

## LA DISIDENCIA POLÍTICA: --JESUSA RODRÍGUEZ Y LILIANA FELIPE--<sup>1</sup>

Mientras más libertad te permitas, más libertad generas.  
Jesusa Rodríguez

Gastón A. Alzate

Jesusa Rodríguez (México D.F. 1955), ha recibido numerosos reconocimientos y distinciones por su polifacético talento teatral. Algunos de ellos son el Premio "Julio Bracho", de la Unión de Críticos y Cronistas de Teatro, otorgado a *Atracciones Fénix* como la mejor obra de teatro de búsqueda (1986), el premio a la mejor actriz por *El Concilio de Amor* en el Festival De Las Américas Montreal (1989), la beca Guggenheim (1990) y la beca *Arts And Humanities* de la fundación Rockefeller (1994-97). Dentro de las obras que Rodríguez ha dirigido se destacan las puestas en escena *¿Cómo va la noche Macbeth? Adaptación a Shakespeare* (1980); *Donna Giovanni*, adaptación de Mozart y Da Ponte (1983); *El concilio del amor*, de Oskar Panizza (1987); *Yourcenar o cada quien su Marguerite* (1989), y *Crimen* (1989). Según este recuento, es claro que el cabaret de Jesusa Rodríguez no puede aislarse del trabajo musical y teatral de su compañera Liliana Felipe, con quien la artista mexicana compartió el Obie Award que otorga el semanario *Village Voice* de New York en el año 2000. Los premios Obie son la distinción más sobresaliente que se entrega fuera del ámbito del teatro comercial de Broadway. Liliana Felipe es argentina, cordobesa de Villa María. Salió de ese país en 1974 y está radicada en México desde 1978 en donde se desempeña como cantante, pianista, cabaretera, compositora de tangos y danzones, y poeta. Su larga carrera musical comenzó en 1980 cuando grabó su primer disco dedicado a la Comisión de Familiares de Desaparecidos por razones políticas en Argentina. Entre sus producciones musicales se destacan las que hizo con la Orquesta de Mujeres (1983), con la Danzonera Dimas (*Materia de pescado*, 1989) y con la Sonora Reclusur (*Elotitos tiernos*, 1992). La música de Liliana está hecha de materiales populares, mexicanos y argentinos, dos culturas de las que se nutre pero de las que acusa una significativa escisión; de la argentina por el dolor del exilio y de la mexicana por la distancia implícita en la adopción. Sus temas no hacen concesiones al amor, a la felicidad, a la alegría o a la tristeza fácil. Más bien se ríen de la cotidianidad y de los sentimientos en que vivimos atrapados los seres humanos a través del juego con las palabras que en ella son tan paradójicas como la realidad misma. Sus canciones son una parodia de lo romántico que se torna fácilmente en lo cómico como en *Chupo* y *chupo* en donde el elemento erótico se convierte en una regla del juego que justifica cualquier vulgaridad. Su música se alimenta de la tradición de los géneros que explora, (tango, danzón principalmente) y de una habilidad subversiva para renovarlos y mezclarlos.

El cabaret de Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe es un debate sobre las formas teatrales contemporáneas y es también un viaje dramático que parte del teatro "tradicional" se detiene en la ópera y la opereta, y finaliza en el cabaret como género madre que los abarca a todos y que le permite al mismo tiempo volver a cada uno de ellos cuando las circunstancias dramáticas lo requieran. Es en este género donde estas dos artistas han consolidado un nombre y en donde han establecido vínculos legítimos entre el teatro clásico y contemporáneo, el cabaret alemán y el teatro de carpa mexicano de principios de siglo. Y en la medida en que su espectáculo es también un teatro de resistencia dirigido a deconstruir las estructuras patriarcales de la cultura mexicana, este capítulo intenta analizar las íntimas interconexiones de los parámetros culturales represivos concernientes a la sexualidad y a la disidencia política que su obra encarna.

Jesusa Rodríguez se inició como estudiante de diseño gráfico a principios de los años setenta, momento en el que sus inclinaciones se dirigían hacia la escenografía. Estudió en el Centro Universitario Teatral (CUT) en el Distrito Federal de 1971 a 1973. Realizó la escenografía para

---

<sup>1</sup> Con algunas modificaciones, el presente ensayo es un capítulo del libro de mi autoría *Teatro de Cabaret: Imaginarios Disidentes*, Irvine: Gestos, 2002.

*Arde Pinocho* de Collodi, *Que formidable burdel* de Ionesco, dirigida por Julio Castillo. Bajo la dirección de este director realizó el montaje *Vacío* con el grupo "Sombras Blancas" —basada en el poema "Tres Mujeres" de Silvia Plath. De esta segunda obra el director alemán Werner Fassbinder hizo un vídeo.

El año de 1980 es el que marca con más fuerza su futuro dentro del teatro mexicano gracias a dos acontecimientos. El primero de ellos es la apertura del cabaret El Fracaso, empresa que realizará en compañía de su compañera Liliana Felipe; el segundo se refiere a la fundación del Grupo Divas, A.C., una asociación de actrices y dramaturgas con el que montará en años posteriores importantes producciones teatrales, como *¿Cómo va la noche Macbeth? Adaptación a Shakespeare* que fue presentada en el teatro La Capilla. Este teatro es de significativa importancia en la historia de las tablas mexicanas porque lleva su nombre desde que el edificio fuera antiguamente una capilla privada de la casona de Coyoacán en la que el poeta vanguardista, periodista y dramaturgo Salvador Novo, integrante de la generación de "Los contemporáneos", viviera hasta su muerte en 1974. El teatro fue concebido y abierto por Novo en el año 1954 y allí estrenó gran parte de su última producción teatral, igualmente, fue allí donde debutaron en los años cincuenta la gran mayoría de los grandes actores mexicanos del momento. La intención del escritor mexicano era crear un espacio teatral independiente y en este sentido, Felipe y Rodríguez son dignas continuadoras de esa tradición.

La búsqueda teatral de estas artistas tiene su primera consolidación en la ópera porque es a partir del montaje *Don Giovanni* (1983) que ellas reciben un consenso, "un respaldo de público, de la crítica y de algunas instituciones culturales que le permiten plantear su lenguaje con una fuerza capaz de obtener los medios de un continuidad" (Bert, 26-7). De hecho, montajes posteriores como *Atracciones Fénix* (1986) y *Yourcenar o a cada quien su Marguerite* (1989) nacen como consecuencia de la recepción de *Don Giovanni* en su gira europea, ya que es en Viena donde se le encarga a Rodríguez y a su grupo el montaje de una obra como homenaje a Mozart. Importante destacar aquí *Atracciones Fénix* (1986), que es la obra *Donna Giovanni* presentada en México como anticipo del estreno en Viena. Allí encontramos un mundo delirante de seres imaginarios y animales fantásticos.

Este tipo de búsqueda operística llegarán a su consolidación casi definitiva años más tarde con la obra *Così fan tutte o la escuela de los amantes* (1997), opera en cine en la que Jesusa reciclará y refinará gran parte de lo aprendido a lo largo de su trabajo operístico. *Così fan tutte* le llevó ocho años de elaboración y es un video bastante ambicioso de hora y media de duración con cantantes profesionales del *bel canto* y la Orquesta de San Petesburgo dirigida por Eduardo García Barrios. Este video-teatro-performance es una especie de anti-homenaje a personajes arquetipos del cine popular mexicano, especialmente del cine de vampiros y de luchadores como Mauricio Garcés, el Santo y Blue Demon. Todo ocurre en México en los años 60, en Acapulco. Como en gran parte de sus óperas, en esta obra se muestra el derrumbe de un sistema de desigualdades presente en la cultura, en el cual tanto el hombre como la mujer pueden sufrir los embates del patriarcado en su compulsión por establecer los parámetros que determinen el comportamiento social, político y sexual. Como afirma Jesusa sobre esta obra: "En el fondo esta historia plantea que mientras siga habiendo anuncios de la "Rubia superior" [propaganda de una cerveza] seguirá habiendo mujeres violadas en México y que mientras nosotros no nos eduquemos sentimentalmente nos seguiremos matando" (Jiménez). La obra se centra en la educación sentimental, de allí el subtítulo *La escuela de los amantes*. Para el espectador mexicano resulta bastante paradójico que la diva del cabaret político se haya dedicado al estudio operístico de los sentimientos humanos y a las formas amorosas que estos sentimientos encarnan. Teniendo en cuenta que en el presente México vive un proceso político económico y social tan difícil, el intento de Jesusa de construir una historia que cuestione los modelos del amor e intente proponer alternativas no deja de resultar extraño. Sin embargo, es bastante comprensible si observamos que su obra siempre ha estado preocupada por la uniformación y atomización de los individuos, la supuesta "normalidad" en la cual los cuerpos mexicanos viven, respiran y aman. Esta opera propone así la necesidad imperiosa de desarrollar un trabajo con el individuo para romper el hecho de que somos transmisores de discursos anónimos y más que

sujetos del deseo, ejecutantes de ciertas demandas que se han programado sobre nuestros cuerpos (Zuleta 29). De allí que Jesusa hable de la necesidad de que nos eduquemos sentimentalmente para no seguir matándonos como hemos hecho hasta ahora.

En 1990 Jesusa y Liliana alquilan permanentemente la Capilla y abren el bar el Hábito. Desde ese momento hasta ahora, el Hábito ha sido el escenario de alrededor de 350 obras dirigidas y actuadas por Jesusa y en su gran mayoría musicalizadas por Liliana. Aunque el trabajo de cabaret de ambas artistas comienza desde 1980, en realidad es a partir del Hábito cuando su experimentación con este género les brinda la fama y el nombre que hoy en día tienen en la capital mexicana. Es posible leer culturalmente la apertura de este bar como una respuesta a la necesidad de la estructura social y cultural mexicana de establecer representaciones plurales de la realidad, representaciones no dogmáticas. Forma parte pues de los fenómenos de emergencia y resistencia de los años noventa connotados a un sistema de hegemonías (Williams 15). Recordemos que a comienzos de los noventa no estamos lejos de la insurrección zapatista del 94.

Para llegar al cabaret, Rodríguez se ha visto en la necesidad de utilizar una tradición distinta a la de la ópera y el teatro: la de la carpa mexicana de principios de siglo y más concretamente, las carpistas mujeres que realizaron un gran papel en su momento. De esta tradición hemos hablado en la introducción de este libro. Agreguemos a ello que de este género lo que Jesusa más le interesa es el espacio escénico en el que se mezclan el circo, la crítica política y el teatro frívolo, un género que se constituyó básicamente en el teatro de los marginados en los años veinte y treinta. Asimismo, es el crisol donde se foguearon muchos artistas que luego pasaron a trabajar en el teatro de revista y posteriormente en el cine. El cabaret de Jesusa Rodríguez continúa esta línea coyuntural de la carpa y explora el espacio de la diversión para construir una disidencia cultural dentro de los parámetros de este tipo de espectáculos.

De su trabajo de cabaret voy a analizar dos *sketches* que considero significativos, tanto por sus claras referencias a la historia mexicana, como por la atención que han recibido por parte del público y la crítica. El primero, es una representación de "La Coatlicue" (1990) y el segundo es una interpretación de la Malinche (1991).

"La Coatlicue" está construida con base en la escultura prehispánica que se exhibe en la sala Mexica del Museo de Antropología. Rodríguez ha hecho una armazón de metal cubierta por una serie de serpientes móviles. El resultado es un disfraz de aspecto monumental medio circense pero con cierta gracia y movilidad, que le permite a la actriz desplazarse sobre el escenario y hasta bailar en un momento dado. La Coatlicue se queja de su encierro y abandono en la sala Mexica de dicha institución. En referencia a la visita de Juan Pablo II a México, la azteca madre de los dioses pregunta al auditorio en medio de las risas de la audiencia: "nunca se me han hecho imprimir 500.000 carteles, jamás se me construyó un mamódromo ni se me proporcionó un humilde mamamóvil, nunca me facilitaron la maquinaria para poder besar el piso del aeropuerto, nunca he hecho una gira mamal" ("La gira mamal de la Coatlicue" 401). Jesusa, al recuperar la Coatlicue de esta manera, intenta hacer tomar conciencia al espectador sobre unas culturas y unas civilizaciones que están siempre presentes en la cultura mexicana, y que todavía tienen una fuerte presencia por la gran población de origen indígena que todavía vive en el país, pero de las que nadie habla y que permanecen tan petrificadas en el discurso oficial como la representación de la diosa en la sala Mexica del Museo de Antropología. Afirma Rodríguez:

Nosotros podemos discutir la conquista. Como todo el mundo sabe hasta allí podemos llegar. Podemos hacer obras de teatro, películas y escribir libros sobre la conquista, pero ir más allá de eso es visto como un reto y parece imposible.  
(Franco 140)

Rodríguez también ha manifestado que su espectáculo es un cabaret prehispánico señalando con eso la necesidad de trabajar, de movilizar, de aligerar las cargas de ese mito solidificado. De allí que tanto la religión como la política puedan ser vistos como formas de esa petrificación

inherente que se manifiesta también en la vida diaria. Una clara manera de verlo es en la censura y, más aún, en la autocensura. Detengámonos aquí un momento para anotar que algunos de los espectáculos de Jesusa han recibido amenazas. Merece mención especial el sucedido a raíz de la presentación de *El concilio del amor* a principios de 1988, un texto originalmente escrito como sátira de la sociedad bávara. El grupo de Jesusa Rodríguez sufrió amenazas, robo de equipo y vestuario y sólo pudo continuar su temporada con la vigilancia de patrullas a la entrada del Foro Shakespeare donde se estaba presentando. No es este el único caso en las tablas mexicanas. Miembros de grupos como *Provida*, *El Muro*, la *Asociación de Padres de Familia* y el propio *Partido Acción Nacional* han llevado a cabo atentados, golpizas y amenazas contra el teatro y otras manifestaciones artísticas.

*El Concilio del amor* es un ejemplo que nos devela la voluntad de Rodríguez de no caer en esos parámetros de la inmovilidad por el miedo o por la autocensura. La *Coatlicue* es una muestra de ese tipo de símbolos y elementos que tienden a solidificarse por la fuerza misma de la inercia de la estructura social. Esa imaginaria gira "mamal" de la *Coatlicue* que Rodríguez realiza en su cabaret se interna en las fuerzas sociales e históricas que lo han creado y sostenido para reírse, para tomar distancia de sí misma, para finalmente poderse ver sin el pesado velo de las estructuras hegemónicas. Dice Rodríguez representando a la diosa Mexica:

Oíd, hijos míos sin distinción de ingresos; ya he soportado demasiado: invasores provistos de religiones con sacerdotes cobradores de impuestos, conquistadores armados de televisores, todo lo he sufrido calladamente: el encierro en la sala Mexica, el descuido de los funcionarios que no llevan a los niños de primaria a cantarme *Las Mañanitas*, el desfile de inicuos que sólo me consideran motivo turístico. ("La gira mamal de la *Coatlicue*" 401)

Al hacer una revisión de este mito petrificado, de este sistema de homologías, Rodríguez no pretende una reconfiguración de la sociedad mexicana, pero sí le ofrece al espectador una brecha desde la cual puede contemplar la dinámica constructiva del patriarcado que inmoviliza todo cuanto toca. Al mismo tiempo la misma figura de la diosa, bailando en medio del escenario o saltando y gritando: "se ve, se siente, *Coatlicue* está presente", da la imagen de una figura inestable. Su imagen en el escenario ni pertenece a un pasado sagrado profanado por la modernidad, ni tampoco es un objeto muerto del que ya nadie quiere hacerse cargo.

Otra figura importantísima para la historia de México es la *Malinche*. Esta sale al escenario con las características de una cantante ambulante del metro de la ciudad de México. Sus palabras introductorias usualmente son:

Muy güenas noches amable mingitorio: peatones, chicletos, taxícratas y metronautas, mestizaje en general. Me apersono aquí a cronicarles la verdadera historia de la fundición de la gran *Tecnocratlán*, cuyos nales quedaron firmemente asentados por *Don Carnal Díaz del Castillo*, y *Fray Teatolondré de las Casas* y los terrenos. ("La *Malinche* en: 'Dios T.V.'" 308)

En la versión de Rodríguez, *Moitexuma* le encarga a la *Malinche* la misión de que vaya a Veracruz pidiéndole "a ver que ves, nomás no le digas a nadie". A lo cual contesta la *Malinche*: "Ay sí, pos de cuando acá yo ando diciendo, o que te vinieron a decir que yo había dicho, a ver dime ¿quién te dijo?". Contesta *Moitexuma*: "No si yo no más decía". A lo largo de toda la representación Rodríguez juega con una de las situaciones más sensibles en la historia mexicana: la *Malinche*, en especial el hecho de que habló y de que habló más de la cuenta y que esa imprudencia permitió la entrada de los españoles y la caída del imperio. *Octavio Paz* en su ensayo *El laberinto de la soledad* (1950) lee esta traición como parte constitutiva de la cultura mexicana y particularmente del cuerpo de la mujer mexicana. Como contestación a ello y desde el cabaret, Rodríguez hace del hecho una anécdota mientras muestra las continuas traiciones que la clase política contemporánea le ha hecho al país. Por consiguiente, desacraliza los conceptos y parodia el valor simbólico que la cultura oficial le ha asignado a la *Malinche*. Al

mismo tiempo, no desmiente la mitología porque no puede sustraerse totalmente a los símbolos y estructuras históricas que dieron pie a su formación. Como vemos en el siguiente diálogo de la obra, simplemente las burla:

*Malinche:* Yo por eso mejor no digo, porque ya me vinieron a decir, mira mejor Malinche mejor ni digas, me dicen, porque luego si andas diciendo ya no te van a dejar decir, yo por eso ya no digo, porque como dice el dicho: más vale no andar diciendo que andar diciendo y no andar, o como dice el otro: más vale güeno con quien hablo que esto es una grabación. (“La Malinche en: ‘Dios T.V.’” 311)

La parodia no termina allí. La gran Tenochtitlán se convierte en la gran Tecnoctatlán donde reina el emperador Zedillitzin. Los españoles son unos marines norteamericanos que quieren encargarse personalmente del narcotráfico y que usan a la Malinche como intérprete. En la obra de Rodríguez son los marines los que confunden la traducción y los que desencadenan finalmente que se quemó a Cuahutémoc. Así se expresa la Malinche relatándole a Moctezuma el hecho:

–Pues nosotros querer controlar el narcotráfico porque ya estar hartos de tanta competencia desleal, dice, y nosotros querer firmar acuerdo para introducir todo lo que sea posible.  
–¿Perdón? dice Moctezuma.  
–No pensar mal, dice el güero, dice, ya estar bueno de que ustedes vender chichicuילות, lechugas, jitomates y aguacates, y todo esos ser animales en extinción, nosotros traer twinkis, hershys, sabritones y popcornes, para hacer en un minuto en su microgüey.  
–Eso lo serás tú, le dice.  
–Ora pos qué te dijo, le digo.  
–No oíste que me dijo güey y además chiquito.  
–Ora, le digo pero si no te dijo eso, le digo.  
–¿Qué no me dijo?, dice, clarito lo oí, así que dile que yo ya ni le digo nada nomás porque no quiero decirle. (“La Malinche en: ‘Dios T.V.’” 310)

Al convertir en un juego de palabras uno de los momentos más dramáticos de la historia de México (la supuesta traición ontológica de la mujer), Rodríguez tergiversa el discurso patriarcal que tiene explicaciones fijas para la historia, que ha signado a la mujer mexicana con una carga ideológica que, la rebaja y que, al mismo tiempo, justifica la actitud masculina de superioridad y omnipotencia. Rodríguez en este trabajo intenta arrebatar un poder interpretativo para mostrarnos una Malinche desligada de su versión patriarcal. Luce Irigaray afirma que todo el análisis de la sexualidad siempre ha sido determinado por la sexualidad masculina. Con respecto a lo femenino dice: “that the feminine occurs only within models and laws devised by male subjects. Which implies that there are not really two sexes, but only one. A single practice and representation of the sexual” (*This Sex Which Is Not One*, “Cosi fan tutti” 86). El cabaret le da la posibilidad a Rodríguez de representar una Malinche con una sexualidad construida de otra forma. Jesusa no reemplaza la figura de la Malinche, pero la entrecomilla, la expropia, la desliga de la red de procedimientos de los que se vale el poder para sostener su estructura hegemónica.

Ahora bien, pese a que la mayoría de la crítica teatral del trabajo de Jesusa se ha enfocado en el cabaret, este no es el único interés teatral de Jesusa, ella ha expandido sus límites hacia otros espacios de representación menos tradicionales. Como una parte del desarrollo de la dinámica popular de la carpa, la artista realiza proyectos en los que ha intentado intervenir teatralmente la realidad como parte de su aporte a las transformaciones sociales y políticas de su país. Esto le ha dado a su que hacer dramático una coherencia ideológica muy significativa a nivel del cabaret y el teatro mexicano. Este tipo de trabajos han sido de muy diversos tipos. En algunos, el cabaret se ha desplazado a la calle o al servicio de una comunidad específica y en otros, ha llevado el aspecto artístico a límites en los que ya es muy difícil distinguir la realidad del teatro.

Examinemos algunas de ellas.

Dentro del tipo de trabajos teatrales con intenciones sociales muy específicas, se incluye la participación de la comunidad está la creación de la Compañía de Comedia Mexicana La Chinga (1997). Este proyecto experimental podría considerarse como una forma de "teatro vivo" por la activa participación popular en la obra. Inicialmente, este espectáculo se montó en el Bar El Hábito, y culminó su primera etapa con algunas presentaciones en el Zócalo y la Plaza Tolsá durante el Festival del Centro Histórico (1998?). Después de presentado en el Hábito el elenco entrenó durante ocho semanas a jóvenes que participaban en los grupos teatrales del Pedregal de Santo Domingo, Coyoacán, coordinados por María Alicia Martínez Medrano, de entre los cuales se seleccionó este nuevo elenco para comenzar con la que sería la segunda etapa del proyecto. El Pedregal de Santo Domingo es una zona del D.F inicialmente considerada de invasión, conocida por mucho tiempo como el Coyoacán negro. Allí se han desarrollado luchas políticas y trabajos sociales y culturales muy importantes desde los años setenta. En este lugar se creo la Compañía La Chinga como una grupo teatral itinerante que tenía el propósito de presentarse en parques, plazas y escuelas. El proyecto de Jesusa, que contó con la colaboración de otros teatreros, surgió con la intención de utilizar personajes propios de los arquetipos populares y fue realizado confrontando directamente en el escenario al imaginario colectivo dentro de las propuestas de la comedia mexicana contemporánea. A partir del montaje *El horror económico*, la compañía la Chinga convirtió al público en el personaje central, el cual, gracias al artificio teatral, creó soluciones satíricas a los grandes problemas nacionales. El proyecto tiene a su vez relación con una investigación que Jesusa realizó con una beca de la *Rockefeller Foundation* sobre litografías mexicanas de fines del siglo XIX y principios del XX de artistas como Posada, Escalante, Villasana, Cabrera y muchos otros. Volveremos a hablar de este proyecto cuando nos refiramos a la obra de Tito Vasconcelos, quien participó activamente en él. La idea era hacer una teatro que generara otras compañías, con actores extraídos de la calle para formar cuadros profesionales en el área del cabaret o la carpa. Jesusa afirmó sobre el proyecto:

"Un teatro que puedan hacer todos", con participación directa tanto de actores como de público y donde las exclusiones no quepan", un arte que opere contrario a lo que se observa en el país: una nación contaminada, cuyo verdadero experimento es saber cuanto resiste la sociedad con todas estas políticas xenofóbicas, chauvinistas y genocidas, indicó la artista. Las litografías parlantes en escena, provistas de sendas máscaras, "nos sirven como puentes de comunicación con el público", pues más que un escudo liberan tanto a los que las portan como a los que las observan. (Valenzuela)

Esta utópica empresa intentaba a largo plazo producir un teatro auténticamente democrático que pudiera incluir especialmente a aquellos que no ingresan a las escuelas de teatro. El proyecto implicó grandes retos teatrales como fueron los de construir nuevos libretos menos difíciles de interpretar, y el trabajo con actores naturales sin preparación que precisaban del descubrimiento y el desarrollo de técnicas teatrales particulares.

Con una dinámica similar, Jesusa y Liliana realizaron *Prometeo* (2000). Un proyecto en el que mediante una convocatoria abierta se propuso incluir a jóvenes entre 15 y 25 años de Iztapalapa en el D.F.. El resultado fue una obra basada en el *Prometeo encadenado* de Esquilo, la adaptación de *El fuego*, ensayo de dos actos de José Ramón Enríquez y el *Prometeo sifilítico* del escritor y poeta mexicano Renato Leduc. Una obra creada en memoria de las 45 víctimas de Acteal, cobardemente asesinadas el 22 de diciembre de 1997 por el gobierno federal, el gobierno de Chiapas y paramilitares priístas. Fue así como cerca de cincuenta participantes en los talleres de actuación, dirección, vestuario, percusiones, construcción de monstruos mitológicos dieron vida al coro Oceánidas, personajes de la tragedia. "El proyecto fue llevado hasta las últimas consecuencias al incluir una escena final creada a partir de la imaginería e información de estos jóvenes, quienes imaginaron, dirigieron y actuaron inspirados en el *Prometeo sifilítico* de Renato

Leduc" (Vega).

También Jesusa ha realizado intervenciones donde el elemento confrontacional ha tenido una importancia central, como las realizadas en pro de la defensa de la zona arqueológica de Cuicuilco contra Carlos Slim. Slim es, según la revista Forbes, el número cinco dentro de los hombres más ricos del mundo y cuenta con un capital aproximado de 6,6 billones de dólares. Es propietario de Inbursa, Sanborns, Telmex y el Grupo Carso. Uno de los más sonados performances contra Slim lo realizó Jesusa junto con Ofelia Medina y Laura Esquivel en octubre de 1999. En él la dramaturga personificó en pleno centro de la plaza a una de las miles de mujeres damnificadas o desplazadas del país. El acto duró en total 25 minutos y en él se agruparon alrededor de 150 personas y siete guardias confundidos que finalmente desbarataron la pequeña compañía que se fue de las instalaciones al grito de "¡Zapata vive, la lucha sigue!". En otras ocasiones Jesusa ha intervenido la calle, como cuando decidió montar el espectáculo *Nos cayeron los desplazados en Polanco* en Agosto de 1999. Polanco es uno de los sectores más exclusivos de la capital. Este performance lo realizó junto con Angélica Aragón, Laura Esquivel, Julieta Egorrola y Ofelia Medina. La acción era una invitación abierta que fue publicada en algunos diarios. En ella se especificaba cómo debían ser los personajes participantes:

Requisitos para los papeles de:

Desplazado/a: De por sí, complexión extradelgada, buena memoria, dignidad de hierro, color Tierra y Libertad, hambre ancestral, dispuesto a dar todo por defender los derechos de todos e incapaz de caer en provocaciones.

Hablar tzotzil o por lo menos chiflarlo.

Autoridad local: matarife o cara de perro.

Miembro del Ejército Mexicano: complexión producto de varias horas de aerobics, pésima memoria, dignidad perdida, color verde olivo, adicto a múltiples tóxicos, consumidor de fast fud y manuales made in USArmy, temperamental y capaz de perder el control de sí mismo a la menor provocación o sin ella. Hablar inglés.

Paramilitar: complexión complexa, apariencia guaruril, mala memoria débil y sugestionable, miserable, cruel y desalmado, entrenado por los susodichos, mala presentación y fétido aliento.

Sociedad civil algo organizada: complexión múltiple, en etapa de recuperación de la memoria, cualquier edad, sexo, ocupación, desocupación o huelga, cargados, cargados de: alegrías, música, palos, lonas, cobijas, ganas de echarle ganas, hacer tortillas, comer tamales si los hay y si no no.

Artistas de todas las artes: dejarse caer desde temprano a construir el campamento en Polanco, a pintarlo del color de la esperanza, a hacer el mejor papel de su vida, o séase, el de sí mismos, allí los estaremos esperando. (Rodríguez, Jesusa. "Carta a la directora").

El gran teatro aquí es el de la exclusión de Chiapas en la vida nacional, exclusión en la que todos los ciudadanos-actores somos cómplices a no ser que cambiemos nuestro papel, que es a lo que Jesusa nos invita.

Otro ejemplo relevante es la protesta que realizó en compañía de la escritora Elena Poniatowska (1999) durante el mitin de académicos del INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia). En esa ocasión las dos mujeres se pararon frente a Gobernación con carteles alusivos, para protestar en contra de la militarización en Chiapas y la eventual detención de estudiantes y activistas por la paz. En este acto jugaron con la ruptura epistemológica del espectador, quien se veía de repente frente a dos figuras públicas bastante conocidas que le motivaban a una acción política. El público que pasaba y observaba la acción realizada, se veía forzosamente descentrado de su posición como transeúnte para pasar a ser espectador de una protesta callejera inusual: dos mujeres públicas manifestándose igual que la mayoría de las personas que no tienen otro espacio para expresar su opinión. Igualmente el lugar de las dos artistas (el de la escritora o conferencista, en el caso de Poniatowska, y el de Cabaretera en el caso de

Rodríguez), se había movido de su posición “natural”, y era radicalmente diferente en tiempo, espacio y realidad social al acostumbrado. El factor sorpresa pretendía educar políticamente al transeúnte sobre la detención de un grupo de estudiantes y la militarización en Chiapas..

Otra forma de performance callejero son las acciones de intervención política, planeadas o espontáneas, que acusan un uso evidente de estrategias teatrales. El mayor número de ellos ha sido realizado en apoyo al Zapatismo; mención especial merece el del 21 de marzo de 1996 en Chiapas. Luego de un extenuante debate y debido al silencio impertérrito del gobierno mexicano, cuando le tocó el turno para hablar Jesusa interpretó, para que los delegados de la Gobernación la comprendieran, el papel de una sordomuda y ante las cámaras de la prensa y la televisión desarrolló una “hilarante catilinaria pantomímica” (Avilés).

Aquí el cuerpo de la artista, su praxis teatral se brindó generosamente para asumir el debate en un escenario, convirtiendo así la política de Zedillo en un teatro del mutismo. Jesusa usó la frustración no sólo de los zapatistas sino también de la sociedad civil que había acudido a Chiapas con la esperanza de propiciar un cambio en la actitud estatal, para realizar un acto de conciencia. En esta acción, frente al deliberado mutismo de los representantes del gobierno, la artista develó la falsedad de las intenciones de diálogo del mismo para llevar a los presentes al espacio teatral del absurdo, que al mismo tiempo era, dadas las circunstancias, menos absurdo y más fiel a lo que el país estaba viviendo. Al teatralizar con su cuerpo la manipulación de las convenciones en la que todos estaban atrapados, su cuerpo se reconfiguró como el sitio fundamental de la intervención teatral y política. En este sentido, el cuerpo del actor se convierte en el portador del escenario que configura la realidad.

El cabaret y la intervención política directa se conjugan constantemente en la obra de Jesusa, sobre todo cuando los personajes salen a la calle para apoyar una causa o ridiculizar a un personaje del gobierno. Tal es el caso de Sor Juana, figura central de un espectáculo de cabaret, quien también fue incorporada a la manifestación del orgullo lésbico-gay en junio de 1999. Durante este acto Sor Juana Inés de la Cruz-Jesusa fue la maestra de ceremonias y no hubo personaje de la política o del catolicismo de derechas que no pasara por la guillotina de la crítica.

Sobre la monja poeta la cabaretera mexicana realizó no un sketch, sino un espectáculo completo titulado Sor Juana en Almoloya: pastorela virtual (1994). Adelantándose proféticamente a lo que sucedería en México, en la obra es el año 2000 y el PAN (“Partido de reAcción Nacional” según Rodríguez) ha llegado al poder en México y ha restablecido la moral y las “buenas” costumbres en la vida social y política. La escena se desarrolla en la celda de Sor Juana en el penal de Almoloya donde se halla presa. A la izquierda se puede ver el escritorio de la monja con libros, instrumentos antiguos de geometría, pluma, tintero y una minicomputadora Apple de las primeras que salieron al mercado. Al centro abajo un catre individual y arriba una macropantalla de video. Sor Juana revisa muy divertida la carta que enviara Salinas a los medios de comunicación en noviembre de 1995. En la pantalla grande se proyecta el texto y una foto del expresidente vestido de Sor Filotea. Sor Juana contesta a Salinas su carta con otra carta titulada “La respuesta a Zopilotea”. Sor Juana se dirige a Zopilotea (Salinas) con el propósito de pedirle que interceda ante el PAN que va a dictar sentencia prontamente sobre su conducta. Afirma Sor Juana en la carta:

En fin sé que a usted (para hablar en términos panistas) todo esto le importa una chingada, pero en sabiendo que no hubo ni habrá hombre con más influencia que vos en el gobierno del PAN, acudo a vuestro misericordioso Internet solicitándoos que intercedáis por mi desde lo más profundo de vuestro disco duro, no involucrándome en algún complot desestabilizador o en la muerte de Colossio que hoy día veintitantos del mes de diciembre del año 2000 está por esclarecerse. (“Sor Juana en Almoloya” 397)

Al hacer espectáculo con la versión paródica de la historia involucrando el pasado remoto con el presente inmediato (e incluso el futuro, pues como era de esperarse aun hoy no se ha resuelto el

crimen de Colossio), en un aspecto que hemos visto también en sus obras anteriores, Rodríguez introduce una mirada oblicua sobre la historia. Con ella desenmascara el sistema de legitimación en el que la visión patriarcal unívoca (encarnada tanto en el monolitismo del PRI como en el puritanismo de corte fascista del PAN) controla y censura, no sólo como una propuesta desde afuera, desde la autoridad, como acontece en esta obra, sino desde la subjetividad misma de los ciudadanos. Para Rodríguez tanto el autorracismo como la autocensura son dos mecanismos enquistados en el cuerpo social, que se propagan y solidifican gracias a los medios de comunicación dominantes:

The place where I believe there is the maximum amount of self-censorship is in television, in Televisa. Censorship feeds the work of those people. They even distribute lists of words that cannot be spoken on television, situations that cannot be shown, and of course ideas that cannot be conveyed. Television is the source. (Franco 138)

Estas listas de lo que debe o no decirse no vienen directamente del poder, como ocurre con frecuencia en los regímenes abiertamente autoritarios en los que hay una orden específica de ejecución o tortura, sino que el sistema por sí mismo genera este tipo de controles y autorregulaciones del sinnúmero de sujetos que se creen o autoproclaman guardianes del poder. El sistema funciona automáticamente y esta lógica es la que se quiebra de forma radical en estos juegos de Rodríguez con la historia, en los que no queda una figura sagrada ni un mito del que no se pueda hacer una parodia.

Es sobre todo en Sor Juana en Almoloya donde se encuentra una caricaturización de la figura mítica de Octavio Paz en cuanto a sus juicios absolutos, en este caso sobre Sor Juana. En la obra de Rodríguez, La condesa de Paredes (la virreina), a quien la monja llama Lysita y que aparece vestida de licenciado (ya que ha evadido el cerco impuesto a la monja con ese truco), conversa con la prisionera sobre la posibilidad de una condena por parte del tribunal del Santo Oficio. En un momento de la conversación, mientras una voz en off expresa las opiniones de Paz sobre Sor Juana, especialmente acerca de "las dudas que pudieran haber respecto de la relación decente, casta y pura que existió entre la Excelentísima Sra. Doña María Luisa Manrique de Lara, Condesa de Paredes, Marquesa de la Laguna y Sor Juana Inés de la Cruz" ("Sor Juana en Almoloya" 402), las dos mujeres se acercan peligrosamente y, entre más habla Octavio Paz, más ellas se besan con creciente pasión. La voz dice: "vedlas entregadas a las silenciosas orgías de la meditación. Una monja, la otra casada. ¿Qué podrían hacer juntas?". En ese momento ya el público no puede aguantar más la risa porque Sor Juana salta encima de la virreina y ambas se "repatigan a sus anchas". La voz en off leyendo a Paz en su libro Las trampas de la fe, prosigue: "La de Sor Juana, una libido poderosa sin empleo, su medallón, un símbolo de virilidad sublimada. La Marquesa es finalmente para Sor Juana su pitonisa, encinta no de hijos, sino de metáforas y tropos" (402).

Durante quince minutos más en la obra se prolonga el juego con los juicios de Paz en su interpretación del lesbianismo de Sor Juana con los evidentes contrasentidos que produce la imagen en el espectador, quien, por un lado escucha la palabra rectora de la cultura mexicana a la que estaba acostumbrado a oír dentro de un contexto casi sagrado (los programas de cultura de la televisión oficial) y por otro, ve las imágenes vivas de la virreina y la monja en actitudes claramente lesbianas. La carcajada es unívoca y sonora, como si los resortes más íntimos de la estructura hubieran volado en mil pedazos. Pero aquí no se detiene Rodríguez. Afirma Sor Juana en la obra:

Fíjate que con tu canción me pusiste en el imposible hermafroditismo de Octavio Paz que plantea Paco Ignacio Taibo III. En su biografía del poeta dice: "Lo único que se sabe es que en su relación con Marie Jo lo que importaba era el *collage*. Ese ir mezclando los elementos de la vida cotidiana con las recepciones formales. Por ello podríamos inferir rasgos de andrógina espiritual, pues la profesión de intelectual de Televisa ha neutralizado la libidine del poeta e incluso

hay quienes al verlo en pantalla lo confunden con Ofelia Guilmáin, aunque sólo espiritualmente, claro". ("Sor Juana en Almoloya" 403)

Inteligente y con un agudo humor, Rodríguez usa el mismo argumento psicoanalítico que Paz usara con Sor Juana sobre la libido para sacar la conclusión de la androginia del escritor mexicano, con lo que Rodríguez mata dos pájaros de un tiro. Por un lado, demuestra que con razonamientos psicoanalíticos tan generales, se puede sacar cualquier conclusión de acuerdo a los intereses particulares del psicoanalista y en detrimento del psicoanalizado, y por otro, desenmascara al psicoanálisis como teoría masculina de la interpretación psíquica con la que el patriarcado ha controlado y continúa controlando la normatividad social al interior de la subjetividad de hombres y mujeres. Podemos pensar que en esta cabaretización de las ideas de Paz está también el deseo de Rodríguez de hacer eco de las palabras de Monique Wittig cuando afirma:

In the analytical experience there is an oppressed person, the psychoanalyzed, whose need for communication is exploited and who (in the same way as the witches could, under torture, only repeat the language that the inquisitors wanted to hear) has no other choice, (if s/he does not want to destroy the implicit contract which allows her/him to communicate and which s/he needs), than to attempt to say what s/he is supposed to say. (208)

La Sor Juana de Jesusa Rodríguez rompe este contrato implícito de la cultura mexicana con su psicoanalista oficial Octavio Paz. Dice Sor Juana en boca de Rodríguez:

Hombres necios que acusáis a la mujer sin razón  
sin ver que también las hay, que sí tenemos razón.  
Si con ansia sin igual solicitáis el Nobel  
¿Por qué queréis que hablen bien si seleccionáis a Paz?  
Asistís a su ponencia y luego con gravedad  
decís que fue liviandad lo que hizo toda la prensa.  
Merecer quiere de nuevo aunque les parezca loco  
Que le otorguen otro premio pues le pareció muy poco.  
Queréis con presunción necia, escribir mi biografía  
y hablar de mi intimidad como si fuera Thalía.  
¿Qué humor puede ser más raro que el que falto de consejo,  
él mismo se ve al espejo y piensa que es el más claro?  
Con el favor y el desdén tenéis condición igual  
quedándoos si os tratan mal con tal de tener poder.  
Opinión ninguna gana pues la que más se recata  
si no os admira es ingrata, y si os rechaza es lesbiana.  
Siempre tan necios andáis, que con desigual nivel  
aplaudís a Luis Miguel, y juzgáis a Monsiváis. ("Sor Juana en Almoloya" 403)

Al hacer espectáculo de Paz como versión paródica del Macho (en este caso del "mero mero" de la cultura mexicana), Rodríguez manifiesta de una manera crítica los trazos de un sistema binario de representación sexual que define toda sexualidad desde la heterosexualidad compulsiva. Señalando estos trazos, Rodríguez demuestra que ese sistema binario (macho-hembra) está siempre al borde del desplome de sus estructuras. Esta manera burlesca de mostrar las marcas de esta bipolaridad es una forma susceptible de equivocación y de tergiversación, pero como en el Cabaret no se trata de acertar o definir cuál es la verdad o si quiera la realidad, la equivocación y la tergiversación se convierten en condiciones esenciales para que se dé el espectáculo. Por el contrario, como señala David William Foster, "el patriarcado y su clase dominante, la burguesía decente, operan sobre la base de estructuras relativamente cerradas, por lo menos en lo que a identidades fijas y roles nítidos se refiere" (22). En la realidad mexicana el PAN y la Iglesia católica conservadora han tomado la bandera de esta burguesía decente e intentan mostrar a la cultura mexicana como un conjunto de estructuras

cerradas. Es así, por ejemplo, como lo denunciara Margo Glantz (II Congreso de Cultura Popular Mexicana, Tempe, 1997), que existe un movimiento para re apropiarse de la figura de Sor Juana y convertirla en una santa. Rodríguez en esta obra se adelanta a cualquier manipulación de esta figura y utiliza la estrategia de condenar a Sor Juana por el mismo PAN, en un intento por desarticular los oscuros propósitos de éste. Al final de la obra, se proclama el edicto mediante el cual queda prohibida la "Pastorela virtual" por el Santo Orificio, "quedando la susodicha monja bajo custodia dedicando todo su tiempo a escribir las hagiografías de los santos: San Enrique Krauze, San Raúl Velasco y San Jorge Serrano Limón" (410). De esta forma, otra vez Rodríguez le da una vuelta de tuerca a la interpretación oficial de la historia para convertir la condena de la monja en condena por el PAN y a su vez convertirla en condena contra la misma Rodríguez, autora de la Pastorela, con lo cual Rodríguez se convierte en Sor Juana perseguida por la institución. Por otro lado, sobra enfatizar la ironía inherente en la santificación de figuras institucionalizadas de los medios de comunicación como Velasco y Krauze, develados así como cómplices de un sistema de exclusiones.

Al igual que muchos de los personajes creados por Jesusa, Sor Juana volverá al Hábito en otras circunstancias y para cumplir otros fines dramáticos, como por ejemplo la obra *Popo, Caca y Tépetl* (2001), en la que Jesusa encarnó a la monja jerónima, y la compositora Liliana Felipe a una virreina del 2001. La idea de la obra es hacer la representación de Sor Juana teniendo como excusa el hecho de que nació en las faldas del volcán. En la obra las actrices monitorean al volcán Popocatepetl, recordando a las parejas populistas de derecha de la historia, analizan el escudo de la bandera mexicana y cantan el Himno de los enemigos de Fox, un himno que se ha hecho muy popular entre la audiencia. "Aunque nos sintamos felices de que haya caído el PRI, es una tristeza que la derecha lo haya aprovechado. No veo ningún cambio en el proyecto económico, y como soy enemiga de ese proyecto, por lo tanto soy enemiga de Fox" (Gómez). El montaje fue ideado por Rodríguez tras una visita al Popocatepetl, días después de las erupciones de principios del año 2001. La función la dedicaron a la hermana de Liliana Felipe -- desaparecida hace 23 años durante la dictadura militar argentina-- y a José Guadalupe Luna Nájera, juez que dictaminó el proceso de extradición de Cavallo ese mismo año, quien mereció como reconocimiento un exvoto.

Finalmente analicemos un tipo de acción-performance que explora los límites de la legalidad. Es el caso del realizado contra Salinas de Gortari en su primera visita al país en Junio de 1999, después de su supuesto exilio voluntario. En esa ocasión, en compañía de un grupo de activistas y Super Barrio pintó la camioneta del ex presidente (Rodríguez Trejo) y luego acompañada de un grupo de actores, y frente a la casona de los Salinas también levantó pancartas de rechazo a su presencia mientras gritaba: "¡Fuera Salinas criminal! ¿¡Más sangre o más despojos, a qué vienes!? ¡Te vas mañana, pero a Almoloya! ¡Salinas de Gortari: narcopolítico! ... Afuera, en el muro de piedra de la casa, con letras rojas, de un rojo intenso se podía leer [la palabra]: ¡Asesino!" (Elena Gallegos y Roberto Garduño). Este es un tipo de intervención de carácter urgente, tipo de acción "terrorista" que responde obviamente al drama de la impunidad en la turbia política mexicana. Podría aducirse que no es este un acto propiamente artístico. Sin embargo, si pensamos como Duchamp en el sentido en que arte es todo lo que hace un artista, sobre todo en nuestra época, acciones como esta pasan a ser parte indiscutible de la obra de Jesusa, sobre todo si miramos el fuerte carácter político de su trayectoria artística. Para ella, pareciera que el arte está inevitablemente involucrado en la historia, de modo que las dicotomías entre arte y política, performance y protesta callejera carecen de sentido.

Estas múltiples interconexiones entre los dramas personales y los públicos, entre la historia mexicana y la cultura contemporánea hacen de la obra de Jesusa y El Hábito un centro de transformaciones simbólicas, en donde las unidades significantes básicas de la ideología dominante, como son las concepciones oficiales del amor, el matrimonio, la familia, la reproducción, la maternidad/paternidad, la nacionalidad y "el ser un buen mexicano", han sido rearticuladas con insistencia (e incluso se ha intentado renegociar interpretaciones disidentes de cada una de ellas).

El bar El Hábito ha creado un espacio de resistencia en el sentido que le da Zavarzadeh, es decir, como un espacio que lucha contra el sistema de representación simbólica dominante (Zavarzadeh, *Seeing Films Politically* 13). Usando un término de Foucault (*Microfísica del poder*), es posible decir que Rodríguez concibe ese espacio como parte de los múltiples microespacios resistentes a la hegemonía que posee la cultura mexicana y en los que el patriarcado se ve burlado. Con esto la artista no se reduce en exclusividad a los espectáculos del cabaret que realiza, ni al teatro de carpa que en el pasado fue un ejemplo claro de esta disidencia, sino que toma a la tradición mexicana como una cultura en la que es posible encontrar una concentración excesiva de fuerzas opresivas que hacen que cualquier representación cultural o expresión desbordante de euforia o sentimentalismo lleve en su interior manifestaciones de disidencia política y sexual.

JESUSA: I also think that Mexico has been a very gay country—gay directors, painters, actors, stage designers. I believe that our highest representatives of “machismo” are gay. Our grandmothers were lesbians. It’s very striking but when you begin to think about it it’s true. It would be interesting to know if the structure of Mexico has been a gay culture ever since the beginning—ever since pre-Hispanic times.

FRANCO: It has been taboo to mention this gay culture.

JESUSA: The absurdity of referring to it is that just the opposite seems to have been the case. The audience always loved gay singers. Juan Gabriel is a gay singer but that is no different from the past when gay singers were very much admired by the Mexican public. (Franco 150)

El tradicional machismo mexicano es, en el sentido en que Rodríguez quiere darle, una forma de invertir y ocultar una veta muy fuerte que atraviesa la historia de México desde las culturas prehispánicas hasta nuestros días y que una y otra vez ha sido y está siendo sojuzgada y reprimida. Ahora bien, Rodríguez no intenta imponer esta interpretación de la cultura, intenta más bien negociarla en especial en lo que se refiere al lesbianismo y a figuras históricas como Frida Kahlo y Sor Juana Inés de la Cruz. A intelectuales, artistas y escritoras lesbianas en México se les ha negado una sexualidad y se les ha condenado a una existencia asexual, ya que los signos de una eroticidad diferente han sido definidos desde la óptica de una heterosexualidad compulsiva como ausencia de sexualidad. El análisis de la sexualidad en la cultura occidental siempre ha sido determinado por la sexualidad masculina. Monique Wittig afirma que aun la palabra “mujer” sólo puede tener un sentido dentro del sistema heterosexual de pensamiento y termina su ensayo “The Straight Mind” con la famosa frase “Lesbians are not women”. La sintonía de Jesusa Rodríguez con estos pensamientos no puede ser más claro que en el caso de la interpretación de Octavio Paz sobre Sor Juana que acabamos de analizar. Esto nos conduce a hablar sobre la posibilidad de un teatro gay. Aunque el cabaret de Jesusa no se puede considerar como tal, pues ella misma afirma que: “no sé si existe el teatro gay, tampoco me interesa, ya que yo escribo teatro, que a veces puede tratar el tema de la homosexualidad, pero que está dirigido a todo tipo de público, sin importarme qué orientación sexual tenga” (Norandí), sí podemos decir que existen algunas obras en las que es más explícito este tema. Un buen ejemplo de ello es *El derecho de abortar* (1999) escrita por Jesusa Rodríguez y Carlos Pascual, obra con la que se inauguró el Centro Cultural de la Diversidad Sexual. Puesta en escena en tono de farsa a cargo del grupo Gayshas, en la que se presenta a un Cristo que si bien no es homosexual, tiene preocupada a toda la familia (la Sagrada Familia) con la posibilidad de que lo sea. Esta Sagrada Familia es un retrato de la familia mexicana y su falsa moralidad. En la obra, la virgen madre ha tenido un aborto y se encuentra muy molesta porque su único hijo, Cristo, llegó de madrugada a la casa, algo que nunca había hecho. La virgen le reclama sus correrías nocturnas con un grupo de hombres. Específicamente quiere una explicación por uno zapatos de tacón que se encuentran debajo de la cama del futuro Mesías, quien está caracterizado como un joven que pasa gran parte de su tiempo, cuando no está con el grupo de hombres, hablando con su muñeca Gurubarbie. San José es un empresario maderero corrupto que piensa que la solución al drama de género de su hijo, es que conozca a una mujer con experiencia en el arte del amor. Así la madre llama a María Magdalena Leguinsky, becaria de la casa presidencial de

Los Pinos y ex amante de José para salvar al redentor. Aparece entonces una tía de Cristo, la tía Lía, que es una mujer progresista y liberal y que le aconseja que haga lo que toda su vida quiso hacer. Entonces Cristo se convierte en Joshua, un travesti que canta en un burdel. Una noche por casualidad llega José completamente borracho a ese antro pero no reconoce a su hijo y lo confunde con una mujer por la que queda seducido. Finalmente después de muchos ires y venires Cristo queda embarazado. Sobre este tipo de teatro Jesusa afirmó: “Con respecto al juego del travesti en el teatro, el cabaret es un espacio transexual por naturaleza, el travesti es esencial para este género, pues es parte casi del género. Lo vivimos en la Carpa Mexicana, en el Cabaret Alemán...” (Chellet). En el caso de este espectáculo es evidente la relación entre el cuestionamiento de la sacralidad de la heterosexualidad (encarnada en el modelo cristiano de la sagrada familia y la prohibición del aborto), la teatralidad y el travestismo como uno de los ejes principales de la obra de Rodríguez. Ella misma representa en múltiples de sus espectáculos varias figuras masculinas, tan disímiles entre sí como Miguel de Cervantes o el regente de la Ciudad de México.

La relación entre teatro y disidencia sexual es también obvia en el uso de Sor Juana, personaje ya mencionado del cabaret de Rodríguez, que al ser fotografiada por los medios de comunicación apoyando la marcha gay presenta un interrogante cuyo blanco es el concepto de “normalidad sexual”. Para la artista, si se habla desde la complejidad psíquica individual de la condición humana y la pluralidad de las formas de concepción y representación del mundo de las diversas microculturas que integran la cultura mexicana, “lo normal” se ve desenmascarado como “lo menos normal” (y lo más a-normal). Rodríguez ve la “normalidad sexual” como una ficción más, es decir, como una proyección en lugar de un estado “real” del ser mexicano. El espacio de tolerancia connatural a muchas representaciones artísticas y en el caso de ellas al teatro, le permite así sea en la hipótesis, esto es, en el reino de su arte o artificio, la representación y la convivencia de las diferentes ficciones de la sexualidad. En sus obras, ésta se constituye mucho más por la desviación de la norma que por la norma misma. Esta desviación (este rasgo *queer*) es lo que ella considera la forma y el contenido real de la sexualidad mexicana. Tal pensamiento es semejante al que expresa Teresa de Lauretis: “The ‘normal’ is conceived only by approximation, is more a projection than an actual state of being, while perversion and neurosis (the repressed form of perversion) are the actual forms and contents of sexuality” (*The Practice of Love*, xii).

En la base de estas configuraciones normativas de la sexualidad, en la obra de Rodríguez aparece de manera tácita o explícita como en la obra sobre Cristo, el ineludible concepto de la familia mexicana. Esta utopía de la cultura oficial se ve sintetizada en la monogamia unilateral de la mujer, en el uso político de las prohibiciones, en ciertas tolerancias sexuales (la virginidad, la casa chica, la prostitución, el popular homosocialismo mexicano) y sobre todo en la ley divina que como afirma Monsiváis “reprime verticalmente y a través de la religión se convierte en ley social”. Así, la idea de nación se construye sobre la base de la idea de familia y por consiguiente sobre la base del odio a lo diferente, a lo distinto. El nacionalismo, elemento oficializado en la cultura mexicana de modo monolítico por la mayoría de gobiernos posrevolucionarios, manipula los prejuicios y de esta forma permite el perfecto funcionamiento de la compleja máquina social.

Como una dimensión contestataria contra la ideología dominante, la obra de Rodríguez busca las aporías y las fisuras en la estructura del patriarcado mexicano, no sólo para ejercer su trabajo de análisis “sino también para apropiarse del poder del patriarcado” (Foster 22). Rodríguez se apropia de un poder de interpretación con el cual intenta contestar y al mismo tiempo resistir el embate de la hegemonía. Toda su obra puede ser leída desde esa perspectiva, es decir, como una manera de burlar la vigilancia y establecer un centro de poder donde es posible jugar con la mirada rectora.

## Bibliografía

- Alzate, Gastón. "Jesusa Rodríguez: Cabaret, disidencia y legitimación" *Gestos* 14.28 (1999). 81-102.
- Avilés, Jaime. "Tacho: 'gobierno de criminales'; lenguaje lamentable, le replican". *La jornada*. Marzo 22 1996.  
<http://www.jornada.unam.mx/1996/mar96/960322/aviles.html>.
- Barthes, Roland. *El placer del texto*. México: Siglo XXI, 1979.
- Bert, Bruno. *Tiempo libre*: octubre 10 de 1986, 26-7.
- Chellet, Tzinia. "La sutil homofobia de la homosexualidad". *Estesur*.  
<http://www.estesur.com/archivo/Otros/articulo.asp?f=homofobia.html>)
- De María y Campos, Armando. "El teatro de género chico en la revolución mexicana". *Escénica* 1.9 (1984): 4-32.
- De Lauretis, Teresa. *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Bloomington: Indiana UP, 1994.
- Espinosa, Pablo. "Teatro, ópera y cabaret, formas hermanas de alma". *La jornada*: Julio 28 de 1990, 26.
- Flores, J. M. "El triunfo de la imagen". *Correo Escénico* 1, 1990: 5.
- Foster, David. *Producción cultural e identidades homoeróticas: teoría y práctica*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica. 1997.
- Foucault, Michael. *Microfísica del poder*. Madrid: Endymión, 1991.
- Franco, Jean. "A Touch of Evil: Jesusa Rodríguez's Subversive Church". Taylor 159-75.
- Gallegos, Elena y Roberto Garduño. "56 reporteros, 82 preguntas y el efímero placer de los reflectores". *La jornada*. Junio 13 de 1999.  
<http://www.jornada.unam.mx/1999/jun99/990613/veladas.html>.
- Gómez, Tania. "Hacen su guerra 'enemigas de Fox'". *Cultura. Reforma*. 14 de ene. 2001.  
<http://www.reforma.com/cultura/articulo/063582/default.htm#nota>.
- González Ruiz, Edgar. "Los caminos de la intolerancia". *La sexualidad prohibida: Intolerancia, sexismo y represión*. México, Grupo Interdisciplinario de Sexología, 1998. 17-47.
- Granados, Pedro. *Carpas de México*. México: Plaza y Janes, 1994.
- Harmony, Olga. "Dramaturgia y dirección". *Escénica* 1.9 (1991): 33-36.
- . "El reino de Interpelandia". *La jornada*. (enero 5 de 1989): 6-7.
- Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*. Ithaca: Cornell UP, 1985.
- Jiménez Flores, Maricruz. "Mientras haya anuncios de la Rubia Superior, habrá mujeres violadas en México": *Crónica*.  
<http://www.unam.mx/cronica/1997/ene97/10ene97/cul01.html>).

Kelty, Mark and Blanca. "Interview with Jesusa Rodríguez". *Latin American Theater Review*. Fall 1997.

Marín, Paola y Gastón A. Alzate. "Del teatro al cabaret : una entrevista con Jesusa Rodríguez". *Gestos*.

Monsivais, Carlos. *Escenas de pudor y liviandad*. México, D.F.: Grijalbo, 1988.

---. "Ortodoxia y heterodoxia en las alcobas". *Debate Feminista*. 6.2 (1995): 183-210.

Norandi, Mariana. "Este teatro no puede considerarse género chico". *La jornada*. Septiembre 12 de 1999. <http://www.jornada.unam.mx/1999/sep99/990912/esp-este.html>

PAN. *Plataforma política*. Internet.: [www.pan.org.mx](http://www.pan.org.mx).

Peralta, Braulio. "Entrevista insoportable a Jesusa Rodríguez". *Artes Escénicas*. Julio-Agosto (1987): 9.

Rodríguez, Jesusa. "Carta a la directora". *La jornada*. Agosto 4 1999. <http://www.jornada.unam.mx/1999/ago99/990804/correo.html>)

---. "La gira mamal de Coatlicue". *Debate feminista* 2 (1990): 400-06.

---. "La malinche en: 'Dios T.V.'". *Debate feminista* 3 (1991): 308-15.

---. "Sor Juana en Almoloya". *Debate feminista* 4 (1992): 397-404.

Russo, Mary. *The Female Grotesque*. New York: Routledge, 1994.

Savariego, Morris. "Nueva aventura operística de Jesusa". *Correo Escénico* 3, 1992.

Taylor, Diana. "'High Aztec' or Performing Anthro Pop: Jesusa Rodríguez and Liliana Felipe in *Cielo de abajo*". *The Drama Review*. 37.3 (Fall 1993): 142-52.

Taylor, Diana, and Juan Villegas. *Negotiating Performance: Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin America*. Durham: Duke UP, 1994.

Rodríguez Trejo, Agustín. "¿Por qué Carlos Salinas de Gortari hizo pública su visita relámpago a México?". *Excelsior*. Junio 15 de 1999. <http://www.excelsior.com.mx/9906/990615/fin06.html>

Valenzuela, Angélica. "Toma la calle la Compañía de Comedia Mexicana". *El Universal*. <http://www.unam.mx/universal/net1/1998/mar98/25mar98/cultural/03-cu-a.html>).

Vega, Patricia. "El interés superior de salvar al país nos impide ser neutrales: Jesusa". *La jornada*. 30 de Junio del 2000. <http://www.jornada.unam.mx/2000/jun00/000630/cul1.ht>

Wittig, Monique. *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon. 1981

Zavarzadeh, Mas'ud. *Seeing Films Politically*. Albany: State University of New York P, 1991.

Zuleta, Estanislao. *Elogio a la dificultad*. Bogotá: Procultura, 1989.