: trabajo artístico precario, los mundos del arte, los procesos de intermediación, las practicas espaciales para el diseño de escenarios creativos y la identidad profesional artística. A continuación se ilustran los puentes analíticos entre ellos en la siguientes figuras Aa, Ab, Ac y Ad.

Figura Aa

Esquema teórico que enmarca la investigación

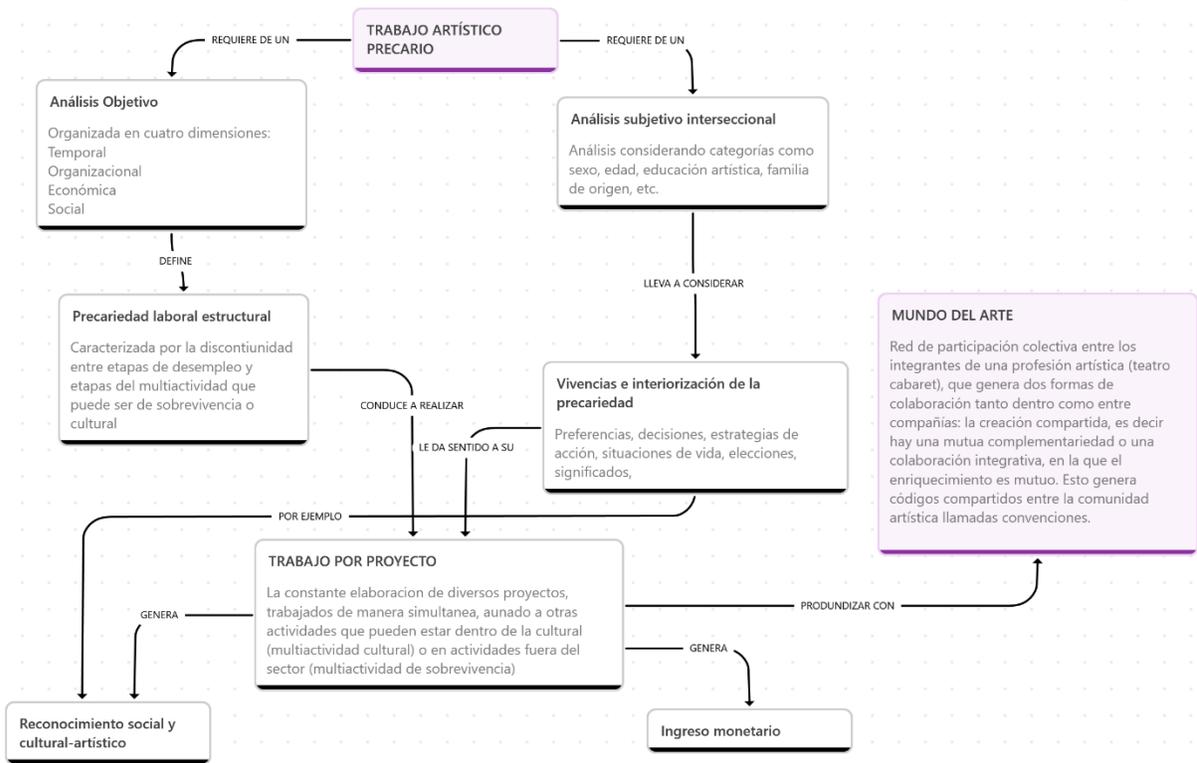


Figura Ab

Esquema teórico que enmarca la investigación (continuación)

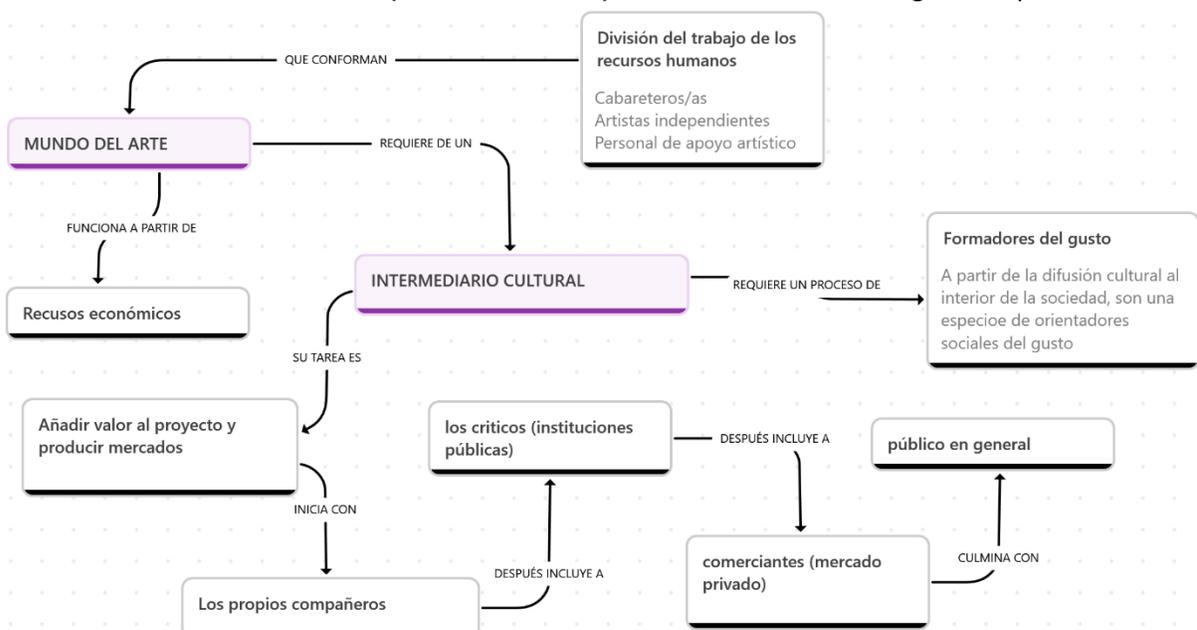


Figura Ac
Esquema teórico que enmarca la investigación (continuación)

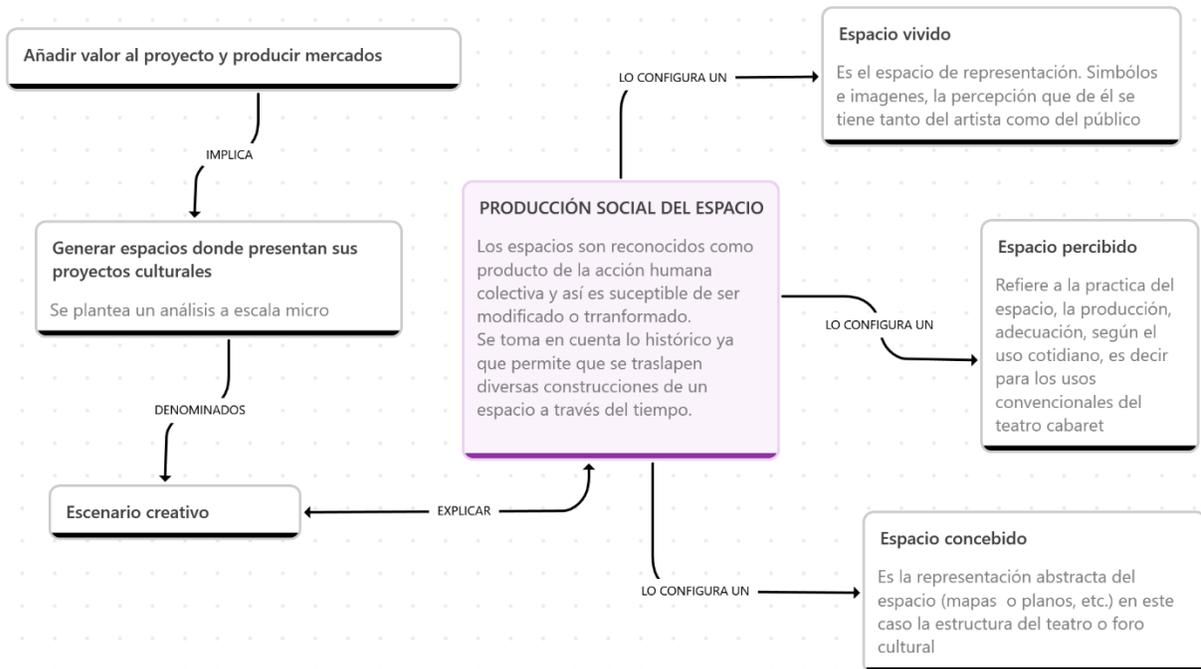
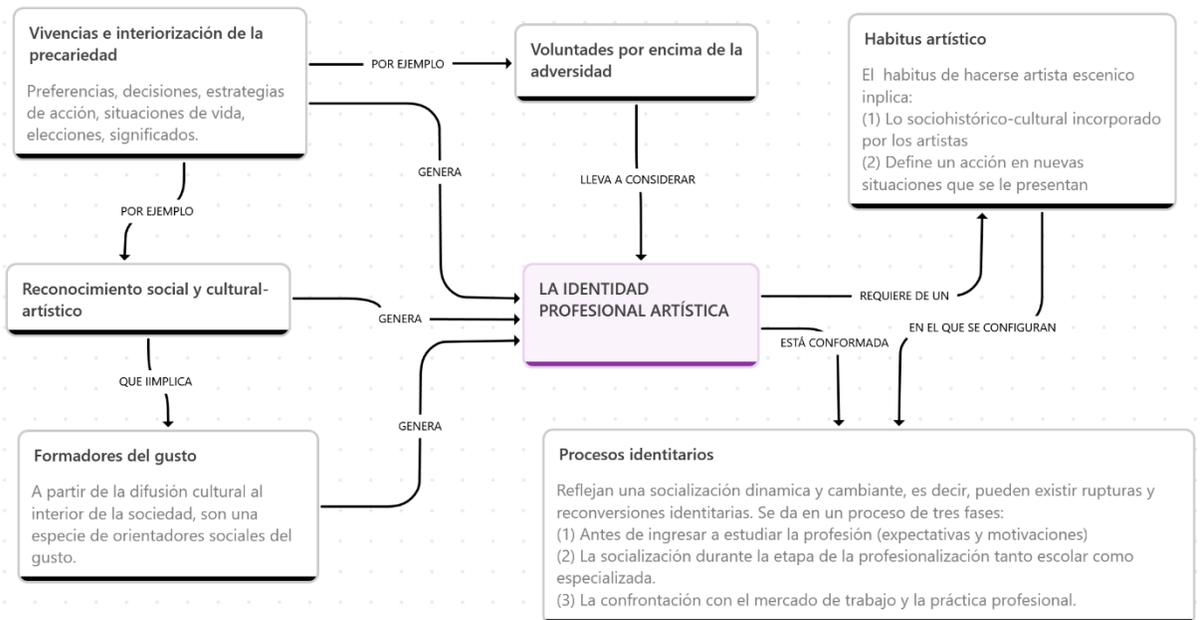


Figura Ad
Esquema teórico que enmarca la investigación (continuación)



La idea central está en concebir al artista como un trabajador y en ese sentido será el análisis de sus actividades. Lo cual me llevó a buscar aportaciones teóricas pertinentes para ello, la primera proviene de la sociología del trabajo y se enfoca en el tema del trabajo precario, punto nodal de la explicación que define al trabajo de los artistas por proyectos autogestivos acompañados de otras actividades tanto culturales-artísticas y en algunos casos alejados de ese sector.

Al ser un trabajo por proyectos autogestivos, se pensó el análisis más en el sentido de una empresa (La compañía) que genera sus productos culturales que pone a la venta, entonces era necesario adentrarse a su mundo laboral para desentrañar las acciones, interacciones y significados que esa forma de trabajo les genera. Y es entonces donde retomo la propuesta de mundos del arte, que plantea un análisis en el que se van desmembrando las redes de colaboración entre los artistas a partir de la división del trabajo y de los recursos económicos, encontrando pertinente saber sobre las convenciones que este grupo genera, no sólo para producir sino para vender el espectáculo.

Es en el proceso de difusión y venta del producto cultural, que entra en escena una actividad y en algunos casos actores imprescindibles para ello, que son los intermediarios culturales, discusión que viene de la economía cultural, nos indica que serán los encargados de orientar y formar gustos en el mercado del arte, tanto en colegas artistas, como en otros gestores e intermediarios como pueden ser funcionarios públicos y empresarios culturales para poder llegar al público y así añadir valor económico y simbólico al producto y generar mercados.

En ese proceso es que se vuelven determinantes los foros culturales y el análisis de su injerencia en la producción y venta del proyecto. Para ello se retoma la propuesta de analizar la construcción social del espacio, que viene de la geografía cultural y que indica que el espacio cumple con tres aspectos esenciales, su configuración para el uso, su representación y la forma de concebirlo.

Finalmente, un aspecto esencial del trabajo de los artistas es su remuneración no económica, sino la satisfacción que da, medida muchas veces por su aceptación en el público, por ejemplo los aplausos, pero también tiene que ver la idea de disposición tan fuertemente desarrollada en su proceso de socialización con la profesión, con el arte, esa identidad profesional artística que se convierte en la fuerza que une voluntades por encima de las adversidades que un trabajo con las características de precariedad que tiene les produce en la vida. Ante esto es que se decide retomar, también desde una perspectiva sociológica el eje teórico de la construcción de las identidades profesionales a partir del concepto de habitus y de los procesos identitarios.

CAPÍTULO 2

Metodología: Entrevistas biográficas y etnografía del trabajo teatral

“Pero hasta el final no podrás saber qué predicados debes introducir en tu razonamiento, y que otros debes descartar. Así es como estoy procediendo en el presente caso. Alineo un montón de elementos inconexos, e imagino hipótesis. Pero debo imaginar muchas, y gran parte de ellas son tan absurdas que me daría vergüenza decírtelas” (Umberto Eco, 1993:290. In memoriam de José Luis Torres Franco, 2005).

2.1 Introducción

Este capítulo tiene como objetivo describir la elección y el diseño metodológico, desde los planteamientos más ontológicos-epistemológicos que indicaron el camino correcto a seguir, el diseño de los instrumentos para la recolección de la información, el trabajo de campo, la sistematización y propuesta de análisis de los datos, le he denominado una *Estrategia metodológica mixta centrada en relatos profesionales contextualizados etnográficamente*. Lo que busqué fue tener un laboratorio de análisis empírico, tomando en consideración la mirada poblacional del fenómeno a partir del análisis descriptivo de estadísticas oficiales que presenta el INEGI con la Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo (ENOE), pero dando prioridad a una metodología cualitativa centrada en relatos de vida enfocados en la parte profesional-laboral los cuales fueron contextualizado etnográficamente por medio de la observación participante tanto en el espacio físico, asistencia a espectáculos de teatro cabaret en los diferentes escenarios donde se presentan las compañías, como en las redes sociales digitales.

Es importante enfatizar que la estrategia metodológica seleccionada se pensó en función del problema de investigación y de la propuesta teórica inicial en el proyecto, y que ambas (teoría y metodología) se fueron puliendo a lo largo del proceso de investigación, en este ir y venir entre la realidad social y la teoría. Detallo a continuación el camino recorrido con cada uno de los métodos utilizados.

2.2 El uso de la metodológica mixta-convergente con un enfoque predominante en lo cualitativo

Se trabajó a partir de lo que Creswell (2014) define como metodología mixta-convergente, es decir, se hacen converger datos cualitativos y cuantitativos para tener un análisis más exhaustivo del problema de investigación. La idea es integrar ambos tipos de información en la interpretación de los datos, sin embargo, a pesar de ser una metodología mixta, se le da prioridad al enfoque cualitativo, es decir, se trata de una metodología mixta con un enfoque predominante (Taskakkory y Teddlie, 1998), en donde la investigación cualitativa cubrió diversos métodos que se fueron realizando de manera paralela; y cuando se incorporó la mirada cuantitativa es que se puede definir lo mixto predominante también como secuencial.

Al darle prioridad a lo cualitativo se considera que, en sintonía con las tradiciones interpretativas, los sujetos desarrollan significados que le da sentido a la acción social, es decir, en el proyecto hay una centralidad puesta en el sujeto y cómo éste actúa ante contextos específicos en el que se desarrolla laboralmente, los cuales, a su vez, están permeados de aspectos histórico-culturales, como lo indican Weber (2004); Schutz (2015); Berger y Luckmann (1995); Goffman (1997); Becker (2009), Denzin (2000) y Tarrés (2004), debido a que el objeto de las ciencias sociales es el sujeto que crea significados sociales y culturales en su relación con los otros, el método se orienta a comprender los significados de la acción y de las relaciones sociales en sociedad, por tanto la metodología conduce a la comprensión de la experiencia vivida por las y los trabajadores del arte que, pese a la influencia de las estructuras, poseen espacios de libertad y son sujetos portadores y productores de significados sociales y culturales, es decir, con esta mirada interpretativa o como Weber (2003) lo llama, la comprensión interpretativa interna (*Verstehen*), se profundiza en el proceso del acontecimiento social.

Bajo el anterior argumento, la tarea fue reconstruir el mundo del arte del teatro cabaret para describir y explicar cómo realizaban sus proyectos, desde la división del trabajo enfocado en la producción, distribución y consumo de su obra, mapeando las

conexiones entre las y los artistas, entre ellos y otros actores importantes como los intermediarios, e ir descubriendo los territorios en donde esto sucedía.

Encontrar este marco metodológico adecuado resultó también de las aportaciones de la sociología pragmática en el estudio de las artes, donde se ha buscado describir la estrecha interrelación de las acciones humanas y los objetos situados con el fin de comprender todo el conjunto de marcos (incluyendo los marcos simbólicos como las representaciones y valores) que limitan y organizar las relaciones del arte, a partir de observaciones cercanas de las acciones en su contexto real (Heinich, 2012).

Estas propuestas llevaron a plantear una aproximación micro de la realidad social a partir del uso de metodologías cualitativas que permiten ir de la mano de los sujetos, sus acciones, interacciones, significaciones, interpretaciones y discursos para explicar las conexiones, específicamente las que realizan los artistas en la construcción del mundo del arte de teatro cabaret en México.

Sin embargo, es indispensable también indagar el porqué del fenómeno, lo que Weber (2003) llama la explicación causal externa (*erklären*), es decir, las condiciones que establecen ese escenario del mundo de arte, las estructuras que crean las circunstancias, en ese sentido es importante la incorporación, posterior al análisis cualitativo, de la mirada poblacional del fenómeno, a partir del análisis descriptivo de estadísticas oficiales que presenta INEGI en la Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo (ENOE), y las ocupaciones seleccionadas fueron a partir del catálogo de Ocupaciones (SINCO). Una mayor descripción de ese procedimiento metodológico se encuentra desarrollado en el capítulo cuatro, aquí sólo se presenta la descripción y justificación de la estrategia de investigación cualitativa.

2.3. El trabajo de campo y los métodos de investigación

Ubicar los escenarios sociales y conformación de la muestra cualitativa

Para la realización del trabajo de campo, fue necesario decidir, en primer lugar, cuáles eran los espacios idóneos para recolectar los datos y observar la participación

de los diversos sujetos y entidades que hacen posible los espectáculos de teatro cabaret, proceso que planteo el desafío de pasar del diseño de investigación antes mencionado a la recolección de información capaz de captar de forma retrospectiva los relatos laborales de los artistas que comúnmente se observaban en escena, era entonces necesario seleccionar lugares donde poder convivir con ellos y conocer así su mundo laboral. Decidí iniciar el trabajo de campo en el Teatro-bar El Vicio⁷. La decisión tiene detrás la idea de que el investigador es quien debe desplazarse a diversos espacios, fuentes, entidades y sujetos en los que se les pueda dar seguimiento, por lo tanto, la elección del teatro-bar de mayor reconocimiento y prestigio en ese mundo del arte fue el punto de partida para iniciar el rastreo de los artistas y los diversos escenarios donde llevan a cabo sus producciones.

El trabajo de exploración de campo se realizó entre junio y septiembre de 2015, consistía en asistir a los espectáculos que se presentaban en el Teatro-Bar El Vicio y posteriormente al XIII Festival Internacional del Cabaret que se realizó en diversos espacios públicos y privados, todos en la Ciudad de México, del 13 al 29 de agosto de 2015. El acceso a esos escenarios aún fue de manera encubierta, es decir, como una espectadora más. La exploración tenía como objetivos identificar las compañías de teatro cabaret, identificar los foros teatrales y otros lugares de presentación, la relación con el público, los distintos tipos de público, las temáticas abordadas en los espectáculos y algunas relaciones entre compañías para la presentación de los espectáculos, así como situaciones visibles de organización. Durante ese periodo se lograron tres entrevistas informales a informantes clave o detentores de información que describo en la siguiente tabla:

⁷ Antes conocido como El Hábito, que fue concebido y abierto por el poeta Salvador Novo en 1954 como un foro para la expresión artística. En manos de la actriz Jesusa Rodríguez y la compositora Liliana Felipe, y bajo el nombre de El Hábito, se convirtió en uno de los principales espacios para el cabaret en México. A partir del 2005, la compañía de Las Reinas Chulas tomó las riendas del lugar para dar continuidad al proyecto artístico por el que abrió sus puertas. Su Dirección: Madrid 13, entre Aldama y Centenario. Colonia Del Carmen. Coyoacán. Se describirá más de este espacio creativo en el capítulo seis de este documento.

Tabla - 1

Entrevistas informales a detentores de información

Persona entrevistada	Actividades que realiza	Temas que se tocaron	Fecha y lugar de la entrevista
Nora	Cabaretera Dramaturgia, producción, dirección, actuación.	** Los lugares de presentación ** La historia del cabaret ** Investigadores que han trabajado el tema ** cabareteros para entrevistar	18.06.2015 Teatro-bar El Vicio [Abajo del escenario, después de un ensayo]
Michelle	Representante. Maneja la agenda de una de las artistas más prestigiadas de cabaret y participa en los espectáculos en producción y organización	** Historia del cabaret en México ** La trayectoria de la artista como forjadora del cabaret	08.07.2015 Oficinas [Colonia Romita]
Tito	Cabaretero Actor, director, dramaturgo, empresario. Referente central en la historia del teatro cabaret	** Temas secundarios para poder entender el cabaret ** Autores que han trabajado el tema ** La historia del cabaret en México ** Algunos nombres de cabareteros/as para entrevistar	24.07.2015 Entrevista Telefónica

Fuente: Elaboración propia con datos obtenidos de las entrevistas a los cabareteros junio – julio, 2015.

Concluida esta etapa del trabajo de campo, dedicada a la exploración del escenario social y los sujetos de estudio, el principal reto consistió en la adquisición de confianza y aceptación de la investigación, pues pasé de ser una espectadora a una estudiante de doctorado que les observaba y buscaba entrevistarles. Es así como se fueron generando estrategias de acercamiento para poder realizar las entrevistas y conformar la muestra cualitativa, principalmente fue de tres formas:

- (1) La técnica de bola de nieve, es decir, un informante lleva a otro, por ejemplo Nora recomendó a Andrés y él a su vez a Mercedes, a Brenda y a Roberto y así.
- (2) La otra dinámica consistía en esperar al término de los espectáculos, si las y los cabareteros salían del camerino a fichar, que consiste en convivir con el público asistente, allí los abordaba pidiendo una entrevista y explicando para qué, por ejemplo Yurief y Pedro fueron algunos de ellos.
- (3) Una estrategia más fue enviar con los meseros notas a los actores y actrices, pidiendo hablar con ellos y explicarles el proyecto y así conseguir una entrevista. Al final del espectáculo, algunos acudían al llamado, por ejemplo Adriana.
- (4) Hubo un caso extraordinario con Cecilia, pues asistí a la presentación de su libro *Introducción al cabaret*, y al momento de solicitar la firma de su libro, le comenté mi proyecto y solicité entrevista.

Es así como se conformó la muestra cualitativa con 24 entrevistas biográficas realizadas entre el 01 de octubre de 2015 al 08 de septiembre del 2016 y una última el 19 de noviembre del 2017. A continuación se presenta una tabla con los datos generales de cada entrevista.

Tabla 2

Entrevistas realizadas para el proyecto “El mundo del arte del Teatro cabaret en contextos de precariedad laboral en México”

Nombre	Perfil profesional	Fecha y Lugar de la entrevista
Andrés	Actor, director, dramaturgo y productor. <u>Tipo de compañía: Unipersonal</u> Licenciado en actuación por la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT) del INBA. Ha sido Becario del FONCA Rango de edad: 45-50 años.	01.10.2015 Parque en la colonia Del Valle
Roberto	Actor, Drag Queen <u>Tipo de compañía: Unipersonal</u> Tiene carrera trunca en Actuación por la Escuela Nacional de	06.10.2015 Sanborns frente al parque La Bombilla

	Arte Teatral (ENAT) del INBA Ha sido becario del FONCA Rango de edad: 45 a 50 años.	
Paola	Actriz, productora y directora teatral. <u>Tipo de compañía: Colectiva</u> Licenciada en actuación por la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT) del INBA Maestrante en Pedagogía Teatral por la misma Institución. Ha sido becaria del FONCA y beneficiaria del programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales Rango de edad: 45-50 años.	15.10.2015 Domicilio particular
Brenda	Diseñadora de maquillaje, utilería y prostéticos <u>Personal de apoyo artístico</u> Licenciada en Artes Visuales por la Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, y también estudió Maquillaje en la Escuela Nacional de Producción y Escenotecnia de CONACULTA. Rango de edad: 50 a 55 años.	25.02.2016 Cafetería del Centro Cultural Helénico
Mercedes	Actriz de teatro, cine y televisión <u>Artista independiente</u> Estudio Actuación en el Foro Teatro Contemporáneo de Ludwik Margules Rango de edad: 50 a 55 años.	11.03.2016 Cafetería en Plaza Churubusco
Ana Francis	Actriz, escritora, directora y activista <u>Tipo de compañía: colectiva</u> Estudió teatro en el Foro de Teatro contemporáneo de Ludwik Margules; Ha tomado clases de perfeccionamiento actoral, cabaret alemán, improvisación, <i>stand up comedy</i> y cabaret. Rango de edad: 50 a 55 años.	05.05.2016 Domicilio Particular
Isabel	Actriz de teatro <u>Tipo de compañía: colectiva</u> Licenciada en actuación por la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT) del INBA, Rango de edad: 40 a 45 años.	07.05.2016 Estudio para ensayos ubicado en domicilio particular
Roam	Actor, director, músico y docente. <u>Tipo de compañía: colectiva</u> Licenciado en Actuación por Escuela nacional de Arte teatral (ENAT) del INBA.	07.05.2016 Estudio para ensayos ubicado en domicilio particular

	<p>Interpreta instrumentos musicales tales como acordeón, armónica, piano, trompeta y clarinete. Rango de edad: 45-50 años.</p>	
Brissia	<p>Actriz de teatro, narradora oral, improvisadora y maestra <u>Tipo de compañía: colectiva</u> Licenciada en Actuación por la Escuela nacional de Arte Teatral (ENAT) del INBA. Se ha especializado en Teatro Cabaret y Máscaras de comedia humana Rango de edad: 45-50 años.</p>	<p>24.05.2016 Sala de ensayos del Centro Cultural de la Diversidad</p>
Liliana	<p>Directora y actriz de teatro <u>Tipo de compañía: colectiva</u> Estudio Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Rango de edad: 35-40 años.</p>	<p>08.06.2016 Domicilio Particular</p>
Irakere	<p>Actriz y creadora escénica <u>Tipo de compañía: colectiva</u> Egresada del Centro Universitario de Teatro. Becaria del Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico de Tlaxcala. Se especializa en el método de entrenamiento vocal Linklater y es maestra titular en la materia de Voz del Centro Cultural Virginia Fábregas. Rango de edad: 35-40 años.</p>	<p>08.06.2016 Domicilio Particular</p>
Pako	<p>Actor de teatro <u>Tipo de compañía: colectiva</u> Licenciatura trunca en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Veracruzana. Experiencia en las artes escénicas, ha tomado talleres de Actuación, de Clown y de Cabaret Rango de edad: 35-40 años.</p>	<p>08.06.2016 Domicilio Particular</p>
Gabriela	<p>Teatrista y profesora <u>Tipo de compañía: colectiva</u> Licenciatura en Arte Teatral en la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT) del INBA y un año y medio en la Facultad de Filosofía y Letras en la carrera de Literatura Dramática y Teatro. Tiene conocimientos musicales en Armonía, Solfeo.</p>	<p>11.06.2016 Cafetería a lado de Youkali Cabaret</p>

	Instrumentos: Jarana y acordeon Docente de Historia y teoría del teatro. <u>Rango de edad: 45-50 años.</u>	
Leticia	Actriz <u>Tipo de compañía: Unipersonal</u> Egresada del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. Beneficiaria del Programa Creadores Escénicos con Trayectoria del FONCA. Es integrante activa en diferentes colectivas de mujeres de teatro y de la iniciativa de Mujeres de la Industria Audiovisual #YaEsHora, iniciativas con agenda de trabajo común por la equidad, las políticas públicas con perspectiva de género, la existencia de espacios de trabajo libres de violencia y la representación de la mirada femenina dentro de las narrativas. Rango de edad: 50 a 55 años.	16.06.2016 Camerino del Teatro-bar El Vicio
Ana Laura	Actriz/teatrera, activista, presentadora y coordinadora de comunicación. <u>Tipo de Compañía: colectiva</u> Estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad La Salle. Actuación en Casa Azul artes escénicas de Argos. Un diplomado en Derechos Humanos, Memoria y Construcción de paz en el claustro de Sor Juana y Performans en la Universidad de Nueva York Rango de edad: 35-40 años.	23.06.2016 Patio del Teatro-bar El Vicio
Erica	Actriz, productora y profesora de teatro <u>Tipo de compañía: colectiva</u> Estudió Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, y se especializa en cabaret. Rango de edad: 35-40 años.	23.06.2016 Patio del Teatro bar El Vicio
Yurief	Compositor y productor de música escénica <u>Artista independiente</u> Compositor de música para niños, cabaretero, actor, diseñador de audio, guitarrista, acordeonista, pianista, compositor de música para teatro y cabaret. Estudió en el Instituto Nacional de Bellas Artes de la ciudad de Mérida, Yucatán, donde obtiene formación clásica y estudia armonía contemporánea y arreglo.	23.06.2016 Estudio particular

	Rango de edad: 40 a 45 años.	
Minerva	Actriz, profesora y defensora de los derechos humanos <u>Tipo de compañía: Unipersonal</u> Egresada de la Licenciatura en Actuación de la Escuela de Arte Teatral (ENAT) del INBA, y especializada de manera autónoma en el cabaret Rango de edad: 45 a 50 años.	08.08.2016 Cafetería Colonia del Valle
Gustavo	Maestro, comediante, speaker, actor, guionista y productor <u>Tipo de compañía: colectiva</u> Más de 25 años de experiencia haciendo teatro, Comedia, televisión, Improv, Clown y Sketch, Dirección Creativa y Stand Up. Actualmente tiene su casa productora de contenido. Rango de edad: 45 a 50 años.	12.08.2016 Beer Hall del Four Points by Sheraton, Colonia Roma
Adriana	Actriz, escritora, productora y directora Clownbaretera <u>Tipo de compañía: Unipersonal</u> Abogada de formación, egresada de la facultad de derecho de la UNAM, se especializó en Clown en la escuela de Clown de Barcelona y en cabaret en los talleres del Tito Vasconcelos. Rango de edad: 59 a 55 años.	16.08.2016 Oficina de trabajo, Colonia Roma
Cecilia	Actriz, cabaretera, dramaturga, directora y activista <u>Tipo de compañía: Colectiva</u> Egresada del CUT-UNAM. Dedicada al teatro cabaret desde hace más de 25 años, siendo la mejor especialista en México en docencia e investigación de este. En 2016 publicó el libro Introducción al cabaret –con albur- en coedición Paso de Gato y Ediciones Chulas, siendo el único libro hasta el momento especialista en la materia en México. Rango de edad: 45 a 50 años.	26.08.2016 Sala de trabajo del Centro Cultural España
Pedro	Actor, cantante, director de escena, dramaturgo, catedrático, productor, director de arte y autor publicado. <u>Tipo de compañía: Unipersonal</u> Realizó estudios de técnica actoral en el ITESM y la WMHS de la University of New Mexico en los Estados Unidos. Licenciatura en Actuación en la Escuela de Arte Teatral (ENAT) del INBA. Realizó diversos estudios de posgrado en producción y gestión de espectáculos, diseño de vestuario, iluminación y caracterización.	31.08.2016 Cafetería ubicada en el centro comercial Perisur

	Rango de edad: 55 a 60 años	
Iker	Compositor y Cabaretero. En el teatro se ha desempeñado como intérprete, director, músico y docente. <u>Tipo de compañía: Unipersonal</u> Licenciado en Actuación, egresado de la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT) del INBA Rango de edad: 45 a 50 años	08.09.2016 Teatro-bar la Sacristía
Gabriel	<u>Músico escénico Independiente</u> Estudió Licenciatura en Piano en la UNAM y un diplomado en Teatro en el Instituto nacional de Bellas Artes Rango de edad: 35 a 40 años	19.11.2017 Cafetería de El Péndulo de la Roma.

Fuente: Elaboración propia con los datos recabados durante el periodo de trabajo de campo, 2015 – 2017. El orden es a partir de la fecha de entrevista.

La principal técnica de investigación fue la entrevista biográfica, sin embargo, durante el trabajo de campo se consideró importante la observación participante, búsquedas digitales y la recolección de información hemerográfica. A continuación, se detalla en qué consistió cada una de éstas y las temáticas que se abordaron.

Entrevistas biográficas centradas en relatos profesionales

Como se indicó líneas arriba, se consideraron como ejes centrales de aproximación y reconstrucción, los relatos que los cabareteros, artistas independientes y personal de apoyo artístico hicieron de sus vidas profesionales, para ello decidí utilizar el método biográfico, específicamente la versión narrada por el propio sujeto social, es decir, los relatos de vida, por ser, en términos de Norman y Denzin (1970), Jelin (1979) y Piña (1989) la historia de una vida contada tal y como el individuo la ha vivido, cómo él se presenta ante sí y ante los otros en el transcurrir de su vida y lo relata, su «discurso interpretativo» cuya particularidad es estar estructurado en torno a la construcción de una figura que se denomina «personaje». A través del relato se puede apreciar la manera en que cada sujeto se reapropia del universo sociohistórico donde se ha criado (Ferraroti, 1983) y muestra cómo se constituye en dueño de su historia (Carretero, 2002).

Bajo las anteriores consideraciones, trabajar con un “objeto que habla” –a decir de Bourdieu (1998:56) – implica una operación de delicadeza mayor, supone darle un estatuto especial a la palabra del sujeto para poder, a través de ella, construir categorías teóricas que nos den cuenta del mundo laboral que fueron construyendo.

A partir de esta propuesta es que diseñé la guía de entrevista. Es importante comentar que su contenido se fue modificando conforme se avanzaba en el trabajo de campo, pues se fueron identificando actividades que se pensaba correspondían a sujetos laborales diferentes y en realidad no era así, por ejemplo en el caso de los intermediarios culturales, resultó que en la práctica se trata de cabareteros-intermediarios, es decir los mismos artistas cabareteros cumplen con la función de intermediario económico-cultural, por lo cual fue necesario reelaborar la guía. Al final los ejes temáticos se centraron en lo siguiente [también se puede revisar el anexo 1. Guía de entrevista]:

- * Gusto por el arte, el teatro y el cabaret – Se buscó que las y los artistas relataran sobre cómo se fue desarrollando su gusto por el arte, por el teatro y por el cabaret, además de otras actividades artísticas, desde su niñez, adolescencia y los inicios “informales” de su formación artística.
- * Formación profesional. – Los relatos estuvieron centrados en el periodo de elección profesional, qué carreras estudiaron, las escuelas, los institutos, las universidades, si fue dentro de las artes y la cultura o fuera, sus vivencias escolares con compañeros, profesores, otros actores vinculados al medio artístico, las diversas especializaciones dentro de la Universidad y fuera de ellas, ya sea con cursos de formación continua, talleres, conferencias, etcétera, hasta su llegada y profesionalización en teatro cabaret.
- * La llegada al mercado de trabajo. – Se buscó que las narraciones especificaran su transición de lo escolar al mundo laboral o su llegada al mundo laboral dentro de las artes y la cultura, los actores que intervienen en ello, la historia de cómo se llega al teatro cabaret.
- * Caracterización de la compañía. – Dentro del relato, se buscó la descripción de las

compañías que conforman, desde el nombre y los motivos por los cuales le llamaron así, la historia de sus inicios, sus integrantes, cambio o no de integrantes, la existencia de un organigrama tipo empresa, sus fuentes de financiamiento, su organización administrativa, financiera, posiciones político-ideológicas, la especificidad de trabajar bajo la figura de una compañía teatral, semejanzas y diferencias entre trabajar de manera individual o por compañía y ¿Qué es una compañía de teatro cabaret?

- * Caracterización del teatro - cabaret en México, Se pidió platicaran sobre su disciplina de manera sociohistórica, es decir, el desarrollo del cabaret en México (su historia, compañías, cabareteros/as, proyectos representativos), influencias (estilos) que marcan el desarrollo del cabaret, compañías más destacadas, cabareteros más destacados, semejanzas y diferencias ente el teatro cabaret y otro tipo de expresiones escénicas, tipos de teatro cabaret: semejanzas y diferencias.
- * Formación de públicos: Se buscó que los relatos incluyeran información sobre el público, sus características socioculturales, demográficas, ideológicas. La existencia de clubs de fans y el papel que juega en el desarrollo de su actividad artística, qué pasa con una actividad que depende del gusto y asistencia de la gente.
- * Dinámica del cabaret en México y específicamente en la Ciudad de México, se les pidió que narraran sobre los circuitos artísticos que ellos ubicaban en los que esta inserto el cabaret, los foros teatrales, su percepción de las zonas de la ciudad como contexto de los foros teatrales. y como contexto para el desarrollo de sus proyectos culturales.
- * Organización del trabajo para el desarrollo de los proyectos culturales. Se les pidió describir a detalle cómo es su trabajo, las diferentes fases de un proyecto artístico y la distinción entre ellos: para un espectáculo, para el festival de cabaret, para el desarrollo de un foro teatral, para cursos dentro de la academia y de manera independiente, las actividades individuales (de autogestión y creativas), las actividades colectivas (de autogestión y creativas), la descripción del proceso

creativo, el contexto sociocultural, político y económico. La difusión: internet, medios de comunicación, en los mismos foros, sobre los foros teatrales: elección, relaciones laborales y no laborales.

- * Redes de Colaboración entre compañías y artistas dentro de la escena. - Se observó en la exploración que había proyectos en los que participaban más de una compañía, por lo tanto fue relevante cuestionar sobre la participación con otras compañías, participación con otros artistas independientes, participación con personal de apoyo artístico, cuando, por qué, criterios de elección, etcétera.
- * Redes de Colaboración con sujetos fuera de la escena. Se observó que las compañías se presentaban en foros de diverso origen, ya sea gubernamental o privado, por ello se les cuestionó sobre la relación que establecían con el gobierno federal y de la CDMX, con la sociedad civil, con las instituciones educativas, con los medios de comunicación, con el medio del espectáculo, con los dueños o administradores de los foros teatrales, teatros-bar, bares, restaurantes y todo espacio donde presentan sus proyectos.
- * Intermediación en el desarrollo de los proyectos culturales. - Se pudo observar en las primeras entrevistas que los artistas fungían como gestores culturales, entonces se les cuestionó sobre la toma de decisiones y quienes participaban y de qué manera para producir, promocionar, vender, etcétera.
- * Visión a futuro. - narraron su percepción sobre el futuro del cabaret como expresión escénica, teatral, sobre su compañía y sobre sí mismos como artistas.

Se recuperaron así las narraciones de diversos informantes para comprender, desde su perspectiva, como se han conformado las compañías y la vinculación de éstas con un grupo importante de artistas independientes, personal de apoyo artístico, lugares especializados y gestores culturales, que conforma el mundo del arte del teatro cabaret en México en distintos momentos, centrados principalmente en la actualidad.

Para la conformación de la muestra cualitativa se siguió el método de saturación teórica que proponen Strauss y Corbin (2002), que requiere ir realizando el análisis

de los datos para construir las categorías que explican cada uno de los aspectos del fenómeno, con suficiente información que resulte irrelevante continuar preguntando porque se llegará a la misma idea. Sin embargo, también se buscó lograr lo que Abbott (2001) llama patrones narrativos, es decir, garantizar la variabilidad de la muestra al entrevistar a tres tipos de artistas que se fueron descubriendo en el trabajo de campo: las y los cabareteros, las y los artistas independientes y el personal de apoyo artístico, que no por ser de apoyo deja de tener actividades muy creativas. Para sistematizar y analizar las entrevistas se utilizó como herramienta de apoyo el software ATLAS.ti y se siguió la propuesta de codificación y categorización de datos a partir del método comparativo constante de la teoría fundamentada, que permitió, la elaboración de los capítulos cinco, seis y siete de este documento.

La observación participante como método de contextualización de los relatos profesionales

El método de observación participante no era parte de la estrategia metodológica original, en un inicio se pensó como un medio de acercamiento a los informantes clave, sin embargo, los diversos escenarios sociales recorridos en búsqueda de las entrevistas se convertían en elementos que contextualizaban las narraciones, ahí es donde valoré la importancia que tiene el espacio (territorio / lugar) en la conformación del mundo laboral del teatro cabaret.

En ese sentido, la observación participante me permitió estar “en el lugar de la acción”, pasé de realizar observación como una “táctica cotidiana” a convertirla en una “cotidiana deliberada” en el momento en que pasé de ser una asistente eventual a los espectáculos sólo por diversión, a buscar explorar el campo para desentrañar las redes de cooperación entre artistas, trabajo que duró, como ya se mencionó en el apartado anterior, entre julio y septiembre de 2015, pero la estrategia no terminó en ese momento, era preciso subir el nivel de científicidad del método, al pasar de una “cotidianidad deliberada” a una “deliberada controlada” que Sánchez (2004) define como la altamente formal, ya que se establece la selección de un escenario en relación con un determinado tema de investigación, hay una observación y registro

de datos de manera sistemática, un procesamiento de la información y la interpretación de ésta, hay ya una especificación de contexto, de situaciones y de individuos.

Ese trabajo se logró de manera más sistemática, dos o tres veces por semana, en el año que se realizaron las entrevistas, que fue de octubre de 2015 a septiembre de 2016, sin embargo, no dejé de asistir a las funciones hasta la conclusión del análisis de los datos que fue en diciembre de 2017, sólo que las asistencias eran ya esporádicas, una o dos veces al mes y en los festivales internacionales que se realizan anualmente.

Este método permitía entender a la observación participante en términos que describe Sánchez (2004) como escenario y configuración de la diversidad de significados, dando cuenta del fenómeno social a partir de la observación de contextos y situaciones que generan los procesos sociales. Es importante mencionar mi confrontación como investigadora con el escenario social y los actores allí involucrados, ya que la percepción de los artistas sobre mí y mi libreta era percibida como “algo profesional” y los/las hizo sentir que eran las personas centrales de la investigación (que así es) y predisponían su colaboración, dando incluso pases dobles o en un extremo gratis con la finalidad de ser observados en acción.

La tarea era realizar etnografías cortas que destacaban la dinámica que se construye alrededor de la presentación de los espectáculos, las formas de interacción en el espacio y la conformación de espacios, todos ellos, datos relevantes para la configuración de una tipología de *escenarios creativos*, pues fue a través de entender esos espacios como territorios de significados que se buscó generar nuevas interpretaciones del espacio, de las redes y de las compañías, tomando en cuenta las relaciones y localizaciones generales, pero también los significados que los entrevistados daban de esos espacios (se puede revisar la guía de observación en el anexo 1).

La autoetnografía digital

Seguro se han percatado de que la tesis está narrada en primera persona y de manera singular, pues es difícil separar las vivencias de la investigadora con el sujeto de estudio, situación que valdría la pena discutir en otros espacios sobre la vinculación entre etnografía, etnografía digital y autoetnografía, en los términos en que Richardson (2003:512) lo describe: “Las autoetnografías son altamente personalizadas, textos reveladores en los cuales los autores cuentan relatos sobre su propia experiencia vivida”, es decir, son las experiencias de la etnógrafa como investigadora situada en un contexto social y cultural en particular, en este caso, la transición de una autoetnografía “presencial” a una “virtual” dentro del mundo artístico del teatro cabaret. Se da paso entonces al relato de la autoetnografía digital:

No he mencionado que la primera cabaretera que conocí en mi vida fue a Regina Orozco en un “concierto a la carta” que dio en el teatro del fuego nuevo, que se encuentra en las instalaciones de la UAM, Unidad Iztapalapa, cuando yo era estudiante de licenciatura, en un ya lejano inicio de siglo XXI. Allí es donde también comenzaba mi incursión a las redes sociales, primero con Hi5 y muy poco tiempo después con Facebook que es donde encontraría toda la información sobre esa actriz-cantante que me impresionó en el teatro del fuego nuevo.

Años después, al estar en una estancia de investigación en el Centro de Investigaciones y Estudios de Género de la Universidad Nacional Autónoma de México, entre el verano del 2008 y el verano del 2009, coincidí con compañeras feministas que eran fans de Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe (allí supe de ellas) y además asistentes asiduas al Teatro-bar el Vicio en donde estaban presentes Las Reinas Chulas, y fue cuando empecé a seguir en redes a esas primeras cabareteras y entender un poco de qué iban sus espectáculos.

A qué voy con este pequeño relato, a que a diferencia de la observación participante, mi incursión en las redes sociales fue más orgánica, pues pasó de ser un espacio en el que me enteraba de qué presentaciones había en El Vicio y si había descuento a

estudiantes, a una mirada más enfocada en las dinámicas que allí se presentaban, ya no era sólo visitar la cartelera del lugar, sino empezar a seguir y enviar invitación de amistad en Facebook a las y los artistas que iba identificando en escena o que iba entrevistando, esa comunidad digital me abrió la posibilidad de observar, por medio de fotografías allí publicadas algunos procesos de trabajo y con los testimonios, de las dificultades y ventajas que daban espacios, colegas, etc. Es donde más pude vislumbrar las diferencias que hay entre las compañías de teatro cabaret en cuestión de precariedad por ejemplo, no es lo mismo estar en el núcleo central o el epicentro del cabaret que ser un crítico de ciertas prácticas allí reflejadas y trabajar en otros espacios fuera de, temas que se abordan en el capítulo cinco.

La mayoría de los artistas que ya estaban enterados de mi investigación y que habían aceptado mi solicitud de amistad en sus redes de Facebook, me etiquetaban en sus eventos para su difusión y yo gustosa compartía, pero también me etiquetaban en videos o publicaciones con la intención directa de brindarme información, la cual paso a ser parte de mis fuentes centrales para el análisis. También dedique largas jornadas recuperando las fotografías de los usuarios y sus publicaciones con sus comentarios y debates adjuntos, eso contribuyó a comprender el sentido que el usuario le da a la imagen y también a lo que desea transmitir y debatir en redes sociales.

El objetivo al descubrir ese mundo de información fue comprender aspectos valorados por ellos/ellas mismas en la producción y transmisión de su actividad artística, de igual forma, permitió complementar los relatos de vida profesional. En síntesis, la indagación en Facebook fue una oportunidad de crear un enlace con las y los artistas escénicos para la obtención de información que con otras técnicas hubiera sido imposible. Es necesario reconocer que el desarrollo tecnológico ofrece nuevas formas de acercamiento para los estudios laborales, no sólo es el uso de la tecnología como una herramienta para desarrollar un método tradicional como la entrevista o la observación, sino que el mundo virtual o lo digital requiere de métodos específicos para su análisis, pues la realidad sobrepasó las viejas definiciones del

cara a cara en una entrevista o la inmersión camuflajeada extrema de las largas estancias para el desarrollo de una etnografía y temas en ese sentido. Es necesario, como lo enuncia Pink (2019), adentrarnos a las interacciones de las personas en el mundo digital y tratar de comprender las complejidad de las relaciones que se entretajan en la internet.

Trabajo hemerográfico

Para llevar a cabo la descripción de lo que es el teatro cabaret como expresión escénica las entrevistas decían mucho, pero faltaba precisión en los datos, había diversas posturas en fechas y en corrientes que influyeron en su desarrollo, es por eso que la siguiente tarea fue realizar una intensa búsqueda hemerográfica, pues fue imposible un rastreo con fuentes académicas ya que las y los cabareteros son un sujeto de estudio poco analizado en las ciencias sociales, en específico desde los estudios laborales, la única forma de reconstrucción era entonces hemerográfica. La búsqueda consistió en recopilar entrevistas de los integrantes de la escena en medios de comunicación, se encontraron relatos interesantes en programas televisivos principalmente de programas culturales del canal 22 y del canal 11 en el que los invitados podían hablar de sus puestas en escena y con ello dar un poco de contexto sobre el tipo de teatro que realizan.

También se encontraron notas informativas, principalmente cuando estaban presentes en las carteleras de teatro independiente en la ciudad. Las publicaban periódicos como La Jornada o revistas como Proceso e incluso revistas digitales como Sin Embargo, así como en gacetas de instituciones educativas como la UNAM y la UAM.

La fecha que se acotó sobre la búsqueda de información fue a partir de los años noventa que fue cuando Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe se volvieron referente importante con su espacio cultural que llamaron El Hábito y del que Monsiváis daba algunas referencias importantes.

En síntesis, la revisión hemerográfica se centró en el periodo de 1990 a 2017 y a

partir de ese material se realizó la reconstrucción histórica del teatro cabaret que se presenta en el siguiente capítulo, además de conocer a profundidad la historia de las figuras clásicas con las que no se logró una entrevista biográfica, como fue el caso de Astrid Hadad, Regina Orozco, Tito Vasconcelos y Jesusa Rodríguez. Además del seguimiento de la trayectoria de vida laboral de los y las cabareteras que en ese momento se encontraban en ascenso en ese medio ya sea que hayan sido entrevistados o no.

2.4. Análisis de la información

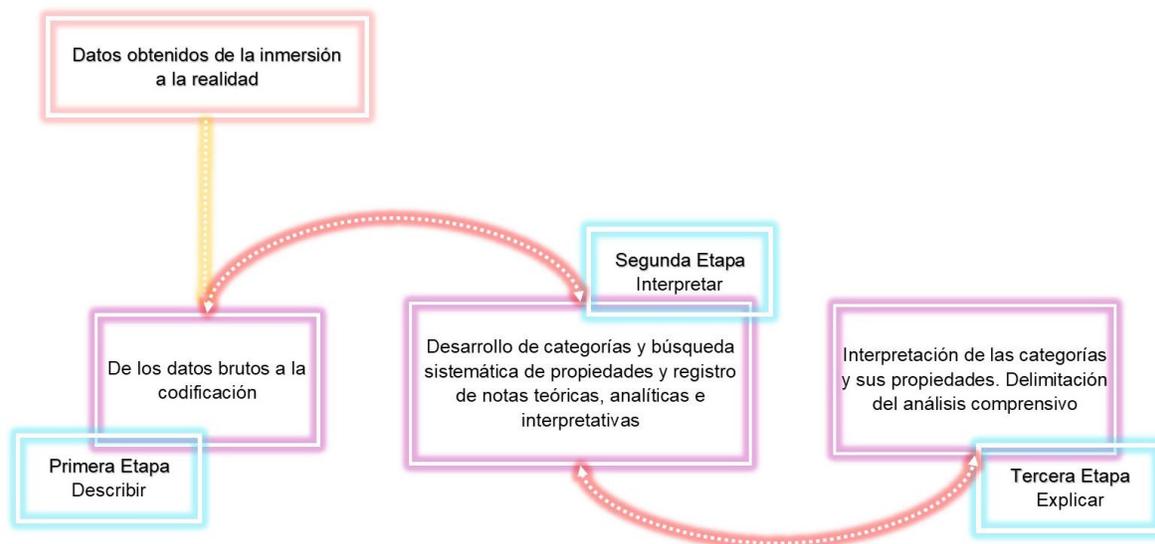
El análisis de los datos tuvo como fuente central las entrevistas biográficas, sin embargo se fueron incluyendo datos que reforzaban el análisis como fueron los relatos de la observación participante, las publicaciones en redes sociales, así como información producto de la indagación hemerográfica.

Fue un análisis transversal donde las voces individuales y otros materiales son cruzados en función de las categorías que constituyen el proceso de producción e intermediación de los espectáculos teatrales y la influencia del espacio en esa dinámica, además del tema de la identidad profesional de las y los artistas escénicos, como menciona Denzin (1986) la triangulación interactiva de diversas historias referidas a un mismo tema, con distintas visiones y con especial atención a las divergencias y casos negativos, como elementos clave para la interpretación de sus relatos.

Para lograr ese análisis se trabajó a partir de la codificación y categorización que propone el método comparativo constante que diseñó la teoría fundamenta y que se ilustra en la siguiente figura 1 y se describe a continuación.

Figura 1

Estrategia de análisis de los datos cualitativos



Fuente: Elaboración propia a partir de las propuestas teóricas de Strauss (1987), Strauss y Corbin, (2002).

El proceso de análisis comienza con ir de los datos brutos a la codificación que permite la descripción de la información. Consiste en comparar la información, tratando de dar una denominación común a un conjunto de fragmentos que comparten una misma idea. A este tipo inicial de análisis se denomina “codificación abierta”. El objetivo es abrir la indagación, cualquier interpretación en este momento es provisional, la codificación está enraizada tanto en los datos, como en la experiencia del investigador, incluido el conocimiento de la literatura, el resultado es una lista de códigos (enunciados descriptivos) con su explicación y vinculados a un grupo de citas (fragmentos de los datos) que ilustran tal explicación. A continuación un ejemplo en la siguiente tabla 3:

Tabla 3.

Informe de códigos con comentarios y citas

Código:

En el cabaret el artista realiza varias actividades

Comentario:

Una de las características básicas de las y los cabareteros es lo polifacéticos que se vuelven para poder llevar a buen término una producción. Van desde actividades artísticas en el escenario como actuar, cantar, bailar, pero también de producción como guionistas y directores, resuelven cuestiones estéticas que le dan marco a las producciones como es la escenografía, el vestuario, el maquillaje y también se capacitan en autogestión para poder vender su proyecto o buscar financiamientos.

Citas:

ANDRÉS

soy actor, dramaturgo, director y productor, esas cuatro cosas se congenian en hacer cabaret

ROBERTO

los cabareteros están en todo el proceso creativo desde que bajan la idea ellos, desde que lo están escribiendo, desde que van a ver qué vestuario se van a poner, desde que van a ver cómo va a ser el maquillaje, desde que saben de iluminación (...) Entonces, un cabaretero es un productor, actor, Realizador, Vendedor.

PAOLA

son espectáculos que exige mucha preparación de parte de los intérpretes y muchas habilidades en distintas áreas porque pues los intérpretes son también los creadores, son también los productores y hacemos muchas cosas ¿no? Los que... unos tocan instrumentos y escriben, otros escribimos-producimos, otros dirigen y hacen música, otros ¿Qué sé yo? Cada uno tiene un montón de otras, una exigencia de un gran abanico de habilidades además de que pues hay que, hay que bailar, hay que cantar, hay que escribir, hay que actuar, hay que hacer humor, hay que hacer reír, hay que pasar una reflexión, hay que escribir una obra ¿no? Son como muchas habilidades que se requieren, muchas exigencias

ANA FRANCIS

En el teatro se acostumbra que haya dirección, producción, diseño de escenografía, diseño de dirección, diseño de vestuario. En el cabaret no necesariamente, generalmente quien lo hace, quien lo actúa, es un poco diseñador de todo, aprendes... sabes un poco de todo... necesariamente sabes resolver un espacio, una iluminación, un vestuario, etcétera,

ROAM

Pues yo empecé dirigiendo y sigo dirigiendo, ahora, siempre hemos hecho varios roles todos, entonces casi siempre pues también actuar, componemos música, tocamos la música, cantamos, bailamos en algunas... hay estos roles que no necesariamente son tan escénicos como la producción, la dirección de escena, la iluminación, la escenografía, etc. Entonces hemos echado

mano por necesidad, así tal cual, por ejemplo, yo me he dedicado a ser autodidacta en términos de escenotécnicos, entonces compré libros y me puse a estudiar cuestiones de iluminación, también de dirección de escena, de composición. Aparte de las herramientas que adquieres durante la carrera.

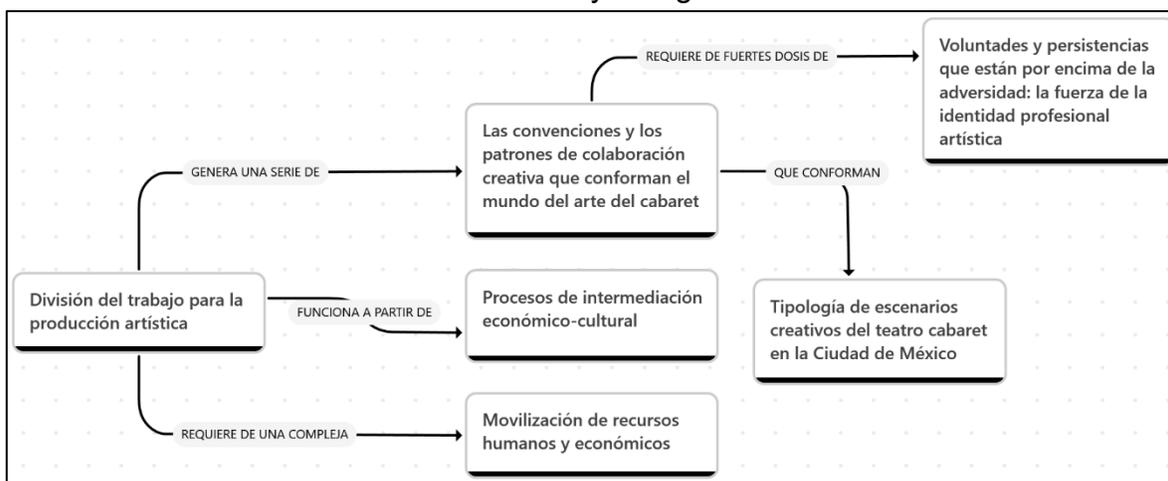
Fuente: elaboración propia a partir del análisis de los datos cualitativos (entrevistas, observación participante, etnografía digital, revisión documental)

Teniendo lista la descripción de la información, se procede a la construcción de subcategorías, categorías y el diseño de modelo teórico-explicativo. Esta parte del análisis se le conoce como “codificación axial” y consiste en la construcción de subcategorías y categorías por medio de la búsqueda activa de semejanzas y diferencias entre los datos codificados, además de otros elementos como son: condiciones, interacciones, estrategias/tácticas y consecuencias, el propósito es comenzar el proceso de reagrupar los datos que se fracturaron durante la codificación abierta para formar explicaciones más precisas y complejas sobre los fenómenos. Una categoría representa un fenómeno (algo que se define como significativo para los entrevistados), por su parte una subcategoría responde a preguntas sobre los fenómenos tales como cuándo, dónde, por qué, quién, cómo, y con qué consecuencias, dando así a los conceptos un mayor poder explicativo.

Sin embargo, el trabajo analítico de integración de categorías y sus propiedades no finaliza aquí, sigue la delimitación y escritura, es allí donde se pasa a la “codificación selectiva” y consiste en el refinamiento analítico, es un proceso de reducción de categorías que tiene como resultado, que la teoría va focalizándose e integrándose cada vez más, cumpliendo así el requisito de parsimonia y generar o reforzar (hacer más robusta) la teoría sustantiva. El producto puede ser un diagrama integrador, en este proyecto se realizó el siguiente, cada uno de los nodos dio pie al desarrollo de los capítulos analíticos que conforman este documento:

Figura 2

Diagrama integrador de las categorías centrales producto del proceso de codificación y categorización de los datos cualitativos.



Fuente: elaboración propia a partir del análisis de los datos cualitativos (entrevistas, observación participante, etnografía digital, revisión documental)

2.5. Reflexiones finales

A lo largo del capítulo se observa como la reconstrucción del mundo del arte del teatro cabaret requirió de múltiples recursos y métodos para la recolección de información que, probablemente, desde otra perspectiva metodológica no habría sido posible. Desde el inicio de la investigación se tenía la certeza de que se requería un enfoque metodológico mixto, dada la necesidad de explicar la relación entre la estructura social (el mercado de trabajo de las y los artistas escénicos en México) con la acción-interacción de los sujetos, que implica entender que acciones llevan a cabo para hacer frente y modificar la estructura social, y es ahí donde, en el proceso mismo del trabajo de campo, se van incorporando métodos y por tanto datos que robustecen la saturación teórica que permitió, a partir de un estudio de caso, generar tendencias explicativas de lo que muy probablemente sucede en otros mundos del arte, sea con trabajadores escénicos o de otras ramas de la cultural y las artes, sirva entonces esta propuesta para otras investigaciones con características similares que permitirán integrar nuevas categorías analíticas a la teoría sustantiva aquí desarrollada.

Así también es importante cerrar el capítulo señalando algunas consideraciones éticas en la conducción de la observación participante y las entrevistas biográficas, principalmente en la identidad de las y los informantes, pues como investigadora social sé que hay asuntos éticos que rodean la investigación social, igual que los hay en otras formas de vida de las personas, como lo señala Hammersley y Atkinson (2010) el consentimiento no consiste simplemente en hacer que un participante firme un formulario, en este caso no fue así, simplemente se proporcionó una comprensión clara y detallada de la naturaleza de la investigación y de cómo se llevaría a cabo, además de la importancia de su participación tanto en la entrevista grabada como en el acceso y mi presencia en el escenario social, en esa negociación del acceso y recopilación de datos, la confianza se fue fortaleciendo y fue entonces que mi rol de campo comenzó a modificarse, siguiendo las fases que menciona Amir, M. (2004, citando a Adler y Adler, 1987), de una "membrecía periférica" que implicó una participación marginal en los escenarios sociales a una "membrecía activa", es decir, mucho más participe del grupo tanto de manera presencial como digital.

CAPÍTULO 3

El cabaret. Historia de un teatro transgresor

“El cabaret lo que tiene es sátira política, crítica social y que es transgresor, yo pienso que la característica fundamental del cabaret es que es transgresor, transgrede el género teatral convencional, el discurso, lo sexual, las identidades de género, siempre te está poniendo como en problemas en ese sentido, entonces es fundamentalmente transgresor [...] además viene de la revista, de la carpa entonces tiene estructuras cómicas muy divertidas”. (Ana Francis)

“Hay tres cosas que tienen en común casi todos los espectáculos de cabaret, el humor, la música y el contenido social [...] La onda es que es tan reciente que no hay categorización todavía... entonces yo los llamo expresiones escénicas, es una expresión escénica que tiene humor, música y contenido social” (Roam).

3.1. Introducción

El objetivo de este capítulo es acercar al lector a las raíces socioculturales e históricas del teatro cabaret, no se trata de una intromisión a los estudios sobre dramaturgia o historia del teatro, la intención es más modesta, se trata sólo de enmarcar la disciplina escénica sobre la que trabajan las y los artistas que tomé como laboratorio de análisis desde una perspectiva analítica centrada en la sociología del trabajo artístico, la geografía cultural y las identidades profesionales.

Es así como, se hace un recorrido desde el café-concert francés, el cabaret berlinés, el teatro épico brechtiano y la zarzuela como el puente entre Europa y América. También se describe lo que sucedía en México en la primera mitad del siglo XX, con el teatro de revista y de carpa, pues son también sus referentes directos. Finalmente, se presenta una fotografía de la escena del cabaret actual en México, se describen sus rasgos más importantes, qué compañías la conforman, y que artistas.

3.2. ¿Qué es el teatro cabaret?

Para comenzar este capítulo es necesario precisar ¿Qué es el teatro cabaret? La gran mayoría de los entrevistados y la literatura al respecto lo definen como un subgénero de la farsa⁸, ya sea en una estructura trágica, cómica, melodramática, tragicómica o didáctica, en la que se encuentran personajes grotescos, caricaturescos o exagerados que distorsionan el lenguaje y las situaciones hasta lo inverosímil y lo absurdo, acompañadas de sarcasmo, ironía, humor ácido, inteligente, ingenioso y agudo. Robles (2010) dice que el cabaret es al teatro lo que la caricatura es al periodismo.

Se pueden identificar seis características esenciales, la primera refiere al sentido crítico de sus puestas en escena, que van dirigidas principalmente a los grupos de poder tanto políticos como económicos e ideológicos. El teatro cabaret funciona como una especie de contracultura que busca cuestionar, señalar y poner en evidencia fallas del sistema político, económico, social y cultural de país, y le da voz a grupos a veces considerados vulnerables como son las mujeres y la comunidad Lésbico, gay, bisexual, transexual, transgénero, travesti e intersexual (LGBTTTI).

Un segundo ingrediente principal del cabaret es la música, casi siempre es en vivo y pueden ser producciones originales para la puesta en escena, o modificar alguna existente, ya sea en la letra o en el ritmo, para hacerla acorde a la temática que se presenta, también están las canciones retomadas en su versión original pues son congruentes a lo que se plantea en escena.

Sobre esa base, se trabajan dos tipos de producciones, las que se acercan más a una representación teatral, más actuación y menos música y a la inversa, las que son muy musicales con ciertos momentos de drama.

En cuestiones de dramaturgia, Sotres (2016) explica que por lo regular se encuentran personajes tipo o arquetipo y no estereotipos, es decir, el estereotipo

⁸ Véase Sotres (2016) y Robles (2010).

es la fachada de un modelo, es la pura imagen sin contenido, es light y es falso, en cambio el arquetipo es un modelo original y primario, verdadero y es el punto de partida que forma parte del inconsciente colectivo. Así, casi siempre, se encontrará al cómico principal y al patíño, el primero es el protagonista que lleva la escena y el segundo está al servicio de él, le sirve los chistes, es el detonador, la guía y el cómplice del otro.

En cuarto lugar, el teatro cabaret suele ser localista, frecuentemente efímero y temporal, pues aborda temas de un momento histórico específico, contrario al resto de los géneros teatrales que buscan ser universales, es decir, que la temática abordada se presenta en cualquier tiempo y contexto.

Al ser esa su tesitura, es necesario que los que se dedican a escribir y producir los espectáculos estén bastante bien informados del acontecer diario, ante eso se requiere un arduo trabajo de investigación, y de cierta ideología transgresora al sistema, que sean curiosos y cuestionen, que escriban y actúen, que provoquen, perturben, transgredan, escandalicen, disientan, con sentido del humor, pero jamás reírse o burlarse de la víctima.

Una penúltima característica esencial del teatro cabaret es la estética, es decir, los vestuarios y las escenografías deben lograr ese estridentismo característico de este género teatral, para ello se requiere de un trabajo colectivo entre diversas disciplinas y ocupaciones.

Finalmente, un actor central es el público espectador, pues en el teatro cabaret la cuarta pared⁹ se ve rota, se da una interacción entre actores y espectadores, pues hay que recordar que busca generar conciencia, informar, reflexionar y, dentro de lo posible, invitar a ejercer alguna acción, además de divertirse.

Definidos así los rasgos característicos del teatro cabaret, en el siguiente apartado se presentan los precedentes socioculturales y artísticos que a nivel internacional

⁹ Teóricamente, hay cuatro paredes en escena: la que está detrás del actor, las dos que están a sus costados y una imaginaria que divide el escenario del público, como si fuera una caja con un lado invisible.

fueron influencia directa de lo que hoy representa esta expresión escénica.

3.3. Precedentes internacionales

Antes de comenzar la presentación del cabaret francés y del alemán, que son propiamente las dos raíces internacionales de lo que se observa hoy en México, es necesario hacer una acotación sobre algunos otros antecedentes que poco se documentan en los textos, como son: la farsa griega, los bufones y juglares, y la comedia de arte italiana¹⁰.

En las farsas griegas se expresaban denuncias y cuestionamientos a las instituciones de Atenas, a la clase política y a las propias acciones del pueblo, la intención era servir como un generador de autoconciencia de las personas. Por su parte, los bufones y juglares del siglo XVI, que tenían como tarea llevar las noticias de pueblo en pueblo, lo realizaban a partir de la mofa, la música y la poesía. Así también, en la Italia del siglo XVI, se desarrolló la llamada "comedia del arte" o de la improvisación, un tipo de teatro popular que tenía la función de presentar historias de personajes arquetípicos como los criados jodidos, los amos poderosos, etcétera. Ante estos acotados episodios que ilustran algunos elementos del cabaret, a continuación se muestran las dos raíces centrales que lo caracterizan, el cabaret francés y el alemán.

Cabaret francés

Especialistas en el tema (Sotres,2016; Caballero, 2011; Robles, 2010; y Cervantes 2002) coinciden en que el origen del cabaret está en Francia, en el *café-concert* de la *Belle Époque*¹¹, éstos eran lugares novedosos en los que se podía beber y presenciar espectáculos musicales o teatrales, ubicados principalmente en

¹⁰ Véase Sotres, 2016.

¹¹ la Bella Época Francesa es un periodo de su historia que va de 1871 hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914, fue la época en que París era el epicentro del mundo, con sus cafés-conciertos, ballets, operetas, librerías, teatros, bulevares y talleres de alta costura. Es la época en que se desarrolló el cine y junto con la reducción de la jornada de trabajo, estos espacios de masifican. La fotografía de cine, la radio, el arte, la música y la pintura, dio lugar a un clima propicio para el desarrollo del arte.

Montmartre considerada la principal zona cultural y de ocio en París, el barrio de las artes. Lugares como el *Folies Bergere*, el *Chat Noir* y *Moulin Rouge* estaban en su pico más alto durante la *Belle Époque*.

Uno de los artistas famosos de entonces fue Aristide Bruant, uno de los primeros portavoces de la marginalidad en estos escenarios, defendía las causas populares, hablaba de las condiciones sociales e interpretaba personajes que criticaban al gobierno. Sus textos eran rudos, irónicos y satíricos (Sotres, 2016).

Veinte años después estos locales habían proliferado por toda Francia y sus espectáculos incluían temas sexuales con alusiones políticas, a veces con un fino y sofisticado humor, a veces no tan sutil.

Comenta Caballero (2011) que estos lugares configuraron un amplio conjunto de ideas y propuestas que permearon a lo largo de la historia de las artes escénicas. Se convirtieron en espacios reivindicativos de liberación, donde mujeres y homosexuales levantaron por primera vez la voz, se corporizaron y denunciaron su condición clandestina; espacio de experimentación y renovación artística, acunando los grupos vanguardistas que revolucionaron el arte del siglo XX, por ejemplo el *Cabaret Voltaire*¹², donde surgen las propuestas del dadaísmo, o *Los cuatro gatos*¹³, cabaret español donde se oyen las primeras voces del modernismo catalán.

¹² El *Cabaret Voltaire*, fundado en 1916 por Hugo Ball, director de teatro, concibió el proyecto de crear un café cantante en Zurich en 1916. Esta ciudad, se había convertido a partir del estallido de la Primera Guerra Mundial en un centro de refugio para emigrantes procedentes de toda Europa que querían escapar de la guerra. El lugar tenía fines artísticos y políticos y se encontraba en la planta superior de un teatro de cuyas exhibiciones se burlaban las obras interpretadas en el cabaré. En él normalmente se experimentaban nuevas tendencias artísticas. Fue aquí donde algunos piensan que se fundó el movimiento Dadá y también donde los surrealistas (corriente que descendía directamente del dadaísmo) solían usarlo como lugar de encuentro www.arteespana.com/dadaismo.htm

¹³ la historia de Els 4 Gats comienza a finales del siglo XIX, cuando Pere Romeu trabajaba como animador y camarero en un cabaret francés llamado Le Chat Noir. A su regreso a Barcelona, seducido por el ambiente bohemio de aquella taberna, decidió crear una similar. Es inaugurado en 1897 y se convirtió en uno de los lugares de referencia del modernismo catalán. En este local se realizaron exposiciones de arte, veladas literarias y musicales, espectáculos de títeres y sombras chinescas, etc. y para anunciarlos Ramón Casas pintaba carteles siguiendo la moda de la época <http://www.inshop.es/2012/02/els-quatre-gats.html>

Estos lugares también tenían las características de ser el punto de encuentro para el intercambio de ideas entre los artistas, de ser un espacio en el que convivían personas de distintos estratos sociales y un lugar privilegiado para la configuración de nuevos lenguajes estéticos.

Berlín cabaret

Otro antecedente primordial en la configuración del cabaret, tal como se conoce actualmente en México viene de Alemania. Especialistas en el tema (Robles, 2010; Sotres, 2013; Caballero, 2011; y Jelavich, 1993) indican que el auge del cabaret de sátira social y política ocurrió en la Alemania de las entreguerras, en el periodo conocido como República de Weimar (1918-1933), era un cabaret que criticaba a la sociedad germana previa al nazismo, con cuya llegada al poder el espectáculo concluyó abruptamente. Sin embargo, comenta Sotres (2016), hay que resaltar que esta época fue una de más creativas y propensas a la innovación cultural de la historia alemana.

Jelavich (1993), explica que el cabaret alemán se origina del espectáculo de variedades (variety shows) y del Vaudeville¹⁴, alcanzando tal grado de popularidad que el público dejó de asistir al teatro convencional para presenciar estos espectáculos, pues veían en ellos un escape y una diversión adecuada a la vida de las ciudades.

Así también, en algunos bares, los empleados comenzaron a intercambiar poemas, cantar para los amigos o compartir impresiones literarias; al darse cuenta de que esto atraía más clientes, tanto locales como turistas, decidieron compartirlo con todos los asistentes y cobrar una pequeña cuota o pedir propina para quien daba el espectáculo. Ésta pareció la solución perfecta para los que consideraban que se necesitaba renovar los escenarios, dotarlos de vitalidad y arte. El cabaret mantenía la diversión y el dinamismo al tiempo que se hacía arte.

¹⁴ El variety Show proviene de los espectáculos de variedad que surgen en Inglaterra con el nombre de Music Hall, el cual cobró popularidad en Europa y América en la década de 1890. El vaudeville, surge en París en la década de 1880, es ligeramente diferente al espectáculo de variedades (Jelavich, 1996:20)

Aunado a lo anterior, las artes plásticas influyeron en lo que más adelante sería la estructura del cabaret; cuando el dadaísmo, durante la primera mitad del siglo XX, retoma el collage, que una década atrás inventó Picasso. El collage ofrece una gran variedad de formas, colores y figuras, que en conjunto con la variedad de pequeños espectáculos, comienzan a formar lo que será el espectáculo cabaret (Jelavich, 1993).

Se da entonces un nuevo espectáculo escénico en Alemania, para el cual se introdujo el uso de poemas y canciones como recurso estético y escénico; una manera de llevar literatura y arte a todo tipo de público, pues el cabaret era accesible a toda clase social. Bierbaum citado por Jelavich (1993) afirma que el cabaret podría cumplir la función de presentar poemas e historias mediante canciones para llenar al público de un nuevo espíritu, de una vitalidad artística y no fungir sólo como válvula de escape.

En ese contexto, además de vivir un ambiente de mucha cultura, también lo era de liberación sexual (Sotres, 2016:34). En algunos círculos, homosexuales y lesbianas salen del closet, se permite el travestismo y el cuestionamiento de las convenciones y normas sociales.

Debido a la incorporación de otros públicos como los turistas nacionales y extranjeros, los encargados de preparar las representaciones se vieron en la necesidad de agregar algo más llamativo, como fueron vestuarios extravagantes y escenografías exóticas. Aunado a que, en ese momento, en Alemania surge el movimiento estético llamado expresionismo, la plástica de dicho movimiento está muy ligada al cabaret, pues los maquillajes son fuertes.

Otro elemento importante era la música, en las canciones que empleaban se reflejaba el sentir de la sociedad y decadencia de la ciudad. La variedad tanto de espectáculos como de centros de representación fue tan heterogénea como el público que los visitaba.

Pero no queda allí, el cabaret que a principios de la década buscaba ser una

simple válvula de escape fue transformándose para dejar de ser sólo una corriente escénica dotada de arte y entretenimiento, pues, como todo producto cultural es reflejo de su época y la sociedad que lo genera, éste se impregnó, poco a poco, de política, manteniendo ante todo su carácter festivo y satírico¹⁵

Así, Jelavich (1993) define al cabaret alemán, específicamente el Berlínés como un pequeño escenario en una sala pequeña, donde el público se sentaba alrededor de las mesas y la intimidad del entorno permitía, el contacto directo entre actores y espectadores. El espectáculo consistía en un número corto (cinco o diez minutos) de varios géneros diferentes, que por lo general eran canciones, monólogos cómicos, diálogos y obras de teatro, los bailes eran menos frecuentes, pantomimas, espectáculos de marionetas, o incluso los cortometrajes.

La esencia era tratar de una manera satírica o paródica temas de su actualidad, entre ellos el sexo, las modas comerciales, las modas culturales y la política. Estos números se presentan habitualmente por cantantes y actores profesionales, pero a menudo los escritores, compositores o bailarines, ejercerían sus propias obras.

Su gran popularidad llevó a que todos los aspectos de cabaret sufrieran cambios importantes, por ejemplo una compañía podría trasladarse a grandes barrios y el escenario se expandía, el auditorio se ampliaba, y el espacio utilizado cambia, ya no se llena de mesas, sino más bien con filas de sillas frente a los intérpretes.

Por otro lado y siguiendo en el contexto alemán, otro referente fundamental para el cabaret fue Bertolt Brecht, dramaturgo y poeta que cuestionaba el teatro de la época e innovó con el teatro didáctico desde una perspectiva socialista, su dramaturgia, que comienza en 1928, está ligada a las concepciones dialécticas marxistas de la época en que vivió y a su marco social y político. Su teatro propone sutiles contradicciones, profundos análisis, sobre todo sociales, acompañados en diversas ocasiones de climas de humor y juego.

¹⁵ Un cabaret literario y político fundamental de este periodo fue el Café Größenwahn (Café megalomanía), fundado en Berlín en 1920 por la cabaretera, actriz y cantante Rosa Valetti, quien creía en el cabaret como un instrumento de crítica política y social (Sotres, 2016).

Indica Rodrigo (2013) que con frecuencia Brecht utilizaba temas históricos, pues un público que presta atención a sucesos del pasado y reflexiona sobre ellos aprende importantes lecciones sobre su presente. En lugar de sentir, el público tiene que pensar, lo que tampoco descarta inicialmente los movimientos emocionales, los cuales hay que sobrepasar con la ruptura de la ilusión para adoptar una actitud indagadora y crítica¹⁶.

La llegada del cabaret a América por medio de la zarzuela

A decir de Caballero (2011), las anteriores tradiciones europeas, en sus diferentes modalidades, llegaron a América Latina a través de la zarzuela española. Temés (2014) la define como un género caracterizado por mezclar escenas habladas con escenas en las que se canta ópera o música tradicional española.

En España se tenían dos tipos de zarzuelas, las que junto con bailes acompañaban el argumento dramático, muy serias en su contenido y personajes, y las que planteaban temas más populares y satíricos, acercándose a un público mucho más amplio que provocó que muchas de las obras se presentaran en los lugares pobres y de mala fama de Madrid.

Así, explica Caballero (2011) que la presencia de compañías españolas en territorio americano cultiva a su vez un público deseoso de entretenimiento al tiempo que genera grupos y compañías locales que copian los modelos y organizan los distintos estilos y formas con base en un deseo de otorgar cierta dosis de localismo a sus propios espectáculos.

Baca (S/F) explica como al adoptarse este tipo de teatro importado de España, con costos más bajos que los grandes espectáculos que se presentaban en los teatros centrales de la Ciudad de México, se abrió la oportunidad para que las clases bajas adoptaran al teatro como forma de entretenimiento. A esta peculiaridad, que como se verá tuvo repercusiones en las temáticas de las obras,

¹⁶ En esta línea está la obra "Madre Coraje", que transcurre en Polonia y Alemania durante la Guerra de los Treinta Años.

le siguió el inicio de la revuelta armada de 1910, que fue el principal impulso para que se presentara el fenómeno de la ascensión de escritores, empresarios y actores mexicanos a los primeros planos de los carteles teatrales y que devino en lo que se puede llamar la nacionalización del quehacer teatral.

Finalmente, durante el período posrevolucionario, los espectáculos encaminados bajo esta línea escénico-musical se agruparon bajo la categoría de teatro de revista y de carpa. Dos de las bases centrales del cabaret actual.

3.4. Precedentes nacionales

Monsiváis (2010:446) explica que "desde las butacas o el sillerío se va forjando la sociedad", es decir, escena y sociedad van de la mano, y a lo largo del siglo XX en México, los teatros de la "buena sociedad" son templos donde los edificios son casi todo el espectáculo, el signo inequívoco del progreso es la magnificencia del teatro en cada capital de provincia y la Ciudad de México. A las veladas se acude con agrado virreinal, un palco es una posición geopolítica, un lugar que exhibe y ratifica el sitio social, lo mismo sucede en las otras divisiones: luneta, palcos, anfiteatros y "cazuela" o galería.

Mientras eso permanecía al interior de la república mexicana, donde el conservadurismo, dice Monsiváis, mantiene sus feudos, las compañías locales montan obras por lo común "edificantes" y las compañías nacionales suelen pasear melodramas hispanos o franceses. En la ciudad de México, a partir de la década de 1920, el público tiene a su disposición el teatro frívolo, las zarzuelas de las que hablamos en el apartado anterior y el teatro de carpa y de revista del que se habla a continuación.

El teatro de revista y la Carpa

Después de un paréntesis que fue la década de 1910 con la Revolución Mexicana, el teatro no se elimina, simplemente se pospone y reanuda con cambios interesantes, pues una consecuencia directa de la Revolución fue que el pueblo

empezó a erigir carpas y a nacer en ellas y en los teatros de barriada el género frívolo político (Monsiváis, 2010).

El teatro de revista, cuyos principales autores eran periodistas, informaban, entretenían y frecuentemente era censurado por su sátira mordaz contra personajes de la vida pública. En este teatro de revista y la carpa se pueden identificar algunos elementos del actual cabaret, Monsiváis (2010: 455-456) los va puntualizando:

(1) Se permite la vitalización del habla popular, la introducción de términos, la flexibilización del lenguaje mediante el albur y el duelo con el público, la forja de un nuevo sonido urbano, todo lo cual también presiona para eliminar el acento hispano del teatro en México.

(2) La introducción pública de lo que también públicamente se consideraba obscenidad y malas palabras, esto trae consigo una profunda identificación con el espectador no habituado al orden de hipocresía y tabúes sexuales del teatro decente.

(3) La presentación de lo grotesco como realidad estética; las viejas cómicas y un auditorio proletario y lumpen proletario despliegan una indiferencia genuina por el aspecto físico en el trato de las otras familias, y

(4) La crítica sobre acontecimientos del momento.

Es en el gobierno de Álvaro obregón (1920-1924) que en el teatro se vierte la protesta y la disidencia; y sin proponérselo se hace el inventario de los tipos populares (el indio ladino, el rancharo, la sirvienta, el gendarme) y experimenta por medio de las improvisaciones de los cómicos.

Así durante una larga etapa, antes de lo que Monsiváis llama la "estabilidad pudorosa" que inhibía primero y clausuraba después con policías e inspectores de espectáculos, los gritos y el humor de cómicos y "gayola", la revista y el sketch nutren sus sátiras de las circunstancias del día, lanzan ataques directos, se quejan

de la imposición política, de la corrupción y la carestía de la vida, se embarcan en parodias previsibles que afectan los puntos de vista del público en lo tocante a lo que vive y cómo lo vive (Monsiváis 2010, Caballero 2011).

Ortiz Bullé (2011) describe algunas de las características del género como son el canto, bailes, música, chistes locales, ambientes populares y nacionales, la revista daba "presencia escénica a la vida cotidiana", por lo cual funcionó como periódico oral de fuerte crítica social y como espacio de reflexión y resistencia a los embates del poder.

El acercamiento a un amplio sector social hizo que se consolidara como una manifestación escénica perteneciente al ámbito popular, y esta popularización de la revista como arma de combate y desobediencia, se extiende aún más al momento de transitar del teatro de revista, a la denominada carpa mexicana, masificación del fenómeno a través de una descentralización, ya que la revista era un espectáculo casi exclusivo de las metrópolis, presentada en edificios creados con exclusividad para dicha actividad; la carpa abandona el teatro y construye, precisamente carpas, con las que sale de gira a las afueras de las capitales, extendiendo con mayor fuerza el fenómeno. Se presentaban en los terrenos baldíos de las afueras de la ciudad (Sotres, 2016).

La clase popular y en especial la urbana encontró un nicho de esparcimiento en espacios ambulantes, en cuanto a estructura se refiere, que aparte de baratos y cercanos, tomaban como material la vida diaria, actual y popular que prevaleció hasta casi entrado el año de 1950¹⁷.

Los mejores carperos eran los que externaban más ingeniosamente la inconformidad de las clases bajas y, a la vez, creaban personajes que legitimaban

¹⁷ Cómicas y cómicos como Mario Moreno *Cantinflas*, Germán Valdez *Tin Tan*, Antonio Espino *Clavillazo*, Adalberto Martínez *Resortes*; Roberto "el panzón" Soto y su hijo Fernando Soto *el Mantequilla*, Jesús Martínez *Palillo*, Manuel Medel, Estanislao Shilinsky, Armando Soto *El Chicote*, Fanny Kauffman *Vitola*, Amelia Wilhelmy *la Guayaba*, Delia Magaña *la Tostada*, Lupe Vélez, Mimí Derba, Anastasio Otero, Leopoldo Berinstain, Celia Montalván, Lupe Rivas Cacho, Emilia Trujillo, María Luisa Montoya, Emma Duval y familias como el trío Garnica Asencio, los Soler, los Valdés, las hermanitas Arozamena son fundamentales para entender este tipo de género.

la identidad de los habitantes del barrio tales como: el peladito, el vago, el borracho, el pícaro, el pachuco. Todos ellos se burlaban del catrín, de los políticos y todo aquel que representara la clase alta o la figura de poder.

Ambas tradiciones, revista y carpa mexicanas, aportaron a la historia del teatro y el arte mexicano un momento de difícil alcance en cuanto a su capacidad de denuncia y reflexión, así como a su disposición para juntar en un solo espacio a múltiples estratos sociales, como hiciera el cabaret en Europa, tanto público culto como popular.

Sin embargo, explica Caballero (2011) esta potencia subversiva de la revista y la carpa será sustraída por los medios de comunicación masiva al momento de su transición de las carpas y los teatros al cine y la televisión, dejando lo más inocuo del chiste y la chocarrería y enarbolando no la sátira política mexicana sino la comedia ramplona. Los artistas que trabajaban en franca oposición a las injusticias y desigualdades sociales, a través de la denuncia, deciden abandonar de súbito sus voces más críticas para poder ingresar a los nuevos medios de difusión masiva, garantizándose su éxito y perpetuación a costa de sacrificar su resistencia.

Aunado a lo anterior, está lo poco que podían hacer ante los embates de la censura moralista gubernamental, lo que, como se mencionó párrafos arriba, Monsiváis (2010) llamó la "estabilidad pudorosa" que comienza con el gobierno de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) donde se censura la vida pública, se prohíbe tocar la imagen presidencial y, ya en los años cincuenta en la Ciudad de México, con el famoso regente de hierro, Ernesto P. Uruchurtu (quién estuvo en el cargo desde 1952 hasta 1966) apoyado por grupos conservadores como "la liga de la decencia" hacen que la vida nocturna pierda su esplendor (Sotres, 2016).

Este regente emprendió una campaña denominada "La cruzada de la decencia teatral" a través de la oficina de espectáculos de la Ciudad de México con el objetivo de "adecentar" los espectáculos que eran presentados en la ciudad

(Espinoza, 2012).

Con la premisa de que "el teatro puede fomentar o combatir la inmoralidad", un equipo comandado por Luis Spota era encargado de recorrer los teatros para supervisar la "calidad moral" de las propuestas presentadas en los mismos. Esta cruzada era apoyada, como ya se mencionó, por representantes de diferentes sectores sociales.

Durante los catorce años en los que Uruchurtu fue regente del Departamento del Distrito Federal, era nota recurrente en la prensa nacional el cierre de teatros y la suspensión temporal o definitiva de las actividades de artistas, actores, directores, vedettes, etcétera.

Otras variantes teatrales propulsoras del teatro cabaret

Después de desaparecidas las carpas en la Ciudad de México y que sus cómicos se fueran a la televisión, hay un intento por volver a rescatar estas formas de teatro. Cervantes (2002) comenta que Goroztiza, en 1963 siendo director de Bellas Artes, manda construir unas carpas en lugares alejados de la ciudad para dar a conocer dramaturgos mexicanos como Novo y Carballido. Diez años más tarde habría otro intento de Teatro Popular Mexicano en Carpas, patrocinado por el DDF y el IMSS, sin embargo, ambos casos no prosperaron.

Era este teatro experimental que luchaba por permanecer ante la inminente llegada a partir de 1958 del teatro musical¹⁸, que trae como consecuencia la cerrazón de caminos para otras formaciones teatrales, pues uno de los requisitos inflexibles de los empresarios de los súper-espectáculos era nada de improvisar o crear en los chispazos locales, exactitud milimétrica en la reproducción de las puestas en escena de Nueva York o Londres (Monsiváis, 2010).

¹⁸ El teatro musical, triunfa con sus fórmulas garantizadas. Se importan sumisa y minuciosamente todos los éxitos musicales del teatro de Broadway. Se reproducen sin variantes las puestas en escena de comedias, que en unos cuantos años pasa de "gringada" a predilección irrenunciable de las clases medias (Monsiváis, 2010).

Ante ello, Monsiváis comenta como sólo una minoría percibía lo experimental, que como se mencionó arriba, en la década de 1960 la atención se centró en el Teatro del Seguro Social, coordinado por el escenógrafo Julio Prieto, partidario de puestas en escena vinculadas al espíritu clásico. Se inauguran diecisiete teatros y se les da oportunidad a las promociones de actores provenientes en su mayoría de la Escuela de Arte Dramático del INBA.

Ya en la década de 1970 es cuando el Teatro Universitario patrocina obras y directores de primer orden como Margules y Julio Castillo y es allí donde surge Jesusa Rodríguez, quien pone en escena óperas, obras dramáticas y numerosas parodias, dedicándose a lo que llamaría el teatro político de cabaret (Monsiváis, 2010).

3.5. Los primeros exponentes

Frischmann (1990), describe cómo un numeroso grupo de dramaturgos, entre ellos Carballido, Argüelles y Hernández, junto con Héctor Azar y Vicente Leñero, desarrollaron su trabajo a partir de las convulsiones políticas y sociales de los años 60's en México. Los temas de protesta social dentro de un molde realista inicial, se volvieron una multiplicidad de estilos y géneros con la influencia marcada de Brecht, tanto a nivel estructural de las obras como en sus perspectivas políticas. La reinterpretación de temas históricos mexicanos seguía siendo de interés para esta generación (Frischmann, 1990).

Esta turbulencia político-social de finales de los sesenta y los primeros años de la década de los setenta en México dieron origen al Nuevo Teatro Popular, representado en el teatro callejero tipo *agitprop* (de agitación y propaganda) y de guerrilla, con el fin de contribuir a una radical transformación política y social. (Frischmann, 1990).

Es en este contexto que a finales de los años setenta, en la Ciudad de México surge el teatro cabaret, tal como se conoce hoy día. Alzate (2007) explica que este cabaret surgió de artistas con entrenamiento actoral formal que estaban

descontentos con la jerarquización inherente a la mayor parte del teatro académico, por lo que buscaron desarrollar sus propias necesidades expresivas, a la par que querían suscitar reflexiones sobre la situación social, económica y política del país. Así, un momento importante de legitimación del género del cabaret ocurre cuando Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe, abren en 1990 el teatro-bar el Hábito en Coyoacán, en la casa del poeta, escritor, dramaturgo y cronista de la Ciudad de México, Salvador Novo. Es un espacio creativo y cultural alternativo, su nombre es un juego de palabras, es decir el hábito como la vestimenta de las monjas, ya que el lugar esta adyacente al teatro La Capilla (Rodríguez, 2010; Taylor, 1993).

Este lugar llegó a ser el principal espacio dedicado al Cabaret en México, era considerado casi como de culto, donde se podían encontrar propuestas nuevas e interesante que hacían reflexionar sobre la situación que vivía el país de los años noventa, todo a partir del humor y la crítica política (Sotres, 2016).

Aunado a lo anterior, en 1997 una generación de CUT, teniendo como maestro a Tito Vasconcelos crean espectáculos unipersonales, presentándolos en distintos lugares del país, teniendo como sede la cafetería del Centro Cultural Helénico (Cervantes, 2002).

Un año después, Tito Vasconcelos abre Cabaré-Tito en la zona Rosa de la Ciudad. Astrid Hadad trabaja con frecuencia en el Bataclán del Restaurante La Bodega en la Condesa y Regina Orozco empezaba sus propios espectáculos de cabaret. Así Tito Vasconcelos, Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe, Astrid Hadad y Regina Orozco son las maestras contemporáneas del teatro Cabaret (Véase figura 3)

Figura 3

Precursores del teatro cabaret en México



Fuente: Elaboración propia con datos recopilados de la investigación hemerográfica y las entrevistas.

Los elementos centrales de este teatro cabaret son muy heterogéneos, pues cada uno de los iniciadores planteaba propuestas diferentes, en ese sentido, a continuación se presentan los rasgos socioculturales sobresalientes de cada uno de ellos:

Para Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe, la actuación es una herramienta política para resistir a las múltiples formas de corrupción institucionalizada en México. Por su parte, Astrid Hadad revive el personaje popular de la mujer cantante ranchera y desde este recrea, se burla y critica las relaciones sociales/sexuales y políticas en México, trabaja con su cuerpo en tensión con el orden social y el imaginario urbano. Explica Alzate (2007) que el cabaret de Jesusa es signado por la agudeza verbal y la agilidad de la palabra escénica y, el de Astrid es un cabaret barroco signado por la profusión visual y el protagonismo de la música.

El teatro cabaret de Tito Vasconcelos es un excelente ejemplo de cómo el humor es la mejor estrategia para expresar los asuntos más controvertidos, como la cuestión religiosa en la cultura mexicana y poner en la centralidad de las obras grupos marginales como la comunidad gay.

Principalmente en Jesusa Y Tito, además de su labor en la dramaturgia y la actuación, se destacan como activistas sociales, ya sea a partir de su participación en un partido político como es el caso de Jesusa o como activista en favor de los derechos de la comunidad gay en la que Tito es prácticamente uno de los líderes más visibles.

Finalmente, Regina Orozco. su propuesta de cabaret contiene varios elementos importantes, uno de ellos es juntar la opera con la improvisación humorística. A partir de la dinámica que establece con el público, principalmente por medio del albur, logra críticas fuertes a situaciones sociales, representa lo políticamente incorrecto para mostrar lo absurdo de ciertas dinámicas sociales nocivas, así, explica Alzate (2011) con la risa comienza una labor de reflexión y transformación simbólica del sistema de representaciones sociales, por ejemplo los roles femeninos y masculinos.

3.6. La escena actual

La escuela que dejaron los exponentes antes mencionados, y que aún siguen en la escena actual del teatro cabaret, es muy rica y contiene variedad de propuestas que se han ido sistematizando en talleres académicos, desde diferentes posturas y diferentes frentes. Con ello, se ha dado un *boom* de artistas haciendo teatro cabaret en el país. Una tarea difícil es su clasificación, pues podría abordarse cronológicamente o a partir de su formación profesional o de las temáticas que abordan dentro en sus producciones, etc. En este trabajo, primeramente, se hará en un orden generacional pues en los siguientes capítulos se abordarán temas relacionados a su tipo de trabajo y profesiones.

Se pueden identificar cuatro momentos en el desarrollo del cabaret, el primero que fue el que se abordó en el apartado anterior con Regina Orozco, Astrid Hadad, Jesusa Rodríguez y Tito Vasconcelos, como los precursores, que tienen su base en el descontento social característico de fines de la década de los sesenta y los setenta, etapa de movimientos sociales muchos de ellos organizados por la clase

media trabajadora y estudiantil que luchaba por mejores condiciones laborales, educativas y procesos democráticos en el país, eso por un lado, por otro está el descontento dentro del sector teatral oficial y universitario, rígido a sus textos y sus dramaturgos, contrario a ellos se proponen puestas en escena en la que se examinan los temas políticos y los sectores marginales, a partir de una flexibilidad en el guion y una interacción dinámica con el público. Retomando, como ya se expuso, elementos del teatro de carpa y de revista, y del cabaret francés y Alemán.

Es hasta la década de los noventa, que surge la primera generación de cabareteros, la gran mayoría actores y actrices con títulos universitarios, que se dejan llevar por el encanto de las producciones de los iniciadores, y es aquí cuando se desarrolla el teatro cabaret en su ámbito académico, pues se diseñan cursos y talleres para la formación de esta generación, representada por las Reinas Chulas como las primeras alumnas de Tito y Jesusa, pero también dentro de esa generación encontramos a gente preparada dentro del teatro académico y que era atraída al cabaret por el tipo de producciones, ellos son Pedro Kominik, Darío T Pie, Hernán del Riego, Carlos Pascual, Alejandro Calva, Diego Jauregui, entre muchos otros.

Un elemento central para el desarrollo de su trabajo en esta primera generación es el contexto económico y sociopolítico que se vivía, recuérdese que es la década de los noventa, donde el Neoliberalismo en México estaba en su punto máximo.

Enmarcados en este contexto, la generación del teatro formal de los noventa, parecía estar desconectado de la realidad, a diferencia de la dramaturgia mexicana creada entre los años 60-80 del siglo XX, que deja atrás el realismo costumbrista y se nutría de nuevas concepciones dramatúrgicas, que como ya se explicó estaban centradas en el teatro épico de Brecht, del teatro documental y del teatro del absurdo, y que se destacó por su visión crítica hacia las estructuras sociales y políticas de la sociedad mexicana (Popova, 2010).

Los representantes de ese teatro formal (institucional) no encuentra un reflejo mimético entre contexto social y dramaturgia, sino que interpreta la realidad desde una perspectiva individual y no social, se interesan por el individuo, confundido en la nueva situación social, enfrentando conflictos existenciales; y lo expresan a través de una mirada introspectiva y escéptica. El teatro mexicano de los años 90 no habla sobre la miseria material ni sobre los marginados como consecuencia de la desigualdad social; en sus obras no se encuentran los seres marginales en el sentido social. Esta ausencia de visión social de la realidad ha sido el blanco de las críticas de sus colegas de otras generaciones (Popova, 2010).

Una alternativa ante esta falta de crítica social en el teatro formal, es el teatro independiente, con esta nueva generación dentro del teatro cabaret, que ya no sólo se queda en escena, en el foro teatral y los cursos académicos, sino que se concretizan otros proyectos como la conformación del espacio central del cabaret: su propio foro teatral con las características tradicionales del cabaret francés, es decir, un lugar donde se puede beber, conversar y presenciar espectáculos centrados en la crítica del entorno político y social que se vivía en ese momento.

Aunado a ello, un elemento central en esta primera generación y que se consolida en la segunda y tercera, y que marca a varias de las compañías es su incursión en la política, es decir, su participación en la sociedad civil, ya sea organizando su propia asociación civil o incorporándose y trabajando en varias ya existentes, esto con la firme decisión de poner en el centro de la discusión a los "marginales" como los llamaba Monsiváis, principalmente mujeres en todos los ámbitos sociales y a la comunidad LGBTTTI.

Contextualmente esto era posible, ya que a partir de 1997 en la Ciudad de México la población puede elegir a su Jefe de gobierno, que desde entonces es de izquierda y, particularmente en la gestión de Andrés Manuel López Obrador y Marcelo Ebrard, se trabajaron políticas en favor de la población que tenía en el centro de la mira la comunidad cabaretera, es decir, se aprueban leyes en favor del aborto y del matrimonio entre personas del mismo sexo, entre otras.

Ante ello, se van generando lazos entre gobierno local y la comunidad cabaretera, que en beneficio de las segundas se ve reflejado en becas, pago de proyectos y apertura de espacios de difusión de su trabajo, entre otros. Con esto el teatro cabaret no se queda sólo en una crítica en el escenario, sino en propuestas de acción social en beneficio de la sociedad inmediata en la que están inmersos.

Es en esa dinámica que se desarrolla la segunda generación que tiene dos líneas sucesorias, las compañías que forma Tito Vasconcelos, como son las Hijas de Safo, La del Cabaret y Zirka, etc. y por otro lado están la gran mayoría de las compañías formadas por las Reinas Chulas: Género Menor, Cabaret Misterio, Cesar Enríquez Cabaret, Amanda Schmetz, Iker Arce, Fernando Rivera Calderón, Manuel Ballesteros y los músicos base de casi todas las producciones: Yurief Nieves, Tareke Ortiz y Analí Sánchez Neri. En esa segunda generación también encontramos a los independientes, es decir, los que se formaron en teatro cabaret en otros espacios que no tienen nada que ver con las Reinas Chulas, ni sus forjadores/as, ellos son: Teatro de los Sótanos, la Teatrera Solitaria, Talía Loarúa, Nopal con Flor teatro, Montserrat Marañón, las Hermanas vampiro, Talavera cabaret, La Guayaba y la Tlayuda, Colonche Cabaret, la Corregía Teatro, Café con leche, entre otros.

Finalmente, está la tercera generación que tiene como preocupación la generación Millennials (los nacidos entre 1981 y 1995) pues son parte de ella, y quieren a partir de puestas en escena realizar críticas y acción social de un grupo etario en el que lo digital es central en su vida, que son nomófobos y appdictos (teléfono y apps) tanto para la socialización, el ocio y el trabajo, son extremadamente sociales (de manera digital) y se vanaglorian de críticos y exigentes, ejemplo de ellos son las compañías Parafernalia Teatro y La mafia Cabaret quienes no dejan fuera las acciones de sus maestros de otras generaciones, como la participación civil, la crítica a los grupos de poder, a los estereotipos de género, etc. temas todos centrales en sus propuestas, pero desde una visión de joven milenio.

Es así como la escena crece año con año, actualmente en *el mundo del arte* del

teatro cabaret confluyen diversidad de compañías que se organizan en función de proyectos y festivales. A continuación una tabla que muestra la evolución de la escena del teatro cabaret en la Ciudad de México, en el País y hacia el extranjero, a partir de los *Festivales Internacionales de Cabaret* que se han llevado a cabo durante los últimos 21 años (Véase Tabla 4)

Tabla 4
Evolución del Festival Internacional de Cabaret 2003 – 2024

No.	Año	Artistas	Estados y/o Países invitados	Artistas presentados	Sede(s)
1	2003	Las Reinas Chulas y estudiantes de los talleres de cabaret.			Teatro-bar El Vicio
2	2004				
3	2005	Las Reinas Chulas	--	Penny Arcade, Musa de Andy Warhol	Teatro-bar El Vicio
			Cabaret alemán	Schönen der Nacht	
4	2006	Darío T. Pie Las Reinas Chulas Leonardo Soquí Letizia Pedrajo Tareke Ortiz	Argentina	Las chicas de blanco	Teatro-bar El Vicio
			Nueva York	Nicki Paraíso	
5	2007	Carlos Pascual Doris Steinbichler Fernando Rivera Calderón Jeanette Macari Las Reinas Chulas Los Sin Cara Pedro Kóminik Pilar Boliver Regina Orozco	Uruguay	Leo Masirah	Teatro-bar El Vicio
			Barcelona	Sergio Dantí	

6	2008	Cecilia Sotres Las Reinas Chulas Marisol Gasé /Fernando Rivera Calderón Regina Orozco Roberto Sosa Tito Vasconcelos Pedro Kominik Fernando Martínez Monrroy / Pilar Villanueva			Teatro-bar El Vicio Salón de usos múltiples del CITRU
7	2009	Arnaldo Mendoza / Ignacio Márquez (Venezuela) Compañía “Género Menor” Fernando Rivera Calderón Héctor Suarez Gomís Juan Pablo Gueretto Las Reinas Chulas Laura de Ita Llevar Aiza, Amanda Schmetz, Oscar Olivier, La Pájara y Montserrat Marañón Marta Paccamici Montserrat Marañón, Adriana Morales y Leonardo Soquí Pedro Kóminik Tito Vasconcelos	Colombia	Las juntas con “A corazón abierto”	Teatro-bar El Vicio
			Venezuela	Arnaldo Mendoza e Ignacio Márquez	
8	2010	Eleuterio González / Oscar Bingos (La Habana, Cuba) Las Reinas Chulas Yanet Miranda (Shakira Kurosawa) No fue posible encontrar a los participantes en su totalidad.	La Habana	Eleuterio González y Oscar Bringas	Teatro-bar El Vicio Foro A Poco No
9	2011	Alejandra Ley Carla B. Carlos Bieleto y Roberto Cabral Catalina Pereda César Enríquez Deysi Preciche Ensamble Mpkostroff Felipe Nájera Fernando Rivera Calderón	Argentina	Mónica Cabrera	Foro A Poco No
				Carla Borghetti y la compañía del Tango Nómada	Benito Juárez
				Andrea Fiorino	Blanquita
			Nueva York	TIGGER Joey Arias	Café 22
Alemania	Antonio Cerezo Cora Frost Olaf Helbding	Teatro-bar El Vicio FARO de Milpa Alta			

		Joey Arias Juan Ríos	Tijuana	Sin dato	Shelter VG4
		La del Cabaret (Minerva Valenzuela) La Teatrera Solitaria (Leticia Pedrajo) Las Hermanas Vampiro Las Hijas del Cardenal Las Hijas del Safo Las Reinas Chulas Ni princesas, ni esclavas Oscar Oliver Rancheras Revolución Regina Orozco Tito Vasconcelos Una Güera y una Morena Vanessa Baucher	San Miguel de Allende	--	
			La Paz Baja California	Colectivo Chunique	
10	2012	Darío T. Pie Las Reinas Chulas Liliana Felipe No fue posible encontrar a los participantes en su totalidad.	Nueva York	Phoebe Legere	Teatro-bar El Vicio
				Joey Arias	Teatro de la Ciudad Esperanza Iris
			Alemania	Tingle Tangle Geo Wyeth Pixie Harlots Sven Ratzke	
11	2013	A Grito de Diva Producciones Alamar Entretenimiento Astrid Hadad Cabaret Misterio Carla Borghetti & la Compañía del Tango Nómada César Enríquez Cabaret Fernando Rivera Calderón La teatrera solitaria Las Reinas Chulas Los Bentleys Parafernalia Teatro Pedro Kóminik Saás Tun Una Güera y una Morena Producciones Yanet Miranda Yurief Nieves	Mérida	Saás Tun	A Poco No Alameda Sur Centro Cultura Delegación Tlalpan Delegación Venustiano Carranza Teatro-bar El Vicio La Sacristía de la Purísima Parque Guayacanes
			Argentina	Compañía Internacional de Comediantes "Sin Pulgares"	
				Cicozeta Teatro	
				Salvador Trapani	
				Susy Shock	
			Brasil	Compañía Humalada	
			Guatemala	Teatro Akabal	
			España – Reino Unido	Úrsula Martínez (función y taller)	
España	Leo Bassi				

			Uruguay	Alfredo Bellfiore	
			Chile	Odessa	
			Perú	Los Grumildos	
12	2014	Arte Nuevo de México Artemexi Astrid Hadad Co Productions (Gaby Muñoz) Darío T. Pie Fernando Rivera Calderón Hernán del Riego La Nave de las Locas LABTrece Las Reinas Chulas Les Delicades Los Aguakates Los Imperfectos Desconocidos Montserrat Marañón Sexto Sentido (Adriana Cardeña) Tito Vasconcelos	Argentina	Mariela Acosta	A Poco No Cancha de Basquetbol de Villa Coapa Delegación Tlalpan Teatro-bar El Vicio Foro Ángela Peralta
				Payaso Chacovachi	
			Reino Unido	Diane Torr	
			España	Alessia Desogus	
13	2015	Arinda Caballero Cabaret Misterio César Enríquez Cabaret y 3 Productores Esta Cabral Producciones (Roberto Cabral) Fernanda Tapia Género Menor Hernán del Riego La Mafia Cabaret La Nave de las Locas Las Reinas Chulas Los Papá Nicolao Los Tititos del Cabaret Manuel Ballesteros Mercedes Hernández Miguel Haller Omar Medina Richard López	Argentina	Mónica Cabrera	A Poco No Centro Cultural de España Teatro-bar El Vicio Faro de Oriente Faro Indios Verdes Faro Tláhuac
			España	Roma Calderón	
				Asociación Cultural El Club del Taburete	
				Pia Tedesco	
	Colombia	Nadia Granados (La fulminante)			

		Rosina Caballero Talia Loarí Tareke Ortiz Teatro de los Sótanos Tito Vasconcelos			
14	2016	Academia de Burlesque de Lucy Von Mambo Adolfo Sánchez Ana Beatriz Martínez Cabaret Misterio Carla B. César Enríquez Cabaret Circoncuento EFE Tres Fernanda Tapia & BDSM Gabriel Castillo Janet Miranda La Mafia Cabaret La Teatrera Solitaria Las Reinas Chulas Los Vampiros Vegetarianos Marisol Gasé / Ro Velázquez Mina Nopal con Flor Teatro Parafernalia Teatro Talavera Cabaret Tareke Ortiz Yurief Hombre Bala	Colombia	Camargus Novus	A Poco No CabaréTito Fusión Casa Hogar Yolia. Centro Cultural España Centro Femenil de Reinserción Social Centro Femenil de Reinserción Social Santa Martha Acatitla Teatro-bar El Vicio Reclusorio Preventivo Varonil Norte Teatro de la Ciudad Esperanza Iris Youkali Cabaret
			Uruguay	Alfredo Bellfiore	
			España	La ogra que todo lo logra	
			Argentina	Jessica Torrijos	
15	2017	Arcardenchatos César Enríquez Cabaret DC Arte AC Eduardo Soto Ídolas Teatro La Nave de las Locas La Teatrera Solitaria Las Reinas Chulas Parafernalia Teatro Pedro Kóminik Regina Orozco Roberto Cabral Titánidas Vuelta de Tuerca Producciones	Puebla	Talavera Cabaret	Centro Cultural de España FARO Indios Verdes
			España	Las XL	FARO Tláhuac
			Argentina	La suplente	Foro A Poco No Fundación Renacimiento IAP
			Colombia	Roberto Camargo	Teatro de la Ciudad Esperanza Iris

		Webnovelas Web	Oaxaca	Lukas Avendaño	
16	2018	Alejandra Ley Cabaret Misterio Cachetada con Guante Blanco César Enríquez Cabaret Compañía De Lirios Conchi León Jengibre Teatro Cabaret Julia Arnaut La Mafia Cabaret Las Reinas Chulas Mare Advertencia Lírica Parafernalia Teatro Pedro Kóminik StandUperras Talía Loarí Vereda Teatro Yanet Miranda	Morelos	La Guayaba y la Tlayuda	Centro Cultural de España Centro Femenil de Reinserción de Tepepan
			Puebla	Talavera Cabaret	Centro Femenil de Reinserción Social Santa Martha
			San Luis Potosí	Colonche Cabaret	Teatro-bar El Vicio
			Veracruz	Regordet Cabaret	Espacio Mujeres para una Vida Digna Libre de Violencia A.C.
			Baja California	Lou Best	FARO Aragón
			Querétaro	Atabal Creación Artística	FARO Indios Verdes FARO Milpa Alta
			Argentina	Srita. Bimbo Godoy	FARO Oriente
				Noelia Custodio	FARO Tláhuac
			España	Marina Castillo	Foro A Poco No
				Carolina Molini	Museo de la Ciudad de México
Reino Unido	Compañía de Teatro Líate	Penitenciaría de la Ciudad de México			
	SHE Productions	Reclusorio Preventivo Varonil Norte Reclusorio Preventivo Varonil Sur Teatro de la Ciudad Esperanza Iris			
17	2019	Cabaret Misterio Cachetada con Guante Blanco Cecilia Sotres (Las Reinas Chulas) Colectivo Sacatrapos Compañía de Teatro Penitenciario Cortejo Producciones y Los Cuatezones Dragatitlán Gabriela Gallardo Gabriela Serralde La bruja de Texcoco La Coregía Las Diablas Cabaret – Las HHH y La Canija Teatro Los de Siempre Artes Escénicas y Tepalcate Producciones	Baja California	Menos 1.60 CDMX/Tijuana	
			Tlaxcala	Imprudentes Teatro	Centro Cultural de España Teatro-bar El Vicio
			Morelos	Pekes y Pekas Cabaret	FARO Azcapotzalco Xochikalli
				La Guayaba y la Tlayuda	FFyL UNAM (conferencia) Foro A Poco No
			Brasil	Selváticas Ações Artísticas	Pasagüero

		Malinches Cabaret Mariano Ruiz Nopal con Flor Teatro Parafernalia Teatro Regordet Cabaret Sexto Sentido StandUperras Teatro de los Sótanos The Burlesque Company	Puebla	Talavera Cabaret	
			Argentina	Compañía del Culo del Mundo	
			Cuba	El Ciervo Encantado	
18	2020	Cabaret Loaria Kids Daniel Saa y Alex Sol La Gorda Di Notte Nel Cabaret Hombre Bala Presenta La Canija Teatro La Teatrera Solitaria Las Diablas Cabaret Las HHH Las Luz y Fuerza	Morelos	La Guayaba y la Tlayuda	CabaretZoom (Digital) Teatro-bar El Vicio Foro Centro Cultural Rombo Negro (Edo. De México) Foro Cultural Karuzo (Puebla) La Morada (Morelos) Sala Siqueiros (Hidalgo) Teatro De la Ciudad Esperanza Iris Teatro Eva Sámano de López Mateos (Tlaxcala) Teatro Melpómene (Puebla) Transmisión en FB
				Muyeres G	
			Puebla	Mujercitos Cabaret	
	2021	Las Reinas Chulas Madame Chiang Manas a la Obra Minorías Encabronadas Montserrat Ángeles Peralta Paola Izquierdo Parafernalia Teatro Roberto Cabral Standuperras Talavera Cabaret Tiempo de Mandarinas	Baja California / CDMX	Menos 1.60 (Tijuana / CDMX)	
			Brasil	Selvática Ações Artísticas & Um Bailinho Perdido	
			Colombia	Roberto Camargo	
Corporación Al Alba Producciones					
19	2022	Cabaret Loaria Kids César Enríquez Cabaret Dj Iker Arce Jijaraneras La Guayaba y la Tlayuda La Varieté Las Reinas Chulas Malinches Cabaret Menos 1.60 Parafernalia Teatro Quarto Acto y SIAS producciones Teatro a Piensos Teatro de la Ilusión	Francia/Argentina	Alex Pandev	Centro Cultural de Nueva España en México (entrada gratuita) Teatro Bar El Vicio Teatro Benito Juárez Teatro del Pueblo

20	2023	<p>Abanico Cabaret Adriana Chávez Alan España y Francisco Granados Atochita y Kerubina Producciones Cabaret de Diez Cabaret Loaria Kids Carita de Luna Producciones César Enríquez Cabaret Cía Musiteater Estas Señoras Israel Rodríguez La Canija Teatro La Guayaba y la Tlayuda La Teatrera Solitaria y Brava Teatro Las Diablas Cabaret Las Jijas del Maíz Las Reinas Chulas Lou Best Cabaret Malinches Cabaret Montserrat Cabaré Nopal con flor. Teatro Pandilla Teatro Parafernalia Teatro Pedro Kominik Pueblo López Ross Producciones Sabrina Tenopala Sergio Carazo Cardona, César Chagolla y Alberto Cerz SIAS Producciones Sol Pereyra Susana Arocha y Aldo Reséndiz Talavera Cabaret Teatro de los Sótanos Tertulia Yanet Miranda</p>	España	Inventi Teatro	<p>Antigua Bodega de Papel (Tijuana) Centro Cultural El Rule Centro Cultural José Martí Centro Cultural La Pirámide Centro Cultural Tijuana (Tijuana) Centro Cultural Xavier Villaurrutia</p> <p>Estación Morelos (Oaxaca) FARO Aragón FARO Azcapotzalco FARO Cosmos FARO de Oriente FARO Indios Verdes FARO Miacatlán FARO Tecómitl FARO Tláhuac Foro A Poco No Teatro Bar El Vicio Teatro de la Ciudad Esperanza Iris</p>
21	2024	<p>Abanico Cabaret Alan Gutiérrez Alberto Cerz Ana Beatriz Martínez Aquí y Ahora - Compañía Teatral Atarascate Teatro Atochita y Kerubina</p>	Estados Unidos	Karol Lipnik	<p>Antigua Bodega de Papel (Tijuana) Casa Ceiba (Oaxaca) Centro Cultural El Rule Centro Cultural La Pirámide Centro Cultural Tijuana (Tijuana) Complejo Museístico La</p>

Producciones			Constancia Mexicana (Puebla)
Berrinche Teatro			Estación Morelos (Oaxaca)
Cabaret de Diez			FARO Azcapotzalco
Cabaret Loaria Kids			FARO Cosmos
Casa Teatro Reynosa			FARO de Oriente
Chikita Feroz			FARO Indios Verdes
Desparpajados Teatro			FARO Tláhuac
Doctor Misterio			Foro A Poco No
Erica Islas			FORO Miacatlán
Estas Señoras Cía.			Puro drama (Puebla)
Felpudas Teatro			Teatro Bar El Vicio
Gabriela Gallardo			Teatro de la Ciudad
Gordas Expansivas			Esperanza Iris
Burlesqueras			Utopía Meyehualco
Gueza Cabaret			
Iker Arce			
Improvatas			
La Mañía Teatro			
La Mostra			
La Varieté			
Las Desamoradas			
Las Luz y Fuerza			
Las Reinas Chulas			
Lou Best Cabaret			
Menos 1.60			
Moulin Blue Cabaret			
Nopal con flor. Teatro			
Pandilla Teatro			
Parafernalia Teatro			
Roberto Camargo (Camargus)			
Sergio Carazo Cardona, César			
Chagolla, Alberto Cerz			
Susana Arocha, “La Pior de Todas”			
Talavera Cabaret			
Zirka Cabaret			

Fuente: Elaboración propia a partir de revisión documental, entrevistas y Sotres, 2016.

Como se puede observar en la Tabla: Evolución del Festival Internacional de Cabaret 2003 – 2024, sus inicios fueron bastante incipientes, fue en el 2003 y 2004 que lo llamaron el “encuentro de cabareteros”, realizan sólo cuatro puestas en escena entre las Reinas Chulas y las y los artistas asistentes a los talleres de cabaret que impartía Cecilia Sotres y Ana Francis Mor en el centro Cultural

Helénico desde el 2000. Sin embargo, el movimiento crece para el 2005 incluyendo invitados internacionales y tomando el nombre oficial de *Festival Internacional de Cabaret*, y se comienza con el espacio llamado “el vicio académico”, que consiste en que los artistas, nacionales o extranjeros, compartan sus conocimientos por medio de talleres, conferencias o clases magistrales, de los iniciadores están Pedro Kominik, Tito Vasconcelos y las Reinas Chulas.

Será a partir del 2008 que el festival amplía las sedes a otros espacios económico-culturales dentro de la Ciudad y para el 2009 se incluyen espacios que administra el gobierno local, específicamente los Faros¹⁹. Para el 2016 se establece un convenio para hacer presentaciones en el Centro Femenil de Reinserción Social y en algunas fundaciones para niños. El 2018 se llega a cinco centros de reclusión social y a una fundación que ofrece un espacio libre de violencia para las mujeres.

En el 2020, dada la crisis y emergencia sanitaria producto de la COVID 19, el festival entra a una modalidad totalmente virtual a partir de en-vivos por redes socio-digitales como Facebook y transmisiones simultáneas por Zoom. Para el 2021, con rezagos aún de la pandemia y restricciones en el número de asistentes a los foros culturales, el festival se realiza de manera mixta, es decir virtual y presencial, ampliando también las sedes a otras entidades federativas como Estado de México, Hidalgo, Morelos, Puebla y Tlaxcala, la modalidad de *streaming* se mantendrá en el 2022, año en que la Secretaria de Cultura de la CDMX invierte en la totalidad del cabaret y su logo aparece en los carteles, los espectáculos y talleres se expanden a Tijuana y Oaxaca y finalmente, la última edición de agosto de

¹⁹ La Red de Fábricas de Artes y Oficios (Faros) está conformada por nueve centros culturales y educativos de carácter alternativo que brindan formación en artes y oficios en distintas ubicaciones de la Ciudad de México. Las Faros ofrecen una amplia programación cultural que incluye festivales de cine, conciertos, presentaciones de danza y funciones de teatro. Además, cuentan con servicios culturales como libroclubes, bibliotecas, ludotecas, cabinas de radio y salas de cine.

La Red de Faros busca garantizar el ejercicio pleno de los derechos culturales y contribuir a la recomposición del tejido social y comunitario, mediante una oferta artística y educativa no formal, gratuita, descentralizada y dirigida a grupos de atención prioritaria. Nuestra Red pertenece a la Dirección General de Vinculación Cultural Comunitaria de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México. <https://culturacomunitaria.cdmx.gob.mx/red-de-faros>

2024, la alcaldía Iztapalapa y el Estado de Puebla son patrocinadores, también se cuenta con el financiamiento de la Secretaría de cultura de la CDMX y del Gobierno Federal, lo cual hace que la mayoría de los espectáculos sean de forma gratuita al público y que amplíen los espacios y el tiempo de duración del festival, es el primero después de 21 años que dura más de tres semanas. En el anexo 2 se puede apreciar una lista de compañías y de artistas que hasta el momento conforman el mundo del arte del teatro cabaret en México.

3.7. Reflexiones finales

El presente capítulo reconstruye la escena actual del teatro cabaret a partir de sus referentes sociohistóricos básicos tanto a nivel internacional como nacional. Esto es de suma utilidad porque ayuda a mirar mejor las dinámicas laborales y geográficas que un sector de artistas locales en la Ciudad de México teje, de manera alternativa, en torno a una de las actividades escénicas poco analizadas desde las ciencias sociales como es el teatro independiente en México.

Este capítulo presenta la forma en que un grupo de artistas va asumiendo un papel significativo en la formación de circuitos culturales alternativos, que se tejieron en torno a un tipo de teatro independiente en la ciudad, como lo es el cabaret. El mal llamado teatro de género chico se va convirtiendo en una de las estructuras más importantes de significación de la vida cultural en la Ciudad de México, ese es el sentido de esta reconstrucción, crear un mapa de registros varios que generaran información para entender este movimiento artístico, desde un punto de vista sociológico.

Con este capítulo podemos saber de antecesores, de continuidades y repercusiones en el teatro cabaret y con ello se da pie a los siguientes capítulos en los que se desarrolla de manera descriptiva, interpretativa y explicativa su mundo laboral.

CAPÍTULO 4

Situación de empleo y condiciones de trabajo de los artistas escénicos en México. Fotografía de una precariedad estructural

“Uno nunca está en paz [...] ¡Ay ya hice una obra, me echo a dormir! No, porque además uno tiene que comer porque uno vive de esto [...] La verdad es que las fuentes de trabajo no están chidas”. (Roberto)

“Los actores y actrices pues tenemos que estar en trescientas cosas para poder hacer lo que nos gusta y pagar nuestras cosas”. (Andrés)

“No tenemos un ingreso estable, cuando empezamos un proyecto no sabemos qué va a pasar, no sabemos si lo vamos a poder vender o no, hemos tenido obras que han trabajado con pérdida durante mucho tiempo”. (Paola)

“Las compañías de teatro independiente y que de esas muchas somos de cabaret, entonces vamos tras la chuleta, donde se abra un espacio ahí queremos ir todos ¿no? no importa dónde sea...” (Brissia)

4.1. Introducción

Este capítulo tiene como objetivo una primera aproximación a las características demográficas, la situación de empleo y las condiciones de trabajo de los artistas escénicos en México, a partir de un análisis descriptivo de datos estadísticos proveniente de la Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo. Considero esta revisión pertinente ya que permiten tener una radiografía macro del mundo laboral en el que se insertan los trabajadores del teatro cabaret y que ellos mismos definen como precario.

Antes de comenzar el análisis me gustaría hacer una precisión sobre los datos, específicamente sobre el año de la encuesta. Se utilizaron los datos del 2019, para realizar algunas comparaciones se toma el año 2012 pues es cuando entra en vigor el SINCO (Sistema Nacional de Clasificación de Ocupaciones) y aun cuando se actualizó en 2018, en general se mantiene la misma estructura para las ocupaciones artísticas consideradas en este trabajo, eso permite comparar los

datos, sabiendo que se construyeron desde la división hasta el grupo unitario con los mismos tipos de actividades.

Regresando al año de los datos, podrían parecer viejos, sin embargo la razón para dejar ese año está vinculada con la situación coyuntural que vivieron los artistas a raíz de la pandemia por COVID-19, pues permite tener información macro-poblacional relacionada con sus propias miradas de la realidad, que se obtuvieron dos años antes de la pandemia, en ese sentido me parecía congruente mantener el informe realizado con los datos del tercer trimestre del 2019. Pese a ello, al final del capítulo presento algunos datos generales del tercer trimestre del 2020 y del 2023 en el que se puede apreciar cómo el mercado de trabajo de los artistas escénicos tuvo una caída estrepitosa en el año más agudo de la pandemia, pero que para 2023 estaba ya en franca recuperación, no se trata de un exhaustivo análisis comparativo pues no es el objetivo central en esta tesis, sólo es una manera de tener presente la forma en que la pandemia por COVID 19 afectó a la población a nivel mundial, en muchos aspectos de su vida, siendo su mundo laboral el más sentido para la gran mayoría de artistas escénicos.

4.2. La fuente de datos y el procedimiento de análisis

Para el desarrollo de este capítulo se utilizó la Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo (ENOE), que es la principal fuente de información sobre el mercado laboral mexicano al ofrecer datos trimestrales de la fuerza de trabajo, la ocupación, la informalidad laboral, la subocupación y la desocupación.

Según INEGI (2019) su esquema de muestreo es probabilístico, bietápico, estratificado y por conglomerados. Probabilístico porque las unidades de selección, es decir las viviendas, tienen una probabilidad conocida y distinta de cero de ser seleccionadas. Bietápico porque primero se seleccionan las Unidades Primarias de Muestreo y en una segunda etapa las viviendas particulares. Estratificado porque las Unidades Primarias de Muestreo con características similares se agrupan para formar estratos, y por conglomerados porque las

viviendas conforman grupos.

La unidad de observación es la vivienda, la unidad de muestreo es la vivienda particular y la unidad de análisis es el hogar y los residentes de la vivienda. El marco muestral utilizado para la ENOE es el Marco Nacional de Viviendas 2012 del INEGI, construido a partir de la información cartográfica y demográfica obtenida durante el Censo de Población y Vivienda 2010.

Finalmente, el tamaño de muestra se calcula con base en la tasa de desocupación para ofrecer estimaciones a todos los niveles de cobertura geográfica de la encuesta. Actualmente, el tamaño de muestra trimestral de la encuesta es de poco más de 126 mil viviendas distribuidas en las trece semanas en las que se divide el trimestre (INEGI, 2019).

La selección de ocupaciones se realizó a partir del Sistema Nacional de Clasificación de Ocupaciones (SINCO) del 2019, que es elaborado por el Comité Técnico Especializado de Estadísticas del Trabajo y Previsión Social a través del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) y la Secretaría del Trabajo y Previsión Social (STPS), la Secretaría de Educación Pública (SEP), el Consejo Nacional de Normalización y Certificación de Competencias Laborales (CONOCER), el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) y la Secretaría de Economía (SE).

Para la selección de ocupaciones, se tomaron en cuenta las que tienen que ver con las diversas actividades artísticas que los entrevistados indicaron que se requieren para la realización de un espectáculo de teatro cabaret y que se describen a continuación donde, para su análisis, se decidió agruparlas en dos: (1) *Producción, dirección y formación*, que integra a los Directores y productores artísticos de cine, teatro y afines, Escritores y críticos literarios, Escenógrafos, Compositores y arreglistas, Coordinadores y jefes de área en actividades artísticas, de cine, teatro y afines e Instructores en estudios y capacitación artística. (2) *Ejecución de producciones artísticas* en el que se encuentran los

músicos, cantantes, bailarines y coreógrafos y actrices|actores.

A continuación, se presenta una descripción de las actividades que realizan cada una de las ocupaciones tomadas en consideración, es importante aclarar que en ocasiones el grupo unitario está conformado por más de una actividad y éstas no siempre tienen relación con las que se requieren en una producción teatral, ante esa situación, se enuncian sólo las ocupaciones y funciones que son importantes en la investigación²⁰:

Tabla 5
Ocupaciones y funciones que realizan por grupo unitario, SINCO 2019

Grupo unitario	Ocupaciones relacionadas con el teatro-cabaret	Funciones que realizan y que están relacionadas con el teatro-cabaret
Producción, dirección y formación		
1421 Directores y productores artísticos de cine, teatro y afines	* Director y productor de teatro	<ul style="list-style-type: none"> * Planear con el productor y/o director de la obra teatral el tipo de fotografía y locaciones. * Acordar con los especialistas y técnicos las peculiaridades de la escenografía, iluminación, vestuario, sonido, maquillaje, etcétera. * Mantenerse al día de las nuevas tendencias y desarrollos en las artes creativas, y organizar producciones teatrales. * Seleccionar y contratar al personal como actores, técnicos, especialistas, músicos, cantantes, etcétera.
2151 Escritores y críticos literarios	* Argumentista de teatro	<ul style="list-style-type: none"> * Crear y escribir obras literarias para su publicación o representación en teatro * Crear y escribir guiones y/o adaptar obras literarias para su presentación en teatro, * Concebir, redactar y dirigir la edición de obras de teatro, guiones.
2164	* Escenógrafo	* Integrar los requisitos, incluyendo guion, investigación,

²⁰ En un inicio se pensó también en incluir a los y las maquillistas y a las y los diseñadores de vestuario, pero la categoría que se construye en el SINCO incluye muchas otras actividades que quedan fuera de las actividades de apoyo artístico, por ejemplo las y los maquillistas están integrados con manicuristas, pedicuristas y tatuadores, y las y los diseñadores de vestuario están integrados con diseñadores de moda.

Escenógrafos	* Tramoyista	<p>presupuesto y locaciones disponibles para desarrollar el escenario.</p> <ul style="list-style-type: none"> * Investigar y consultar a expertos para determinar los estilos arquitectónicos y de mobiliario con el fin de representar ciertos periodos o locaciones. * Coordinar la construcción, levantamiento o decoración de escenarios para garantizar que cumplen con los requisitos de diseño, presupuesto y programación. * Seleccionar mobiliario, cortinas, pinturas, lámparas y alfombras que tengan la calidad y apariencia decorativa necesaria. * Preparar borradores y dibujos a escala de los escenarios, incluyendo planos, escenografía y accesorios que se deben construir. * Presentar dibujos para su aprobación y hacer cambios y correcciones según se indique.
2171 Compositores y arreglistas	<ul style="list-style-type: none"> * Compositor de música * Músico arreglista 	<ul style="list-style-type: none"> * Crear composiciones musicales como partituras para teatro * Adaptar y modificar composiciones musicales para ejecuciones instrumentales y vocales.
1721 Coordinadores y jefes de área en actividades artísticas, de cine, teatro y afines	* Representante y promotor artístico	<ul style="list-style-type: none"> * Programar, organizar y seleccionar artistas y personal en producciones teatrales. * Representar y promover a artistas ante posibles empresarios y productores de espectáculos. * Negociar contratos de prestación de servicios y de difusión de las obras y de los artistas.
2712 Instructores en estudios y capacitación artística	<ul style="list-style-type: none"> * Instructor y capacitador de baile y de canto * Instructor y capacitador de instrumentos musicales 	<ul style="list-style-type: none"> * Enseñar técnicas artísticas para desarrollar habilidades de las personas relacionadas con la música, danza, teatro. * Montar espectáculos, exposiciones y demostraciones de alguna disciplina (teatro, baile, etcétera).

Ejecución de producciones artísticas

2172 Músicos	<ul style="list-style-type: none"> * Guitarrista * Pianista * Violinista 	<ul style="list-style-type: none"> * Estudiar y ensayar las composiciones musicales a interpretar. * Interpretar, mediante la ejecución de un instrumento musical, diversas composiciones musicales.
2173 Cantantes	<ul style="list-style-type: none"> * Cantante * Intérprete 	<ul style="list-style-type: none"> * Interpretar vocalmente y en diversos escenarios canciones, ya sea como solistas o como parte de un grupo coral.
2174 Bailarines y coreógrafos	<ul style="list-style-type: none"> * bailarín * Coreógrafo 	<ul style="list-style-type: none"> * Crear bailes para realizaciones de teatro que transmitan historias, ideas y estados de ánimo y dirigir los ensayos de bailarines para lograr la interpretación prevista. * Efectuar bailables de fondo para acompañar a actores. * Crear, de acuerdo con las necesidades de una pieza musical y según los diversos tipos de espectáculos, historias, temas o argumentos.
2175 Actores	<ul style="list-style-type: none"> * Actor 	<ul style="list-style-type: none"> * Analizar las características del personaje a representar y las características de su contexto, para lo que estudian algún guion o libreto. * Memorizar los parlamentos del libreto y ensayan su entonación de acuerdo a las instrucciones del director. * Ensayar los gestos y movimientos que deben acompañar al parlamento (diálogos), para matizar su actuación de acuerdo con las indicaciones del director y con los requerimientos de la puesta en escena. * Representar frente al público, diversos papeles dramáticos o cómicos.

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos del Sistema Nacional de Clasificación de Ocupaciones 2019 (SINCO).

También se incluye en este análisis la revisión del sector artístico independiente, es decir, todos lo ocupados, sean actividades artísticas o no, que laboran en ese sector, para ello se retomó la clasificación para actividades económicas del documento *Clasificaciones ENOE 2015*, que tiene como objetivo establecer un conjunto jerarquizado de actividades económicas por procesos productivos que puedan ser utilizados para clasificar unidades estadísticas con base en su actividad económica principal. Se eligieron dos categorías dentro de servicios de esparcimientos culturales, deportivos y otros servicios recreativos (71): los 7111. Compañías y grupos de espectáculos artísticos y los 7114. Artistas, escritores y

técnicos independientes.

Finalmente, es importante señalar, que al ser el teatro cabaret un tipo de arte escénica que constantemente está creando maneras diversas o polivalentes de producir espectáculos, no hay un 100% de uniformidad en cuanto al tipo de personal artístico que participa en ellos y pueden incluir una variedad diversa de artes plásticas y visuales, por lo que en el presente capítulo se consideran sólo las predominantes, advirtiendo que nos da cierta explicación en los datos, pero no una fotografía fiel de lo que pasa en la realidad.

Lo mismo se puede decir sobre la representatividad de los datos, está claro que la estadística busca establecer regularidades, sin embargo, dada la especificidad de las ocupaciones seleccionadas y recordando que la ENOE representan una muestra de la población ocupada en México, no es posible decir que lo que sucede con los datos aquí presentados representan al total de trabajadores del arte en el país. Sin embargo, si permite establecer algunas tendencias centrales en el análisis del comportamiento de la población, que está ligado necesariamente con procesos subjetivos complejos que se analizan en los siguientes capítulos de esta tesis.

4.3. Tendencias de la población ocupada en artes escénicas y sector artístico independiente

El primer dato que se debe tener en consideración es que, para 2019, del total de la población ocupada de 12 años y más en México (49,973,508) el 0.45% se dedicaba a ocupaciones relacionadas con las artes escénicas (223,397) y de ellas, el 29.5% a las áreas de producción, dirección y formación y 70.5% a la ejecución. En cuanto a los sectores de la economía, el artístico independiente representa un 0.34%. Si comparamos estos datos con el 2012 y mirar así la tendencia que presentan las ocupaciones, podemos ver que si hay un incremento considerable de la población ocupada en artes escénicas (6.7%) aunque no en la magnitud en la que creció el total de la población ocupada (11.6%), sin embargo, si revisamos

por sector entonces el incremento sí es sustancialmente mayor (17.2%), sólo hay que recordar que el sector incluye ocupaciones artísticas y otras que no, por ejemplo los meseros de foros o espacios culturales, por mencionar algunos (Véase cuadro 1).

Pero, regresando a las ocupaciones artísticas y su tendencia de crecimiento, es interesante observar que el grupo denominado “producción, dirección y formación” tuvo una tendencia a la baja, pues pasó de representar un 36.1% en 2012 a un 29.5% en 2019, es decir, el cambio porcentual con respecto a la población ocupada en artes escénicas cayó a -12.8%, en cambio en el grupo de ocupaciones dedicadas a la ejecución artística pasó de un 63.9% en 2012 a un 70.5% con un crecimiento con respecto a la población total de artistas escénicos de 17.7%. Es decir, en esos siete años el incremento fuerte fue entre los que realizan actividades escénicas como los músicos, los actores, actrices y de danza y una baja considerable entre directores, productores, escritores, escenógrafos, compositores y arreglistas, coordinadores y jefes de área e instructores de capacitación artística (Véase cuadro 1).

Cuadro 1

Artistas ocupados en México, comparativo 2012 – 2019, por ocupación y por sector

	III-2012		III-2019		Cambio porcentual (2012-2019)
	N	%	N	%	
Población ocupada (12 y más)	49,973,508	100	55,750,429	100	11.6
Población ocupada en artes escénicas	209,383	0.42	223,397	0.45	6.7
Producción, dirección y formación	75,635	36.1	65,944	29.5	-12.8
Ejecución	133,748	63.9	157,453	70.5	17.7
Sector artístico independiente	160,238	0.32	187,738	0.34	17.2

Fuente: Elaboración propia con datos de la ENOE, tercer trimestre 2011 y tercer trimestre 2019.

4.4. Distribución geográfica

Para conocer la distribución geográfica de los artistas escénicos en México, se dividieron las 32 entidades político-administrativas en cinco regiones que sugiere el Observatorio Laboral de la Secretaria del Trabajo y previsión Social (2012) y que se desglosan a continuación:

- * Centro: CDMX, Hidalgo, México, Morelos, Puebla, Tlaxcala.
- * Occidente: Aguascalientes, Colima, Guanajuato, Jalisco, Michoacán, Nayarit, Querétaro, San Luis Potosí, Zacatecas.
- * Noreste: Coahuila, Chihuahua, Durango, Nuevo León, Tamaulipas.
- * Noroeste: Baja California, Baja California Sur, Sinaloa, Sonora.
- * Sureste: Campeche, Chiapas, Guerrero, Oaxaca, Quintana Roo, Tabasco, Veracruz, Yucatán.

Lo que se observa es una concentración fuerte en el centro y occidente del país, principalmente en el primero que concentra al 40% de la población ocupada en artes escénicas, casi el doble que el occidente con 26.4%, una posible explicación es la histórica centralidad de las actividades artísticas en las principales ciudades del país como son la CDMX y Guadalajara, así como el desarrollo creciente que también han tenido estas actividades en entidades como Morelos, Puebla y el Estado de México.

Le siguen con un porcentaje considerable la zona sureste (14.1%), esto puede explicarse porque ahí se encuentran enclaves importantes relacionados con la cultura, principalmente musical, como es Oaxaca, Veracruz y Yucatán.

Finalmente, con un punto porcentual de diferencia se encuentra las zonas Noreste (9.1%) y Noroeste (10.5%), en la que se encuentran ciudades con importantes centros de desarrollo cultural como es Monterrey y Tijuana-Ensenada (Véase cuadro 2).

Cuadro 2

Distribución geográfica de personas ocupadas a nivel nacional, en artes escénicas y en el sector artísticos independiente (México, 2019)

Región	Nacional	Población Ocupada en Artes escénicas			Sector artístico independiente
		Total	Producción, dirección y formación artísticas	Ejecución artística	
Tamaño de localidad					
100,000 y más hab.	49.8	64.5	79.7	58.1	59.3
Menos de 100,000 hab.	50.2	35.5	20.3	41.9	40.7
Región					
Centro	31.9	40.0	51.3	35.3	31.3
Occidente	23.0	26.4	18.3	29.7	32.1
Noreste	14.3	9.1	10.1	8.6	11.3
Noroeste	8.9	10.5	7.2	11.8	11.0
Sueste	21.9	14.1	13.2	14.5	14.3

Fuente: Elaboración propia con base en la Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo (2019-Tercer semestre). Estimaciones con precisión estadística

Si se realiza el análisis por grupos ocupacionales se puede observar que la centralidad está mucho más marcada en las ocupaciones relacionadas con la producción, dirección y formación artística (51.3%), en cambio en la ejecución artística hay mayor distribución entre las zonas centro (35.3%) y occidente (29.7%). Finalmente, si ponemos atención en el sector, vemos que no hay cambios importantes en la distribución, es muy parecida a la mirada por ocupación.

Lo que muestran estos datos puede interpretarse a partir de las condiciones necesarias para el desempeño de las ocupaciones, pues las relacionadas con la producción, dirección, capacitación y formación muy probablemente son desempeñadas en instituciones educativas o culturales de mayor magnitud que una pequeña o microempresa, lo cual no necesariamente se requiere en los artistas de ejecución escénica (músicos, actores, bailarines) que pueden estar contratados en instituciones, pero que, como se verá más adelante, la mayoría son trabajadores por su cuenta.

4.5. Perfil sociodemográfico

Para conocer el perfil sociodemográfico de los artísticos se utilizaron las variables sexo, edad, situación conyugal, presencia de hijos y tipo de hogares que conforman (Véase cuadro 3). Lo inmediato que se puede observar es que se trata de ocupaciones altamente masculinizadas, pues 78.2% de la población ocupada en artes escénicas está conformado por hombres, sin embargo, la distribución por grupos de ocupaciones no es homogénea, es decir, en el grupo dedicado a la producción, dirección y formación artística la brecha se reduce significativamente, pues los hombres representan el 54% y las mujeres el 46%, pero en el caso de la ejecución artística es a la inversa, es decir, la brecha se amplía considerablemente, pues los hombres representan el 88.3% de la población ocupada y las mujeres un reducido 11.7%.

Si analizamos los datos por sector, vemos que la brecha se amplía mucho más, pues del total de trabajadores del sector cultural, los hombres presentan el 81.3% y las mujeres el 18.8%.

En cuanto a la composición por edad se decidió agrupar las edades en cuatro rangos: a) de 15 a 29 años, que representan el grupo de los artistas jóvenes, b) de 30 a 49 años definido como el grupo de adultos jóvenes, c) de 50 a 64 años que se identificó como adultos y d) de 65 y más años expresados como adultos mayores. La distribución porcentual se organizó a partir de los grupos ocupacionales diseñados para el estudio.

Es evidente que la población ocupada que se dedica a las artes escénicas es, en comparación con el total de la población ocupada nacional, mucho más joven, pues el 40.7% de las y los artistas se ubica en el rango de jóvenes y un 37.5% en el de adultos jóvenes (29.3% y 44.8% en el total de la población ocupada, respectivamente), en cambio en los adultos los ocupados en artes escénicas representan sólo el 15.5% y el total de la población ocupada tiene cinco puntos porcentuales más.

Si lo analizamos por grupos ocupacionales veremos que los jóvenes se concentran en la ejecución artística (42.8%), en cambio las áreas de producción, dirección y formación artística tiene el mayor porcentaje de adultos jóvenes (48%), esto puede estar relacionado con los estudios requeridos y la trayectoria laboral necesaria para desempeñar ciertas ocupaciones, por lo regular encontraremos directores que tienen una carrera universitaria y años de trayectoria laboral, lo mismo se puede decir en la capacitación y coordinación, en cambio, las ocupaciones relacionadas con la ejecución de producciones artísticas, pues muchos de ellos se incorporan aun siendo estudiantes, pero también es un mercado de trabajo que, por sus características corporales asociadas a la estética de los cuerpos, está mayormente representado por jóvenes.

Al observar el sector, no hay diferencia importante, pensando que se incluyen otros trabajadores que no necesariamente son artistas, por ejemplo lo de servicios como meseros o técnicos en iluminación, etc. Es decir, personal de apoyo artístico, todos ellos también son población relativamente joven, pues casi 8 de cada diez tiene menos de 49 años.

Se confirma la idea de que es un mercado de trabajo para personas jóvenes, pues sumando ambos rangos de edad en todos los grupos siete de cada diez están allí representados.

Sobre la situación conyugal, presencia de hijos y tipo de hogar que conforman, nos encontramos a jóvenes solteros, aumentando considerablemente los hogares biparentales mayoritariamente sin hijos, teniendo presencia importante los unipersonales y de corresidentes.

Precisemos con datos, cualquiera de las dos categorías de ocupaciones artísticas y los ocupados en el sector artístico independiente, tienen más de 12 puntos porcentuales arriba los solteros que el total de ocupados nacional (44.6% producción, dirección y formación artística, 42.7% ejecución artística, 48.1% sector artístico independiente y 30.5% del total de ocupados). Si sumamos los que dicen

haber estado alguna vez unidos(as) tenemos a más de la mitad de la población ocupada que no viven en pareja.

Asimismo, la abrumadora distancia entre el 26.7% de la población total nacional de mujeres ocupadas que dice no tener hijos, con el 73.1% de las ocupadas en las artes escénicas que se encuentran en esa misma situación, principalmente las dedicadas a la producción, dirección y formación artística (75.7%), lo cual marca un perfil importante en los artistas, principalmente en las mujeres.

Finalmente, el tipo de hogar, que aun cuando siguen predominando los hogares biparentales, no van más allá de cuatro de cada diez con los productores, directores y formadores y de la mitad de ocupados que se dedican a la ejecución artística y los del sector artístico independiente, lo cual lleva a resaltar las nuevas categorías, como por ejemplo el 34.9% de ocupados en la ejecución artística (música, danza, actuación) que viven en hogares de corresidentes o el nada despreciable 7.2% de producción, dirección y formación artística viviendo de manera unipersonal.

En síntesis, el perfil sociodemográfico de las y los artistas escénicos indica que se trata de ocupaciones altamente masculinizadas. Son predominantemente jóvenes pues los porcentajes más altos se encuentran por debajo de los 50 años. Asimismo, es importante resaltar que están prácticamente en igual proporción los que viven y no en pareja y finalmente, se aprecia que siete de cada diez mujeres artistas no tienen hijos y el crecimiento de otros arreglos familiares, como los amigos o colegas viviendo juntos y el vivir solos.

Cuadro 3

Características Sociodemográficas de la población ocupada a nivel nacional, en artes escénicas y en el sector artístico independiente (México, 2019)

Variables	Nacional	Artes escénicas			
		Total	Producción, dirección y formación artísticas	Ejecución artística	Sector artístico independiente
Sexo					
Hombres	61.1	78.2	54.0	88.3	81.3
Mujeres	38.9	21.8	46.0	11.7	18.8
Edad					
12-29	29.3	40.7	35.5	42.8	43.0
30-49	44.8	37.5	48.0	33.2	35.5
50-64	20.4	15.5	12.7	16.7	15.3
65+	5.5	6.3	3.8	7.4	6.2
Escolaridad (años)					
Básico (0 a 9 años)	54.0	31.8	9.5	41.2	39.6
Medio (10-13 años)	25.5	39.8	29.7	44.0	40.0
Superior y más (14+)	20.5	28.4	60.8	14.9	20.4
Situación conyugal					
Soltero(a)	30.5	43.3	44.6	42.7	48.1
Casado (a) o Unido (a)	59.9	49.7	49.2	50.0	43.5
Alguna vez unidos (as)	9.6	7.0	6.2	7.3	8.4
Presencia de hijos (pob. Femenina)					
Sin hijos	26.7	73.1	75.7	68.9	65.0
Con hijos	73.3	26.9	24.3	31.1	35.0
Tipo de hogar					
Unipersonal	4.0	6.5	7.2	6.2	6.5
Biparental (con / sin hijos)	51.5	55.1	60.9	52.7	50.9
Monoparental	9.4	8.6	14.3	6.1	9.9
Extenso, Compuesto, Corresidentes	35.2	29.8	17.7	34.9	32.7

Fuente: Elaboración propia con base en la Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo (2019-Tercer semestre) Datos ponderados. En rojo, estimaciones con bajo nivel de precisión (CV >30)

4.6. Niveles educativos

En cuanto al nivel educativo de los y las trabajadoras de las artes escénicas, se decidió agrupar los años de estudio en tres niveles: básico, que va de 0 a 9 años,

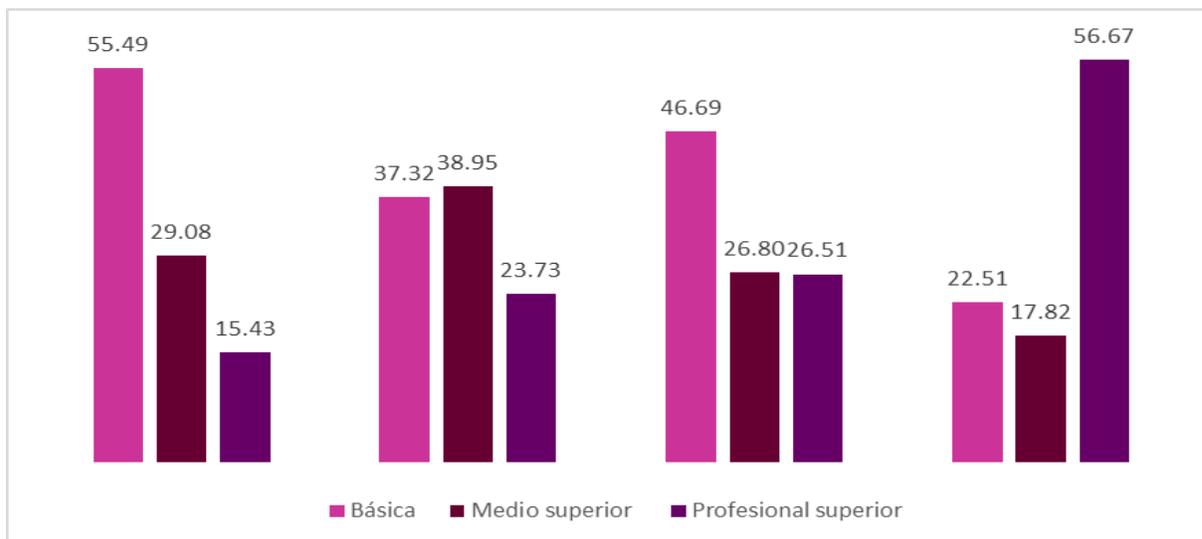
medio superior, que va de 10 a 13 años, y superior y más, que son los que cuentan con 14 o más años de escolaridad; y están organizados en dos categorías ocupacionales, quienes se dedican a la producción, dirección y formación artística y quienes se dedican a la ejecución artística, también se presentan a los ocupados en el sector artístico independiente.

Lo que muestra el cuadro 3 es que las ocupaciones relacionadas con la producción, dirección y formación son las de mayor nivel educativo (60.8% tiene educación superior). Los que se dedican a la ejecución artística, un alto porcentaje (44%) tienen nivel medio superior, pero casi en igual proporción están con educación básica (41.2%). Situación similar en el sector, 39.6% tiene educación básica, 40.0% media y 20.4% superior, sin embargo, se puede observar que a diferencia del total nacional, los que se dedican a las artes escénicas tienen mayores niveles educativos, pues tan sólo la mitad de ellas y ellos llega a educación básica y el resto de la proporción se divide entre media (25.5%) y superior (20.5%).

Llama la atención el porcentaje tan alto de los artistas dedicados a la ejecución de las producciones artísticas que sólo tienen nivel básico, por lo que se decidió desagregar el dato por ocupación y ver qué sucedía en ese grupo de artistas, y lo que se observa es que son los músicos y los bailarines y coreógrafos los que se encuentran en esa situación, 55.49% y 46.69% respectivamente tienen el nivel básico. El grupo de los cantantes sube considerablemente su nivel académico, sin embargo es importante observar que un 37.32% de ellos tienen nivel básico. En cambio los actores y actrices son los que presentan niveles mayores de estudios, seis de cada diez tienen nivel superior, 17.82% nivel medio superior y 22.51% nivel básico, porcentajes también importantes de tener en cuenta. (Véase gráfico 1)

Gráfico 2

Niveles educativos de los ocupados en ejecución artística



Fuente: Elaboración propia con base en la Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo (2019-Tercer semestre) Datos ponderados

4.7. La situación del trabajo artístico

Para el análisis de la situación de trabajo artístico en México se tomaron en cuenta las variables condición de empleo, posición en el empleo y tamaño de la unidad económica (Véase cuadro 4).

Sobre la condición de empleo, los datos muestran que el 77% de la población ocupada en artes escénicas están en una condición de informalidad, es decir, cuando la actividad se realiza en unidades económicas no incorporadas o no constituidas como empresas, instituciones o fuentes de trabajo con personalidad jurídica y económica propia y además no registradas, lo cual se detecta porque la unidad económica no es operada bajo las convenciones contables que supongan un registro ante Hacienda, también incluye ocupaciones en condiciones de informalidad, es decir, todos los trabajadores remunerados no registrados ante la seguridad social que trabajan para unidades económicas distintas del Sector Informal y todos los trabajadores no remunerados que operen fuera del sector informal (INEGI,2014).

Es importante señalar ese dato, pues está muy por encima del porcentaje del total de ocupados con la misma situación (56.9%), sin embargo, los ocupados en ejecución artística, es decir, músicos, cantantes, bailarines, coreógrafos, actores y actrices, son los que elevan este porcentaje, pues representan el 86.4% de los ocupados, muy por encima del 54.4% que representa el grupo de producción, dirección y formación artística. Si el análisis lo hacemos por sector, el impacto del empleo informal es todavía mayor, pues representa al 88.2% de los ocupados en el sector artístico independiente.

En el tema de la Subocupación, es decir, aquella población que manifestó tener necesidad y disponibilidad para trabajar más horas que las que su ocupación actual le permite (INEGI, 2014), nuevamente son los trabajadores dedicados a la ejecución artística los que más porcentaje presentan (14.9), muy por encima del total de la población ocupada (7.8%) y mucho más que los dedicados a la producción, dirección y formación artística (4.6%), y nuevamente, la mirada al sector, nos indica el mayor porcentaje de subocupados, con un 15.9%.

La posición en el empleo nos indica que más de la mitad de la población ocupada, en cualquiera de las categorías ocupacionales son subordinados, pero hay matices interesantes de precisar, por ejemplo, los ocupados en producción, dirección y formación artística son los que menos representan esa categoría ocupacional (53.5%) y es con ellos en donde más se observan los trabajadores por cuenta propia (34.4%) e incluso empleadores (12.1%), frente a un 22.4% y 4.8% respectivamente del total de la población ocupada y un 25.5% y 8.8% de los ocupados en ejecución artística. Finalmente es interesante resaltar que los datos muestran que no hay trabajadores del arte que laboren sin pago, pues como ellos dicen “no vivimos del aplauso”.

Finalmente, el tamaño de la unidad económica indica que los ocupados en producción, dirección y formación artística laboran principalmente en micronegocios sin establecimiento (34.3%) y pequeños establecimientos (22.4%), incluso en micronegocios con establecimiento representa un porcentaje

considerable (14.9%), por su parte, los que se dedican a la ejecución artística, la gran mayoría se encuentra en pequeños establecimientos (56.4%) y un alto porcentaje en micronegocios sin establecimiento (38.7%), porcentajes evidentemente más altos que el total de la población ocupada, a los cuales sí encontramos laborando en medianas y grandes empresas e incluso en el gobierno (33.8%), situación que no sucede en los artistas escénicos, pero sí con los de producción y dirección, aunque tomando los datos con cuidado, porque son estimaciones con bajo nivel de precisión.

Si la mirada la hacemos por sector, lo que se observa es que casi mitad y mitad se encuentran en micronegocios sin establecimiento (46.2%) y en pequeños establecimientos (48.0%).

Recapitulando, se puede observar en los datos que la situación del trabajo de la población ocupada en artes escénicas va dibujando elementos fuertes de un trabajo artístico precario: su condición de empleo es informal, son trabajadores por su cuenta y conforman o laboran en empresas micro o pequeñas predominantemente sin establecimientos. En el siguiente apartado, se abunda en este mapeo de la precariedad en los artistas escénicos analizando las condiciones de trabajo.

Cuadro 4
Características del empleo de la población ocupada a nivel nacional, en artes escénicas y en el sector artístico independiente (México, 2019)

Variables	Población Ocupada en artes escénicas				
	Nacional	Total	Producción, dirección y formación artísticas	Ejecución artística	Sector artístico independiente
Empleo informal	56.9	77.0	54.4	86.4	88.2
Subocupación	7.8	11.8	4.6	14.9	15.9
Posición en el empleo					
Subordinados	67.6	62.0	53.5	65.5	56.1
Empleadores	4.8	9.8	12.1	8.8	10.4
Cuenta propia	22.4	28.2	34.4	25.5	33.0
Sin pago	5.2	0.1	0.0	0.1	0.5
Tamaño de unidad económica					
Micronegocios sin establecimiento	27.0	37.5	34.3	38.7	46.2
Micronegocios con establecimiento	21.6	5.2	14.9	1.3	4.1
Pequeños establecimientos (6-50 empl.)	17.7	46.7	22.4	56.4	48.0
Medianos (51-250 empl.)	12.0	2.2	6.0	0.7	1.0
Grandes (251+ empl.)	10.8	4.3	11.9	1.3	0.6
Gobierno	5.1	4.0	10.4	1.4	
Otros	5.9	0.1	0.0	0.2	

Fuente: Elaboración propia con base en la Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo (2019-Tercer semestre) Datos ponderados. En rojo, estimaciones con bajo nivel de precisión (CV >30)

4.8. Condiciones de trabajo

Después de mostrar un perfil sociodemográfico y laboral de la población ocupada en artes escénicas, es importante también, centrar la atención en las condiciones de trabajo, pues es a partir de éstas que se pueden ilustrar las dimensiones objetivas de la precariedad que se citaron en el capítulo teórico.

En la dimensión contractual, los datos muestran que a diferencia del total de la población ocupada (44.7%), tres de cada diez de los ocupados en artes escénicas no tienen un contrato, sin embargo es importantísimo desglosar por grupo de ocupación, pues son los ocupados en actividades de ejecución artística los que elevan su porcentaje a 82.8% sin contrato y lo mismo sucede y de manera más alarmante si la mirada la centramos en el sector artístico independiente (89.3%), también es importante señalar que cuatro de cada diez ocupados en producción, dirección y formación artística sí tienen un contrato de base, planta o tiempo indefinido (Véase cuadro 5).

En cuanto a la dimensión organizacional, por el tipo de ocupaciones que se retoman en el trabajo, se decidió centrarse en la jornada laboral, pues es difícil que a las y los artistas los encuentren en categorías ocupacionales (puestos de trabajo) y turnos, a menos que realicen alguna actividad en empresas culturales, ya sea públicas o privadas. Bueno, los datos nos indican que ocho de cada diez ocupados en artes escénicas trabaja menos de 35 horas a la semana, enfatizando el dato con los que realizan actividades de ejecución artística (músicos, cantantes, actores, actrices y de danza), pues en ellos representa un 87.9%, esta situación laboral es demasiado contrastante con el total de la población ocupada, la cual se concentrada en jornadas de 35 a 48 horas (47.5%) y en más de 48 horas (28.7%) y que en promedio se encuentra con 42 horas semanales, muy alejados de las 29.4 que laboran los de producción, dirección y formación artística y mucho más de las 19.2 horas promedio que laboran los de ejecución artística. Lo mismo sucede con el sector artístico independiente pues el 82.0% labora menos de 35 horas, con un promedio de 20.7 a la semana (Véase cuadro 5).

Sobre la dimensión económica, el ingreso mensual promedio de los ocupados en las artes escénicas no varía mucho del promedio del total nacional, en el primero se gana \$7,924 y en el segundo \$6,376 al mes. Si hay diferencias importantes entre grupos de la población en artes escénicas, pues los de producción, dirección y formación artística ganan \$10,347 y los de ejecución artística, siempre más

precarios ganan al mes un promedio de \$7,097, muy parecido a los que se rubricaron dentro del sector artístico independiente (\$7,061 en promedio, al mes).

En cuanto a la dimensión social, se toca el tema de las prestaciones y lo que se observa en los datos es la total ausencia de ellas, de la población ocupa en artes escénicas 86.7% no tiene prestaciones de salud, 85.1% sin aguinaldos, 85.6% sin vacaciones y 95.2% sin utilidades, y no es que el total de la población en México goce de esas prestaciones, sino que el porcentaje en la mayoría de ellas se reduce en veinte puntos porcentuales menos (62.9% sin prestaciones de salud, 60.0 sin aguinaldo, 64.0 sin vacacione y 87.6 sin utilidades).

Y aún en esos porcentajes tan alarmantes, se observa la diferencia entre el grupo de los de ejecución artística y los de producción, dirección y formación, de todas las prestaciones mencionadas, en el primer grupo están ausentes en más del noventa por ciento (92.5% sin prestaciones de salud, 90.9% sin aguinaldo, 92.1% sin vacaciones y 95.8% sin utilidades); en cambio, el segundo grupo logra tener un buen porcentaje con prestaciones, por ejemplo en salud un 27.9% dice sí tener esa prestación o el 28.9% dice tener derecho a un aguinaldo y 30.1% tiene vacaciones pagadas, que muy seguramente son los trabajadores que dijeron tener contratos de planta o tiempo indefinido (41.9%). Finalmente, si el análisis se realiza a los ocupados en el sector artístico independiente, la situación se agrava más que en los dedicados a la ejecución artística, pues un 97.4% dice no tener prestación de salud, 96.5% sin aguinaldo, 97.3% sin vacaciones y 99.9% sin utilidades (Véase cuadro 5).

Por otro lado, hay dos dimensiones más que enfatizar en el tema de la precariedad laboral de la población ocupada en artes escénicas, que no necesariamente se define en la propuesta teórica citada párrafos arriba, que es el tema de la multiactividad, es difícil precisarlo sólo con datos de la ENOE, será uno en los que más se profundiza en la segunda parte de este documento, pero vale por lo pronto decir que a diferencia del total de la población ocupada nacional, dos de cada diez de los ocupados en artes escénicas indica tener un segundo empleo,

en contraste con el 5.9% de los primeros.

Finalmente, una variable que también refleja elementos de precariedad es el lugar donde realizan sus actividades, como ya se explicó, el grupo de trabajadores que se analiza en este proyecto son artistas de teatro independiente que no necesariamente cuentan con un espacio donde realizar sus actividades, como dice Roberto “en las casas de Slim también ensayamos, en los Sanborns. Él no lo sabe qué sucede esto”, es decir, no hay un espacio propio, los datos indican que el 84.8% de los que se dedican a la ejecución artística no cuenta con un espacio donde realizar sus actividades y 98.8% de ellos dicen realizarlas en el domicilio propio o del patrón (Véase cuadro 5).

Cuadro 5

Condiciones laborales de la población ocupada a nivel nacional, en artes escénicas y en el sector artístico independiente (México, 2019)

Variables	Nacional	Población Ocupada en artes escénicas			Sector artístico independiente
		Total	Producción, dirección y formación artísticas	Ejecución artística	
Jornada laboral (Hrs.)					
Menos de 35 hrs.	23.8	80.2	62.8	87.5	82.0
35 a 48 hrs.	47.5	12.8	24.2	8.0	10.4
Más de 48 hrs.	28.7	7.0	13.1	4.5	7.6
Promedio de horas trabajadas por semana					
	42.9	22.2	29.4	19.2	20.7
Ingreso promedio					
	6,376	7,924	10,374	7,097	7,061
Segundo empleo					
	5.9	15.8	20.5	13.8	11.1
Negocio o actividad no cuenta con local					
	52.4	78.3	55.3	84.8	84.4
Lugar donde realiza la actividad (sólo para los que no tienen local)					
Campo, ambulante o puesto improvisado	13.0	0.6	0.0	0.7	1.2
Vehículo	13.0				
Domicilio propio o del patrón	65.1	98.9	99.7	98.8	98.2
Puesto semifijo, fijo u otro	8.9	0.5	0.3	0.5	0.6
Tipo de contrato de la población subordinada					
Temporal	9.0	9.9	23.7	5.1	5.1
De base, planta o tiempo indefinido	45.9	19.4	41.9	11.7	5.2
Contrato no definido	0.4	0.4	0.5	0.4	0.4
Sin contrato escrito	44.7	70.3	33.9	82.8	89.3
Prestaciones					
Sin prestación de salud	62.9	86.7	72.7	92.5	97.4
Sin Aguinaldo	60.0	85.1	71.1	90.9	96.5
Sin Vacaciones	64.0	85.6	69.9	92.1	97.3
Sin Utilidades	87.6	95.2	93.7	95.8	99.9

Fuente: Elaboración propia con base en la Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo (2019-Tercer semestre) Datos ponderados. En rojo, estimaciones con bajo nivel de precisión (CV >30).

4.9. El efecto y la recuperación a raíz de la pandemia

Para mostrar el efecto y la recuperación que la población ocupada en artes escénicas ha tenido a raíz de la pandemia, Tolentino (2024) presenta el análisis de algunas tendencias de 2012 a 2023. En el gráfico 2, se puede observar que las barras representan el monto de personas ocupadas en artes escénicas en cada año y las líneas reflejan, la proporción total y por sexo.

Lo que se muestra es que la población ocupada en artes escénicas (línea naranja) se mantiene constante desde el 2012 hasta el 2019, hay muy poca variación, la que más se observa es del 2012 al 2013 con una reducción que va de 0.43% a 0.38%, se vuelve a recuperar en 2015 y así hasta 2019. Viene después la caída estrepitosa de la población ocupada en el 2020, en el contexto de la pandemia, ya que la tasa de participación queda en 0.23%, sin embargo del 2021 al 2023 ha ido creciendo, principalmente entre el 2021 y 2022.

En el caso de los hombres (línea verde) hay una tendencia muy constante en los años revisados, nuevamente la caída más evidente es del 2012 al 2013, se mantiene en el 2014 y vuelve a incrementarse en el 2015 para quedar en los mismos números del 2012 (0.58%), nuevamente baja muy poco y se ve la caída impresionante que va de 0.52% en 2019 a 0.30% en 2020, sin embargo su crecimiento para el 2021 es muy alto, llega a 0.47% y de ahí se incrementa bastante para el 2022 llegando a 0.61%, que es el nivel más alto en toda la tendencia de los años revisados, sin embargo, baja un poco en el 2023 para quedar en 0.58%.

Por su parte, la tendencia de las mujeres (línea lila) refleja un comportamiento diferente al de los hombres y podría decirse que en mayor desventaja, en ellas no se refleja la caída en el 2013 y 2014, más bien quedan constantes, con 0.20% en el 2012, 0.17% en el 2013 y así con esos número, no se observa un incremento considerable del 2014 al 2015 como si lo hay en los hombres, más bien su incremento está del 2016 al 2017 pues pasa de 0.18% a 0.24% y de ahí se ve

también la caída fuerte en el 2020 a más de la mitad, para quedar en una tasa de participación de 0.10%, es decir una caída mucho más fuerte que la de los hombres, y su recuperación no es tan marcada como la de ellos, ya que llega a las mismas tendencias con las que comenzamos la revisión en el 2012.

Gráfico 3

Tendencias de la población ocupada en las artes escénicas, por sexo (México, 2012-2023)



Fuente: Elaboración propia con base en la Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo (2012-2023-Tercer semestre) Datos ponderados.

4.10 Reflexiones finales

Después de esta mirada poblacional de las y los ocupados en artes escénicas, podemos cerrar el capítulo indicando los rasgos principales que habrá que destacar en el análisis de los datos cualitativos:

Se trata de trabajadores del arte jóvenes, en los que predominan aún una disparidad de género bastante abrumadora, pues la gran mayoría son hombres, habrá que precisar sobre las actividades que realizan, pues allí está la mirada cualitativa de ese dato duro. Otro dato sobresaliente es que las mujeres son solteras y sin hijos, y ambos, hombres y mujeres, han decidido conformar arreglos

familiares fuera de los tradicionales, aumentando los corresidentes y las y los que viven solos.

Sobre su condición de empleo predomina el empleo informal, son trabajadores por su cuenta y conforman o laboran en empresas micro o pequeñas predominantemente sin establecimientos. Continuando con este mapeo, que ya vislumbraba indicadores de precariedad laboral, se profundizó con las condiciones de trabajo, organizadas en función de la tipología que presentan Hualde, Guadarrama y López (2014) y con la cual se observaron jornadas laborales muy cortas, con promedios que no van de las treinta y tres horas a la semana, con ingresos de menos de ocho mil pesos al mes, sin prestaciones laborales, sin contrato de trabajo escrito y con un segundo empleo.

Finalmente, se mostró como ante el contexto de la pandemia donde al inicio los datos estadísticos parecían poco esclarecedores sobre la constante situación de precariedad e incertidumbre que estaban viviendo, los llevó a una gran mayoría a emprender acciones en tres sentidos: La organización colectiva para exigir al gobierno apoyo financiero para artistas y grupos creativos, y por el otro a su incursión en los medios virtuales, que les permitió seguir vendiendo proyectos ya sea a instancias gubernamentales de cultura a nivel local, estatal o federal, a empresas culturales o, en el extremo más precario, producir en sus propios espacios familiares y ofertarlos libremente en las redes y finalmente incorporarse a actividades económicas ya sea empleándose o produciendo con sus propios medios servicios o productos que poco o nada tenían que ver con el sector cultural y artístico, situación que fueron sobrellevando hasta que los espacios volvieron a abrir y lo que parecía tan incierto, se fue recuperando favorablemente, para la gran mayoría, así como lo mostraron los datos antes enunciados.

Estos son algunos de los indicadores que nos permiten saber ¿Quiénes son los artistas que producen teatro cabaret? En la segunda parte de este trabajo, se presenta, como se conforman como artistas (identidad profesional), como ante este mercado de trabajo precario generan estrategias para poder vivir del arte,

como es el trabajo colaborativo centrado en proyectos autogestivos y de qué forma se da el proceso de producción, distribución y venta de sus producciones y, finalmente cómo estas actividades se ven reflejadas e inciden territorialmente en la Ciudad de México, vista como la meca del teatro cabaret en México.

CAPÍTULO 5

Redes de cooperación e intermediación en los procesos de producción creativa

“Dependiendo del proyecto. Somos una empresa. En la empresa estamos mi manager y yo que somos socios, y nosotros nos conducimos por proyecto, lo que pasa es que yo no sólo hago cabaret, también hago televisión, hago discos, hago teatro, hago cine, hago academia, y entonces mi empresa hace todo eso”
(Pedro)

“Nosotras somos una compañía formada por cuatro mujeres en la cual ninguna es jefa, tenemos la misma voz las cuatro... nosotras nos escribimos, nosotras nos dirigimos... somos cuatro personalidades muy fuertes que nos complementamos... y somos amigas y somos compañeras. Tenemos la compañía, tenemos un negocio, tenemos un Teatro Bar, somos parte de dos asociaciones civiles. Tenemos las dos cosas, o sea, somos una Sociedad Anónima de Capital Variable para el Teatro Bar y somos parte de una A.C.”
(Cecilia)

5.1 Introducción

Como se ha visto en el capítulo anterior, los datos estadísticos muestran una precariedad laboral estructural del mercado de trabajo al cual ingresan los artistas de teatro cabaret ¿Qué hacen ellos al respecto? Como lo indican las viñetas al inicio de este capítulo “forman compañías”, es decir, la estrategia a seguir ante esa falta de oportunidades los lleva a organizar su forma de trabajo a partir de la autogestión de varios proyectos creativos de manera simultánea, junto con otras actividades laborales secundarias que pueden estar centradas en la docencia, el teatro comercial o universitario, conductores de programas de televisión, conductores de radio, puestos administrativos en Organizaciones de la Sociedad Civil u organismos gubernamentales.

Cuando se trata de la producción de proyectos creativos, la gran mayoría de las veces son de manera colaborativa ya sea entre integrantes de una misma compañía o la asociación de varias de ellas, según la magnitud y el presupuesto con el que se cuenta y es esta forma de trabajo la que va conformando una red de artistas escénicos dedicados al teatro cabaret.

Es así como en este capítulo y siguiendo la propuesta teórica sobre *los mundos*

del arte y los procesos de intermediación económico-cultural, el objetivo es analizar las redes de cooperación e intermediación que tejen las y los artistas escénicos para la producción de proyectos creativos (espectáculos de teatro cabaret). Se considera que en los procesos de creación artística se conforman patrones de actividad colectiva que conforma redes constituidas por las y los artistas que con frecuencia cumplen la función de productores, directores, dramaturgos, intermediarios y/o distribuidores de espectáculos teatrales, además de su trabajo escénico, son una especie de artistas polifacéticos.

El análisis parte de la división del trabajo para la producción y distribución de un espectáculo de teatro cabaret, también se enfoca en la distribución de los recursos humanos y económicos que se requieren en dicha producción, en los vínculos cooperativos entre artistas y otros actores que cumplen funciones también de intermediación, todo ello en función de ciertas convenciones que van gestando el mundo del arte del teatro cabaret en México.

5.2 La división del trabajo en artistas polifacéticos

El análisis comienza desarticulando los espectáculos de teatro cabaret a partir de las actividades básicas que se llevan a cabo para su realización. Se pueden dividir en tres categorías, la primera refiere a la “creación artística” que va desde la idea y contenidos, la dramaturgia y la dirección; la segunda, denominada “ejecución artística”, aborda el tema de la actuación y la musicalización y la tercera se centra en los “aspectos estéticos”, como es la elaboración de la escenografía, el vestuario, el maquillaje y las luces (véase la siguiente figura 4)

Figura 4

División del trabajo para la producción de un espectáculo de teatro-cabaret



Fuente: Elaboración propia a partir de las entrevistas realizadas con artistas del cabaret. CDMX, 2016-17.

Es importante mencionar que estas actividades artístico-laborales son consideradas a partir de la densidad en que fueron mencionadas por las y los entrevistados, es decir, se toma como base empírica los relatos profesionales de diversos cabareteros que conforman las principales redes del teatro cabaret en la Ciudad de México, contextualizados a partir de la observación participante.

La creación artística

Hablar de creación artística para una producción escénica implica tres actividades centrales: ideas o autoría, dramaturgia y dirección, la primera se refiere a la concepción temática, contenido y montaje que dará forma al espectáculo ¿Qué quieren decir? y ¿Cómo lo van a decir? En el proceso de producción se pueden identificar dos momentos, el primero es concebir el tema y la forma, después la investigación documental y teórica para poder concretarla, el segundo momento consiste en sentarse a escribir el argumento y los contenidos.

Sobre la definición del tema hay tres aspectos esenciales, el primero tiene que ver con los preceptos ideológicos de las y los artistas y que se suscriben en cinco grandes rubros: derechos humanos, disidencia sexual, feminismo, equidad de género e inclusión, además de una aguda crítica al sistema político, a la iglesia católica, a los medios de comunicación masiva y al poder económico en el país. Por ejemplo, en el tema de género se habla de los roles y estereotipos que ha marcado a las mujeres en la cultura mexicana, las compañías Parafernalia Teatro y La Mafia Cabaret es un caso ilustrativo, su puesta en escena llamada "El liguero de la injusticia" presentan a un grupo de superheroínas que son apresadas por defender temas como el aborto legal, concientizar sobre el estar orgullosas de su cuerpo, ejercer su sexualidad libremente y ser independientes, así lo comenta Erica, una de las integrantes de esa puesta en escena:

El tema de género fue lo que nos unió [a dos compañías a trabajar un mismo proyecto], entonces fueron horas y horas de estar platicando de ¿por qué? y ¿qué estábamos haciendo? y ¿qué sigue pasando? [...] tenemos que hablar del feminismo y creo que de pronto los estereotipos es siempre un buen comienzo: «claro si hablamos desde el estereotipo, pero al revés» entonces «pues tenemos que ser todo lo que se te dice que no puedes ser...» darle la vuelta y decir es una decisión muy valiente [...] entonces era explorar esos estereotipos y cómo los transformamos y cómo al final lo único que queremos las mujeres es tener libertad de decidir (Erica).

Otro temas abordados en sus puestas en escena, incluso más fuerte que el rol y los estereotipos de las mujeres, es la diversidad genérico-sexual y la inclusión, hay compañías que identifican su trabajo como "cabaret con temáticas gay" o el "cabaret Drag Queen", o está el caso del tema de la intersexualidad en la producción titulada "Una noche con Lupe Lemper" que presenta a una Diva andrógina que borra cualquier barrera de género, la producción está enmarcada en la tradición del cabaret berlinés y mexicano, tal como lo explica el autor y director de dicha producción:

... se fue cuajando en mi cabeza la idea de hacer *Lupe Lemper*, un personaje

que triunfa a partir de las cualidades arquetípicas de lo que concebimos como femenino pero desde un lugar electivo, por eso decir que es intersexual, ese asunto que también tiene que ver con una investigación que yo hice para Jesusa hace muchísimos años sobre la condición intersexual [...] es la transformación del derecho en estética, esa fue entonces una de las cosas que me empujó mucho para lo de *Lupe* [...] y entonces dije «con *Lupe* es tiempo», porque una de las cosas que me parecía evidentemente y de eso va el espectáculo, es la ruptura de los estereotipos de los roles de género (Pedro).

Un ejemplo más son las producciones con una aguda crítica a la clase política mexicana, por ejemplo, la puesta en escena "Quique y Angie, la pareja imperial. Más mentiras, el musical" en el que va presentando diferentes hechos que marcaron a México en el sexenio de Enrique Peña Nieto. Es una crítica fuerte a la mezcla de farándula con política, a la apatía de la gente, etc. Leticia, de quién es la idea original, lo comenta como sigue:

"Primero viene la ocurrencia de ver cómo está el país y decir «ay tengo que hablar de estos desgraciados de Enrique Peña Nieto y la Gaviota», entonces empiezo a hacer como mi lluvia de ideas (...) obviamente te informas sobre la pareja ¿qué se ha escrito de ellos? ves los temas que quieres tocar... y ahí va la lluvia de ideas, y ahí vas y te reúnes, me reunía con Camila González que es la que me ayudó en un inicio a materializar este texto (Leticia).

Otra manera es centrarse en las problemáticas sociales, por ejemplo en la prohibición y/o legalización de las drogas, es muy interesante el trabajo de analogías y críticas que va realizando la compañía Género Menor en su puesta en escena de "Los Intachables" que es una especie de parodia a la serie norteamericana "los intocables" en el que la prohibición, a diferencia de los años 20 en USA con la ley seca, en este caso recae en un producto básico en los mexicanos como es la tortilla, y así en cada uno de sus espectáculos la crítica no es hacia personajes en particular sino a situaciones, así lo explica Roam uno de los dramaturgos y directores de esta compañía:

"...nosotros nos vamos más a las alegorías o a los arquetipos, en vez de hablar del político hablamos de la política... y si hablas de injusticias latinoamericanas pues siguen ahí, si hablas de oprimido y opresor sigue ahí, entonces la prohibición de 1929 y el fenómeno de reprimir en vez de administrar sigue siendo... procuramos no irnos a un plano inmediato sino un plano reflexivo y filosófico acerca de un problema inmediato" (Roam).

Este pensamiento político social está tan arraigado en el trabajo de las compañías que aun cuando quieren presentar un show sólo de entretenimiento, al tener el cabaret la flexibilidad de la improvisación, el tema sale en escena, así lo expresa Andrés sobre un trabajo que realizó en conjunto con Roberto en el que la idea era presentar un espectáculo en el que la diversión y la risa fuera lo central, sin contenido político y tan superficial como que la temática era que las protagonistas se engarzan en líos amorosos entre ellas, así lo explica Andrés, uno de los dramaturgos y directores del espectáculo:

"con Roberto acabo de hacer un show que le pusimos *Camote mata comadre*, y de lo que nos dimos cuenta Robert y yo ahí es que también por el trabajo que ya llevamos él y yo y los años, nuestro discurso político sale, aunque no queramos sale... decidimos que íbamos a hablar del engaño entre las amistades, con personajes de cuentos y con pura jotería, en el caló, y nuestra cometida era «no vamos a hablar de política», pero una vez montado, solito salió, solito ya salía, entonces hay una dosis de crítica social y política, pero hay otra gran dosis de diversión" (Andrés).

El segundo aspecto que enmarca la concepción de un espectáculo de cabaret es si la producción es una idea original o es una adaptación de un clásico, los casos arriba ilustrados son ejemplo de ideas originales. Las adaptaciones de un clásico se hacen principalmente para darle el sentido cabaretero, es decir, música, letra, contexto. Por ejemplo, el trabajo que realiza Género Menor con la obra *El enfermo Imaginario* de Moliere, que explica Paola:

... Hay un texto clásico que es *El enfermo imaginario* que es de Moliere, pero nosotros lo hicimos, digo el original de Moliere tiene unas canciones escritas

pero pues era un ballet con no sé cuánto y una determinada música que no es la música de cabaret, es la música de la época de Moliere, y nosotros la metimos en nuestro estilo de humor [...] las adaptaciones al texto fueron más bien cortas, trabajamos con el texto de Moliere pero más cosas reestructuradas o reacomodadas, eliminamos las canciones que venían originales e hicimos canción alguna escena, o las canciones si las modificamos para que dijeran algo pero con unas palabras más sencillas [...] digamos que es un Moliere cabareteado (Paola).

Finalmente, el tercer aspecto, poco frecuente, es que la producción sea por encargo, por lo general estos vienen de las organizaciones de la sociedad civil, cabe recordar (y es tema que se desarrolla más adelante) que una fuente de financiamiento para las compañías de teatro cabaret son precisamente las organizaciones de la sociedad civil, en ese sentido, la idea se retoma a partir de los temas que trabaja la organización. Así lo explican Andrés: "Te puedo hablar por ejemplo de *El misterio del helado derretido*, me dijeron [La asociación civil] «¿Puedes hacer algo para hablar sobre el calentamiento global?» Y entonces se me ocurrió el misterio del helado", también Minerva lo comenta: "puede ser porque te lo encargan, o sea porque... «viene el Día de los Derechos de las Trabajadoras del Hogar, me gustaría que presentaras algo» ¡zúmbale! ¡órale! ¡a trabajar!".

Trabajada la idea del espectáculo, le sigue la investigación documental e incluso teórica, se tiene que resolver tanto el contenido como la forma en que se va a presentar, por ejemplo, el tema de la prohibición en un contexto de gánster o el caso de la manipulación en una historia de piratas, puesta en escena de la que Brissia narra el momento del desarrollo de contenido y forma de la idea:

"...una producción que se llama *En busca de las perlas de la virgen* es una obra de piratas con el tema de la manipulación [...] para escribir esa obra yo leí *El corsario negro* y *La isla del tesoro*, vi todas las películas de piratas que quieras, buscamos toda la información de piratas, que *El código pirata*, *El reglamento pirata*, los tipos de piratas, los tipos de barcos, una investigación durísima acerca de ¿qué es pirata? y luego hicimos una gran investigación

sobre la manipulación, leímos muchas cosas de la tesis del príncipe de Maquiavelo, un montón de ensayos de sicología, de sociología, de mover a las masas (...) y por ejemplo a mí me tocó la manipulación religiosa entonces leí el perfil de los sacerdotes, perfil de los papas, características de un líder religioso... para que fuera pirata leí la biografía de Erick el Rojo de los vikingos, caballeros medievales, guerreros, lo de Las Cruzadas, leí un montón... nos llevó cuatro meses" (Brissia)

En síntesis, las primeras actividades en la producción de un espectáculo tienen que ver con su concepción, elegir un tema y un formato, como ya se expuso tienen detrás argumentos ideológicos propios del teatro cabaret como es la equidad de género, los derechos a la diversidad y la crítica a la situación política del país, incluyendo problemáticas sociales de discriminación por género, clase o etnia, el formato tiene que ver con la representación que hacen en escena, en forma de piratas, de vampiros, de divas del mundo del espectáculo, de heroínas o princesas, etcétera. Consecuentemente viene una etapa fuerte de investigación documental y teórica tanto del tema que enmarca la producción como del formato que tendrá.

En estas actividades el trabajo se da de dos maneras: si la compañía es unipersonal el trabajo recae completamente en la o el cabaretero, si la compañía es colectiva o es un proyecto en el que interviene más de una compañía el trabajo lo realizarán todos los integrantes en mutua complementariedad (Vera John-Steiner, 2000), es decir, es una creación compartida en la que los integrantes de la compañía o del equipo de trabajo participan de manera integrativa y se apoyan entre ellos basándose en un marco ideológico compartido por todos, es una organización del trabajo democrática donde todos tienen el mismo peso en cuanto al aporte de ideas y realizar el trabajo de investigación necesario para ir armando la propuesta.

Resuelto el tema y la forma, se tiene que escribir el argumento, se pasa entonces al trabajo de dramaturgia, que es una de las actividades centrales en la producción

de un espectáculo teatral, es escribir la historia o adaptarla al formato requerido para ser representada.

Es importante precisar, como se mencionó en el capítulo tres, que en esta expresión escénica predomina no un texto como pieza teatral que posea autonomía literaria compuesta por un autor-escritor-dramaturgo y que se puede presentar en cualquier tiempo y contexto, sino que el texto es muy localista y temporal, las temáticas abordadas son de un momento histórico específico, en este caso son coyunturales de la sociedad mexicana actual.

Hay dos formas en que se presenta esta actividad, la más común es que el texto es elaborado por las y los propios cabareteros, a esta forma de trabajo, siguiendo a Urriago (2016) y Pérez (2010) se le denomina “dramaturgia de actor” y tiene que ver con lo polifacéticos que se vuelven la mayoría de los artistas independientes que cuentan con pocos recursos económicos para producir, se capacitan entonces en varias actividades propias del teatro: actor, músico, director, dramaturgo, etc., no se limitan a un rol teatral restrictivo, sino que su actividad se caracteriza por el manejo de todos o casi todos los oficios del arte del espectáculo teatral.

Es importante mencionar que el trabajo de escritura en solitario es poco común, aun cuando las compañías son unipersonales. Así, la dramaturgia de actor en forma colaborativa se encuentra bajo dos modalidades: por compañía o por proyecto. Sobre la primera se pudieron observar dos formas de realizar esta tarea, una es cuando en la compañía hay actividades artísticas bien establecidas entre sus miembros, la lluvia de ideas es colectiva, pero hay un encargado de elaborar el texto, un ejemplo de esta forma de trabajar es la que realiza la compañía Género menor:

"Después de sabes qué vamos a decir y cómo lo vamos a hacer, empezamos a estructurar ¿Qué tiene que pasar? ¿Por qué puntos tenemos que pasar? y ¿Cómo se va a desarrollar la historia? hacemos un canobacho y de ahí Gustavo empieza a desarrollar como la estructura de la historia, a veces ayudamos en algunas escenas, a veces no, a veces se la echa él completa y

revisamos, pasamos la escena, si hace falta algo pues cada uno le echa de su cosecha" (Isabel)

La elección de quién realiza este trabajo dentro de la compañía tienen que ver con su experiencia en ello, ya sea adquirida en la práctica o porque en sus estudios universitarios se especializó más en esa actividad y/o lo ha reforzado con cursos o talleres de especialización, así lo explica Gustavo:

"con los años se fue perfilando que yo me convirtiera en el dramaturgo, como todos escribimos y todos tenemos ideas y las primeras obras eran muy colectivas, las más recientes ya casi toda la responsabilidad estaba recargada en mi [...] creo que es mi principal fortaleza, es decir cada uno en la compañía tiene una fortaleza específica y en mi caso, digo todos tenemos un nivel de actuación muy parejo y trabajamos de manera bastante uniforme, pero llega un punto en que hay que reconocer cuál es tu mayor fortaleza... creo que como yo estaba recién egresado de una escuela de guionismo, entonces tenía mucha estructura, eso ayuda a que yo pudiera terminar de armar las ideas de todos" (Gustavo)

La otra modalidad es cuando no hay división de funciones y el acuerdo como compañía es que todos participan de igual manera en la creación del texto, incluso eso puede ser un aspecto que le da fortaleza a la compañía:

"artísticamente nuestra concepción es que todas las obras tienen que estar escritas por todas las personas que están involucradas o que van a actuar, es decir, la compañía" (Liliana)

"hicimos escaleta, es decir, como una base de cómo se iba a llevar el show, nos sentamos y empezamos a escribir, después cada uno escribió como la escena importante de su personaje, las juntamos, marchaban, dijimos: «por eso somos compañía» (Ana Laura)"

Finalmente, cuando el trabajo es por proyecto y participa más de una compañía, se establece una especie de asociación, lo que los cabareteros rescatan en sus discursos es que asociarse con otra compañía, en términos de dramaturgia resulta

fácil el trabajo, primero porque para reunirse en un proyecto deben tener las mismas "formas de pensar" que respaldan su trabajo y además interviene el factor experiencia, todos los integrantes escriben, con la lógica de que el trabajo por compañías es completamente colectivo y democrático, un ejemplo es el trabajo conjunto entre la Mafia Cabaret y Parafernalia Teatro, en el cual narran su primer experiencia de trabajar de esa manera: "Pues justo nos dividimos las escenas en pares y procuramos que fuera así Parafernalia-La Mafia" (Irakere), "cuando nos sentábamos a escribir siempre hubo mucha cordialidad, [...] llegábamos a conclusiones rápidas y lo que sigue, siguiente escena..." (Liliana), "...afortunadamente los seis tenemos la misma formación entonces la estructura de trabajo, si no es idéntica, si es muy similar o sea sabíamos que teníamos que llegar a esta meta, entonces la colaboración fue bastante como orgánica en ese sentido." (Paco)

En síntesis, con el trabajo de dramaturgia es que se comienza a vislumbrar con mayor claridad la cooperación en el trabajo, ya sea dentro de una misma compañía o entre varias, y en el caso de las unipersonales, invitando gente especializada en el tema, así es como se va dibujando una red de trabajo cooperativo en el mundo del teatro cabaret, quién trabaja con quién, a quién se invita a escribir y por qué.

Finalmente, aun cuando no es predominante, si es posible encontrar en el teatro cabaret "dramaturgias de autor", es decir, producidas por escritores de teatro que crean sus textos independientemente de la labor de dirección o actuación, un ejemplo es el trabajo que realiza Humberto Robles, escritor de teatro, cabaret y guionista independiente, entre sus obras dentro del cabaret destacan "Ni Princesas ni Esclavas", "Divorciadas jajá jajá", "que no se culpe a nadie de mi muerte" entre otras.

Otra de las actividades centrales en el cabaret es el trabajo de dirección, a grandes rasgos se puede describir como la persona encargada de trasladar el texto al escenario a partir de un plan de producción teatral y de la ejecución de

dicho plan. Es el responsable principal de que todas las partes que conlleva una producción estén ordenadas y cohesionadas, de acuerdo con el propósito de la obra.

En el cabaret esta actividad es realizada bajo dos modalidades. Están las compañías que sí contratan directores, pues consideran que su experiencia profesional es básica y es una actividad en la que ellos no podrían incursionar, un ejemplo es Leticia que considera que se tiene que buscar al especialista para cada actividad porque incluso el director puede hacerle modificaciones al texto:

"a mí me criticaban mucho por ser una cabaretera muy formal, muy formal en el sentido de que casi que abordo los espectáculos de cabaret muy parecido al teatro formal, o sea si me consigo director [...] siempre voy con el que sabe hacerlo bien [...] ellos conciben su idea como directores y pues tienen que mover el texto. Entonces, después viene un arduo trabajo de mesa, donde se movió mucho el texto, se conserva el texto original, pero en diferentes lugares se acomodan las escenas de diferente forma, hay aportaciones nuevas de los directores (Leticia).

Esta capacidad del director de revisar el guion, suprimir fragmentos, modificar otros, etc. es con el objetivo de conseguir mayores efectos teatrales, o el dominio que deben tener de la actuación, la música, el canto, el baile, así como de los detalles estéticos como la escenografía, el vestuario, las luces, como lo que no está en el texto y necesita expresión escénica y para eso, dice Brissia hay disciplinas: "...digamos que la materia central es que somos actrices [...] necesitamos un director, necesitamos músicos, necesitamos vestuaristas, necesitamos escenógrafos, sí necesitamos todo lo demás y además creemos que por eso hay una licenciatura para cada cosa...".

Una acotación importante en el tema de los directores, es que muchos cabareteros que realizan esa función es porque llevaron esa especialización en sus estudios universitarios de teatro, y también están los que la han ido desarrollando en su trayectoria artístico laboral dentro del cabaret, por tanto son

parte de esa misma red, tienen o forman parte de una compañía, por ejemplo el espectáculo de Roberto llamado "Roberta y las otras chicas del montón" la dirección estuvo a cargo de Ana Francis, integrante de Las Reinas Chulas, o el espectáculo de Leticia llamado "Pita en cuatro tiempos" estuvo dirigida por Vanessa Ciangherotti, el caso por ejemplo de "Sueño de una noche medieval" de la Mafia Cabaret, estuvo dirigida por Cecilia de Las Reinas Chulas, finalmente el caso de la producción "Las alegres comadres de Atacomulco" con dos directores uno especializado en teatro y uno en cabaret que es César Enríquez Cabaret.

Se reafirma entonces la idea del artista polifacético del cabaret que combina su trabajo de actor y de director, ejemplos importantes de compañías unipersonales con ese tipo de artistas son Tito Vasconcelos, Pedro Kóminik, Andrés Carreño, Cesar Enríquez Cabaret, entre otros. En el caso de que sea una compañía con más integrantes, uno de ellos es quién desempeña este papel, por ejemplo en Género Menor, la mayoría de las producciones han estado a cargo de Roam.

Figura 5
 La creación artística



Fuente: Elaboración propia a partir de las entrevistas realizadas con artistas del cabaret. CDMX, 2016-17.

La ejecución artística

Lista la primera fase del proceso de trabajo [la creación artística] el segundo momento lo he definido como "la ejecución artística", comprende dos actividades centrales en el desarrollo del espectáculo teatral: la actuación y la musicalización, la primera la realizan los que conforman el elenco de la obra.

En el teatro cabaret siempre está presente el autor del espectáculo en dos modalidades: como único actor o como un integrante más del elenco. Cuando se requiere de un grupo de actores en escena, la elección está definida en dos sentidos: si hay una compañía conformada por varios actores lo que hacen es distribuirse los papeles, por ejemplo, en los espectáculos de las Reinas Chulas, Género Menor, Las hijas de Safo, La mafia cabaret o Parafernalia teatro, hay un acuerdo implícito en el que los papeles son cubiertos por ellas y ellos mismos.

En el caso de que la compañía sea unipersonal o se requiere de más integrantes, se empieza un proceso de selección del personal invitado. Por lo regular la decisión de con quién trabajar es en función de sus capacidades en el escenario, de su habilidad y formación para el trabajo que desempeñarán según la especificidad y temática de la obra, por su trayectoria dentro del teatro-cabaret y en la compañía a la que frecuentemente es invitado, o por recomendaciones dentro de la misma red de cabareteros, así lo expresan algunos de los entrevistados que comúnmente contratan a artistas invitados:

"[el espectáculo] me parecía ambicioso en discurso y en estética, con Irene hemos trabajado muchísimo juntos y entonces hay un *rapport* del lenguaje entre ella y yo que nos permite trabajar muy a prisa y a mucha profundidad. Es la primera vez que hace un personaje masculino, ese reto le gustó y yo sé que ella es muy hábil para manejar nuestro vestuario, hay todo un asunto coreográfico con la propia ropa [...] Irene es el arquetipo de esa mujer femenina Hello Kitty, entonces me parecía más importante que ese fuera el arco para llegar a *Boris* este hombre trans, boxeador, checheno [que interpreta]" (Pedro).

"Desde el principio sabía que era Armando el que iba a hacer a mi Peña Nieto, porque nos conocemos perfecto, nuestro sentido del humor es muy parecido, hacemos muy buena mancuerna actoral (...) él ha estado en seis obras más [...] no es propiamente de la compañía, pero pues yo lo siento como de mi compañía y creo que él se siente también parte de la compañía" (Leticia)

Otras cuestiones que toman en consideración al elegir elenco es que el invitado comulgue con las ideas que enmarca a la compañía y su trabajo, y que se ve reflejado con las temáticas presentadas en los espectáculos, su actitud y su formalidad en el trabajo, así lo explica Andrés:

"...uno piensa en el perfil actoral, lo que llamamos el *casting*, que dé el personaje, que tenga las habilidades artistas para llevar a cabo lo que se necesita y por otro lado, pienso en la personalidad, porque esa persona se va a insertar a un proyecto y como decía el maestro Margules: «un mal elemento te puede tronar al grupo». A mí me gusta trabajar con gente muy tranquila, que tenga mucho sentido del humor en la vida y lo pueda tener en el escenario [...] y también que tengan sensibilidad por los temas que voy a tratar o apertura." (Andrés)

Un aspecto fundamenta en el mundo de teatro cabaret es la diferencia entre "cabareteros" e "interpretes del cabaret", los primeros son los que conformaron su compañía y además de actuar, escriben, dirigen, hacen arreglos musicales, etc. Los segundos, no conforman compañías y sólo reciben un libreto y siguen el trabajo que el director y el guion les exige, aun cuando la flexibilidad del cabaret les permite improvisaciones, así lo expresan dos de los entrevistados que se autodefinen como cabareteros:

«habemos cabareteros y hay gente que hace cabaret» (...) gente a la que yo puedo llamar y le doy el texto, se lo aprende, lo hace, tiene las herramientas y lo hace muy bien en escena, puede hacer humor, puede hacer tal, pero no puede crear por sí solo un discurso... es un intérprete de cabaret [...] yo sí trabajo con gente así (Andrés)

...hay cabareteros y la gente que hace cabaret, son actores contratados para interpretar un personaje dentro de un espectáculo de cabaret, pero los cabareteros están en todo el proceso creativo desde que bajan la idea, desde que lo están escribiendo, desde que van a ver qué vestuario se van a poner, desde que van a ver cómo va a ser el maquillaje, desde que saben de iluminación. (Roberto)

Un ejemplo del trabajo de una intérprete de cabaret es el de Mercedes, su trabajo de actuación no sólo es en cabaret, también lo hace en teatro universitario, en cine y series en plataformas como Netflix. No pertenece a ninguna compañía, pero es frecuentemente invitada a participar en espectáculos, ya sea como titular o para alternar funciones con otra actriz, ella así describe su incursión y participación:

"... las Reinas Chulas me invitaron a suplir a una actriz que se iba, era lo que entre los actores llamamos «toritos» o «bomberazos», es decir, que no hay tiempo para ensayar y que tienes que meterte al ruedo (...) Entonces se abrió para mí una posibilidad muy divertida, muy buena y poco a poco me fui inmiscuyendo al punto que ahora trabajo mucho en el cabaret, no sólo hago cabaret, hago otras cosas, pero la misma comunidad cabaretera te abraza [...] trabajé en una puesta de Jesusa Rodríguez, estaba montando un Macbeth contemporáneo, donde los Macbeth eran una familia burguesa y las brujas éramos sus sirvientas, unas sirvientas que al ser de pueblos tenían contacto con lo sobrenatural... Entonces yo, mi físico era perfecto y Jesusa me regaló mi primer traje de sirvienta, que sigo ocupando hasta ahora porque tal parece que es un personaje que voy a hacer toda la vida. [Con Cabaret Misterio ha realizado...] "El misterio del helado derretido" soy la nana de un vampiro, en "Ñeñe zombis" soy la mamá de los niños zombis, En "El manual para la carroña de Carreño" que ahora se va a llamar "La clase media también llora" soy la sirvienta y la mamá de Lenin Alexis, una vez hicimos un espectáculo que se llamaba "El niño se comía las eses" y era la abuelita que le contaba cuentos a su nieto (Mercedes)

En síntesis, el trabajo de actuación dentro del teatro cabaret está marcado por quién lo realiza, es decir, por un cabaretero o por un intérprete del cabaret, cuando

la actuación la realiza el primero es definida como una colaboración integrativa, en cambio sí es un intérprete de cabaret el tipo de colaboración es complementaria, por tanto, la selección debe incluir cuestiones de preparación profesional, perfil físico e ideológico del actor o actriz, además de cuestiones informales como la socialización en grupo y la capacidad de trabajo en equipo.

En cuanto a la musicalización y los músicos escénicos, el cabaret es un género teatral en el que la música es un elemento esencial, dice Roam "hay tres cosas que tienen en común casi todos los espectáculos de cabaret: el humor, la música y el contenido social [...] esas tres características hacen que una obra tenga esa intención cabaretera".

Al analizar la forma en que la música está presente y quiénes son los encargados de realizarla encontré dos tipos: el primero es sobre la música incidental, que es la que se lleva a cabo en la acción, la que le da el clima de emoción a las escenas y a los personajes y ayuda a comprenderla. Puede ser original o una adaptación, que es cuando tiene diversos arreglos ya sea en el ritmo o incluso en la letra.

Pocas son las compañías en las que los mismos integrantes producen su música, tendría que haber profesionales formados en la música dentro de ellas, es una de las actividades más especializadas de las producciones teatrales para lo cual se requiere forzosamente de una colaboración complementaria, en ese sentido, los músicos del *mundo del cabaret* participan en diversos proyectos a la vez, con diferentes compañías de las cuales no son parte, así lo comenta Yurief, uno de los músicos escénicos más reconocidos en la escena:

...con Las Reinas digamos que yo soy como el músico de base, le acabo de hacer la música al show de Lety, a Talía le hice la música de un espectáculo y ahorita le voy a hacer la música de dos más, esos son con los que estoy ahorita (...) no pertenezco a las compañías y tampoco es que ellas estén buscando tener un músico dentro de la compañía, yo creo que cada uno se está manejando así y es lo más fácil la verdad" (Yurief).

Sin embargo, a pesar de ser una colaboración complementaria, el trabajo del músico no es una producción elaborada individualmente que tengan que entregar a la compañía, sino que es un proceso de elaboración en conjunto: "en cada proyecto nos proponemos que sea más bien todo original y entonces eso hace que el músico, ya sea que le digamos el concepto general que tenemos y entonces él que sabe de ese lenguaje musical nos propone cosas y nosotras vamos creando un poco a la par" (Gabriela).

A parte de realizar la música incidental, la gran mayoría de los músicos de cabaret también participan tocando y/o cantando en vivo, esa es la segunda modalidad de su trabajo. Aquí es importante diferenciar entre el músico que acompaña la producción con el músico de escena. El primero se refiere al acompañante que no tiene una participación activa dentro del espectáculo, es decir, no hay una línea que él tenga que hacer en una escena, simplemente es el músico que toca algún instrumento, que puede traer un vestuario o no acorde a la producción que se está presentando: "el show ya está montado y las rolas son éstas... voy tal cual como el pianista que acompaña a la compañía (...) es un trabajo técnico, es ver las notas y pasarlas al piano y que suenen al tiempo y que entren al momento en que las necesitan" (Gabriel); "en *Las Miserables* ahí solo estoy tocando porque la música original la hizo Hernán del Riego" (Yurief).

Y está lo que ellos llaman músico de escena, tiene algún dialogo en la obra o actúa en el espectáculo y se convierte en un personaje más: "nosotros somos así, o sea yo no soy ni jazzero, ni rockero, ni blussero, ni toco ska, ni soy cantautor, pero si puedo hacer todas esas cosas y vestirme de norteño y actuar y cantar y hacer... porque tengo este don o este defecto que tenemos la gente que estamos en el cabaret" (Yurief); "él [director] me involucra como personaje, ya es un código distinto, ya no soy el músico que está vestido que acompaña a los actores, ya soy otro personaje que tiene su personalidad en un acomodo de dramaturgia... que se sale del área de músico y que interactúa con el otro personaje y la actividad de éste es ir y venir de instrumento en instrumento, entre piano y acordeón, ese es un

paso fundamental porque cuesta mucho trabajo: sintetizador, piano, acordeón y canta, entonces ya soy un personaje que hace cosas con los instrumentos y soy la contraparte directa de la protagonista" (Gabriel).

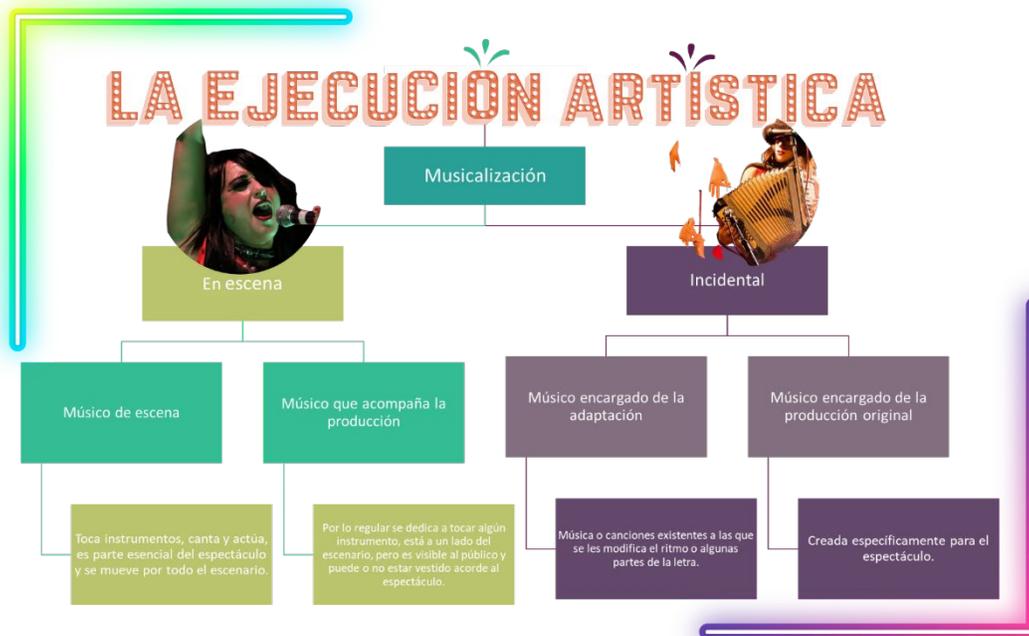
Finalmente, la música también está presente a partir del canto, es decir los espectáculos mezclan actuación, baile y canto, hay producciones en que las canciones son parte esencial del argumento de la obra, es más algunos espectáculos como por ejemplo los de Regina Orozco, Astrid Hadad, las luz y fuerza y algunos de Hernán del Riego y las Reinas Chulas, son totalmente musicales. En este caso el trabajo musical no recae sólo en el músico, sino que entra en acción lo polifacético de los cabareteros que no sólo actúan, sino bailan y cantan. (Véase Figura 6a y 6b)

Figura 6a
La ejecución artística (actuación)



Fuente: Elaboración propia a partir de las entrevistas realizadas con artistas del cabaret. CDMX, 2016-17. Las imágenes son retomadas de las redes sociales de los y las artistas.

Figura – 6b
La ejecución artística (musicalización)



Fuente: Elaboración propia a partir de las entrevistas realizadas con artistas del cabaret. CDMX, 2016-17. Las imágenes son retomadas de las redes sociales de los y las artistas.

La estética del cabaret

Como se ha podido apreciar la producción de un espectáculo de teatro cabaret está compuesta por una serie de actividades especializadas del trabajo artístico, desde formular la idea, el trabajo de investigación, de dramaturgia, de dirección, de actuación, canto y baile, y de producción musical. No obstante, al ser producciones independientes y autogestivas, los cabareteros se han convertido en artistas polifacéticos que desempeña con regularidad varias de esas funciones, sin embargo, hay ciertas tareas que requieren de artistas especializados, como el caso de los músicos escénicos.

En ese sentido están también las actividades más técnicas de la producción como lo son el maquillaje, el vestuario, la escenografía y la iluminación, pues las compañías requieren la cooperación complementaria de este personal de apoyo artístico: “digamos que la materia central es que somos actrices, pero necesitamos

músicos, vestuaristas, escenógrafos, si necesitamos todo lo demás y además creemos que por eso hay una licenciatura para cada cosa" (Brissia) y aun cuando la colaboración es complementaria, se requiere de un trabajo conjunto con la compañía, así lo explican Brenda, maquillista profesional: "...me gusta mucho trabajar con Andrés porque normalmente dentro de toda la preparación que él hace de su montaje y sus personajes incluye siempre la imagen y el maquillaje, que sea un contexto bastante bien construido y lo vamos construyendo así, con referencias que él me da, con la idea que él ya tiene bastante clara y ya yo la complemento con la técnica y ya cuando él me la aprueba yo le doy mayor acento".

Siguiendo a Becker (1982), definí a estos colaboradores como personal de apoyo artístico, sin embargo es importante hacer notar que hay una combinación de técnica y arte en su trabajo que los vuelve altamente profesionalizados, por ejemplo, el maquillaje es una de las características más marcadas del cabaret, por tanto se vuelve central: "el maquillaje en cabaret normalmente es más recargado, uso más material, más brillo, más elementos como pestañas postizas, pelucas, pelonas, orejas, todo, todo, todo lo que se pueda pegar al personaje para hacerlo más grande, más estridente ¡mejor! es lo que se requiere para terminar de armar sus personajes (...). mi papel es dar acentos, generar armonía en lo visual o colaborar con la armonía en lo visual, como completar el proyecto en cuanto a lo visual, muchas veces hay un buen actor, hay una buena historia, hay un buen contenido, hay un buen espacio, una buena iluminación, un buen vestuario y el maquillaje llega a complementar todo eso, da acentos en donde hace falta, llama la atención en una expresión, llamar la atención en puntos específicos de la obra y complementa una armonía, creo que soy la pieza final" (Brenda). A continuación una imagen del trabajo que la entrevistada hace en el cabaret:

Ilustración 1

Ejemplo de maquillaje realizado por Brenda para la producción “Muak”



Fuente: Facebook de Brenda

Sobre el diseño y elaboración del vestuario, la forma de trabajar tiene dos vertientes y depende del concepto del espectáculo, hay obras en las que necesitan la colaboración de un/a vestuarista profesional, principalmente cuando es muy conceptual como el siguiente:

Ilustración 2

Ejemplo de un vestuario conceptual



Fuente: Vestuario que utilizó Pedro para la producción de *Una noche con Lupe Lemper*. Foto tomada de sus redes sociales

Aquí la elección de quién realiza el vestuario no es arbitraria, la compañía revisa el cómo se hace, los materiales, la relación con la temática abordada en el espectáculo y los costos, por ejemplo el vestuario de la imagen anterior está realizado con recortes de revistas y periódicos: “...una de las cosas que me parecía, evidentemente de eso va el espectáculo, que es la ruptura de los estereotipos de los roles de género, que me parecen son imposición social y todo

es basura, me parece maravilloso que con el desecho de la sociedad nosotros construyamos arte, retomar estos fragmentos de las percepciones sociales para construir otras cosas, otros discursos, me parece como la metáfora perfecta, por eso busqué a José Alberto Patiño, que además de su habilidad como artista plástico, él hace activismo y le importa, es un gran artista” (Pedro).

Cuando la producción no es conceptual sino realista, como el vestuario de la puesta en escena de “Kike y Angie, la pareja imperial” de Itecia que se puede observar en la siguiente imagen:

Ilustración 3

Ejemplo de un vestuario realista



Fuente: fotografía tomada en trabajo de campo

El vestuario se consigue muy fácilmente, sin embargo, aun cuando es ropa común, necesita ajustes para que sea acorde al trabajo que un actor requiere en escena y para esos ajustes está el personal especializado: “en este espectáculo pues realmente es muy realista el vestuario, no se necesitaba más que vestir un traje, y contrate a dos chavas de Azteca para que me hicieran los vestidos a mi medida, para que me los pueda poner así y no me los tenga que quitar por arriba,

para que no se me caiga la peluca y no me suene el micrófono, entonces siempre hay una persona especializada en eso, que se dedica a su trabajo, a su área (Leticia).

En el diseño de la escenografía confluyen todos los elementos visuales que conforman la escenificación del espectáculo: decorado, accesorios y podría incluirse iluminación y vestuario. Entonces, el escenógrafo es este diseñador del espacio, lo concibe antes de ser construido, lo imagina, desde colores, texturas, materiales, implica por tanto justificar lo que pasa en el momento de la producción con los actores y la historia que están presentando.

Este trabajo que enmarca el espectáculo requiere de la colaboración del profesionalista, incluso la Escuela Nacional de Arte Teatral forma licenciados/as en escenografía y es una de las actividades en las que los cabareteros no han podido incursionar, a diferencia del maquillaje y el vestuario: "estrenamos con unas velas de barco horrendas que pintamos nosotras ¡horrendas! (...) entonces contratamos a la escenógrafa y se puso a hacer unos dibujos y dijo: «yo creo que lo resolvemos con telas y cuerdas», hizo las medidas y fuimos a comprar la tela, las tiñó y... entonces tenemos una escenografía que puede llenar el Teatro de las Artes o El Vicio, son tres velas de tres partes, chingonas, impresionantes. Entonces, descubrir esta escenógrafa fue muy importante porque sabe las necesidades de este teatro independiente que tiene poco dinero y cómo hacer una escenografía movable, adaptable, es como un gran, gran descubrimiento (Brissia).

Y si el diseño de la escenografía es parte fundamental de la representación, que permite al espectador diferenciar espacios, articular escenas, así es de importante la iluminación y quien la diseña, pues son los encargados de modificar la luz, crear sombras, hacer notar a los personajes o volverlos invisibles, etc.

A pesar de ser una de las herramientas imprescindibles, no en todos los lugares donde se presentan espectáculos de cabaret cuentan con el equipo necesario, en ese sentido se tiene que sortear esa carencia, pues en realidad la luz permite al

espectador observar los hechos ocurridos en escena creando la atmósfera en que se desenvuelve.

Ese uso creativo de la luz para reforzar el entendimiento y la apreciación de las escenas requiere de un proceso creativo y un conocimiento técnico para la adecuada utilización, es decir, un artista especializado para tal función, pues no sólo es que el espacio tenga los aparatos necesarios, sino cómo utilizarlos, es necesario entonces la colaboración de un profesional: "una especialista de la escuela de teatro nos hizo la iluminación... y nos da toda una cátedra de las luces y dice «es que esto como es cabaret es fársico y entonces el maquillaje se debe de ver porque los colores son muy vivos» y entonces empieza a hablar de un lenguaje a partir de la luz, padrísimo y en los comentarios, porque ahí hicimos unas encuestas, había muchos comentarios acerca de la luz, que nunca pasa que te digan «¡Ay! Que iluminación tan padre»" (Brissia).

Ilustración 4

Ejemplo de escenario e iluminación que permite enmarcar los personajes



Fuente: Tomada del Facebook de Brissia.

En síntesis, maquillaje, vestuario, escenografía e iluminación son la estética que permite que la idea, el texto, la dirección, la actuación y la música se muestren en toda su magnitud, son trabajos que requieren de una alta especialización y que son elaborados por profesionistas que han desarrollado una carrera tanto académica como profesional en ese ramo, la colaboración con las compañías de cabaret siempre será complementaria, pues no se encontró ninguna compañía que tenga de base alguno de estos profesionistas, siempre son invitados a participar en el proyecto. A continuación la figura 7 sintetiza esta fase de la producción.

Figura 7
La estética del cabaret



Fuente: Elaboración propia a partir de las entrevistas realizadas con artistas del cabaret. CDMX, 2016-17. Las imágenes son retomadas de las redes sociales de los y las artistas.

Finalmente, hay otros profesionistas que eventualmente son invitados a participar, pero no son constantes en los espectáculos, son colaboraciones muy específicas dependiendo del contenido de la obra, como la fotografía, diseño de videoarte, de imagen gráfica, por mencionar algunos.

5.3 Movilización de recursos humanos y económicos

En la descripción de cada una de las actividades laborales que componen un espectáculo de teatro cabaret está implícita la participación de los recursos humanos y económicos para realizarlo, toca entonces hablar de la forma en que se obtienen, siguiendo la propuesta de Becker (1982), interesa saber ¿Cómo se organiza el mundo del cabaret de modo tal que los artistas puedan hallar los recursos que necesitan para hacer lo que quieren? Recordando que son los vínculos cooperativos con las personas que proporcionan los recursos, tanto humanos como económicos, el elemento característico de todo mundo de arte, en este caso, el del teatro cabaret.

Los recursos humanos: cabareteros, artistas independientes y personal de apoyo artístico

Siguiendo la propuesta de Becker (1982) se considera que para producir un espectáculo de teatro cabaret hay dos tipos de recursos humanos, los artistas principales, es decir, los cabareteros que conforman una compañía ya sea colectiva o unipersonal y que trabajan con otras compañías, y por otro lado los demás artistas independientes y personal de apoyo artístico que colabora de manera complementaria en los proyectos que los primeros realizan.

Los segundos por lo regular son altamente profesionalizados y pueden estar especializados en los espectáculos de cabaret como son los intérpretes, los músicos escénicos y los directores, o estar especializado en su disciplina artística y colaborar tanto en cabaret como el otro tipo de arte escénico, son los casos de los vestuaristas, maquillistas, escenógrafos e iluminadores.

En el tema de las redes de colaboración es importantes preguntarse ¿Cómo se establece la relación entre artistas y ellos con el personal de apoyo artístico? y ¿Cómo ese personal se relaciona con los proyectos de cabaret en su papel de colaborador?

Como se revisó en el apartado anterior, a los artistas que constituyen el personal de apoyo para los proyectos de cabaret se les puede identificar como tal porque pueden realizar una tarea especializada y necesaria en la producción del espectáculo, esta especialización y habilidades para llevar a cabo sus trabajos de apoyo artístico la aprenden primero de manera formal en la universidad o escuela y posteriormente en la propia red que van conformando a través de cursos y talleres enfocados a ese fin, aprenden cómo opera el cabaret, así cuando se les convoca pueden participar como partes más o menos intercambiables del trabajo a hacer, al igual que cualquier otro artista de su misma categoría, así se lee entre líneas en la siguiente viñeta:

...también justo con Yurief empecé a trabajar haciendo producción para él (...) y hace poquito también con Talía hice la producción para *Tenemos que Hablar* (...) justo como nos conocemos todos y saben que muchas veces yo hago la producción de los espectáculos de Parafernalia, entonces es «ok más o menos le sabe» Hablan «oye ¿tienes tiempo? Necesito gente para producción» y ya así es" (Erica,)

Teniendo suficiente personal con formación profesional especializada es cuando se puede contar con varios de ellos e incluso se les puede reemplazar por otros igualmente buenos que pueden llevar a cabo el trabajo artístico de manera similar y rutinaria, así lo podemos leer en un comentario de Ana Laura: "Cambiamos el músico, empezó siendo Yuri pero por cuestiones de la vida, que Yurief es como el músico de todos y todas, cambiamos a Ana Liz, que ahora también es la música de cabaret de todos y todas". (Ana Laura)

Esta forma de trabajo permite identificar, así como lo plantean Becker (1982) y Gilmore (1990), redes cooperativas que constituyen el mundo del arte del cabaret y crean oportunidades, la capacidad de quienes participan en esa red realizando tareas de forma intercambiable define de manera importante los límites de un mundo del arte.

Para ello es indispensable observar cómo los cabareteros reconocen que hay

diferencias sustanciales en las habilidades del personal de apoyo, y los artistas saben a quién llamar, ya sea por su buen trabajo, su inteligencia, su ejecución, etc. Así lo comenta Mercedes, interprete de cabaret:

Y a partir de ahí se abrió una posibilidad porque a las Reinas Chulas les interesaba también la formación, a quien más o menos tenían interés en el tipo de teatro que ellos hacen, porque no todos los actores pueden hacer cabaret, porque si implica tener cierto interés por los temas sociales y una postura política definida y una intención también de denuncia (...) sé de actores, actrices que también así fueron y no les gustó, no se adaptaron, porque el cabaret presenta procesos de creación muy específicos para los que puedes o no adaptarte, hay actores muy estructurados que no lo soportan y se van" (Mercedes)

Ahora, ¿Cómo aprenden los artistas independientes y el personal de apoyo esas habilidades básicas del cabaret? pues como dice Mercedes, no cualquiera hace cabaret, en muy escasas excepciones los miembros pueden ser autodidactas, más bien son altamente profesionalizados, como ya lo veremos en el capítulo sobre el poder de la identidad, a partir del estudio de una licenciatura y de cursos y talleres enfocados a cada disciplina escénica (actuación, canto, danza, música, dramaturgia, dirección, escenografía, maquillaje, iluminación, etc.); cuando aprenden de manera autodidáctica, por lo regular se da al inicio de su carrera, incluso a la par de sus estudios profesionales, y lo que hacen es incorporar las formas en cómo operan las convenciones del cabaret y pueden utilizar los trabajos disponibles como guía, ese puede ser el comienzo de varios cabareteros, así lo rememora Roberto:

"empecé a trabajar en El Hábito como mesero, pero siempre me gustó... siempre veía lo que sucedía, me fijaba lo que hacía su productor (de Jesusa Rodríguez), yo llegaba desde temprano y entonces una vez no llegó su productor y yo acomodé todas las cosas y llegó ella y «¿Dónde está no sé qué» «No pues no ha llegado» «¿y quién puso no sé qué... las cosas?» «Ah pues yo», me acuerdo de que me volteó a ver así con cara de...y sentí que

me iba a correr en ese momento y dije «¡Ya valió!», ya me metí con sus cosas, porque antes por lo menos era mesero, pero ya me metí con sus cosas y ya valió queso, «Ah! bueno» Y se dio la vuelta así indignada, y al terminar la función me dijo «¿Quieres verdad? ¿Quieres realmente...?» «Realmente quiero aprender» «Ah bueno, pues entonces hay que empezar barriendo el escenario» Y literal ¡literal! empecé barriendo el escenario de *El hábito*" (Roberto)

Si su aprendizaje autodidacta tiene éxito, luego puede ofrecer sus servicios, cualquiera que sea la actividad para la que se haya formado, y sumarse al grupo de personal de apoyo artístico y/o de artista independiente:

" ...hacía la iluminación y llegaba temprano para colocarle su producción, había una vez un espectáculo que se llamaba *Palenque político* y pues no llegó el maquillista que también hacía un personaje y me dijo «... pues súbete tú» y entonces pues lo amé, estar ahí... empecé a hacer una suerte de patión escenográfico, es el que hacía las incidencias de acomodar la escenografía con un personaje y empecé justo haciendo eso y a conocer el cabaret, su herramienta principal, lo que es el teatro, de donde se saca todo, no nada más es el show, sino toda la referencia y la carnita, entonces pues era aprender todo eso desde esa perspectiva, desde esa manera y lo amé" (Roberto)

Entonces, algunos aprenden en el trabajo, como aprendices o en el marco de un puesto no oficial dentro del cabaret, pero que les permite observar el trabajo de las personas idóneas.

Ahora, como el cabaret es un trabajo escénico poco convencional, lo que más se ha implementado en este mundo del arte es formar a sus propios integrantes por medio de talleres. De los más nombrados que imparten talleres son Tito Vasconcelos con su *Clínica de cabaret* impartido en Youkali Cabaret, el de Cecilia y Paola intitolado *Taller de Teatro cabaret, curso básico* que imparten anualmente en el Centro Cultural Helénico, Pedro imparte talleres sobre *El cantante y la escena*, lo hace de manera anual en diversos espacios conocidos en el medio como el Centro Cultural Helénico, el taller de Teatro cabaret que imparte Roam en

el centro Nacional de las Artes y los que imparte Cesar Enríquez Cabaret en el marco de los festivales Internacionales de Cabaret, así como los que imparten las hijas de Safo en la Casa del Lago de la UNAM, entre muchos otros.

Otro elemento importante de análisis es saber ¿Cómo se conectan los artistas independientes y el personal de apoyo artístico con los proyectos específicos a los que aportan sus servicios? Becker (1982) menciona dos principios básicos que por lo general se presentan en cualquier mundo del arte y que se pueden observar en el cabaret:

El primero es cuando los artistas pertenecen a una compañía de cabaret, llevan a cabo proyectos con su propia compañía, pero también trabaja en proyectos de otras compañías a título personal, es el caso por ejemplo de Irakere de La Mafia Cabaret que es muy común encontrarla en producciones de Cabaret Misterio de Andrés, o el caso de Mariano quien pertenece a la compañía Parafernalia Teatro sin embargo se le ha visto participar en varias producciones de Tito Vasconcelos.

La otra forma es que son independientes, no pertenecen a ninguna compañía y participan en varios proyectos a la vez y de diversas compañías, la idea es reunir personal para cada proyecto a medida que surge la necesidad de ello. Un ejemplo es la intérprete de cabaret Mercedes y los músicos escénicos Yurief y Gabriel. En ambos casos, tienen una carrera perfectamente definida dentro de la escena del cabaret, ya sea en una compañía o de manera independiente, lo importante es que van creando una red de relaciones que les asegura un flujo de trabajo.

Bajo la dinámica anterior, la constancia de su trabajo es la base de su experiencia y se ve reflejada en reputación, con eso logran pasar de un proyecto a otro sin perder tiempo: “nosotras no hacemos casting... como que más bien alguien que tiene alguna referencia bien cercana” (Gabriela). "mi manera de trabajar es resolver y tenerlo todo, entonces si ellas querían tener cinco rolas, tenía que hacer cinco rolas, me daban la letra y yo les ponía la música, les cambiaba algunas cosas de métrica y les daba la música... cuando ya te piden ocho rolas al mes

pues estas como puedes... entonces yo creo que eso me ayudó mucho a ser reconocido en la escena" (Yurief).

Entonces, en un sistema de producción teatral en donde se utiliza a muchos artistas independientes y personal de apoyo artístico, éstos obtienen empleos sobre la base de su experiencia y reputación, con eso logran pasar de un proyecto a otro sin perder tiempo y esto sucede porque pueden hacer algo que el cabaretero o compañía para la que trabajan necesita:

...el cabaret me ha dado la oportunidad de hacer todos los músicos (...) el músico de música grupera, el músico dark de canciones depresivas, dark-punk, el campesino que toca un corrido con su jaranita, el músico de jazz gitano, etcétera. Me he subido a tocar vestido hasta de ratón, de gato, de perrito, de burro, etcétera, o sea he tocado... en Las Miserables estoy con un vestido y soy la pianista, en otro espectáculo con Andrés que me invitó a hacer una temporada era su pareja gay. Entonces me han puesto hasta nalgas postizas... creo que esa versatilidad y esa disposición es la que me ha abierto todas las puertas" (Yurief)

Esos artistas independientes y personal de apoyo artístico también necesitan una red de relaciones de modo tal que las compañías que puedan necesitar sus servicios los tengan presentes y tengan sus datos en la agenda para poder llamarlos cuando surja la ocasión. Si alguien se desempeñó bien en proyectos anteriores, otros decidirán no sólo utilizar sus servicios sino recomendarlos a terceros y también es probable que cuanto más se asocia un trabajo de apoyo al éxito del proyecto, menos intercambiable se considera a la gente que lo realiza, es el caso de muchos que participan en tres o más puestas en escena con la misma compañía:

"...tenemos muchos colaboradores en distintas obras por ejemplo Caro ha estado en más de tres obras o CJ que ilumina y hace escenografía ha estado como en seis (...) a veces colaboramos con más actores y normalmente se repiten, por ejemplo nosotros cuatro más Arturo y Nohemí estamos en casi

todas (...) el contrabajista que entró a suplir ya está como en tres también" (Paola).

Así, las compañías de teatro cabaret, que trabajan por proyecto, van formando una red compleja entre compañías, artistas independientes y personal de apoyo artístico, en el que, como dice Becker (1982), es difícil diferenciar en un proyecto entre el trabajo de la compañía de cabaret, el artista independiente y el trabajo del personal de apoyo artístico y eso vuelve más cerrado el círculo artístico (véase la siguiente figura 8).

Figura 8

Los recursos humanos, tipos y relaciones



Fuente: Elaboración propia a partir de las entrevistas realizadas con artistas del cabaret. CDMX, 2016-17. Las imágenes son retomadas de las redes sociales de los y las artistas.

Los recursos económicos y fuentes de ingreso

Se pensaría que los espectáculos que itineran en diversos foros culturales de la Ciudad constituyen la principal fuente de recursos económicos de los trabajadores del cabaret, sin embargo, se ha encontrado que la taquilla es de lo que menos pueden depender, tanto para la producción de los espectáculos como para obtener un ingreso y vivir del arte, dos de las voces que ilustran esta situación son las siguientes:

"...salimos como decimos tablas o ganando ¡uff! a veces 300 pesos por función, 500 pesos, o sea una cosa muy, muy, muy baja por el nivel de tiempo que requirió el trabajo (...) a veces cuando estás a taquilla, en lo que te pones la pestaña estás diciendo «¿Cuánta gente hay?» y haciendo cuentas, en mi caso que produzco, cuando voy a lugares que me pagan la nómina pues aparto una cantidad para luego solventar lo de acá" (Andrés)

"Ciertamente no vivimos de la taquilla, de hecho, gastamos mucho dinero cuando tenemos que estar a taquilla en un espacio, el mecanismo que hemos encontrado es hacernos nosotros cargo de todos los gastos, de la taquilla sale únicamente la nómina de los actores y nosotros corremos con todos los gastos de difusión, de producción, de mantenimiento de las cosas, entonces nos gastamos mucho dinero cuando estamos a taquilla, no vivimos de eso" (Paola)

Entonces ¿Cuáles son las fuentes de ingreso de la que echan mano los artistas del cabaret? A decir de ellos, se pueden identificar cuatro básicas: el autofinanciamiento, las becas y pagos por proyecto por parte de las instituciones federales, como proyecto social auspiciado por una organización de la sociedad civil y el fondeo colectivo.

El *sistema de autofinanciamiento* es lo que mayormente se aplica en las producciones de espectáculos de teatro cabaret, esto hace mucho más difícil que cualquiera de los artistas se dedique a las producciones como una actividad de tiempo completo, pues obtienen su sustento de fuentes exteriores a él, o que tienen una relación tangencial con la creación de este tipo de trabajos artísticos.

Tienen empleos que pudieron conseguir gracias a sus estudios, posición social o vínculos en el medio.

Están los trabajos en actividades fuera del área artística pues tienen otra profesión que también ejercen, por ejemplo, el caso de Adriana, que tiene como primer empleo la abogacía, ella indica como “mal que bien la subsistencia me la ha dado el despacho, mi otra profesión me permitió fondear esto (el cabaret), lo cual no significa que así se deba de quedar siempre porque yo sí que estoy buscando la autonomía de recursos en la parte artística... (La abogacía) pues me ha dado un soporte económico para empezar el fondeo” (Adriana).

Los que se acercan más a la parte artística tienen trabajos en empresas importantes de medios de comunicación tanto públicas como privadas, principalmente como actrices/actores, conductores, productores, etc. actividades que son bien remuneradas obteniendo los ingresos necesarios para mantener proyectos y su manutención, el ejemplo de la Leticia es representativo de esta situación:

"es muy difícil vivir del teatro en este país, a menos que hagas teatro comercial, pero yo pertenezco a la TV desde hace 20 años, entonces logré equilibrar la televisión con el teatro, digamos que en muchas ocasiones la tele me dio para producir mis espectáculos, entonces eso si es un punto importante, producirme espectáculos, estoy hablando de 20, 30 mil pesos, nada del otro mundo (Leticia)

También se encuentran los artistas que ocupan puestos administrativos en organizaciones artísticas ya consolidadas conformadas como empresas u organizaciones de la sociedad civil, dentro de las diferentes áreas de la secretaria de cultura del gobierno federal, sobre el primer caso, está el ejemplo de Ana Laura, quien se considera una “todóloga” pues con Las Reinas Chulas, Cabaret y Derechos Humanos A.C. se integra, con un sueldo pagado, como coordinadora de proyectos: “tengo contrato, tengo un horario fijo que es de lunes a viernes de diez de la mañana a seis de la tarde” (Ana Laura).

Mención aparte merece la docencia, la cual se ha convertido en una práctica común entre los artistas del teatro cabaret y que tiene detrás un doble discurso: la profesionalización de la actividad y como un medio para obtener recursos económicos, se encuentra así a los artistas dando clases en instituciones educativas públicas y privadas de todos los niveles educativos, unos enfocados más a cursos de arte en general otros más especializados en su rama: música, actuación, teatro, danza, etc. y muchos impartiendo talleres de especialización profesional, también en instituciones públicas y privadas y como profesores particulares, los siguientes testimonios de Roam y Cecilia sirven de ejemplo:

“Es una historia muy triste pues uno paga sus espectáculos, así que hacemos docencia, yo por ejemplo doy clases en el Centro Morelense de las Artes, clases de Puesta en Escena en la carrera de Teatro y clases también del área escénica en la Academia de la Danza Mexicana. Generalmente dar clases es un poco vocación, pero es más necesidad de trabajo, porque la producción escénica es fortuita, no es constante, tienes lo fortuito de si te dan funciones o no, si entras en esta convocatoria o en la otra, entonces esta incertidumbre artística es la que nos lleva a tener siempre esta cuestión de la pedagogía, la alternativa un poco forzada porque de vender hamburguesas a dar clases, prefieres dar clases”. (Roam)

“a mí me llevó el hambre (a impartir talleres), o sea salíamos de la escuela, no teníamos chamba, en fin, y era así de «¿qué hacemos? ¡ah! pues damos clases, damos un taller, compartamos las herramientas» juntamos nuestras notas y así fue como Ana y yo empezamos a dar clases, entonces este taller pues se volvió un éxito, es el que más años lleva en el Centro Cultural Helénico” (Cecilia).

Finalmente, una estrategia más para autofinanciar sus proyectos es el ahorro de recursos generados de proyectos anteriores, que fueron financiados ya sea por instituciones federales, locales o privadas, así lo relata uno de los productores de teatro cabaret:

en mi caso que produzco (...) a veces cuando voy a lugares que me pagan la nómina pues aparto una cantidad para luego solventar lo de acá. Ahí es donde inflas o elevas el precio de esto, para después pagar lo demás, pues cómo le pagas después al diseñador, al de la página web, al de redes, a la maquillista, pues entonces así es digamos, no sé si parchar es el término adecuado, ir cubriendo huecos que faltan, elevando acá y poniendo acá para que se pueda pagar todo. (Andrés)

Como se puede apreciar, cuando los artistas del cabaret se autofinancian sus proyectos, lo hacen a partir de otras actividades generadoras del recurso, las cuales mantienen una relación suficiente hacia el mundo artístico que los representa, esto hace que no se pierdan y obtengan el respaldo económico que requieren, además de tener un mayor grado de libertad en sus producciones y así presentarlas donde lo consideren pertinente, generando sus propios sistemas de distribución, es la autonomía de la precariedad. Siguiendo la terminología de Becker (2006) podría reconocerse a los trabajadores del teatro cabaret como pertenecientes a la categoría de "francotiradores", es decir, artistas que conociendo las convenciones de su mundo del arte deciden desarrollar sus producciones en los márgenes de los circuitos oficiales y por tanto en oposición a los profesionales integrados en el sistema como es por ejemplo la Compañía Nacional de Teatro y las grandes producciones de teatro comercial.

Sin embargo, aun cuando están en los márgenes de los circuitos oficiales, algunas compañías buscan los apoyos gubernamentales, como es el otorgamiento directo de recursos económicos, que aun cuando se definen como becas, en realidad podría decirse que son subsidios o sustituciones de un seguro de desempleo, como ocurre en el sistema o régimen de intermitencia que se aplica en países como Francia (Menger, 2005), sin embargo, su creación obedece a diferentes circunstancias, en Francia fue creado en los años ochenta y fue concebido para ofrecer un salario estable a los artistas y técnicos del cine y las artes escénicas que trabajan con contratos temporales, es decir, un sistema de seguridad social que costea los periodos de ensayo y creación de espectáculos en los que no se

recibe remuneración en un periodo no mayor a un año. Esta modalidad permite subvencionar el trabajo artístico de una cantidad importante de compañías teatrales en ese país y permite entre otras cuestiones, que los trabajadores se dediquen de tiempo completo a la actividad artística.

En México, cuando se realizó el trabajo de campo aún estaba vigente el estímulo e impulso a la creación por medio del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) de la Secretaría de Cultura, creado en 1989, que tenía como objetivo apoyar la creación y la producción artística, con el cambio de sexenio en 2018 y a partir de una crítica fuerte a ese apoyo, argumentado que sólo fue una estrategia salinista que lejos de estimular la construcción de conciencias creativas, ha servido para anestesiar tanto el pensamiento crítico como el compromiso social de los artistas, es que en el 2020 cambia su denominación a *Sistema de apoyos a la creación y a proyectos culturales*, deja de ser un fideicomiso y pasa a manos de la Secretaría de Cultura del Gobierno de México.

Dentro de ese sistema, los artistas de teatro cabaret se encuentran presentes en el *Programa de Creadores Escénicos* en cualquiera de sus cuatro modalidades: joven en formación escénica, creador escénico A, creador escénico B y creador escénico con trayectoria, específicamente en la disciplina teatral y muy concretamente con la especialidad de *Actores y actrices de cabaret*.

La historia de la incorporación de la especialidad teatro cabaret dentro de la disciplina teatral para el otorgamiento de becas fue una lucha que tuvieron las primeras generaciones de artistas del cabaret en México, pues antes de ello, tenían que competir con todas las propuestas aglutinadas en actores y actrices de teatro, independientemente de las diversas especialidades que en ella existen, así lo narran algunos entrevistados que estuvieron involucrados en ese movimiento:

"Se logró luchando por ello... nosotras fuimos de las principales impulsoras... básicamente fuimos y le escribimos una carta al FONCA y le dijimos: «hay una comunidad y no hay una beca específica, hay una beca específica para titiriteros, hay una beca específica para cuentacuentos y una

beca específica para clown y no hay una beca para cabaret y aquí está la comunidad», básicamente las puntas de lanza ahí fueron Nora y Pedro pero respaldados atrás por todos, por toda la comunidad, y entonces sí se logró" (Cecilia)

"había un desconocimiento profundo de la disciplina y las necesidades del cabaret como un hecho autogestivo (...) y a mí me tocó abanderar felizmente el movimiento (...) se contactó al FONCA, no hubo una primera respuesta, entonces yo lo que hice fue cabildear periódicos y sacarlo a los medios y entonces se hizo un movimiento, propusimos un cambio de metodología e hicimos una propuesta (...) y logramos que se cambiaran los estatutos (Pedro).

Otros apoyos gubernamentales que logran obtener las compañías de teatro cabaret es el pago de proyectos por medio de la licitación pública, dada la diversidad de temas que se abordan en sus espectáculos y la manera de trabajarlos, muchas veces su didáctica es funcional al sistema educativo, por lo tanto pueden utilizarse para la enseñanza de estudiantes de nivel secundaria y medio superior, como de poblaciones en zonas marginadas, dos de las compañías que han trabajado bajo esa dinámica, así lo relatan:

"cuando empezamos a meter carpetas por aquí y por allá, una de las convocatorias que metimos fue Teatro Escolar y parece que les gustó mucho nuestro trabajo porque hemos tenido bastantes funciones en Teatro Escolar. Es un programa a nivel Distrito Federal, ahora ya está en los Estados, es un convenio entre la SEP y el INBA. Has de cuenta que le dicen a la escuela Benito Juárez «te toca el 30 de abril ir al teatro» entonces las escuelas se programan (...) nos paga el INBA y no sé cómo le hagan, pero pues es un convenio que tienen ellos (Isabel).

"La Secretaría de Cultura del Distrito Federal lanza una convocatoria y si ganas puedes ser programada en alguno de los teatros que tiene el Sistema de Teatros de la Ciudad, hace dos años (estuvieron en el) programa que se llama Teatro en Plazas Públicas, entonces era visitar las 16 delegaciones, es

teatro de calle" (Ana Laura).

Como se puede apreciar, las compañías de teatro cabaret pueden obtener financiamientos importantes en las instituciones culturales gubernamentales, ya sea a nivel Federal o local y junto con las becas de Sistema de apoyos a la creación y a proyectos culturales son recursos económicos que les permiten estar presentes de manera permanente en el mundo artístico al que representan.

Una forma más de obtener recursos económicos tiene que ver con su posición de activistas sociales, en el capítulo tres se enfatizó que la gran mayoría de las compañías de teatro cabaret convergen entre el arte y la política, este elemento que les da singularidad frente a otros mundos de arte escénicos.

Este arte comprometido, de contestación social y transgresor las ha llevado a la acción social de dos maneras, conformando organizaciones de la sociedad civil o trabajando de la mano de las ya existentes y que son muestra clara de lo que ellas presentan en escena, así lo explican Minerva, Erika y Cecilia, quienes han trabajado y obtenido financiamiento bajo esa modalidad:

"Bueno tenemos las tres cosas: somos una Sociedad Anónima de Capital Variable, como la compañía nosotras cuatro y hacemos funciones y escribimos obras y somos una asociación civil (...) nosotras encontramos que este trabajo pues es un trabajo social y de ayuda, como cabaret en el sentido social, de compartir temas que nos interesan a través del humor, como una contribución social a la sociedad y eso lo hacemos con muchísimas ONG, y proyectos específicos, hemos tenido muchos proyectos sociales que se mueven con la asociación civil (...) Ahora, como compañía desde el principio quisimos fundar la asociación civil porque nos permitía pues varias cosas... meter proyectos de becas, entonces esa era una buena manera de organizarnos y por el arte que hacemos que es un arte con sentido social (...) hay muchas compañías cabareteras que se forman como asociaciones civiles para poder moverse por la vida y como que logras un marco legal que te permite pues moverte, en ese mundo de las compañías y ser acreedor a ciertas apoyos de festivales, apoyos de otras instituciones, de instituciones

incluso extranjeras o becas a nivel extranjero” (Cecilia)

"Bueno somos persona moral, estamos constituidos como asociación civil y bueno también eso fue porque aprendimos que el cabaret está estrechamente ligado a lo social y a proyectos sociales (...) es otra fuente de empleo... te permite hacer otra cosa sin alejarte del cabaret, entonces es una manera de tener dos cosas conjuntas” (Erika)

"Yo soy feminista y entonces pues estoy involucrada con organizaciones y ha sido así: «pues ya sabemos que ella mezcla temas que manejamos en las organizaciones relacionadas con derechos humanos y derechos de las mujeres y sexualidad y entonces podrías hacer algo para tal cosa» o «ya sabemos que ella trabaja con mujeres entonces tal, tal, tal»” (Minerva)

Ese componente político permite a las compañías tejer redes orientadas a los actores de la sociedad civil con quienes establecen relaciones de solidaridad y apoyo mutuo. Por una parte, las compañías intervienen artísticamente en diversas acciones políticas y recíprocamente, los sujetos del mundo militante hacen posible que su proyecto teatral pueda existir. Se trata de una red de mediación que ha permitido ir consolidando el trabajo de las compañías, así como quedó ejemplificado en los testimonios anteriores.

Finalmente, está el financiamiento por medio del fondeo colectivo, que es muy reciente entre los artistas de cabaret. El fondeo colectivo, o *crowdfunding*, es el equivalente a una cooperación, pero ayudada por redes sociales e internet. Según el FOMIN (Fondo Multilateral de Inversiones) en su estudio "*Crowdfunding* en México", el fondeo colectivo es un modelo de formación de capital y participación de mercado en donde las necesidades de financiación y los propósitos de financiación se dan a conocer ampliamente a través de una convocatoria abierta, por lo general mediante internet y obtienen el apoyo de contribuciones colectivas de diversos donantes o inversionistas independientes.

De los diversos modelos que podrían utilizarse del fondeo, el que mejor funciona para los artistas es el de recompensa, es decir prometen dinero para apoyar a los

propietarios de las campañas a cambio de una recompensa específica, por ejemplo, una copia anticipada de un álbum por haber contribuido a una campaña que apoya la grabación del álbum de una banda, en este caso se dieron entradas al espectáculo. Así lo explica a detalle Leticia, quien utilizó este mecanismo para la producción de uno de sus espectáculos:

"ahora en fondeadora... es una plataforma, que se le llama *crowdfunding* a donde subes un proyecto, puede ser un proyecto social y el que crea en mi proyecto apóyeme (...) y pues la banda y todo mundo aporta, depende lo que aportes recibes recompensas, los que aportaron \$100, tienen dos por uno en la entrada, los que aportaron \$200 tienen dos cortesías, los que aportaron \$1500 tienen cuatro cortesías y una taza de la obra, depende, entre más aportas mejor tu recompensa. (HTA: y hay un tope, hay un tiempo...) no hay un tope, o sea hacia arriba no, tú puedes pedir lo que quieras, yo pedí 100 mil pesos, pero si los tienes que conseguir en el tiempo que te pongas, yo me puse un tiempo de tres meses (Leticia)

Lograr un fondeo colectivo no es algo simple, pues como ella misma lo comenta, es una cultura de la donación a un proyecto de un desconocido, que en México aún no es tan recurrente, es más podría decirse que utilizar la plataforma es una especie de formalizar la vaquita entre familiares, amigos y fans de la compañía o artista que son los que realmente están absorbiendo el costo de una producción:

...pero lo que es muy simbólico es que no hay una cultura de ayuda como en otros lugares, como en Estados Unidos o en Europa que tienen esta onda de voy a poner mil pesos al proyecto altruista, aquí no, los que me apoyaron fueron mi familia, mis amigos, los fans, o sea esas fueron mis redes de apoyo, casi no hubo aportaciones de desconocidos. Tuve como doscientos y cacho de fondeadores, casi todos eran conocidos y gente que cree en mi trabajo, y pues es una plataforma en internet que te cobra por darte esa plataforma, que te da credibilidad, le da seguridad a la gente en sus aportaciones, que se van a usar bien, que vas a dar tus recompensas, toda una plataforma que le da confianza a la gente para hacer su aportación (Leticia)

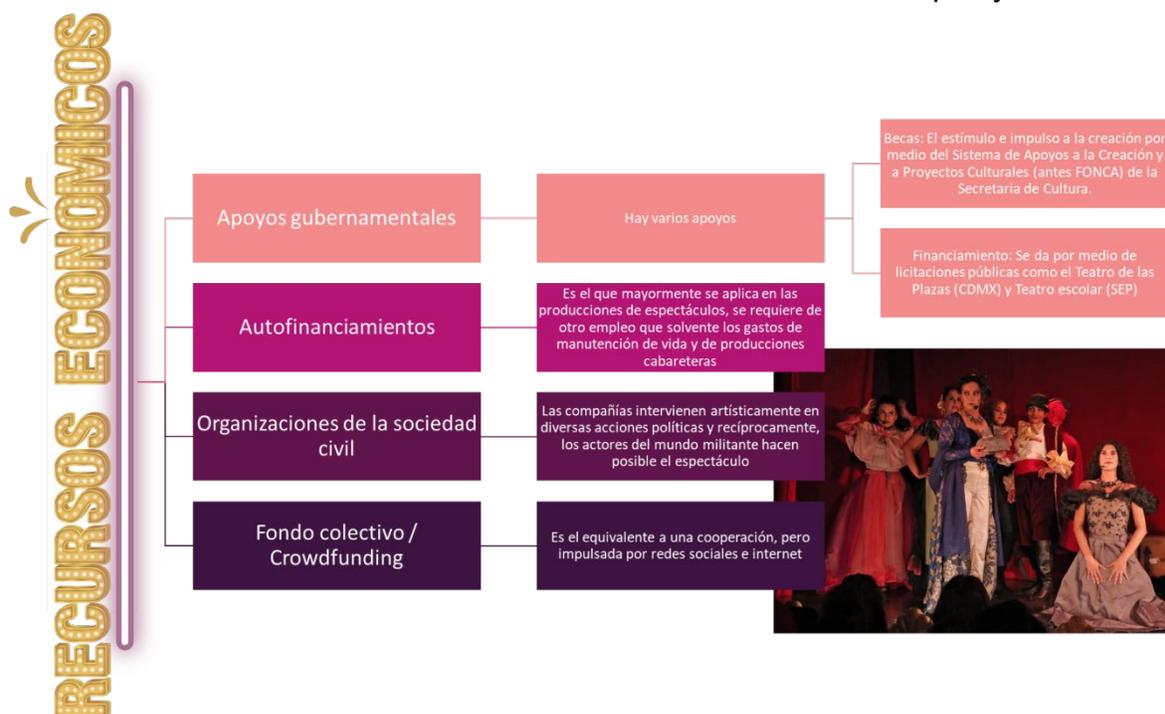
A pesar de la poca cultura de la donación y echando mano de las redes que han tejido a lo largo de su carrera, lograr la meta de la fondeadora permite a las compañías un libre uso de un financiamiento que cubre toda la producción, que ni una beca, licitación pública, autofinanciación u organización civil lograría. Aquí un ejemplo de ello:

todo eso (el fondeo colectivo) fue para levantar el proyecto, todo lo que veas salió gracias a fondeadora, vestuario, escenografía y para los sueldos de mis creativos, sueldos de mis directores, de mi productor ejecutivo, de mi músico, de pues todos, todos los que tienen algo que ver, del vestuario, todo salió de ahí (...) estuvo padre y rompimos la meta, pedimos 100 y llegamos a 109 y de eso fondeadora se queda con un porcentaje el 6% ajá ese es el business de ser fondeadora... es la primera ocasión que puedo asegurar sueldos (Leticia).

Recapitulando, las principales fuentes de recursos económicos de las compañías de teatro cabaret que pueden ir desde el autofinanciamiento a partir del trabajo en otros ámbitos dentro o fuera del mundo artístico del cabaret, el teatro o la actuación, las becas otorgadas por el gobierno federal, el pago de proyectos por licitación pública, como proyectos auspiciados por una organización de la sociedad civil o el fondeo colectivo, lo que muestran es un relativo equilibrio económico que las compañías han construido sobre bases precarias. (Véase la siguiente figura 9)

Figura 9

Los recursos económicos, tipos y distribución



Fuente: Elaboración propia a partir de las entrevistas realizadas con artistas del cabaret. CDMX, 2016-17. Las imágenes son retomadas de las redes sociales de los y las artistas

Los aspectos relacionados con la precariedad, como ya se mencionó en el primero y cuarto capítulo se traducen en incertidumbre frente al futuro, tanto en el ámbito individual como en el colectivo. Sin embargo, también esta forma de obtener recursos les permite manejarse con autonomía, es decir, una libertad de expresión que casi siempre va a contracorriente de los consensos sociales, políticos, religiosos, etc. además permite forjar un fuerte compromiso de los que lo integran ya sea la compañía colectiva o los participantes del proyecto de una compañía individual y de todo el mundo del arte del cabaret.

5.4. Procesos de intermediación económico-cultural

Terminado el proyecto, en este caso un espectáculo de teatro cabaret, toca la difícil tarea de moverlo en el mercado cultural, en ese sentido, como se enunciaba en la discusión teórica, los procesos de intermediación están sujetos a dos

situaciones particulares, por un lado, la capacidad de las propias compañías junto con los empresarios culturales y los funcionarios del sector público cultural de generar el interés por esta expresión escénica, lo cual lleva a forjar una red de espacios económico-culturales dispuestos a presentar en sus carteleras las puestas en escena.

Sobre la difícil *tarea de generar un gusto destinado al consumo*, basta con echar una mirada a los datos estadísticos sobre consumo cultural, sobre todo si se considera el caso particular del cabaret en México, donde las obras de teatro son muy poco concurridas por la población.

Según datos del Módulo sobre eventos culturales seleccionados (MODECULT),²¹ en 2019 sólo un 57.8% de la población de 18 años y más de edad asistió a algún evento cultural y de ellos las obras de teatro son las que menor porcentaje de asistencia presentan (21.4%) en comparación con los espectáculos de danza (22.5%), exposición (26.3%), conciertos o presentación de música en vivo (47%) y proyección de película o cine (88.3%).

Aunado a ello, es de los que menos asiduidad tiene pues el 53.4% dijo haber asistido sólo una vez al año, 22.9% dos veces, 13.2% tres veces y sólo un 10.5% dice haber asistido cuatro o más veces. En cuanto al interés de la población por los diferentes eventos culturales, independientemente de su condición de asistencia, se identifica que las obras de teatro (junto con los espectáculos de danza) tienen la menor atracción de la población, sólo un 6.1% dice tener mucho interés, 20.1% regular, 35.4% poco y 38.4% nada de interés por estos eventos culturales.

Ante esta situación, es difícil no suponer que quien se dedica al teatro independiente como es el cabaret, lo hace mucho más por vocación que vivir económicamente de eso, y la mayoría de los cabareteros lo comentan cuando

²¹ Lo publica INEGI y mide la asistencia del público de 18 años y más a obras de teatro, conciertos o presentaciones de música en vivo, espectáculos de danza, exposiciones y proyecciones de películas o cine.

narran que sus recursos económicos provienen de su multiactividad: “hay un trabajo alimentario y un trabajo alimenticio. El alimentario es el que te da pa’ la papa y el alimenticio es el que te da para el alma (...) para ese tengo mi trinchera, que es el teatro cabaret, para hablar de lo que yo quiero y de las historias que yo quiero contar y de los personajes que yo quiero hacer” (Leticia).

Ese gusto producto de la vocación que los artistas de teatro cabaret desarrollan hacia su trabajo escénico, es el que se debe generar en el público pues es él quien brinda el respaldo emocional y económico para que los artistas sigan produciendo. Es allí donde entra en juego el intermediario cultural, quien se encuentra ilustrado fundamentalmente en las propias compañías, primero para definir una estética del teatro cabaret y después que eso genere público, es decir, antes de vender es necesario generar gusto.

Becker (1982) lo denomina un sistema estético que se forma a partir de las premisas y argumentos de la gente para justificar la clasificación de las cosas en bellas, artísticas, arte, etc. Los críticos lo aplican a trabajos artísticos específicos y establecen conclusiones sobre su valor, lo cual crea la reputación de los trabajos y los artistas, y es tomado en cuenta por los distribuidores y miembros del público para decidir si dan su respaldo emocional y económico, lo cual afecta y también favorece los recursos con los cuales puede disponer el artista para seguir produciendo.

Planteado así el sistema estético, el mundo del arte lo usa de diversas maneras, la que aquí interesa es como logran legitimar su tradición de hacer teatro cabaret y legitimar así la exigencia de recursos, por ejemplo, ante los sistemas oficiales que distribuyen subsidios tanto a nivel federal como local por medio de becas y financiamientos.

Dice Becker (1982), una estética bien planteada y defendida con éxito guía a los participantes de ese mundo del arte a su constante producción artística y "regulariza su práctica" por tanto, los "juicios, argumentos y principios estéticos se

convierten en convenciones". En ese sentido, las compañías actúan juntas para planear y defender su estética, como lo explica Roam:

“los contenidos son contestatarios, antisistema, son transgresores y reivindicadores de la cuestión de género, (...) en una Muestra Nacional de Teatro (a las obras de teatro cabaret) le llamaron Noptambulario que era una especie de obras para divertirse después de ver "teatro". Entonces, desde mi punto de vista sonaba discriminatorio, pero a la vez nos abría las puertas a una especie de sinceridad con los compañeros que hacían "teatro" porque eran los principales que iban, porque terminaban la obra y se iban a divertir, como si las “obras formales” no pudieran divertir o al revés como si las obras a las que uno se va a divertir no pudieran provocar una reflexión profunda (Roam).

Al tener éxito en la defensa de la estética del teatro cabaret, ésta se convierte en una especie de guía de cómo hacer las cosas, es decir, una serie de "convenciones" más en la producción de los trabajos artísticos de cada compañía y que han defendido como comunidad (mundo del arte) ante un teatro clásico o comercial.

Lo anterior, les ha permitido estabilizar valores y con ello regularizar su práctica. Explica Becker (1982, citando a Moulin, 1967) cuando los valores son estables, y cuando puede fiarse en su estabilidad, también se estabilizan otras cosas como el valor monetario de los trabajos, y de esa forma los acuerdos comerciales en los que se basa el mundo del arte.

Si se sigue esa ruta, el valor estético surge del consenso de las compañías participantes en el mundo del arte de teatro-cabaret y permite legitimarse ante los promotores de su trabajo y ante el público. Las prácticas más comunes de legitimación son por ejemplo el Festival Internacional de cabaret que se encarga de dar a conocer a públicos nuevos y mantener a los ya establecidos dentro del consumo de estas producciones.

Otra manera de mantener su legitimidad es utilizar los espacios clásicos del teatro

cabaret en la ciudad, como es el Teatro-bar el Vicio, para hacer los estrenos e invitar medios y promotores:

“...estrenamos casi todos (los espectáculos) en El Vicio, nosotros solemos estrenar, sacar fotos, videos y así y buscar otros espacios de presentación. En el Vicio es muy importante la presencia en el Festival, pero ahora sí que ya pa’ vivir pues buscamos otros espacios (...) Hemos tenido muchas temporadas a taquilla que nos ayudan a tener posicionados los espectáculos como en el gusto del público, que nos ayudan a estar invitando a los posibles compradores o promotores o gestores, a estarlos perfeccionando y limpiando y a tenerlos vivos (los espectáculos)” (Paola)

Y finalmente, la forma más efectiva de "hacer público" es buscar espacios alternos a los comúnmente conocidos, legitimarse ante los que consumen otro tipo de artes escénicas u otro tipo de teatro, con resultados desde muy buenos a regulares, como lo explican Roam y Pedro:

Una manera de intentarlo (abrir el cabaret a otro público) justo es el Teatro Escolar, me gusta mucho a mí eso porque los chavos se la pasan bomba y están viendo una crítica social, no quiero decir elevada, pero no superficial... La gente dice que cuando ve una obra mala se les vacuna para siempre de ver teatro, porque dicen: «no mames, el teatro es algo que está de hueva y es aburrido, no lo quiero ver nunca más», entonces qué mejor que ver una obra (...) está de “Intachables” aunque trata de la prohibición de las tortillas, es una referencia evidente a la marihuana, hay una metáfora a la marihuana y se la estamos presentando a chavos de secundaria, entonces no es una reflexión light, es bastante profunda y yo creo que esa labor es muy importante porque forma al público ...en donde empieza y salen tres morras medio sexys bailando una canción de los 20’s súper prendida con banyo, trompeta y salen y cantan, y la canción habla de la prohibición y se van y salen unos mafiosos en la primera escena, entonces tú ves esa obra en secundaria y dices: «¡Quiero ver más!» y además si te estás riendo toda la obra y te habló de un problema de manera muy profundo pero con mucho humor... y entonces es muy satisfactorio para mí porque de verdad siento que se está formando

público ahí, o sea, si siento que hay un campo fértil para las semillas que avientes, porque si se siente cuando los ojitos de los chavos están haciendo clic en todo... (Roam)

una de las cosas que yo estoy haciendo es buscar, abrir y explorar otros espacios y ver si logramos hacer confluir a nuevos públicos en estos lugares (...) es muy lindo con Papá Sibarita (Restaurante en la Roma), para estos chavos hípsters que la verdad es que quieren oír "jazz", pero si tú les cantas bonito y bien y hay discurso... a veces les cuesta trabajo entrarle (Pedro)

Finalmente, está la tarea de seguir manteniendo al público cautivo que sigue a las compañías, ya sea con promociones, pases, etcétera, resulta interesante observar cómo los y las mismas artistas conocen tan bien a los fans:

Él (Fan Juan Manuel) por ejemplo compra sus boletos del Festival y va a ver todo, y escribe, toma fotos y él es así ultra mega fan, siempre va a ver las obras por lo menos dos veces, va al estreno y a la final, si es una obra que le gusta va tres, cuatro, cinco veces seguidas y así tenemos mucha gente (...) hay unas chicas que son maestras de kínder que se llaman Margarita, Maribel y Cristina, que también van a todas las obras, cazan promociones porque evidentemente la lana está cabrona, cazan promociones, se toman una chela toda la noche pero son ultra recontra fans, las ves una vez al mes mínimo en El Vicio, pero mínimo, mínimo, mínimo y lo mismo ven la obra tres, cuatro veces, se la aprenden, corean con nosotras o sea... Rita, otra señora ya grande que es mega fan, había un chico que era súper fan que se llama Pablo pero que tuvo un hijo y ahorita está en receso, pero también lo veías, era parte del mobiliario (Cecilia).

Esta primera forma de intermediación es necesaria para vender la producción teatral y qué tipo de sujetos sociales entran en esa dinámica de compraventa del espectáculo de teatro-cabaret, o cómo va entonces *La función vinculante entre producción y consumo del espectáculo*, pues depende fundamentalmente de la negociación con diversos actores como son los dueños y administradores de los espacios.

Ahora bien ¿Quiénes son los encargados de hacer las negociaciones? es decir ¿Quién cumple el papel de intermediario económico-cultural? A diferencia de otros mundos del arte donde muy posiblemente se esté hablando del intermediario como el manager o promotor, en el cabaret no es así, lo cual no quiere decir que no exista esta figura, si los hay pero son muy pocos, en realidad los tienen las compañías que logran ingresos extra, y es importante recordar que se está hablando de un teatro independiente autogestivo, se necesita tener un soporte económico muy importante para contar con los servicios de un manager: “Hay temporadas de bonanza donde podemos contratar a alguien... que nos lleve las redes, que nos haga la publicidad, que nos consiga entrevistas... y hay otras épocas terribles donde tenemos que hacerlo todo nosotras porque no podemos pagarle a nadie... ahorita por ejemplo tomé un taller de marketing teatral. (Brissia). “Yo soy mi propia promotora, la difusión, la promoción, sería increíble tener un gestor, pero todo es sueldo, todo implica más sueldos, entonces es difícil siendo una compañía independiente” (Leticia).

De las pocas compañías que sí tienen un manager por lo regular son las que han dejado de ser artistas locales y tienen un impacto más nacional e internacional y con ello ingresos suficientes para poder pagarlo, así lo comentan Cecilia y Ana Francis:

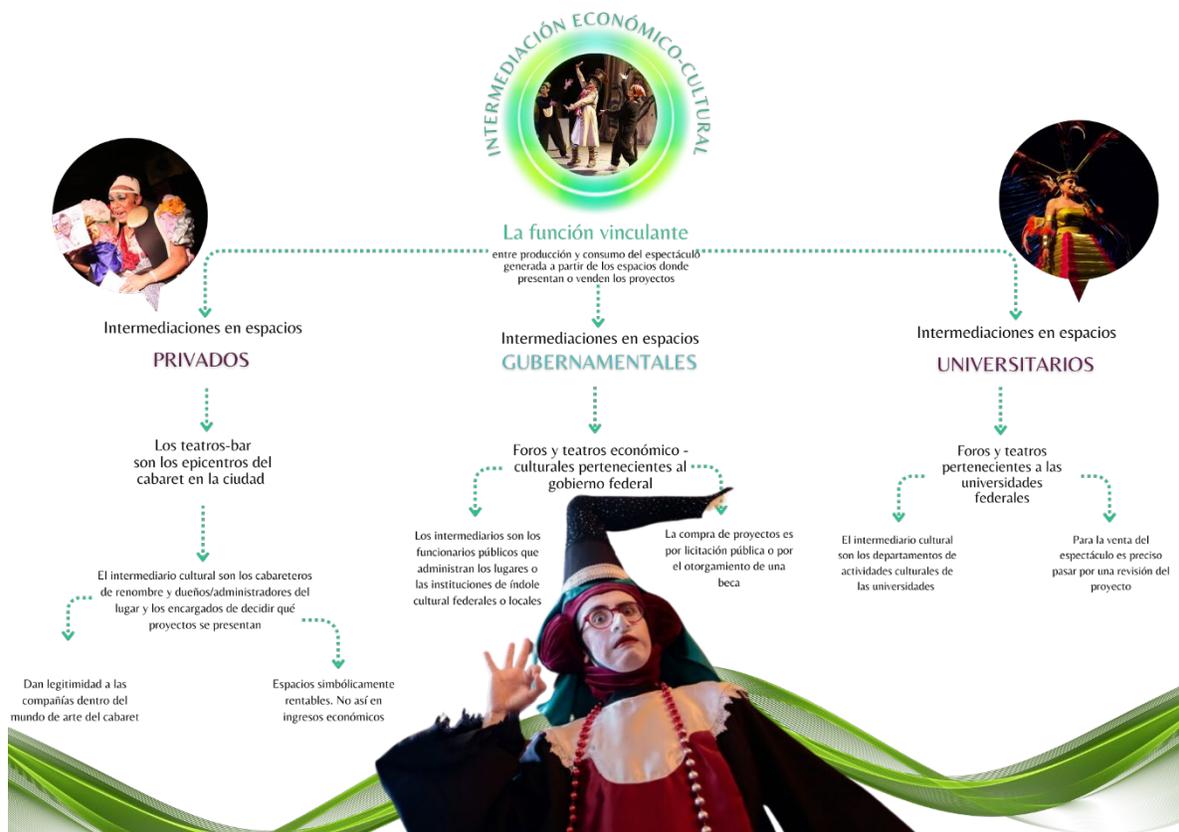
“de pronto pues nos dimos cuenta de que ya no nos da la vida, entonces estamos intentando dejar las partes operativas de la empresa y enfocarnos en las partes creativas” (Cecilia).

“...tienes que hacer un montón de cosas que no tienen nada que ver con tu trabajo creativo y escénico, en general hay pocos manager, en la parte independiente la figura del manager empieza, empieza a surgir esa figura necesaria. Lo que pasa es que cuando te crece el chamaco pues... este fin de semana tenemos cuatro shows distintos, que son cuatro producciones distintas, vestuarios, música, ingenieros, iluminador, entonces ya nosotras es así de «espérate güey, tengo que recordar mi texto y repasar mis rolas, además me tengo que ocupar de ¿dónde quedó la caja de qué? ¡No! olvídale»

pero bueno, eso pasa cuando te crece la compañía obviamente” (Ana Francis).

Identificando quien cumple con la función de intermediarios económico-culturales, lo que corresponde es discutir ¿De qué manera se da el vínculo entre los procesos de producción con el de promoción, distribución y venta del espectáculo? Para ello, el análisis lo divido a partir de los espacios que utilizan y que ilustramos en la siguiente figura 10.

Figura 10
Espacios para la distribución



Fuente: Elaboración propia a partir de las entrevistas realizadas con artistas del cabaret. CDMX, 2016-17. Las imágenes fueron retomadas de las redes sociales de los artistas.

La intermediación entre la producción y venta del espectáculo en espacios privados está permeada por lo que el empresario busca programar en sus teatros, bares,

restaurantes, etc. y lo que las compañías buscan en cada uno de ellos, es imprescindible comenzar el análisis con el teatro-bar El Vicio, considerado el epicentro del cabaret en la Ciudad de México, ubicado en el centro histórico de Coyoacán, uno de los barrios intelectuales y bohemios más importantes de la capital mexicana.

Sobre el teatro-bar El Vicio, la percepción de las compañías es que en términos económicos no es rentable el espacio, pero en términos simbólicos sí, pues estar en su cartelera posiciona a las compañías y sus espectáculos en el gusto del público que asiste y con empresarios de otros espacios, por la tradición que implica el lugar y no tanto por las compañías que allí se presentan, es la opinión por ejemplo Andrés y Paola:

“En el Vicio no es rentable presentarme en términos económicos, en términos de estar en cartelera sí pero en términos de ser redituable no (...) salimos como decimos tablas o ganando ¡uf! a veces 300 pesos por función, 500 pesos, una cosa muy, muy, muy baja por el nivel de tiempo que requirió” (Andrés).

“casi todas las veces nos ha tocado por convenio de taquilla, sólo una vez pagamos renta, nosotros solemos estrenar, sacar fotos, videos y así y buscar otros espacios de presentación. En el Vicio es muy importante la presencia, pero ahora sí que ya para vivir pues buscamos otros espacios” (Paola).

Lo que se percibe es la construcción de un valor simbólico, lo que Smith y Matthews (2012) definen como legítimo. El espacio da legitimidad a las compañías dentro del mundo del arte y fuera, entre los consumidores finales y otros actores del mercado como dueños de empresas privadas o coordinadores, administradores o programadores de espacios públicos y universitarios que son los otros intermediarios culturales con los que las compañías podrán negociar los espectáculos y obtener un mayor ingreso económico, un ejemplo es el de Leticia con su show *Quique y Angie la pareja Imperial*, hizo su presentación en el teatro-bar El Vicio con una temporada de aproximadamente ocho funciones, posteriormente se presentó en el mismo espacio en el catorceavo festival internacional de cabaret, y de allí se fue a otros

espacios tanto comerciales como institucionales como son el Foro A poco no, el Bataclán y el foro Ordeon del centro cultural royal pedregal, ella así lo explica:

“las temporadas (en el Vicio) no son muy redituables económicamente, la temporada digamos que es la vitrina para que estés en activo, para que la gente sepa qué estás trabajando, es el momento en que tú tienes que invitar a los promotores que te van a comprar esas funciones, o al Delegado o al contacto que tengas así de «venga a ver esta obra» y ya después «ay si me gustó y la quiero llevar al festival de no sé dónde» y empieza ese caminito, pero la temporada en sí es más una vitrina para los actores para que estemos en activo, para que estemos en cartelera porque aquí (El mundo del cabaret) dejas de estar en cartelera y no existes” (Leticia).

El teatro-bar El Vicio fue construyendo esa legitimidad, dada su historia como primer espacio dedicado al cabaret, la calidad y prestigio de su fundadora Jesusa Rodríguez y las temáticas que ésta aborda en sus espectáculos. Ahora lo importante para las actuales dueñas es mantener ese prestigio, a partir de una curaduría y elección correcta de los espectáculos que allí se presentan: “Pues hay toda una curaduría, si es muy importante porque si tienen que ser espectáculos buenos, que jalen gente y que vayan de acuerdo con nuestra ética, no te creas que es tan fácil, o sea, cuantos Polos Polos y Jo Jo Jorges Falcón crees que nos han caído pa’ pedir el espacio, pus no” (Ana Francis). “lo importante en la programación que va a ir en cartelera, hay que cuidar que sea cabaret, crítico, humor, que tenga música, que tenga calidad, que sea algo original” (Cecilia).

Pero ¿Por qué algunas compañías no consideran redituable económicamente a El Vicio? para entenderlo es necesario saber sobre las negociaciones que se establecen entre compañías y las empresarias del lugar. Por lo regular es el pago de una renta fija del espacio, más taquilla que implica un 30% para la empresa y un 70% para la compañía, en cuanto al precio del boleto, este lo establece la propia compañía con una sugerencia por parte de las empresarias:

“La mayor parte del *cover* es para el artista, el artista le tiene que chingar para traer público, porque o sea el lugar solito no es como que jale público, no es como que haya filas ahí los jueves para ver qué es lo que hay ¡No! ...entonces el lugar te provee del espacio, te provee técnicamente de todo lo que tenemos, en términos de promoción y de publicidad pues te provee de todo lo que tenemos” (Ana Francis)

“En el Vicio tú decides libremente cuanto es tu *cover*, aquí hay dos cosas: una pues digamos que sacas la regla de tres: tengo que pagar tanto de renta, caben tanto de personas, tengo que pagar tanto de nómina, sacas una media, tiene que costar tanto y venir tanta gente para que así saque el costo, y otra es según en el target que te ubiques es el costo que le vas a poner a tu *cover*, si vas empezando pues no puedes cobrar \$400 pero si ya eres como a la mitad pues cobras \$250, pero si ya eres Regina Orozco cobras \$400²². También porque El Vicio es un lugar que está destinado a la clase media y clase media alta” (Andrés)

Puede haber otras modalidades de contratación del espacio, por ejemplo, negociar un número mínimo de asistentes o el día de la semana en que se presentará el espectáculo a cambio de la renta fija:

“En el caso de El Vicio que es un espacio privado (...) no es lo mismo que te presentes un sábado a que te presentes un lunes, entonces eso varía en precios de renta, en porcentajes, etcétera. Afortunadamente el trato ha sido que no nos cobran una renta y nos piden mínimo 60 personas por función. Entonces también hay una especie de confianza, es como una cosa de intercambio, de alguna forma de colaborar” (Liliana).

“Es un porcentaje a taquilla como estoy ahorita aquí (El Vicio), no estoy pagando renta, pero me obligan a meter a 60 personas y de lo que entra a taquilla ellas se quedan con el 30% y yo con el 70% para mi compañía” (Leticia).

Ante esas modalidades de contratación del espacio, las compañías han generado cierta crítica en dos sentidos, una con respecto a la dificultad de cubrir una renta por

²² Entrevista realizada en 2017, la última participación de Regina que registré en El Vicio fue en noviembre de 2022 y el costo de los boletos fue de 750 pesos.

presentarse en un espacio “ya no vamos a pagar renta de lugares, por eso hemos dejado de presentarnos en El Vicio, ya no nos podemos arriesgar a tener cuarenta personas y que todo sea nuestra responsabilidad y no poder pagar la renta, no vamos a pagar por trabajar. El Vicio siempre ha sido un lugar que nos abre las puertas y sabemos lo difícil que es mantener un espacio, pero ya no nos arriesgamos a perder... han subido muchísimo y es algo en lo que nosotros no estamos de acuerdo” (Isabel). “la verdad es que las fuentes de trabajo para esto pues no están chidas, las Reinas Chulas en El Vicio, por más que sean cabareteras que entiendan todo lo que pasa y lo que sucede para poder producir un espectáculo, para poder llegar tienen un 70-30” (Roberto).

Hay incluso críticas con respecto al proceso de curaduría que se realiza para entrar en la cartelera, pues al ser una expresión escénica tan heterogénea, las evaluaciones de los espectáculos pueden ser demasiado subjetivas, generando desacuerdos dentro del mundo del arte, como se puede observar en el testimonio de Adriana al comentar la valoración hecha a uno de sus espectáculos:

“el único lugar donde no fue aceptada la obra fue en el Festival de Cabaret (que se realiza en El Vicio), de hecho les hice una interpelación porque no me pareció, entonces si me pareció algo personal y hablé con --- y le dije «¿Estoy vetada de El Vicio? ya mejor dime porque con ésta fui a un Festival en España y toda una justificación hermosa de que no hay género más apropiado para esta obra que el cabaret» y se me hizo raro porque me decían que no quedaba con el tema del Festival, pero bueno, no importa, mejor así nos dan más tiempo para preparar” (Adriana)

La otra crítica es sobre lo costoso que resulta ser para el público un espectáculo de teatro-cabaret. Sin embargo, es importante recordar que al teatro-bar El Vicio acude gente de clase media con cierto poder adquisitivo que regularmente vive en los alrededores de la zona y que conoce el lugar y el tipo de espectáculos que en él se presentan, están dispuestos a pagar entradas y consumir, sin embargo, también es evidente que se deja fuera a mucha de la población que conoce los espectáculos a partir de las funciones que el gobierno de la Ciudad ofrece de manera gratuita o con

boletos muy accesibles, es ese público el que no cuenta con recursos económicos suficientes para cubrir un cover y consumo como los que allí se ofertan, a continuación tres testimonios al respecto:

“o sea la gente si quiere verlo (un espectáculo de teatro-Cabaret) pero no tiene oportunidad porque el único lugar, es un lugar independiente que además es muy caro, yo, si me preguntas, le bajaría sus precios a El Vicio, pero la cocina es carísima, la chela es cara, o sea todo es caro, como que se quedó con esta onda de que Jesusa lo hacía para gente que tenía dinero y podía pagar, pero pues la neta no hay esa gente después de la crisis” (Anónimo).

“el de Las Reinas Chulas es considerablemente caro porque cada espectáculo les está costando \$400 más lo que consumas, debes tener \$700 en tu bolsita por persona, entonces pues ahí ya sabemos quiénes tienen que ir: Intelectuales que tengan poder adquisitivo (Adriana).

“El Vicio está cayendo en una paradoja en donde se pretende crear conciencia respecto de injusticias en problemas sociales y de sectores vulnerables que sufren opresión, represión o cualquier problema que trate... y se hacen espectáculos de \$300 o \$400 el boleto, para mí eso resulta totalmente contradictorio... entonces estamos buscando justo otros públicos en donde sea más congruente llevarles un mensaje así. La otra es que El Vicio está ubicado en una delegación izquierdista y además intelectualoide como Coyoacán y artisticoide, de tal manera que el público que es capaz de pagar \$300 o \$400 por un espectáculo de denuncia social, es el público que ya conoce esa denuncia social, que incluso está de acuerdo con lo que le vas a decir, entonces no despierta ninguna reflexión, que tendría que ser el espíritu de un espectáculo de cabaret... (Roam)

A pesar de las reticencias por lo caro que resulta presentarse en un lugar como El Vicio, lo redituable a nivel de prestigio dentro del mundo del cabaret está acompañado con el reconocimiento de mantener un espacio para el medio, cuestión que implica un enorme trabajo por parte de las dueñas del lugar: “una de las maravillas de la brillantísima labor que hacen Las Reinas Chulas es la conservación

de la tradición histórica del espacio que no es fácil ni mantenerlo a flote, ni administrarlo, porque tiene unas reglas del juego muy particulares, una de las razones por las cuales yo sigo trabajando ahí es porque yo sé lo que es mantener ese lugar a flote y exitoso (Pedro).

Otro espacio que se ha vuelto representativo en la escena es el Teatro-Bar Youkali Cabaret, propiedad de Tito Vasconcelos. En el año del trabajo de campo (2017) el lugar tenía menos de un año y ya era un referente para las compañías en varios sentidos: es un lugar que descentraliza al cabaret pues se ubica en el corazón de la Zona Rosa muy al centro de la Ciudad de México, por lo tanto, accede a otro tipo de público que encuentra precios más accesibles.

Por parte de las compañías, encuentran en Youkali la ventaja de no tener que pagar renta, aunque si el porcentaje de 70-30. Es un lugar abierto a compañías que habían dejado de tener un espacio con un ambiente propio para el desarrollo de cabaret como es el teatro-bar, pues habían sustituido a El Vicio por foros y teatros institucionales, de los que se hablará en el siguiente capítulo, con lo cual se perdía esa esencia del bar, de la recreación, y se limitaban a la butaquería normal del teatro.

Este lugar junto con su dueño, Tito Vasconcelos, se puede considerar un intermediario cultural más entre la producción y venta del espectáculo pues logra incorporar al mundo del cabaret actual a compañías que era poco frecuente o nulo ver en la cartelera de El Vicio, ya sea porque es difícil contar con los requisitos que el lugar exige tanto en cuestión económica como de contenido, lo cual no quiere decir que sus espectáculos sean malos, sólo no están bajo el sello característico de lo que es el Cabaret de las Reinas Chulas, “veo lo que pasa en El Vicio, se ha logrado tener la identidad de las Reinas Chulas... no de un espacio, la gente [artistas de cabaret] siempre ubica un espacio donde se legitime, que presentes ahí tiene mucho el sello de ellas y eso a veces es bueno, a veces es malo, pero sí creo que hace falta abrir más espacios de cabaret” (Andrés).

Por otro lado, están las compañías que son asiduas a El Vicio y ven en Youkali un espacio más tanto para la venta del espectáculo como para abrir públicos en otras partes de la ciudad como lo menciona Leticia: “también ya me estoy presentando en el Youkali Cabaret, que se acaba de abrir, es el nuevo espacio de Tito Vasconcelos, ya me presenté en el Youkali el mes pasado y está muy bien el lugar y el público” (Leticia). Incluso lo utilizan quienes tienen su propio espacio: “un espacio como el Youkali es ideal, es un espacio pequeño, como entre 40 y 50 personas, ese espacio hubiera estado increíble para nosotras hace 15, 18 años, es como lo que se necesita... haces shows pequeños pero tiene buena infraestructura, está bonito” (Ana Francis).

Es así como Youkali cabaret se vuelve referente tanto para las compañías como para el público que conoce el teatro cabaret y que no ve inconveniente en moverse a otro punto de la ciudad, si de lo que se trata es de ver el trabajo de la compañía y más si está avalado por Tito Vasconcelos como curador de los espectáculos que se presentan en su espacio: “Youkali es un espacio bonito, te sientes muy a gusto de tomarte tu chela a precios súper accesibles. La programación que está tratando de hacer Tito es muy variada, todas las compañías tienen que hacer obras pequeñas de pocos actores por el tipo de escenario que es muy chiquito. Youkali le va a dar otro empujón al cabaret. Ahorita no están cobrando, es cooperación voluntaria... y te paga tu función, poquito, pero te la paga y te da todo lo que entra de la donación, nadie hace eso, nadie te paga por presentarte, nunca, al contrario, te piden un mínimo de renta, un mínimo de consumo, nadie te paga las entradas, sólo ahí” (Brissia). “todos los cabareteros somos felices de que esté el Youkali” (Gabriela).

Ante esta situación que viven los cabareteros en los dos espacios exclusivos para cabaret en la Ciudad, las compañías han buscado abrirse un espacio fuera de El Vicio y Youkali, aun cuando éstos no tienen la etiqueta de culturales, pero que saben que son económicamente rentables, por ejemplo el Bataclán que es un pequeño teatro-bar ubicado en la Condesa que ha visto desfilar grandes cabareteros en su programación, allí la venta del espectáculo es a Taquilla y es un 20% para la

empresa y 80% el artista, y a diferencia de El Vicio, el pago es inmediatamente al concluir el espectáculo, eso les da a las compañías liquidez inmediata: "Ahí el trato es un 80-20 o sea, es más entendible, el Bataclán es más directo, terminando se hacen cuentas, corte, gracias por participar, aquí esta lo que ganaron, muchas gracias" (Roberto).

También las compañías utilizan espacios que adaptan estructuralmente para los espectáculos, pueden ser librerías, cafeterías e incluso restaurantes que les abren sus puertas para sus producciones: "una de las cosas que yo estoy haciendo por ejemplo con Papá Sibarita (restaurante) es abrir y explorar otros espacios y ver si logramos hacer confluir a nuevos públicos en estos lugares" (Pedro).

Otros espacios que se convierten en intermediarios entre la producción y la venta de los espectáculos de cabaret son los foros económico-culturales como el Foro Shakespeare, la Sala Novo, el teatro La capilla, el centro Cultural de la Diversidad, Punto Gozadera, Apeiron Teatro, la Sacristía, la Teatrería, por mencionar los más reconocidos por los entrevistados.

Por ejemplo el foro Shakespeare ha abierto convocatorias que llama *compañías en residencia* y está dirigida a las compañías independientes y autogestivas para ocupar espacios en la cartelera, que no son utilizados por las grandes producciones comerciales o con apoyos financieros por parte del Estado, el inconveniente es que tienen que competir con la gran variedad de compañías independientes, sin embargo logran ocupar el espacio, incluso, cuando ya son conocidos los tipos de producción, los programadores pueden hacer excepciones e incluirlos "a discreción", la negociación es por taquilla y sin renta del espacio, así lo explica Roam como un ejemplo de compañías que han estado en esa modalidad:

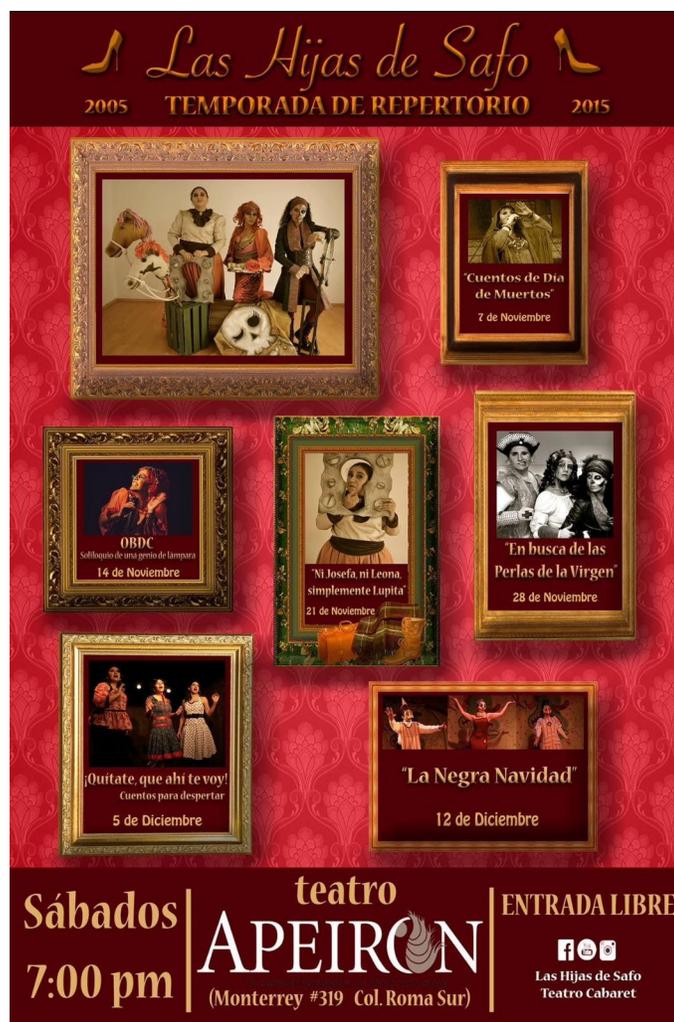
"el Foro Shakespeare, que está entre lo cultural y lo comercial, cuando le interesa una compañía apela a su lado cultural y lo que hace es que te cobra muy poca renta o sin renta, a discreción de sus programadores, hacen esta especie de selección y convocatoria que no es más que hacerles el descuento a las compañías en días que nos son comerciales, o sea lunes, martes, miércoles, y

de jueves a viernes cobran una renta bastante grande, que es el espacio que se les da a las obras más comerciales (...) sacaron también esta figura de compañías en residencia y no te cobran la renta un día a la semana y tu presentas ahí todo lo que tú quieras, ahí era a porcentaje de taquilla” (Roam)

Apeiron Teatro tiene una modalidad parecida que llamaba *Temporada de Repertorio*, a continuación una promoción del teatro con el repertorio de la extinguida compañía Las Hijas de Safo:

Ilustración 5

Promoción temporada de Repertorio de Apeiron Teatro



Fuente: Facebook de una de las integrantes de la compañía

Ahora bien, como la venta de producciones teatrales en espacios privados son muy restringidos y dependen de la difusión y consumo de la gente, además de dividir el porcentaje de taquilla con la empresa, las compañías de cabaret se han movido a *espacios institucionales* en los que la mayoría de las veces les compran los proyectos. Son las dos opciones más redituables hasta el momento, así los explican algunos de los entrevistados:

“Aquí hay dos caminos: uno el institucional, cuando la institución me compra el proyecto y entonces yo no me tengo que preocupar por si va a venir gente o no, porque la nómina está pagada y en muchos casos hasta la producción. Con las instituciones que he trabajado es con la Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal y con Alas y Raíces de Conaculta, entre otros” (Andrés).

“lo bueno del cabaret es que también se ha empezado a abrir como en otros lugares y ha empezado a tener un reconocimiento que antes no tenía, entonces por ejemplo la Secretaría de Cultura del Distrito Federal, lanza una convocatoria para las compañías para ser programadas en todos los teatros que tiene el Sistema de Teatros” (Erica)

Sobre las negociaciones de compraventa hay varias modalidades, depende de la instancia gubernamental con la que se gestiona, pero hay una constante: meter los proyectos a concurso (licitación pública) o negociación directa: “en la convocatoria que hace el Sistema de Teatros tienes que cumplir muchos requisitos administrativos y pasas a un jurado compuesto de gente que tenga que ver con la materia y luego ya te organizan, son 12 funciones, a algunos se los dan en viernes, sábados y domingos juntos en un mes, a otros nos los dan espaciados. Lo que se recauda es de nosotros, pero ellos se quedan con un porcentaje”. (Roberto). “Casi todas son licitaciones públicas, al sistema de teatros el GDF, al INBA, ya sea en teatro escolar, en teatro para niños y jóvenes o en teatro para adultos, casi todas son licitaciones públicas” (Paola).

La competencia es mucha pues entra una gran variedad de compañías independientes, por lo regular los espacios en los que mayormente son enviados los

proyectos de teatro-cabaret son el Teatro el Galeón del centro Cultural del Bosque, el Foro La Gruta del Centro Cultural Helénico, ambos manejados por la Secretaría de Cultura Federal y por parte del gobierno de la Ciudad de México está el teatro Esperanza Iris y el foro A poco no.

Bajo esa modalidad de trabajo, sin depender de la venta de taquilla sino del pago del proyecto por parte del gobierno, como ya se había explicado en el capítulo anterior, la compañía encuentra una mejor solvencia económica. Sin embargo, es indispensable estar en los dos lados, en el espacio privado que los mantiene activos en el mundo del arte y en el público que les permite generar mayores recursos, Paola lo explica a continuación:

La verdad es que nosotros no vivimos del público en el sentido de que no percibimos el ingreso directo del bolsillo del público. Hemos tenido muchas temporadas a taquilla que nos ayudan a tener posicionados los espectáculos como en el gusto del público, que nos ayudan a estar invitando a los posibles compradores o promotores o gestores, a tenerlos vivos (los espectáculos) pero ciertamente no vivimos de la taquilla, de hecho, gastamos mucho dinero cuando tenemos que estar a taquilla, no vivimos de eso. Sin embargo, eso nos posibilita grabar el video, tener las fotos, que le guste a un cierto público, que le guste a un cierto programador de un espacio y a estar en la vista del público, pero la verdad es que nosotros de lo que vivimos es de la venta a las instituciones públicas. Hemos pasado por muchos de los espacios institucionales, hemos estado en el INBA (...) en el Teatro Orientación y hemos tenido muchas temporadas de teatro escolar que es licitación pública (Paola)

Sin embargo, las formas burocráticas que tiene el gobierno para realizar pagos de cualquier índole hacen que esa otra fuente de ingreso de las compañías sea muy criticada, pues pasan largos periodos de tiempo en espera del pago del proyecto, “en los teatros del sistema del D.F. el trato siempre es desventajósísimo porque tardan muchísimo en pagar, tardan descaradamente mucho, llevamos un año dos meses que no nos pagan” (Roam). “las instituciones a veces se tardan seis meses, ocho meses en pagarte... es un problema muy fuerte, que de pronto todos los artistas

estamos ahí esperando pagos después de ocho meses ¿no? Está cabrón porque dices, el de la renta no me va a esperar ocho meses” (Erika).

Ahora bien, no todas las compañías de teatro cabaret tienen la oportunidad de acceder a esos espacios, no sólo por relaciones públicas sino por el contenido y la forma de presentar sus producciones. Las que han logrado colarse muchas veces es porque los programadores ven las producciones como teatro tradicional y no como cabaret, que es considerado por muchos en el medio como un género chico, sin embargo, ellas son el antecedente y la puerta de entrada a muchas más: “en realidad, lo que Genero Menor ha hecho es abrir espacios en lugares donde no había cabida para el cabaret, hace como cinco años tuvimos una temporada de repertorio en El Galeón, para nosotros fue súper importante porque a esos teatros el cabaret no les importaba ni un comino, cómo lo hicimos, gestionando y presentando y metiendo proyecto una y otra vez y afortunadamente había gente que sabía del trabajo, que vio las obras les gustó y nos programaron” (Isabel).

Es por eso por lo que la comunidad cabaretera ha peleado mucho, primero para que se abran los espacios y después para que se mantengan, por ejemplo, el emblemático caso del “Foro Apoco No” que pertenece al sistema de teatros del Gobierno de la Ciudad de México y que fue abierto expresamente para presentar espectáculos de cabaret. Quienes comenzaron la red de participación en el espacio fue Regina Orozco y las Reinas chulas, y son ellas las que se han encargado de recomendar a las demás compañías, aun cuando es por medio de licitaciones públicas: “en *El A Poco No* hemos estado varias temporadas, en una primera de repertorio que fue por recomendación de las Reinas Chulas y luego hemos aplicado y nos hemos quedado un par de veces más con otros dos espectáculos y en la muestra de las artes escénicas también, otras dos veces nos quedamos también aplicando por convocatoria pública” (Paola).

Finalmente están los espacios universitarios como intermediarios económico-culturales entre la producción y venta del espectáculo, entre las Universidades se encuentran la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) en sus diferentes

Unidades, principalmente en el teatro del fuego nuevo de la Unidad Iztapalapa y en su tradicional teatro Casa de la Paz. En la Universidad Nacional Autónoma de México UNAM) en los teatros Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana del Centro Cultural Universitario y en la Universidad Pedagógica Nacional.

5.5. Las convenciones y los patrones de colaboración creativa que conforman el mundo del arte del teatro cabaret

En el desarrollo de los apartados anteriores se han podido vislumbrar cuatro características que definen la forma de trabajo de los artistas escénicos dedicados a producir y vender espectáculos de teatro cabaret, la primera refiere al trabajo conjunto de un grupo de artistas especializados en alguna o varias disciplinas escénicas como la dramaturgia, la dirección, la actuación, baile y canto, la composición y/o arreglos musicales, el vestuario, el maquillaje, la escenografía y la iluminación.

La segunda característica destaca tres tipos de artistas: los cabareteros que son los que forman las compañías ya sea colectivas o unipersonales, los artistas independientes y el personal de apoyo artístico que colabora de manera complementaria en la producción de los espectáculos.

La tercera es sobre las formas del obtener recursos económicos, que son una combinación de diversas dinámicas: la multiactividad cultural, la obtención de becas institucionales (gubernamentales), las licitaciones públicas, la participación como o en una Organización de la Sociedad civil (AC) y el fondeo colectivo.

La cuarta característica está determinada por dos procesos de intermediación económico-cultural vinculadas entre sí, la que tiene que ver con la generación del gusto en el público y la apertura y negociación con espacios tanto culturales como económicos, públicos o privados, procesos que, como se pudo apreciar, dependen 100% de las compañías de cabaret.

Estas cuatro características van generando normas o reglas que establecen las

maneras de hacer arte y que llevan a la conformación del mundo del arte del teatro cabaret. Se ilustra en siguiente figura 11 que se explica a continuación.

Figura 11

Formas de trabajo de los artistas escénicos dedicados a la producción de espectáculos de teatro cabaret



Fuente: Elaboración propia a partir de las entrevistas realizadas con artistas del cabaret. CDMX, 2016-17. Las imágenes son retomadas de las redes sociales de los y las artistas.

Los vínculos cooperativos generan patrones de colaboración creativa

Una de las premisas básicas para realizar un espectáculo de teatro cabaret es que la o el cabaretero, a pesar de ser este artista polifacético que se desarrolla en diversas artes escénicas como la dramaturgia, la música o la dirección, siempre debe trabajar con alguien más, se convierte en el centro de una red de artistas que le colaboran y cuyo trabajo es esencial para el resultado final. Es decir, en palabras de Becker

(1982) y Gilmore (1990) donde quiera que el artista dependa de otros existe un vínculo cooperativo.

Ahora bien, la cooperación se puede caracterizar de diversas maneras, dependiendo de la fase en que se encuentren dentro del proceso creativo y quiénes participan en cada una de éstas. Por lo regular cuando el proyecto es de una compañía colectiva, las primeras fases sobre el desarrollo de la idea, de la dramaturgia, la dirección y actuación corren de manera conjunta entre todos los integrantes, hay una integración en el trabajo, de una idea se parte al dialogo y así se va generando un solo concepto del proyecto, no hay diferencias en estilos, todos los integrantes tienen el mismo estilo de trabajo, la misma “forma de pensar” que respalda su trabajo, la misma forma de realizar las actividades, lo más importante aquí es el dialogo entre los integrantes, este tipo de organización para realizar el trabajo es lo que John-Steiner (2000) llama colaboración integrativa entre los artistas.

Así, los artistas de esa compañía comparten plenamente su idea de cómo hay que hacer el trabajo, hay consenso y se puede dar porque todos los participantes pueden realizar cualquiera de las actividades que se requieren, en ese sentido, aun cuando sí hay una división del trabajo, en esas primeras etapas y con ese tipo de compañías, pocas veces se desarrollan grupos funcionales especializados como los llama Becker (1982), así lo expresa Isabel en la siguiente viñeta:

"Bueno el cabaret no se puede hacer de manera individual, debes tener como una misma visión y esas cosas que te definen como artista y como actriz de cabaret te hacen vincularte con la gente que piensa igual que tú... por eso me gusta tanto el cabaret, porque es un trabajo en equipo real, o sea en teatro siempre trabajas en equipo pero en el cabaret realmente trabajas en equipo porque todos están hacia un mismo fin" (Isabel).

Ahora bien, si la compañía es unipersonal el trabajo colaborativo no lleva a la integración sino a la complementariedad, es decir, hay una o un cabaretero responsable de varias de las actividades para producir el espectáculo, pero necesariamente requiere de la colaboración de otros artistas que no pertenecen a su

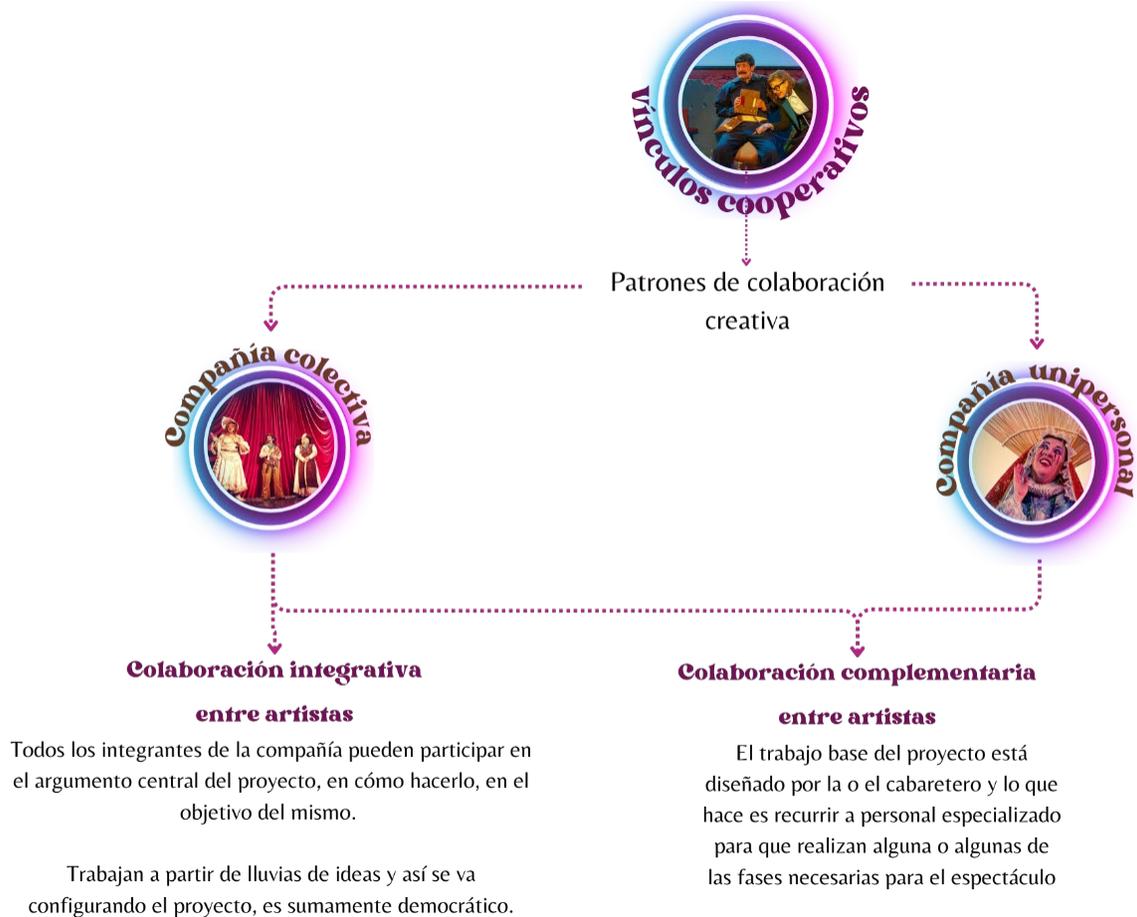
compañía. Lo mismo sucede con las compañías colectivas cuando están en las etapas en que requieren personal para la música y para la estética.

La diferencia radica en que cuando hay una colaboración integrativa todos pueden participar en el argumento central del proyecto, en cómo hacerlo, en el objetivo del mismo, trabajan a partir de lluvia de ideas y así van armando el proyecto, es sumamente democrático, en cambio en la colaboración complementaria, el trabajo base del proyecto está diseñado por el cabaretero y lo que hace es recurrir a personal especializado para que realicen alguna o algunas de las fases necesarias para el espectáculo, en ese sentido, como lo sugiere John-Steiner (2000) hay diferencias bien marcadas en habilidades, entrenamiento, temperamento y hay una clara división de labores.

En ese sentido, los miembros del grupo profesional especializado que colabora complementariamente en la producción desarrollan intereses de carrera, económicos e incluso estéticos que difieren del cabaretero. Por ejemplo, los músicos, los escenógrafos, los maquillistas, los vestuaristas, su preocupación central están en su propio éxito ya que, de éste, como vimos en los apartados anteriores, dependen sus futuras contrataciones. Véase la siguiente figura 12:

Figura 12

Vínculos cooperativos: patrones de colaboración creativa



Fuente: Elaboración propia a partir de las entrevistas realizadas con artistas del cabaret. CDMX, 2016-17. Las imágenes son retomadas de las redes sociales de los y las artistas.

Los patrones de colaboración creativa conforman convenciones

Desde una perspectiva de la sociología del trabajo artístico se ha desarrollado en este capítulo el análisis de un trabajo creativo concreto que es la producción y venta de espectáculos de teatro cabaret, para ello, el planteamiento central ha sido que para poder llevar a cabo ese trabajo se requiere de una serie de transacciones socio-laborales, las cuales son el núcleo de esa producción, es decir, emerge de un pensamiento común, del intercambio entre cabareteros, artistas independientes y

personal de apoyo artístico, el cual enfatiza el papel de la dimensión social de la creatividad.

La creatividad recae en la experiencia, necesidades e intereses del grupo de trabajo. Este planteamiento hace posible la visión de considerar los aspectos sociales de la actividad creativa incluyendo dimensiones colectivas intersubjetivas, como bien lo expresa John-Sateiner (2000) el diálogo y la diversidad de perspectivas, unidas en una meta común, es lo que realmente revela el papel de la colaboración, se deja de lado la mera individualidad de las personas para centrar la atención en los procesos sociales colectivos. El proceso creativo es social.

Ahora bien, esta forma de trabajo colaborativo genera convenciones, es decir los términos sobre cuya base cooperan ¿Cómo llegan a ellos? es la interrogante principal.

Cuando una compañía tiene en mente un nuevo espectáculo, lo que va a hacer es echar mano de sus conocimientos y prácticas y maneras de hacer las cosas que fue desarrollando en los anteriores proyectos y en el trabajo conjunto con otras compañías, con artistas independientes y con personal de apoyo artístico, las negociaciones con los empresarios culturales y a cuáles espacios acudir a ofertar el proyecto, es decir, los artistas ya están especializados en hacer cabaret. Estos acuerdos previos se vuelven convenciones, maneras de hacer las cosas, maneras de trabajar.

Esas convenciones abarcan una serie de decisiones que tienen que ver con los temas que abordan comúnmente en los espectáculos: derechos humanos, disidencia sexual, feminismo, equidad de género, inclusión. Con el tipo de personajes que desarrollan: que sean arquetipo y no estereotipo, que la mayoría de las veces hay un cómico principal y un patíño. Con la estética del cabaret, que es muy fársica y exacerbada. Con la importancia tan fuerte de la música, que en palabras de Jesusa Rodríguez citada por Sotres (2016) "es el mar por el que navega el cabaret". Con las parodias de las canciones que ya existen. Incluye también la manera de realizar el

espectáculo, es decir, casi siempre son representadas en siete escenas, la informativa, la descriptiva, el suspenso, el conflicto, la solución al suspenso, la solución al conflicto, el gran final. Puede decirse que también hay convenciones en relación con el público, pues se convierte en un personaje más del cabaret, no hay cuarta pared en estos espectáculos teatrales. Y hay convenciones con respecto a los lugares en que hacen sus presentaciones, conformando una red de escenarios creativos cerrados, abiertos y heterogéneos, tema del que hablaremos en el siguiente capítulo.

Por tanto, como la norma ya está, entonces la producción es más rápida, los planes para su realización pueden hacerse mediante las referencias existentes, hay una forma convencional de hacer y vender el espectáculo. Visto de ese modo, el concepto de convención hace referencia a las ideas que los cabareteros, artistas independientes, personal de apoyo y empresarios culturales tienen en común y a través de las cuales realizan la actividad cooperativa que se ilustra en las siguientes figuras 13a y 13b:

Figura 13a

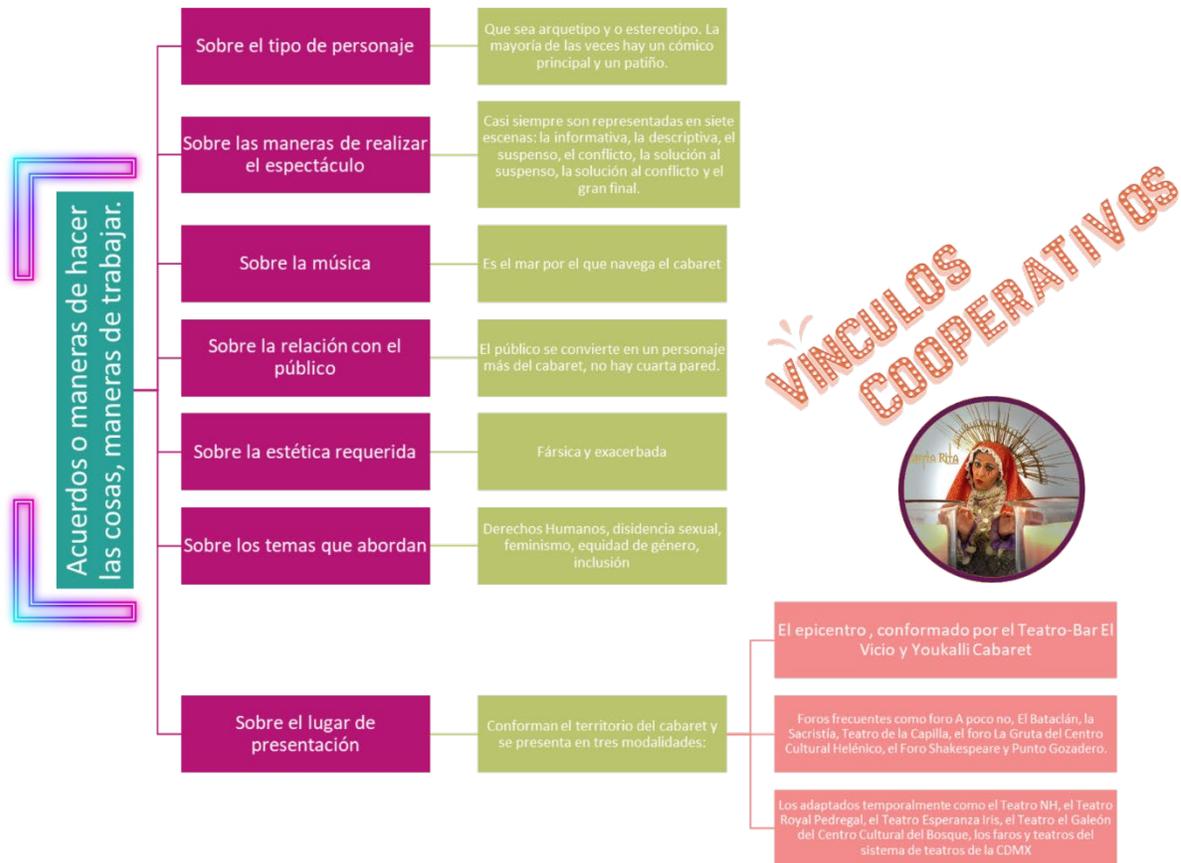
Vínculos cooperativos: patrones de colaboración creativa



Fuente: Elaboración propia a partir de las entrevistas realizadas con artistas del cabaret. CDMX, 2016-17.
Las imágenes son retomadas de las redes sociales de los y las artistas.

Figura 13b

Vínculos cooperativos: patrones de colaboración creativa



Fuente: Elaboración propia a partir de las entrevistas realizadas con artistas del cabaret. CDMX, 2016-17. Las imágenes son retomadas de las redes sociales de los y las artistas.

No obstante, las convenciones aun cuando están estandarizadas rara vez son rígidas e inmutables, es decir, no son una serie inalterable de reglas a las que todos deben referirse para solucionar las cuestiones de qué y cómo hacerlo, incluso en el caso en que las reglas parecen muy específicas, dejan mucho margen para resolver cosas que van saliendo en el proceso mismo.

Un ejemplo de las convenciones que se han establecido a través de los años en el cabaret está recopilado en el texto de Sotres (2016) titulado *Introducción al cabaret* pues en él desarrolla las nociones y herramientas básicas del cabaret, marca

algunas de las directrices, la importancia de la risa, el humor y ejercicios básicos, es decir, herramientas que le han funcionado a la autora a lo largo de sus más de 20 años de quehacer artístico cabaretero. Aclara que no hay fórmulas para hacer cabaret, pero hay que recordar que la autora pertenece a una de las compañías de cabaret con más trayectoria y fuerza en el mundo del arte cabaretero y que se han encargado de sistematizar sus conocimientos a partir de cursos y talleres extracurriculares que han profesionalizado a los artistas que se deciden por este tipo de trabajo escénico. Es decir, su compañía ha hecho escuela del cabaret y es forjadora de varias de las compañías que están actualmente en escena. Por tanto, ese texto, se ha vuelto indispensable en el haber de los artistas, como dice Iker *"ya tengo mi libro de Ceci, me lo estoy leyendo, estudiando"*.

Entonces ¿qué hace al cabaret diferente a otros, por ejemplo, del teatro universitario, clásico o comercial? es decir, muchas personas no querrán ir al teatro a ver personas que en ciertos momentos improvisan y no tienen una cuarta pared, sino que querrán ver actores que ejecutan una obra teatral formal. La habilidad de ver el material del cabaret como artístico, de apreciar la improvisación y el contacto con el público como elementos de un lenguaje diferente del medio, distingue a los miembros bien socializados en ese tipo de producciones, como resultado las convenciones también generan públicos especializados, tema que decidí dejar para próximas investigaciones.

5.6 Reflexiones finales

Como se ha visto a lo largo del capítulo, para la producción de un espectáculo de teatro cabaret hay actividades básicas. Las cinco primeras refieren a ¿cómo hacerlo? ¿qué decir? (fondo, tema, perspectiva) y ¿Cómo decirlo? (forma), la escritura o dramaturgia, la dirección, la actuación-baile-canto, los arreglos musicales y la música en vivo. Las siguientes actividades definen la estética del cabaret: el vestuario, el maquillaje, la escenografía, la iluminación.

Ahora bien, para poder realizar esas actividades, se explicó que hay tres tipos de

recursos humanos, por un lado, las y los cabareteros que son artistas polifacéticos que lo mismo se han especializado en dirección, dramaturgia, música, actuación-baile-canto, etc. y por otro lado están los artistas independientes y el personal de apoyo artístico que por lo regular colabora con actuación, música y con todos los elementos estéticos.

Papel fundamental tienen los recursos económicos, tanto para el financiamiento de los espectáculos como para *vivir del arte*, en el capítulo se rescatan cuatro formas básicas de obtenerlos: el ingreso de otras actividades, la mayoría de las veces en otras actividades dentro del mismo sector de la cultura y el arte; por medio de becas y financiamientos por licitación pública por parte de instituciones ya sea federales, estatales o locales; por medio de la figura de Asociación civil, que puede ser que la propia compañía esté registrada como tal y obtenga financiamientos públicos y privados, o por convenio con otras asociaciones vinculadas a las temáticas que las compañías abordan en sus espectáculos; finalmente está la búsqueda de apoyos por medio de plataformas digitales que, a partir de un porcentaje de los ingresos, funcionan como una especie de cooperativas en la que el público hace donaciones.

Por último están los procesos de intermediación económico-cultural que funcionan gracias a dos convenciones, la que tiene que ver con generar un gusto en un público que se vuelva fan asiduo a los espectáculos, eso implica también un trabajo fuerte de difusión dentro y fuera del público cautivo que es la clase media de la Ciudad de México, principalmente de izquierda. Eso lleva a que las compañías busquen ampliar su participación en espacios culturales, comerciales y gubernamentales, los cuales no necesariamente están diseñados para el desarrollo tradicional de lo que implica el teatro-cabaret, no sólo como expresión escénica sino como espacio en el confluyen artistas y público sin una cuarta pared y que además la estructura del lugar está fuera de las butacas en hilera, sino que se conforma de mesas y sillas donde el público también puede cenar y beber, además de un escenario habilitado con luces y escenografía propias del teatro tradicional.

Lo anterior implica arduo trabajo de intermediación económico-cultural que los

propios cabareteros llevan a cabo, pues es muy difícil que un teatrero independiente que trabaja por proyectos autogestivos pueda costear un manager (intermediario cultural), más bien los propios cabareteros asisten a cursos o con la práctica van generando ese saber necesario que requieren para mover su producto simbólico.

Ante esa necesidad de abrirse camino en espacios no tradicionales para el desarrollo del teatro-cabaret, es que, en el siguiente capítulo, se aborda el tema sobre efecto del espacio en la dinámicas de producción e intermediación, en la generación de un territorio creativo dentro de la Ciudad de México, que no es el único territorio de este mundo del arte cabaretero, hay que recordar que varias compañías extienden sus redes al interior de la república mexicana y el extranjero, pero decido centrarme en la Ciudad de México, pues es la cuna de la cual parte la historia de teatro-cabaret y donde continua siendo más fuerte su presencia.

Regresando al tema central de como organizan su trabajo, el resultado, como vimos lleva a dos tipos de colaboraciones entre artistas, la integrativa que es cuando la división del trabajo es dentro de la misma compañía, que tiene la característica de ser colectiva, y la complementaria que es cuando la compañía es unipersonal, utiliza artistas independientes y personal de apoyo artístico tanto en el planteamiento, desarrollo y estética de la producción, y así es que se van generando reglas implícitas y explícitas de hacer teatro-cabaret, las cuales he denominado, siguiendo a Becker (1982), convenciones.

Esta organización del trabajo para la producción de un espectáculo lo defino como el *mundo del arte del teatro cabaret en México*, y consiste en una red establecida de vínculos cooperativos entre compañías, artistas independientes, personal de apoyo artístico y empresarios culturales, cuya actividad es necesaria para la producción y venta de un espectáculo. De ninguna manera se puede pensar un espectáculo como producto de un artista individual que posee un don especial, sino que la obra es el producto colectivo de todas las y los trabajadores del arte que cooperaron por medio de convenciones, características de ese mundo artístico.

Otra característica importante es que el mundo del arte del teatro cabaret no tiene límites bien definidos, dependerán de cómo se van desarrollando y reconfigurando sus convenciones ideológicas, estéticas y hasta cuestiones prácticas y económicas. Por tanto, una manera de ir conformando este mundo del arte es como un grupo de artistas que cooperan para producir espectáculos de teatro cabaret, una vez encontradas, buscan a otros que también son necesarios para esa producción, con lo cual van construyendo gradualmente un panorama lo más completo posible de la red cooperativa que transmite el trabajo en cuestión.

Lo anterior implica que un mundo del arte así, como no tiene límites claros, tampoco es un sistema cerrado, y puede tener relaciones muy frecuentes y a veces estrechas con los mundos de los que trata de diferenciarse, un ejemplo son los cabareteros que participan en otro tipo de teatro como el universitario o el musical. Pueden incluso compartir fuentes de abastecimiento con esos otros mundos, como tener colaboraciones con personal, adoptar algunas ideas e incluso compiten con ellos por públicos, cierto tipo de gente prefiere asistir a un teatro comercial a ver un musical, pero también hay quienes van a los dos tipos de producciones. Pueden también competir por apoyos económicos.

Como diría Becker (1982) los mundos del arte son parte de una organización social más amplia, habrá unos más enfocados en lo cultural, otros en lo comercial, pero existen ciertos lazos, muchas veces muy poco perceptibles, que los unen y que es necesario tenerlos presente para entender todo el panorama completo.

Esta forma de organización del trabajo artístico denominado por proyecto le quita protagonismo al trabajo por compañía, es decir, no se afirma que la compañía deje de ser importante, pues tiene su relevancia en cómo se organizan y en aspectos más identitarios y tradicionales, pero las compañías independientes no pueden trabajar con la misma lógica que las compañías nacionales o comerciales que tienen asignado un presupuesto, consideramos entonces, que las redes de cooperación que se gestan entre compañías, dibujando claramente el mundo del arte que es producto del contexto laboral precario en el que éstos artistas se han desarrollado.

CAPÍTULO 6

Las practicas espaciales y su efecto en las dinámicas de producción e intermediación

“la gente [artistas de cabaret] siempre ubica un espacio donde se legitime”
(Andrés)

“cabaret es un espacio donde sucede un acto escénico, artístico, donde vendan bebidas” (Roberto)

“sabes lo que pasa es que el cabaret se puede presentar en dónde sea”
(Paco)

“El Vicio es mi segunda casa, ayer fui a ensayar una obra y prendí las luces y.... como me gusta hacer esas cosas de prender las luces y si me dio como una nostalgia rara, así súper rara porque es que dije «esta es mi casa» ese espacio me ha dado muchas cosas” (Liliana)

6.1 Introducción

La pregunta central en este capítulo es ¿De qué manera incide el espacio en los procesos de creatividad? Y ¿En los procesos de distribución y venta de un espectáculo de teatro cabaret?

Ya en la discusión teórica se explica que el análisis es desde una escala micro en la que se busca identificar cómo los artistas practican, diseñan y significan el espacio para poder llevar a cabo sus presentaciones y cómo también los mismos espacios condicionan las producciones, esto a partir de lo percibido, lo concebido y lo vivido del espacio social que desarrolla Lefebvre (2013). En ese sentido, hay un poder de acción del sujeto, pero también del espacios, el cual denomine *escenario creativo*.

En ese sentido, este capítulo tiene como objetivo identificar a los actores y espacios que conforman los *escenarios creativos del teatro cabaret* en la Ciudad de México, y que explica la representación del espacio social en una tipología a partir de la finalidad y orientación que las compañías dan a su producción artística y formas de intermediación cultural.

6.2 Tipología de escenarios creativos del teatro cabaret en la Ciudad de México

Los espacios analizados en este capítulo corresponden a los que las compañías teatrales fueron trazando durante las entrevistas y el trabajo etnográfico realizado, la gran mayoría mencionados en el capítulo anterior y que además están insertos en ciertas zonas de la Ciudad que resultan significativas no sólo por concentrar una gran cantidad de actividades artísticas, culturales, creativas y recreativas, como lo es la Roma-Condesa y El Centro Histórico, que son lugares que se han visto afectados por procesos sociales que han impactado en su fisonomía y actividades.

Además, están los lugares que históricamente tienen esa tradición artística como es Coyoacán, y más enfocado a las actividades recreativas como lo es la Zona Rosa, que al igual que las mencionadas en el párrafo anterior, han transformado su fisonomía a partir de ciertos procesos sociales que las han impactado.

La noción de mundo del arte (Becker 2002) resulta clave en el marco conceptual de este proyecto de tesis y es alrededor de éste que se trata de articular el concepto de "escenario creativo" para permitir explicar el efecto que el espacio produce en los procesos de creatividad de las compañías de teatro cabaret.

Lo que se ha constatado hasta ahora, es como los procesos de trabajo artístico van generando redes, que se van identificando a partir de la forma en cómo realizan su trabajo, es decir, los patrones, normas o convenciones que pueden convertirse en una especie de rituales de creatividad que van conformando el mundo del arte.

En este proceso de creación artística hay un momento crucial, que es cuando se decide en qué espacios presentar el espectáculo, por lo tanto, se van generando situaciones de relación-interrelación y conformación de redes y convenciones en diferentes modalidades. Así, el espacio se puede definir como el escenario donde se celebran los mundos del arte, se percibe, concibe y vive a partir del trabajo de las compañías, por lo tanto se denomina "escenario creativo" y es, una realidad espacial producida y a la vez condicionante de las interacciones sociales que tienen por foco de atracción algún o algunos aspectos del proceso de producción creativa, en este

caso, la presentación (venta) del espectáculo.

En el análisis se presentan diversos tipos de escenarios creativos que se definen a partir de la finalidad y orientación que la compañía le da a su producción, y que se desarrolla en la siguiente tabla 6:

Tabla 6

Tipología de escenarios creativos

Escenario Creativo	Régimen	Foros*	Características
Cerrados: Producen el espacio	Privados	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Teatro-Bar el Vicio ▪ Teatro-Bar Youkali Cabaret 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Epicentro económico-cultural del teatro-cabaret en la Ciudad de México ▪ Infraestructura diseñada para el tipo de espectáculo ▪ El trabajo artístico allí realizado es profesionalizado y homogéneo ▪ Hay una finalidad clara y precisa del espacio, vinculada exclusivamente al teatro-cabaret ▪ Es una plataforma de desarrollo profesional ▪ Formador de público especializado
Abiertos: Se adaptan al espacio, el espacio condiciona	Privados	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Foro Ordeón del Centro cultural Royal Pedregal ▪ Teatro NH ▪ Restaurante las musas de papá Sibarita ▪ Cassola del Orfeo catalán de México 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ No están diseñados ni estructural ni conceptualmente para el Teatro Cabaret ▪ En ellos se celebra una gran diversidad de trabajos artísticos, culturales y recreativos ▪ No hay una finalidad creativa concreta ▪ Espacios experimentales para los dueños como para las compañías ▪ Público poco interesado
	Asociaciones Civiles	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Centro Cultural de España en México ▪ Centro Cultural de la Diversidad ▪ Punto Gozadera 	
Heterogéneos: reconfiguran el espacio el cual también condiciona	Públicos	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Foro A poco No ▪ Teatro Esperanza Iris ▪ Teatro Benito Juárez del Sistema de teatros de la CDMX ▪ Faros de la Ciudad de México 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Están en una zona intermedia entre lo altamente especializado (cerrados) y lo indeterminado (abiertos) ▪ Producidos para el teatro clásico ▪ Teatros-bar son utilizados para otros trabajos artísticos ▪ Infraestructura se puede reconfigurar para producir teatro-

		<ul style="list-style-type: none"> ▪ Teatro el Galeón del centro cultural del Bosque ▪ Foro la Gruta del Centro Cultural Helénico 	cabaret, es un medio escénico híbrido
	Universitarios	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Foro Sor Juana del Centro Cultural Universitario, Universidad Nacional Autónoma de México ▪ Teatro Casa de la Paz de la Universidad Autónoma Metropolitana 	
	Privados	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Sala Novo ▪ Teatro la Capilla ▪ Foro Shakespeare ▪ Apeiron Teatro ▪ El Bataclán ▪ La Sacristía 	

Fuente: Elaboración propia a partir de las entrevistas y la etnografía.

*Son ejemplos de los foros en que se presentaron las compañías en el tiempo que se realizó el trabajo de campo, hay que considerar que existen más espacios en este momento (2024) y algunos han desaparecido.

Escenarios creativos cerrados

Este escenario es el ideal para realizar teatro cabaret, como ejemplo tenemos dos teatros-bar: *El Vicio* ubicado en la calle de Madrid 13 en Coyoacán y *Youkali Cabaret* que se encuentra en la calle Amberes 63 colonia Juárez, dentro de la demarcación conocida como la Zona Rosa.

El Teatro Bar El Vicio está ubicado en la calle de Madrid, número 13 en Coyoacán, fue un lugar concebido y abierto por Salvador Novo en 1954. En la década de los noventa y bajo el manejo de Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe fue bautizado como el Hábito y se convirtió en uno de los principales espacios de cabaret en México, era considerado casi como lugar de culto donde se podían encontrar propuestas nuevas e interesante que hacían reflexionar sobre la situación que vivía el país desde los años noventa, todo a partir del humor y la crítica política (Sotres, 2016).

Explica Alzate (2002) que es posible leer culturalmente la apertura de este teatro-bar como una respuesta a la necesidad de la estructura social y cultural mexicana de establecer representaciones plurales de la realidad, representaciones no dogmáticas, y forma parte de los fenómenos de emergencia y resistencia de los años noventa connaturales a un sistema de hegemonías.

Después de 15 años, en el 2005 la compañía de teatro-cabaret Las Reinas Chulas tomaron las riendas del lugar para dar continuidad al proyecto artístico, el cual ha logrado mantenerse, por eso es considerado uno de los epicentros del actual teatro cabaret en la Ciudad de México.

Por su parte, *Youkali Cabaret* fue abierto en el 2016 y está ubicado en Amberes 61-3, Zona Rosa. Un portón blanco en la calle de Amberes inicia un pasillo largo que tan sólo deja ver unas cuantas luces, ya dentro de esta casona porfiriana, se encuentra Youkali Cabaret, este espacio pertenece al corporativo *Cabaré-Tito* espacios que podrían definirse como café-teatro-concierto-discoteca, está formado por el empresario David Rangel y el director, dramaturgo y actor Tito Vasconcelos.

En Youkali lo que se presenta son espectáculos de teatro cabaret, su espacio es “un crisol en el que cabemos todos, y todo lo que pasa en el cabaret es cabaret, si no estamos tomándonos una copa, comiéndonos un quesito, estamos en un teatro tradicional (...) Cabaret viene de beber... tiene que ser un ambiente relajado, tiene que ser un ambiente de complicidad” (Entrevista concedida a DESCORCHE de la Secretaria de Cultura)

En ese sentido, Youkali cumple a la perfección el cometido: el ambiente es tranquilo y sin música estruendosa, en su lugar se percibe un ambiente íntimo con un color rojo predominante en las paredes. Las mesas altas y bajas con sillones están acomodadas estratégicamente para no perder detalle de lo que sucede en el escenario el cual tiene una gran iluminación.

En estos lugares es donde las compañías de teatro cabaret desarrollan parte importante de su trabajo, son espacios privados caracterizados por una infraestructura adecuada para el desarrollo de este tipo de espectáculos, en ellos se combina el esparcimiento y la producción cultural del teatro independiente.

Se ha definido a estos dos teatros-bar como "escenarios creativos cerrados" porque son lugares exclusivos del mundo del arte del teatro cabaret, es ahí donde se celebra el último proceso de la producción teatral, que es la presentación del espectáculo al público, por lo tanto son espacios en los que el trabajo artístico es de un solo tipo, tiende a la funcionalidad y homogeneidad en sus formas, hay una finalidad clara y precisa vinculada exclusivamente al teatro cabaret, por lo tanto, el tipo de intercambios establecidos en estos escenarios están basados en la prestación de servicios entre creadores escénicos con una misma finalidad profesional vinculada con el mundo del arte al que pertenecen.

Así, los escenarios creativos cerrados se configuran en lugares como El Vicio y Youkali que están destinados a la producción artística de compañías creativas con un alto nivel de profesionalización. La elección de las compañías que allí se presentan están elegidas precisamente por las características profesionales de su

producción, tanto técnicas como estéticas y conceptuales. Lo cual convierte a estos lugares en plataformas de desarrollo profesional en el mundo del arte del teatro-cabaret, así lo comenta Cecilia:

“La programación que va a ir en cartelera (De El Vicio), y que hay que cuidar: que sea cabaret, que sea crítica y humor, que tenga música, principalmente buscamos que tenga calidad (...) Otra parte también puede ser como experimental, de jóvenes compañías que estén empezando, que a la mejor, bueno su calidad no sea la mejor porque evidentemente esto te lo van dando las tablas que vas haciendo con los años, porque vas experimentando más, entonces la otra cuestión también son compañías jóvenes, darles el chance de estar sobre el escenario para que experimenten y crezcan” (Cecilia)

Sin embargo, la funcionalidad y direccionalidad de este escenario creativo cerrado no imposibilita la existencia de otro tipo de interacciones artísticas, por ejemplo la impartición de talleres de especialización en teatro cabaret o algún concierto de artistas alternativos e independientes o funciones solidarias en beneficio de alguna causa y proyectos que vinculan a organizaciones de la sociedad civil con artistas. No es un espacio unidimensional, pero si resulta poco probable la existencia de otras dinámicas por fuera de las preestablecidas por el propio lugar, como lo comenta Ana Francis “Pues hay toda una curaduría, si es muy importante porque si tienen que ser espectáculos buenos (...) que vayan de acuerdo con nuestra ética, no te creas que es tan fácil”

Estos escenarios creativos cerrados, altamente profesionalizados, que sigue las convenciones que dominan el mundo del arte (Becker, 1982) del teatro cabaret, apuntan a un tipo de público-comprador del arte, restringido o de expertos (Bourdieu, 2002), tal como lo expresa Cecilia:

“El público de El Vicio pues es muy exigente, es un público intelectual, maestros, estudiantes, académicos, ONGeistas, ese es como nuestro público fuerte, hay de pronto otros sectores pero en general ese nuestro público fuerte, entonces ese público es exigente. Llevamos ya, vamos para 11 años

de Teatro Bar El Vicio y 15 años que era El Hábito, entonces pues de alguna manera nosotras reconstruimos nuestro público pero, también el público que se conservó, entonces ese lugar lleva más de 25 años siendo un teatro cabaret, entonces, la gente ya sabe lo que va a ver ahí, o al menos cierto sector de la gente, entonces bueno exige” (Cecilia)

Así como también se establecen conjeturas entre las compañías sobre cuáles son los lugares más prestigiosos para trabajar, o exponer, vender sus producciones, la narración de Brissia es ejemplo de ello:

Mira, todas las compañías cabareteras hemos pasado por El Vicio porque es un lugar que se ha mantenido bien fuerte, que se ha mantenido desde hace muchísimos años en carteleras, que lo tenían Jesusa y Liliana cuando era El Hábito. Nosotras tuvimos mucha suerte que fuimos apadrinadas por Tito e hicimos una buena relación con Las Reinas Chulas que son quienes manejan ahí (...) Youkali es un espacio bonito, es coqueto, donde te sientes muy a gusto (...) la programación que está tratando de hacer Tito es muy variada: todas las compañías tienen que ser obras pequeñas de pocos actores por el tipo de escenario que es muy chiquito. Y Youkali está siendo un nuevo... ¿cómo te explico? yo siento que le va a dar otro empujón al cabaret de la Ciudad de México, como que va a ser un espacio fuerte (Brissia)

Otro aspecto importante, único de estos escenarios creativos cerrados es su diseño funcional al tipo de producciones que allí se presentan, es decir, las adaptaciones físicas del espacio -un escenario no muy grande, mesas y sillas a su alrededor, una barra de bebidas- funcionan como una característica central, es una convención o elemento normativo que define a este mundo del arte, desde el nombre mismo, tal cual nos lo indican Roam, Roberto, y Ana Francis:

“La palabra tal cual “cabaret” es lugar al que se va a beber, entonces tiene esa connotación desde que existió, la cuestión es que se fue volviendo un lugar clandestino porque era un lugar en el que se permitían contraculturas, ideologías lejanas a las hegemónicas, entonces se volvió lugar de poetas y de creadores artísticos, transgresores y contraculturales (...) entonces no es de

extrañarse que sea una característica muy de cabaret...” (Roam)

“cabaret es un espacio donde sucede un acto escénico, artístico, donde vendan bebidas, ese es el cabaret como espacio, y como acción escénica es el entretenimiento de las personas, ese es nuestro objetivo principal, es justo un retrato de lo que nos está pasando, a través de la sátira, a través de la parodia, a través de varias herramientas escénicas” (Roberto)

Un espacio como el Youkali es ideal (para hacer cabaret) es un espacio pequeño, ¿Cuánta gente cabe en el Youkali chamacón? (Como entre 40 y 50 personas) haces shows pequeños pero tiene buena infraestructura, esta bonito” (Ana Francis)

Resulta de vital importancia la existencia de un ambiente propio para la creación, se genera así una mayor eficacia en la realización de los espectáculos, de acuerdo con las convenciones de la actividad creativa desarrollada, que por mencionar algunas es la interacción de los actores con el público, quienes están muy cerca del escenario y muchas veces se convierten en parte esencial del espectáculo, la oscuridad del lugar, los tonos rojizos tanto en paredes como detrás del escenario, las mesas y sillas para que el público consuma bebidas y algo de picar, entre otros. Como resultado se tienen entonces condiciones específicas vinculadas con la actividad creativa para la que fueron prefigurados. A continuación algunas ilustraciones de cada uno de los espacios:

Ilustración 6

Ejemplo de escenarios creativos cerrados: Teatro-Bar El Vicio



Fuente: fotos tomadas en trabajo de campo

Ilustración 7

Ejemplo de escenarios creativos cerrados: Youkali Cabaret



Fuente: fotos tomadas en trabajo de campo

Escenarios creativos abiertos

Estos escenarios creativos están compuestos por lugares que se pueden clasificar en dos tipos: los privados y las Organizaciones de la Sociedad Civil. Sobre el primero, resulta interesante que el fenómeno del teatro cabaret ha llamado la atención de empresarios de la industria cultural y del esparcimiento que han incluido en sus carteleras ese tipo de espectáculos. Son ya una cantidad importantes de lugares y se pueden clasificar a partir de los intereses sobre dichos espectáculos, por un lado los que ven en ellos un aspecto meramente comercial como lo menciona Tito Vasconcelos "es una enorme conjunción y un gran crisol que terminan convirtiéndose en espacios lúdicos donde los empresarios ven que si servimos para algo" y los que tienen un corte comercial, pero son espacios culturales y están pensando en el Teatro cabaret como una opción que requiere ser difundida pues reditúan económicamente.

Sobre los primeros, un ejemplo son los restaurantes, *Las musas de PapáSibarita* que se ubica en Orizaba 218-A Esquina Coahuila, Roma Norte, es un restaurante alternativo de comida Italiana, por lo regular son músicos de Jazz los que amenizan el ambiente, son músicos autogestivos que se van conociendo por medio de redes que forman con la dueña del lugar, la cual hace el papel de programadora de los espectáculos. Y es este lugar, que a pesar de no tener escenario, donde el protagonista de una de las temporadas, llamo a su espectáculo *Cabaret Sibarita*, ambientado en el cabaret berlinés, y lo denominó *microcabaret*, precisamente por la dinámica que implicaba realizar un espectáculo en un espacio distinto al teatro-bar, sin escenario, con personas comiendo y él entre las mesas, así lo explica:

Cabaret sibarita ofrece espectáculo y cena, es microcabaret, no hay distancia alguna entre intérprete y espectador. Otra de las premisas, porque es parte del espíritu de la época, es que las mesas se comparten. Tenemos como bistrós europeos, mesas-tablón, en los que te sientas con personas nuevas, porque un punto en el que estamos es ese: todo mundo vive amarrado al

celular todo el tiempo. Buscamos que sea como un hecho humano y una celebración de los sentidos (Pedro)

Está también el restaurante *La casassola del Orfeo Catalá*, ubicado en Marsella 45, Juárez, este centro de reunión para la comunidad catalana que radica en México. Nació en 1906 y las actividades culturales van desde un coro, clases de catalán, cineclub y biblioteca. Quien comenzó a presentar espectáculos en ese espacio fue Adriana con la producción *K baret dels refugiats* que habla sobre la Guerra Civil Española. A partir de entonces se han abierto las puertas para otros espectáculos de esta misma compañía y de otras como Las hijas de Safo.

Otros espacios bajo esta misma categoría son los foros privados comerciales. El foro Odeón del Teatro Royal Pedregal ubicado en Periférico Sur 4363, Jardines de la Montaña, Tlalpan. Antes era una discoteca en los bajos del Hotel Royal Pedregal. Se remodeló y fue inaugurado en marzo de 2017. Es propiedad de Jorge Ortiz de Pinedo y aunque los espectáculos son más de corte comercial como es el caso del *Stand Up Comedy*, ha empezado a interesarse por lo que se hace en la escena del teatro cabaret, como por ejemplo el espectáculo *Divas de corredor* de Adriana, *La Roña Enamorada* de Darío T. Pié, o *Las mamás presentan* de Mariano Ruiz.

Otro tipo de espacio es el Teatro NH ubicado en Liverpool 155, Juárez, Zona Rosa. Éste se inauguró en el 2006. Se encuentra dentro de las instalaciones del Hotel NH. Fue diseñado especialmente para la obra más exitosa de esta empresa productora que fue los monólogos de la vagina. Además, ha impulsa ciclos de teatro en el que incluye importantes puestas en escena, por ejemplo el ciclo *Mujeres poderosas. Con la risa como arma enfrentan la dura realidad*, en el cual participaron cabareteros de la talla de Paola Izquierdo y Cesar Enríquez Cabaret.

Por otra parte, están las organizaciones de la sociedad civil que ha puesto atención al teatro cabaret específicamente por sus temáticas que allí se abordan, están por ejemplo el *Centro cultural de la diversidad* que fue fundado en el 2002 y

pertenece a la asociación civil Fundación ProDesarrollo Educativo y Asistencial. Se trata de un espacio al estilo neocolonial que ocupa los predios de Colima 267 y 269, El Centro Cultural de la Diversidad (CCD) y Foro Cultural Luis Vázquez. Allí en el 2016 se organizó un Festival de Cabaret, en el que participaron entre otras compañías, las Hijas de Safo.

Punto Gozadera, que es fundado en septiembre del 2015 por Libertad García, Iván Martínez y Angélica Gay, y coordinado e integrado por mujeres feministas, se ubica en la Plaza de San Juan, en la parte de abajo es restaurante y en el segundo piso hay un espacio cultural que es donde se han presentado las compañías de teatro cabaret de corte muy feminista, como lo comenta Ana Laura:

Punto Gozadera (...) es un lugar de reunión feminista, totalmente creado por feministas que ha dado chance a dos que tres cabareteras se presenten ahí. que yo sepa, Minerva, Janet Miranda que también es súper feminista entrona y La Mafia, estuvimos ahí con "Dios aprieta pero no existe" y es un lugar nuevo y que se presta, es un feminismo mucho más radical, mucho más juvenil, estuvimos en el marco de la Primera Encuentra Feminista que ya es como dos rayitas más de feminismo para lo que entiende la sociedad pero con un gran espacio (Ana Laura)

Finalmente está El Centro Cultural de España en México que es parte de la Agencia española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), fue inaugurado en noviembre de 2002, es una plataforma de promoción y cooperación cultural multidisciplinar innovadora, abierta e incluyente que presenta en México lo mejor del arte, la cultura, las industrias creativas y la ciencia españolas, se encuentra ubicado en Guatemala 18, Colonia Centro, Alcaldía Cuauhtémoc. Tiene un auditorio, que es el que las compañías de cabaret utilizan, principalmente dentro del marco del Festival Internacional de Cabaret, que se realiza anualmente en el mes de agosto, en la Ciudad de México.

Ahora bien, son "escenarios creativos abiertos" pues son espacios que no están diseñados ni estructural ni conceptualmente para el teatro cabaret, o incluso

pueden no tener un escenario para la realización de cualquier expresión escénica, aunque predominan los que si lo tienen, por tanto, son espacios permeables a la celebración de diversos tipos de creatividad artística y cultural: presentación de libros, conferencias, conciertos, teatro, danza, etc. es decir, no hay una finalidad creativa concreta, lo cual lo convierte en espacios indefinidos, donde se celebran diversos tipos de actividades creativas que forman parte de otras finalidades tanto artísticas como extra-artísticas, por ejemplo producciones teatrales en el marco de algún encuentro de temáticas muy específicas como la diversidad.

Son espacios creativos experimentales, tanto para los dueños, administradores o coordinadores de los lugares como para las compañías. Los primeros experimentan incluir en sus carteleras las producciones de cabaret, ya sea como un medio para obtener ganancias económicas o para ejemplificar por medio de la escenificación, situaciones o críticas sobre la temática que se esté trabajando, como el caso de Minerva:

yo soy feminista y entonces pues estoy involucrada con organizaciones...
«Pues sí ya sabemos que ella mezcla temas que manejamos en las organizaciones relacionadas con derechos humanos y derechos de las mujeres y sexualidad y entonces podría hacer algo para tal cosa o ya sabemos que ella trabaja con mujeres entonces tal, tal, tal.» sí feministas y de lo llamado diversidad sexual (...) Salvador Iris, el organizador del Festival Internacional de la Diversidad Sexual me había invitado varias veces, a veces a actuar y di esa función (espectáculo: Concierto para Locas, Putas y Feas).

Al ser experimentales e indefinidos, los espacios creativos abiertos pueden cumplir otras funciones en distintos momentos, de ahí el carácter indeterminado de éstos, por ejemplo, los grandes espacios con sillas se traduce en la posibilidad de acondicionar el lugar según las propias necesidades creativas y permite incluso una mayor flexibilidad en el tipo de encuentros que allí se llevan a cabo, por ejemplo la nula cuarta pared, característica básica del teatro cabaret, lleva a que, al ser el espacio escénico un restaurante sin escenario, el cabaretero experimente nuevas formas de trabajo y se mueva entre las mesas relacionándose con el

público comensal y haciéndolo parte de espectáculo.

Así, al no estar compartimentados y funcionalizados, los espacios destinados a la presentación del espectáculo favorecen también la experimentación de las compañías que los utilizan, así lo comenta Pedro:

" una de las cosas que yo estoy haciendo en lo personal es con Papá Sibarita buscar abrir y explorar otros espacios y ver si logramos hacer confluir a nuevos públicos en estos lugares (...) pero, por ejemplo me pasó ahora un poco en Sibarita que es muy lindo, pero para estos chavos hípsters que la verdad es que quieren oír jazz, que tampoco entienden, pero si tú les cantas bonito y bien y hay discurso no entienden, no han leído nada, es este público hípster webon que va y si ve cositas de tres minutos en la red y de ahí se informan, entonces no entienden, y a veces les cuesta trabajo entrarle"
(Pedro)

Pero al ser un medio escénico indefinido y experimental, es decir, que no tiene una finalidad básica como el escenario creativo cerrado, al no ser un espacio especializado en teatro cabaret, el público tampoco lo será y las compañías se enfrentarán a todo tipo de reacciones, como es el ejemplo que narra Pedro, lo que hay es un restaurante que tiene un público comensal acostumbrado al Jazz, en una zona hípster de la CDMX como es la Condesa y que al incluir un espectáculo de cabaret, como un evento particular o especial, altera su función claramente establecida.

Situación que no se observa en los lugares que proporcionan las Organizaciones de la Sociedad Civil que, por lo regular el público, conociendo o no los espectáculos de teatro cabaret, suelen ser más receptivos a los temas allí planteados, no son expertos, pero son receptivos. A continuación algunas ilustraciones de estos espacios que condicionan totalmente la producción de las compañías, condicionar la obra a un espacio sin escenario o a la inversa, un escenario fijo con butaquería que evita totalmente el dialogo con el público y la falta de la típica bebida y el picar viendo un espectáculo:

Ilustración 8

Ejemplo de un escenario creativo abierto: Restaurante las musas de PapáSibarita



Fuente: Foto tomada en trabajo de campo

Ilustración 9

Ejemplo de un Escenario creativo abierto: Teatro NH



Fuente: Foto tomada en trabajo de campo

Escenarios creativos heterogéneos

El teatro cabaret también ha logrado insertarse en los espacios teatrales institucionales a nivel Federal y local, en el primero se encuentran por ejemplo el teatro *El Galeón*, ubicado en Paseo de la Reforma y campo Marte S/N. Es el último recinto en integrarse al Centro Cultural del Bosque en 1972. El espacio fue acondicionado por un grupo de estudiantes de la Escuela de Arte Teatral y de la Academia de Danza, encontraron en las bodegas de la antigua Unidad Artística y Cultural del Bosque un espacio ideal para realizar sus ensayos. Su principal característica es su disposición modular, que permite adaptarlo a las necesidades de cada montaje y compañía, es decir, tiene un formato múltiple que se adapta a cualquier disposición espacial escénica; es el foro de mayor tradición y reconocimiento durante los últimos 35 años en la presentación de teatro de vanguardia en la Ciudad de México, con una capacidad de 20 a 350 butacas.

En este espacio se han llevado a cabo tres Ciclos de Cabaret, organizados por la Coordinación Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes. El primero en el 2016, con las producciones: *El país de la metrallas o ratatatataplán*, de la compañía Teatro de los Sótanos, *Angélique y Perdidos... tres! espectáculo de tango y locura*, de Pablo Chemor y Marisa Saavedra.

El segundo ciclo de cabaret se llevó a cabo en el 2017 y se amplió el repertorio a seis espectáculos: *de príncipes, princesas y otros bichos* y *Dicen que me parezco a Santa Anna. ¡y ni guitarra tengo!* ambas producciones de la compañía Género Menor, *¡La bola...! cancionero para resistir, el concierto* de Hernán del Riego, *La pasión según Lupe Lemper* de Pedro Kóminik, *El evangelio según santa Rita* y *Paloma quéherida* de Las Reinas Chulas.

El tercer ciclo de cabaret se llevó a cabo en el 2018, con los siguientes espectáculos: *La Prietty Guoman*, obra escrita, dirigida y actuada por César Enríquez, con música de Álvaro Herrera. Astrid Hadad y CIA. S. C. presentó *Caprichos*, pieza escénica escrita, dirigida y actuada por la misma Astrid

Hadad. *Sueño de una noche medieval* de Irakere Lima es una producción de La Mafia Cabaret dirigida por Cecilia Sotres y actuada por Yurief Nieves e Irakere Lima. Por último, *Yo, la Roña*, escrita, dirigida y actuada por Darío T. Pie y piano de Nahum Carmona.

Otros espacios institucionales federales son el Foro *la Gruta del Centro Cultural Helénico* y *el Teatro Helénico*, ambos forman parte del conjunto, ubicado en la que fuera la residencia del coleccionista mexicano Nicolás González Jáuregui. En 1990, con la intención de preservar y ampliar la actividad cultural teatral de estos recintos, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes celebró un convenio de colaboración con el Instituto Cultural Helénico A.C., entidad depositaria del inmueble. Se encuentran ubicados en Avenida Revolución 1500, esquina con Manuel M. Ponce, Col. Guadalupe Inn, Álvaro Obregón. En el Foro se han presentado espectáculos como *¿Qué con Quique Quinto?* a cargo de las compañías Cabaret Misterio y EFE TRES, y el teatro, jazz y cabaret clásico del cantante Muriel Ricard llamado *Angélique* dentro del ciclo *tiempo de cabaret* realizado en el 2017, y en el 2018 *Por jodidos y hocicones mataron a los actores*, de cesar Enríquez Cabaret.

En cuanto a espacios que maneja la Secretaria de Cultura de la Ciudad de México, los cabareteros por lo regular utilizan el *Teatro Esperanza Iris* y *el Foro A poco No*. El teatro se inauguró en 1918 y actualmente es Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO. La cantante mexicana Esperanza Iris, reina de la Opereta, compró el inmueble donde se encontraba antes el Teatro Xicoténcatl con la intención de construir sobre éste, un recinto al estilo La Scala de Milán. Es de estilo Neoclásico. En la década de los treinta tomarían fuerza la radio y el cine, por lo que la gente dejó de asistir al teatro. Así que en 1934 el recinto tuvo que adaptarse y cambió su nombre a Cine-Teatro Esperanza Iris. En los 12 años que siguieron el teatro fue utilizado como sala cinematográfica, según datos de la Secretaría de Cultura de la CDMX. En 1962 falleció Esperanza Iris y el teatro se vendió al gobierno de la CDMX, quien lo remodeló y reabrió sus puertas en 1976

con el nombre de Teatro de la Ciudad Esperanza Iris, ha tenido varios cierres por remodelación, pero desde el 2008 ha estado totalmente activo (Rico, 1999).

El cabaret ha logrado ocupar este espacio con puestas en escena que ellos han definido como *espectaculares*, en las que tienen que readaptar sus proyectos para las grandes dimensiones del teatro, por ejemplo Tito Vasconcelos ha presentado *La pasión según Tito y De Pícaros, truhanes y actores*, Género Menor ha presentado su puesta *Los intachables*, Las Reinas Chulas han presentado *Concierto de la Banda las Recodas*, Cabaret Misterio festejó años como compañía con su puesta *Pachanga, Pachango y pa'ti*, y Cesar Enríquez Cabaret ha presentado *La Prietty Guoman*. También es una de las sedes fijas del *Festival Internacional de Cabaret* que se realiza cada año en la Ciudad, y finalmente, del evento llamado *la noche de las Publivíboras*, en el que se entregan *anti-reconocimientos* a las empresas con la publicidad más misógina, sexista y clasista de México, y es organizado por *Las Reinas Chulas Cabaret y Derechos Humanos A.C.*

En cuanto al *Foro A Poco no*, ubicado en República de Cuba 49 colonia Centro, fue inaugurado en el 2009, bautizado con ese nombre por la canción de “Pepe” Guízar, la cual fue interpretada por Esperanza Iris en la película *Noches de gloria*. El espacio fue creado para dar cabida a espectáculos de teatro cabaret, últimamente se han incluido también unipersonales y de carácter alternativo, A Roberto le tocó presenciar la inauguración y él así lo describe:

... ¿Sabes que la iniciativa fue de Nina Serratos, a mí me tocó el proceso porque justo nosotros estábamos en función. Nina Serratos cuando entró al Sistema de Teatros -éste primero era un salón de ensayos- y vio la necesidad de tener más espacios para este acto teatral que estaba sucediendo, entonces decidió hacerlo, lo nombró el A Poco No por una canción de Pepe Guízar, y Regina (Orozco) lo inauguró y nos tocó porque estábamos en temporada ahí... es gente que está entregada a que sucedan otras cosas, a que lo artístico no nada más es en el teatro clásico, sino que sucedan otras cosas. (Roberto).

El foro a Poco no, a pesar de tener entre su cartelera producciones que no son de Cabaret, la mayoría de sus presentaciones son de esa expresión escénica. Todas las semanas de jueves a domingo hay programado algún espectáculo y es sede principal del Festival Internacional de Cabaret.

También está el teatro Benito Juárez del Sistema de teatros de la CDMX ubicado en Villalongín 15, Col. Cuauhtémoc. Por lo regular es utilizado cuando las compañías ganan alguna licitación con Secretaría de Cultura de la Ciudad de México. Se han presentado Tito Vasconcelos con *Divina Despierta*, Mariano Ruiz con *The Shakespeare Tour*, entre otros.

A estos espacios se les unen de manera recurrente La red de FAROS (Fabrica de artes y oficios) de la Ciudad de México: Oriente, Aragón, Indios Verdes y Milpa Alta. En sus espacios destinados a presentaciones escénicas, casi siempre auditorios, se presentan anualmente compañías de teatro cabaret que participan en el Festival Internacional de Cabaret, a diferencia de los otros espacios gubernamentales, tanto federales como locales, la entrada a los espectáculos es gratis para el público.

Por otra parte, están los espacios privados de corte cultural. El primero de ellos es el *Foro Shakespeare* ubicado en Zamora 7, condesa. Se autodefine como un espacio independiente en México sin fines de lucro que genera y desarrolla proyectos de impacto social directo a través de las artes escénicas y diversas expresiones artísticas como la música, el cine y la literatura. Según su página de internet, este foro usa el teatro como herramienta para la generación de conciencia ante nuestro contexto social, ampliando nuestros referentes para una perspectiva humana y cultural más abierta.

Bajo esta perspectiva es de esperarse que el primer montaje presentado en 1993 fuera *La Nueva Arca de Noé*, con la actuación de Astrid Hadad, Darío T. Pie y Regina Orozco en el reparto, y el primer éxito en taquilla fue con la obra *Mariposas*, una comedia de Sergio Torres Cuesta y Sergio Cassani actuada por

ellos mismos y Tito Vasconcelos. Se han presentado espectáculos como *Concilio de Amor* de Jesusa Rodríguez.

De sus seis espacios el que más utilizan los cabareteros es el Teatrino-Bar, algunos de los que se han presentado en ese espacio son Cesar Enríquez Cabaret con una serie de tres espectáculos que llamó *ciclo de cabaret a la carpa*, o la compañía Género Menor, que tuvo una residencia donde montó ocho propuestas, o la puesta en escena de *Las alegres comadres de Atacomulco* de la compañía Nopal con Flor, con alrededor de seis funciones.

Otros dos lugares que hace muy poco comenzaron a abrir las puertas al cabaret es la *Sala Novo Laboratorio escénico*, que fue inaugurada en 2016, y el *Teatro La Capilla*, que se encuentran en las mismas instalaciones que el Teatro-Bar el Vicio, Madrid 13, Del Carmen, Coyoacán. Las propuestas que se desarrollan en estos lugares están centradas más en el teatro tradicional sin que deje de ser cabaret, por el ejemplo el espectáculo *Bochinches y conjuros shakespearianos* de la compañía Las hijas de Safo, o *Amor a la Mexicana* de Isabel Chavarría o el cabaret para niños de El Hombre Bala. Por su parte, en la Sala Novo se han presentado espectáculos como Heteroflamenco *sin morir en el intento* de Adolfo Sánchez o *La mama* de Gonzalo García González.

Apeiron Teatro que pertenece a la compañía de ese mismo nombre y se encuentra ubicado en Monterrey 319, Roma Sur, que se dedican no sólo al teatro sino a una diversidad de actividades culturales como conversatorios, ciclos de cine, conferencias, talleres de diversos tipos.

Y finalmente los teatros-bar *El Bataclán*, que forma parte del restaurante La bodega. En su programación se encuentran música, cabaret y Stand Up Comedy. Fue por muchos años lugar de base de Astrid Hadad y muy frecuentemente de Regina Orozco y Pedro Kóminik, actualmente es común encontrar allí a compañías como a La teatrera Solitaria, Roberto Cabral, Cabaret Misterio entre otros, este lugar es importante pues tiene ya bastantes años, como ellos mismo lo

dicen en su página "han sido el semillero de grandes cabareteros en México", está ubicado en Popocatépetl 25, Esquina con Ámsterdam en la Hipódromo Condesa.

Y un lugar que por cuestiones financieras cerró en el 2018 sus instalaciones, pero no el concepto, el cual según su dueño está en pausa, en busca de nuevos territorios, es el *teatro-Bar La Sacristía* que se encontraba ubicada en la Calle de Génova 39, colonia Juárez. Se trataba de un espacio que ofrecía actividades culturales que van desde el Cabaret y otras expresiones escénicas; exposiciones fotográficas, efemérides socioculturales, hasta el karaoke y las fiestas temáticas. El objetivo de su proyecto era la diversidad y el proselitismo de una actitud incluyente. Fue sede de dos Festivales Internacionales de Cabaret y de variedad de representaciones teatrales por ejemplo *El ligero de la injusticia*, proyecto en conjunto entre La Mafia Cabaret y Parafernalia Teatro, así como sede de uno de los talleres en ese mundo cabaretero que es *el cantante y la escena* que imparte Pedro.

Además, están los espacios teatrales de las Universidades en la CDMX como es el *Teatro Casa de la Paz* que forma parte del patrimonio de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), ubicado en Cozumel 33, Colonia Roma, que fue fundado en 1924, cedido a la Universidad en 1980 y reinaugurado en 1983. En él se han presentado, entre otros, Regina Orozco con su espectáculo *Regina en celo S.A. La viciosa de la posesión* y *Cabaret Sibarita* de Pedro.

Por su parte, las reinas Chulas inauguraron el cabaret en la UNAM, en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz del Centro Cultural Universitario, con su puesta en escena *Las Miserables*, este foro está dedicado a las propuestas de teatro alternativo del Centro Cultural Universitario. Se le denomina blackbox debido a sus características especiales pues es un espacio camaleónico que puede transformarse de diferentes formas, según los requerimientos de la escenografía. Se inauguró en 1979.

A estos espacios se les define como "escenarios creativos heterogéneos" pues

están como en esa zona intermedia entre lo altamente especializado del lugar como son los "escenarios creativos cerrados" y los "espacios creativos abiertos" bastante indeterminados tanto física como conceptualmente, se puede decir que tienen características de ambos, es decir hay un mayor o menor grado de apertura o cierre en la funcionalidad, orientación y finalidad del uso o construcción del espacio por parte de las compañías de teatro cabaret.

Hay varias características para el análisis, la primera es que todos estos lugares que se definen como escenarios creativos heterogéneos son espacios, a excepción de los faros, dedicados exclusivamente a las artes escénicas, predominando el teatro, por lo tanto hay características que se acercan mucho a estos espacios con los cerrados, por ejemplo, tanto el Teatrino del Foro Shakespeare (su restaurante-bar era llamado El Hamlet), como La Sacristía y El Bataclán tienen la infraestructura básica para definirse como cabaret: mesas, barra de bebidas y un escenario con los requerimientos y dimensiones para una producción de teatro cabaret. Se está hablando de un espacio diseñado para cabaret, pero que a diferencia del escenario creativo cerrado, incluye en sus carteleras otro tipo de producciones artísticas o de entretenimiento que pueden ser altamente profesionalizadas como un concierto de Jazz y una producción teatral independiente, o totalmente amateur como una noche de Karaoke.

En esta misma dirección, resulta importante mencionar cómo se construye un espacio de representación al ser intervenido por la práctica del teatro cabaret. Es el caso del Teatro el Galeón del Centro Cultural de Bosque, que al ser sede de los ciclos del cabaret que organiza la Secretaria de Cultura, modifica su infraestructura interior, permitiendo incluir una sección, la más cercana al escenario, de mesas con sillas, simulando un ambiente de cabaret presente en los teatros-bar, e incluyendo una barra de alimentos y bebidas a la entrada del teatro y que al inicio de la función habrá personal encargado de llevarlos a las mesas. Detrás de la sección de mesas hay filas de butacas al estilo tradicional del teatro. Esta representación se ha definido como un medio escénico híbrido en

infraestructura.

Otra situación se presenta en todos los demás lugares que conforman estos escenarios creativos heterogéneos, que su infraestructura es la de un teatro clásico: un escenario que puede ser pequeño como el del A poco no, la Sala Novo o el Foro Sor Juana o de grandes dimensiones como el del Esperanza Iris, que hace a las compañías modificar escenarios para cada una de esas dimensiones, así lo expresa una de las entrevistadas:

“...le dijimos «mira necesitamos para el Teatro de las Artes poner una escenografía de barco, no tenemos idea de cómo hacerla y sólo tenemos 2000 pesos», se puso a hacer unos dibujos y dijo «yo creo que lo resolvemos con telas y cuerdas, manta, que sean las velas y cuerdas que sean los mástiles», hizo las medidas, no sé qué y dijimos «si güey lo que tú digas», fuimos a comprar la tela, las tiñó, no sé qué y entonces tenemos una escenografía que puede llenar el Teatro de las Artes o El Vicio, son tres velas de tres partes chingonas impresionantes con unas cuerdas ahí que enredamos y otras redes de beisbol que conseguimos y así, o la vela y el timón, entonces descubrir esta escenografía fue muy importante porque sabe las necesidades de este teatro independiente que tiene poco dinero y cómo hacer una escenografía movable, adaptable, ella también nos diseñó el interior de una lámpara maravillosa, esa la estrenamos en el Centro Cultural España, en el lugar grande, tiene un techo así impresionante, tons colgó unas telas así a modo de que hicieran como una botella, enoorme, se veía así chingona con unos aros bien sencilla de puras telas, también unos tapetes, cojines, entonces, dan el ambiente perfecto y en el A Poco No, ponías las mismas telas pero entonces les dabas más vuelo o las dejabas arrastrar, el tapete se ve bien donde lo pongas” (Brissia)

También se hacen modificaciones en la duración de los espectáculos y particularmente en los teatros grandes cambia mucho la dinámica con el público pues se tiene un escenario alejado de las butacas que están en diferentes niveles y con más de 100 asistentes.

Se encuentra entonces un medio escénico heterogéneo que permite la coexistencia de espacios y elementos destinados al trabajo teatral en general, pero usados de manera diferencial según la procedencia del género al que pertenezcan las compañías que los utilizan, entre ellas las de Cabaret. Así se encuentra que también los artistas regulan y orientan su trabajo creativo de acuerdo con las condiciones del lugar, es decir el espacio resulta modificable pero también condicionante en esta dinámica trabajo artístico-espacio social. Veamos a continuación algunas ilustraciones que ejemplifican algunos de esos espacios.

Ilustración 10

Ejemplo de un Escenario creativo heterogéneo: Teatro esperanza Iris



Fuente: Foto tomada en trabajo de campo

Ilustración 11

Ejemplo de un Escenario creativo heterogéneo: Explanada FARO Tláhuac



Fuente: Foto tomada en trabajo de campo

Ilustración 12

Ejemplo de un Escenario creativo heterogéneo: Foro A poco No



Fuente: Foto tomada en trabajo de campo

Ilustración 13

Ejemplo de un Escenario creativo heterogéneo: Teatro el Galeón



Fuente: Foto tomada de las redes sociales del teatro

6.3 Reflexiones finales

El escenario creativo es un espacio que las compañías de teatro cabaret van conformando a partir de sus actividades laborales, principalmente en el proceso que vincula la producción de un espectáculo con su presentación al público, es el momento en que producen, se apropian y transforman el espacio y éste a su vez en ciertos momentos condiciona la producción teatral.

Se determinaron tres tipos, los "escenarios creativos cerrados" que son los totalmente especializados en teatro-cabaret, allí el espacio es un producto a la medida del trabajo artístico. También se denominaron los "escenarios creativos abiertos" que son totalmente opuestos a los anteriores pues en este caso el trabajo artístico se condiciona y adapta al espacio, y finalmente están los "espacios creativos heterogéneos" pues las características estructurales permiten reconfigurarlo en función del trabajo artístico que se realice, pero también llegan a

condicionarlo.

Esta tipología corresponde a lo que Lefebvre (2013) llama la representación del espacio, es decir lo concebido a partir de lo vivido y lo percibido. Pero la discusión no sólo se queda en la construcción de la tipología de escenarios, es necesario también hacer explícito que no hay un tipo de compañías por cada espacio, al contrario, lo que se observó fue una movilidad cotidiana de las compañías, es decir hay una rotación en los lugares entre los cuales se va estableciendo una red que funciona casi como una burbuja dentro de la cual están constantemente circulando.

La posibilidad de tener la experiencia sucesiva de diferentes escenarios muestra que es posible hablar de un *territorio escénico del teatro cabaret* en la Ciudad de México, que se ve representado en ciertas zonas de la Ciudad consideradas creativas o de tradición artística: Coyoacán, Zona Rosa, Roma, Condesa, Centro.

En síntesis, se está ante tres escalas o niveles analíticos del espacio, el nivel micro que es la relación intermediaria entre la producción y venta del espectáculo es decir un elemento central de la cadena productiva de un espectáculo de cabaret, que permite construir una tipología de escenarios creativos (nivel meso) y ésta a su vez lleva a un análisis macro social, pues se observa que estos escenarios van tejiendo un representación del espacio teatral en la ciudad es decir, un *territorio escénico del teatro cabaret* en la Ciudad de México, que se ve representado en ciertas zonas de la consideradas creativas o de tradición artística: Coyoacán, Zona Rosa, Roma, Condesa, Centro. Situación que podría analizarse en otros momentos y para otras investigaciones.

CAPÍTULO 7

Voluntades por encima de la adversidad: la fuerza de la identidad profesional artística

Yo iba al CEDART [Centro de educación artística] por música... pero yo en el teatro me empiezo a descubrir... a cosas que nunca pensé que podrían pasar y es como decido dedicarme al teatro porque no pude dejarlo nunca más (Brissia)

"...una de las maestras me había hablado de Jesusa, y yo iba regularmente a verla (...) y me encantaba, y yo decía «Yo quiero hacer eso, yo quiero trabajar ahí» (Roberto)

"El Vicio (teatro-bar) yo cuando vine dije: «¡esto está increíble!» (...) ¡No puede ser! y a partir de ahí ya fui aprendiendo y fui cambiando la perspectiva con la que veía la vida, tal cual" (Ana Laura).

y a partir de ahí ([un curso tomado en la universidad] yo encontré el cabaret y nunca más lo solté..." (Cecilia)

7. 1 Introducción

Con este capítulo cierro el análisis sobre la situación del trabajo de los artistas de teatro cabaret y es importante indicar que fue escrito en el contexto de la crisis sanitaria desatada por el virus SARS-CoV-2, que, como bien se sabe, tuvo efectos impredecibles en la economía y la vida social global, convulsionadas por la parálisis laboral y la reclusión decretada a lo largo de casi año y medio. Esa crisis, como se documentó en el artículo de Guadarrama R., Bulloni, M., Petrilli, L., Quiña, G., Pina y Tolentino, H. (2021) intitulado *América Latina: trabajadores creativos y culturales en tiempos de pandemia*, nos muestra como llevó a los artistas a accionar en diferentes dimensiones, primero el shock inicial por la pérdida de proyectos y reducción de ingresos, como lo indica el testimonio de Cecilia²³:

"No dimensionábamos lo que estaba sucediendo (...) Pensamos que iba

²³ El testimonio en primera persona fue publicado en *Investigación teatral, Revista de Artes escénicas y Performatividad*, Vol. 11, No. 28, 2020.

a ser cosa de unas pocas semanas, pero nunca nos imaginamos que el teatro iba a estar cerrado meses y meses (...) no sabemos cuándo reabriremos y bajo qué circunstancias (...) Lo único cierto es la incertidumbre (...) Como cualquier teatro independiente, El Vicio vive al día y, cerrado o abierto, tiene que pagar más de 20 sueldos al mes, más los gastos básicos (...) Fue ante esta circunstancia, y al ver que la cosa iba para largo, que nos preguntamos qué podíamos hacer para mantener el espacio y regresar a lo que más nos gusta, a nuestro oficio: actuar y hacer cabaret”.

Los intentos de adaptarse a la situación de crisis y cierre drástico de los espacios escénicos, llevó a las compañías de teatro cabaret a buscar alternativas de producción, como las que documentaron Guadarrama, García-Chanes y Tolentino (2023), Tolentino (2022) y Tolentino (2020), por ejemplo la diversidad de propuestas vía streaming tipo *YouTube* y *Teatrix*, y en línea primero con los *en vivo* de *Facebook* y después por medio de la plataforma *Zoom*, ya sea que vendieran su producción directamente al público (a taquilla) o a instancias gubernamentales, tanto federales como locales, para la primera se recurre a las carteleras de los teatros y foros independientes que decidieron incursionar en estas dinámicas, como el Teatro-Bar El Vicio y su programación titulada “CabaréZoom” así como otros foros organizados en asociaciones civiles como la Red de Espacios Culturales Independientes Organizados (RECIO), para la segunda modalidad implicó participar en las convocatorias que emitía la Secretaría de Cultura Federal, por ejemplo, el teatro vía streaming del programa “Contigo en la distancia, Cultura desde casa” o los programas impulsados por las Alcaldías de la Ciudad como el que implemento la Alcaldía Iztapalapa a inicios de la pandemia con una serie de “capsulas de teatro informativo”.

Sin embargo, este experimentar con otras formas de hacer teatro, como lo expresa el siguiente testimonio de Conchi, publicado en su cuenta de Facebook indicaba una especie de crisis identitaria, ella decía: “El teatro en Zoom ni es teatro, ni está resolviendo nuestra economía (...) nos empuja a crear desde la

restricción, aprender nuevas formas de contar historias, a no rendirnos (...) estamos acostumbrado a dar batalla, esto tiempos no serán la excepción".

Las últimas líneas del testimonio marcaban la capacidad de los artistas de permanecer productivos, de adaptarse en un corto plazo a circunstancias cambiantes de crisis o como es el caso por la pandemia producida por la covid-19, al deseo de los artistas de que el teatro prevalezca, se adapte y se desarrolle con nuevas formas²⁴, esta misma actriz y cabaretera, en una entrevista para el periódico La Jornada, emplazó a sus seguidores a dar una oportunidad al teatro hecho en plataformas digitales, decía: "A lo largo de la pandemia, los artistas venimos generando historias, y sé que a mucha gente no le gusta el teatro en *zoom*, pero en estos momentos es la única posibilidad segura que tenemos algunos para seguir contándolas, y de verdad que lo hacemos con un enorme esfuerzo (...) Quiero decir al público que se dé el chance de verlo (...) Dense la oportunidad de ver lo que los artistas estamos haciendo para seguir contando historias y no nos olviden, ésa es nuestra carta en este tiempo"²⁵.

Comienzo este capítulo así porque es un claro ejemplo de cómo en los artistas son esas voluntades las que por encima de la adversidad los mantenía firmes en sus creaciones artísticas y ¿Cómo lograban eso? La explicación está presente en el arraigo tan grande que la fuerza de la identidad profesional artística les provee²⁶

²⁴ En el artículo de Guadarrama R., Bulloni, M., Petrilli, L., Quiña, G., Pina, R. Tolentino H. (2021), se hablaba de una crisis identitaria que se categorizó como "resiliencia transformativa" sostenida en el desconcierto, aunque en el futuro podría abrir nuevas posibilidades para el teatro cabaret mexicano, en el corto plazo se mostraba, en su lado más oscuro, entre los trabajadores que sobreviven por contratos temporales en la televisión, la radio y el cine.

²⁵ Entrevista publicada en el periódico la Jornada. Véase en <https://www.jornada.com.mx/2021/05/30/cultura/a05n1cul>

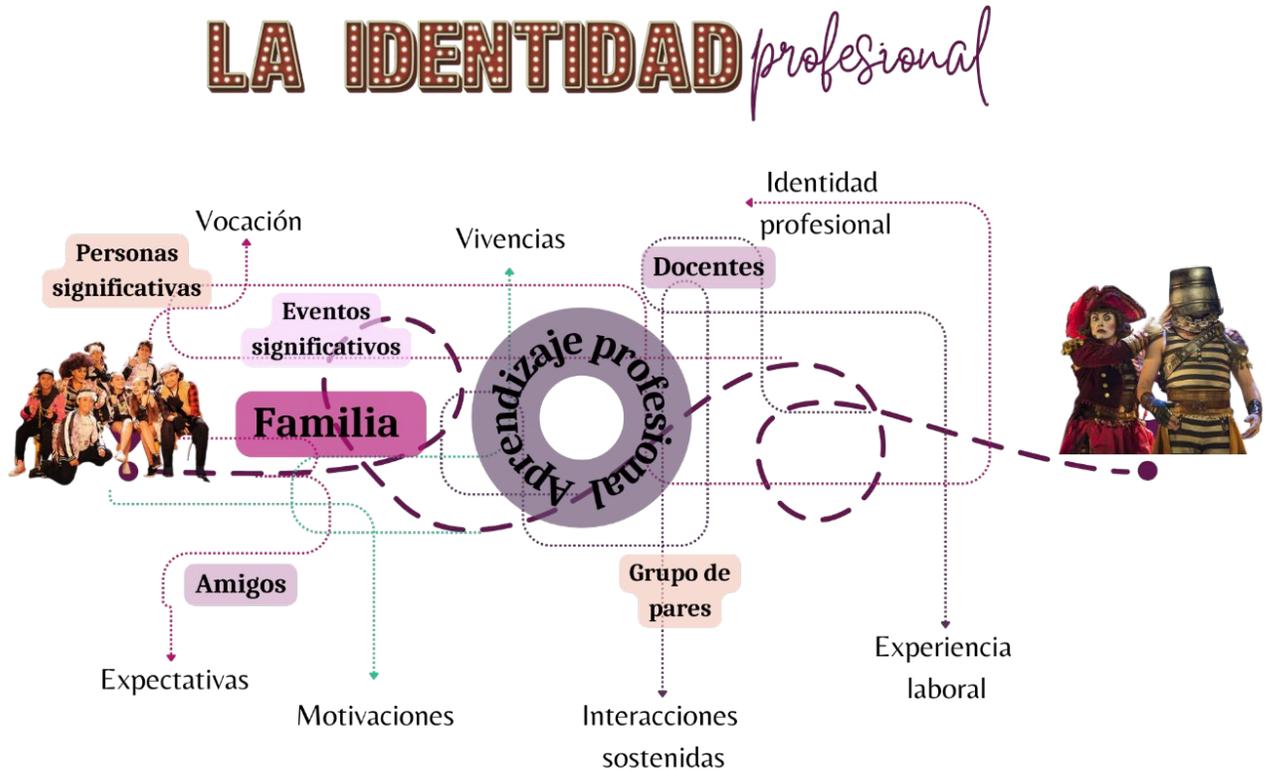
²⁶ Parte de las acciones y significados que los artistas escénicos han puesto en marcha se analizó de manera colectiva en el seminario de investigación sobre precariedad laboral en el arte y la cultura en América Latina, que coordina la Dra. Rocío Guadarrama y que tiene como objetivo para el 2025 la publicación de un libro intitulado *El trabajo cultural en el capitalismo precario. Configuraciones, resistencias e imaginarios en Argentina, Brasil y México*, para el caso mexicano se describen las respuestas inmediatas de los trabajadores escénicos para enfrentar la crisis, pero también las posibilidades de la acción transformativa a largo plazo, trabajo realizado por Rocío Guadarrama, Rosa Estela García-Chanes y Hedalid Tolentino; también se consideran los esfuerzos de los artistas de teatro independiente para sobrellevar material y emocionalmente la

Por ello me pareció fundamental el desarrollo de ese tema como cierre analítico del mundo laboral del teatro cabaret. Resulta entonces indispensable recurrir al tema de la configuración de las identidades profesionales a partir de sus procesos de socialización en diferentes etapas de su curso de vida, en la discusión teórica se justifica el uso de Bourdieu y de Dubar para tal análisis, teniendo como resultado una guía que nos lleva a la revisión de tres momentos en el curso de vida de los artistas: la primera se refiere a las disposiciones de las que parten para conformar su gusto por el arte teatral, le siguen los procesos que les lleva de una actividad considerada un pasatiempo a una profesión altamente especializada, y finalmente su inserción a un mercado de trabajo precario, generando con ello artistas que trabajan, como vimos en los anteriores capítulos, a partir de la autogestión de varios proyectos creativos de manera simultánea, junto con otras actividades laborales dentro del mismo sector cultural.

En síntesis, se observará que la actividad laboral de los artistas de teatro cabaret pasa por un proceso de profesionalización que incluye el gusto por las artes y la cultura en sus primeras etapas de vida y juventud, sus experiencias educativas formales y posteriormente distintas modalidades de especialización en su disciplina (teatro cabaret) generando así una identidad profesional con su quehacer laboral artístico tan fuerte que los lleva, ante un mercado de trabajo precario y situaciones de crisis, a diseñar formas de trabajar para vivir y sobrevivir del arte teatral. Véase la siguiente figura 14 que ilustra dicho proceso.

falta de actividad laboral, y se pone en evidencia su persistencia para continuar en este campo de actividad aún en momentos de crisis, tema que aborda Alejandra Jaramillo problematizando el concepto de vocación, en estas mismas circunstancias, se revelan las reflexiones de las y los artistas de la danza contemporánea sobre el sentido de su trabajo y su arraigada vocación, que con altibajos animan su lucha por construir condiciones laborales y de vida más justas, trabajo realizado por Patricio Juárez.

Figura 14
La identidad profesional



Fuente: Elaboración propia. Las imágenes son recuperadas de las páginas de los y las artistas.

7.2. Disposiciones artísticas generadas en la familia de origen y los primeros cursos de artes escénicas

Las disposiciones en esta etapa aluden a las experiencias previas a la elección de la profesión, es decir, al origen de su vocación. La mayoría de los artistas entrevistados refieren a los padres como los protagonistas de dos actividades centrales que generan el gusto por las artes escénicas y en particular por el teatro en sus años de infancia y adolescencia, la primera es la asistencia como espectadores a representaciones teatrales, musicales y de danza, es decir, los papás tenían entre sus actividades cotidianas la asistencia a estos eventos, por lo tanto heredan en los hijos el gusto por el arte escénico.

"A mí me llevaron al ballet, a conciertos, al teatro, yo mi primer ballet lo he de haber visto como a los tres años" comenta Pedro uno de los artistas de cabaret más representativos de la primera generación en la Ciudad de México. Roam también lo resume así: "Mi acercamiento al teatro fue primero porque mi madre se ocupó desde niños de llevarnos al teatro, de tal manera que yo desde niño tengo un acercamiento a ese tipo de arte, también a la música, mi madre se ocupó de llevarme tanto a conciertos como a obras de teatro". Gabriela narra: "Tuve una influencia importante de mi papá porque a él le gustaba mucho el teatro, entonces nos llevaba, desde que me acuerdo, a ver obras de teatro, y tocaba la guitarra, entonces como que estuve cerca de esas expresiones, de la música y del teatro".

Hay casos en que los estímulos no se quedan sólo en el gusto de ser espectador sino que estructuran el deseo de querer hacerlo, como el de Isabel, ella así lo rememora: "desde pequeña mis papás buscaron como lugares de entretenimiento y de diversión y dieron con el teatro y fui a ver varias obras y también nos llevaron a ver danza y así y como que ese contacto de cuando eres niño me enamoró del quehacer teatral, entonces lo que me llamaba la atención era actuar, no sabía ni dónde, ni cómo, ni cuándo".

La otra situación común en sus narraciones es la asistencia a cursos de teatro, ballet o música en su etapa de niñez y adolescencia, por ejemplo Minerva indica: "Estudí ballet desde muy chiquita, desde los cinco años, era una forma de reforzar el gusto, la mística del escenario... y una vez al mes tenía un examen y venía de la *Royal Academy of Dance* una examinadora y era el día más importante y te preocupabas por cosas tan lindas como que no se te saliera ni un pelito de tu chongo y tu balerina, que estuvieras maravillosa". Roam también indica: "yo desde niño tengo un acercamiento a ese tipo de arte, fui a clases de música, de piano, etcétera". Como mencioné en el párrafo anterior, son los deseos de los padres los que generan el gusto en los hijos, en este caso incluyendo la asistencia a cursos, así lo rememora Ana Laura: "Yo empecé a estudiar actuación cuando tenía 15 años porque mi mamá escuchó en un programa de radio que

Patricia Reyes Espíndola tenía una escuela de actuación donde daban talleres para chicos y niños, entonces mi mamá me dijo «¿Quieres entrar?» Y yo no lo pensé, y le dije «sí» ¿Por qué? Porque ella ya había visto que yo estaba haciendo las obras de la escuela, en la primaria, en la secundaria. Entré a la prepa y entré a la escuela de Paty al mismo tiempo, termino prepa, termino la escuela con Paty”.

Los testimonios robustecen lo dicho por Dubar (1991) sobre que las identidades parten de procesos socializadores sucesivos y dinámicos, es decir, *el ser un artista* se empieza a modelar desde el seno familiar y se da en el marco de los “actos de atribución” y los “actos de pertenencia” (Dubar, 2003), los primeros obedecen a lo que se es como persona a partir de la biografía particular, su pertenencia a determinados tipos de familia, comunidades, grupos, etc. (agentes socializadores), es decir, familias de origen que tenían como prioridad en su vida cotidiana el gusto por las artes escénicas y que les fueron inculcando a sus hijos en la niñez y la adolescencia; y los actos de pertenencia dan cuenta de lo que el sujeto desea ser para encajar en los parámetros preestablecidos o predominantes en su realidad concreta, como lo que indican los entrevistados en sus narraciones, el querer ser como los que veían en escena y la búsqueda de sus padres de cursos que llenaran ese gusto descubierto.

De este modo, la elección de una profesión no es totalmente aleatoria, responde, en la mayoría de los casos, al deseo de las personas por continuar reproduciendo, a través de un quehacer específico, la escala de valores familiares, los conocimientos, los patrones, etcétera, aprehendidos a lo largo de su vida. Tema que se desarrolla en el siguiente acápite.

7.3. Del arte como un hobby a la elección y formación profesional

Pasar de una actividad artística que se realiza como un pasatiempo a la idea de cursar una carrera profesional vinculada a esa actividad y consolidar su formación es el segundo momento en el que se continúa configurando su identidad profesional, cuando el sujeto debe elegir en qué desea profesionalizarse. Al ser

un proceso de socialización constante, Dubar (2001) plantea que hay un elemento que juega un papel importante en los discursos de los sujetos, que es la idea de vocación, ya que ésta justifica una de las razones para elegir una profesión, es como una estrategia individual en la que se pone en juego la imagen del Yo, la apreciación de las capacidades y la realización de los deseos, en las y los entrevistados es fácil reconocer esta idea, por ejemplo Erica así lo expresa: “yo siempre tuve una inclinación a eso [el escenario] y tuve la oportunidad de estudiar en un CEDART [Centro de Educación Artística] entonces como que desde ahí empezó esta cosa de que me llamaba el escenario y del teatro y entonces lo llevé a cabo, sabía que lo tenía que escoger, hacerlo de la manera más profesional posible, porque también puedes hacerlo desde las tablas pero siempre obviamente la profesionalización a través de una carrera, de una licenciatura, pues me iba a dar como muchas más herramientas, entonces entré a la Facultad de Filosofía y Letras [de la UNAM] a Literatura Dramática y Teatro”.

Sin embargo, no es pertinente mirar la vocación como una idea que de repente nace en los artistas escénicos de manera individual, siempre será producto del diálogo entre lo biográfico y el contexto, como lo indica François (2009, citado por Guadarrama, 2019) la vocación es resultado de la interacción con los otros, llámense padres, amigos, profesores que orientan la elección de la carrera. Además, como se puede apreciar en el discurso de Erica, la vocación está relacionada con la profesionalización, no sólo de la experiencia en las tablas sino con una educación formal que le dará el prestigio que requiere.

Aún con la orientación vocacional bastante resuelta, en la gran mayoría de los artistas escénicos entrevistados la elección estaba cargada de dudas, incertidumbres e incluso desencuentros con los padres, es decir, la decisión de estudiar una carrera como teatro, actuación, música o danza no es fácil, pues en el imaginario social aún está presente la idea de que son carreras poco redituables económicamente hablando, entonces no encontramos casos como el de Roam, Ana Laura, Ana Francis y Pedro que, a pesar de haber estudiado teatro, actuación

o música en talleres extracurriculares desde la niñez, adolescencia y parte de su juventud, a la hora de elegir profesión, los padres y ellos mismo se exigían carreras más tradicionales como una ingeniería o una que “dejará más dinero”, algunos terminaron la carrera e incluso ejercieron su profesión, otros la dejaron inconclusa para pasarse a lo que era su sueño:

"la verdad es que yo siempre viví permeado por este estigma de «el arte es un hobby y no una carrera», entonces terminando la preparatoria estudie en la UAM Azcapotzalco ingeniería química, la terminé y todo y hasta hice mi servicio social en el Instituto Mexicano del Petróleo (...) estaba abierta la convocatoria para entrar a la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT) y tenía la fama de ser muy difícil entrar ahí, entonces, yo creí que era una buena prueba como para decidirme, yo estaba en la indecisión de a qué me iba a dedicar, porque siempre me apasionó el teatro... entonces finalmente hice el examen y dije como un ultimátum: «si me quedo quiere decir que al menos puedo hacerla ahí y si no, no vuelvo a intentarlo y me dedico a la ingeniería química» y resultó que me quedé, entonces, pues cursé mi segunda carrera que fue la definitiva en teatro en la ENAT" (Roam).

"Yo empecé a estudiar actuación, cuando tenía 15 años (...) entré a la prepa y entré a la escuela de Paty [de actuación] al mismo tiempo, termino prepa, termino la escuela con Paty y me dice mi mamá no pues ya tienes que estudiar una carrera que sí te dé de comer, claramente estudié Ciencias de la Comunicación porque ahí hay mucho dinero" (Ana Laura)

"Bueno yo empecé haciendo teatro en la prepa, en el Colegio Madrid y desde ahí medio... medio que quería estudiar actuación, pero no era algo que se podía en mi casa, digamos que no era una opción, entonces terminando la prepa empecé a estudiar Comunicación y Periodismo en la UNAM, seguía haciendo teatro amateur y como al año y medio dije, «¡no! ¡ya! a la goma yo voy a estudiar actuación y ni modo», entonces me busque la escuela de Ludwik Margules, la del Foro Teatro-

Contemporáneo, ya desaparecida, yo soy de la segunda generación de esa escuela, ahí estudié cuatro años" (Ana Francis).

"yo cuando empecé con estudios formales superiores fue en Estados Unidos en la Universidad de Nuevo México, me fui de intercambio en la prepa, yo quería ir a terminar como materias de la prepa pero terminé tomando materias optativas de universidad... Drama y Dirección de Escena, Iluminación, Caracterización y Diseño de Vestuario, entonces las tomaba como clases sueltas porque estaba todavía en preparatoria. Después de eso regresé, y que es algo que finalmente me fue de gran utilidad, regresé a estudiar en el TEC, Mercadotecnia y Finanzas, cosa que me sirvió mucho como productor después, gestor de proyectos y de trabajo" (Pedro).

Incluso se presentan situaciones en las que es obligatorio seguir una carrera de "tradicción familiar", aquí las carreras artísticas ni siquiera se contemplan en la elección profesional que los padres inculcan a sus hijos, es el caso que narra Adriana, quien viene de una familia de abogados, para quienes la Abogacía es la base de la educación y después de ello, está permitido hacer lo que se desee, así lo expresa: "mi papá era abogado, todos somos abogados de base, mi papá decía que la preparatoria en la casa es El Derecho y después de Derecho podías estudiar lo que tú quisieras (...) no me dejaron estudiar Teatro, o sea yo les dije a mis papás que yo quería estudiar teatro y mi papá me dijo que no, que primero Derecho con mucho gusto y ya después veíamos".

Se observa entonces como la identidad profesional se continúa configurando cuando llega el momento en que los sujetos eligen profesión y entra aquí otra dimensión central de análisis: la disyuntiva entre una formación universitaria o una formación más autodidacta por medio de cursos y talleres no formales, en el caso de los artistas escénicos entrevistados la primera opción es determinante, pues como ya lo indicaba Dubar (2001) la profesionalización está ligada a las expectativas que genera estudiar una carrera universitaria y la institución que se elige para ello. Implica incorporar una estructura de conocimiento, un proceso

formativo y para que eso suceda es necesario cierto tipo de instrucción en el campo de la profesión que se va a ejercer en el sistema de educación superior, así lo expresan Pedro: "entonces sí creo que la formación académica es fundamental, o sea sin duda el talento es una cosa muy relativa, te ayuda, pero el puro talento se desgasta, o sea, yo sí creo firmemente que necesitas una estructura metodológica, no sólo porque una cosas es la parte como artista de expresión, de utilizar tu interior y tu marco de ideas y otra muy distinta es la parte de concebirte como producto cultural y encontrar tus públicos, conectarte con tus públicos (...) yo siento que lo otro es como nanismo creativo y lo que te permite que tus montajes sean pertinentes con el gran público y seas un producto cultural, o sea no solamente expresión artística, sino que además seas un producto cultural vivo, eficaz, es la metodología, por eso creo firmemente en el estudio".

La centralidad en el discurso de Pedro sobre la idea de convertirse en un producto cultural, es decir que el proceso de profesionalización artística implica especializarse en técnicas, materiales, géneros, etc. es ver el arte como un trabajo y para poder realizarlo se requiere profesionalizar sus capacidades meramente intuitivas. Ser un artista profesional, es pasar de la mera vocación, mayormente intuitiva a la preparación científica de la disciplina, y esto se puede observar en los planes de estudios de las instituciones formadoras más importantes de la Ciudad de México y del país, por ejemplo las escuelas de nivel bachillerato del INBA hacen énfasis en el plan de estudios de que en Arte y Humanidades se requiere de certidumbre vocacional y disciplina²⁷. La Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT) define el teatro como una manifestación artística que requiere de una amplia preparación²⁸, o en la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, una de las características que los aspirantes deben tener es su sensibilidad artística y conocimientos básicos de las artes escénicas²⁹.

La institución educativa se convierte en un submundo donde existen currículos

²⁷http://www.sgeia.bellasartes.gob.mx/portal/index.php/menueducacionartistica/menuescuelas/ceda_rtfka

²⁸ <http://www.enat.bellasartes.gob.mx/>

²⁹ <http://oferta.unam.mx/carreras/80/literatura-dramatica-y-teatro>

académicos, normas, códigos éticos y otro mundo de actores que alimentan su identidad social, así lo rememora Erica: “¡ya recordé! tenía un profesor, Tareke Ortiz fue mi profesor de canto en la universidad y nos invitó a una función justo en El Vicio, entonces me acuerdo mucho que desde que vine aquí al teatro y vi esa función quedé impactada como esta cosa de... yo como estudiante de teatro, pero que en ese momento era espectadora y lo que me transmitieron, la experiencia que me llevé fue increíble, entonces esa fue mi primera referencia de cabaret”, Algo similar comenta Cecilia: “yo el cabaret me lo encontré en la escuela, Tito Vasconcelos me dio un taller, yo estudié en el CUT, en el año 96 exactamente estrenamos una obra que nos dirigió Tito Vasconcelos a mi generación que se llamó *Shakespeare a la carta* y a partir de ahí yo encontré el cabaret y nunca más lo solté... sabes el cabaret lo encontré en la escuela”.

Lo anterior indica, siguiendo a Dubar (2003), que lo colectivo universitario instala un “yo nominal” en los estudiantes, es decir, el rol que adquieren por pertenecer a dicho colectivo donde existen elementos identitarios diferenciadores como el lenguaje, las costumbres, las normas, los mitos, las creencias, entre otros, y se vislumbra si pertenecen o no a ese colectivo, si a eso se van a dedicar el resto de su vida, entonces, a pesar de estar insertos en una profesión artística, su trayectoria educativa no es lineal, se presentan dificultades o crisis, por ejemplo el caso de Andrés, quien aún dentro de las artes cambió de profesión al darse cuenta él y sus profesores que la elección no había sido la correcta, así lo rememora: “Estudié primero Danza en la Escuela Nacional de Danza del INBA, estudié sólo dos años, eso lo dejé inconcluso porque yo sabía desde siempre que quería estudiar teatro pero cuando hice mi propedéutico al CUT no me aceptaron y entonces acabé en la danza, un poco por azares y porque medio tenía posibilidades de... pero nunca compaginé tan bien con la danza... los maestros me decían que hablaba mucho, que cuestionaba mucho, que por qué siempre me hacía el gracioso...que «¿Por qué no vas a estudiar teatro?» Y en segundo año, justo repruebo Ballet, tenía que repetir un año de danza y dije «¡No! No es para tanto mi amor a la danza» y me fui a la escuela de teatro, también del INBA,

estuve ahí en el INBA, ahí si acabé, hice la licenciatura”.

Comportarse como estudiante es indispensable para empezar a sentirse parte de algo, es decir, parte de la profesión que está próximo a desempeñar, entonces sí estarán preparados, a partir de bases académicas, artísticas y prácticas, para ejercer como docentes, investigadores, críticos, dramaturgos, directores, actores, productores o promotores culturales y también para participar, organizar, difundir y enriquecer la profesión teatral³⁰.

Es así como la gran mayoría de los entrevistados ha pasado por ese proceso de profesionalización, no de manera homogénea, pues se encontraron tres modalidades diferentes, la primera refiere a las y los cabareteros que tienen una licenciatura relacionada con su labor profesional y que la hicieron en las Escuelas o Facultades de mayor prestigio en la Ciudad, lo cual le da la validez oficial a su quehacer laboral. Se pueden observar los casos en la siguiente tabla 7.

³⁰ Véase en el anexo 2. Una breve semblanza de las escuelas e instituciones de las carreras que los entrevistados cursaron, principalmente teatro, actuación, música y danza.

Tabla 7

Cabareteros, artistas independientes y personal de apoyo artístico que estudiaron una carrera en artes escénicas y visuales

Nombre	Licenciatura	Institución educativa
Andrés	Licenciatura en Actuación	Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT), INBA
Pedro	Licenciatura en artes escénicas	
Roam ³¹		
Paola		
Brissia		
Gabriela		
Minerva		
Iker Arce		
Isabel		
Irakere	Licenciatura en Teatro y Actuación	Centro Universitario de Teatro (CUT), UNAM
Cecilia		
Leticia	Literatura Dramática y Teatro	Facultad de Filosofía y Letras, UNAM
Liliana		
Erika		
Ana Francis	Actuación	Foro Teatro-Contemporáneo. Ludwik Margules
Mercedes		
Brenda	Licenciatura en Artes Visuales	Facultad de Artes y Diseño, UNAM
Gabriel	Licenciatura en Piano	Facultad de Música (Antes Escuela Nacional de Música), UNAM

Fuente: Elaboración propia a partir de las entrevistas realizadas con artistas del cabaret. CDMX, 2016-17.

La segunda modalidad de profesionalización que se registra en la comunidad cabaretera entrevistada son los que estudiaron una carrera universitaria ajena a su

³¹ Es importante recordar que Roam tienen una carrera en Ingeniería Química que estudio en la UAM, pero que posteriormente cursa una segunda carrera ya sobre artes escénicas.

actividad artística actual, no obstante han tomado cursos, talleres y diplomados relacionados con su trabajo, por ejemplo Adriana indica: "Después si estudié clown [después de estudiar Derecho]. Me fui a estudiar a Barcelona a la Escuela de Clown, bueno eso ya fue mucho después, inicialmente tomé mi primer taller de cabaret con Tito Vasconcelos y a partir de ahí pues me encantó el cabaret". Los casos con esa modalidad se presentan en la siguiente tabla 8:

Tabla 8

Cabareteros, artistas independientes y personal de apoyo artístico que estudiaron una carrera universitaria ajena a su actividad artística actual, pero que se profesionalizaron por medio de talleres y cursos extracurriculares.

Nombre	Licenciatura	Institución educativa
Ana Laura	Ciencias de la Comunicación	La Salle
Adriana	Derecho	Facultad de Derecho, UNAM

Fuente: Elaboración propia a partir de las entrevistas realizadas con artistas del cabaret. CDMX, 2016-17.

Finalmente, están los artistas que no estudiaron una carrera universitaria o tienen licenciatura trunca y que se han especializado en el cabaret por medio de curso y talleres, como lo explica Gustavo: "Estudié como oyente en la escuela de literatura Dramática y Teatro de la UNAM. Nunca me inscribí a ninguna carrera de teatro, tomé talleres aisladamente por acá o por allá. Formé parte de un grupo de un cuate muy cañón que se llama Anatoli, aprendí clown en el camino con Artús Chávez, es decir, me fui formando de manera relativamente autodidacta y eventualmente di con la improvisación teatral, me dediqué un rato también a esa disciplina y fue ahí que conocí a Paola que fue quien me abrió las puertas al cabaret". A continuación la tabla 9 con los entrevistados que siguieron esta modalidad:

Tabla 9

Cabareteros, artistas independientes y personal de apoyo artístico que no estudiaron una carrera universitaria o tienen licenciatura trunca, pero que se profesionalizaron por medio de talleres y cursos extracurriculares.

Nombre	Ultimo grado de estudios
Pako	Licenciatura trunca en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Veracruzana
Roberto	Licenciatura trunca en Actuación por la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT) del INBA
Gustavo	Nivel medio superior
Yurief	Nivel medio superior, con formación clásica y estudios especializados de armonía contemporánea y arreglo en el INBA, Mérida.

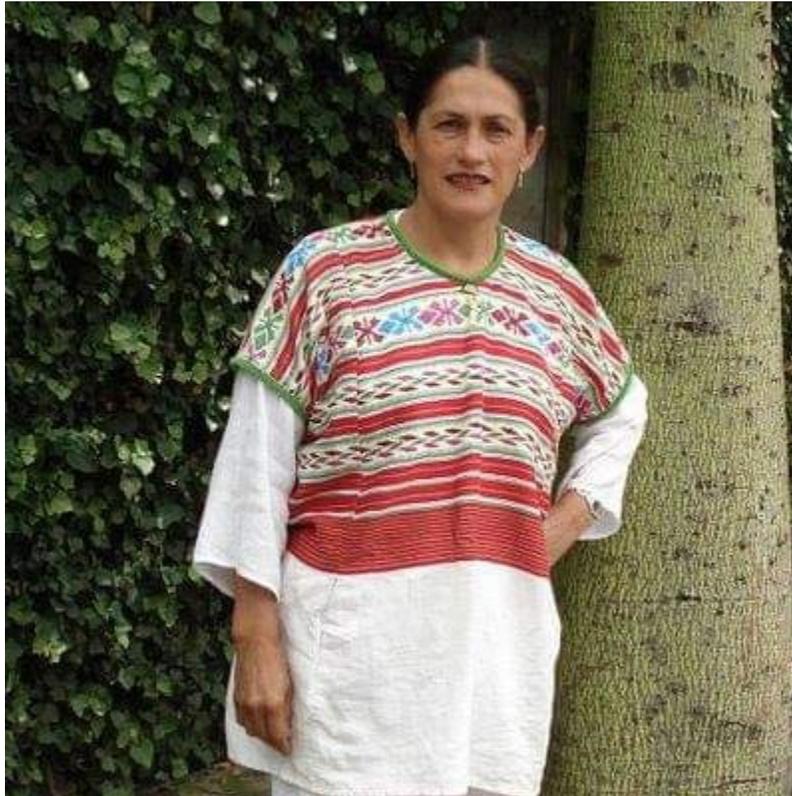
Fuente: Elaboración propia a partir de las entrevistas realizadas con artistas del cabaret. CDMX, 2016-17.

Como se puede apreciar en los párrafos anteriores, hay una línea muy tenue para diferenciar el momento en que configuran una identidad profesional vinculada al teatro y la conformada específicamente al Cabaret, pues van entretrejiendo sus decisiones a artistas que sienten como sus “madres/padres del cabaret” y que en este trabajo he denominado “personajes forjadores de una identidad profesional artística” centrada en la actividad teatral del cabaret, a continuación los expongo en orden de aparición en que fueron mencionados por los entrevistados y que coinciden también cronológicamente con el desarrollo sociohistórico del teatro cabaret en México, como ya se explicó en el capítulo tres.

Jesusa Rodríguez, actriz, directora teatral, productora, activista social, fue la encargada de recuperar el teatro-cabaret en México a partir de las tradiciones del teatro de carpa y de revista que predominaron en los primeros cincuenta años del siglo XX, en sus producciones hace una combinación de carpa, revista, teatro experimental que juntos pueden definirse como Teatro-Cabaret, la parodia incisiva a figuras políticas por medio del travestismo, así como la afirmación de una sensibilidad lésbico-gay es lo que la representa.

Ilustración 14

Jesusa Rodríguez. Personajes forjadores de una identidad profesional artística



Fuente: <https://jesusa.mx/conoceme/>

Su papel como forjadora de una identidad profesional artística se da a partir de *generar un gusto escénico* en los estudiantes y recién egresados de escuelas de teatro, con eso consolida al teatro cabaret como una buena propuesta tanto de trabajo a partir de la conformación de compañías independientes y autogestivas. La producción de espectáculos teatrales marcados por una agudeza crítica envuelta de humor y música envuelve a varios de los cabareteros entrevistados, un ejemplo es Pedro:

"a través de la música culta yo fui a dar al radar de Jesusa Rodríguez (...) y con ella aprendí que la recreación es importante... se necesita encontrar un discurso personal, eso siento que es una de las grandes ventajas de los artistas del cabaret, y que te permite sí tener como una labor transformadora mucho más directa con contenido social (...) y eso

todo lo aprendí con Jesusa “(Pedro)

Tito Vasconcelos, actor, director y dramaturgo, quien, como Jesusa, revive el teatro popular a la vez que se basa en una dramaturgia en la que los actores dejan de depender del texto y hace fluir la dramaturgia actoral por medio de diversas estrategias fársicas, del camp, la improvisación y parodia musical, proveniente de la revista y el teatro de carpa (Alzate, 2007).

Ilustración 15

Tito Vasconcelos. Personajes forjadores de una identidad profesional artística



Fuente: Facebook/TitoVasconcelos

Su labor como uno de los maestros más queridos e inspiradores de las nuevas generaciones lo hace una figura imprescindible para la comprensión del auge del género en años recientes, a la par de Jesusa Rodríguez, Tito empieza a generar espacios para un público que en los años noventa era olvidado en la ciudad, como es la comunidad gay y en los que intenta incluir espectáculos que él producía acompañado de actores y actrices jóvenes recién egresados de las escuelas de teatro que buscaban una especialización que les satisficiera como artistas,

encontrando en el cabaret de Tito ese gusto que no se limitaba a la oportunidad de desarrollarse vocacionalmente a un tipo de teatro, sino a la oportunidad de generar recursos económicos a partir de ello. Cabe señalar que actualmente Tito Vasconcelos cuenta con un teatro-bar llamado *Youkali Cabaret* que da cabida a todas las compañías que por diversos motivos se presentan y no en el Teatro-bar El Vicio. Así rememoran el papel fundamental de su maestro algunas entrevistadas:

"El cabaret me lo encontré en la escuela, Tito Vasconcelos me dio un taller, yo estudié en el CUT, (...) y en el año 96 exactamente estrenamos una obra que nos dirigió Tito Vasconcelos a mi generación, que se llamó "Shakespeare a la carta", y a partir de ahí yo encontré el cabaret y nunca más lo solté..." (Cecilia, Reinas Chulas)

"Yo tomé un taller con Tito Vasconcelos, que era el único que en ese tiempo daba talleres de cabaret, además empezamos a trabajar con él" (Ana Francis)

Curiosamente, las terceras forjadoras de una identidad profesional artística son las alumnas de los antes mencionados, *Las Reinas Chulas*, integrada desde 1998 por Cecilia Sotres, Ana Francis Mor, Marisol Gasé y Nora Huerta. Son creadoras, gestoras y promotoras del cabaret, sus espectáculos utilizan la sátira, la farsa y la música para hacer crítica social desde el humor, logrando con su trabajo una manera de disidencia y reflexión sobre temas de actualidad.

Ilustración 16

Las Reinas Chulas. Personajes forjadores de una identidad profesional artística



Fuente: <https://lasreinaschulas.com/sobre-nosotras/>

Ellas son de las primeras generaciones de cabaret que se formaron con Tito Vasconcelos y Jesusa Rodríguez y han sido las principales encargadas de que el cabaret haya proliferado como expresión escénica en la Ciudad de México y al interior del país, pues su rol de forjadoras no se limita a venta de los espectáculos en su *teatro-bar El Vicio*, sino que también, por medio de cursos, talleres y un festival internacional anual, generan un gusto escénico en artistas que buscan en el cabaret consolidar una actividad económica y cultural formando compañías con este estilo.

El taller es una especialización de las técnicas requeridas en un artista que quiera formar un proyecto propio bajo esa disciplina. Les enseñan a ser artistas multifacéticos, lo que ellas llaman las directrices del cabaret desde el género dramático, su perspectiva, el desarrollo y tipos de personajes, la dramaturgia, actuación, la música, baile, humor, la estética y gestión de sus proyectos culturales.

Ilustración 17a

Promocional de talleres de Teatro cabaret como profesionalizantes en la escena



GOBIERNO DE MÉXICO
SECRETARÍA DE CULTURA

INICIACIÓN AL TEATRO CABARET

CURSO BÁSICO

Imparte: Cecilia Sotres y Paola Izquierdo
Horario: miércoles de 11:00 a 14:00 h
Duración: del 30 de octubre al 18 de diciembre (24 horas)
Cupo: 16 alumnos
Costo: \$2,000

Dirigido a: interesados en el proceso creativo de un espectáculo de cabaret, en especial para actores en formación y profesionales del teatro

Requisitos: ropa de trabajo

Objetivo: desarrollar la capacidad de observación, síntesis, crítica e improvisación y hacer del espectador un participante activo

El taller finaliza con la presentación de un espectáculo de teatro cabaret

Informes e inscripciones:
Coordinación de talleres
Aída Andrade Varas
aandradev@cultura.gob.mx
Lunes a viernes de 11:00 a 15:00 h
Tel. 4155 0900 y 01 ext. 7424
www.helenico.gob.mx



Cecilia Sotres
Cabaretera, actriz, dramaturga y académica con más de 15 años de experiencia profesional. Funda la compañía de teatro cabaret, Las Reinas Chulas la cual administra el Teatro Bar El Vicio, que han montado más de 40 espectáculos y viajado a E.U.A., Europa y América Latina. Se ha enfocado en la docencia, investigación y metodología de la historia y las herramientas del cabaret. Tiene 12 años consecutivos impartiendo cursos de teatro cabaret en el Centro Cultural Helénico y en diversos estados de la república. A la par funda Teatro Cabaret Las Reinas Chulas A.C., sociedad que tiene como objetivo propiciar el desarrollo de una cultura crítica y reflexiva por medio del cabaret, con la finalidad de lograr que sirva como un medio de comunicación, información y educación.

Paola Izquierdo
Egresada de la ENAT-INBAL, Becaria del Programa de Creadores Escénicos del FONCA (2004, 2006 y 2009). Fundadora de la Compañía Género Menor, en la que se desempeña como actriz, dramaturga y productora. Ha participado en los festivales de Teatro Latino de Chicago; *Siglo de Oro del Chamizal* en El Paso, Texas; el *Theater und Der Ruhr*, en Mülheim, Alemania; el *Círculo Regional de Monólogos del Norte* y la *Muestra Nacional de Teatro*. Participó en el programa de Intercambio de Residencias Artísticas del FONCA para la traducción al inglés de un texto de cabaret de su autoría, en el *Lark Play Development Center* de Nueva York. Fue adjunta de la materia de actuación en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM, profesora titular en el Centro Morelense de las Artes, además de impartir talleres en el Colegio Suizo de México, UACM Casa Libertad y como adjunta de Cecilia Sotres en el taller de cabaret en el Centro Cultural Helénico, entre otros.

SALÓN DE ENSAYOS · Av. Revolución 1500
col. Guadalupe Inn, Ciudad de México

CC HELÉNICO

A dos cuadras del  Altavista, a cinco cuadras del  Barranca del Muerto
www.gob.mx/cultura www.mexicoescultura.com

Síguenos  Talleres Helénico  Centro Cultural Helénico  @Helenico  centro_cultural_helenico  CCultural Helénico

Foto: <https://www.mexicoescultura.com/actividad/225313/taller-iniciacion-al-teatro-cabaret.html>

Es en esos talleres en los que se han formado parte importante de los cabareteros que se encuentran actualmente en escena, los más jóvenes por lo regular llegan de manera individual al taller y en él se involucran con otros actores y actrices formando compañías o trabajando proyectos en conjunto:

“yo entré al taller de cabaret que imparte Cecilia Sotres, una de Las Reinas Chulas, que Las Reinas Chulas es una de las compañías más importantes de cabaret. Ella desde hace un montón imparte este taller y creo que la mayoría de los cabareteros que ahora existimos salimos de ahí (...) cuando entré al taller pues se me abrió el mundo porque encontré una manera de hacer teatro en la que yo podía ser creadora, (...) aquí es enteramente tu responsabilidad, tu discurso estético, tu discurso dramático, los personajes, tu postura, todo depende de ti” (Erica)

“construimos los primeros espectáculos pues con la dirección y la guía de las Reinas Chulas, hasta que ellas un buen día dijeron «Muchachos ya están grandes, háganse cargo de sus espectáculos, de sus obras, sigan construyendo ustedes en compañía» porque ellas como que a sus ex alumnos de las primeras generaciones (del taller), que a mí me tocó ser, nos iban abriendo espacios” (Paola)

Pero también se han formado actores y actrices consolidadas primero en el teatro universitario o comercial y que ven en el teatro cabaret una oportunidad de desarrollo profesional más acorde a sus intereses tanto personales como profesionales, así lo describe Leticia:

“Y cuando empecé a tomar este taller de cabaret, dije género menor ¡aja! ¿cuál género menor? Me di cuenta de que en el cabaret puedes producir, puedes escribir tus propios espectáculos, entonces cuando descubro esa maravilla de no sólo actuar sino aparte actuar los personajes que tú quieres interpretar y hablar de lo que tú quieres hablar, entonces se vuela un universo maravilloso (...) el parteaguas fue el taller y de ahí empecé que si el Primer Festival de Cabaret y entonces

ahí con los del taller, empiezas ahí a hacer tus grupos y todo” (Leticia)

La intención de los talleres tiene una doble interpretación, la que los propios artistas muestran, que es hacer crecer el mundo artístico a partir de la profesionalización de su trabajo con lo cual logran no sólo estar presentes en los espacios culturales, sino también para poder acceder a los apoyos institucionales, tal como lo expresa Ana Francis en la siguiente viñeta, pero también lleva implícito ese fervor de autoidentificación y que la sociedad las identifique como movimiento, es decir, generar una identidad ocupacional, profesional centrada en su quehacer artístico:

“hay que hacer escuela... hacer movimiento de cabaret, pues una de las cosas que tronaron a Jesusa y a Liliana es que estaban solas... y no necesariamente formaban parte como de un movimiento, es decir, estaban ellas, estaba Regina, estaba Astrid, pero no necesariamente funcionaban como movimiento, entonces cuando nosotras llegamos dijimos: ¡no! A ver (1) tenemos que hacer movimiento porque si no esté pedo no va a avanzar, cómo chingados llenamos esta madre (El Teatro-bar el Vicio) si no es apoyándonos los unos a los otros, (2) cómo le pedimos al FONCA que haga becas de cabaret, cómo accedemos a esos espacios si somos cuatro güeyes, pus no, hay que hacer movimiento (...) Actualmente, en la Ciudad de México, unas 200 personas están haciendo cabaret. Y bueno en ese sentido pues tenemos que profesionalizarnos, tenemos que hacerlo mejor... por eso siempre fue como nuestro interés de formar, formar, formar. Claro, ya que formamos un montón de gente como en ese cabaret básico digamos. Así de "no mamen ahora tenemos que especializarnos", mejorémonos, mejorémonos, mejorémonos, y por otro lado pues claro, formas un montón de gente y la gente va encontrando como sus propios estilos y sus propias cosas (Ana Francis)

Entonces, es a partir de los talleres que imparten Las Reinas Chulas que el cabaret ha proliferado considerablemente con compañías, sin embargo los talleres no son exclusividad de las Reinas Chulas, cabareteros tan importantes como

Paola, Pedro, Roam, Brissia, Andrés y Cesar Enríquez Cabaret, entre otros, son los encargados de profesionalizar a las compañías, es decir, no son propiamente forjadores identitarios pues con ellos acuden las compañías ya formadas para especializarse en ciertas particularidades que se requieren en el cabaret, como el canto, la dramaturgia, el baile, la actuación, el humor, etcétera.

Ilustración 17b

Oferta de talleres para profesionalizar el cabaret como expresión escénica

CENTRO CULTURAL HELÉNICO

TALLER PRESENCIAL
EL CANTANTE Y LA ESCENA

Imparte: Pedro Kóminik
Horario: Martes de 16 a 19 h

Duración: del 8 de octubre al 19 de noviembre (6 sesiones, 18 horas)
Cupo limitado a: 20 participantes

Más información:
helenicoenlinea.gob.mx
Asunto: El cantante y la escena

helenico.gob.mx
mexicoescultura.com

Previo registro
Salón de Ensayos · Av. Revolución 1500, col. Guadalupe Inn, Ciudad de México

HELÉNICO
CENTRO CULTURAL

GOBIERNO DE MÉXICO | **CULTURA**
SECRETARÍA DE CULTURA

Centro Cultural Helénico

gob.mx/cultura

Fuente: tomada del Facebook del artista

Ilustración 17c

Oferta de talleres para profesionalizar el cabaret como expresión escénica



cabaret infantil

IMPARTE:
Andrés Carreño

Presencial, cupo 25 personas

Inicia el 20 de mayo de 2023
Sábados de 10 a 13 h

Dirigido a: Personas mayores de 18 años, con o sin experiencia en actuación o dirección, interesadas en el trabajo escénico para niñas y niños desde las herramientas del cabaret, se requiere mínimo contar con educación preparatoria

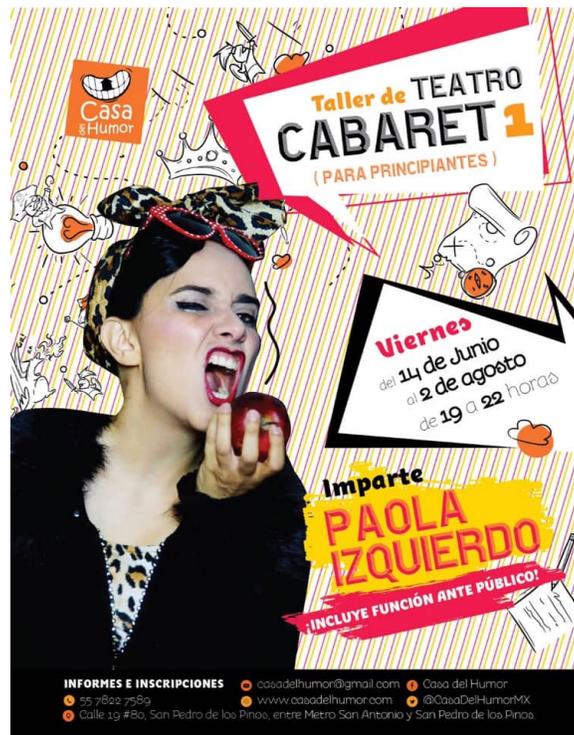
Información, costo y registro:
jpalmero@inba.gob.mx

enat.inba.gob.mx/talleres

Fuente: Facebook del arista

Ilustración 17d

Oferta de talleres para profesionalizar el cabaret como expresión escénica



Taller de TEATRO CABARET 1
(PARA PRINCIPIANTES)

Viernes
del 14 de Junio
a 2 de agosto
de 19 a 22 horas

Imparte
PAOLA IZQUIERDO

INCLUYE FUNCIÓN ANTE PÚBLICO!

INFORMES E INSCRIPCIONES
casadelhumor@gmail.com Casa del Humor
55 7822 7589 www.casadelhumor.com @CasaDelHumorMX
Calle 19 #80, San Pedro de los Pinos, entre Metro San Antonio y San Pedro de los Pinos

Imagen: Facebook de Género Menor

Ilustración 17e

Oferta de talleres para profesionalizar el cabaret como expresión escénica



Fuente: Facebook de la artista

En cuanto al Festival Internacional de cabaret, como ya se desarrolló en el capítulo 3, se realiza anualmente desde el 2003 en diferentes sedes de la Ciudad de México, teniendo como epicentro el Teatro-bar El Vicio. Es un festival que reúne a la gran mayoría de las compañías tanto de la Ciudad de México como del interior de la república y del extranjero. El Festival, en sus diferentes ediciones, se ha realizado con apoyos gubernamentales como la Secretaría de Cultura de la CDMX, la Coordinación de Sistema de Teatros de la CDMX, el Instituto Nacional de Bellas Artes, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, la Red de Faros de la CDMX, algunas alcaldías de la Ciudad, entre los más importantes.

Ilustración 18

Captura de pantalla de la página electrónica del XXI festival Internacional de Cabaret, 2024



Fuente: <https://festivaldecabaret.com/>

El objetivo de desarrollar un proyecto como el festival es precisamente generar espacios donde las compañías que se van formando en los talleres puedan presentar sus trabajos y darlos a conocer no sólo al público sino a los empresarios e instituciones gubernamentales y universitarias, así lo comentan sus organizadoras:

“...el Festival de Cabaret lo fundamos a partir justamente de que estábamos dando talleres, dijimos bueno aja y luego la gente sale y ¿qué pedo?, pues cómo dónde se presentan porque no había espacios (...) espacios intermedios, así espacios de 40, 50 personas, con un pequeño escenario más o menos adecuado y un camerino, no había, entonces dijimos pues hagamos el Festival de Cabaret para que la gente que está empezando a hacer cabaret tenga un espacio de presentación... el primer año nosotras dirigimos los espectáculos, el segundo año los asesoramos y ya el tercero fue donde empezaron a surgir las compañías, entonces la idea en principio era aglutinar y medir fuerza de quienes estamos haciendo cabaret y qué estamos haciendo, ya después empezamos a traer invitados internaciones y etcétera, entonces la idea con el festival y en general la idea con nosotras es generar estrategias (Ana Francis).

Por lo tanto, la aceptación y el reconocimiento de que el festival, los talleres e incluso el teatro-bar son los forjadores de identidades profesionales, está latente en la mayoría de ellas, incluyendo las que, en los últimos años, no tienen tanta participación en ellos: “empezamos en el Festival Internacional de Cabaret que en realidad es de donde empiezan a salir todas las compañías. Las Reinas Chulas son las que como, que abren la puerta al quehacer... a las compañías” (Isabel), “Mira, todas las compañías cabareteras hemos pasado por el Festival Internacional de Cabaret, nosotras tuvimos mucha suerte que fuimos apadrinadas por Tito e hicimos una buena relación con Las Reinas Chulas que son quienes manejan ahí” (Brissia)

Recapitulando, un momento de conformación de identidad profesional es el vinculado al mundo de arte del teatro cabaret, es allí donde se descubren, sea con trayectoria laboral previa o recién egresados del sistema educativo. Los talleres y festivales han servido como trampolín para muchos profesionales del arte que se han inclinado por un trabajo independiente y autogestivo, además de activista y crítico. Se puede decir que el primer momento en el desarrollo de una compañía, sea individual o colectiva ha sido de la mano de los estos personajes, lo que

hacen es generar un gusto escénico centrado en el contenido y la forma en cómo se hace teatro cabaret “una de las maestras me había hablado de Jesusa, y yo iba regularmente a verla, juntaba para mi entrada e iba a ver lo que sucedía y me encantaba, y yo decía «Yo quiero hacer eso, yo quiero trabajar ahí» conozco el teatro de otra manera muy divertida, muy lúdica”. (Roberto). “El Vicio (teatro-bar) yo cuando vine dije: «¡esto está increíble!» sin ser como tan social, tan feminista, tiene unas propuestas increíbles. El primer show que vi de Las Reinas Chulas me morí de risa, de verdad yo decía: no puede ser, y a partir de ahí ya fui aprendiendo y fui cambiando la perspectiva con la que veía la vida, tal cual” (Ana Laura).

En síntesis, lo que se observa en esta conjunción de la vocación artística con lo educativo - formativo es que puede ser altamente estructurado como el estudiar una licenciatura o que puede ser también informal o no curricular, en ambos casos, se verá que no es suficiente para desarrollar su profesión en un mercado de trabajo con más situaciones adversas que positivas, lo cual les lleva a diseñar estrategias de trabajo que van de la mano con procesos fuertes de especialización de técnicas que vienen del teatro, de la actuación, de la música, de la danza, es decir, el teatro cabaret se convierte en una, y cito a Roam “expresión escénica” que integra conocimiento de distintas disciplinas que no existen en los planes de estudio sino que se aprenden en la práctica y a través de talleres y cursos que se integran a lo largo de una formación profesional ecléctica, se requiere "cualquier cantidad de talleres que te puedas imaginar relacionados con el cabaret, con el perfeccionamiento actoral, con voz, de cuerpo, en fin, siempre te tienes que estar actualizando y actualizando y actualizando" (Ana Francis).

7.4. La confrontación con el mercado laboral precario y la fortaleza identitaria forjada

Roberto enuncia uno de los comentarios más insistentes en las entrevistas y que define lo que la gran mayoría de los artistas de cabaret sintió al enfrentarse al mercado de trabajo: “La verdad es que las fuentes de trabajo para esto pues no están chidas”. Erica, comenzaba su entrevista diciendo: “La sociedad en general

no identifica como trabajadores a los artistas, también nos pasa a nosotros mismos, o sea no consideramos que es un trabajo porque como es artístico entonces tiene que ser como del corazón... y esta como idealización de «el artista vive del aplauso» y también nosotros crecemos con esa idea y está bien equivocada la verdad porque uno no come del aplauso ni la renta se paga del aplauso y pues ahora a la distancia me parece que justo es un error verlo así porque mi trabajo me da muchas satisfacciones pero también tiene que darme retribución económica para mi bienestar y que pueda seguir haciéndolo ¿no?”

Como se puede observar, el testimonio de Erica indica que en esta etapa de confrontación con el mercado de trabajo hay una mayor reflexión e incluso crisis de las identidades, como indica Dubar (2003) supone el dialogo entre lo que se espera y desea desde la primera etapa socializadora y lo aprendido en el contexto escolar con la realidad de ejercer su profesión en el mundo laboral, es entonces cuando los artistas escénicos se enfrentan al desempleo, a las pocas oportunidades en las grandes compañías de teatro nacionales y tienen que buscar estrategias para poder comenzar a trabajar, “No puedes esperar a que alguien te contrate, no puedes esperar a hacer un casting y ver si te quedas ¡No! tienes que hacer tu propio trabajo, tienes que autogenerarte, algo que no te enseñan en la escuela (...) porque además uno tiene que comer porque uno vive de eso” indica Roberto. Roam también así lo indica: “Es una historia muy triste... hubo un punto en la escuela donde los actores cometían lo que desde mi punto de vista era un error, sentarse a esperar a que les dieran trabajo, o bien, ir a tocar puertas y hacer casting y todas estas costumbres, desde mi punto de vista, inútiles, entonces nosotros decidimos darnos trabajo y hacer nuestras propias producciones, por supuesto al principio son incipientes porque se juntan lo que un *estudiambre* que acaba de salir [de la escuela] con sus otros dos o tres compañeros y gracias a esas pequeñas contribuciones, que se van haciendo muy precarias, se produce un espectáculo, con las primeras tres o cuatro obras uno se va haciendo de dinero, la estrategia es, de las funciones vendidas siempre guardar un poco para la siguiente producción y estar trabajando todo el tiempo, es decir, no dormirse en sus laureles

sino que dar funciones de una obra mientras se está ensayando la que sigue, de tal manera que cuando una obra «se agota» ya estas estrenando otra”.

Es así como los artistas recién egresados de las universidades ven en la autogestión, aprendida en la práctica, una manera viable de obtener ingresos para vivir y seguir produciendo y ahí es donde la figura por compañía les resulta redituable, así lo explica Paola: “Pues yo encontré como mucho más sencillo producir con una compañía que estar produciendo sola, porque primero era una erogación de dinero yo solita, tenía la fortuna de tener beca al principio pero ya luego cuando ya no tenía beca ¿Así pues cómo sigo produciendo? Además producirte a ti mismo es la manera que muchos tenemos de irnos haciendo carrera porque si te esperas a que te llame el director de tus sueños, mejor tú lo llamas a él y lo invitas a qué te dirija”.

Es entonces el trabajo por compañía que los artistas dedicados a hacer teatro cabaret ven como redituable para el desarrollo de sus proyectos, sin embargo no están cerrados a asociarse con otras compañías o artistas independientes que se requieran para el desarrollo de sus proyectos, Ana Laura así lo explica: "Particularmente el trabajo de los artistas de teatro se relaciona con el de otros artistas, es decir, hablarás con un músico, hablarás con un vestuarista, hablarás con una maquillista, o hablarás con alguien que se dedique al diseño gráfico y que van a estar en la misma circunstancia que tú, no tienen un trabajo fijo, *freelancean* (...) ver más este trabajo también como negocio".

Es necesario ver el trabajo artístico como un negocio, decidir colectivamente bajo qué reglas se regulará su producción, cómo se organiza el proceso de su trabajo y cuál es el uso que se le da al excedente que logren de ese proyecto, temas que se desarrollaron en los capítulos anteriores y que vislumbraron la forma de trabajo por compañías autogestivas dedicadas a la elaboración de proyectos artísticos que ponen a la venta ya sea a instituciones públicas o privadas, o a empresarios de la cultura y el espectáculo, lo cual lleva a reformular y reconstruir su identidad profesional de base de los artistas escénicos, pues es en ese enfrentamiento con

el entorno laboral donde realmente cobra sentido todo lo aprendido y lo que requieren para poder sobrevivir en el mundo del teatro en México. En esta nueva fase de su identidad se van dibujando las lógicas de acción a la que recurren los artistas para “justificar sus acciones en el campo laboral, incluyendo la empleabilidad, movilidad y formación” (Dubar, 2003: 8).

Al desarrollar sus propias estrategias, se observa que el camino a seguir es consolidar una experticia profesional que les permita ganar o mantener un lugar en el mercado laboral altamente competitivo y disminuir la incertidumbre de no tener un trabajo permanente. Esa experticia la logran a partir de la especialización en un tipo de teatro, que es lo que va a poner punto final en la construcción de su perfil profesional y les dará la calidad que requieren en su trabajo, como lo indica Roam: “ahora, lo más importante, lo que es fundamental, es que tengan muy alta calidad, de tal manera que la balanza entre una producción austera la nivele una calidad histriónica”.

Para lograrlo, los recién egresados o con pocos años de experiencia en el teatro independiente, recurren a los cursos y talleres de formación en teatro cabaret u otras disciplinas. Aquí lo relevante es la necesidad de especializarse en una actividad que les permite obtener ingresos, sin necesidad de navegar en la búsqueda de un espacio en compañías ya consolidadas y cerradas, claro que también está presente el gusto por el tipo de teatro que eligen, es decir, el teatro cabaret es una buena oportunidad porque es un trabajo que les permite desarrollar su potencial creativo y a la vez vender sus producciones, eso los convierte en artistas eclécticos altamente especializados, como el caso de Pedro que narra sus cursos y talleres para poder realizar y vender sus espectáculos: "... estudie en la academia de ópera y tengo varios posgrados, tengo uno en Dirección de Escena, tengo uno en Producción de Espectáculos, tengo uno en Vestuario y tengo uno en Maquillaje y Peinados, tengo uno en Iluminación, tengo uno en Producción Ejecutiva y Gestión ", es decir, cursos que se requieren para gestionar los proyectos, pero también están los cursos que los vuelven todólogos en

cuestiones escénicas, como lo indica Andrés: “decido irme a Buenos Aires a estudiar talleres de clown y de comedia física, para mí fue como mi pequeña maestría porque ahí fue donde descubrí más que mi pasión era hacer reír y la cuestión del humor, toda la técnica que tenga que ver con el humor, porque «hacer reír es cosa seria» (...) tome clases de teatro para niños y luego también de cabaret con Ana Francis y con Cecilia... o sea, allí iban como las dos vertientes [cabaret y teatro para niños], me metí a otros talleres de dramaturgia, entonces allí iba la cuestión de dramaturgia, la cuestión del humor, ya había estudiado danza (...) de canto, por ahí le estudié un poquillo al acordeón y pues todos los estudios que tienen que ver con equidad de género y teoría queer, entonces pues sí diría que soy actor, dramaturgo, director y productor, esas cuatro cosas se congenian en hacer cabaret”.

Es así como la identidad profesional artística se continúa consolidando, en un mundo en el que las redes o relaciones va conformando comunidad, que en este trabajo he denominado, retomando a Becker (1982), mundo del arte de teatro cabaret. Se vislumbra que en el tema de las identidades profesionales, los artistas se ven abocados a explayar estrategias que les facilite la vinculación laboral y sus pares cobran gran importancia, pues un entramado eficiente de redes de artistas de cabaret, suele traducirse en oportunidades para conseguir proyectos y además en resolver dudas e inquietudes de su quehacer artístico y mejorar así la calidad de su ejercicio profesional, así lo explica Paola: “alguna vez por una obra de teatro que estaba haciendo llegué a un curso de cabaret (...) un espacio en el que se trataba de organizar tus ideas a partir de la toma de conciencia y toma de partido respecto a los acontecimientos alrededor para estructurar un espectáculo en el que dijeras algo, hablaras de tu postura crítica respecto a esto que estaba pasando y pues fue toda una revelación para mí... tomé este primer curso con Ana Francis y Cecilia y después me hice asistente de Ana Francis y después me hice adjunta de las dos en los cursos de cabaret, y después ya la suplía y después ya soy maestra adjunta, ya doy cursos también de cabaret pero te estoy hablando de casi catorce años de proceso del primer curso que yo tomé”.

En estas redes que van conformando encuentran espacios laborales que ayudan a complementar sus ingresos, esta es la otra categoría que define la precariedad laboral de los artistas de teatro cabaret, la necesidad de estar en más de un proyecto a la vez, dice Erica “la cosa es estar como en cinco o seis proyectos a la par porque no puedes estar en uno, no es como que escojas uno y te quedes ahí... siempre son proyectos que te pueden durar seis meses, tres meses, dos meses y a lo que sigue... lo que la mayoría de los que nos dedicamos al teatro hacemos es estar en un chingo al mismo tiempo porque si no, no puedes, si no, económicamente no hay manera, no hay manera”.

También está la necesidad de incursionar en otras actividades laborales fuera del cabaret, pero siempre bajo el cobijo de las artes escénicas, pocos casos mencionan actividades fuera del ambiente artístico es más, acentúan la idea de que tiene que ser en el ámbito de las artes, así lo indica Leticia: “...soy una actriz de teatro formada en la universidad, pero evidentemente y mucha gente lo sabe es muy difícil vivir del teatro en este país a menos que hagas teatro comercial... yo hago TV desde hace 20 años, entonces logré equilibrar la televisión con el teatro, digamos que en muchas ocasiones la tele me dio para producir mis espectáculos (...) hay un trabajo alimentario y un trabajo alimenticio, el alimentario es el que te da para la papa y el alimenticio es el que te da para el alma ¡pero tampoco me quejo eh! finalmente no estoy vendiendo seguros, o sea quizás los programas o muchas de las cosas que he dicho en televisión no es lo que más me gustaría contar o no empatizo mucho con los discursos, pero bueno estoy actuando y estoy haciendo lo que me gusta”, también lo confirma Roam al indicar que: “Generalmente dar clases es un poco vocación, pero es más necesidad de trabajo, porque la producción escénica es fortuita, no es constante... entonces esta incertidumbre artística es la que nos lleva a tener siempre esta cuestión de la pedagogía, la alternativa un poco forzada porque de vender hamburguesas a dar clases, prefieres dar clases, [entonces todos los de la compañía] hacemos docencia, yo por ejemplo doy clases en el Centro Morelense de las Artes, clases de Puesta en Escena en la carrera de Teatro y clases también del área escénica

en la Academia de la Danza Mexicana, entonces asesoro las puesta en escena de la Academia y aparte doy clases a los cuatro grados de la licenciatura de Danza Popular Mexicana".

En la siguiente tabla 10 se indican las otras actividades laborales que se registraron de los cabareteros entrevistados, al final también se incluye a los artistas independientes y personal de apoyo artístico pues enuncia una marcada tendencia a la multiactividad cultural, no sólo en los que se dedican al teatro cabaret. El orden de aparición es el orden en que se realizaron las entrevistas:

Tabla 10

Empleos secundarios al de su compañía de teatro cabaret

Nombre del entrevistado/a	Empleos secundarios dentro de la cultura y las artes	Empleos secundarios fuera de la cultura y las artes
Cabareteros / Cabareteras / Cabareteras		
Andrés	* Participación en otros proyectos de cabaret que no son de su autoría.	* Talleres sobre género y masculinidades
Roberto	* Participación en otros proyectos de cabaret que no son de su autoría. * Administración en la secretaria de cultura federal.	
Paola	* Participación en otros proyectos de cabaret que no son de su autoría. * Actriz de teatro independiente. * Docencia.	
Ana Francis	* Empresaria cultural. * Secretaria del Cultura de la CDMX.	Diputada local CDMX
Isabel	* Dos compañías de cabaret. * Actriz de teatro independiente.	
Roam	* Actor de teatro independiente. * Músico. * Docencia.	
Brissia	* Actriz de teatro independiente. * Docencia.	
Liliana	* Directora de teatro independiente.	* Tallerista en temas de género

Irakere	<ul style="list-style-type: none"> * Participación en otros proyectos de cabaret que no son de su autoría. * Actriz de teatro independiente. 	
Pako	<ul style="list-style-type: none"> * Actor de teatro independiente. * Puesto administrativo en el sector cultural. 	
Gabriela	<ul style="list-style-type: none"> * Participación en otros proyectos de cabaret que no son de su autoría. * Actriz de teatro independiente. 	
Leticia	<ul style="list-style-type: none"> * Actriz de televisión y teatro. 	
Ana Laura	<ul style="list-style-type: none"> * Participación en otros proyectos de cabaret que no son de su autoría. * Actriz de teatro independiente. * Puesto administrativo en organización civil dedicada a la cultura y el arte. 	
Erika	<ul style="list-style-type: none"> * Participación en otros proyectos de cabaret que no son de su autoría. * Actriz de teatro independiente. * Conductora de televisión. * Docencia. 	
Minerva	<ul style="list-style-type: none"> * Proyectos de cabaret simultáneos. 	
Gustavo	<ul style="list-style-type: none"> * Standupero. * Creador de contenidos. 	
Adriana	<ul style="list-style-type: none"> * Participación en otros proyectos de cabaret que no son de autoría. * Actriz de teatro independiente y televisión. 	* Abogada
Cecilia	<ul style="list-style-type: none"> * Actriz de televisión. * Empresaria. * Docencia. 	
Pedro	<ul style="list-style-type: none"> * Participación en otros proyectos de cabaret que no son de su autoría. * Cantante. * Conductor de televisión. * Docencia. 	
Iker	<ul style="list-style-type: none"> * Actor de teatro independiente. * Empresario cultural. 	
Artistas independientes		
Mercedes	<ul style="list-style-type: none"> * Participación en diversos proyectos de cabaret que no son de su autoría. * Actriz de teatro, cine, series en plataformas digitales. 	

Yurief	* Músico y arreglista de diversos espectáculos teatrales.	
Gabriel	* Músico y arreglista de diversos espectáculos teatrales. * Docente.	
Personal de Apoyo artístico		
Brenda Castro	* Maquillista en teatro y televisión.	* Maquillista a público en general * Empresa de Chocolates * Venta de productos para maquillaje profesional.

Fuente: Elaboración propia a partir de las entrevistas realizadas con artistas del cabaret. CDMX, 2016-17.

Esta organización de los artistas escénicos por medio de compañías encargadas de gestionar sus propios proyectos para lo cual han requerido una intensa profesionalización por medio de la especialización tanto administrativa como creativa y, la constante participación en más de un proyecto, además de complementar con otras actividades dentro del mismo sector cultural termina impulsando el gusto con su profesión y conlleva a que la identidad profesional se elabore a partir del valor positivo que le confieren, eso se refleja en su autoestima, en su creatividad, en su nivel de satisfacción, compromiso, sentido de pertenencia e incluso de solidaridad grupal y defensa de su identidad.

7.5. Reflexiones finales

El objetivo de este capítulo fue explicitar por qué a pesar de los contextos laborales adversos como la precariedad laboral y en escenarios de crisis tan particulares como puede ser la pandemia sufrida en el 2020, los artistas de teatro cabaret se mantenían fuertes en su quehacer profesional. La respuesta se encuentra en la fortaleza que la identidad profesional artística le provee, el trabajo artístico es una profesión vocacional por excelencia, que se considera altamente competitiva pues para la mayoría de los artistas la oportunidad de disfrutar del reconocimiento profesional o la posibilidad de poder vivir de su arte son limitadas,

sobre todo si se considera el caso particular del cabaret en México, donde las obras de teatro son muy poco concurridas por la población.

Esa disposición desarrollada en el proceso de configuración de su identidad profesional es una especie de fuerza identitaria, es el elemento detonador que permite superar la adversidad, es decir las voluntades están por encima de la adversidad, no es su respuesta ante la precariedad sino es a pesar de la precariedad³².

Para llegar a esta conclusión primero partí de la discusión teórica sobre la construcción de las identidades profesionales, a partir de ciertos procesos de socialización en el que se entreteje la idea de habitus propuesta por Bourdieu y la de procesos identitarios de Dubar, ambos autores trabajan desde una mirada sociológica la relación entre la estructura social y la acción-interacción y los significados de esa conjunción. Con ello, pude establecer que la configuración de las identidades profesionales de los artistas escénicos se da a partir de tres procesos a lo largo de su curso de vida, el primero tiene que ver con su socialización primaria en la familia de origen, en la cotidianidad que para los padres fue la asistencia a eventos culturales como recitales y puestas en escena de teatro y danza, así también en la asistencia a talleres extracurriculares en su etapa de niñez y adolescencia. El segundo proceso implica la transición de esa etapa primaria donde forjaron un gusto por las artes escénicas al nivel profesional, el cual se ve plagado de tensiones sobre la elección de una carrera artística, lo que se observó fueron indecisiones e imposiciones por parte de los padres que los llevó a tres formas de llegar a profesionalizarse en su quehacer teatral: los que no tuvieron complicaciones y el siguiente nivel estaba claro, estudiar teatro,

³² Es un poco en el sentido que Wacquant, Loïc (2004) plantea en su texto *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Los artistas del teatro cabaret son como los boxeadores que el autor en su descripción etnográfica, análisis sociológico y evocación literaria realiza de los extractos de entrevistas, de sus reflexiones personales y referencias bibliográficas, fílmicas y pugilísticas sobre el gimnasio de box como un lugar cerrado donde se forja el púgil, se le da disciplina, resistencia física y más que todo **una razón de ser** ante una vida de inseguridad y las presiones de la vida cotidiana que mostraba un gueto de la ciudad de Chicago de finales de los años 80 del siglo XX.

actuación, música, etc., los que realizaron una primera carrera universitaria alejada de las artes y después una segunda carrera en teatro, o los que se capacitaron a partir de talleres y cursos equivalentes a especialidades o incluso carreras profesionales. Finalmente, el tercer proceso de socialización es el enfrentamiento a un mercado de trabajo precario, carente de plazas en compañías de teatro clásico o incluso comercial, que les lleva a generar estrategias de acción para poder *vivir del arte*, las cuales dan como resultado el perfil profesional de un artista de cabaret: son artistas independientes, autogestores de varios proyectos creativos que realizan de manera simultánea, para los cuales requirieron altas dosis de capacitación tanto administrativa como artística, además de su participación en otras actividades laborales relacionadas siempre con el arte y la cultura como es la docencia, el teatro comercial, actores, actrices o conductores de programas televisivos o en plataformas digitales e incluso personal administrativo dentro del sector cultural público y en Organizaciones de la sociedad Civil, es decir, el artista de teatro cabaret tiene dos rasgos esenciales de precariedad laboral: el Autoempleo y la multiactividad cultural.

Finalmente y completando el perfil con las actividades desarrolladas en el capítulo cinco, se dibuja su forma de organización del trabajo, centrada en la cooperación e intermediación, es decir, se organizan de manera colaborativa ya sea entre integrantes de una misma compañía o la asociación de varias de ellas, según la magnitud y el presupuesto con el que se cuenta, de esa manera van conformando redes para la producción y venta de los espectáculos de teatro cabaret y en ese transitar de proyectos creativos es que conforman sus normas o patrones de actividad colectiva centradas en las funciones de producción, intermediación y/o distribución de espectáculos teatrales, además de su trabajo escénico.

Es esa configuración identitaria artística la que permite superar un mundo laboral precario.

CONCLUSIONES

Navegar entre su pasión por el arte y la necesidad de generar ingresos

“Uno no come del aplauso ni la renta se paga del aplauso (...) mi trabajo me da muchas satisfacciones pero también tiene que darme retribución económica para mi bienestar y que pueda seguir haciéndolo”. (Erica)

Tanto MA como EI y yo tenemos otras chambas que son las que al final son redituables, esto lo hacemos un poquito más por amor al arte (Ana Laura)

El objetivo de esta investigación fue aportar, a partir de un estudio de caso, elementos empíricos que ayudaran a robustecer las concepciones teóricas actuales sobre las acciones e interacciones que los trabajadores del arte, en este caso artistas escénicos, implementan para enfrentar un mercado de trabajo caracterizado por una precariedad laboral estructural.

El primer punto por destacar es la fortaleza del diseño teórico que enmarco el laboratorio de análisis en el que se convirtió el teatro cabaret en México. El cruce analítico entre la mirada objetiva y subjetiva del trabajo precario permitió entender las formas de organización laboral que desarrollan las compañías teatrales tanto para la producción como para la distribución y venta de su producto cultural, en la que interviene de manera coordinada una serie de sujetos laborales que identifique como artistas cabareteros, artistas independientes, personal de apoyo artístico e intermediarios culturales [que pueden ser los mismos cabareteros, sus colegas, personal administrativo y dueños de foros artístico-culturales y recreativos tanto públicos como privados], extendiendo así, en ciertas zonas de la ciudad, una red de escenarios creativos que intervienen en el proceso de producción y venta del espectáculo teatral. Por otra parte la mirada subjetiva de la precariedad está presente al observar que los artistas deben navegar entre su pasión por el arte y la necesidad de generar ingresos, este fenómeno demandó un análisis que contemple tanto las estructuras sociales como las experiencias individuales y colectivas de los trabajadores del arte a partir de la configuración de su identidad profesional artística.

En cuanto al diseño metodológico, lo que se procuró en el proyecto fue tener una radiografía completa de lo que denominé el mundo del arte del teatro cabaret, haciendo énfasis en que se requiere de una estrategia cuantitativa que mostrara la magnitud del problema a nivel macro poblacional, para ello, recurrí a los datos estadísticos que proporciona la Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo que publica trimestralmente INEGI y, a partir de una metodología adecuada ponderar los casos, decir que la gran mayoría de los artistas escénicos en México se encuentran en una situación de precariedad laboral estructural, ya sea que el foco de atención se concentre en las ocupaciones dedicadas al arte escénico o en el sector de la cultura y el arte.

Sin embargo, también fue determinante pasar del contexto laboral a la acción-interacción y significados que los sujetos laborales daban a su quehacer profesional y entender las estrategias y voluntades que ponen en marcha para afrontar y a su vez persistir en ese mercado de trabajo descrito con datos duros. Bajo esta mirada, se echó mano del multimétodo cualitativo que consistió en entrevistas biográficas centradas en su vida profesional todas ellas contextualizadas etnográficamente tanto de manera presencial como digital y de una ardua revisión hemerográfica.

Es bajo esta estrategia metodológica mixta que se pudieron generar tendencias explicativas de lo que sucede en este mundo del arte, como decía al final del capítulo metodológico: sirva entonces esta propuesta para otras investigaciones con características similares que permitirán integrar nuevas categorías analíticas a la teoría sustantiva aquí desarrollada.

La hipótesis que se conformó señala que la flexibilización y precariedad en los mercados de trabajo artísticos, como el Teatro Independiente en México, genera una forma de producción artística que consiste en la autogestión de varios proyectos creativos de manera simultánea junto con otra actividad laboral, casi siempre dentro del sector cultural y en esa dinámica, el proceso de trabajo desarrolla ciertos patrones o modelos de actividad colectiva que van generando

redes cooperativas entre productores, distribuidores y consumidores de espectáculos de teatro cabaret además de ir conformando escenarios creativos en las zonas de mayor desarrollo económico-cultural y artístico en la Ciudad de México.

Para dar cuenta de los componentes que fortalecen lo anterior es que, en estas conclusiones, se describe cada uno de ellos:

El cabaret. Historia de un teatro transgresor, responde a las preguntas sobre qué es el teatro cabaret y el tipo de trabajo que realizan los artistas escénicos, me interesaba dejar claro desde un inicio que no se trata de un simple teatro independiente, sino que tiene una larga tradición en México y que busca, por medio del humor y la estridencia, una crítica fuerte al poder, sea político, económico, religioso o mediático, es una especie de teatro militante con una ideología de izquierda y lo podemos constatar a partir de la participación de varios integrantes, primero en organizaciones de la sociedad civil y actualmente, ya que el gobierno en México es de izquierda, participar activamente tanto en la secretaria de cultura federal y de la Ciudad de México, como en puestos de elección popular como son senadurías, diputaciones tanto locales (CDMX) como federales. Es una especie de arte comprometido, de contestación social o como ellos mismos se definen, un teatro transgresor que busca la transformación de la sociedad.

Por otro lado, se buscó ilustrar la estructura del mercado de trabajo que establece las condiciones y crea las circunstancias en las cuales se sitúa o emerge el fenómeno de la producción teatral, el capítulo intitulado *Situación de empleo y condiciones de trabajo de los artistas escénicos en México. Fotografía de una precariedad estructural* resaltó esos rasgos: se trata de trabajadores jóvenes, en los que predomina aún una disparidad de género bastante abrumadora, pues la gran mayoría son hombres, las mujeres son solteras y sin hijos, y ambos, hombres y mujeres, han decidido conformar arreglos familiares poco comunes a los de la población en general, como son los hogares de corresidentes y las y los que viven solos. Tienen altos niveles educativos, con respecto al total de los ocupados.

Sobre su condición de empleo predomina el informal, son trabajadores por su cuenta y conforman o laboran en empresas micro o pequeñas predominantemente sin establecimientos, sobre las condiciones de trabajo se observaron jornadas laborales cortas, con promedios que no van de las treinta y tres horas a la semana, con ingresos de menos de ocho mil pesos al mes (año de referencia 2019), sin prestaciones laborales, sin contrato de trabajo escrito y con un segundo empleo.

Estos son algunos de los indicadores que me permitieron fortalecer la teoría de que el trabajo artístico es precario, así como coincidir con algunos antecedentes de investigación que ya presentaban esos rasgos de inestabilidad, desprotección y poco o nada de beneficios adecuados, sin contrato, con salarios bajos y con jornadas irregulares.

Para los artistas escénicos aquí analizados implica también la necesidad de realizar múltiples actividades laborales para sobrevivir, lo que incluye el autoempleo y la creación de redes de colaboración. Esto lleva al siguiente tema desarrollado en la investigación, *la conformación del mundo del arte del teatro cabaret*.

Se inició con las redes de cooperación que tejen los artistas escénicos para la producción de sus proyectos creativos, se pudo observar que los cabareteros, junto a los artistas independiente y el personal de apoyo artístico están integrados en un entorno social a través de redes de participación, interactúan y ayudan a explicar la variación en las formas colectivas de expresión artística, estas variaciones generan modelos constantes que establecen intereses estéticos y económicos colectivos. El enfoque explicativo se centra en las relaciones sociales e interdependientes de la actividad.

Para poder desentrañar esta idea fue necesario profundizar en la división del trabajo, la movilización de recursos humanos y económicos y en los acuerdos que se generan al producir un espectáculo, poniendo atención en los elementos

relacionales de los cabareteros para enfrentar el proceso creativo y la generación de conocimientos prácticos y habilidades que son requeridas para dicho proceso.

Se explicó que para la producción de un espectáculo de teatro cabaret hay actividades básicas. Las cinco primeras refieren a ¿cómo hacerlo? ¿qué decir? (fondo, tema, perspectiva) y ¿Cómo decirlo? (forma), la escritura o dramaturgia, la dirección, la actuación-baile-canto, los arreglos musicales y los músicos de escena. Las siguientes actividades definen la estética del cabaret: el vestuario, el maquillaje, la escenografía, la iluminación y para poder realizar esas actividades, se explicó que hay dos tipos de recursos humanos, por un lado, las y los cabareteros que son artistas polifacéticos que lo mismo se han especializado en dirección, dramaturgia, música, actuación-baile-canto, y por otro lado están los artistas independientes y el personal de apoyo artístico que por lo regular colabora con actuación, música y con todos los elementos estéticos.

Como resultado de esta organización del trabajo se dan dos tipos de colaboraciones entre artistas, la integrativa que es cuando la división del trabajo es dentro de la misma compañía, que tiene la característica de ser colectiva, y la complementaria que es cuando la compañía es unipersonal, utiliza artistas independientes y personal de apoyo artístico tanto en el planteamiento, desarrollo y estética de la producción, y así es que se van generando reglas implícitas y explícitas de hacer teatro cabaret, es decir, las convenciones.

Esta organización del trabajo para la producción de un espectáculo de teatro cabaret se denominó el *mundo del arte del teatro cabaret en México* y consiste en una red establecida de vínculos cooperativos entre compañías, artistas independientes y personal de apoyo artístico. De ninguna manera se puede pensar un espectáculo como producto de un artista individual que posee un don especial, sino que la obra es el producto colectivo de todas las y los trabajadores del arte que cooperaron por medio de convenciones, características de ese mundo artístico.

Otra característica importante es que el mundo del arte del teatro cabaret no tiene límites bien definidos, dependerán de cómo se van desarrollando y reconfigurando sus convenciones ideológicas, estéticas y hasta cuestiones prácticas y económicas. Por tanto, una manera de ir conformando este mundo del arte es como un grupo de artistas que cooperan para producir espectáculos de teatro cabaret, una vez encontradas, buscan a otros que también son necesarios para esa producción, con lo cual van construyendo gradualmente un panorama lo más completo posible de la red cooperativa que transmite el trabajo en cuestión.

Lo anterior implica que un mundo del arte así, como no tiene límites claros, tampoco es un sistema cerrado, y puede tener relaciones muy frecuentes y a veces estrechas con los mundos de los que trata de diferenciarse, un ejemplo son los cabareteros que participan en otro tipo de teatro como el universitario o el musical. Pueden incluso compartir fuentes de abastecimiento con esos otros mundos, como tener colaboraciones con personal, adoptar algunas ideas e incluso compiten con ellos por públicos, cierto tipo de gente prefiere asistir a un teatro comercial a ver un musical, pero también hay quienes van a los dos tipos de producciones. Pueden también competir por apoyos económicos.

Esta forma de organización del trabajo artístico por proyecto le quita protagonismo al trabajo por compañía, es decir, no se afirma que la compañía deje de ser importante, pues tiene su relevancia en cómo se organizan y en aspectos más identitarios y tradicionales, pero las compañías independientes no pueden trabajar con la misma lógica que las compañías nacionales o comerciales que tienen asignado un presupuesto, considero entonces, que las redes de cooperación que se gestan entre compañías es la respuesta al contexto laboral precario en el que éstos artistas se han desarrollado.

Sobre *los procesos de intermediación económica-cultural*, se observó que se requiere de un componente básico que es generar el gusto en un público que se vuelva fan asiduo a los espectáculos, eso implica también un trabajo fuerte de difusión dentro y fuera del público cautivo que es la clase media de la Ciudad de

México, principalmente de izquierda. Eso lleva a que las compañías busquen ampliar su participación en espacios culturales, comerciales y gubernamentales, los cuales no necesariamente están diseñados para el desarrollo tradicional de lo que implica el cabaret, no sólo como expresión escénica sino como espacio en el confluyen artistas y público que puede consumir bebidas y comida, situación imposible de realizar en un teatro tradicional con butacas en fila o en una librería o un restaurante sin escenarios y menos sin iluminación. Lo anterior implica un trabajo arduo de intermediación económico cultural que los propios cabareteros llevan a cabo, pues es muy difícil que un teatrero independiente que trabaja por proyectos autogestivos pueda costear un manager (intermediario cultural).

En cuanto al tema de los *escenarios creativos*. Se explicó que se trata de un espacio que las compañías de teatro cabaret van conformando a partir de sus actividades laborales, principalmente en el proceso que vincula la producción de un espectáculo con su presentación al público. Se refiere a cómo los espacios son creados y moldeados a través de prácticas sociales, interacciones y significados compartidos, en ese sentido, el espacio no es solo un contenedor físico, sino que está impregnado de significados culturales y sociales que son producidos y reproducidos por las acciones humanas.

Es el momento en que producen, se apropian y transforman el espacio y éste a su vez en ciertos momentos condiciona la producción teatral. Así, la dinámica espacial que se presenta en la Ciudad de México en el momento en que se negocian y presentan las producciones de teatro cabaret se agrupo en una tipología de tres: *los escenarios creativos cerrados* que son los totalmente especializados en teatro cabaret, allí el espacio es un producto a la medida del trabajo artístico, los *escenarios creativos abiertos* que son totalmente opuestos a los anteriores pues en este caso el trabajo artístico se condiciona y adapta al espacio, y finalmente están los *espacios creativos heterogéneos* en el que las características estructurales permiten reconfigurarlo en función del trabajo artístico que se realice pero también llega a condicionarlo.

La posibilidad de tener la experiencia sucesiva de diferentes escenarios muestra que es posible hablar de un *territorio escénico del teatro cabaret* en la Ciudad de México, que se ve representado en ciertas zonas de la Ciudad consideradas creativas o de tradición artística: Coyoacán, Zona Rosa, Roma, Condesa, Centro.

Finalmente, surgió un hallazgo que había que profundizar y más cuando este tema se acentuó considerablemente en tiempos de la Pandemia por COVID-19 y que buscó dar respuesta a cómo ante un mercado de trabajo precario como el que se describió con los datos estadísticos y con sus narraciones para poder conformar el mundo del arte del teatro cabaret, y ante la necesidad de diseñar estrategias para sobrevivir en ese mundo laboral que no son sólo artísticas sino administrativa, como el aprender a gestionar y vender sus espectáculos, los artistas en el mundo escénico del teatro cabaret deciden mantenerse en él.

La respuesta que los mismos relatos de vida daban, así como sus testimonios en redes sociales la encontré en el tema de las identidades profesionales, fue entonces que se decidió elaborar el capítulo intitulado *Voluntades y persistencias que están por encima de la adversidad: la fuerza de la identidad profesional artística*, que tuvo como objetivo revisar de qué forma se configura una identidad profesional tan poderosa que los hace persistir ante escenarios tan adversos como lo fue la pandemia, se transita en sus relatos por su curso de vida dividido en tres momentos: el primero tiene que ver con su socialización primaria en la familia de origen, en la cotidianidad que para los padres fue la asistencia a eventos culturales como recitales y puestas en escena de teatro y danza, así también en la asistencia a talleres extracurriculares en su etapa de niñez y adolescencia. El segundo proceso implica la transición de esa etapa primaria donde forjaron un gusto por las artes escénicas al nivel profesional, el cual se ve plagado de tensiones sobre la elección de una carrera artística, lo que se observó fueron indecisiones e imposiciones por parte de los padres que los llevó a tres formas de llegar a profesionalizarse en su quehacer teatral: los que no tuvieron complicaciones y el siguiente nivel estaba claro, estudiar teatro, actuación, música,

danza, los que realizaron una primera carrera universitaria alejada de las artes y después una segunda carrera en teatro, o los que se capacitaron a partir de talleres y cursos equivalentes a especialidades o incluso carreras profesionales. Finalmente, el tercer proceso de socialización es el enfrentamiento a un mercado de trabajo precario, carente de plazas en compañías de teatro clásico o incluso comercial, que les lleva a generar estrategias de acción para poder *vivir del arte*, las cuales dan como resultado el perfil profesional de un artista de cabaret: son artistas independientes, autogestores de varios proyectos creativos que realizan de manera simultánea, para los cuales requirieron altas dosis de capacitación tanto administrativa como artística, además de su participación en otras actividades laborales relacionadas siempre con el arte y la cultura como es la docencia, el teatro comercial, la televisión, es decir, el artista de teatro cabaret tiene dos rasgos esenciales de precariedad laboral: el Autoempleo y la multiactividad cultural.

Es así como se dibuja su forma de organización del trabajo, centrada en la cooperación e intermediación, es decir, se organizan de manera colaborativa ya sea entre integrantes de una misma compañía o la asociación de varias de ellas, según la magnitud y el presupuesto con el que se cuenta, de esa manera van conformando redes para la producción y venta de los espectáculos de teatro cabaret y en ese transitar de proyectos creativos es que conforman sus normas o patrones de actividad colectiva centradas en las funciones de producción, intermediación y/o distribución de espectáculos teatrales, además de su trabajo escénico.

Por último sólo me resta indicar que el trabajo constituye un análisis mixto [cualitativo – cuantitativo] en el que cada eje temático requirió de una mirada multinivel [micro – meso - macro] de diferente magnitud, que lo determinaba el alcance y poder de las acciones, interacciones y significados que los sujetos plasmaron en sus relatos y lo que yo pude captar en mi inmersión etnográfica y auto etnográfica digital, para dar cuenta de la constitución de un mundo de arte del

teatro cabaret y los diversos factores que intervienen en el desarrollo de éste. En este sentido, el estudio del trabajo de los artistas escénicos ha sido una especie de laboratorio de lo social que ha permitido poner a prueba algunas propuestas teóricas y metodológicas ya expuestas, por tanto, lo que caracteriza a esta tesis es su carácter híbrido, tanto en el modelo teórico-metodológico como en sus hallazgos. Un estudio empírico que ha dado seguimiento a como el trabajo precario en el ámbito artístico no solo afecta las condiciones laborales, sino que también impacta la identidad profesional de los artistas, quienes *deben navegar entre su pasión por el arte y la necesidad de generar ingresos*.

Así es como doy por concluida esta investigación, lo cual no quiere decir que cierro el tema, se abren nuevas líneas para seguir indagando, algunas ya las he trabajado de manera colectiva con mi seminario de investigación, como es la situación de los artistas escénicos en tiempos de crisis que se ha concretado en dos artículos colectivos³³ y dos capítulos de un libro colectivo en proceso de concluir³⁴. Además he comenzado una primera aproximación al que será el universo de estudio de mi siguiente investigación³⁵, en la que intento contesta a la pregunta sobre quiénes son las artistas escénicas en México en términos cuantitativos, identificando sus rasgos educativos, sociodemográficos, económicos y laborales, para posteriormente adentrarme en tres problemas interrelacionados: las condiciones de trabajo de las mujeres en las artes escénicas, las maneras en que surgen colectivos y organizaciones de mujeres en estos sectores, en un contexto nacional e internacional que contribuye a denunciar la discriminación de género y desigualdad en el acceso al trabajo en estos ámbitos. Trato de

³³ Guadarrama R. Bulloni, M., Petrilli, L., Quiña, G., Pina, Tolentino H. (2021) “América Latina: trabajadores creativos y culturales en tiempos de pandemia”, *Revista Mexicana de Sociología* 83, núm. especial (septiembre, 2021): 39-66. / Guadarrama R, García, R y Tolentino H (2023) “Precariedad Laboral en México. Artes escénicas durante la pandemia”, *Revista Mexicana de Sociología* Vo. 85, Número 3 (Julio-septiembre): 755-781.

³⁴ Capítulo titulado *Las y los trabajadores de la cultura y el arte en América Latina. Un acercamiento cuantitativo a sus características sociodemográficas y laborales*, en coautoría con Guillermo Quiña y Rosa Estela García y otro capítulo intitulado: *Los artistas escénicos en México. Vivir en la incertidumbre*, en coautoría con Rocío Guadarrama y Rosa Estela García.

³⁵ Ya registrada en la división de Ciencias Sociales y Humanidades de la Unidad Xochimilco, de la Universidad Autónoma Metropolitana. Mi espacio laboral.

establecer los vínculos entre procesos de organización y activismo de género en las artes escénicas y las demandas de derechos de las mujeres en torno a sus condiciones laborales en profesiones artísticas que son altamente masculinizadas como es la música, altamente feminizada como la danza y en una en la que las brechas de género casi desaparecen como es el teatro.

Anexo 1

Instrumentos de recopilación de datos

GUÍA DE ENTREVISTA

Se busca:

Explicar los procesos de cooperación e intermediación que las compañías de teatro cabaret llevan a cabo para el desarrollo de sus proyectos económico-culturales y cómo estos procesos podrían conformar territorios creativos en la ciudad de México.

La información que nos proporcionen será utilizada exclusivamente para fines académicos

Datos de control

Número de entrevista	
Nombre del entrevistado/a	
Nombre de cómo se le conoce en el medio	
Nombre de la compañía de cabaret	
Correo electrónico y teléfono	
Fecha de la entrevista	
Lugar de aplicación	
Otras personas presentes en la entrevista	

Ficha sociodemográfica

Edad	
Lugar de nacimiento	
Ultimo grado de estudios	

Carrera cursada	
Últimos tres cursos, diplomados, que haya cursado, nombre y año	

Ejes temáticos y líneas indagatorias

Caracterización del artista o intermediario	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Gusto por el arte, el teatro, el cabaret ✓ Influencias profesionales ✓ Desarrollo profesional: cómo fue su inserción al teatro cabaret ✓ Desarrollo profesional: formación artística
Caracterización de la compañía	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Nombre ✓ Los inicios ✓ Integrantes ✓ Organigrama ✓ Fuentes de financiamiento ✓ Organización administrativa ✓ Organización financiera ✓ Posiciones políticas ✓ Especificidad de una compañía ✓ Semejanzas y diferencias entre trabajar de manera individual y trabajar por compañía ✓ ¿Qué es una compañía de cabaret?
Caracterización del cabaret en la ciudad de México	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Desarrollo del cabaret en México (su historia, compañías, cabareteros, proyectos representativos (espectáculos) ✓ Influencias que marcan el desarrollo del cabaret ✓ Compañías más destacadas ✓ Cabareteros más destacadxs ✓ Semejanzas y diferencias entre el teatro

	<p>cabaret y otro tipo de expresiones teatrales</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ Tipos de teatro cabaret: semejanzas, diferencias ✓ Formación de públicos: características socioculturales, demográficas, etc.
<p>Dinámica del cabaret en la ciudad de México</p>	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Circuitos ✓ Foros teatrales ✓ Percepción de las zonas de la ciudad como contexto de los foros teatrales ✓ Percepción de las zonas de la ciudad como contexto para el desarrollo de sus proyectos culturales (trabajo y vivienda)
<p>Organización del trabajo (cooperación) en los proyectos culturales de la compañía</p> <p>**Para un espectáculo</p> <p>**Para el festival internacional de cabaret</p> <p>**Para el desarrollo de un foro teatral</p> <p>**Para cursos académicos</p>	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Actividades individuales, cuáles ✓ Actividades colectivas, qué y entre quienes ✓ Presencia de contratos ✓ Descripción del proceso creativo ✓ Contexto sociocultural ✓ Difusión: internet, medios de comunicación ✓ Foros teatrales: elección, relaciones laborales, relaciones no laborales
<p>Redes de colaboración entre compañías</p>	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Participación con otras compañías y/o actores de la escena para el desarrollo de proyectos ✓ Colaboración de otros artistas que no pertenecen a la compañía: cuándo, por

	<p>qué, criterios de elección</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ Colaboración de otros para-artistas que no pertenecen a la compañía: cuándo, por qué, criterios de elección
<p>Redes de colaboración con otros actores de la escena</p>	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Con el Gobierno Federal y de la ciudad de México ✓ Con la sociedad civil ✓ Con las instituciones educativas ✓ Con los medios de comunicación ✓ Con el medio del espectáculo ✓ Con los dueños/administradores de los foros teatrales
<p>Intermediación en el desarrollo de los proyectos culturales</p>	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Toma de decisiones, quién y cómo para gestionar ✓ Toma de decisiones, quién y cómo para producir ✓ Toma de decisiones, quien y como para promocionar ✓ Toma de decisiones, quién y cómo para vender
<p>Proyección a futuro</p>	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Como expresión teatral ✓ Como compañía

GUÍA DE OBSERVACIÓN PARTICIPANTE

Como asistente a los espacios de presentación de los espectáculos de las compañías de teatro cabaret.

Objetivos: Identificar las compañías de cabaret, identificar los foros teatrales y otros lugares de presentación, la relación con el público, los distintos tipos de público, las temáticas abordadas en los espectáculos, las relaciones entre compañías para la presentación de los espectáculos. Así como situaciones visibles de organización como son la relación con el gobierno Federal y de la Ciudad de México.

DATOS GENERALES:

Fecha:

Lugar:

Hora de inicio de la observación:

Hora de finalización de la observación:

Escenario social	Ítems observables	Referentes empíricos
Proyecto cultural 1. El Festival Internacional de Cabaret	Organización	Describir de qué manera se organiza el festival
Donde se desarrolla el proyecto	El foro teatral	Nombre Dirección Exclusivo para cabaret Público o privado Descripción del escenario físico Distribución interna para cada evento Cuáles espectáculos se presentan Precios / entradas Libres
	Otro foro cultural	Nombre Dirección

		<p>Público o privado</p> <p>Descripción del escenario físico</p> <p>Forma de adaptación para el proyecto</p> <p>Cuáles espectáculos se presentan</p> <p>Precios / entradas Libres</p>
Proyecto cultural 2: Los espectáculos	La compañía	<p>Nombre</p> <p>Integrantes o los que participan en el espectáculo: Actores-Actrices, Directores, Autoría del espectáculo, Música, arreglos, Nombre del espectáculo</p>
	El público	<p>Características del público asistente, observar diferencias por foro y espectáculos</p>
	La temática	<p>Qué temas se aborda en el escenario</p>
	La organización	<p>Describir lo que se puede rescatar de la organización, desde la butaca / ensayos</p>
	La cooperación / redes	<p>Describir trabajo cooperativo entre compañías</p> <p>* En el espectáculo</p> <p>* Antes del espectáculo</p>
Proyecto Cultural 3: Talleres / Clases magistrales / mesas redondas	Información general	<p>Temas</p> <p>Instructores / ponentes</p> <p>Lugares</p> <p>Costos</p>

Anexo 2

Semblanza de escuelas e instituciones donde cursaron sus carreras los artistas escénicos

Escuela Nacional de Arte Teatral

Enfatizando el carácter humanista, comprometido con la sociedad y la autogestión la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT) se ha convertido en un referente en la educación artística del país desde su fundación en 1946.

Actualmente a nivel licenciatura oferta las carreras de actuación y escenografía, dentro de la segunda se ofertan las especialidades de diseño escenográfico, iluminación, vestuario y producción.

La ENAT enfatiza la especialización de sus alumnos en las diversas áreas requeridas para la producción de puestas en escena que resulten competitivas a nivel nacional e internacional, esto lo logra gracias a una planta docente del más alto nivel y a sus planes y programas enfocados dar la preparación más óptima y amplia para sus alumnos.

Facultad de Filosofía y Letras

Teniendo su origen en un curso optativo impartido en 1934 por Fernando Wagner, titulado *Practica teatral* el cual formo parte de la Facultad de Filosofía y Bellas Artes, lo que es la Facultad de Filosofía y Letras, se marca el inicio y la inclusión de las artes teatrales a la Universidad Nacional Autónoma de México.

Actualmente dicha facultad cuenta con un plan diseñado específicamente para que todos los interesados en estas artes exploten su potencial en las áreas de literatura dramática, investigación teórica e histórica, actuación, dirección producción y dramaturgia teatral.

Su línea de formación permite a los y las egresadas insertarse en las artes teatrales a través de la docencia, investigación, críticos, directores, creadores,

actores, productores o difusores.

Centro Universitario de Teatro

Fundada en 1962 como parte de la Universidad Nacional Autónoma de México el Centro Universitario de Teatro (CUT) se especializa en la rama de la formación teatral tanto de actores como productores, directores y dramaturgos.

Aunque se encuentra estrechamente ligada a la UNAM, ya que es una de sus dependencias, el CUT tiene la autonomía que le permite adecuarse constantemente a los requerimientos sociales y expresarlos en sus planes y programas de estudio.

Desde su fundación el CUT ha tenido a directores de renombre como Héctor Mendoza, José Ramon Enríquez, Luis de Tavira y Ludwik Margulles por mencionar algunos.

Foro Teatro Contemporáneo "Ludwik Margules"

Fundado en 1991 bajo el nombre de "El fondo de la Ribera S.C Artes Escénicas" pero más conocido como Foro Teatro Contemporáneo "Ludwik Margules", en honor a su fundador, fue un referente para la educación y producción teatral del país hasta su cierre en 2005.

Durante esos años se ofertaron las carreras de actuación y dirección además de cursos que abarcaban aspectos tales como: (1) Metodología y técnicas de dirección, (2) Perfeccionamiento actoral y (3) Dramaturgia.

Escuela Superior de Música

Creada en 1922 con el objetivo principal de cobijar al sector proletario del país que por diversas razones no tenían la oportunidad (o la habían perdido) de estudiar en los cursos regulares ofertados por el Conservatorio Nacional de Música, surge, en etapa embrionaria, lo que hoy constituye la Escuela Superior de Música (ESM).

En esta primera etapa la ESM se conformó por una serie de cursos nocturnos que formaban parte del Conservatorio Nacional de Música así pues y bajo la dirección de Julián Carrillo el Conservatorio abrió sus puertas a un sector hasta entonces marginado: los adultos quienes en su mayoría procedían del sector popular.

En 1925 los cursos nocturnos se formalizan y separan del Conservatorio dando origen a la Escuela Popular Nocturna de Música en 1935 nuevamente la institución innova creando los cursos nocturnos para obreros y cuyo requisito era que sus aspirantes fueran obreros y que, por razones de edad en su mayoría, no pudieron ingresar al Conservatorio aun y cuando ya se encontraban ejerciendo como músicos en sus diferentes vertientes.

Un año después, en 1936, la Escuela Popular Nocturna de Música amplía su nivel académico y su sector objetivo pues se consolida como la Escuela Popular Nocturna de Música para Trabajadores y Empleados convirtiéndose en una institución de nivel superior y manteniendo como población objetivo al gremio obrero.

En 1969 y como consecuencia de las reestructuraciones integradas a raíz de la fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes la, aún, Escuela Popular Nocturna de Música para Trabajadores y Empleados se establece en su antigua sede la calle de Cuba 92 en donde la demanda recibida ocasiono la ampliación de la oferta educativa dando origen a la división infantil aunado a esto la mayor difusión y apoyo recibido ocasiono que en 1969 viera la luz la actual Escuela Superior de Música.

En 1980, y tras un segundo cambio de sede, la ESM registra su plan de licenciatura en la Dirección General de Profesiones de la SEP, en 1998 se incorpora el plan de licenciatura en Jazz. En 1999 se instala definitivamente en su actual sede, el Centro Nacional de las Artes, donde continua con la labor de formaciones de músicos profesionales, actualmente, y a nivel superior, se ofrecen las siguientes licenciaturas: Flauta Transversa, Oboe, Clarinete, Fagot, Corno

francés, trompeta, Trombón, Tuba, Percusiones, Arpa, Violín, Viola, Violoncello, Contrabajo, Guitarra, Clavecín, Piano, Canto Operístico, Composición, Dirección De Orquesta, Jazz. Así como también la orientación en música antigua en donde se ofertan con las siguientes orientaciones: Flauta de pico, Flauta traversa barroca, Órgano.

Anexo 3

Artistas y compañías que conforman actualmente el mundo del arte del teatro cabaret en México

Tabla 11

Artistas solistas que han participado en el FIC 2003-2024 (con nombre artístico)

No.	Artista
1	Adolfo Sánchez
2	Adriana Chávez
3	Adriana Moles (Zirka Cabaret)
4	Alan Gutiérrez
5	Alberto Cerz
6	Alejandra Ley
7	Alex Pandev
8	Alex Sol (La gorda)
9	Ana Beatriz Martínez
10	Ana Beatriz Ramírez
11	Arinda Caballero
12	Astrid Hadad
13	Carla B.
14	Carlos Bieleto
15	Carlos Pascual
16	Catalina Pereda
17	Cecilia Sotres
18	César Enríquez Cabaret
19	Cía Musiteater
20	Conchi León
21	Daniela Saa
22	Deme Bonilla (Teatro a Piensos)
23	Darío T. Pie
24	Deysi Preciche
25	Doris Steinbichler
26	Eduardo Soto

27	Erika Islas
28	Felipe Nájera
29	Fernanda Tapia
30	Fernando Martínez Monrroy
31	Fernando Rivera Calderón
32	Gabriel Castillo
33	Gabriela Gallardo
34	Gabriela Gallardo
35	Gabriela Serralde
36	Héctor Suarez Gomís
37	Hernán del Riego
38	Israel Rodríguez
39	Janet Miranda
40	Jeanette Macari
41	Jimena Montes de Oca (La Mostra)
42	Joey Arias
43	Juan Pablo Gueretto
44	Juan Ríos
45	Julia Arnaut
46	Karol Lipnik
47	Laura de Ita
48	Leo Masirah
49	Leonardo Soquí
50	Leticia Pedrajo (La Teatrera Solitaria)
51	Liliana Felipe
52	Lou Best Cabaret
53	Lukas Avedaño
54	Madame Chiang
55	Manuel Ballesteros
56	Mare Advertencia Lírica
57	Mariano Ruiz
58	Marta Paccamici
59	Mercedes Hernández
60	Miguel Heller

61	Mina
62	Minerva Valenzuela (La del Cabaret)
63	Montserrat Ángeles Peralta
64	Montserrat Cabaré
65	Montserrat Marañón
66	Nadia Granados (La Fulminante)
67	Octavio Mendoza (La Bruja de Texcoco)
68	Omar Medina
69	Oscar Oliver
70	Paola Izquierdo
71	Pedro Kóminik
72	Pía Tedesco
73	Pilar Boliver
74	Regina Orozco
75	Richard López
76	Roberto Cabral
77	Roberto Camargo (Camargus)
78	Roberto Sosa
79	Rosina Caballero
80	Saás Tun
81	Sabrina Tenopala
82	Sol Pereyra
83	Susana Arocha, "La Pior de Todas"
84	Talía Loarúa
85	Tareke Ortiz
86	Tito Vasconcelos
87	Yanet Miranda
88	Yanet Miranda (Shakira Kurosawa)
89	Yurief Nieves

Tabla 12

Compañías de teatro cabaret que han participado en el FIC 2003-2024

No.	Compañía / Grupo/Producción	Integrantes/Propietario/a	Periodo de actividad
1	A Grito de Diva Producciones	Regina Orozco	2015 - actualidad
2	Abanico Cabaret (Hidalgo)	Miguel Ponce Myrella Aurora Velasco Corona Mario González Patricia Rodríguez García Ana PeCa Cinthia Gutiérrez Navarrete Eduardo Hidalgo.	2020 - actualidad
3	Academia de Burlesque de Lucy Von Mambo	Lucy Von Mambo Jo Weldon Tigger Fergusson, Guadalupe Bocanegra Claire Prigent.	2013 - actualidad
4	Alamar Entretenimiento	Director: Ricardo Zárraga Artistas colaboradores: Paola Izquierdo Bruno Salvador Nohemí Espinosa Roam León Adrián Ladrón Micaela Gramajo Sergio Solís Isabel Bazán Juan Carlos Medellín Angélica Rogel Mario Eduardo D'León Daniela Arroio Alan Uribe Villarruel Fabiola Baires	2013- actualidad

		Itzel Rodríguez Teresa Alvarado Fernando G. Jiménez Karla Sánchez Fernanda Huerta Grecia Ricart Yurief Nieves Pia Siliceo Josué Cortés Enrique Campo Adriana Delfin Juan José Rodríguez Adriana Focke Elena Garnes César Romero Aitza Terán Andrés Fernández Meraqui Pradis Raúl Rodríguez de la Peña Mariana Mallol Leonardo Soqui Dora Juárez Kiczkovsky Liliana Medrano Marisol Meneses Salua Jackson Ix-chel Muñoz Alicia González Laura Charles Carlos Corona Alejandra Escobedo Nalleli Montero Luz Olvera Ana Lilia Menéndez	
5	Aquí y Ahora - Compañía Teatral	Carmen Conde	2019 - actualidad

6	Arcardenchatos	Sin datos	
7	Arte Nuevo de México	Paola Izquierdo Isaac Pérez Calzada	2011 – actualidad
8	Artemexi	Sin dato	
9	Atabal Creación Artística	Ana Bertha Cruces	2017 - actualidad
10	Atarascate Teatro	Alex Aviña	2016 - actualidad
11	Atochita y Kerubina Producciones	Hypatia Fat.alista	2022 - actualidad
12	Berrinche Teatro	Mónica Romero Daniel Mena	2016 - actualidad
13	Cabaret de Diez	Carlos Alexis Mónica Magdiel Daniel Berthier	2023 – actualidad
14	Cabaret Loaria Kids	Talía Loara	2016 - actualidad
15	Cabaret Misterio	Andrés Carreño	2003 - actualidad
16	Cachetada con Guante Blanco	Osvaldo Solsot Víctor de León	2017 - actualidad
17	Carita de Luna Producciones	Claudia Acosta Mauricio Pérez Rouse Calderón Beatriz Cabrera Isabel Chavarría	2015 - actualidad
18	Carla Borghetti & la Compañía del Tango Nómada (Argentina radicada en México)	Carla Borghetti Iván Peñoñori	2005 - actualidad
19	Casa Teatro Reynosa	Diversos colaboradores	2018 - actualidad
20	Chikita Feroz	Yanet Miranda	2024
21	Circoncuente	Sin dato	

22	Co Productions (Gaby Muñoz)	Sin dato	
23	Colectivo Chunique	Inicio: Alfonso Figueroa Urías Mario Rey María Luisa Arce. Actualmente: Alfonso Figueroa Urías.	2011 (aprox) – se desconoce si sigue activo
24	Colectivo Sacatrapos	Alarcón Kabeza Magú Rictus Sirako Tacho	2014 - Actualidad
25	Colonche Cabaret (San Luis Potosi)	Ricardo Moreno Aldo Reséndiz Eloísa Zapata Susana Arocha	2014 - actualidad
26	Compañía “Género Menor”	Paola Izquierdo Gustavo Proal Roam León Isabel Almeida	2004 - actualidad
27	Compañía De Lirios	Nohemí Espinoza Isabel Almeida Julia Arnaut Romina Coccio Carolina Garibay Paola Izquierdo Ix-chel Muñoz Cecilia Noreña Gabriela Ochoa Lucía Pardo Diana Perelli Jocelyn Sampayo Gabriela Ugalde	2016 - actualidad
28	Compañía de Teatro Penitenciario	Itari Marta Mena Abraham Brenda Valeria del Ángel Lemus Israel Rodríguez Hernández Francisco Javier González Cruz Ismael Corona Hernández Feliciano Ramírez Mares Héctor Maldonado Rojas Carlos Gerardo Gopar	2009 - actualidad

		Juan Luis Hernández Domínguez Cesar David García Martínez Rafael Martínez Hernández Oscar Lara Ramírez Antonio Escalera Rosas Antonio Hernández López Rene Hernández López Jorge Juárez Arévalo José Juan Sánchez Castañeda Felipe Reyes Herrera Josué de León Arellano Jesús Almaraz Zepeda Alfredo Contreras González	
29	Cortejo Producciones	Eloy Hernández Edgar Sánchez Ru Estudio / Rubén Vera Jinich Patricia Hernández Mendoza Ivonne Márquez Francisco Hernández Castelán Georgina Cueto	2011 - actualidad
30	Los Cuatezones	Judith Inda Russel Álvarez Gonzalo Blanco	2016 - actualidad
31	DC Arte AC	Sin datos	
	Desparpajados Teatro	Edgar, Lilo y Sara	2023 – actualidad
32	Di Notte Nel Cabaret (Tijuana)	Ana Ávila	2012 - actualidad
33	Dragatitlán	Roberto Cabral Coro Gay Ciudad de México Invitados especiales.	2017 - actualidad
34	EFE Tres	Ana Lilia Herrera Fernando Memije Fernando Villa Allan Flores	2012 - actualidad

		Ana Lilia Herrera	
35	Ensamble Mpkstroff – Ensamble-rías	Mauricio Durán Leonardo Luna Vinicio Marquina	2005 – 2011 (cambio de nombre) - actualidad
36	Esta Cabral Producciones	Roberto Cabral	2018 - actualidad
37	Estas Señoras Cía.	Cristina Arévalo NashCasas Yannin Heredia Ara Torres Ló	2023 - actualidad
38	Felpudas Teatro	Vianey Hernández Villada Diana Pimentel Rosales	2015 - actualidad
39	Gordas Expansivas Burlesqueras	Arantza Duran, Fernanda Hernández Sandra Soul Valeria Paulino Araceli Torres	2023 - actualidad
40	Gueza Cabaret (Veracruz)	Isaely Guevara Ricardo Zamora	2021 - actualidad
41	Hombre Bala Presenta	Integrantes: Valerio Vázquez Yurief Nieves Julia Arnaut Andrea Cosette Erica Islas Élide Gallar	2018 - actualidad
42	Idolas Teatro	Sin datos	
43	Improvatas (Puebla)	Abraham Salomón Improdiva Luis Arroyo Pablo Camacho	2023 - actualidad
44	Imprudentes Teatro (Tlaxcala)	Juan Munchi Samantha Moreno Amaury Calderón Karen Arceaga	2013 - actualidad

45	Jengibre Teatro	Ángel Luna Flores Andrés Torres Orozco Hugo Rocha Bruno Salvador Roam León Ángel Luna Gerson Martínez Hazael Rivera Adrián Aranda	2018 - actualidad
46	La Canija Teatro	Julia Arnaut Claudia Arellano	2019 - actualidad
47	La Coregía (Morelia, Michoacán de Ocampo)	Erandini Alvarado Valeria Ortega Paulina Rosas Andrea Ruíz.	2006 - actualidad
48	La Guayaba y La Tlayuda (Morelos)	Daniel González Saavedra Gabriel López	2012 - actualidad
49	La Mafia Cabaret	Liliana Ramírez-Silva Irakere Lima Pako Reyes	2015 - actualidad
50	La Maña Teatro	Nicole Ramos Erika Manríquez Diego Cárdenas Omar de Vil	2019 - actualidad
51	La Nave de las Locas	Tito Vasconcelos Luis Esteban Galicia Artistas invitados	2019 - actualidad
52	Las Desamoradas	Sabrina Salem Arantxa Merlín Ana Laura Rosendiz	2022 - actualidad
53	Las Diablas Cabaret	Francisco Granados Alan España Amyra Lira	2017 - actualidad
54	Las Hermanas Vampiro	Daniel Vives Oswaldo Calderón (†)	1995 - actualidad

		Marianita 33	
55	Las HHH	Yanet Miranda Ana Beatriz Martínez	2017 - actualidad
56	Las Hijas del Cardenal	Miguel Romero Rodrigo Ostap	2009 - actualidad
57	Las hijas del maíz (Cuernavaca)	Lucia Rosales Villar Xóch Guzmán Delgado Zenyazen Ceiba Jessica Rivera Hamed	2015 - actualidad
58	Las Hijas de Safo	Elfye Bautista Gabriela Gallardo Brissia Yeber Isabel Almeida	2014 - actualidad
59	Las Luz y Fuerza	Laura De Ita Marina De Ita Oceana Castañeda	2014 - actualidad
60	Las Reinas Chulas	Marisol Gasé Nora Huerta Ana Francis Mor Cecilia Sotres	1998 - actualidad
61	Les Delicades	Yanet Miranda Ángel Luna	2014 – se desconoce el dato
62	Los Aguakates	Leika Mochán María Emilia Martínez Yurief Nieves Omar Medina Rodrigo Valenzuela Víctor Castillo	2006 - actualidad
63	Los Bentleys	Gabriela Murray Marissa Saavedra Gabriela Gallardo Amanda Schmelz	Se desconoce el dato
64	Los de Siempre Artes Escénicas	IMiroslava Figueroa Michell MorMon Javzul Quijano Morán Yafté Arias	2017 (aprox) - actualidad

		Pzykho Dezperate Moniquita Bajonero Alejandra Olvera	
65	Los Imperfectos Desconocidos	Sin datos	
66	Los Tititos del Cabaret		2014 - actualidad
67	Malinches Cabaret	Pink Monamorhoop Dæmonia <u>Dolores</u> <u>SuculentAGoGo</u>	Sin Vixen 2018 - actualidad
68	Manas a la Obra	Sabrina Maytorena Sabrina Tenopala Jimena Montes de Oca Irakere Lima Yoalli Michelle	2019 - actualidad
69	Menos 1.60 (CDMX / Tijuana)	Lou Best Yarid Ávila Ariesna González Erica Islas Yurief Nieves	Sin dato
70	Minorías Encabronadas	Adriana Cardeña Itzel Arcos Erika Bernal Adriana Chávez	2019 (aprox) - actualidad
71	Moulin Blue Cabaret	Daniela Peña José Manuel Campos.	2022 - actualidad
72	Mujercitos Cabaret (Puebla)	Edgar Moreno Víctor Solfina Betzabel Hernández Juan Pablo Requena	2012 - actualidad
73	Musiteater	Abraham García Fuentes	2015 - actualidad
74	Nopal con flor. Teatro	Luis Montalvo Pueblo López Cesar Medina Francisco Reyes	2015 - actualidad

75	Pandilla (Venezuela)	Teatro	Maykol Pérez	2010 - actualidad
76	Parafernalia	Teatro	Erica Islas Ana Laura Ramírez Ramos Mariano Ruiz.	2011 - actualidad
77	Pekas y Peces (Morelos)	Kabaret	Daniel González Saavedra Ricardo de la Luz Marlene Romero	2017 – actualidad
78	Quarto acto		Paola Malú, Aldo Estrada, Raí Solís, Alex Archie Cervantes, Luz Amelie, Tony Corrales e Iván Zambrano	2016 - actualidad
79	Regordet (Veracruz)	Cabaret	Andrea Maliachi Paulina Guisa	2016 - actualidad
80	Ross Producciones		Chuck Ross	2018 – actualidad
81	Sergio Carazo Cardona, César Chagolla y Alberto Cerz		Sergio Carazo Cardona César Chagolla Alberto Cerz	Indeterminado - actualidad
82	Sexto Sentido		Adriana Cardeña	2017 - actualidad
83	SIAS Producciones		Sergio Arroyo	2010 - actualidad
84	StandUperras		Cynthia Híjar Tamara de Anda Sara Silva La Mala Marquina Myr Ramírez	2017 - actualidad
85	Susana Arocha y Aldo Reséndiz		Susana Arocha Aldo Reséndiz	¿2023? - actualidad
86	Talavera (Puebla)	Cabaret	Jorge Vertizi Jovany Magaña Juan Munchi Rubs Reyna	2012 - actualidad
87	Teatro de la Ilusión		Salvador Ignacio	2019 -

		Javier Rendón Tovar José Fernando López Rodríguez	actualidad
88	Tepalcate Producciones	Sin datos	
89	Teatro de los Sótanos	Lizeth Rondero Felipe Rodríguez Nora Manneck Omar Guzmán Emmanuel Márquez Astillero Teatro Gerardo Olivares Fuentes Giselle Sandiel Isaías Avilés	2005 - actualidad
90	The Burlesque Company	Sin datos	2019 - actualidad
91	Una Güera y una Morena Producciones	Marissa Saavedra Mariana Gajá	2011 - actualidad
92	Vereda Teatro	Sofía Sanz Luisa Castellanos Gildardo Pérez-Castro	2014 - actualidad
93	Vuelta de Tuerca Producciones	Eduardo Castañeda Edgar Uscanga	2011 - actualidad
94	Webnovelas Web	Eduardo Soto Diego Vázquez	2006 - actualidad

Bibliografía

- Abbing, H. (2011). Poverty and Support for Artists en R. Towse (Ed.), *A Handbook of Cultural Economies* (pp. 344-349). Edward Elgar Publishing.
- Abbott, A. (2001). *Time Matters On Theory and Method*. The University of Chicago Press.
- Amir, M. (2004) "Etnography" *Qualitative Research in Sociology*, London: SAGE Publications, pp. 34-62.
- Alzate, G. (2002). La disidencia política: Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe en *Teatro de Cabaret: Imaginarios disidentes*. Ediciones Gestos.
- Alzate, G. (2002). Teatro de Cabaret: Imaginarios disidentes en *Teatro de Cabaret: Imaginarios disidentes*. Ediciones Gestos.
- Alzate, G. (2007). Carpaturgia: el cabaret mexicano como un espacio contrasimbólico en *Latin American Theater Review*, 133-151.
- Alzate, G. (2011). Albur, naquiza, camp y manierismo en el cabaret de Regina Orozco. *Latin American Theatre Review*, 41(1), 95–114.
- Baca Barajas, G. (N.D.). *El teatro de revista y la exaltación de la identidad mexicana durante 1921*.
- Becker, H. (1982). *Art worlds, Berkeley y Los Angeles*. University of California Press.
- Becker, H. (1986). *Manual de escritura para científicos sociales. Como empezar y terminar una tesis, un libro o un artículo*. Siglo XXI Editores.
- Becker, Howard S. (1994). La confusion des valeurs. En P.M. Menger, y J.C. Passeron (eds.), *L'art de la recherche. Essais en l'honneur de Raymonde Moulin* (pp.24-39). La documentation française.
- Becker, H. (2009). *El poder de la inercia. Apuntes de Investigación del CECYP*, 15, 99-111.
- Becker, H. y Pessin, A (2024). Diálogo sobre las nociones de Mundo y Campo. Una conversación entre Howard S. Becker y Alain Pessin. *Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 24(1), e2401.
- Becker, H. (1994). La confusion des valeurs en P.M. Menger, y J.C. Passeron

- (eds.), *L'art de la recherche. Essais en l'honneur de Raymonde Moulin* (pp.24-39). La documentation française
- Betti, E. (2018). Historicizing Precarious Work: Forty Years of Research in the Social Sciences and Humanities. *International Review of Social History*, 63(2), 273–319.
- Berger, P. y Luckmann T. (1995) *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bourdieu, P. (1977). *La reproducción: Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Editorial Laia.
- Bourdieu, P. (1990). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus.
- Bourdieu, P. (1988). *Cosas dichas*. Gedisa
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Siglo XXI Editores.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto*. Siglo XXI Editores.
- Bove, A., Murgia, A., & Armano, E. (2017). Mapping Precariousness: Subjectivities and Resistance. An introduction en E. Armano, A. Bove, & A. Murgia (Eds.), *Mapping Precariousness, Labour Insecurity and Uncertain Livelihoods. Subjectivities and Resistance* (pp. 1–12). Taylor & Francis Group.
- Bulloni, M. N. (2017). Fragmentación productiva y regulación del trabajo en la producción audiovisual argentina. Tendencias sectoriales en contextos de internacionalización. *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*, 22, 45 - 64.
- Bulloni, M. N., & Pontoni, G. (2019). Respuestas y desafíos sindicales frente a la tercerización y la flexibilización laboral. Un análisis en el sector de producción de contenidos para TV en Argentina (2011-2018). *Teoria Jurídica Contemporânea. Periódico Do Programa de Pós-Graduação Em Direito Da Universidade Federal de Rio de Janeiro*, 4(2), 110–143.
- Bulloni, M. N. (2020). Digitalización, precariedad y organización colectiva. Reflexiones en torno al futuro del trabajo en la producción audiovisual. *Voces en el Fénix*. 5-2020, 80-85.
- Bulloni, M. N. (2020). Precariedad del trabajo en los campos de las artes y la cultura: sus contradicciones, heterogeneidades y desigualdades. Un

- abordaje de la industria audiovisual argentina *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, 8, 1-27.
- Bulloni, M. N., Justo von Lurzer, C., Liska, M., & Mauro, K. (2022). Mujeres en las artes del espectáculo. Condiciones laborales, demandas de derechos y activismos de género. *Descentrada. Revista interdisciplinaria de feminismos y género*, 6 (1), e161. En Memoria Académica.
- Bystryn, M. (1981). Variation in Artistic Circles. *The Sociological Quarterly*, 22(1), 119–132.
- Caballero, B. (6 de Junio 2018). Resistencia y Cabaret. *El Sótano. Revista de Artes Escénicas*.
- Carreteiro, T. C. (2002). Historia de una vida, historia de una sociedad de exclusión. *Perfiles Latinoamericanos*, 10(21), 11–33.
- Caves, R. E. (2000). *Creative Industries: Contracts Between Art and Commerce*. Harvard University Press.
- Cervantes Sanchez, R. (2002). *Café-Teatro y Cabaret: Opciones para la creación escénica en México* [Tesis que para obtener el título de Licenciado en Literatura Dramática y Teatro]. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Creswell, J.W. (2014). *Research Design. Qualitative, quantitative and mixed methods approaches* (4a ed.). Thousands Oaks, CA: Sage.
- De la Garza, E. (2009) *Hacia un concepto ampliado del trabajo*, Ponencia presentada en CLACSO.
- De Vito, C. (2017). Labour flexibility and labour precariousness as conceptual tools for the historical study of the interactions between labour relations en Karl-Heinz Roth (Ed.), *On the Road to Global Labour History. A Festschrift for Marcel van der Linden* (pp. 219–241). Brill.
- Denzin, N. K. (1970). *The Research Act. A Theoretical Introduction to Sociological Methods*. Aldine.
- Denzin, N. K. (1986). Postmodern Social Theory. *Sociological Theory*, 4(2), 194-204
- Denzin, N. K. (2000). Un punto de vista interpretativo, en Catalina Denman y Jesús Armando Haro (Comp.) *Por los rincones: Antología de métodos cualitativos*

- en la investigación social* (pp. 147-206). El Colegio de Sonora.
- Dickie, G. (2005) *El círculo del arte: una teoría del arte*. Ediciones Paidós.
- Drake, G. (2003). 'This place gives me space': place and creativity in the creative industries. *Geoforum*, 34(4), 511–524.
- Dubar, C. (1991). *La socialisation. construction des identités sociales et professionnelles*. Armand Colin Editeur.
- Dubar, C. (2001). El trabajo y las identidades profesionales y personales. *Revista Latinoamericana de Estudios Del Trabajo*, 7(13), 6–16.
- Dubar, C. (2002). *La crisis de las identidades: la interpretación de una mutación*. Bella Terra.
- ESOPE. (2005). Precarious Employment in Europe. A Comparative Study of Labor Market Related Risks in Flexible Economies en *Informe final*. European Commission.
- Espinoza, C. (2012). El teatro: una cruzada por la decencia, Wikimexico, Artes Escénicas.
- Ferrarotti, F. (1983). *Histoire et histoires de vie, la méthode biographique dans les sciences sociales*. Librairie des Méridiens.
- Florida, R. (2002). *The Rise of the Creative Class*. Basic Books.
- Florida, R. (2002). The Economic Geography of Talent. *Annals of the Association of American Geographers*, 92(4), 743–755.
- Florida, R. (2005). *Cities and the Creative Class*. Routledge.
- Florida, R. (2010). *La clase creativa: la transformación de la cultura, del trabajo y el ocio en el siglo XXI*. Paidós.
- Frischmann, D. H. (1990). *El Nuevo Teatro Popular en México*. Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Gibson, C., Brennan-Horley, C., Laurenson, B., Riggs, N., Warren, A., Gallan, B., & Brown, H. (2012). Cool places, creative places? Community perceptions of cultural vitality in the suburbs. *International Journal of Cultural Studies*, 15(3), 287–302.
- Gilmore, S. (1990). Art Worlds: Developing the Interactionist Approach to Social Organization en H. Becker & M. McCall (Eds.), *Symbolic Interaction and*

- Cultural Studies* (pp. 148–178). The University of Chicago Press.
- Goffman, Erving (1997) “Introducción y conclusiones” en *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, pp. 13-28, 254-271.
- Guadarrama, R. (2013). Mercado de trabajo y geografía de la música de concierto en México *Espacialidades. Revista de temas contemporáneos sobre lugares, política y cultura*, 3(2), 192-216.
- Guadarrama, R., Hualde Alfaro, A., & López Estrada, S. (2014). *La precariedad laboral en México: dimensiones, dinámicas y significados*. El Colegio de la Frontera Norte, Universidad Autónoma Metropolitana
- Guadarrama Olivera, R., & Moreno Carranco, M. (2015). Espacios culturales alternativos: la Roma-Condesa en la Ciudad de México. *Alteridades*, 29(58), 73–85.
- Guadarrama, R. (2016). Músicos e intermediarios en los espacios de creación y cultura. La Roma-Condesa en la Ciudad de México. *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*, 22 (37), 169-196.
- Guadarrama, R. (2019). *Vivir del arte. La condición social de los músicos profesionales en México*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Guadarrama, R. y Moreno, M. (2020). *Mundos habitados* (1.ª ed.). Universidad Autónoma Metropolitana.
- Guadarrama R. Bulloni, M., Petrilli, L., Quiña, G., Pina, Tolentino H. (2021) “América Latina: trabajadores creativos y culturales en tiempos de pandemia”, *Revista Mexicana de Sociología* 83, núm. especial (septiembre, 2021): 39-66.
- Guadarrama R, García, R y Tolentino H (2023) “Precariedad Laboral en México. Artes escénicas durante la pandemia”, *Revista Mexicana de Sociología* Vo. 85, Número 3 (Julio-septiembre): 755-781.
- Guy Standing. (2011). *The Precariat: The New Dangerous Class*. Bloomsbury.
- Hammersley, M. y P. Atkinson (2010) *Etnografía. Métodos de investigación*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica:
- Heinich, N. (2009). The sociology of Vocational Prizes. Recognition as Esteem. *Theory, Culture & Society*, 26(5), 198–209.

- Heinich, N. (2012). Mapping intermediaries in contemporary art according to pragmatic sociology. *European Journal of Cultural Studies*, 15(6), 695-702.
- Hiernaux-Nicolas, D. (2004). Henri Lefebvre: del espacio absoluto al espacio diferencial. *Veredas. Revista Del Pensamiento Sociológico*, 5(8), 11–25.
- Hualde, A. (1998). Aprendizaje e identidad profesional entre los ingenieros de la frontera. ¿Hacia una profesionalización de la maquila? en *Cultura y trabajo en México. Estereotipos, prácticas y representaciones*. Universidad Autónoma Metropolitana - Fundación Ebert - Juan Pablos.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (2014). La informalidad laboral en *Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo. Marco conceptual y metodológico*. INEGI.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (2019). Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo (ENOE). *Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo (ENOE), Población de 15 Años y Más de Edad*. INEGI
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (2019). *Sistema Nacional de Clasificación de Ocupaciones, 2019 SINCO*. INEGI
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (2022, 17 noviembre). *Cuenta Satélite de la Cultura de México, 2021* [Comunicado de Prensa].
<https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2022/CSC/CSC2021.pdf>
- Jelavich, P. (1993). *Berlin Cabaret*. Harvard University Press.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria (1ª edición)*. Siglo XXI Editores.
- John-Steiner, V. (2000). Patterns of Collaboration among Artists en *Creative collaboration* (pp. 63–96). Oxford University.
- Kadushin, C. (1976). Networks and circles in the production of culture. *American Behavioral Scientist*, 94, 769–784.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing Libros, S. L.
- Manosalvas-Hurtado, M., & Alvarado-Verdezoto, J. (2022). Las mujeres artistas en Ecuador y su derecho al trabajo. *Revista Sociedad & Tecnología*, 5(1), 126-137
- Mauro, K. (2020). Presentación. Arte y trabajo: indagaciones en torno al trabajo

- artístico y cultural. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, 4(8), 1 – 17.
- Mauro, K. (2023). Estudio preliminar. Perspectivas históricas para un análisis del trabajo artístico en Occidente. *Escena. Revista de las Artes*, 82, 149 – 175.
- Menger, P.-M. (1999). Artistic labor markets and careers. *Annual review of Sociology*. 25, 541-547.
- Menger, P.-M. (2005). *Les intermittents du spectacle: sociologie d'une exception*. París: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Menger, P.-M. (2009). Artistic labor markets: Contingent work, excess supply and occupational risk management (pp. 765-811) en *Handbook of the Economics of Arts and Culture, Volume I*. North-Holland.
- Monsiváis, C. (2010). El teatro: que el telón se desplome sobre la conciencia en *Historia mínima de la Cultura Mexicana en el Siglo XX*. El Colegio de México.
- Mora Salas, M. (2010). Ajuste y empleo: la precarización del trabajo asalariado en la era de la globalización, *Estudios Sociológicos*, XXVIII (83), 36.
- Mora Salas, M & De Oliveira, O. (2010). La degradación del empleo asalariado en los albores del siglo XXI: Costa Rica y México, *Papeles de población*, 61, 195-231.
- Mosoetsa, S., Stillerman, J., & Tilly, C. (2016). Precarious Labor, South and North: An Introduction. *International Labor and Working-Class History*, 89, 5–19.
- Negus, K. (2002). The work of cultural intermediaries and the enduring distance between production and consumption. *Cultural Studies*, 6 (4), 501-515.
- Nixon, S & Du Gay, P. (2002). Who Needs Cultural Intermediaries?, *Cultural Studies* 16(4): 495–500.
- Ortiz Bullé, A. (2011). Orígenes y desarrollo del teatro de revista en México (1869-1953) en David Olguín (coord.) (Ed.), *Un siglo de teatro en México*. Fondo de Cultura Económica.
- Pacheco E. y De la Garza, E. (2011) *Trabajos atípicos y precarización del empleo*, México: El Colegio de México.
- Pérez Cubas, Mg. G. (2010). La dramaturgia del actor: El cuerpo como sujeto y

- objeto de la práctica escénica. *La Escalera. Anuario de la Facultad de Arte*. 20.
- Pérez-Ibáñez, M., & López-Aparicio, I. (2019). Mujeres artistas y precariedad laboral en España. Análisis y comparativa a partir de un estudio global. *Arte, Individuo y Sociedad*, 31 (4), 897-915.
- Pink, S. (2019). *Etnografía digital. Principios y práctica*, Madrid: Ediciones Morata.
- Pinochet Cobos, C., Peters, T., & Guzmán, V. (2021). La crisis COVID en el sector cultural chileno: estrategias de acción colectiva y políticas culturales desde abajo. *Revista de Estudios Sociales*, (78), 14-35.
- Pinochet Cobos, C & Muñoz-Retamal, J. (2022). Tiempos de ocio y trabajo creativo. Mujeres y desigualdad de género en el campo artístico. *Athenea Digital*, 22(1), e2936.
- Piña, C. (1989). Sobre la naturaleza del discurso autobiográfico. *Argumentos*, 7, 131–160.
- Popova, E. (2010). *La dramaturgia Mexicana de los años 90 del siglo XX desde la perspectiva de la postmodernidad*. Universidad Autónoma de Nuevo León
- Pratt, A. (2008). Creative cities: the cultural industries and the creative class. *Geografiska Annaler: Series B, Human Geo-Graphy*, 90(2), 107–117.
- Quiña, G. (2016). Los sentidos de la precariedad: reflexiones en torno a las representaciones del "trabajo creativo". *Controversias y concurrencias Latinoamericanas*, 8, 90 – 98.
- Quiña, G. (2018). Culturepreneurship y condiciones del trabajo en las industrias creativas. Una aproximación a partir del caso de la música independiente. *Revista Latinoamericana de Estudios Del Trabajo*, 22(37), 197–220.
- Reygadas, L. (2011) "Introducción: trabajos atípicos, trabajos precarios: ¿dos caras de la misma moneda?" En *Trabajos atípicos y precarización del empleo*, México: El Colegio de México, pp. 21-48.
- Richardson, I. (2003). Writing. A Method of Inquiry en Denzin, N. y Lincoln, Y. (eds.), *Collecting and Interpreting Qualitative Materials*, Thousand Oaks, Sage.
- Rico, A. (1999). El teatro Esperanza Iris: La pasión por las tablas. *Tremoya*, 58,

29-42.

- Robinson, J. (2006). *Ordinary cities: between modernity and development*. Routledge.
- Robles, H. (2010). Militancia y cabaret. *Revueltas, Cultura Política y Mucho Más*, 8(19).
- Rodgers, G., & Rodgers, J. (1989). Precarious Jobs in Labour Market Regulation: The Growth of Atypical Employment in Western Europe en *International Institute for Labor Studies/Free*. University of Brussels.
- Rodrigo Burón, D. (2013). El origen del teatro épico. Fundamentos para una práctica revolucionaria. *Scientia Helmantica: Revista Internacional de Filosofía*, 1(1), 137–163.
- Salazar, F. (2004). Globalización y política neoliberal en México. *El Cotidiano*, 20(126), 0.
- Sánchez, G., Romero, J., & Reyes, J. (2019). Los artistas y sus condiciones de trabajo. Una aproximación a su situación en México. *Entreciencias: Diálogos en la sociedad del conocimiento*, 7(21), 69-89.
- Sánchez, G., Romero, J., & Reyes, J. (2019). Los artistas y sus condiciones de trabajo. Una aproximación a su situación en México. *Entreciencias: Diálogos en la sociedad del conocimiento*, 7(21), 69-89
- Sanchez-Serrano, R. (2004). La observación participante como escenario y configuración de la diversidad de significados (pp. 97-124) en María Luisa Tarres (coord.) *Observar, escuchar y comprender: Sobre la tradición cualitativa en la investigación social*, Porrúa - El Colegio de México - FLACSO.
- Santos, M. (2000). *La Naturaleza del Espacio*. Ariel.
- Sapiro, G. (dir.) (2007). *La traducción como vehículo de intercambios culturales internacionales. Circulación de libros de literatura y ciencias sociales y evolución del lugar de Francia en el mercado editorial mundial (1980-2002)*, Informe de investigación, Centro de Sociología Europea.
- Scott, A. (1997). *The Cultural Economy of Cities*. Joint Editors and Blackwell Publishers Ltd.

- Scott, A. (2001). *Global city-regions: trends, theory, policy*. Oxford University Press.
- Segnini, L. (2011). À procura do trabalho intermitente no campo da música. *Revista Estudos de Sociologia*, 16 (30), 177-196.
- Segnini, L. (2014). Os músicos e seu trabalho: diferenças de gênero e raça. *Tempo Social*, 26 (1), 75-86.
- Segnini, L. (2019). Travail qualifié artistique et immigration à l'épreuve de genre. Jalons d'une enquête sociologique sur les musiciennes et les musiciens d'Europe de l'Est émigrés au Brésil depuis les années 1990 en M. Traversier & A. Ramaut (Eds.), *La musique a-t-elle un genre*. Publications de la Sorbonne.
- Smith, J. M., & Matthews, J. (2012). Are we all cultural intermediaries now? An introduction to cultural intermediaries in context. *European Journal of Cultural Studies*, 15(5), 551–562.
- Soja, E. (2008). *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Traficantes de Sueños.
- Sotres, C. (2016). *Introducción al cabaret. Con albur*. Paso de Gato.
- Standing, G. (2011). *The Precariat: the new dangerous class*. Bloomsbury.
- Strauss, A. L. (1987). *Qualitative Analysis for Social Scientists*. Cambridge University Press.
- Strauss, A., & Corbin, J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Universidad de Antioquia.
- Schutz, A. (2015) *El problema de la realidad social*, Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Tarres, M.L. (coord.) (2004). *Observar, escuchar y comprender. Sobre la tradición cualitativa en la investigación social*. Porrúa - El Colegio de México - FLACSO.
- Tashakkori, A., & Teddlie, C. (1998). *Mixed methodology: Combining qualitative and quantitative approaches*. Sage Publications, Inc.
- Taylor, D. (1993). "High Aztec" or Performinh Anthro pop: Jesusa Rodríguez and Liliana Felipe in Cielo Rojo. *The Mit Press*, 37(3), 142–152.

- Temés, J. L. (2014). Preludio en tres tiempos en *El Siglo de la Zarzuela 1850-1950*. (pp. 11–14). El ojo del tiempo siruela.
- Tolentino Arellano, H. (2007). Orientaciones y significados del trabajo en un grupo de enfermeras de élite en la Ciudad de México en R. Guadarrama & J.L. Torres (Eds.), *Los significados del trabajo femenino en el Mundo Global. Estereotipos, transacciones y rupturas* (pp. 103–122). Universidad Autónoma Metropolitana.
- Tolentino Arellano, H (2020, 9 de diciembre) *Precariedad laboral y nuevas formas de producción teatral en el contexto de la pandemia*. Ponencia presentada en el XXIV Congreso Departamental de Relaciones Sociales de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.
- Tolentino Arellano, H. (2022, 9 de noviembre) *Con la escena confinada: Desafíos y oportunidades de la producción digital como estrategia laboral resiliente del teatro-cabaret mexicano*. Ponencia presentada en el VIII Congreso Nacional de Ciencias Sociales, COMECSO, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Tolentino Arellano, H. (2022, 14 de octubre). *Efectos de la pandemia COVID-19 en el trabajo de las y los artistas escénicos en México*. [Ponencia] IX Congreso de la Red de Estudios de Género en el Norte de México, El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, México. [En coautoría Rocío Guadarrama, Rosa Estela García y Hedalid Tolentino]
- Tolentino Arellano, H. (2023, 5 de octubre). *Diferencias de género en trabajos no esenciales durante la pandemia Covid-19. Resultados de una encuesta a trabajadores y trabajadoras del sector cultural*. [Conferencia] Unidad de Enseñanza - Aprendizaje “Género y Cultura”, Licenciatura en Estudios Socioterritoriales, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa.
- Tolentino Arellano, H. (2024, 5 de julio). *Perfiles profesionales y condiciones de trabajo de las artistas escénicas en México*. [Ponencia] Workshop: Feminización y masculinización de ocupaciones; Centro de Estudios del Género y Centro de Estudios Sociológicos de El Colegio de México.
- Tolentino Arellano H. (2024, 7 de agosto) La identidad profesional como detonante

- principal para vivir del arte. El caso de los artistas escénicos en la Ciudad de México. Departamento de Relaciones Sociales, UAM-X.
- Torres Franco, J. L. (2013). *La identidad profesional de las profesoras de educación primaria en México. Un estudio sobre las transacciones objetivas y subjetivas en contextos socialmente estructurados*. Universidad Autónoma Metropolitana, Porrúa.
- Turrini, M., & Chicchi, F. (2013). Precarious subjectivities are not for sale: The loss of the measurability of labour for performing arts workers. *Global Discourse*, 3(3-4), 507-521
- Urriago Castro, D. M (2016). *En busca de la dramaturgia del actor*. [Tesis que para obtener el grado en Artes Escenicas]. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia.
- Wacquant, Loïc (2004) *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*, Madrid: Alianza.
- Weber, M. (2004), (edición de Francisco Gil Villegas), *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, México: FCE.
- Zukin, S. (2010). Conclusion: Destination, culture and the crisis of authenticity en *Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places* (p. 312). Oxford University Press.