

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIHUAHUA

FACULTAD DE ARTES

SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE
CHIHUAHUA

NOMBRE DE LA OBRA:

**CREACIÓN DE *CHONA. A SELF-MADE WOMAN*: APARIENCIA BUCHONA,
PERFORMATIVIDAD Y PROCESO COLECTIVO**

POR:

ISAELY GUEVARA SALAZAR

TESIS PRESENTADA COMO REQUISITO PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRO EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

DIRECTORA: DRA. ROSA MARÍA SÁENZ FIERRO

DICIEMBRE DE 2024

CHIHUAHUA, CHIH., MÉXICO

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIHUAHUA
FACULTAD DE ARTES
SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Los que suscriben, Secretaria de Investigación y Posgrado de la Facultad de Artes, Director de Producción y Comité de Grado hacen CONSTAR que el presente Documento Vinculado a Trabajo de Producción Artística:

“CREACIÓN DE CHONA. A SELF-MADE WOMAN: APARIENCIA BUCHONA,
PERFORMATIVIDAD Y PROCESO COLECTIVO”.

Reúne los requisitos exigidos por la normativa interna de la Secretaría de Investigación y Posgrado de la Facultad de Artes, por lo que es aceptado para su impresión y defensa, como requisito parcial para optar por el grado de Maestro en Producción Artística de la:

LIC. ISAELY GUEVARA SALAZAR

Se extiende la presente a los trece días del mes de enero del año dos mil veinticinco.

M.A. EVELYN ROCIO GIRÓN VELÁZQUEZ
SECRETARIA DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

DRA. ROSA MARÍA SÁENZ FIERRO
DIRECTOR DE TESIS

DRA. ROCÍO JUDITH GALICIA VELASCO
ASESOR



M.A. DANIEL GÓMEZ MENDIOLA
ASESOR

DRA. IZABELA TCOKZ
ASESOR

Resumen

La presente investigación expone la creación del personaje de Chona, en la puesta en escena “*Chona, a self-made woman*” co-dirigida y co-escrita por Ricardo Zamora y por la autora de esta tesis. En esta investigación registro el proceso de creación individual en el personaje de “Chona” a través de una autoetnografía, así como el proceso de creación colectiva a partir de las experiencias de los demás integrantes del equipo desde la escritura etnográfica. La propuesta escénica y actoral busca hablar de las mujeres conocidas como buchonas y problematizar la representación de las involucradas en el narcotráfico, desde un lugar distinto que reconozca las carencias estructurales y las desestigmatice.

El objetivo es reconocer las particularidades del proceso de creación como una dramaturgia viva que crece a partir de la apariencia física y performatividad en el proceso de creación del personaje, la experiencia de los integrantes en el proceso creativo, y los referentes teóricos y periodísticos consultados. Para entender la identidad infructuosa de una *buchona wanna be*.

Palabras clave: aparatos, *buchona wannabe*, cosmética, apariencia física, performatividad



Índice

Resumen	2
Índice.....	3
Agradecimientos.....	5
Presentación del Problema	7
Justificación.....	9
Introducción	12
I. Fundamentos teóricos y conceptuales.....	15
1.1. El Cabaret como Performance.....	15
1.2. Estudios sobre las Mujeres en el Narcotráfico.....	19
1.3. Estudios sobre el Cuerpo y la Apariencia Física	25
II. Estado de la Cuestión	30
2.1. Teatro Cabaret en México.....	32
2.2. Obras de Cabaret sobre el Narcotráfico.....	41
2.3. Bases y Proceso Metodológico	47
III. Creación de Chona. Apariencia Física y Performatividad	51
3.1. Autoimagen y Subjetividad	53
3.2. Performatividad de Chona	58
3.3. El Cuerpo, un Primer Vestido.....	73
IV. Creación Colectiva. Vivencias en la Escena.....	80
4.1. Comienzo. <i>Work in Progress</i> y Estreno.....	81
4.2. Configuración. Escenas e Improvisaciones	93
4.3. Trayectoria. Experiencias y Modificaciones	100
4.4. Nuestro Público Ideal. Mujeres Presas de su Libertad	109
V. Conclusiones y Hallazgos	120
Referencias	129



Anexos	137
Entrevistas	137
1. Entrevista a Luis Ricardo Zamora Mejía	138
2. Entrevista a Guadalupe Gaspar Ramírez	146
3. Entrevista a León Felipe Mendoza Cuevas	155
4. Entrevista a Rosa Julia Leyva Martínez Sobre Función en el Cefereso 16 Femenil de Cuernavaca	161
5. Vídeo Completo de la Obra en el Foro Apoco No.....	166
6. Vídeo “Chona. A Self-made Woman”, tomas cerradas en el Foro Apoco No.....	166
7. Carteles y Programas de Mano “Chona. A Self-Made Woman”	167
8. Fotografías de la función en el Penal de Chihuahua, Ch. Acto a público.....	173

ÍNDICE DE FIGURAS

Ilustración 1. Primer programa de mano. Estreno de “Chona. A Self-made Woman” en el Foro La Caja, Xalapa, Veracruz 2/2.....	167
Ilustración 2. Primer programa de mano. Estreno de "Chona. A Self-made Woman" en el Foro La Caja. Xalapa, Veracruz 1/2.....	167
Ilustración 3. Primer cartel, en el foro La Caja. Xalapa, Veracruz	168
Ilustración 4. Cartel para función en Festival de Cd. Cuauhtémoc.....	169
Ilustración 5. Cartel para la temporada en el Foro Apoco No.....	170
Ilustración 6. Cartel para presentación en La Bodega.....	171
Ilustración 7. Acto a Público. Cefereso Femenil Aquiles Serdán Núm. 1	172
Fotografía 1. Función Acto a Público en Cefereso Femenil Aquiles Serdán. 173	
Fotografía 2. Función Acto a Público en Cefereso Femenil Aquiles Serdán Núm. 1. Escena 3. 173	
Fotografía 3. Función Acto a Público en Cefereso Femenil Aquiles Serdán. Escena 1	173
Fotografía 4. Función en el Foro La Caja.	174
Fotografía 5. Función en Centro Cultural San Antonio.	174
Fotografía 6. Función en el Foro La Bodega	175

Agradecimientos

A mis padres que no me han dejado sola ni un momento y a quienes les devolveré lo mucho que me han dado. Mi madre Elizabeth por ser un ejemplo de la mujer en la que me gustaría convertirme, me has enseñado que disfrutar la vida requiere cada minuto de nuestro existir. A mi padre Isaí, por ser un ejemplo de perseverancia y nobleza, y de gozar la vida en lo cotidiano. Su amor ha sido mi motor en la vida. Gracias por hacer de su casa, mi salón de ensayos. A mi hermano Isaí Alí, mi compañero de vida hasta que dejemos este plano, nuestros juegos en la infancia forman parte integral de quien me convertí.

A la Dra. Rocío Galicia por aceptarme en el CITRU, apoyarme en los momentos de incertidumbre sobre la pertinencia de mi posicionamiento acerca del tema y darme la oportunidad de encontrar mi propia voz en la investigación, quien ha compartido conmigo a manos llenas su camino de vida mientras creo el mío. A la Dra. Rosa Sáenz quien me brindó su apoyo durante mi trayectoria académica y artística, gracias a ella pude desarrollarme en estos dos ámbitos a la par. Así como su acompañamiento en la etapa final de este trabajo. A la Dra. Izabela Tzoks por mostrarme que es posible hablar desde la actuación y cambiar considerablemente mi perspectiva sobre la investigación en/desde/para las artes escénicas. Y a todos los maestros que tuvieron confianza en mí a lo largo de este camino, Dr. Guerra, Dr. Ransom, Mtro. Valles y Mtro. Gómez.

Mi colega, Ricardo Zamora por apoyarme en el proceso de convertirme en cabaretera y creer en el proyecto. Por ser “el padre cabaretero” de Chona, quien se volvió nuestra hija y que nos ha dado tanto. A Lupita Ramírez, por actuar desde el placer en escena y confiar en mí como directora. A León Felipe Mendoza, por creer en La Chona, en mi visión y a su vez cuestionarme

acerca del discurso de la obra. Sin el cariño y la confianza de mi equipo de Gueza Cabaret, no habría aprendido tanto.

A los maestros del teatro penitenciario Jorge Correa y Rosa Leyva, por abrirme las puertas de su casa. Rosa, gracias por mostrarme que la Chona es muy parecida a la historia de varias mujeres.

A los investigadores Leticia Rodríguez y Pablo Tepichín, por compartir conmigo a manos llenas sus herramientas y conocimientos. Las administradoras de la maestría en Producción Artística, especialmente a Evelyn Gyrón, quien fue paciente y un gran apoyo en mi desarrollo académico.

A mis compañeros de maestría: Daniel, Sarhay y Naím. Llegar a un lugar nuevo siempre es difícil y su compañía se volvió para mí un tesoro invaluable que guardaré en la memoria. Un agradecimiento especial a Andrea Montes por su apoyo en la gestión de Chona en la capital, quien me brindó oportunidades de hacer y conocer el ámbito teatral en su hogar, Chihuahua. A Mariely Hernández, porque su trabajo con Totalmente Buchona fue una inspiración para la creación e investigación en esta tesis, espero en un futuro poder escribir sobre Kelly Sugey.

Finalmente, a CONACYT y a la Universidad Autónoma de Chihuahua por la beca que fue mi sustento y me permitió dedicarme de lleno a la investigación teatral. A todo aquel que ha compartido conmigo un poco de su ser en estos dos años y medio en donde crecí inmensamente, y a todo aquel que ha creído en mi proyecto. Ojalá no esté omitiendo a alguien por los errores que a veces comete la memoria y si es el caso, espero pueda saber/sentir mi agradecimiento. Gracias a Chona, personaje que me hizo reflexionar sobre lo que significa para nosotras ser mujer. Esta me permitió conocer a gente noble y generosa, conectar con distintos públicos y tener fe, en lo que Enrique Aguilar describió en un post, como el “teatro kamikaze”.

Presentación del Problema

Hace algunos años escuché el término “buchona”, que hacía referencia a las mujeres que estaban asociadas sexoafectivamente con hombres que formaran parte del narcotráfico. Las mujeres que pertenecían a estos contextos las consideraba admirables por el supuesto empoderamiento que mostraban, pero también rechazaba sus conductas por portar los símbolos de la opulencia provenientes de los ingresos de la empresa del narcotráfico. A mi parecer, en sus cuerpos llevaban consigo los símbolos del éxito en un mundo globalizado y, a su vez, los de la violencia y dolor en México: joyas, vestimenta, cirugías plásticas, entre otros. Les recriminaba aliarse a quienes considero causantes del dolor de las madres buscadoras de miles de desaparecidos(as) que aumentan día con día. Sin embargo, mientras avanzaba la investigación, a través de la bibliografía reconocí que las condiciones de vida de muchas mujeres eran estructuralmente desfavorables y que era necesario tener una perspectiva más amplia del fenómeno.

Me parece necesario que se realicen nuevas representaciones de las mujeres que optan o se ven obligadas a llevar esta forma de vida. Documentar el proceso de creación del personaje de Chona, a quien interpreto en la obra *Chona. a Self-made Woman* cocreada por Ricardo Zamora y la autora de esta tesis, así como el proceso de creación de la puesta en escena, me permitió conocer la complejidad del fenómeno y tener una perspectiva compasiva y, durante su actuación, encarnarla. A través del proceso de creación en el cabaret pude hacer un trabajo de investigación que se transformaba de acuerdo a los distintos públicos, con el objetivo de lograr una obra con un discurso más sólido y humanitario. La obra presenta a un personaje vulnerable y dispuesto a valerse de todas sus “armas” disponibles, en este caso la seducción y el entendimiento de las pautas sociales en el entorno del narcotráfico, con el fin de salir adelante. Y así reconocer que,

como en el caso de muchos de nosotros, estamos en una búsqueda inagotable por no encontrarnos en la marginalidad que asecha constantemente.

La obra nos permite abstenernos de situarnos desde una perspectiva moral cerrada, cuestionar los prejuicios sobre el cuerpo de estas mujeres, y considerar el derecho a las segundas oportunidades, incluso en los contextos más adversos. Mi cuestionamiento principal es: ¿Cómo se desarrolla la performatividad del personaje de “Chona” en la puesta en escena de *Chona. a self-made woman*? Para este propósito, desarrollo una autoetnografía sobre el proceso de creación e interpretación de “Chona”, y una escritura etnográfica en donde comparto las experiencias de mis compañeros a lo largo de estos dos años de presentaciones, con el fin de visibilizar sus aportes a la creación. Esto con la intención de responder a las preguntas: ¿cómo se desarrolla la performatividad en el personaje de Chona? ¿qué aparatos cosméticos están presentes en el personaje? ¿cuáles son los aportes de los demás integrantes? Para responder, me apoyo de las experiencias de los involucrados, al igual que de algunos teóricos de las ciencias sociales y de la filosofía, así como de la teoría y práctica teatral.

Justificación

La presente investigación está motivada por la problemática de cómo las mujeres con pocas oportunidades de movilidad social afrontan contextos adversos que las llevan a estar en situaciones de crisis y violencia. Cuando comencé a trabajar sobre el tema reconocí que para muchas de nosotras la opción de modificar nuestra apariencia física, e incluso nuestro comportamiento, nos permite acceder a espacios más afortunados. Es decir, a las mujeres (u otros grupos marginados) la adopción de una cierta forma aceptada (apariencia física) y la incorporación de conductas valoradas (performativas) nos permite incorporarnos con facilidad ante los demás integrantes de un grupo social, y hasta tener privilegios ante este.

Incluso yo llegué a considerar esta opción momentáneamente. A mis 23 años me pregunté si haber estudiado teatro había sido una buena elección, con dos funciones canceladas a las que no había llegado ni una sola persona al foro, y otras dos funciones con siete personas. Al esperar en la parada un autobús para volver a mi casa me pregunté ¿qué pasaría si decidiera cambiar de carrera? Pensé en una disciplina asociada al dinero, como la de derecho. No consideré ejercer justicia, sólo pensé en una licenciatura donde tuviera potencial y pudiera cambiar aquella terrible racha. Sabía que tenía aptitudes para ello: habilidad para leer, investigar, memorizar, declamar, etcétera. Pero, sobre todo, conocía cómo debía dejar de ser, lo que se usaba al vestir, cómo se comunicaban las personas pertenecientes al ámbito político, los códigos, las relaciones, con quiénes había que socializar, cómo debía ser vista ante los demás, cómo debía performar mi cuerpo, mi subjetividad y mi género. Dudé solo un momento, empero, esta experiencia fue compartida después con amigas y me sorprendí al saber que la idea de cambiar el cuerpo y la forma de ser con el fin de tener la posibilidad de convertirse en otra se presentan como una tentación, un “como sí” ya no en el teatro, sino en la vida.

Esto me ha hecho cuestionarme ¿por qué muchas mujeres no pueden considerar la profesionalización o el emprendedurismo con la misma viabilidad? Creo que como mexicanas somos conscientes sobre los acuerdos entendidos de la sociedad hetero normativa a la que pertenecemos, los contextos en los que estamos en desventaja, la influencia de las relaciones públicas y del culto a la belleza presente en Latinoamérica. Por lo que, en muchas ocasiones usamos estrategias de supervivencia ante un sistema capitalista que nos quita tanto y nos ofrece tan poco. Las mujeres conocidas como buchonas saben los códigos de la sociedad mexicana y cómo utilizar los márgenes de acción que les son dados para adquirir mayor poder, aunque sea de manera falsaria.

Asimismo, me encontraba como quien se queda sin la posibilidad de retornar a la ciudad donde creció. Viví en Coatzacoalcos, Veracruz desde los 6 a los 18 años. Mi familia emigró en junio del 2015 justo antes de que comenzara a tener más fuerza en la ciudad los secuestros, balaceras y el derecho de piso. Estos y más actos han generado que la ciudad al día de hoy sea considerada “una ciudad fantasma” ya que mucha gente se ha ido debido a la falta de oportunidades laborales y la poca o nula seguridad. Me tocó vivenciar los primeros estragos de la situación causados por el crimen organizado. Pensar en lo mucho que ha cambiado de forma desfavorable me hace reconocer mi privilegio al no estar ya en esas condiciones. Y preguntarme: ¿cómo sobreviven los locatarios en las ciudades que padecen día con día, durante años o décadas, lo que a mí me aterró solo unos cuantos meses? Y, la inquietud más grande ¿cómo viven las mujeres que forman parte la empresa del narcotráfico? El contexto que se vive en gran parte del país me ha hecho preguntarme cómo se asumen estos modos de alianza con la violencia por parte de las mujeres que tienen participación en el narcotráfico.

Las mujeres conocidas como “buchonas” parecen portar con orgullo los símbolos del narcotráfico en México. Con este trabajo quise indagar el nivel de experiencia contemplado en estos procesos ¿qué significa para ellas estar con hombres que se dedican al crimen organizado? ¿cómo viven los procesos de cosmetización a los que hacen frente como mujeres en un ambiente complicado? Hacer una obra de cabaret sobre ellas me permitió ver críticamente el poder que el narcotráfico tiene sobre el país, las formas simbólicas de violencia que ejerce, asimismo explorar por qué las mujeres se vuelven aliadas de un lugar extremadamente machista y misógino ¿obtienen algún beneficio? ¿cómo se miran a sí mismas en estos contextos?

Mi trabajo está motivado por la esperanza de encontrar que hay algo más que violencia y lujo en las mujeres conocidas como “buchonas”, me gustaría generar una narrativa distinta a las que ya están involucradas, como quien mira en los ojos del otro de lo que también adolece, en este caso tristeza, vacío, desesperación y extravío. Con la finalidad de llegar no solamente a las mujeres de estos contextos, sino a todo aquel que forme parte del tejido social de México. Afrontar la reivindicación social y la necesidad de brindar y obtener segundas oportunidades como una estrategia de hacer frente a los tiempos sombríos del país.

Introducción

“Como todos los soñadores, confundí el desencanto con la verdad”

Jean Paul Sartre

Cuando comencé el acercamiento a esta investigación, lo primero que destacaba en mi imaginario sobre las mujeres “buchonas” era su asociación indirecta con los prejuicios establecidos de la sociedad mexicana, que en su mayoría las consideraba interesadas o ambiciosas. Me cuestionaba sobre los antecedentes de algunas representaciones similares, y despertó curiosidad en mí la forma en que se representaba a las mujeres en las telenovelas mexicanas.

Había ciertos patrones en las figuras protagónicas femeninas y cómo eran interpretadas por las actrices. Estaba aquella a la que se le podía identificar por su deslumbrante belleza y su condición de “damisela en aprieto”; a la mujer que provenía de una situación económica difícil, con características bondadosas a la que el destino le recompensaba en un futuro haciéndola dueña de una significativa fortuna, como es el caso de *María la del barrio*; y por otro lado estaban aquellas no tan representadas pero que se convertían en memorables para el público, villanas como Teresa y Rubí.

En este proceso encontré que desde hace algún tiempo el “prototipo” de las mujeres reconocidas como buchonas estaba surgiendo y que, a pesar de poder identificarse como el de las villanas, no eran aborrecidas del todo por el público. Entonces un cuestionamiento surgió ¿qué representa un cuerpo femenino asociado al narcotráfico y cómo puede ser representado en la puesta en escena? ¿cuál era la supuesta feminidad a la que se aludía y a través de qué medios se valía para la construcción de la autoimagen y apariencia física?

El proceso de este trabajo fue inicialmente de creación y posteriormente de investigación, aunque en todo momento se nutrían retroactivamente ambos procesos. Primeramente, me dediqué a crear la dramaturgia y dirección de la obra junto a Luis Ricardo Zamora Mejía, quien tomó la idea y contribuyó en el proceso de cabaret, me referiré a él a lo largo del documento como Zamora; así mismo llegó Guadalupe Gaspar Ramírez quien aportó en la interpretación del personaje que lleva su nombre, me referiré a ella como Gaspar; y por último se integró León Felipe Mendoza Cuevas, colega que impulsó estéticamente la puesta en escena en el uso de los recursos audiovisuales, me referiré a él como Mendoza.

En la primera parte de este documento, Fundamentos Teóricos y Conceptuales, hago una breve aclaración sobre el cabaret como performance para delimitar mi posicionamiento sobre el hecho escénico, resumo los aportes de otros investigadores a los estudios de las mujeres en el narcotráfico, principalmente cuando toman un papel más activo en la empresa, y por último puntualizo en la forma en que abordaré los conceptos de cuerpo y apariencia física, entre otros.

En “Estado de la Cuestión”, hago una breve revisión del cabaret, principalmente en Alemania y Francia, para posteriormente hacer una descripción de la historia del teatro cabaret mexicano, desde sus inicios con la llegada del teatro español en México, hasta su conformación a como lo conocemos ahora , así como una revisión a otras obras del mismo género en México sobre las mujeres en el narcotráfico y la primera obra sobre las mujeres relacionadas sexo afectivamente con hombres pertenecientes al crimen organizado.

Ya en “Creación de Chona. Apariencia Física y performatividad”, indago en mi proceso de creación e interpretación del personaje, en esa misma línea incluyo las reflexiones personales, teóricas y prácticas que llegaron con ello. Es un vaivén entre mi quehacer como creadora y como investigadora sobre el fenómeno de las mujeres insertas entre los límites de la legalidad y el

narcotráfico. Así como consideraciones sobre el auge de la cirugía plástica en busca de resaltar la exuberancia y la necesidad de llegar a “empoderarse” de las mujeres en estos y otros contextos menos hostiles.

Finalmente, en “Creación Colectiva. Vivencias en la Escena”, busco visibilizar el recorrido de los demás integrantes a lo largo de estos dos años y medio en nuestra puesta en escena y reconocer la posibilidad de estructuras no convencionales en donde se visibilice a todos los miembros como creadores influyentes en todas las áreas del arte teatral. En este apartado hago un recorrido desde el primer *work in progress* hasta el momento en que encontramos a nuestro público ideal. Por lo que recopiló y sintetizo entrevistas con el fin de incluir la voz de mis compañeros, sus reflexiones y sus contribuciones al trabajo.

I. Fundamentos teóricos y conceptuales

1.1. El Cabaret como Performance

Diana Taylor en *Estudios de la Representación*, reflexiona sobre el término performance:

Las numerosas definiciones de la palabra “representación [“performance”], como todos han observado más o menos generosamente, resultan en una mixtura compleja y en ocasiones contradictoria. Para algunos es un proceso, para otros es el “resultado” de un proceso. Para algunos es aquello que desaparece, mientras que otros lo ven como aquello que permanece como memoria personificada o incorporada (2012, p. 37).

Para entender el hecho escénico he decidido hablar desde los estudios del performance y los estudios teatrales, utilizando el concepto de teatro cabaret o de performance cabaret, retomado de Gastón Alzate en *Teatro de cabaret: imaginarios disidentes*. Ya que, si bien esta manifestación es más cercana al teatro tradicional debido a que consta de una estructura aristotélica, con personajes tipo y la presencia de mimesis. En sus adentros y en la producción de sus obras es una teatralidad caracterizada por un entramado de fuerzas de índole ideológica, subjetiva y fenomenológica (en el convivio con los espectadores).

Posicionarme desde este lugar me posibilita hablar más abiertamente de las reflexiones que se llevaron a cabo en el proceso de creación que se desarrolló a lo largo de dos años con el personaje de Chona, personaje protagónico en la obra *Chona. a self-made woman*, retomaré el concepto antes señalado. Sé que otras manifestaciones escénicas podrían ser consideradas más cercanas al performance, como aquellas en donde se rompe con las características del teatro aristotélico y la tradición teatral europea, elementos más disruptivos como la inexistencia de personajes, trama y tiempo, o aquellas más cercanas al denominado teatro posdramático. Podría mencionar a algunos creadores teatrales como Luisa Pardo y Gabino Rodríguez, en Lagartijas

Tiradas al Sol; Lucía Ramírez con Área 51; Teatro Línea de Sombra; o bien de la danza como Marcela Sánchez Mota y Octavio Zeivy, en Foco Al Aire); y, por supuesto, Pina Bausch.

La intención de este trabajo es observar el proceso de creación y fenómeno escénico, en este caso, el teatro cabaret mexicano, como un espacio disruptivo, más allá de sus características de creación o deconstrucción. Este, se posiciona diametralmente en contra de las opresiones, de forma que las víctimas logran crear un “espacio teatral de resistencia” (Alzate, 2017), como menciona el autor al analizar cómo un artista drag vestido de hada madrina convierte los abucheos en elogios en su presentación en la delegación Tlalpan, número que antecede a la presentación de Las Reinas Chulas en *Doce dioses en pugna*, de esta manera, el artista tiene la posibilidad de experimentar con los rasgos por los que podría ser discriminado ante el público, sin embargo, en el escenario es capaz de subvertir la exclusión que podría recibir de los otros, por el lugar que él desea poseer. Al convertir los abucheos en elogios en la ficción, abre una brecha para nuevas probabilidades de lo real (2017) el imaginario singular sobrepasa el plural y va ampliando sus espacios, esto podemos observarlo con el apogeo de los espectáculos de las *Drags Queen* que celebran el orgullo de la diversidad sexual.

La capacidad de crítica y de establecer protesta en un escenario son cruciales para observar el teatro cabaret desde los estudios del performance, entonces valdrá la pena señalar que las producciones resultantes de los creadores, en este caso llamados cabareteros toman el elemento de la huella de dolor, referido así por Ceci Sotres, para abordar temas que no sólo consideran importantes, sino que también les atañen y duelen como eje de la creación escénica (Zamora, 2022). En este sentido los personajes, sus dolores y tramas se corporizan, sus cuerpos se convierten en un lugar para reír, llorar y reflexionar sobre lo que duele, lo que da sentido a sus vidas y lo que desean que sea distinto. La alquimia de elementos presentes en el cabaret

posibilita mirarlo desde un lugar distinto, como menciona Gastón A. Alzate, “el performance no es en sí una nueva forma de arte, sino más bien un nuevo paradigma, una forma quizá más radical de mirar el acontecer cultural” (2017, p.17). Su libro, *Escenarios disidentes*, orienta en gran medida este trabajo, sobre todo los apartados de “Introducción al cabaret”; “La disidencia corporal: Astrid Hadad”; y “La Disidencia política: Jesusa Rodríguez” pues en estos reflexiona sobre los artistas, la relación que tienen con sus espectáculos y sus motivaciones personales.

Retomando al cabaret desde los estudios del performance y/o desde su lugar de representación y autorepresentación, la singularidad de los actores brinda la posibilidad de accionar a través de ellos, en el teatro cabaret el proceso de creación es autorreferencial, al hablar desde la huella del dolor “el performer sí tiene la intención de transformarse en signo ante la mirada del público” (Prieto, 2007, 4). Bastará hacer un breve recorrido de algunos de los exponentes, como lo son Tito Vasconcelos, Jesusa Rodríguez, Minerva Valenzuela, Paola Izquierdo y Las Reinas Chulas para reconocer cómo juegan con los símbolos que subyacen en obras como *Doce dioses en pugna* o *La Prietty Guoman* y los subvierten, en todo momento hay una resignificación de lo interpretado. El público en el cabaret es, en muchas ocasiones, un personaje más, el cual completa el significado de la obra y, sin embargo, estos no pueden decidir sobre cuál será el resultado, basta con adentrarse en el proceso donde serán “cogeneradores” y al mismo tiempo son generados en el acto escénico y de convivio. Sobre esto reflexiona Fischer al hablar de la escena y lo que acontece en ella: “todos los participantes la crean conjuntamente, pero que no puede ser completamente planeada, controlada por así decirlo, por ninguno de ellos en concreto” (2011, p. 101). Cada representación cobra sentido por los espectadores que estuvieron presentes, sus gestos, murmullos, expresiones, son parte de la alquimia que se generó

esa noche, y en gran medida de, si para los actores, técnicos, directores, fue una buena o mala función.

De igual forma, José A. Sánchez con el capítulo “Teatralidad y Disidencia” en el libro *No hay mayor poesía que la acción*, sirve a este trabajo para hablar sobre la teatralidad, performatividad, ficción y disidencia como hechos presentes no solo en las distintas manifestaciones artísticas, igualmente en la sociedad, ejemplificando en varias ocasiones su relación y alimentación cíclica. Parte integral de este trabajo está en los estudios de la práctica escénica por lo que se recurre a Ceci Sotres y Anne Bogart con su trabajo de *Introducción al cabaret (con albur)* y *La preparación del director: siete ensayos sobre dirección escénica*, respectivamente. La primera autora nos proporciona una vía para la creación del cabaret, mientras que la segunda comparte su experiencia como directora escénica. La apertura y generosidad de ambas sobre la creación en la escena dan luz sobre el oficio y la incertidumbre presente en todo momento.

1.2. Estudios sobre las Mujeres en el Narcotráfico

Es importante señalar que se recurrieron a diversos textos: académicos, periodísticos y fotográficos. Sin embargo en este apartado retomo principalmente a los autores que, hablan del tema desde una perspectiva que dignifica y que ahonda en aspectos cruciales y borrosos sobre el fenómeno del aumento de las mujeres en el narcotráfico, así como la espectacularidad de sus lujos.

En busca de profundizar sobre el tópico de las mujeres asociadas o con gusto por la narcocultura y/o narcotráfico se retoma principalmente la tesis doctoral de Kenya Herrera con *La Cabrona aquí soy yo. Cuerpos y subjetividades femeninas en la narcocultura de la frontera norte de México*. Su trabajo ha apartado sobremanera al proceso de creación e investigación. En este expone la figura de la mujer en el narcotráfico, con análisis de vídeos musicales del género de banda; la descripción que se hace de las mujeres en letras de los corridos; así como el análisis de los personajes protagónicos en los textos literarios de *Perra Brava* de Orfa Alarcón y *La reina del sur* de Arturo Pérez Reverte. Estos últimos forman parte del capítulo que este trabajo tuvo como principal sustento: “Capítulo 4. Ni princesa ni puta, soy cabrona. Subjetividades femeninas en el narco mundo”. En donde analiza las novelas antes mencionadas y a través de entrevistas busca los signos culturales que intervienen en la constitución de la subjetividad de las mujeres.

En su trabajo habla de las condiciones vulnerables que viven las mujeres, sus deseos, los retos que enfrentan, y sus visiones de vida en la frontera norte. Así también, el trabajo de Alejandra León Olvera con *La Femenidad buchona: performatividad, corporalidad y relaciones de poder en la narcocultura mexicana* en donde hace un análisis de la narcocultura. La autora menciona cómo la mujer perteneciente a este fenómeno, pasó de estar oculta a tener una gran exposición a nivel nacional e internacional, dispuesta a mostrarse y lucirse ante la sociedad, con

objetos y acciones cargadas de símbolos en redes sociales como Instagram, YouTube y Facebook. También llega a algunas conclusiones muy interesantes al retomar el concepto de capital erótico, así como la negociación que hacen las mujeres con sus cuerpos en las lógicas del capitalismo *gore*, en donde “la violencia se utiliza, al mismo tiempo, como una tecnología de control y como un *gag* que es también un instrumento político” (Valencia, 2010, p. 27), para Sayak la violencia se convierte en un *gag* (un chiste corto) que desequilibra la realidad, ya que la violencia presente en nuestra contemporaneidad se distingue de los demás períodos históricos, por su espectacularidad, las lógicas de la globalización y el entendimiento de que lo *gore* aporta beneficios a todas sus partes e integrantes (26). De esta manera la apariencia física distinguida como estafalaria, opulenta y extra cotidiana de hombres (buchones) y mujeres (buchonas) funciona como un *gag* visual, que, en primera instancia provoca la risa, la sorpresa, el estupor pero que con el paso del tiempo se incorpora como normalidad.

Para contextualizar sobre la violencia y sus símbolos en el México actual se toma a Sayak Valencia con *Capitalismo Gore*, ya que para hablar de la empresa del narcotráfico en nuestro país es importante considerar las condiciones económicas y sociales en las que surge. No se trata de un fenómeno aislado, sino global y la autora se posiciona desde una perspectiva compleja que contempla la opresión y la simulación de los países comúnmente llamados “desarrollados” hacia los países en vías de desarrollo. Asimismo, aporta el concepto de *sujetos endriagos*, pertinente para analizar la manera en que algunos individuos hacen frente a las privaciones económicas y sociales del modelo capitalista, tales como individualidad exacerbada, acaparamiento y despojo de las necesidades básicas. Estos hacen “uso de la violencia como herramienta de empoderamiento y de adquisición del capital” (Valencia, 2010, p. 90). Dicho esto, en el caso de las mujeres como sujetos endriagos se presenta también la necesidad de entrar en el

empoderamiento de las mujeres globalizadas con la realización a través de la belleza, de la capacidad económica y del vínculo sexoafectivo. En el caso de la apariencia física de las mujeres, cuando esta es abiertamente buchona se convierte en un símbolo de progreso entre otras mujeres, pues la autoproducción física de sí mismas, requiere altos costos de financiación.

También se recurre a Ramón Ismael Alvarado Vázquez con “El Buchón: ¿una imagen juvenil o una expresión cultural y urbana de Sinaloa?” con el principal aporte de “la creencia de que el éxito se consigue a través de la violencia (138)”. El autor considera que a su vez sobrepasa los límites regionales y se convierte en un fenómeno globalizado, incorpora que la imagen buchona no es solamente de las mujeres, sino que los hombres con sus propios símbolos como el santo Malverde, el arma AK47, entre otros que habitan el imaginario mexicano (Alvarado, 2017). Al hacer uso de estos símbolos se crea una distinción, pues se posee lo que está prohibido, aquello que se asume como viril y que tiene una amplia relación con la criminalidad. El trabajo de Alvarado visibiliza que el performance y la apariencia buchona, tan prejuiciada ante la sociedad, cuenta con su contraparte, el performance masculino, tanto en apariencia como en prácticas sociales.

Asimismo, “Las mujeres en los narcocorridos: idealización y devaluación, conversión trágica y desenmascaramiento cómico” de David Pavón Cuéllar, Miguel Vargas Frutos, Mario Orozco Guzmán y Flor de María Gamboa Solís ofrecen en este texto un análisis discursivo a la manera en que son vistas las mujeres, a través de cuatro aspectos: los nombres con los que son referidas; los atributos mencionados; las referencias a ellas como sujetos (y objetos); la mujer en el plano laboral; y de placer (2015, p. 25). Una de las principales autoras retomadas es Rocío Galicia debido a su línea de investigación especializada en el teatro de frontera, y a la apropiada manera de analizar los conceptos de marginalidad, criminalidad y apasionada fe con su artículo

“Los santos apócrifos en la dramaturgia del norte de México” (2009). Cabe resaltar que su aporte a este trabajo recae en el análisis desde una nueva perspectiva que busca alejarse de devaluar las creencias y acciones de las clases populares. En este trabajo explica la compleja relación entre fe y criminalidad, entre la necesidad de espiritualidad y rebelión ante lo sacro.

También resulta interesante el trabajo de Ramírez-Pimienta al hablar sobre la trayectoria de Jenny Rivera al cantar narcocorridos y mencionar antecesoras que grabaran corridos con temática del narcotráfico como Dueto Amapola, Las Potranquitas y otras como Las Marquesitas del Norte y la popular “Alondra de la frontera” Lydia Mendoza. Sin embargo, el autor habla de la cantante Jenny Rivera debido a su éxito internacional y a la forma en que se apropia del narcocorrido, enmarcando su trabajo al oponerse a los rasgos distintivos de la feminidad al comportarse y hablar de forma violenta, uso de su sexualidad y tener el apodo de jefa mayor entre los ya “jefes pesados” (2010).

Y entre los últimos autores, se encuentra el trabajo de Günther Maihold y Rosa María Sauter de Maihold con “Capos, reinas y santos - la narcocultura en México” en donde hablan de la narcocultura, en tanto que la sitúa “entre lo narco y el narco” (2012, p. 67), el desarrollo de los corridos a narcocorridos que va desde el año de 1975 a 2010. También aporta un panorama general de las mujeres que trabajan para el narcotráfico, así como las que simplemente se ven beneficiadas de este, a partir de algún tipo de alianza con algún narcotraficante, describiendo estas relaciones como las *chukis nice*, mujeres que buscan ascender en capital al hacerse de un estilo de vida lujoso; buchonas *nice*, hijas de narcotraficante; y las esposas buchonas, quienes son esposas de algún integrante buchón (2012, p. 85). Esta separación intenta esclarecer que las prácticas performativas, el arreglo personal y las posibilidades de ascensión no son las mismas. Asumir esta clase de feminidad está condicionada al poder adquisitivo, es importante para este

trabajo agregar el concepto de *buchona wannabe*, que Herrera Borquez reconoce por medio de entrevistas que realiza a mujeres que gustaran de la narcocultura, como “la versión ilegítima de este performance de género, es el intento, al parecer infructuoso, de ser buchona” (2019, p. 130), este concepto será analizado más adelante en el capítulo “Apariencia física y performatividad”

Otro de los trabajos consultados es el de Flores y Hernández, “El papel de las mujeres en el contexto del narcotráfico en México (‘mujeres buchonas’)”, la perspectiva del artículo presenta un panorama donde la mujer tiene pocas oportunidades de poder decidir, empero al hablar de la belleza, las autoras plantean los efectos de lo que consideramos bello y cómo parece dar una sensación de alivio, de calma, de imperturbabilidad (s.f). Este aporte considera como la narcoestética está presente, tanto en hombres como en mujeres, y ofrece un panorama en el que la apropiación de cada género se complementa por el otro y las razones de la evolución del lujo y el auge de una identidad propia.

Para hablar sobre la representación de las mujeres en los medios visuales, el trabajo de Gabrielle Pannetier Leboeuf en “Representaciones audiovisuales del neoliberalismo salvaje: jefas de cartel y buchonas” ofrece una mirada sobre cómo han sido las representaciones de la mujer situada en la empresa del crimen organizado o con alianzas en el narcotráfico específicamente en el cine: las narcopelículas y el videoclip musical. Particularmente realiza un análisis de tres videoclips musicales en donde considera aspectos como el necroempoderamiento (concepto de la autora Sayak Valencia), capital erótico (concepto de Catherine Hakim) y Capital Humano (Concepto de Michel Feher). Al analizar los videoclips de varias mujeres concluye que el uso de bienes y de belleza les proporciona beneficios en el narcomundo, igualmente el uso de la violencia les proporciona *status* y las muestra como claros ejemplos de impunidad. Un aspecto

importante es que el autor hace hincapié en que a pesar de toda la oposición y aparente poder de las mujeres, se encuentran en contextos heteronormativos que las pone en desventaja, en donde no se liman las desigualdades sociales, porque sigue presente la búsqueda de capital a costa de los demás individuos, en donde se hacen transacciones a expensas de la desigualdad y la muerte (2023).

Para este trabajo se ha recurrido a diversos artículos, que, si bien no son citados en el documento, me han permitido conocer otras perspectivas. Tales como *Emma y las otras señoras del narco*, de Anabel Hernández, quien menciona “ellas son el motor y a la vez son el objeto. Son el alimento de la bestia” (2021, p. 10) respeto su postura sobre el tema y agradezco su valentía y labor como periodista de investigación. Sin embargo, aún no logro del todo simpatizar con la manera en que narra la vida de las mujeres, puesto que, a mi parecer, ignora los contextos a los que, en muchas ocasiones estamos condicionados sin siquiera saberlo.

Me atrevo a decir que, las personas que forman parte de los sistemas criminales no pueden ser juzgadas en términos de blanco o negro, y si bien reprochamos sus conductas, poco beneficio obtendremos de juicios morales. Mostrar los entornos que han afrontado las mujeres que han decidido optar por estilos de vida cargados de peligro, violencia y machismo posibilita comprender los factores que fomentan sus decisiones de vida y subjetividad sobre ellas mismas y su aparente empoderamiento.

1.3. Estudios sobre el Cuerpo y la Apariencia Física

El cuerpo de las mujeres a lo largo de la historia ha estado en disputa, este se convierte en muchas ocasiones en un símbolo de la facultad de ejercer poder sobre y desde él (Segato, 2016). En este se inscriben las condiciones sociales y económicas de las sociedades en donde habitan. En oposición al concepto de cuerpo como “un territorio o espacio”, decido en cambio explorar el cuerpo como “artefacto” o “dispositivo” al servicio de un sinnúmero de cambios y perfeccionamientos, un cuerpo producido en el sentido de tratamiento y de capital, principalmente cuando se trata de la apariencia física que este proyecta para sí mismo y para los demás.

En la apariencia física cada uno de nosotros, establece una relación de manera introspectiva y para los otros, a partir de los cuidados más mínimos de su apariencia exterior, ya que de esta manera se establece también el oficio del cuidado (Álvarez, 2021). El cuidado diario inscribe diversos aspectos en el cuerpo, como la higiene, el estatus social y económico, la autoimagen, el uso de técnicas, la identidad de género, sexo y discurso, por mencionar algunos.

En el prólogo del libro *Filosofía de la apariencia física*, Álvarez (2021) analiza los conceptos de apariencia física y de cosmética, así como los fenómenos que producen en los individuos, ambas definiciones han sido relegadas por la filosofía como si no fueran “dignas” de estudiarse. A pesar de que la apariencia física abarca tres aspectos que componen primordialmente nuestra sociedad: el ético, político y estético, que a su vez confirman que el sujeto a través de las técnicas y aparatos cosméticos se afirma así mismo como apariencia y no como esencia (2021, p. 7/15¹). Incluso en la actualidad, es posible observar este cambio de

¹ La consulta de esta fuente es un libro electrónico, que debido a las actualizaciones de la plataforma ha cambiado de numeración de página. Por lo que consideré prudente agregar según el número de página respecto al número total de cada capítulo, en cada una de sus correspondientes citas.

paradigma con el auge de tendencias relacionadas con el concepto de *aesthetic*, en donde se privilegia en gran medida el gusto por el sentido visual y la experiencia de estar ante algo placentero y cambiante, propio de los tiempos del hiperconsumismo.

De esta manera no es difícil imaginar que la autoimagen del cuerpo esté mediada por la apariencia física como una construcción, en donde influyen dos aspectos primordiales: cuando estos se transforman, ya sea por la necesidad normativa de los estereotipos o la hegemonía imperante (Nicholson, 1992); y cuando estos se contruyen a sí mismos debido a la autopercepción, con una intencionalidad de lo que buscan proyectar hacia dentro y hacia/para los otros (Acta Bioethica, 2006). En ambos casos la facultad de los cambios para devenir bellos influye positivamente no sólo en cuestiones de percepción y autopercepción, sino en su capacidad para influir y tener poder en el contexto, así como su valía ante sí mismos y ante los otros. La apreciación de lo que se considera bello ha cambiado de acuerdo a las épocas, empero su alta valoración sigue presente hasta nuestros días.

Como menciona Alvarez, la vestimenta se posiciona delante de otras técnicas cosméticas, ya que su relación con el cuerpo brinda al receptor un mensaje, este cuerpo supone un historial en tanto material, espiritual, de costumbres, técnicas e incluso performativa, “la piel es el primer vestido humano” (2021, p. 12/115 contrato vestimental) no obstante, para que el ser humano pueda integrarse socialmente, será necesario vestirlo, cubrir y descubrir según los fines y las normas impuestas ante sus semejantes (2021). Incluso el aspecto de considerar a la piel como un vestido podría generar grados de intervención, el primero, la vestimenta; el segundo, la piel; y el tercero, la estructura ósea. En el primero, la vestimenta cobra especial sentido socialmente al hablar del estado o calidad de las prendas, la precisión de sus acabados, los colores, la cantidad de tela y lo mucho o poco que favorecen la figura humana, y su pertinencia según los espacios

físicos, cuando Álvarez afirma: “el vestido es un <<objeto técnico estético>>, una <<envoltura artificial>>, un <<injerto>> que permite al ser humano aprender a vivir para producir cosméticamente el mundo, su mundo” (2021, p. 30/91 la prótesis cosmética) en la actualidad encontramos ejemplos que sobrepasan la primera envoltura y se implantan en la piel, tales como el auge de la cirugía plástica, el uso de rellenos como el botox y el ácido hialurónico. Si hay que darle un sentido al cuerpo en cuestiones de autoproducción preferiría el de fenómeno, en tanto que en el suceden las modificaciones que sean necesarias para sacar de él mayor provecho. El cuerpo de las mujeres en el contexto del narcotráfico en México está en un proceso constante de hiperfeminización, está sujeto a la heteronormatividad, es el contraste de los hombres pertenecientes a la organización, como mencionan quienes se muestran como “excesivos de hombría” (Núñez G. y Espinoza C., 2017). Para los autores referidos previamente, el narcotráfico y la narcocultura es un dispositivo de poder que instaura en los individuos formas de vidas que se asumen sólo desde los géneros tradicionales de lo masculino y femenino. Por lo que es importante la distinción de la mujer no como “trofeo”, concepto que ha asumido en diversos textos académicos, si no como distinción de que se está cumpliendo con las normas heteronormativas que se establecen para los otros y para ellos mismos.

Con este panorama, para las mujeres es importante hacer notar en su apariencia que se encuentran inscritas en el género femenino y que con este, está sujeta e implícita una feminidad exacerbada, de esta manera muestran pertenecer, validar las reglas en las que son oprimidas y creer en el mismo sistema de creencias que enmarca las relaciones de poder (Amigot y Pujal, 2009).

Ante tal panorama, es difícil pensar en las razones para pertenecer a este contexto, sin embargo como señala Borquez (2019):

Para las mujeres, su apariencia física es un vehículo para obtener bienestar económico, protección masculina y en última instancia, provee a la mujer de ciertos márgenes de acción y de toma de decisiones dentro de los confines de un mundo cultural sumamente machista. (p. 86)

Y como la estética y el supuesto buen gusto, están condicionados a, no sólo contextos regionales, sino globalizados, la modificación de la apariencia física conlleva a cumplir con canones de belleza europeos y hegemónicos, en los que se “corrigen” las facciones del rostro o se moldea la masa corporal e incluso la estructura ósea con este fin (Muñiz, 2014). El contexto anterior puede parecer frívolo y superficial, no sólo se trata del exterior sino de construir otra identidad, una nueva, como proyecto de vida, “a la vez que hace evidente la presencia del cuerpo como parte fundante de la subjetividad” (Muñiz, 2014). Si las personas racializadas sufren de procesos de discriminación por su apariencia física ¿no representa la cirugía plástica una posibilidad para borrar estos rasgos y empezar de nuevo? ¿No es a caso injusto, el prejuicio que sufre una persona por intentar eliminar algo que la excluye de los otros?

Es arriesgado llegar a conclusiones rápidas en donde las mujeres sean percibidas como víctimas de las circunstancias en países donde predomina la ideología machista, y de un mundo globalizado que solicita a la par estas modificaciones. Sin embargo, Kathy Davis considera que la cirugía es para los individuos una posibilidad para adaptarse a sus contextos porque buscan ser agentes de su propia vida. Las intervenciones quirúrgicas con fines estéticos provoca presión ya que dos nociones están en juego, el derecho de pertenencia sobre el cuerpo, así como sus respectivas modificaciones y la diversidad corporal y étnica de la que todos formamos parte

(Davis, 2007). La autora intenta resaltar la agencia de las mujeres sobre sus cuerpos y las respectivas alteraciones quirúrgicas que hagan en él. Sus elecciones son multifactoriales, entre estos pueden estar involucradas las relaciones de poder, sus motivaciones conscientes e inconscientes, así como la presión que el sistema ejerce sobre ellas. En este juego queda en duda si son sometidas por la sociedad, empero Davis resalta que los individuos tienen capacidad de acción sobre su existencia, su “conocimiento íntimo y sutil de la sociedad” es un factor para tomar decisiones favorables sobre sus vidas (2007, p. 29). Su perspectiva nos ofrece una mirada que respeta sus elecciones e indaga en las razones, consecuencias y condicionantes por las que llegan a la sala de un quirófano para moldear no solo sus rostros y cuerpos, sino también sus vidas.

II. Estado de la Cuestión

Por su fuerza festiva, desobediente y de crítica el teatro cabaret converge entre otras manifestaciones teatrales, como el *stand up*, el burlesque y el *clown*, por mencionar algunas, en donde la risa, el goce y la irreverencia son cualidades inherentes. Su genealogía puede ser recorrida desde distintos hechos escénicos y con diferentes características, sin embargo, enunciaré brevemente a algunas, que a mi consideración, conservan una relación más directa con el teatro cabaret político mexicano. En estas manifestaciones se prioriza la protesta o crítica, la estética extra o *kistch* y la risa como médula de los espectáculos. En Francia, los cabarets eran tabernas en donde confluían distintas personalidades y donde los artistas llevaban un entretenimiento medianamente apto para todo público, con números en los que podían declamar, bailar, hacer pantomima, circo y música. Sin embargo, con el pasar del tiempo, si estos lugares se situaban en los pueblos o en la vida campestre, pasaron a situarse en las ciudades y el público se fragmentó de acuerdo a las clases sociales (Sotres, 2016). De esta manera podemos encontrar el legado del cabaret alemán y a exponentes como Brecht, que si bien no se sitúa como cabaret, comparte algunas características como el uso del canto, el baile y los rompimientos, así como algunas otras características presentes en *El pequeño órgano para el teatro*. Igualmente al teatro de variedades, que tuvo su origen en Francia, su nombre proviene del primer teatro que utilizó este formato “Théâtre des Variétés” en la ciudad de París en 1790, para la década de 1950 a 1960 este formato llega a la televisión, en los programas el presentador narraba el orden y se presentaban intervenciones artísticas, actos, sketch humorísticos y concursos. Cabe señalar que del teatro de variedades surgen formatos dedicados al entretenimiento como el circo, el *vaudeville*, burlesque, y la revista (Brown, 1974). Por otro lado el burlesque como género dramático surge aproximadamente entre el siglo XIX y el siglo XX, en él las mujeres son sujetos en donde el poder

se da a partir de la seducción, la vacilación, y el movimiento. Las manifestaciones artísticas antes mencionadas son, en su momento, una necesidad del público y tienen también el rechazo de otros públicos por no cumplir con la etiqueta, ser asociadas en ocasiones con clases bajas o ser percibidas como de baja moral o revoltosas. Todas estas son cercanas a lo que conformaría al teatro cabaret político mexicano, pues a ellas recurren públicos que necesitan verse reflejados, imaginarse a sí mismos en otras realidades o convocarse entre la butaquería como iguales.

2.1. Teatro Cabaret en México

Los inicios del cabaret podrían situarse en los años 20 de la ciudad de México, con un panorama histórico y social muy particular, ya que al igual que la ciudad de Berlín, ambas alcanzan el millón de habitantes, con necesidades particulares para estos, así como la formación de una nueva identidad (Alzate, 2002). Probablemente las características tan singulares de ambas ciudades propició el auge de espectáculos de distinta índole a lo establecido o a espectáculos distintos a los que tenían la apreciación del público como “buen arte”. Los orígenes del teatro cabaret mexicano, como lo conocemos actualmente, se remonta a dos manifestaciones: el teatro de revista y el teatro de carpa. El primero tiene sus orígenes en el año de 1869, ya que el empresario Eduardo González buscaba incrementar la llegada de público, por lo que ideó introducir en México las revistas, muy conocidas en España (Olavarría y Ferrari, 1961, citado en Adame, 2004). Los inicios del teatro cabaret mexicano comprenden de un periodo desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, en donde el país experimenta diversos cambios políticos; la gradual conformación de una identidad mexicana resultante del proceso de mestizaje entre las culturas procedentes de los pueblos originarios, africanos y de la Nueva España; y con un panorama muy distinto del teatro a como lo conocemos actualmente, comprendiéndolo principalmente como negocio y entretenimiento (Motta, 1997, Los teatros del pueblo, Clío). Teniendo en cuenta esta alquimia, se desarrolla un género con influencias artísticas vastas, y con una producción variada para los distintos públicos.

Con la llegada de los españoles y extranjeros a México, en 1910 el teatro contaba con un público principalmente aristócrata, de alta y media burguesía (Su, 2019, p. 124). En estos se montaban obras de compañías españolas, de modo que se presentaban obras de Shakespeare o de género español. Ante este contexto tan singular los autores y actores mexicanos pocas

oportunidades tenían de ocupar estos espacios, ya que ¿quiénes podrían comprender más las particularidades de las obras y los géneros que los artistas herederos de la cultura española? A los actores mexicanos se les dificultaba el verso, por su parte los libretistas mexicanos hacían esfuerzos por competir con los extranjeros. Nunca se trató de un tema sobre el talento, sino de formación y en el caso de los actores de una cuestión de tipo, que ahora bien podría ser entendida como racismo, con la búsqueda de que los personajes fueran de “gente decente” (Su, 2019, p 124-125). Los actores y dramaturgos tuvieron complicaciones para incorporarse a los grandes teatros, se asumía que la calidad estaba en las compañías españolas, por ser quienes heredaban la tradición. En el caso de los actores mexicanos cabe resaltar que este aspecto de discriminación ha estado presente hasta nuestros tiempos, como las discusiones suscitadas en la industria cinematográfica sobre el perfil solicitado de latino internacional por parte de los directores de casting. Empero, en los tiempos del teatro de revista, a los actores racializados fue su talento y el gusto que el público adquiriría por ellos lo que les abrió las puertas a medianos y grandes teatros.

Por su parte los dramaturgos hicieron una gran labor al escribir teatro político, resaltan obras como *Rebelión*, que habla sobre la explotación a los mayas o; *Sangre Obrera*, sobre los sucesos en Cananea. En las obras nunca se representaba al dictador, y se tenía cautela tanto de los temas como de su representación (Su, 2019). Como consecuencia de la lucha armada, las compañías teatrales españolas dejaron de llegar a México y debido a que los teatros escaseaban para llenar sus funciones diarias:

“se recurre a los reprises mezclados a una infinidad de estilos: en una sola noche se representa una zarzuela, un entremés o un “apropósito”, un sainete, una comedia en un acto, y en los “fin de fiesta” se echa mano de cualquier cosa que ofrezca la mínima posibilidad de ser convertida en espectáculo. Se presentan los troupés de luchadores,

ilusionistas, transformistas, novillos que son toreados en el escenario para hacer charlotadas, asaltos de jiu-jitsu y hasta un ayunador profesional, que deja de tomar alimentos durante un mes; se instala en el vestíbulo del Teatro Principal. Todo esto se combina con bailarinas, coupletistas, excéntricos y magos” (Su, 2019, p. 125).

Sin embargo, esta situación no podía permanecer así durante largo tiempo, debido a que el teatro estaba financiado por empresarios, quienes se vieron en la necesidad de espectáculos nuevos y para ello recurrieron a autores nacionales, entre los que se encontraban periodistas que estaban dispuestos a hablar sobre la política actual en el país (Su, 2019). El teatro mexicano se constituye como una empresa, panorama muy distinto al actual, como relata Edgar Ceballos, al ser entrevistado por Aguirre:

El modo de producción del teatro de principios de siglo hasta después de los años veinte dejó de funcionar como lo hacía anteriormente. Existía una agencia teatral o dos, y se trabajaba con actores activamente, a diferencia de ahora. La forma de contratación de las grandes compañías se hacía para ofrecer funciones de teatro todos los días, estrenando una obra mínima cada semana. aspecto de gran relevancia ya que algo que ha caracterizado al teatro antes de la llegada del cine y la televisión era la relevancia que tenía para su audiencia. (2003)

En la misma entrevista continúa haciendo mención del teatro como una empresa sólida, con un equipo dedicado a cada aspecto y con la búsqueda de libretos en España o Francia para lo que próximamente llegaría a la cartelera de México. A principios de siglo XXI algunos de los espectáculos más habituales eran las zarzuelas, provenientes de España, que consistían en una ópera ligera, que alternaba con diálogos, sencilla en su trama y de carácter costumbrista. Esta, junto a la comedia lírica, sainete, sainete andaluz, juguete cómico, melodrama comprimido,

parodia teatral, son consideradas parte de las manifestaciones teatrales clasificadas como género ínfimo o género chico, según Gerald G. Brown.

Posiblemente el auge de las comparsas españolas en los teatros mexicanos, posibilitó que los empresarios invirtieran en obras del género chico escritas por autores mexicanos (Motta, 1997, *Los teatros del pueblo*, Clío). Otros de los factores que ayudaron a que prosperaran las primeras manifestaciones resultantes del intercambio cultural fue la generación de una nueva identidad nacional y las diferencias económicas a finales del Porfiriato entre la elite política y el pueblo, con un 80% de la población analfabeta, fueron las tandas (Motta, 1997, *Los teatros del pueblo*, Clío) (Adame, 2004). Una de las primeras causas para su apogeo era formar parte de un acontecimiento fresco, cercano al público que reprochaba, aunque sea “en relajo” ver en el tablado lo que vivía el pueblo, como menciona Hermman:

Una crítica tan natural y desenfadada que ni se tomaba en serio ni se desvelaba ante la posibilidad de equivocarse o habersele ido la mano con los pullazos al señor general y sus costosas damas. Las divas se llamaban tiples, los comediantes iban de más a más, cualquier acontecimiento merecía una canción y lo maravilloso estaba ahí, grotesco, cruel, revelador, fulgurante, fugaz y definitivo. (1985, citado por Pulido, 2017)

Sin embargo, no todos lo veían de esta manera, intelectuales como Luis G. Urbina reprochaban:

La tanda es un divertimento cómodo y barato. Nuestra pereza intelectual, nuestra flacidez moral, nos inclinan naturalmente del lado de un espectáculo frívolo y ligero que no pide preparaciones previas, ni exige el ejercicio del pensamiento o del sentimiento, sino que, sacudiendo los instintos, excitando las maldades antropológicas, rascando e

irritando las innatas perversidades, pone en los labios humanos una risa de fauno beodo y quema un grano de tentación torpe en las almas amodorradas. (1908, citado por Su, 2019)

A pesar de todo, el auge de manifestaciones como el teatro de revista, las tandas, y el teatro de carpa estaban en boga debido a que sus respectivos públicos se veían a sí mismos en estos. Ya que, en ese entonces los libretos se habían adaptado a México, adoptando sus propios “personajes tipo”, así como un humor muy peculiar, que incorporaba también el albur.

Y mientras en los grandes teatros acontecían las funciones del teatro de revista, en los barrios populares de la Ciudad de México se presentaban las carpas, para todos había teatro, según el presupuesto de cada bolsillo. Sin embargo, las carpas ya tenían presencia desde el siglo XIX, estas podían colocarse en La Alameda o en las fiestas patronales, hechas de maderas muy económicas y podían montarse y desmontarse (Socorro Merlín en entrevista por Motta, 1997, Los Teatros del Pueblo, Clío). Destacable considerar que las carpas en muchas ocasiones estaban integradas por los miembros de las familias, en donde se heredaban los oficios. De tal forma que comparten similitudes con otros grupos teatrales como Los Rosette Aranda (de arte titeril) o El circo Atayde Hermanos (de arte circense).

El auge del teatro de revista como del teatro de carpa quizás se deba a la necesidad de que el público comprendiera su realidad tanto política como social a través de la escena. Un aporte significativo para los habitantes de la Ciudad de México es que las obras eran escritas con valentía de parte de los autores, ya que a algunos los llevó a la censura, la persecución o incluso al exilio, como José F. Elizondo, Leopoldo El Cuatezón Beristain y Pablo Prida (Pulido, 2017).

Algunos de los títulos posibilitan imaginarnos el carácter disidente de las puestas en escena y la molestia que generó a los políticos, empresarios y mandatarios al asistir a las funciones:

“La herencia del manco, La doctrina Monroy, La ciudad de los camiones, El país de los reajustes, Borrachera nacional, El desmoronamiento de Morones, Según te Portes Gil, La venida de Pascual, Vas con celos, ¡Viva el norte!, Camisas rojas, El quejido del proletariado, El último fresco, Manicomio nacional, Calles y más calles, El sufragio efectivo, El codiciado sillón, De Sonora a Michoacán, El balance de la Revolución, Laza los Cárdenos y un largo etcétera” (Martínez, 2009, p. 112 citado por Pulido, 2017).

Además, resaltan las figuras de los actores, comediantes, triples, bailarinas, entre los más recordados por el público se encuentran:

Mario Moreno “Cantinflas”, Germán Valdés “Tin Tán” José Antonio Espino Mora “Clavillazo”, Adalberto Martínez “Resortes”, Roberto Soto “El Panzón Soto” y su hijo Fernando Soto “el Mantequilla”, Jesús Martínez “Palillo”, Fanny Kauffman “Vitola”, Amelia Wilhelmy y Delia Magaña, (la Guayaba y la Tostada), Ma. Luisa Montoya, familias como los Soler, los Valdés, las hermanitas Arozamena nacieron en estas carpas (Sotres, 2018, p. 41).

Paradójicamente, fue la llegada del sindicato, lo que perjudicó al teatro como empresa, ya que se contaba con una agencia teatral en la que se estrenaba al menos una obra por semana y para esto se requerían actores, que eran llamados por un agente para ciertos papeles, una de las principales ventajas era que no se usaba el derecho de autor como ahora, lo que optimizaba procesos, para los 20, el sindicalismo introducido durante el periodo de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles, tuvo un efecto perjudicial en el teatro ya que hizo más difíciles los procesos entre los integrantes de los teatros: actores, técnicos, empresarios, etc., se suele asumir

que el declive del teatro se debe al auge del cine, pero, las razones son múltiples (Aguirre, 2007 en entrevista a Edgar Ceballos).

Se tiende a suponer que la llegada de la televisión a los hogares trajo la desdicha al teatro de revista, no obstante, son diversas las causas que fueron vaciando la butaquería de los teatros y las carpas. Entre ellas la radio, en donde muchos de los exponentes encontraron un lugar, y aún más importante, un sustento económico mayor que el teatro. La ciudad se encontraba cruzada por distintos factores que poco a poco desterrarían a las carpas y acabarían con el poco entusiasmo de sus integrantes. Además, Ernesto P. Uruchurtu, conocido como Regente, dio inicio a la Era de hierro, en donde asistía a teatros y antros buscando que estos se apegaran a lo que él consideraba la buena moral, quien también mandó a demoler el teatro Margo, uno de los últimos espacios del teatro de carpa (Australia, 2019). Como lo menciona Monsiváis, el proceso de urbanización de la ciudad que procuraba borrar cualquier vestigio de sus antecesores rasgos provincianos; los ricos estaban cansados de la forma en que eran bufados por los cómicos en turno; la prohibición del diálogo de albur aleja a actores destacados, como Cantinflas y a Palillo. Estas prohibiciones albur constituían la médula para el género frívolo; el detrimento de la iconoclasia vulgar con el uso de un lenguaje hegemónico; y la poca posibilidad de resistir a las inculcadas buenas costumbres y el uso de un lenguaje "correcto" (1965). Las manifestaciones artísticas del teatro de carpa y aún el teatro de revista tuvieron que enfrentarse a otros medios de comunicación a los que no pudo hacer frente y si esto fuera poco, como manifestaciones artísticas perdieron características que las distinguían y posicionaban ante el público. Prácticamente perdió su distinción e identidad, sus integrantes, sus espacios físicos, y, por último, a su público.

Hubo algunos intentos por retomar el género chico, sin embargo, este vuelve a tener fuerza a finales de los años 70 con varios artistas que se encontraban contracorriente de la

hegemonía artística de aquellos años, a través de la apropiación de manifestaciones teatrales cercanas al pueblo y el rechazo de la estructura del teatro académico, además del legado de un sin fin de movimientos que rechazaba a la autoridad y el uso de fuerza (Alzate, 2019). El gremio artístico contaba con varios miembros interesados en crear espacios como cafés y bares en donde se reunían grandes figuras del ámbito cultural y artístico, en donde se presentaban espectáculos y se hacían tertulias. Entre ellos figuran lugares como “Café cantante” y “El perro Andaluz” de Juan Ibáñez Díez Gutiérrez, “Bar Guau” de Julián Pastor Llana, “El Fracaso” y “El Cuervo” de Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe (Alzate, 2019).

A su vez, manifestaciones artísticas en contra del teatro hegemónico se posicionan con fuerza, incorporando, como menciona Alzate (2019) elementos culturales residuales propios del teatro popular de las carpas y el teatro de revista ya extinto. Si bien en algún momento el teatro oficial priorizaba al texto dramático, la jerarquía principal de cómo entender la puesta en escena pasó a priorizar la mirada del director, quien solía contar con altos presupuestos, sin embargo, también sufrió los estragos de la época al sufrir los recortes presupuestales para el teatro (y la cultura en general), dejando a varios directores teatrales fuera del ámbito académico, específicamente en el ámbito universitario (Alzate, 2019). Situación que, hoy en día, es determinante en las propuestas escénicas que se encuentran vigentes, el apoyo financiero a los creadores está condicionado, en su gran mayoría por instituciones públicas como universidades públicas, institutos de cultura estatales o la secretaria de cultura.

A la par se desarrollaron las propuestas escénicas de varias mujeres con una mirada feminista (incluso lésbica) y la de los hombres homosexuales, entre las primeras están Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe con proyectos singulares y con una voz propia acerca de los temas sociales que atravesaban a las mujeres en México, entre algunas de sus producciones se

encuentran *Aura y las once Vírgenes*, *Cocinar hombres* y *Trece Señoritas*, todas escritas por Carmen Boullosa (Alzate, 2019). Ya en los años 90 surgen otros espacios destinados en donde se presentaba cabaret, como lo fueron *Él Hábito*, *Cabaretito* y *La Bodega* (Alzate, 2019, 74).

Ya sea por la lucha de sus integrantes o sus valores tan característicos, se legitima el género con bastante reconocimiento entre el gremio y las instituciones culturales (Alzate, 2019). El cabaret mexicano hoy en día está constituido por varios creadores que se encuentran activos, como lo son Astrid Hadad, Regina Orozco, Tito Vasconcelos, Alejandro Calva, Andrés Carreño, y Conchi León, *Las Reinas Chulas* (Zamora, 2022) (Alzate, 2019) Así como una generación más joven:

José Antonio Cordero (CDMX), Tareke Ortíz (CDMX) César Enríquez (CDMX), Paola Izquierdo (CDMX), Alex Sol La Gorda (Morelos), Roberto Cabral (CDMX), Andrés Carreño (Cabaret Misterio) (CDMX), Talia Loaria (CDMX), Nopal con Flor (CDMX), Parafernalia Teatro (CDMX), La Mafia Cabaret (CDMX), La Guayaba y La Tlayuda (Morelos), Colonche Cabaret (San Luis Potosí), Talavera Cabaret (Puebla) y Regordet Cabaret (VER). (Zamora, 2022, p. 36)

Cabe mencionar que la genealogía de lo que es ahora el teatro cabaret, está constituida por creadores con intereses y luchas distintas, pero que tienen un punto de encuentro en la denuncia política y social; en su disconformidad sobre las normas en la sociedad; y hacer frente a la vida desde una manifestación artística que en la risa encuentra una forma de resistencia a las opresiones sistemáticas.

2.2. Obras de Cabaret sobre el Narcotráfico

El cabaret tiene un carácter social y de crítica hacia el tiempo en el que se genera. A lo largo de la historia se ha hecho crítica a la política de México y a los fenómenos sociales en México. Con obras que han tenido como tema principal el abuso de poder se ha ridiculizado a la corrupción, las injusticias, las imposiciones religiosas y al patriarcado. A partir de los años 80 parte de la realidad de México ha estado sujeta al poder que ejerce el narcotráfico en el país. Este contexto ha generado en los dramaturgos, creadores escénicos, artistas del performance un sinnúmero de productos escénicos en donde se tocan los temas de los involucrados y afectados. En los textos se habla de los sicarios, campesinos, policía, políticos, desaparecidos, halcones, mulas, madres buscadoras, empero, poco se ha hablado de las mujeres que han entrado a estos contextos. Han surgido un sinnúmero de obras teatrales, sin embargo, en ellas los personajes suelen ser principalmente masculinos.

Un primer acercamiento al tema desde las mujeres como parte de la empresa del narcotráfico puede encontrarse en el auge de series y películas en donde los protagónicos son femeninos y ocupan el lugar de acompañantes de vida, o bien, como jefas, madres, hijas, etc. Un primer acercamiento fue el auge de algunas películas en donde se relaciona a las mujeres que concursan en los certámenes de belleza con el narcotráfico. Como ejemplo encontramos *Miss bala*, dirigida por Gerardo Naranjo e inspirada en el caso de Laura Zúñiga quien en 2008 fue detenida junto a su novio Ángel Orlando García Urquiza por la policía en Zapopán, Jalisco, ya que, aparentemente, su pareja era líder del cártel de Juárez.

Posiblemente la normalización de las mujeres con poder adquisitivo, como jefas o esposas de los hombres pertenecientes al narcotráfico ha sido generada por las series en donde se

les muestra como seductoras, líderes y confrontativas, tal es el caso de series como *La Reina del sur*, *El Señor de los cielos*, *La viuda negra*, *Señorita pólvora*, *Las Muñecas de la mafia*.

Existe ya una serie llamada *Las Buchonas de Tierra Blanca*, estrenada en el año 2017 con tres personajes principales Manuela, Yuliana y Tabatha, esta última sufre el fallecimiento de su padre a manos de las autoridades, ella se convierte en, como indica su sinopsis “líder de un grupo de mujeres que se rebelan contra un patriarcado injusto”. Por otra parte en la Televisora Televisa apareció a nivel nacional un capítulo de la Rosa de Guadalupe titulado “Buchonas: Las chicas de la mafia”, por su parte en la televisora de TV Azteca se lanzó el capítulo “Las Flakas, Baby narcos” en el programa *Lo que llamamos las mujeres*.

En teatro no me fue posible encontrar textos que hablaran como tal de las mujeres insertas en el narcotráfico con perfiles como los antes mencionado, sin embargo, pregunté a la comunidad de Facebook si alguien tenía algo sobre buchonas y como respuesta obtuve *Liz sí trata*, que es una adaptación de *Lísistrata*, en donde similar a la trama original, las mujeres se organizan condicionando no tener relaciones sexuales con los hombres para que estos dejen la guerra. En este texto se habla sobre la relación de las mujeres con los hombres y mencionan a mujeres y contextos parecidos, con referencias a Emma Coronel o la Narcomami. En esta versión es interesante cómo las mujeres disparan, se ponen al tú por tú con los hombres, principalmente el personaje de la Miss que está con el jefe. Una obra cómica y amena, creada por Edgar Álvarez Estrada, e ideada para grupos de teatro de mujeres en privación de su libertad.

Una obra que también resulta interesante es *Narcas* de Tania Castillo Ponce, escrita en 2014, la trama trata sobre tres mujeres que se encuentran en el limbo, sedadas en el quirófano, cada una por razones diferentes. El personaje de La Sinaloense porque busca operarse alguna parte nueva del cuerpo, La Mulita por llevar dentro de su cuerpo cápsulas de cocaína y

Guadalupe busca operarse el rostro como pedido especial de su hijo. Están entre la vida y la muerte, sedadas. En esta obra, se cuestionan unas a otras sobre las decisiones que las han llevado a estar ahí, las tres en la incertidumbre de lo que dicte el destino.

Los referentes antes mencionados son un recorrido por los programas televisivos, series y dos obras, una cómica y otra dramática. Sin embargo, al hablar del teatro cabaret fue poco el material encontrado. Considero que el cabaret mexicano por su naturaleza de protesta y su naturaleza de delirio potencia hablar de los personajes femeninos desde otra perspectiva, desde un lugar ácido y a la vez generoso con el público. Indagué en los registros en internet sobre obras que tuvieran como tema principal las mujeres en el narcotráfico y encontré *La Banda de las recodas*, obra de Las Reinas Chulas realizada en 2004, según su página oficial. En un formato a modo de concierto, abordan temas diversos sobre la realidad en México como el narcotráfico, el machismo y la violencia.

Así también *Los Caballeros las prefieren presas* de Minerva Valenzuela, quien no habla explícitamente de las mujeres que se encuentran insertas en la empresa del narcotráfico, pero sí de las mujeres que están privadas de su libertad. A manera de *reality show*, Marilynares está situada en el programa “Hoy se decide mi vida” y está en búsqueda de su libertad en Santa Martha Lamitas, como menciona, Christina Baker, investigadora y crítica de teatro cabaret en el blog aplaudirpie.com, la obra trata temas como la sociedad individualista, la condena por errores a los que nosotros también estamos expuestos y la violencia a las mujeres en el sistema penitenciario

La obra que considero, es un antes y un después, al hablar sobre el tema es *Totalmente buchona* de Mariely Hernández, creadora de Tamaulipas. En su obra muestra el fenómeno de las mujeres que buscan a un hombre que específicamente esté inserto en el narcotráfico, debido a

que estos pueden proporcionarles una calidad de vida más alta. En esta obra el personaje de Kelly Suguey hará todo lo que esté en su poder para acceder a este estilo de vida, en la obra comparte con el público “How to become a Buchona Perrona”, con un manual para el propósito, y un altar con fotografías de Valentin Elizalde y velas para Malverde. Es la primera obra escrita sobre las mujeres que gustan de la estética de la narcocultura o en busca de pertenecer u obtener lujos de la mega empresa del narcotráfico en el género del teatro cabaret, se desarrolló en el año 2020 por la creadora escénica Mariely Hernández. El título de la obra ha resultado atrayente para el público, con un total de 1,800 seguidores en Facebook desde el año 2019, aunque, a su vez, esto le ha ocasionado que sea más complicado presentarla a público debido a la claridad del tema a tratar, sobre todo en lugares que tienen una fuerte presencia del narcotráfico.

Este trabajo escénico es resultado del trabajo con César Enríquez en un taller de cabaret en 2018 y fue un proceso largo, en donde Hernández trabajó la dramaturgia, la selección de pistas y sus respectivas letras. La autora también ha dirigido con algunas asesorías del creador Enríquez. La historia trata de una mujer que busca ser una buchona y utiliza la convención de un documental al estilo de *Primer impacto*, el episodio trata sobre la historia de Kelly Suguey, quien en las proyecciones se muestra dando su declaración a la conductora sobre cómo los ambientes repletos de camionetas, armas y billetes le provocaban “sentirse viva”, así como su ilusión por encontrar al narcotraficante más pesado. El arreglo es, desde mucho antes, parte importante de esa fantasía ya que involucra “el pelo, la faja, el relleno y los tacones” sabe que a pesar de que es ilusorio ella será una buchona de verdad.

En la ficción es un reportaje que remite, en gran medida, al programa de primer impacto, los contenidos de este son variados y a veces parecen caer en lo sensacionalista. En el escenario le pide el favor a la Santa Muerte, Malverde y Pancho Villa para que pueda convertirse en una

buchona. Suguey no busca a cualquier hombre, está interesada en uno con un alto rango, su interés principal es en primera instancia llegar a la fiesta para terminar en un *after* en alguna casa de seguridad en donde estén los narcos “más pesados” para quedarse con alguno. Esto, comenta ella, le dará la felicidad ya que tendrá mucho dinero. Concluye con el texto “Tal vez mañana no más Soriana, tal vez mañana Dolce and Gabbana”.

Esta obra es, hasta los registros observados y consultados, la primera obra teatral en México en hablar de este tema y ocupar el término de buchona de forma tan abierta. Su relevancia se encuentra en el tratamiento del tema, la ascensión en la escala social y económica del personaje a través del narcotráfico, así como el reconocimiento del personaje sobre su potencial de tener una mejor vida por medio de su cuerpo, su apariencia física y performatividad. El personaje de Suguey narra cómo ha sido su proceso para convertirse en buchona, las lecciones que tomó a escondidas de su padre debido a que de niña le fue prohibido educarse en esos códigos. Comenta que su padre tenía un solo defecto que su madre le recriminaba la mayor parte del tiempo: la honestidad.

La creadora Mariely Hernández ha decidido mostrar en escena el contexto familiar y social del personaje a través del personaje del padre y de la madre. Los conflictos están presentes cuando se trata de decisiones y de esta forma incorpora la batalla de varias perspectivas de los ciudadanos mexicanos: aquellos que aborrecen el narcotráfico; quienes, naturalmente, viven con miedo; y aquellos que lo enaltecen buscando pertenecer a él o al menos aparentarlo. La propuesta de Hernández muestra un panorama complejo en las familias mexicanas ubicadas en zonas con alta presencia del crimen organizado y de la frontera norte, tres opciones de vida: la vida cotidiana a sabiendas del contexto de inseguridad, la asociación al crimen organizado, y la búsqueda de una mejor vida con la migración a los Estados Unidos.

Finalmente para recolectar la información para las obras con temática sobre mujeres en el narcotráfico he recurrido a las obras dramáticas que estaban disponibles en la biblioteca de la UACH, principalmente en la editorial Paso de Gato, en donde al parecer no cuentan con obras que hablen de este tema, propiamente obras de cabaret sobre las mujeres en el narcotráfico, ya que, si bien he encontrado obras que hablen del narcotráfico, el lugar que ocupan los personajes femeninos es de otra índole como mulas, madres buscadoras, prostitutas o migrantes. También realicé una búsqueda en los archivos del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), en donde no encontré ninguna nota de prensa o crítica de alguna puesta en escena que hablara del tema, pero sí varias sobre crítica al gobierno en curso, así como al poder desmedido de los políticos.

Examiné si en la página de las Reinas Chulas o en internet había alguna obra entre su programación que hiciera referencia al tema que manejamos, con la excepción de la obra antes mencionada, no encontré resultados favorables por lo que me contacté con la página de Facebook, por ser las administradoras del Festival Internacional de Cabaret. También consulté con Documentación Teatral Candileja, quienes en su acervo no tenían obras sobre ese tema en Xalapa.

Las últimas tres obras dramáticas fueron obtenidas a través de preguntar en grupos de teatro en Facebook si alguien tenía o había escrito algo sobre las mujeres en el narcotráfico, siendo estas las que más han contribuido en cuestión de antecedentes directos con el tema. Considero que el tema es nuevo, quizás, de la misma forma en que fueron encontradas las obras más cercanas al tema, siguen como textos inéditos o son puestas en escena que están fuera de mis límites territoriales y de estudio.

2.3. Bases y Proceso Metodológico

Este documento lleva consigo un abordaje metodológico que se ejecutó de forma intermitente a lo largo de estos dos años, pero principalmente después de la realización de la obra y con el análisis de todos los productos resultantes (entrevistas, fotografías, cuestionarios y registros de vídeo). Como principio, con este trabajo tenía pretensiones contradictorias, buscaba acercarme a los estudios teatrales para analizar dos obras de teatro de cabaret con el tema principal de las mujeres en el narcotráfico. En este momento, debido a las particularidades del plan de estudios del grado, para este documento dejé el estudio comparativo y opté por una autoetnografía y la escritura etnográfica de la creación colectiva. Me centro en tres aspectos principales: el proceso creativo, las vivencias y la performatividad. En la autoetnografía recopilé saberes sobre la creación y realización de la obra *Chona. A Self-made Woman*, de mi coautoría, lo cual me ha permitido hablar de mi práctica como investigadora y creadora. De esta manera procuro que mi papel como investigadora sea:

una cor-po-subjetividad estimulante, consciente de su ubicación dentro de jerarquías y privilegios de distinto orden, en los nichos sociales donde ha emergido o en contextos en los que ha llegado a intervenir, a partir del ejercicio de sí como disrupción o fisura. (Calderón, 2020)

Así también, como se expresa Calderón (2000) al hablar de la autoetnografía y el abordaje que hace de ella Behar, de carácter performativo-epistémica. De esta manera confío en la generación de nuevos saberes sobre el proceso de creación en el performance cabaret, resaltando sus cualidades de disrupción e introspección para los creadores escénico. Por lo que describo mi experiencia en la creación, caracterización e interpretación de *Chona*. Para contextualizar, en el año 2021 comencé el proceso de creación de la puesta en escena, con la

intención de alejar a otras mujeres de la idea de aliarse al narcotráfico y terminé, si se puede decir así, porque en realidad los procesos nunca terminan, con el propósito de reconocer que poco servía una perspectiva moralista del tema y que necesitaba adoptar una mirada desde la complejidad, aunque no me proporcionara respuestas rápidas, y en ocasiones, ni siquiera alguna respuesta.

Desarrollé un proceso de investigación y creación, en sus inicios con exploraciones con la idea inicial en un taller con el director teatral Zaabdi Hernández; posteriormente con Andrea Maliachi, actriz y directora escénica del grupo Regordet Cabaret en donde realicé escenas en formato sketch y lip- sync, así también escaleta de acciones, reconocimiento de gags (o chistes cortos) y huella del dolor, todo lo anterior basado en el libro *Introducción al cabaret (con albur)* de Ceci Sotres y la formación cabaretera de la tallerista. El proceso de creación desde este género chico me permitió incorporar la llegada de constante información (teorías, noticias, entrevistas) al montaje. Iniciamos con una escaleta general que cambió radicalmente una vez probada en escena, y utilizamos la improvisación como un sustituto parcial para poder escribir.

Ya con Ricardo Zamora, codramaturgo y codirector “escribíamos” mientras improvisábamos con Guadalupe Ramírez, en los ensayos se probaban los gags, revisábamos las escenas e incorporábamos las noticias virales del momento, percibíamos cómo podía ser interpretada la obra y debatíamos sobre lo que las acciones o textos propuestos al momento, significaban para el universo de la obra. También, he de señalar que observé el trabajo actoral de las obras *Oliva Oil* autoría de Paulina Guisa y dirección de Andrea Maliachi; *Petunia sola en sanbors* dramaturgia de César Enríquez y Gustavo Proal; y *La prietty guoman* de César Enríquez. Estas obras me han permitido conocer el tono actoral, los gags utilizados, el uso del

escenario, la interacción con el público, el tratamiento del tema y la forma en que se desenvuelve la trama, cuando se trata de cabaret.

Durante el proceso de montaje analicé la bibliografía referente a las mujeres relacionadas sexo-afectivamente a hombres pertenecientes al narcotráfico. En busca de contribuir al tema partí del análisis de los conceptos de vestimenta, cuerpo y apariencia física presentes en el libro *Filosofía de la apariencia física* del autor Ángel Octavio Álvarez; asimismo como principal sustento del universo de la obra teatral me basé en el trabajo de Kenya Herrera con *La cabrona aquí soy yo. Cuerpos y subjetividades femeninas en la narcocultura de la frontera norte de México*; y para contextualizar sobre la violencia y sus símbolos en el México actual consulté el libro *Capitalismo Gore* de Sayak Valencia.

El desarrollo de la puesta en escena como del documento actual ha sido un vaivén, un ir y venir entre la teoría, los sentipensares de los integrantes y de mí misma, un constante proceso de reflexión y de encarnar el discurso expuesto, durante, al menos lo que dura una función, una hora con quince minutos, concuerdo con Behar sobre que “las historias de ficción a menudo requieren investigación, ya sea histórica, etnográfica o ambas” (2022, p. 466). Además, en el cuerpo del trabajo, pretendo también visibilizar la voz de mis colegas, a partir de la escritura etnográfica, como una forma de oponerme a la jerarquía del teatro convencional y defender la colectividad en las prácticas artísticas.

Por lo que en la escritura etnográfica indago cómo fueron sus experiencias respecto a el proceso creativo, de modo que sea posible recopilar y mediar entre la multitud de voces de los compañeros que fueron parte vital de este proceso, así como las reflexiones que tuvieron a lo largo de dos años. A fin de que sus procesos de introspección sean visibilizados y apreciados, ya que en palabras de Pantoja al hablar del proceso de escritura de etnografías en Latinoamérica

“escribir es tejer y lo importante es saber qué hilos se usa, y cuántas manos tejen la colcha del conocimiento humano” (2006), y en el caso de las artes escénicas, la colcha de la acción transformadora de la cultura, es siempre mutante, tanto para los espectadores que la aprecian, como para quienes están detrás y en el escenario. Como creadora en el teatro cabaret, el proceso me proporcionó la posibilidad de enunciar y posicionarme en un discurso de forma clara, y sobre todo un discurso cambiante, con la necesidad de una dramaturgia viva según el público al que nos enfrentábamos función a función, cada uno con necesidades diferentes.

Además, la particularidad del cabaret mexicano como una forma de resistencia al teatro académico en tanto sus productos y formas de ejecución, posibilitó que en el trabajo las voces de mis otros compañeros contribuyeran al tema. Es por ello que una parte importante del cuerpo de este trabajo se centra en sus experiencias a lo largo de nuestra breve trayectoria. En donde enfatizo en los conceptos de procesos, incertidumbre y colectividad.

Con la caracterización y el desarrollo del personaje pude encontrar que la apariencia física me acercaba a estas mujeres. La caracterización para interpretar al personaje requiere de aparatos que sostienen el orden en el universo de las obras, pero a su vez son herramientas que les ayudan a embestir las carencias, creo que esto nos permiten reconocernos también como cuerpos cargados de aparataje para sobrellevar la existencia.

III. Creación de Chona. Apariencia Física y Performatividad

La Iglesia dice: El cuerpo es una culpa.
La ciencia dice: El cuerpo es una máquina.
La publicidad dice: El cuerpo es un negocio.
El cuerpo dice: Yo soy una fiesta
Ventana al Cuerpo de Eduardo Galeano

Cuando he escuchado a otras personas hablar acerca de las mujeres conocidas como “buchonas”, surge una gran cantidad de comentarios. Sin embargo, en la mayoría de los casos los que predominan son acerca de sus cuerpos, de las curvas, lo “plásticas” que son, las intervenciones notables y otra serie de aspectos relacionados a sus cuerpos. No sé por dónde empezar, probablemente por el hecho de que este tipo de observaciones y críticas inauguran un lugar cuando se trata del cuerpo, en donde en primera instancia está el exterior: el vestido, la cosmética y su performatividad.

Los comentarios que se hacen respecto a estas mujeres pocas veces tocan a los verdaderos protagonistas y actores de la violencia en México, poco se habla de la misma manera de los narcotraficantes, los políticos corruptos o empresarios codiciosos que a través de sus intereses toman lo que necesitan sin considerar el destierro, las condiciones precarias y el despojo. Pienso que esto se debe a que los cuerpos de las mujeres son los primeros en ser señalados, ya sea el caso la vestimenta recatada o la provocativa, desde el *shiyab* hasta las tangas visibles sobre las caderas.

A lo largo de esta autoetnografía hablaré sobre los efectos que tuvo en mí la creación del personaje de Chona, una mujer con apariencia “buchona” y las reflexiones a las que he llegado sobre la narcocultura presente en el arreglo y la idea de empoderamiento cuando se trata de las

mujeres. En esta sección relacionaré conceptos procedentes de la actuación y pensadores de las ciencias sociales, principalmente en sociología y estudios de la cultura. Esto con el fin de describir y analizar mi experiencia al interpretar al personaje de Chona. Por medio de ella me fue posible reconocer todas las posibilidades que se encuentran en el artificio de nuestra apariencia física, desde los cambios más notables y permanentes hasta los procedimientos que pasan desapercibidos. En el desarrollo de esta autoetnografía reconocí también lo problemático que fue para mí diferenciar los límites entre mi experiencia personal y lo que podía ser útil para este trabajo, hubo momentos en donde consideraba que lo expuesto constituía más a mis miedos, prejuicios y vivencias. No obstante, creo que no hubiera sido posible hablar desde otro lugar que no fuera el de la vulnerabilidad personal.

Como creadora, fue difícil aceptar que todo esto formaba parte de lo que estaba en escena, “La Chona”, como ha sido referida en muchas ocasiones este personaje, surge, de los momentos en donde tenido el deseo de salir adelante sea cual sea el costo, que en varias situaciones, han sido días de cansancio mental o emocional por llenar convocatorias o buscar castings, estrés al estar sobrepasada de trabajo, desvelos para poder resolver mis labores, gastos mayores a la ganancia al invertir en un nuevo montaje y pérdida de personas por no poder sobrellevar bien la carga excesiva de trabajo. Estos aparentes “costos” he podido sobrellevarlos y no significan para mí desventajas grandes. Lo que me llevó a pensar que, al igual que estas mujeres relacionadas con los hombres del crimen organizado, todos pagamos “costos” que estamos dispuestos a asumir en la búsqueda de una mejor vida. Así que al hacer este trabajo autoetnográfico me centré en los recursos empleados en este juego de ficción y realidad que no sólo habita la escena, sino que forma parte del juego en la cotidianidad de nuestras vidas.

3.1. Autoimagen y Subjetividad

Es necesario iniciar este apartado hablando sobre el carácter de confesión que estará presente a lo largo de estas palabras, si bien, es certero decir que todo lo privado tiene un carácter de público como señala Blanco: “una vida individual puede dar cuenta de los contextos en los que vive la persona en cuestión, así como de las épocas históricas que recorre a lo largo de su existencia” (2011, p. 170). Mi autoimagen está condicionada a un contexto y a mis experiencias de vida, así como a mis posibilidades y condicionantes respecto a encarnar una apariencia física asociada al narcotráfico, al igual que a la imagen de empoderamiento femenino en un mundo globalizado.

La autoimagen posiblemente sea el generador para emprender los procesos necesarios para subjetivarse a sí mismo, vestir de acuerdo a los fines y performar ante los demás e incluso, ante uno mismo. Parte de que “es un constructo a partir de sí mismo, a la que se agregan las atribuciones, explícitas o tácitas, de otros respecto a ese mismo” (Montenegro, Ornstein y Tapia, 2006, p. 167). Antes de empezar a trabajar si quiera el texto dramático no sabía cuál era la idea que tenía de mí misma pero sí de lo que podía ser. Empecé el proceso con la intención de escribir un texto dramático y convertirme en una creadora, más que en una actriz y durante este trabajo no pude sentarme a solo escribir los diálogos, necesité decir los textos en voz alta, posiblemente por mi oficio de ejecutante.

En un principio, en mí había incomodidad y prejuicio, sabía que, si tenía que pronunciarme desde algún lugar era el de repudiar al narcotráfico y todos sus símbolos. Mi historia personal así lo reclamaba, viví durante diez años en una ciudad que ahora está tomada por el crimen organizado, se han referido a ella como una ciudad fantasma porque la gente emigra, muchas casas tienen letreros de “Se Renta” o “Se Vende” y muchos negocios cierran a las pocas semanas, sin mencionar el salitre que no da tregua alguna a las estructuras metálicas. Y

si el buen juicio en la creación del texto no estaba presente, el reclamo vendría del público y de mi comunidad teatral ante una obra que no era justa con un contexto en donde impera el dolor presente por los altos índices de violencia e inseguridad en el sur y norte del estado de Veracruz.

La trama de la obra tenía tres posibles versiones, aunque todas terminaban con un homicidio. No me era posible pensar en otra opción, consideraba que en parte porque darle otro final enaltecería la narcocultura, algo en lo que no estaba dispuesta a ceder, además en la historia de las mujeres vinculadas al narcotráfico la cárcel o la muerte, son destinos casi obligatorios. Con Ricardo Zamora, en un principio hicimos improvisaciones para conocer cuál sería su historia de vida, como ya he descrito antes, en el cabaret los actores son creadores escénicos, ambos partimos principalmente de “¿Qué me duele, indigna, encabrona, no me deja dormir de lo que voy a decir? ¿Por qué? ¿Cuál es mi conexión con ello? ¿Tiene que ver con lo que he vivido?” (Sotres, 2016, p. 57). Sotres plantea estas preguntas como interrogantes necesarias para poder hablar de temas con los que uno se vincula emocional e ideológicamente. Esto permite que las obras resultantes sean entrañables para los creadores y, en muchas ocasiones, para el público también. Así que como codirectora y actriz necesitaba aportar a la propuesta. Los principales aspectos que tratamos fue la caracterización y la trama de la obra. Cuando empezamos me sentía muy lejana de tener un aspecto digno para representar a una mujer de ese cuerpo y ese rostro tan característico de las que aparecían en las etiquetas de Instagram como #buchonas #buchonaslife #buchonastyle. Las características principales que distinguen a estas mujeres son: ser blanca, de un largo pelo negro, ojos grandes, nariz pequeña, pechos grandes, cintura estrecha, caderas anchas y piernas largas. Estaban ellas y muy aparte yo, una mujer de ojos grandes, nariz grande, cabello rizado, alta, de cuerpo rectangular, labios delgados, pechos pequeños y caderas estrechas.

Evidentemente no cumplía con lo establecido. Me acercaba al canon impuesto únicamente por ser delgada, blanca y de ojos grandes.

No puedo negarlo, llegué emocionada, aunque temerosa de todos los cambios disponibles que podría hacer en mi cuerpo, en mi rostro y en mi actitud. Si como menciona Nicholson “los cuerpos mismos se modifican o “constituyen” por la acción normativa socio-cultural de estereotipos en uso” (1992, citado por Cremona, Actis y Rosales, p. 3) podría acercarme de esta manera, por medio del hábito, de la repetición, del perfeccionamiento. El cuerpo hegemónico de estas mujeres no sólo está presente en la narcocultura, también en la estética corporal de Kim Kardashian y el auge de las Kardashian como canon de belleza. Por lo que cada vez que llegaba al escenario para mí era muy importante tener utilería con las que pudiera caracterizarme, con las cuales jugar, algunas “armas” que me pudieran proporcionar esa identidad faltante, como si se tratase de un proceso que consistía en cambiar afuera para sentirlo adentro. Como lo menciona Álvarez, la forma sería el medio para particularizarme en la sociedad (2021, p. 28/40 de metafísica de la apariencia física). Una singularización llena de excesos, en la que la abundancia era el sello de distinción. Así empiezo a usar rellenos, con el fin de simular la hiperfemenización por medio de atributos grandes como las caderas, nalgas y pechos, sin embargo, este proceso no significaba nada, si no lo adoptaba como parte de mí. La búsqueda de estos recursos no supuso gran complejidad, como lo fue la performatividad necesaria para portarlos.

Las primeras ocasiones que pisaba un escenario me invadía un terror por ser rechazada, más vinculado a mi historia personal que a la del personaje, la feminidad había sido un tema conflictivo para mí. Mientras que de joven idolatraba a algunas mujeres en las que sentía que podía ser representadas como Gisele Bündchen o Julia Roberts, a las que consideraba bonitas pero que para muchas personas eran consideradas feas por tener rasgos más grandes, como la

nariz de Bündchen o la sonrisa de Roberts, no me atrevía a asumirme como una mujer bonita, a arreglarme de esa manera. Mis intentos eran fallidos. Al mismo tiempo anhelaba y rechazaba el concepto de feminidad presente en las tendencias de mi adolescencia, porque a mi corta edad observaba que estas detonaban dos actitudes en los hombres: miradas/intentos de seducción o inferioridad. Por ello en mi crecimiento busqué alejarme por lo que era entendido como una feminidad tradicional y aún en mi adultez necesité reforzar la idea de que si algunos hombres tenían estas reacciones poco tenía que ver conmigo.

Así que enfrentarme a un cuerpo “buchón” de esta manera fue para mí satisfactorio, a pesar de que en un principio me sentí bastante extraña e incómoda. Me resistía tanto, que a lo largo de los ensayos me mostraba grotesca, monstruosa, decadente. El corazón de la acción en mi actuación era una especie de Frankenstein que aún no encontraba el ritmo de su latido. Afortunadamente de esto poco llegó al público, mi codirector señalaba estos momentos en los que hacía gestos demasiado grandes o demasiados desprolijos y que poco tenían que ver con el cabaret. En ocasiones, cuando improvisábamos y necesitaba recurrir a la seducción me sentía tonta, incluso hacer mi voz más aguda me desagradaba. Considero que mi actuación era un tanto brusca porque tenía miedo de exponerme de esa manera. Mi autoimagen aún en el *work in progress* y en la ronda de bares era que me prestaba para dar un mensaje, muy cercano al teatro tradicional, pero no me identificaba con el personaje, además mi propósito, cabe mencionar que bastante errado, era pedir a las mujeres que no se aliaran al narcotráfico (como si yo pudiera hacer mucho para este propósito).

La Chona, era otra que poco tenía que ver conmigo. Sus características estaban fuera de mí, incluso en una de las funciones en el bar Casa Kahlo uno de los espectadores decía reiterados comentarios halagadores pasada la función, lo cual me hizo sentir muy expuesta ¿por qué hacía

comentarios sobre mí si el artificio había pasado? ¿Acaso este hombre creía que había una especie de mimesis entre el personaje y yo? Cuando desmontamos adopté una actitud seria porque no quería ser hostigada. Y nuevamente estaba ahí, intentando moderar las impresiones y reacciones de un hombre del que no tenía control. En el transcurso de las funciones las personas se referían a la obra o a mí como “La Chona” porque mi nombre “Isaely” es difícil de pronunciar, comencé a pensar que, si bien yo no soy ese personaje, tenía mucho de mí. Muchos deseos que nunca habían llegado a ver la luz por el qué dirán, porque mi apariencia física ha sido constantemente un encubrimiento entre mis gustos y la necesidad de ser respetada según las etapas y espacios en los que he transcurrido a lo largo de mi vida. Como todos los demás seres humanos he intencionado cómo me veo, mi cuerpo “vestido es una máquina de mejoramiento” (Álvarez, 2021, p. 10/34 Arqueología del vestido). Mi cuerpo vestido me permite acceder a lugares que de otra manera me serían vetados, desde una iglesia hasta una discoteca. Mi cuerpo vestido me permite tener una respetabilidad mínima, como señala la historia de la violencia contra las mujeres, fácil de romper, ante los hombres.

Con el personaje de Chona probé tantas técnicas de maquillaje, de vestido, tantos cambios en mí que creo que ya no tengo una autoimagen fija. Sé que la autoimagen suele asociarse con el proceso de introspección sobre las capacidades y habilidades de cada persona, sin embargo, en mi caso y como señalan los tiempos venideros, hay una correlación muy clara del exterior con el interior. Como si se tratase de una representación mía de lo que aspiro ser, de lo que podría ser. En mí habitan miles de imágenes de lo posible, de lo potencial y de que todo es movable.

3.2. Performatividad de Chona

Hablar de performatividad es una búsqueda de lo que es posible, del juego de signos, expresiones y movimientos que la comunicación nos ofrece, si es que somos lo suficientemente perspicaces para notarlo. La performatividad se crea y se recrea en la medida en que los demás también entran en este ecosistema, todo momento y todo contexto son una oportunidad para representar y autorepresentarnos, en los ritos de paso, en los juegos, en las ceremonias, en el cortejo.

Algunas anécdotas con las que podría ilustrar mejor esto son algunas adaptaciones sutiles pero pertinentes según los fines y contextos en los que he necesitado adaptarme como mujer. Por lo que hablaré sobre la performatividad en el personaje de Chona. A pesar de que la obra consta de una estructura dramática más cercana al teatro convencional que al performativo, la puesta en escena y la construcción del personaje pueden ser comprendidos desde la performatividad. Como lo menciona Gastón Alzate, una nueva manera de entender el quehacer teatral. A su vez, el autor refiere que en el cuerpo de los artistas se instauran “manifestaciones del discurso del poder para satirizarlo, cuestionarlo, y en ocasiones, subvertirlo (2002, p. 9)” y considero que tanto en los cuerpos, gestos y acciones de los personajes de Lupita como el de Chona existen estas formas de resistencia al sometimiento de las mujeres.

Cuando empecé a pensar en el personaje y en cómo se desenvolvía, me sentía conflictuada por el desprecio que en ese entonces le tenía a la representación clásica de feminidad, una cuestión propia de mis primeros años de vida y de cómo veía que eran percibidas las mujeres que adoptaban una feminización exacerbada tanto en su apariencia física como en su forma de interactuar con los otros. Crecí con el rechazo de convertirme en mujer, ocultaba mis pechos y detestaba mis primeros vellos. Y después de eso, crecí adoptando una feminidad distinta a la tradicional, mientras mis referentes de belleza fueron otros a los del momento. De

alguna manera, podía coincidir con Cortés Ibañez al hablar sobre cómo era concebida la feminidad en los soldados “lo femenino es entendido como cualidad de sujetos débiles y subalternos”. Ya que en mi pubertad, la etapa de la secundaria, podía notar los conflictos que había entre las adolescentes más populares, los problemas a los que se enfrentaban (ser avergonzadas por el inicio de su vida sexual, o ser tildadas de promiscuas por su vestimenta).

Debido a mi complexión delgada y de pocas curvas no me fue posible crecer viéndome como otras chicas. Necesité referentes parecidos a mí, y lo encontré en las fotografías de la revista NYLON que en ese entonces mostraba a mujeres jóvenes con atuendos cercanos a mis gustos, más extravagantes y pueriles. Estas imágenes se convirtieron una defensa de mi cuerpo delgado y nada curvíneo. No fue sino hasta hace algunos años en que consideré las modificaciones estéticas una forma válida de estructurar a mi cuerpo de una forma más deseable para los hombres. Antes de eso, lo único que quería era un ideal de belleza cercano a mí, un referente al que yo pudiera engancharme para seguir desde mi mirada como mujer. Si como menciona Butler, “el género es performativo (realizativo)” (2001, p. 4), a través de estas mujeres podía encontrar una alianza con mi manera de asumirme femenina, desde un enfoque poco tradicional. Quizás por ello encuentro en las mujeres que adoptan una apariencia buchona una forma de insubordinación, porque su vestimenta no es sólo símbolo de feminidad, sino de sensualidad, de poder (aspectos admirados pero castigados en la sociedad mexicana, como reitera en su trabajo Kenya Herrera Borquez). En donde poco importa si los demás las juzgan o las condenan por considerarlas de apariencia explícita u ostentosa, como si se tratase de la imagen que quieren proyectar de ellas para sí mismas.

El proceso de interpretar a Chona fue más arduo cuando se trató de performar al personaje que cuando se trató del uso de vestuario o caracterización. Necesité realizar varias

improvisaciones, tan sólo agudizar la voz me hacía sentir incómoda y hacer mi voz más grave me traía recuerdos desagradables, particularmente negativos respecto a la adolescencia y al comentario de una compañera que sin reparo mencionó sobre mí “tienes voz de hombre”. Sé que esto podría sonar poco revelador para la investigación pero forma parte de cómo para mí, en mi función de creadora, era incómodo y hasta peyorativo asociarme con una apariencia e identidad abiertamente relacionada con lo femenino. No se trataba de que antes no hubiera explorado personajes de este tipo, pero no había trabajado con características típicamente asociadas, como una sensualidad tan explícita y en defensa de ella.

Para Varley en el proceso de creación, hay una dramaturgia propia que realizamos los actores (2011) y que aportamos a la puesta en escena, en términos de movimiento o acción modificaba mi andar, contoneaba mis caderas, quebraba más mi vértebra para simular más nalgas, me paraba muy derecha y mis gestos eran más suaves y a la vez agresivos. Me sentía bastante incómoda cada que hacía estas acciones. No me sentía “natural”, si es que acaso existe alguna supuesta organicidad en nuestro actuar en la vida y/o el teatro, me sentía demasiado llamativa y eso me provocaba desconfianza. Mi forma de hablar también cambiaba, era más agresiva y yo intentaba modificarla, de modo que sonara más ronca y más sensual en cada una de las escenas en las que el personaje se encontraba en la cúspide de su proyecto de vida: convertirse en una mujer de alto mando, o simplemente donde podía mostrarse sin reparo.

Durante estos ejercicios de improvisación surgían buenas ideas aunque no servían para el montaje, sin embargo, en un principio provocaban la risa del equipo, dejaban una sensación conocida por todos: la sensación de sobajar o humillar al personaje, una sensación frívola y revictimizante. No obstante, de acuerdo a Varley “en la interpretación de un personaje no cuentan solo los resultados visibles, sino también los desechos, los errores, los pasadizos

ciegos” (2011, p. 185) la autora describe que el proceso de actuación se nutre de los fallos también, lo cual da una dimensión más amplia al personaje a interpretar. Estas sensaciones surgieron gracias a la repetición, al volver a pasar las escenas las propuestas ya no nos parecían graciosas, proceso que sirvió como un filtro sobre el discurso de la obra, y el de cada uno de nosotros. Con el paso del tiempo conseguimos paulatinamente algunas partes del vestuario de Chona y cuando pude mirarme en el espejo con todas ellas, pude reconocer las diferencias entre el personaje que quería interpretar y yo. Sabía que mi personaje quería pertenecer al ambiente narco pero mis propios rasgos me distanciaban de estas mujeres, como el tamaño de mis labios delgados, mi nariz grande y mi cabello rizado.

El maquillaje podía ayudar a hacer efectos en mi rostro a través de sus técnicas, el uso de sombras claras y oscuras para contornear mi nariz, el efecto *crushing* en los ojos y el delineado afuera de la línea de los labios con la finalidad de hacerlos voluptuosos, entre otros. Podía acceder a la democratización de los efectos de una cirugía plástica en fotografías, pero no al mostrarme de manera presencial. Creo que de esta manera llegué a la conclusión de que yo obedecía más a lo que Kenya Herrera Borquez encontró al entrevistar a las mujeres con gusto por el ambiente “pesado”. Al hablar de los espacios que ocupaban en los bares existían jerarquías, de tal modo que las que no podían acceder a la ropa o accesorios de marca y ocupan tendencias pasadas de moda fueron llamadas *buchonas wanna be* (Herrera, 2019). Me parece importante destacar que este modo de ver peyorativamente la apariencia física femenina de las mujeres no sólo forma parte del narcomundo o de la narcocultura, podemos encontrar otras comunidades como las mujeres latinas (o chicanas), las mujeres en Le Bronx (con la estética *baddie*) o las mujeres gitanas. En estos grupos la vestimenta, cósmetica, arreglo y performance es

menospreciado ante los demás, porque la feminidad ideal ante los hombres (y muchas mujeres) sigue asociada a una cuestión de clase, poder adquisitivo y sumisión.

Para obedecer a la representación de una *buchona nice*, referida así en estas entrevistas, hacía falta la cuestión de pertenecer a una clase acomodada, o por lo menos tener claros los criterios estéticos y de comportamiento para simularlos. Como la misma autora hace mención:

la buchona representa una versión devaluada de la feminidad, que choca con el decoro y la discreción que exigen las normas tradicionales de género. Son mujeres que son consideradas vulgares, porque sus cuerpos portan signos de una sexualidad agresiva, porque adoptan conductas que irrumpen las restricciones sociales impuestas a las mujeres, porque sus prácticas y consumos culturales están asociadas a las clases trabajadoras y rurales. (2019, p. 177)

Los intentos por llegar a representar al ideal de la *buchona nice* son inútiles, a pesar de ello en el curso de estas 28 funciones aprendí muchas técnicas de maquillaje que aún al día de hoy uso. Con anterioridad pensé que al realizar este tipo de acciones, lo hacía porque en esta estética uno de los objetivos principales era provocar el gusto de los hombres, sin embargo, también pude darme cuenta del deseo por encajar, representar o mostrar poder, en la actualidad, el empoderamiento en las mujeres, tiene altas connotaciones de posibilidad económica. En muchas ocasiones aspectos como poner uñas, los maquillajes más llamativos o el uso de pestañas postizas no son para el gusto masculino y sí son del agrado de otras mujeres, como si se tratase de la posibilidad de invertir y costear la autoproducción que hacen de sí mismas.

El maquillaje de Chona está basado en el gusto de y para las mujeres sobre el exceso, quizá como menciona Foucault, sea nuevamente una asociación del cuerpo de la mujer a la

saturación de sexualidad (2003, citado por Cremona, Actis y Rosales). Cabe señalar que en cada ocasión que era necesario realizar maquillaje no me fue posible adquirir esta técnica con un amplio dominio. Adquirí algunas técnicas, sin embargo, en muchas ocasiones recurría a mi compañera Guadalupe Ramírez para obtener mejores resultados. Su uso del maquillaje destacaba por mucho al del personaje de Chona, el cual resultaba atractivo para el público y llamaba la atención, con un maquillaje muy atrevido y singular, propio de la estética *baddie*, en la cual se aparenta lujo, cargada de brillos, basada en las estrellas del hip hop de los 90's y 2000, visualmente podría asociarse a la estética de las muñecas Bratz.

En algunas funciones intenté incorporar otros procedimientos más artificiales, como el respingador nasal que consistía en una especie de ganchos para que la estructura se mostrara más recta. O las bandas de estiramiento para un efecto lifting, en donde se conseguía tensar la piel al restirar la piel del rostro hacia atrás. También pensé en usar pupilentes, pero resultaba muy costoso para el presupuesto y difícil de poner en un cambio de escena, debido a las uñas postizas. Estas en un principio fueron hechas en salones especializados en uñas acrílicas pero en poco tiempo noté las consecuencias que provocaba: uñas muy frágiles y quebradizas, también en una ocasión estuve a punto de perder una uña por mover cajas de la escenografía con ellas. Por lo que comencé a usar uñas postizas que se colocaban con una resina especial, la cual aprendí a quitar después de la función.

Asimismo el cabello rizado no figuraba para la cabellera negra y larga que caracteriza a las mujeres en Instagram con etiquetas como #buchonaslife #buchonafresa #buchonas. Así que usé pelucas en todo momento, para la primera escena era una peluca negra, frondosa y cortada en capas que no favorecía mucho al personaje pero mostraba la seña particular de un cabello negro abundante. Ya en la escena 2. Live me hacía valer de una peluca con el característico

procedimiento de tinte llamado balayage (en donde el cabello se aclara suavemente para que parezca aclarado naturalmente por el sol) que aún sigue en tendencia, con el fin de mostrar al personaje en otra etapa de su vida. El vestuario de esta escena en un principio me hacía sentir incómoda ya que para recrear el cuerpo ultrafemenino y curvílineo utilizamos dos rellenos: uno de nalgas, y el otro en los pechos. El de las nalgas era apenas perceptible mientras que los pechos eran dos pelotas de playa que eran muy evidentes.

Núñez y Espinoza, en el artículo “El narcotráfico como dispositivo de poder sexogénérico: crimen” analizan la delincuencia organizada, a los hombres y el género como dispositivos de poder, en donde el sistema heteronormativo patriarcal del narcotráfico los coloca como individuos con “un despliegue “natural” y “excesivo de hombría” (2017, p. 104). De esta manera la feminidad está sujeta a ser la contraparte y de acatar los códigos presentes. Tuve la impresión de que el personaje de La Chona estaba siendo sexualizado así que incorporé que los aumentos mamarios fueran lo que eran claramente pelotas para el espectador. El personaje en la ficción también usaba pelotas para crear la ilusión de un aumento mamario. Este gesto me hizo sentir en complicidad con las espectadoras, porque asumí que una parte de ellas había hecho uso de algún artificio para vencer alguna inseguridad, como el uso del brassier o los pantalones colombianos, ambos con el famoso efecto *push up*, el primero caracterizado por levantar y hacer parecer más grandes los senos. No podíamos pasar por alto el recurso de hacer un chiste de los pechos e incluimos un *gag* en donde inflaba mis pechos, que en realidad eran dos pelotas. Y hasta hacíamos un chiste sobre como Rutilio no lo notaba al momento de tener intimidad, el tono de la farsa en esta acción posibilitó hablar de aquello que queremos hacer y no nos atrevemos a llevar a cabo, visibilizar el uso risorio de algunas técnicas que usamos con el fin de gustar. El esfuerzo en la obra era humanizar a Chona, no podía creer que se había expuesto a

tanto por un hombre, debían existir tácticas de supervivencia de las que se pudiera valer para no atentar contra sí misma.

Ya para la Escena tres hicimos uso de tres rellenos, otras dos pelotas, nalgas y caderas. En un principio estos eran grotescos con la intención de que fueran delirantes, así como lo exige la estética del cabaret, sin embargo algunos comentarios del público eran que tanto relleno era muy denigrante para el personaje. Lo que me hizo cuestionarme si, ¿se trataba sobre el uso en la escena o si estos pensamientos estaban asociados con una idea preconcebida sobre la cirugía plástica y los prejuicios que conlleva en la sociedad? Como su supuesta falsedad, la ruptura de una imagen femenina corporal en contra de lo natural y posicionada a favor de lo artificial. Éstas observaciones tienen relación con algunas ideas platónicas sobre la apariencia física, condenando a la cosmética de falsa, perjudicial e innoble (Álvarez, 2021). Al final, por una coincidencia, quitamos bastante del relleno en los prostéticos y quedó más adecuado para el efecto que queríamos dar en el público.

El total de las intervenciones y el esplendor del personaje se veía en la Escena 3. Antro en donde el personaje hacía una transición completa y se mostraba como típicamente se ve a las mujeres buchonas. Creo que nunca me había vestido de esa manera, mi apariencia física revelaba tanto sobre el ambiente, todos los signos estaban ahí. Sobre mí, aunque las cadenas de oro fueran de bisutería y mi cuerpo fuera contorneado por el plástico ¿qué más daba? Al final de un plástico más fino están hechos los implantes, al final lograba que mi cabello fuera largo y lacio debido a la peluca que pudimos comprar, aspecto que en mi vida tendría un alto costo debido a las implicaciones de cuidado. Gozaba esta escena, ya que me sentía poseedora de un cuerpo completamente distinto. Tenía la sensación de poseer poder, aunque fuera por un instante, en esta escena Rutilio llama a Chona para decirle que se casa con otra mujer, entonces, ¿qué sucede con

el poder en las mujeres en estos entornos? ¿logran alcanzar algún dominio, aunque sea simulado? también durante estos textos podía sentir la dicha de ser mirada y escuchada. Uno de mis textos predilectos era “yo soy la reencarnación de Jenny Rivera, a mí nadie me merece” quizá porque en él se ocultaban dos hallazgos de Kenya Herrera Bòrquez que me sirvieron como creadora: Jenny Rivera como ícono de empoderamiento para las mujeres que gustaban del “ambiente pesado” y las nociones de empoderamiento global que significaban ser “cabrona”.

Kenya, en su proceso de *focus group* con algunas mujeres encuentra que una mujer que podía ser admirada en estos contextos era la ya fallecida cantante Jeny Rivera, cito (2019):

Tatis: Ser cabrona es que puedes todo como venga, no es una ofensa ni mucho menos, al contrario, ser cabron es ser chingona...

Liveth: es como Jenni Rivera

Tatis: ¡Justamente iba a decir eso! No sé porque en este ambiente es como un ícono, de la mujer, o sea, como debe ser una mujer, como Jenni Rivera. (p. 222)

La canta autora, igual que otras mujeres en estos entornos, posiblemente no representan una figura de emancipación y progreso que logre salir de estos ambientes, más bien son mujeres que resisten a las violencias a las que son sometidas, a su vez que, son ejecutoras de otras. No significa que se adopte una actitud de sororidad, más bien de subsistencia al entorno. La historia de Rivera se encuentra inmersa en la adversidad: ser mamá soltera y sobrevivir a la violencia doméstica, una historia de sobrevivencia y resistencia (2019, Herrera). Teniendo en cuenta lo agreste de estos contextos sociales, es difícil imaginar otros lugares que no sean los inmediatos, como la posibilidad de una red de apoyo con otras mujeres, o la apuesta por alejarse de la comunidad de la que son parte.

Este referente, probablemente no lo entienda el público, pero es importante para mí, ya que la violencia introduce al personaje a los problemas de drogadicción, en una escena que simula, a través de audiovisuales el estado alterado por los psicotrópicos. La propuesta actoral obedeció a una partitura de movimiento en la que el personaje alucinaba, creo que en ocasiones se lograba que este efecto fuera incrementando poco a poco hasta que los rasgos y los movimientos hacían alusión a los efectos y estragos que las drogas pueden causar. En este momento el personaje de Rutilio le llama para terminar la relación, ya que empezará una nueva vida, pues espera un hijo. Creo que esta parte se convirtió en una de las más significativas de lo que representa para mí ser actriz, puesto que el personaje encara a Rutilio. Por primera vez le reclama y enuncia el texto que, a mi parecer, es el más relevante en toda la obra, “esta gata de colonia, como tú me has llamado. Le va a dar el pitazo a los marinos para que te truenen”. Cada vez que llegaba el instante de decir este texto, tenía mucho miedo, en palabras de Fischer “el habla tiene potencial para modificar el mundo y para transformarlo” (2004, p. 48). Así que cada que enunciaba este texto, pensaba brevemente en la censura que han sufrido cantantes, comediantes y escritores. Personalmente creo que este texto posee rebeldía, pues el acto de denunciar es no ceder ante el terror sistemático que provoca el crimen organizado, aunque quizás ni siquiera llegue a algún proceso en el sistema de justicia mexicano. Probablemente la tensión que siento se encuentra en que mando el mensaje, sin saber si algún día entre la butaquería esté alguien a quien no le guste recibirlo. Sé que afortunadamente, las funciones se presentaron en lugares en donde no había conflicto armado, pero, ¿no es acaso todo México un territorio, tomado de extremo a extremo?

En el transcurso de las presentaciones este texto no había cobrado la relevancia que ahora tiene para mí. No fue hasta la función en el Penal de Chihuahua, ya que en ese momento pensé,

es muy probable que la historia de Chona sea similar a la de alguna mujer de aquí. A partir de ahí quise representarla de la manera más digna. Al terminar la escena pude observar el rostro de muchas de ellas y sentí que no era la historia de una, sino posiblemente de muchas. Si bien nos reímos de nosotras mismas y de la relación de Chona, creo que se distinguen las heridas que ha ocasionado en nosotras las relaciones sexoafectivas, la manera en que hemos sido tratadas por una pareja sentimental y lo que hemos soportado “en nombre del amor”. Como menciona Sotres “el humor que maneja una buena parte del cabaret contemporáneo tiene que ver con lo que nos duele, nos angustia, lo que nos parece injusto, aquello ante lo que sentimos impotencia” (2016, p. 73). La impotencia que sentí en primer momento fue moralista, pero hondando un poco más quise comprender ¿Cuáles habrán sido las implicaciones del acto de amar en una relación heterosexual para las mujeres que se encontraban frente a mí? ¿Cómo resistir a las exigencias de las normas adjuntas a nuestro rol de género?

Para Butler, el género no es estático, y hay injerencia de una misma en él, es “un modo de organización de las normas culturales pasadas y futuras y un modo de situarse uno mismo con respecto de esas normas” (2002, citado por Cremona, Actis y Rosales, p. 3 - 4). El cuerpo conocido como “buchón” en las mujeres se convierte en un espacio moldeable en la medida en que las tendencias lo requieran, también es un espacio abierto al conversatorio y a escrutinar sus partes. No obstante, cuando escucho las críticas desfavorables que se hacen a estas mujeres, siempre es un “otro”. Otro cuerpo que no es el mío. Otro espacio que no habito. Otro que siempre está colocado en el extremo donde no esté yo.

La primera vez que usé el vestuario de Chona experimenté una diversidad de emociones. La primera fue reconocer los prejuicios que tenía ante la ropa, los accesorios y el maquillaje, lo sentía artificial, sentía que todo era excesivo y me provocaba incomodidad; la segunda es que me

sentía expuesta, ante un vestuario tan llamativo; y la última fue una sensación peculiar: entre desagrado y gusto, entre miedo y atrevimiento, principalmente mucha vulnerabilidad. Entendí, cuando Herrera refiere:

Para las mujeres, su apariencia física es un vehículo para obtener bienestar económico, protección masculina y en última instancia, provee a la mujer de ciertos márgenes de acción y de toma de decisiones, dentro de los confines de un mundo cultural sumamente machista (2019, p. 86).

Ese cuerpo voluptuoso, ostentoso y poseedor del deseo de los otros acumula miradas. Reconocí un fuerte interés en no ser vista, creo que esto se debe a las ideas machistas en México y que ponen a las mujeres en un lugar indefenso, el constante vaivén de las exigencias sobre la moralidad en la sociedad. A su vez, mientras interpretaba al personaje buscaba hablar con los acentos del sur y norte de México. Reconocí que tenía miedo a que la exageración de los acentos fuera del desagrado del público por considerarlos una burla a los lugares de donde provienen. Con el paso de los ensayos y presentaciones de la obra iba buscando la opinión y hasta la aprobación del público. Sin embargo este propósito no tenía sentido, el público siempre es tan diverso como el mundo mismo. En el cabaret nada es neutral, o uno pone el cuerpo y espera lo mejor, o de otra manera no lo intenta.

Por tratarse de la farsa, en la mayoría de las ocasiones puede ser un lugar incómodo para algunos, un espacio contestario, y para otros un espacio lleno de esperanza. Así que poco a poco, asumí mi característico acento del sur de Veracruz, e intentaba incorporar el del desierto: franco, fuerte y aguerrido. Descubrí que el público de alguna manera amaba la presencia de ambos acentos en escena o al menos, mi búsqueda por traerlos al presente.

Posteriormente en la Escena 4. Grupo de Ayuda. Salía sin peluca, lentes negros, mi cabello rizado trenzado para poder colocar las pelucas, pants de color rosa y una sudadera amarilla. Llego a un grupo de autoayuda en donde narro cómo he reconstruido mi vida después de todo lo que he pasado. La belleza de esta escena consiste en reencontrarse con Lupita, en la relación de ambas como amigas justamente cuando se abrazan, en el momento en que se gritan la una a la otra “amiga”. Incluso hay gente que aplaude al final de esta parte. La Lupe es la única que figura en su red de apoyo, en la solidaridad que puede encontrar el solitario personaje de Chona.

Para finalizar, en la Escena 5. Grito de Independencia. La Chona sale con un vestido verde de lentejuela, una banda presidencial y marchando torpemente, con la intención de evocar el protocolo del 16 de septiembre que logramos observar en televisión a nivel nacional. Al estar en el centro del escenario, en alguna ocasión recibí comentarios sobre que mi papel representaba a la actriz Angélica Rivera, mejor conocida como “La Gaviota” por su personaje protágono en esa telenovela, o incluso la actual presidenta Claudia Sheinbaum. He querido responder aclarando que no se trata de una referencia a ellas, ni a ninguna otra de las mujeres en el poder, el personaje de Chona y el grito que da como presidenta representa a todos los que poco nos acercaremos al poder de tales magnitudes, como dice el texto “a toda la bola de rebeldes e insubordinadas”, a todos a los que nos ha habitado la violencia, el estigma y la discriminación. Se trata de un grito de reivindicación, de poder simbólico en el que la esperanza es una forma de resistencia y el ejercicio de justicia como una mirada a las segundas oportunidades. La fe en cada uno y los que nos rodean. Del mismo modo, personalmente, es el sueño con el que nunca me atreví a fantasear, el de una mujer como presidenta de un México, lastimosamente, en una cultura machista tan arraigada.

A lo largo de las funciones he tenido muchas experiencias cercanas al público, principalmente con otras mujeres, ya que la obra exige y promueve una gran interacción, algunas de ellas se me han acercado al final para decirme su opinión de la obra, sobre todo en la ronda de bares y en los penales, ya que el espacio promueve una comunicación más directa. En uno de los bares se acercaron para decirme que la obra les había gustado y que quisieran platicar conmigo sobre qué pensábamos sobre el feminismo. En uno de los penales las chicas se acercaron para platicarme de su proyecto titulado “Nuestro largo y sinuoso camino” que era una compañía de teatro musical en el penal, pero no pudimos hablar más porque debían volver a sus áreas. Mientras esperaban a volver al área que les correspondía, una de las reclusas me dijo: ¿por qué eres penosa Chona? A lo que sólo pude contestar: así nació. Ya que no sabía si podía platicar con ellas, yo misma me sentí cuidadosa de no hacer enojar a las policías en turno que custodiaban la función. En el penal de Chihuahua las mujeres cantaban la música de banda que poníamos para la entrada del público y en el penal de Morelos, se despedían de nosotros en sus lenguas alentadas por una de sus compañeras. También tuvimos dos ovaciones de pie por parte del público, por genuino gusto (señalo esto porque alentamos al público a ponerse de pie para cantar con nosotros al final). Asimismo, hubiera sido interesante conocer las opiniones de las mujeres que estaban sentadas en la primera fila y que se fueron durante una de nuestras presentaciones.

Que la mayoría de las interacciones hayan sido favorables me ha hecho pensar en la representación de Chona, no sólo para las mujeres de los penales, sino en muchas de nosotras, de alguna manera “nos conoceremos mejor los unos a los otros si nos adentramos en las representaciones del otro y aprendemos su gramática y vocabulario” (Turner, 2012, p. 46). Con el personaje de Chona logramos intuir, de manera colectiva, que en algún momento nos hemos encontrado en ese lugar de estigma, en donde no representamos los roles que se nos imponen. En



ocasiones porque no podemos y en otras porque no queremos. Encontré un gusto inmenso en caracterizarme de tantas formas, creo que esto, ciertamente impactó en mi vida y en mi forma de vivenciar este cuerpo que, al final, es una fiesta, una celebración inmensa y hay que vestirse como corresponde para ella. El cabaret y su cotorreo, se volvieron para mí una forma de resistencia.

3.3. El Cuerpo, un Primer Vestido

Para finalizar este relato sobre mi proceso creativo, he decidido agregar algunas reflexiones sobre las técnicas cosméticas y quirúrgicas que he observado en las mujeres con gusto por la narcoestética y cómo he tenido que replicarlas para el personaje. Las técnicas cosméticas no conllevan sólo la búsqueda de una mejora para los individuos que las practican e incorporan en sus cuerpos, también traen consigo dispositivos y medios para ejercer poder simbólico y de acción. A lo largo de estos dos años he pensado en la manera en que he necesitado desarrollar o simular todas las técnicas para la caracterización del personaje, con un presupuesto relativamente bajo para procesos demasiado costosos y en muchas ocasiones permanentes o semipermanentes.

Lo que me ha llevado a cuestionarme cómo las mujeres, ya sea con gusto de la narcoestética o simplemente con interés en entrar en los cánones de belleza europeos condicionan sus vidas para usar sus cuerpos como si se tratase de *vehículos performativos*. El cuerpo como medio, como vía, como un espacio disponible para la experiencia. Justo nos encontramos en una época que aboga por un sinnúmero de tendencias que buscan satisfacer las necesidades de hiperconsumo de los consumidores, con los denominados *hauls* de ropa (vídeos compartidos en redes donde muestran las últimas compras), nuevas tendencias surgiendo durante las temporadas, y el auge y la creciente confianza a técnicas estéticas como los rellenos para disminuir o mejorar los rasgos faciales y operaciones como rinoplastia, *lifting* facial, aumento de senos y glúteos, entre otros. En los individuos se establece una relación bastante particular con los objetos que consumen, que dejan de ser lujos para ser considerados una necesidad (Lipovetsky, 2003). La relación que se establece con los objetos en la sociedad contemporánea es que están al alcance de todos, no importa la calidad, lo importante es su acceso. Incluso si su efecto es momentáneo, los beneficios que promete parecen valer la pena, tanto que, en el

mercado de la cirugía plástica, no sólo están presentes los riesgos post operatorios, sino también hay un auge de profesionistas que realizan prácticas negligentes. Los pacientes, ya sea por desconocimiento o por los bajos costos, recurren a ellos. La accesibilidad para tener los cambios estéticos a los que durante años sólo han tenido acceso clases sociales privilegiadas es tentadora para aquellos que corren los riesgos.

La apariencia es articulada para dejar ver la historia de vida, nuestras prácticas, el discurso, y la intencionalidad de nuestro proceder en la vida. Para nosotras, las mujeres en México y en el mundo, cuestiones como la belleza y edad, pueden marcar una diferencia significativa en nuestras condiciones de vida. Resulta preocupante que con los temas que trataré a continuación, puede parecer una disección al cuerpo casi tanto como he podido observarlo en otros documentos, en donde éste se aborda en términos de carnalidad, exposición, subyugación y territorio. Si bien, lo antes mencionado son características presentes en todos los cuerpos, mi proceder será desde la posibilidad que habita en un cuerpo, cuando éste es cargado de artefactos (2021, Álvarez). De acuerdo con la lógica del capitalismo no es más que un proceso de mejoramiento, de perfectibilidad, conforme a los valores en la sociedad, que en el caso de México es bastante globalizada. El teatro en este sentido resulta una lupa para los sucesos de la cotidianidad, muestra lo que puede revelar un cuerpo creado por/para la narcocultura. Con los ciudadanos, como menciona Ramón Ismael Alvarado Vázquez, como actores en un escenario local en expansión:

(puede ser una ciudad, un pueblo o una pequeña comunidad), se va definiendo la formación de una relación de flexibilidad simbólica glocal, configurada en los modelos de expresión e identificación de la globalización frente a modelos regionales colectivos. Las manifestaciones culturales se representan en los gustos y estilos de vida, que en Sinaloa

resultan de la violencia como imagen simbólica de la comunicación y una ética o moralidad aceptada como normal (2017, p.139).

Entre los símbolos que sostienen el mecanismo de poder del narcotráfico se encuentra el acompañamiento de mujeres. De preferencia que estas tengan en su posición artículos de alto poder adquisitivo como camionetas, joyas y casas, el cuerpo es en sí mismo un espacio para estos contextos. No solamente para las que se encuentran relacionadas al narcotráfico, también para las que están fuera de él. El cuerpo de ellas está cargado de técnicas cosméticas, de vestimenta, tanto en tela como en piel, con una dimensión ética y política (Álvarez, 2022). El cuerpo se vuelve espectacularidad y suceso al interactuar con otros cuerpos no pertenecientes al ambiente, es una distinción ante la sociedad (Herrera, 2019). Cabe mencionar que en otras esferas de la sociedad mexicana también se hacen otras distinciones a partir del vestido, principalmente de clase, sexo y de intenciones de ascenso.

En la puesta en escena hay una autoproducción del personaje sobre sí misma, lo que ahora coloquialmente es llamado *producirse*. En la propuesta escénica no hay muchos decorados, no hay grandes efectos especiales, escenografía o propuesta de luces. Sin embargo, la puesta en escena está en el cuerpo y en la performatividad al adoptar un cuerpo referido como “buchón”. Lo usado para el montaje no pertenece al campo semántico de lo teatral, pero sí de lo cotidiano: rellenos, fajas, maquillaje, pelucas, prótesis, entre otros. El género femenino se construye por medio de lo que se pone y quita con la intención de crear una imagen autorreferencial que pueda ser aceptada por los otros, como menciona Álvarez “todo cuerpo es una envoltura, un cubrimiento, una imagen sensible, ya sea de piel, de tela o de materiales sintéticos. El cuerpo es una imagen. El cuerpo es un médium. El cuerpo es una cubierta cosmética” (2021, p. 37/76 Fenomenología del Cuerpo). En el cuerpo cosmetizado, se encuentran un sinnúmero de técnicas para que estéticamente sean aceptadas

por los demás y no caer en lo risorio o de mala calidad. El maquillaje requiere del conocimiento de uso de sombras, colorimetría, preparación de la piel, uso de contornos, etc. De alguna manera las bases, sombras, labiales y pestañas visten al rostro. Este primer tratamiento, en el que las intervenciones no alteran cuerpo, en el sentido de dejar marcas, cortarlo o ponerlo en riesgo, o incluso ser reversibles, hace pensar en estas técnicas como un primer grado de intervención. Entre estas técnicas podemos encontrar: el *microblading*, el alaciado, el juego de contornos, pestañas postizas, uñas, láser, *skincare*, maquillajes y blanqueamiento.

Incluso, en la cotidianidad, algunas de estas técnicas se han modificado para adherirse semi y permanentemente en él, como es el caso de los tatuajes de labios, el *microblading* o tatuaje de cejas en donde se pinta ceja por ceja, o las pestañas postizas. Estos procedimientos cuando están realizados de manera que simulan naturalidad son muy preciados, empero cuando tienen deficiencias en cuanto a la técnica, los materiales o las proporciones, suelen ser rechazados, de tal manera que se tratase de un engaño. Como ya referí antes, para los individuos que forman parte del narcotráfico y de la sociedad mexicana, el personaje de Chona podría ser referido como una *buchona wanna be*, ya que toma las características, pretende, busca los medios y toma las pautas para seguir la feminidad ideal de una *buchona fashion*, pero la ausencia de medios económicos y de conocimientos frustra este propósito. Dejándola en un lugar aún más desprotegido, la feminidad puede ser señalada por la sociedad de infructuosa debido a su clase (Herrera, 2019). A pesar de ello, la devaluación que viene con el uso de la vestimenta y de la incorporación de actitudes menospreciadas, ganan para sí mismas una cuestión de autoafirmación e identidad. Se posicionan desde un ejercicio de elección. Una identidad compleja que si bien, es aliada a los ideales estéticos de la narcocultura, también rechaza los mandatos de sometimiento y castidad.

Respecto a la intervención que se realiza en el cuerpo, la cirugía plástica fue simulada en la caracterización de Chona, con la ayuda de fajas, *brassier push up*, rellenos de caderas, relleno de nalgas y varas para la nariz. Todos los anteriores son reversibles, no suponen un cambio permanente y no están “cosidos al cuerpo”. En algún momento tienen que ser retirados, su permanencia puede durar máximo unos pocos días. En el momento en que sean retirados se extrae aquello que alteraba lo supuestamente natural. Olvera, toma el concepto de capital erótico, de Hakim como “la belleza, el atractivo sexual, la vitalidad, el saber vestirse bien, el encanto, el don de las gentes y la competencia sexual” (citado por Olvera 2014, p. 20), en el caso de las mujeres con cuerpos intervenidos quirúrgicamente creo que se apuesta a hacer uso de un capital que deviene de este, lo que yo enunciaría como capital quirúrgico.

La cirugía plástica se convierte en capital cuando, como práctica, puede ayudar a ocultar los rasgos étnicos o de experiencia, en la caracterización de Chona apoyan a la imagen de una nariz menos angulosa y proporcionan un cuerpo que genéticamente no podría adquirir. En la cotidianidad, una bichectomía puede reducir el volumen de la cara y un cuerpo curvilíneo puede ser para el gusto masculino. Así, se colocan las curvas y las líneas en los lugares considerados como pertinentes, en todos los casos la afinación, el relleno o la extracción, están relacionados con la hegemonía corporal. Como en la rinoplastia, la cual puede borrar definitivamente los rasgos étnicos. En el mercado existe una gran preferencia por una nariz considerada pequeña, con el torso recto, la nariz al ser el centro de la cara modifica toda la estructura ósea a la vista de los demás.

Otro aspecto que ha tomado auge es el aumento de busto, probablemente esta cirugía tiene un fuerte legado de los Estados Unidos, particularmente cuando se popularizó la actriz Pamela Anderson, aunque últimamente Kim Kardashian y Kylie Jenner que se han colocado como ideales

para otras sobre el cuerpo curvilíneo, con la distintiva figura de reloj de arena, quienes han capitalizado este ideal.

A esto se suma la incorporación de marcas para vestir el cuerpo, entre las más significativas se encuentran Versace, Gucci, Dolce and Gabana, entre otras. Es necesario que estas tengan elementos que hagan alusión a una elegancia sobrecargada, de esta manera queda clara la distinción. En muchas ocasiones estas prendas están saturadas de elementos dorados, brillosos y diseños extravagantes. Estos suelen ser mezclados con la moda de pantalones colombianos y elementos regionales como las botas o sombreros vaqueros. Como menciona Lipovetsky “la pasión por el lujo no se alimenta exclusivamente del deseo de ser admirado, suscitar envidia y ser reconocido por el otro, sino que en ella subyace igualmente el deseo de admirarse a uno mismo (2003, p.58)”. Es entonces que el uso de las réplicas o clones disponibles en el mercado, constituyen una democratización de este lujo (Lipovetsky, 2003), sin embargo la baja calidad de los materiales o las deficiencias del diseño delatan su procedencia.

No es suficiente con la carga de símbolos, es necesario que se desarrolle una performance de sí mismas. Pretenden ser, a veces toman sus cuerpos cuales son y en otras, los atraviesan. Las diferencias presentes en sus cuerpos determinan su accionar. Para quienes hemos nacido en un México disparatado y viciado del absurdo, no somos tan diferentes a las protagonistas, huimos de la desigualdad, la injusticia y la pobreza. Deseamos que “la faja” no se nos note. Y anhelamos con fervor que el lujo, la abundancia y el bienestar, sí que se noten.

Mientras que la televisión o el cine obedecen a una estética fidedigna, debido a que cumplen con los cánones de belleza requeridos por la empresa audiovisual; en el caso de Chona es distinto, en la puesta en escena el cuerpo ostenta los signos de una historia encarnada, los rasgos, la edad, las cicatrices. Posiblemente el espectador perciba a una actriz que no logra adquirir el cuerpo que



lucha por encarnar, pero esta representación obedece a lo que históricamente ha sucedido con las mujeres, el personaje de Chona está más cercano de lo que creemos, refiere nuestros intentos por encajar y para ello recurrir a los prostéticos y a una mayor producción en la apariencia física, con el fin de ser aceptadas y tener mayores oportunidades pues la sociedad tiene en gran estima a la belleza física.

IV. Creación Colectiva. Vivencias en la Escena.

Durante el proceso de creación pude percatarme de que en el transcurso de estos dos años, todos los integrantes que conformaban el equipo de Chona habían contribuido considerablemente, a nivel discurso y de ejecución. Ellos también habían puesto sus cuerpos y sus ideologías en el trabajo escénico. Como he mencionado anteriormente, este apartado busca visibilizar sus aportes a la obra, así como las experiencias que tuvieron a lo largo de este tiempo. En este texto desarrollo una escritura etnográfica, en ella retomo entrevistas realizadas a los miembros de nuestra compañía Gueza Cabaret: Luis Ricardo Zamora en la codirección y codramaturgia, Guadalupe Ramírez en la actuación del personaje de Lupita Ramírez y León Felipe Mendoza como creador audiovisual. Así como los comentarios de Rosa Leyva como público y especialista en el teatro penitenciario. Retomo principalmente el comienzo y la configuración de la obra; la breve trayectoria como grupo; y la significativa experiencia de presentarnos en dos penales femeniles.

Para enriquecer mi perspectiva tomo algunos teóricos sobre los estudios de la representación, los estudios teatrales, y de la práctica escénica. Me enfrenté a dudas sobre los autores que moldearían la experiencia de la creación en grupo, decidí incorporar a Anne Bogart con *Siete ensayos sobre dirección escénica*, por ser esta aproximación la más cercana a mi perspectiva como cocreadora escénica, igualmente el libro *No hay mayor poesía que la acción*, con José A. Sánchez como compilador, principalmente el “Prólogo” y “Teatralidad y disidencia”, y a Dubatti con *Filosofía del teatro*, específicamente el capítulo de Convivio.

Es importante mencionar que este trabajo se generó con vacilaciones de por medio, sobre cuándo era pertinente enunciar mi voz y cuando (y cuánto) tomar las experiencias de mis

compañeros sin buscar influir sobre el contexto. Considero mencionar que los siguientes subcapítulos podrían desarrollarse por sí solos en un solo documento, sin embargo, fue importante tener una visión global de lo que se vivió como equipo, principalmente hacer una distinción especial a los aportes de un proceso grupal, algunos problemas a los que nos enfrentamos, así como el papel que jugó la interacción con los distintos públicos y lo mucho que nutrió nuestro quehacer teatral.

4.1. Comienzo. *Work in Progress* y Estreno

Al hablar de representación, el teatro sirve como un aparato para observar desde una nueva perspectiva a la vida, el hacer, los juegos y los significados que le damos (Schenner, 2012). Nuestra obra inició con un proceso bastante caótico en cuanto a la búsqueda de significados. A través de los ensayos intentábamos responder un poco a nuestros cuestionamientos sobre el que sería nuestro discurso, como menciona Anne Bogart “la enfermedad de la pregunta se extiende a los actores, los diseñadores, los técnicos, y en última instancia al público (2001, p. 33)”. Aún estábamos con las restricciones marcadas por salubridad debido a la pandemia de COVID, los teatros abrían con un porcentaje máximo de aforo que variaba según la región, el número de contagios y los semáforos establecidos. Llegamos a nuestro primer *work in progress* con un mes de ensayos, el equipo estaba conformado por Luis Ricardo Zamora Mejía, Guadalupe Gaspar Ramírez, Alexandra Vega e Isaely Guevara Salazar. Cada uno de ellos llegó de forma paulatina, el primero de ellos fue Ricardo, a quien llamé porque el trabajo de actuación, dirección y dramaturgia estaba resultando agotador. Le mencioné el tema que quería tratar, tuvo dudas en un principio, entre ellas cómo sería tratado el discurso. Al inicio del montaje tuvo inquietudes sobre cómo dignificar la imagen de las mujeres buchonas, ya se había trabajado en la imagen inicial de una mujer que buscaba ascender a través de su belleza, pero ahora la inquietud era:

¿cómo vamos a darle la vuelta? ¿cómo vamos a hacer que ese personaje se sublime hacia el cabaret o logre este giro de tuerca en la historia? Con el fin de que no sea otra historia llevada hacia lo tradicional, contada desde lo que se espera de una mujer así o la forma tradicional en que se han desarrollado otras narrativas (Zamora, 21 de septiembre 2023).

Como tal la representación de las mujeres asociadas sexoafectivamente con hombres pertenecientes al narcotráfico debía señalar la vida de una sola mujer, y con ello conectar con otras, así surge Chona. Con este personaje femenino conoceríamos los huecos presentes en la experiencia humana al ser tocados por contextos violentos. Al igual que la historia, la representación está sujeta al poder (Sánchez, 2015, 53) y en el caso de México, ya había varios productos artísticos que apelaban al uso del poder para victimizarlas o hacerlas victimarias. Había que ponerse lo que Sotres identifica como “los lentes de la perspectiva del cabaret” (2016, 58), para cuestionar el sistema del que somos parte y cuestionarlo en la puesta en escena. Al mismo tiempo, Zamora fue quien sugirió a nuestra compañera Guadalupe Ramírez para el personaje que también llevaría su nombre, no tuvimos oportunidad de conocernos con anterioridad. Se incorporó rápidamente después de una llamada, debido a la premura de tener que mostrar el *work in progress*, el día 2 de diciembre de 2021, ella relata “había mucha emoción, yo nunca me había presentado en el Foro La Caja (Gaspar, 5 de noviembre 2023)”. No hubo encuentro con Ramírez, hubo ensayo tras ensayo y en los descansos nos fuimos conociendo. Su personaje era apenas un conjunto de retazos que se iba vislumbrando en los textos, pero que ella en cada momento, nos ayudó a descubrir.

Éramos un equipo pequeño para las tareas que se desempeñaban, Alexandra Vega fungía como asistente de dirección, la carga en el diseño de la propuesta estuvo a cargo de mi colega y yo. Estábamos emocionados, pero también experimentamos miedo, ya que resolver la propuesta

no era un trabajo sencillo debido a la complejidad del tema. Había estado realizando investigaciones, se necesitaba profundidad y sensibilidad si queríamos hablar de mujeres juzgadas ante la sociedad, además intuíamos que tendríamos que hacer un proceso propio de la tradición cabaretera y “cuestionar la manera en que está organizado el mundo, la política, el género, las religiones, las creencias, cuestionar todo” (Sotres, 2016, p. 59). Principalmente al hablar de un tema relacionado con la delincuencia en el país. Al mismo tiempo resolvíamos todo tipo de aspectos: dramaturgia, vestuario, escenografía, dirección, actuación, diseño de audiovisuales. Dependíamos de que la paquetería llegara a tiempo y todo llegó bien para el *work in progress*. Milagrosamente conseguimos todo lo necesario para poder presentarnos.

Las escenas necesitaban pulirse, muchas de ellas surgieron a raíz de las improvisaciones pero necesitaban limpieza, exactitud, coordinación con la multimedia y la propuesta de luces. A pesar de las dificultades logramos tener una obra completa, aspecto significativo para nosotros, debido a que acordamos presentar la obra sin un final. Nos parecía un mal inicio como compañía que se presentara una obra aún incompleta, aunque era una opción que nos facilitaba la Organización Teatral de la Universidad Veracruzana (ORTEUV). Durante este procedimiento Ricardo Zamora pensó en agregar al final la Escena 5. Que en sus inicios era la toma de la presidencia de Chona como la primera mujer en México en desarrollar ese cargo:

Queríamos dignificar al personaje y darle otro tono. Pensamos que Chona fuera primera dama, quizá así podemos dignificarla, pero yo dije: no, no puede ser. Porque de alguna manera seguiría atada al patriarcado, atada a la costumbre de una mujer así. (21 de septiembre de 2023)

Esto constituyó un aspecto fundamental en la representación de las mujeres, no sólo las mujeres pertenecientes a contextos asociados a lo delictivo, sino en general. Debido a que en esta

escena se intercambiaban los roles, se arrebató el poder con la esperanza de un mejor mañana, en la escena final, en donde todos los integrantes somos un solo cuerpo. En mi opinión, esta escena se convierte en lo que Sánchez (2015) designa “lugar de disidencia en la experimentación con la identidad, la propia historia y la biografía, en las que el cuerpo se sirve de ancla frente a una realidad que se vive como inauténtica” (p.14-15). Y no por una cuestión de índole política, sino por el importante lugar que ocupan las personas a las que se hace mención en este grito ficcional, en donde celebramos la resistencia de todos ellos. La escena final es ahora un Grito de Independencia, he trabajado en ella con ayuda de mi compañero. Sin embargo, el alcance de la escena final se considera un éxito ante el gusto del público debido a un final en Tutti (todos juntos), en donde el personaje de Chona invita a todos a cantar el nuevo himno nacional, la canción de “La Chona” de Tucanes de Tijuana, idea original de Zamora. Este aspecto ha distinguido a la obra, y a su vez ha sido de gusto del público que sea un final feliz, muy contrario a lo que se esperaría con el tema tratado. Creo que los finales felices no figuran en la mayoría de series o películas que abordan el tema, formatos más cercanos al público en general, la obra entonces a través del cabaret posibilita lo que Sánchez denomina “una teatralidad del juego, de las ficciones compartidas” en su capítulo “Teatralidad de los afectos” habla de las posibilidades del teatro en tanto práctica social, y de la teatralidad en tanto aquello que puede significar y dar mayores posibilidades de acción a favor de los afectos (2015, p. 55). En este caso, con los personajes de Chona y Lupita se apela por una teatralidad, construida entre el público y los intérpretes, de la esperanza, de la risa, y de lo transformable.

La obra se desarrolla a partir de la historia de vida del personaje principal “Chona”, en donde el público es testigo desde la juventud hasta que se convierte en una señora mayor de edad, aspecto que quizás no sea posible de percibir con claridad en la obra, pero se centra en las

experiencias, vivencias y violencias. Hasta el punto de convertirse, según Zamora en una superheroína, ya que el cabaret como género posibilita empoderar a personajes que no podrían entrar en la categoría de héroes o heroínas debido a estar marginalizados ante la sociedad (21 de septiembre del 2023). Al respecto, considero que no hablamos de una heroína, y no porque no me gustaría este título tan halagador, sin embargo, el concepto de héroe hace alusión a un pueblo que no puede salvarse a sí mismo, y yo deseo fervientemente que cada mujer que vea la obra sea consciente de sus facultades y tenga la posibilidad de hacerlo. En todo caso, coincido con Zamora en que el cabaret permite mirar distinto, y hacer posibles ficciones donde personajes marginalizados pueden ser comprendidos de manera distinta y, sí, por qué no decirlo, soñar con futuros más amenos para ellos.

En el proceso continuo de dramaturgia y dirección realizamos pocos ensayos, la teoría no fue suficiente y la postura sobre el narcotráfico aún no estaba establecida. Nos basamos en improvisaciones para generar e integrar las escenas, que en ese entonces parecían aisladas, desconectada una de la otra. Además, sólo éramos dos personas intentando fijar y organizar lo que encontrábamos, como menciona Zamora: “probablemente perdimos hallazgos valiosos ya que sólo éramos dos, habría sido bueno tener un asistente de dirección en ese momento” (21 de septiembre de 2023). Evidentemente con el panorama anterior pudimos dar las funciones, pero con muchas dificultades. Enfrentamos problemas técnicos, reacciones desfavorables sobre la obra, partes en donde, como se dice en la comunidad “se caía el ritmo”, incluso lamentablemente, algunas partes que, por alguna acción, texto o intención, sexualizaban o pisoteaban la representación de las mujeres, como una parte donde bailaba provocativamente a alguien del público o cuando llegaba de forma interesada. Sin embargo, el riesgo es vital al momento de buscar el tono cómico y actoral. Se necesita experimentar para poder fijar, en

palabras de Bogart en su ensayo “Violencia”, el riesgo y la incertidumbre proporcionan una experiencia distinta, lo que facilita que la puesta en escena ofrezca algo distinto: “sin asumir riesgos, no puede haber ni progreso ni aventura” (Bogart, 2011, p. 60). Si he de hablar del proceso, me parece importante hacerlo también de los desaciertos, hubiera preferido que estos nunca hubieran llegado a presentarse al público, pero de no haberlos probado no habríamos llegado a los hallazgos que tenemos ahora. Las fallas, aunque pocas veces gusta nombrarlas, son parte de nuestra condición humana y de nuestra labor como creadores escénicos.

Terminamos la temporada y la impresión del público fue que aún no era claro el discurso de la obra, en palabras de Guadalupe Gaspar:

Creo que el *work in progress* fue la primera línea de fuego en la que estuvo Chona, fue como el piloto. La primera impresión que me dio, es que a la gente le gustó, claro, faltaba redondear más la obra, pero a la gente le había gustado. Entonces creo que para habernos aventado así, la primera impresión que me deja fue de mucha valentía porque sabíamos que el producto había salido totalmente apurado, que algunas cosas no estaban amarradas. Me llegaron a decir cosas como no entiendo el concepto, o sea ¿qué estás intentando? ¿empoderar a la mujer? ¿ser feminista? o ¿decir que este tipo de vida está bien? ¿qué estás intentando decir? Creo que parte de esas confusiones venían de que, habíamos hecho el producto demasiado rápido. (5 de noviembre del 2023).

Cuando terminamos de dar funciones en el Foro La Caja, nuestro codirector insistió en la importancia de dar funciones en bares, debido a que el temple que se necesitaba como actor era otro. Así como la necesidad de “probar” la obra ante el público. Zamora menciona:

El intérprete genera identificación cuando mediante la risa ante lo ridículo, le recuerda al público que es un humano como cualquiera, que no está exento de equivocarse y que no es una autoridad indiscutible, lo que permite una relación horizontal. También el actor se permite ser menos rígido consigo mismo y comprender que debe aceptarse sin dolor, o con la menor cantidad, con todos sus huecos y ausencias. (2022, 12)

Tuvimos presentaciones en tres restaurant-bares de la ciudad de Xalapa: La Enamorada, Chikaban y Casa Kahlo. En estas experimentamos a un público bastante peculiar. Un público que en muchas ocasiones iba principalmente a cenar o a tomar con los amigos, en lugar de ir a ver una obra. Nos presentamos sin cobrar la entrada, y pidiendo la cooperación que desearan dar. La respuesta del público era efusiva, pero también en más de una ocasión, hostil.

Ya en la ronda de bares, el contacto era frente a frente, mesa a mesa, casi los tenía a centímetros de mí y la atención que te da el público es totalmente distinta. Ellos podían estar tomándose una chela, platicando, verte directamente, o de plano no participaba, no te prestaban atención. Al final, por ejemplo, pasaba que se querían acercar, también hubo ciertos comentarios que no se tocaban el corazón. Creo que fue una exposición mayor a la que estamos acostumbrados como teatristas dentro de un foro convencional. A mí me gustó bastante. Creo que fue una muy buena forma de probar la obra, de medir qué tanto impactaba en otro tipo de público y de espacio. (Gaspar, 5 de noviembre de 2023)

Tanto la experiencia del estreno, como las presentaciones en bares nos situaron en el lugar de la interlocución con el público. Principalmente con aquellos que disientían de la obra, tanto que en el juego teatral la posición de control cambió con un espectador que hizo mofa e interrumpió a lo largo de la obra, por lo que requerimos más energía como actrices. De tal manera que en ese momento, en ese espacio, todo era transformable (2015, Artea: investigación

y creación artística p.12). Zamora, nuestro codirector mencionó la necesidad de probar esas tablas para reconocer las diferencias de presentarse en un teatro a un bar. En todos los bares-restaurantes tuvimos que adaptarnos a que los espacios no estaban habilitados para presentaciones de teatro, de todas formas nos recibieron de la mejor manera para que las funciones marcharan bien. Sin embargo, los aspectos técnicos eran muy azarosos, en el bar "La enamorada" hubo problemas con el proyector, así que la obra prescindió de ello, con las actuaciones se sobrellevaba la falta de este elemento (21 de septiembre 2023). Él mismo, agrega: "fue un gran entrenamiento que nos ayudó a subir esta energía, comprender al público desde otra perspectiva y al final de cuentas, creo que presentarnos en estos bares es lo más cercano a la experiencia real del cabaret mexicano" (Zamora, 21 de septiembre 2023).

La obra fue, en su mayoría, bien aceptada por el público pero no logramos transmitir una propuesta crítica del tema, creo que incluso pudo llegar a ser percibida como frívola. Destacaban más los *gags* que la problemática de la obra: las mujeres asociadas al narcotráfico y a la narcocultura. Uno de los espectadores se rió en varias partes que considerábamos de otra índole, probablemente por el efecto del alcohol, o sin más la necesidad de molestar. No obstante, estas experiencias nos proporcionaron la preparación necesaria y fue como una lupa acerca de cómo profundizar en cada texto y acción para que la propuesta crítica del tema fuera clara. La importancia de hacer una discriminación sobre lo que escogeríamos de aquellas ideas, su transparencia y la aptitud para compartir de manera clara con el espectador (Bogart, 2001, p. 71). Estas presentaciones fueron una preparación para lo que venía, el estreno, en el que pudimos darnos cuenta que había cierta severidad sobre el tema que tratábamos, no se trataba de un personaje singular, sino que este parecía ser interpretado por el público como una representación de todas las mujeres referidas como buchonas, incluso a pesar de las diferencias. Este aspecto fue

relevante al momento de discriminar lo que el personaje de Chona haría o no en escena, ya que la historia de este personaje se convertiría, en la percepción de los espectadores, en una única historia que conformaba la de todas las mujeres con gusto por la narcoestética femenina.

Estrenamos la obra en el Foro La Caja en Xalapa Veracruz en abril del 2022, con ocho funciones en total. De nuestro equipo salió Alexandra Vega y se integró León Felipe Mendoza por la necesidad del manejo de los elementos audiovisuales que fueron un problema constante en las presentaciones pasadas, hacía falta mejorar aspectos técnicos, ya que carecíamos del conocimiento para las proyecciones. Empezamos utilizando *power point* y después cambiamos a otro programa (Isadora) por el que se pagó para usarlo durante esa temporada pero lamentablemente no funcionó (Zamora, 21 de septiembre 2023). En el estreno también decidimos unirnos aún más: “c” (Zamora, 21 de septiembre 2023).

La presencia de Mendoza en los audiovisuales en las funciones del estreno nos daba la seguridad de que buscaría la manera de resolver si algún inconveniente surgía, ya que cuenta con experiencia en la proyección y uso de *mapping*. Además llegamos con lo que el gremio comunmente llama “tener tablas”, más comentarios, más ensayos, críticas y un proceso de reflexión que había hecho madurar más nuestro discurso:

Ya en el estreno, de nuevo en La Caja, al tener a León Felipe en los audiovisuales nos daba más seguridad por los problemas técnicos que habíamos sufrido antes. También tuvimos más ensayos e íbamos con un poco más de confianza, con más ensayos, con ciertos objetivos, más horas de improvisación. Teníamos la cabeza más clara, creo que el público de todas formas siguió dudando un poco sobre el objetivo de Chona, la incomodidad seguía y creo que siguió hasta nuestras últimas funciones, pero era una incomodidad como cuando

las personas no pueden huir de lo que están viendo y no pueden decir que no, porque saben que es una realidad. (Gaspar, 5 de noviembre de 2023)

León Felipe Mendoza llegó, en primera instancia para ayudarme a resolver mi intento de utilizar algún *software* para proyectar, en ese entonces ya había tomado un curso sobre Isadora, un programa para la creación y manejo de video *mapping*, sin embargo, él me mostró otro de características similares, llamado Arena, más no pude adaptarme. León Felipe se ofreció a integrarse al equipo, llegó sin saber si la obra iba con sus convicciones, como menciona en entrevista:

La delgada línea que hay entre la apología y la crítica es muy delgada y de pronto, en lo personal soy sensible ante este tipo de temas sobre la violencia. Entonces al ver la obra desde fuera tenía un poco de prejuicio ante el tema y cómo se abordaba. Hubo poco tiempo para conocerla realmente, yo la fui conociendo más bien en el estreno. Entonces para mí fue conocer la obra justo en el estreno y creo que sí fueron necesarias las distintas presentaciones para que yo pudiera terminar de comprender y sobre todo la acabé de comprender al ver cómo funcionaba en el público.

Él incorporó al estreno el dispositivo que hizo crecer significativamente la calidad de la obra en tanto producción y recursos sorpresas. Durante la escena 3. Antro, del paso de gato baja un espejo con una cámara web integrada que al momento de transmitir en las proyecciones podemos ver a la par los “efectos de las drogas” en la pantalla, al mismo tiempo que pasan con el espectador. Mendoza comenta:

Me gustó mucho eso, poder implementar el recurso audiovisual de la camarita y eso sucedió en el Teatro de La Caja, también gracias a Tino y al técnico auxiliar que logramos resolverlo de una manera útil que se quedó hasta la última función.

Durante estas funciones tuvimos un aforo con porcentaje relativo a lo que era viable según la contingencia ambiental por lo que tuvimos funciones en donde no todos los asientos estaban ocupados, Además el cobro de impuestos por parte de los administradores del municipio era alto. Al terminar vivimos ese nerviosismo ante los comentarios que vendrían de la obra. Por otra parte, la última escena llegó al estreno oficial de nuestra obra como una toma de presidencia en la que aún había mucho por trabajar. Si bien la gente recibió muy bien este final, aún faltaba algo, se sentía un vacío extraño. Creo que la obra fue difícil de comprender para el público a pesar de la relativa buena aceptación, contamos con público que volvió del *work in progress* para verla en el estreno, incluso tuvimos una espectadora que repitió su asistencia e invitó a más personas:

La obra no le gusta a la gente de teatro, pero sí al público general. Prueba de eso es que la gente iba y venía. Por ejemplo, tuvimos una chica que fue a tres o cuatro funciones en el estreno y que llevaba a toda su familia. Justo porque le gustaba que hubiera esa interacción con el público, y que de alguna forma le parecía gracioso pasar a sus familiares, que bajaran al escenario y por ese escarnio por así decirlo. (Zamora, 21 de septiembre de 2023).

El comienzo de este viaje juntos representó retos de distinta índole para todos, tuvimos distintos errores, y faltó tiempo de exploración, a pesar de ello, celebro que hayamos arriesgado tanto sabiendo que teníamos mucho que perder y aún así, saltar al vacío. Saltar todos. Saltar juntos. Al cabo que, en palabras de Anne Bogart “la creación escénica no es un escape de la vida sino una penetración en ella” (2008, p. 99). Se necesitaba de un proceso de introspección y de caídas



continuas para entender qué estábamos comunicando al público, pero sobre todo ¿qué queríamos decir? ¿qué era importante decir? y en qué decidíamos creer.

4.2. Configuración. Escenas e Improvisaciones

El proceso de selección de escenas e improvisaciones se fue dando a la par que surgían nuevas oportunidades para presentar la obra. Debido a que después del primer *work in progress* trabajamos de forma remota, en donde al menos una persona estaba fuera de la misma ciudad. Si bien se trabajó con una improvisación a forma de Sketch con Andrea Maliachi para concebir al personaje de Chona, no fue sino hasta que estábamos por estrenar el *Work in Progress* que las cosas cambiaron, Ricardo Zamora dirigió las primeras improvisaciones, en este proceso estaba Eunice Zamora, la actriz que interpretaría a Lupita y con quien hicimos improvisaciones teatrales como si se tratase de un programa de televisión, así obtuvimos el entorno en el que ella y Chona se movían, su situación económica y detalles sobre cómo conoce a Rutilio, “en un principio iba a hacer brujería la Chona, mucho más delirante” (Zamora, 21 de septiembre de 2023). En sus inicios la obra presentaba un tono más fársico, casi surrealista, empero cuando se iban probando los *gags*, las características del personaje, los textos, fue necesario seleccionar qué enriquecía o demeritaba el discurso principal: problematizar las relaciones sexoafectivas de las mujeres con los miembros de la empresa del narcotráfico y sus implicaciones.

Estas improvisaciones no fueron tomadas para la creación de escenas, pero ayudaron a abrir la puerta al delirio y a las posibilidades presentes en los personajes. Comenzamos con un texto del que tomamos las primeras dos escenas: su llegada al club campestre y el *Live* donde se comunicaba con sus seguidores. La primera escaleta de la obra, consistía en el siguiente orden: “Escena 1. Encuentro con Rutilio”; “Escena 2. Primeros 4 meses de noviazgo con Rutilio”; “Escena 3. Boletínazo” (esta escena se eliminó, aunque se conservó la llamada); “Escena 4. La boda (Tiroteo)”; y “5. Muerte de Lupita” por una confusión.

Fueron tantos los cambios que se dieron al trabajar las escenas que no podría relatar su cronología, pero podría agregar que consideré opciones muy distintas a la que se estableció para el final, bien fuera que terminara presa o buscando eternamente a su amiga Lupita como una desaparecida. Sin embargo, en mi opinión, en el teatro y la vida, hay más finales tristes que alegres. Además, percibía las escenas estancadas, sin progresión, con la llegada de Ricardo y Lupita las cosas cambiaron. El texto se creó desde la escena, se actuaba lo que estaba escrito, se registraban los hallazgos y se procedía a reescribir, lo que dio paso a muchas modificaciones, la única escena que se preservó fue la primera, en donde Chona conoce a Rutilio, con todo, esta escena tuvo modificaciones en la interpretación. La obra está estructurada en cinco escenas, de acuerdo al lugar donde acontecen.

El orden es el siguiente:

“1. Club Campestre”

“2. *Live*”

“3. Antro”

“4. Grupo de apoyo”

“5. Grito de independencia”

Por su parte, la escena “2. *Live*” se conservó como tal, empero el personaje pasó de narrar el aniversario con su novio y presumir su casa, a estar contestando preguntas de los seguidores. Lo que añadió espontaneidad, ya que idealmente en la puesta en escena se utiliza el nombre de algunos espectadores como si se tratase de usuarios. Fue importante también subrayar el espacio

virtual que ocupan las mujeres con esta estética en redes, en donde hacen uso de la exposición para figurar:

Al convertirse en *influencers* las buchonas abren dos nichos de mercado, por un lado, se promocionan con el mercado masculino en la lógica de obtener un patrocinio, pero también se convierten en ideales a seguir, por lo cual también tienen un mercado femenino (León, 2019, p. 153).

León (2019) comenta el impacto que las mujeres *influencers* con apariencia buchona tienen para las otras, con sus fotografías no sólo venden, también imponen ideales para las otras, reconoce que ellas juegan con las lógicas del capitalismo, tanto que se han adaptado a él y reconocen su nicho de mercado. En el caso de la escena “2. *Live*” el personaje intenta formar parte de esta comunidad en *Instagram* pero no lo logra, no tiene el número de seguidores, los conocimientos, ni las formas. El personaje de Chona se esfuerza, pero no logra pertenecer.

Asimismo, la escena “3. Antro” tomó un rumbo totalmente distinto dado que vemos a un personaje que ha evolucionado a lo largo de sus apariciones, posiblemente esta escena sea la única en donde el personaje de Chona logra convertirse en buchona. Se le ve llegar con un vestido ajustado dorado, tiene un aumento de pechos y de glúteos, así como una melena larga hasta la cintura. Como lo ejemplifica León, en este momento la belleza sirvió al personaje para habitar otros contextos sociales y dejar de lado el ambiente de pobreza imperante, si otros han invertido tiempo en trabajos asalariados, o proyectos de emprendurismo, ella ha invertido en la autoproducción de sí misma (2019). La vemos con accesorios dorados, con un porte distinto a las

otras escenas, llega completamente altiva a pesar de que sufre los estragos de una relación abusiva y donde está subyugada económicamente, aunque no lo parezca.

El poder de la escena “3. Antro” consiste en el momento en que recibe la llamada de Rutilio, en la que él le reclama no avisarle de que haya salido y hacerle saber las nuevas condiciones de vida a las que ella deberá acostumbrarse, ya que Rutilio se convertirá en padre debido a una aventura con otra mujer. Esta es, a mi consideración la parte que deja en claro el discurso de la obra. Durante la llamada, el personaje principal protesta sobre las condiciones que le son dadas. Al ser humillada por su pareja, Chona le dice que la aparente calma que reina en la vida de él depende en todo momento de que su arma esté cargada, así como los estragos que ha provocado en él estar vinculado al negocio del narcotráfico. Se trata de un desenmascaramiento de la aparente prosperidad y poder presente en el día a día del personaje masculino.

Así como visibilizar la presencia del discurso nihilista en lo que Valencia denominaría como los sujetos endriagos, aquellos que se valen de la violencia “como herramienta de empoderamiento y de adquisición de capital (2010, p. 90)” y revelar los principios de esta gran ficción, para el “desmoronamiento de la gran ficción llamada capitalismo” (Sánchez, 2015, p. 32) y sus lógicas necrocapitalistas (Valencia, 2019). Sin embargo, la parte de mayor rebeldía es cuando el personaje de Chona enuncia algo que nadie en la realidad se atrevería a decir, ni siquiera en un momento de locura: “Me sé toda la agenda de los que van a la casa ¿y sabes qué? Esta gata de colonia, como tú me has llamado, le va a dar el pitazo a los marinos para que te truenen”.

Quizás sea un texto muy breve, sin embargo, su fuerza radica en el terror que infunde el narcotráfico en la sociedad, tanto, que no se puede hablar abiertamente de él. Sin embargo, su

presencia no se encubre, se exalta, se glorifica, se admira en películas, series, novelas. Por lo que como creadores debemos tener cuidado al respecto, y no enaltecer un fenómeno que subyuga a personas, ideologías de resistencia y países enteros. Antes de salir de escena, Chona dice el último texto “yo sé lo que valgo, sin importar de donde venga”, creo que como afirma Artea: investigación y creación escénica “todo gesto disidente está necesariamente ligado a la provocación que despierta la exposición honesta de un sentir y/o disentir” (2015, p.17). Así, las breves rupturas que los personajes hacen sobre su realidad, les permite ser agentes de su vida, ya que mostrarlos de acuerdo con los estereotipos que vemos día con día presentes en las mujeres asociadas a este contexto, anularía su humanidad, al final “representar siempre el mismo papel es algo muy parecido a la muerte (Genet, 1956, p. 336 citado en Sánchez, 2015). La Chona se presenta como un personaje cambiante y con un recorrido de vida que puede llegar a ser absurdo. Presentar al personaje como otras narrativas ya lo han hecho, nos aseguraba la aprobación del público, pero renunciábamos a poner en evidencia la complejidad detrás del crimen organizado; la construcción del género femenino en los márgenes de la legalidad; y las formas de violencia simbólica y estructural hacia las mujeres. Desistíamos a reconocer que nuestra percepción de la criminalidad está sujeta a encontrarnos lejos de las esferas y situaciones a las que otros se ven involucrados.

En la siguiente escena “4. Grupo de Apoyo”, Lupita da la introducción sobre como Chona escapa y logra rehacer su vida “desde abajo”. La convención es una sesión en donde asume que el grupo de apoyo (interpretado por el público) ha estado ahí para ella, que no la juzga y que cree en las segundas oportunidades. En esta parte comparte con él la ambición por terminar la preparatoria y quizás la universidad. Justo antes de terminar se rompe la estructura de la obra, ya

que a partir de aquí aparecen ambos personajes juntos, entra Lupita, reencontrándose emotivamente con Chona después de un largo tiempo.

En la puesta en escena estos personajes siempre están alternados, sólo en las últimas dos escenas están juntos, siendo este momento en el que se vuelven a encontrar. La relevancia de la interacción de estos personajes recae en la sororidad y el empoderamiento presente al encontrar una red, un vínculo distinto al establecido por las relaciones heterosexuales y su normatividad no solamente en el narcomundo, sino en un mundo globalizado. Se trata de una manera de anteponerse a discursos que separan a las mujeres y aprovechar los recursos que se pueden brindar unas a las otras para el camino de la vida (2016, Rilba). Primeramente, consideramos hacer un unipersonal, no obstante, no me era posible imaginar cómo ocuparía un espacio distinto al asociado de la delincuencia, si se encontraba sola. En muchas ocasiones, la falta de una red de apoyo es una de las causas que orilla o mantiene a las personas en contextos vulnerables. En mi consideración, la soledad aísla, crea locura aún en las mentes más sensatas. Que la obra trate sobre dos mujeres que, por distintos medios intentan sobrevivir y que, encuentran mayor fuerza estando juntas simboliza la creación de redes y una oportunidad para darle la importancia que se merecen a las relaciones basadas en amistad.

La escena “5. Grito de Independencia”, es el final de la obra y es la parte en donde más se trabajó debido a la necesidad de dejar claro el posicionamiento sobre el tema: entender el entramado que conforma la violencia en México y posicionarse desde la resistencia, a fin de apartar la trama de la obra de la apología a la violencia. Las improvisaciones con Ricardo Zamora como codirector fueron de mucha utilidad, mi compañero repetía constantemente “más delirio”, “deschongate”, “más energía”, “arriégate más”. Este proceso de dirección fue complejo

para Ramírez como para mí, ya que al principio fue difícil romper ideas preconcebidas sobre el teatro dramático. Incursionar en la comedia era una cuestión del timing, del gag y de vivir adentro de la comedia, no de buscar provocarla. Mi colega y codirector no enmarcó mis errores en los ensayos, sino que su crítica, la mayoría de las ocasiones era una motivación a jugar más, a disfrutar la escena y a preocuparme menos.

En cuanto al proceso de mi compañera de escena, Guadalupe Gaspar, se mostró abierta a improvisar y si bien tuvo resistencias al principio por considerarse a sí misma como una actriz más cercana al drama que a la comedia, mostró gran frescura y disposición para las indicaciones. Depositó una confianza en ambos y se ha ajustado a los requerimientos que le hemos solicitado, con un goce intrínseco por la escena. Juntos, en la medida de lo posible, hemos explorado el abismo, a pesar de los riesgos (Bogart, 2001). El riesgo de presentar un tema complicado que puede ser invalidado con el auge de la cultura de la cancelación o la muerte misma del proyecto. Uno de los aspectos que sostiene la creación escénica y el teatro mismo es la formación del grupo, que proviene de otra persona que está ahí, junto a ti, porque el sentido de la vida de ambas se articula a partir del oficio y del discurso particular que se está presentando en esa obra.

4.3. Trayectoria. Experiencias y Modificaciones

Durante la breve trayectoria desarrollada como grupo hemos estado en distintos escenarios que nos han llenado de experiencias satisfactorias propias del hecho escénico. Nuestro inicio fue poco fortuito, ya que nos presentamos por invitación de Sergio Rojas en el Teatro Eva Samano, de Tlaxcala, donde lamentablemente no pudimos tener un aforo de, al menos la mitad del teatro, la función transcurrió con 10 personas. En la ciudad estaban los festejos de La Huamantlada y La Noche Que Nadie Duerme, por lo que había una cartelera vasta y diversa en sus actividades, tanto la celebración de legado español, al igual que los eventos ofrecidos por el municipio, varios de ellos, gratuitos. Estos factores dificultaron tener la atención del público para la difusión del evento y la venta de boletos. Ramírez lo experimentó así: “fue un inicio algo crudo, aunque pudo ser peor. Creo que fue punto clave” (5 de noviembre del 2023). Esta experiencia desagradable nos hizo replantearnos varios aspectos, entre ellos que no podíamos arriesgarnos a dar funciones a taquilla y que nos concentraríamos en las convocatorias estatales y federales que pagaran por nuestro trabajo. Lo cual nos quitó oportunidades para presentarnos en más espacios y llegar a más públicos, pero nos brindó tranquilidad económica.

Posteriormente volvimos a Xalapa, Veracruz para presentarnos en el teatro J.J, Herrera el día 23 de octubre. Aquí se consolidaron algunos cambios en el vestuario de Guadalupe Gaspar, con una estética más *baddie* y se modificaron textos para que su participación tuviera más relevancia. El propósito era mostrar a un personaje con otra estética alternativa al canon y características propias del barrio, como el orgullo, la defensa del gusto por la calle y con ciertos elementos que aludían al atrevimiento y a la desfachatez.

Unos meses después fuimos seleccionados en la convocatoria de Sistema de Teatros de la Ciudad de México, en el Foro Apoco No. Oportunidad en la que contábamos con funciones

pagadas, sin embargo, el dinero era depositado al final de la temporada, en un tiempo aproximado de tres meses. Mi colega Ricardo y yo tuvimos un curso de estrategias para la venta y promoción del evento, en donde él logró el patrocinio de tres empresas locales, al respecto de esta experiencia Mendoza señala:

Creo que también se afianzó en nosotros un sentido de grupo muy interesante, muy bueno, ya que siempre es un reto vincularse sobre todo con proyectos más alternativos, creo que fue mucho de apostar por el trabajo. También la cuestión de tener los patrocinios no sólo aligeró para nosotros las cuestiones financieras, sino que también logró proyectar la obra, con otro carácter. (2 de octubre 2022).

Además, Ricardo Zamora invitó a la Agrupación de Críticos y Periodistas de Teatro A.C. (ACTP), de la cual asistieron algunos de ellos. Nos enfrentamos a estar bajo la presencia de varios críticos teatrales cuando no habíamos experimentado tener siquiera a uno en funciones anteriores. Él solicitó amablemente la opinión de algunos espectadores, entre ellos uno de los miembros de la ACTP sobre el tratamiento de la obra:

Durante nuestra trayectoria recibimos distintas críticas, alguna vez nos dijeron en una de ellas que Chona siempre fue parte del patriarcado y que únicamente en los últimos cinco minutos de la obra se redimía. Y es cierto, creo que, posiblemente, podríamos cambiar ese enfoque en algún punto para que nuestra propuesta crítica sea más clara. Pero también es importante mostrar esas historias revelan dolores honestos, en los cuales, el patriarcado es parte de lo que se vive día a día, no está bien omitirlos porque seguramente hay gente que se puede identificar (Zamora, 21 de septiembre del 2023).

La experiencia fue distinta para nuestro codirector de cómo lo vivimos Guadalupe Ramírez y yo. Posiblemente fue la experiencia más cercana que hemos vivido con relación al miedo, no obstante actuar es eso, un salto de fe al vacío, actuando con plenitud y aceptando el riesgo de no saber (Bogart, 2007). Sentimos incomodidad en el estreno, pues la reacción de los miembros asistentes a nuestras actuaciones era distinta a la del público en general. La primera función en el foro “Apoco No” se vivió de una manera tensa, ambas estábamos nerviosas debido a la presencia de los críticos teatrales, proceso que no habíamos vivido antes (Gaspar, 5 de noviembre de 2023)

Y agrega:

Creo que al menos a mí personalmente eso sí me llegó a conflictuar bastante porque jamás había recibido una crítica. Nunca. Ricardo ya personalmente me contó lo que habían dicho de mí esas personas y no me gustó para nada, fue un momento triste. Pensé: ¿les gustó? ¿me aceptarán? ¿cómo la vieron? ¿cómo las sintieron? ¿qué hice bien? ¿qué hice mal? ¿qué necesito modificar mañana?

Aunque la experiencia con los críticos, que nosotros percibíamos no fue grata. El público en general la recibió muy bien, la obra gustaba e interactuaban más que en funciones pasadas. Hacían comentarios, se reían y accedían a tomarse fotografías con nosotros al final. Terminamos la temporada con mucho gusto. Posteriormente tuvimos la oportunidad de llevar la obra a Chihuahua, Chihuahua. Ahí nos presentamos en tres espacios: El Festival de las Tres Culturas de Ciudad Cuauhtémoc, El Foro La Bodega y el Centro de Reinserción Social Número 1 Aquiles Serdán. Profundizaré en estos primeros dos espacios, ya que la experiencia que tuvimos en los penales está dedicado al último subcapítulo de este trabajo. En Ciudad Cuauhtémoc disfrutamos de un trato afable de los organizadores, posiblemente no habíamos tenido un proceso, respecto a la gestión, que fuera tan grato como este.

A lo largo de nuestro recorrido hemos tenido complicaciones con los pagos, el cobro de impuestos, tardanza en el depósito, entre otros aspectos. No porque los encargados o administradores lo hayan querido así, hicieron lo que pudieron, más bien porque cuando se trata de pagos en el área de cultura, es un proceso largo administrativamente, que de alguna manera se logra sobrellevar porque, como el gusto por el oficio compensa la inestabilidad económica (Mauro, 2018 citado por García López, 2022) en el mismo artículo, García López presenta la situación de los colegas de las artes escénicas: los bailarines. En este artículo expone los retos económicos a los que se enfrentan, desempeñándose como bailarines en compañía, maestros de danza o como los más cercanos a nosotros como grupo de cabaret, los bailarines independientes. Me gustaría recalcar que coincido con la autora al hacer mención de las dificultades de ser *freelance* de las artes escénicas representa retos que, en muchas ocasiones, se logran subsanar por el placer de actuar. En el caso de los teatristas independientes, cuando se logra recibir un estímulo o una beca, el monto acordado está sujeto a la administración pública, que en muchas ocasiones se retrasa por meses y en casos mayores hasta años debido al proceso burocrático requerido. Sin embargo, el Festival de Ciudad Cuauhtémoc, ha sido un caso muy distinto, ejemplo de buenas prácticas en gestión cultural, la instancia en donde se ha dado un pago digno en cuestión de tiempo, al respecto Mendoza menciona:

pero estuvo súper chido que también hubo mucha gente y creo que el recibimiento fue muy bueno. Sobre todo, también de la parte institucional, hubo mucho profesionalismo, mucho reconocimiento y valor a lo que tiene el montaje en sí mismo. El pago fue digno y llegó a tiempo, contemplando los impuestos y la verdad esto es también importante, ya que en muchas ocasiones se retrasan semanas o meses y esta violencia estructural perjudica a los creadores artísticos, lo cual me parece una verdadera injusticia, con ciertas

políticas que tienen las instituciones sobre los pagos, que fracturan muchas veces los procesos creativos, por no tener claridad ni procedimientos adecuados (2 de octubre de 2023).

Para presentarnos en el Festival de las Tres Culturas, arreglamos varios *gags* y contextualizamos la obra en la medida de lo posible, requerimiento imprescindible en el teatro cabaret, la reescritura de la obra a medida que pasan nuevos eventos o que se llega a un lugar nuevo ha sido imprescindible. Cuando hicimos esta labor nos dimos cuenta de que desconocíamos los elementos que conformaban el día a día de la ciudad, por lo que necesitamos recurrir a amigos provenientes de la ciudad y del estado para conocer el contexto y examinar en grupo qué funcionaba para este evento, tan significativo para todos. De alguna manera la obra se ha modificado de acuerdo con las necesidades de cada público y lugar en donde se ha presentado, el diálogo entre todo el equipo ha estado presente, o al menos tener horizontalidad para compartir opiniones. En la puesta en escena habitan contradicciones. Bogart (2017) asume que el concepto de “verdad” es una experiencia que “existe principalmente en el espacio entre opuestos” (p.68), relata que las escenas que presentan contradicción son “espacios de choque donde pueda tener lugar un mayor entendimiento” (Bogart, 2017, p. 68). De acuerdo a lo anterior, me parece que la obra mantiene las incongruencias de los personajes y eso para mí como creadora, significa mucho, pues hay un entendimiento de la realidad como un conjunto de tramas y tejidos (individuales y comunitarios).

Además, en todo momento se han discutido las características de los lugares donde nos presentaremos para la reescritura de la obra, es importante para nosotros lo que está pasando en ellos, quienes serán nuestros próximos espectadores y los retos a los que nos enfrentaremos para así modificar la puesta en escena, discriminando lo que estará presente o cómo será dicho

(Mendoza, 2 de octubre del 2023). Este procedimiento nos ha ayudado a considerar de forma más particular al público y a respetarlo. Hemos preguntado a personas externas sobre sus ciudades y encontramos espacios muy apreciados además de los centros históricos, como restaurantes, corredores, parques, etc. También surgieron algunos *gags* que no buscamos. En una de las diapositivas que se usan para el apoyo de la escena 5, aparece Javier Corral, ex gobernador de Chihuahua. Este *gag* fue azaroso, debido a que la edición de ese elemento del que hacemos uso, sólo ejemplificaba la relación del personaje con otros políticos, no fue hasta Cd. Cuauhtémoc que el público reconoció al político de su estado.

El siguiente día pudimos presentarnos en La Bodega, espacio del grupo integrado por Víctor Velo y Rubén Jordan. Las modificaciones fueron afortunadas debido a que llegamos a un foro de un aproximado de 40 personas. Para el domingo 27 de mayo tuvimos la fortuna de presentarnos en el Cefereso #1. Justo antes de presentarnos, el sábado 26 de mayo, nos llegó la noticia que habíamos sido seleccionados en la convocatoria para formar parte de la programación de El Complejo Cultural Los Pinos. Sobre las modificaciones en el transcurso de las presentaciones, Zamora ha reflexionado:

Nos replanteamos que la obra fuera más sorora, que las amigas fueran incondicionales, con mucho apoyo entre ellas. Que podemos hablar de apoyo entre mujeres, de la fuerza de las mujeres y de mostrar narrativas, que difícilmente son escritas. Poco se ve que una mujer proveniente de este contexto, social socioeconómico sea una heroína. Me alegro también de las cosas que hemos decidido no cambiar durante el tiempo. Yo siento aún podemos ir por más en términos de cabaret, quitar cuatro tornillos o sumar dos tonos de delirio (21 de septiembre de 2023).

Durante este recorrido de cambios, el personaje de Lupita fue uno de los elementos que más cambió. Al empezar, este personaje usaba una bata y llegaba al público como una ama de llaves, sin embargo, fue necesario cambiar el estatus y con ello el vestuario, de tal manera que se convirtió en una “reliquia” que usaba el espectador para su capacitación laboral en busca de empleo en la ficción (Gaspar, 5 de noviembre 2023). Desde ese punto el personaje adquirió una estética más agresiva y un carácter más severo, aun así, seguía teniendo una actitud hilarante al interactuar con el público.

Nos dimos cuenta de que posiblemente, escenas que habíamos planeado para tal o cual objetivo no funcionaban. En todo momento fue necesario cambiar aspectos grandes y pequeños para que la obra funcionara según los nuevos objetivos. Lo cual propició que los personajes también cambiaran (Gaspar, 5 de noviembre de 2023). Lupita tuvo que adaptarse tanto a cambios sutiles en la interpretación como a volver a montar las escenas desde el principio a fin. Así como a tener a dos directores escénicos, y que, en ocasiones, las propuestas podían llegar a ser contradictorias. Guadalupe Gaspar tiene frescura y goce por la escena, aspecto que tuvo que canalizar debido a que, en ocasiones la obra duraba más de lo estimado. Incluso ella apoyó en la propuesta de su personaje, un camino de exploración de la comedia, en donde tuvo que fijar y practicar el *timing* de los textos, principalmente los cómicos. Como ella menciona:

el hecho de que mi personaje y yo creciéramos un buen rato de la mano, estableció muchas cosas, por ejemplo, yo no sabía que servía para la comedia, no era un campo en el que yo quisiera profundizar, pero ahora lo veo y sé que puedo (Guadalupe Gaspar, 5 de noviembre de 2022).

Sobre su proceso como actriz, también señala:

Al inicio la obra incomodaba mucho a la gente, había muchas críticas no solicitadas. En cambio, ver aquí ese contraste de que a la gente le gustó, no sólo en Chihuahua sino también en Ciudad de México. Desde el inicio del personaje de La Lupe le he tomado mucho amor, mucho cariño, o sea, la Lupe la tengo en mi corazón completamente. Además, se llama como yo. La he visto crecer, también la he visto estancarse (...). Creo que de lo último que venimos que fue estar en el Centro Cultural Los Pinos, por ejemplo. Siento que puede ser un camaleón, creo que a lo largo de las funciones que hemos tenido, tanto buenas, como raras, como difíciles, los bajones. Con mi personaje La Lupe ha aprendido a ser un camaleón y adaptarme.

El personaje de Lupita además de llevar la cronología de la obra, hace uso del chisme sobre otros personajes que, si bien no figuran ni siquiera en nombre, sí forman parte del imaginario colectivo en México, de tal forma que esto se convierte en una revuelta, que media entre el relajó y el escarnio de modo que es “un grado de protesta ni suficientemente explícito para provocar represalias ni tan vago como para pasar inadvertido” (Sánchez, 2015, p. 34). Lo que nos permite hacer crítica de modo que el público la entienda y de que nadie se lo pueda tomar personal (o al menos, eso procuramos). Al comenzar el proceso de creación del texto dramático e incluso el de montaje, no tenía claridad respecto a si la obra defendería algún discurso en particular, sólo consideraba que con ella esperaba mostrar lo ilusorio del mundo del narcotráfico y sugerir que la vida valía la pena aún sin lujos. En ocasiones se me cuestionaba sobre qué mensaje en específico quería dar al hacer una obra de “buchonas”, durante estos momentos me sentía juzgada, como si la obra debiera tratar sobre castigarlas por el supuesto mal que le hacían a la sociedad.

La obra es compleja e incómoda. Presenta una realidad, un problema, pero no lo soluciona. No castiga a ninguno de los personajes femeninos, a pesar de sus vicios de carácter, de ser testigos

de la delincuencia. Muestra un tema muy controversial, seguramente algún espectador salió de alguno de los espacios en donde nos presentamos pensando que era una obra terrible que enaltecía la narcocultura por ser el tema principal. Quizás algunas de las personas a las que vi salir de la butaquería del teatro en Cd. Cuauhtémoc, o el hombre en la butaca de enfrente en la esquina que no dejó de usar su teléfono desde la escena 3 hasta el final de la obra. Y aún así, pienso que esto enriquece la propuesta escénica, coincido con Bogart cuando analiza la experiencia del público que fue a ver una película de Spielberg, y su sensación de todos los espectadores habían visto y sentido lo mismo. Para la autora lo relevante es “provocar asociaciones complejas de manera que cada uno tenga una experiencia diferente” (2007, p. 120). No creo que en la obra *Chona. A Self-made Woman* los espectadores lleguen a un consenso sobre la trama o lo que opinan del tema, lo importante es que pone en duda las creencias sobre: las mujeres con apariencia buchona; las que tienen relaciones sexoafectivas con hombres en la empresa del narcotráfico; y sobre la reivindicación social.

Considero que esto se vio beneficiado por un proceso que se nutrió de las ideas de los demás compañeros, no sólo de sus perspectivas cuando mi moral resultaba estrecha, sino en la capacidad de soñar mundos distintos, ficciones que alteraran la realidad, al menos, en los ensayos, exploraciones y lo que duraba la obra. Considero que como grupo logramos defender la contradicción humana en un fenómeno tan complejo. Zamora considera que el cabaret posibilita imaginar ficciones distintas, como ejemplo el personaje de Chona, ya que a una chica veracruzana de estrato bajo la vuelve una heroína, a pesar de todo lo que ha pasado (21 de septiembre 2023).

4.4. Nuestro Público Ideal. Mujeres Presas de su Libertad

A lo largo de las presentaciones la obra se ha adaptado al público de cada lugar y ciudad que nos ha recibido. Sin embargo, la propuesta cobró una significativa relevancia al presentarla en dos penales femeniles: el Cefereso Aquiles Serdán en la ciudad de Chihuahua, Chihuahua y el Centro Federal De Readaptación Social Núm. 16 en Cuernavaca, Morelos.

Estas experiencias nos mostraron un poco sobre el sistema penitenciario, sin embargo, la llegada a los penales representó tanto para los demás integrantes como para mí, retos de distinta índole. Llegamos al penal con incertidumbre sobre cómo sería la reacción del público y su percepción sobre los personajes, experiencia que, como señala Anne Bogart en el ensayo sobre erotismo en la escena “para sentirnos tocados, tenemos que estar dispuestos a no saber cómo va a ser que nos toquen” (2001, 82). Para ella la relación que se establece entre el público y los actores tiene bastante de atracción, de misterio, de encuentro, de contención y por supuesto, de erotismo. Lo erótico no está en lo sexual, está en los sentidos. En la vivencia de que el momento de encuentro entre público y actores es irrepetible. En este sentido, la presentación en el penal representaba curiosidad, pues el público objetivo de la obra ha sido principalmente las mujeres y fue la primera ocasión que nos enfrentamos a un público lleno de ellas. La oportunidad se logró gracias a Rosa Leyva, quien nos recomendó dentro del sistema penal, además, ella fue quien por medio de Ricardo Zamora pudo ver la obra y nos incitó a presentarnos en los penales, porque la obra podía gustar mucho a las mujeres en la cárcel.

Tuvimos dos experiencias en el sistema penitenciario, la primera fue en el Cefereso Aquiles Serdán en la ciudad de Chihuahua, lo cual nos permitió encontrar el público al que va dirigido la obra: mujeres privadas de su libertad. Las razones por las que ellas se encuentran ahí son diversas, varían los crímenes por los que son juzgadas, aunque es probable que algunas de

ellas se encuentren encarceladas por injusticias del sistema penal. Como reflexiona León Felipe, sobre la estancia:

Entre no saber si estás ante una persona que realmente hizo alguna atrocidad en la que no estás de acuerdo o tal vez una persona que está injustamente siendo víctima del propio sistema y de una violencia ajena inclusiva a ella. Porque yo creo que muchas de las que están presas, lo están injustamente o por lo menos alguien más debería de estar en su lugar (Mendoza, 2 de octubre de 2023).

Relataré primero, la experiencia en el Penal Aquiles Serdán de la ciudad de Chihuahua, Chihuahua, la cual marcó significativamente nuestra trayectoria y proporcionó un sentido particular a nuestro quehacer teatral. Me centraré sólo en describir algunos aspectos, ya que el suceso en sí, podría ser ya otro texto. He decidido describir esta función porque considero que fue la más especial para todos como equipo. Llegamos al penal durante la mañana del 26 de mayo del 2023 y nos proporcionaron un espacio pequeño que serviría como los bastidores, camerinos y piernas. Guadalupe acomodó los vestuarios cuidadosa y apresuradamente, mientras Ricardo junto a una amable chica acomodaron dos telones rosas en el área común con el fin de decorar el espacio; León Felipe acomodaba la cámara al tripié, preocupado porque la calidad del espectáculo llegara a todos los teatros. Yo acomodaba lo que estaría en escena, a la vez que intentaba mantener comunicación con los sinodales que asistieron aquel día. El sistema de audio del penal no servía, específicamente el micrófono, Evelyn Gyrón y su esposo nos prestaron uno que llevaban consigo, así como unas bocinas. De pronto estábamos por comenzar y empezaron a bajar las chicas. En el hecho escénico participamos en complicidad público, técnicos y actrices, en donde se generaron lo que Dubatti denomina: relaciones conviviales (2007). Un espacio de encuentro en donde todos los antes mencionados estábamos involucrados con lo que pasaba. El

carácter de ese público fue insuperable, la función inició un poco tarde debido a que estaban acomodando a las chicas, sin embargo, la energía, tan solo mientras esperaban fue muy fuerte, coreaban las canciones y hacían bulla. Tanto que Gaspar comenta, “creo fue la primera vez que en escena me sentí un poco intimidada” (5 de noviembre de 2023). Se sentía su presencia, de alguna manera las canciones del inicio para la entrada del público indicaban que se trataba de una fiesta cabaretera.

Cuando el personaje de Lupita salió de escena proyectó su voz con mucha fuerza y se plantó con actitud a quienes en ese momento serían nuestro escenario. Su escena fue bien recibida por las mujeres, cuando me tocó a mí salir a escena el área común parecía una fiesta. todas estaban sentadas pero sus reacciones eran muy fuertes, reían, comentaban en voz bajita, interrumpían y se molestaban entre ellas, como si señalaran “esa eres tú” o “esa soy yo”. Creo que en el acto escénico que estábamos viviendo ese día ellas completaron el sentido con la mimesis de lo ausente (Sánchez, 2015), lo que no está escrito se evocó corporalmente.

Cabe resaltar que mi compañera fue quien tuvo la parte más difícil porque llevaba la línea de la historia y tenía que interactuar al público. Lo logró magistralmente, pues en una ocasión alguien le llegó a exigir “chisme”, a lo que ella contestó que, si querían saber todo, necesitaba que la escucharan para poder seguir.

Por mi parte, entré al escenario con buena aceptación y muy liberada. A pesar de que la primera escena siempre ha provocado en mí muchos nervios, debido a que para el final de esta tengo que sacar a un hombre del público que se desempeñará como actor del personaje de Rutilio. Así que mis primeras intervenciones fueron con mujeres que se encontraban en el lugar, pero al momento de escoger esta participación especial decidí que fuera el esposo de la coordinadora de la maestría que asistió este día. Las mujeres reaccionaron muy bien,

lamentablemente el hombre estaba muy apenado, sin embargo, como mencioné antes, el efecto no se hubiera logrado de igual manera con una mujer, asimismo el bochorno en la obra juega un papel importante, como lo que manifiesta Bogart, la vergüenza en la escena, se vuelve un territorio digno de que cosas nuevas surjan y de que no hay un arnés para el vacío que genera la vulnerabilidad, sólo se puede vivir el acto con plenitud y fe (Bogart, 2017). Asumo que mucho tuvo que ver con que era el único hombre que podía tomar entre el público, siendo este un penal femenil y que había mucha sorpresa al verlo interactuar de una forma lúdica, debido a que las normas de la institución prohíben cualquier tipo de contacto.

No obstante, la parte más significativa para mí llegó en la escena 3. Antro, específicamente cuando llega la llamada de Rutilio porque al decir los textos hubo un silencio largo, en ese momento me escuchaban atentamente. Es posible que a lo largo de la obra se hubieran presentado momentos de construcción y reconstrucción de la subjetividad, creo que fue un momento de introspección para ellas. En palabras de Dubatti sobre la experiencia de los espectadores al vivir el presente en plenitud: “observándose a sí mismos, atravesados por un alto nivel de conciencia sobre su posición existencial en el presente” (2007, 56). Considero que cobró un sentido especial el texto “yo sé lo que valgo, sin importar de dónde venga” porque las mujeres suelen ser juzgadas con mayor fuerza cuando se trata de la delincuencia. Terminamos la función y tuvimos los respectivos aplausos. Todos estábamos muy emocionados de lo bien que había sido recibido nuestro trabajo. Les indicamos que podían sentarse, ya que nuestro final solicita al público estar de pie para cantar. Las mujeres decidieron pararse de nuevo y tuvimos nuestra primera ovación de pie.

Nos entregaron nuestras constancias y tuvimos una interacción, que, como grupo, fue memorable:

Para mí hasta la fecha, la primera presentación que tuvimos de Chona en el Cereso 1 en Chihuahua ha sido la presentación más impactante que yo he tenido en mi vida. El hecho de ver a las mujeres emocionadas, de ver a una chica que se subió a una mesa y que gritó "ustedes sí me representan" a pesar del miedo que teníamos porque fue enfrentarse a un público completamente ajeno. (Zamora, 21 de septiembre de 2023).

El hecho de que alguien se haya parado para decirnos que la representábamos fue quizás lo más gratificante que hemos tenido a lo largo de estos dos años, porque al final todo se trataba de la representación, de abrazar la posibilidad de cometer errores y seguir adelante. De problematizar los moldes, los estereotipos, los clichés y probar sus límites (Bogart, 2017). Decidimos que la obra no sería universal, hablaría de las mujeres estigmatizadas por la criminalidad. Nuestro tratamiento para este tema se valió de usar los estereotipos de las mujeres conocidas como buchonas, y mientras íbamos de regreso en una de las furgonetas del Cefereso, comíamos los sándwiches que nos ofrecieron para ese día.

Al llegar fue necesario hacer una pausa para asimilar lo sucedido, sólo nos quedó lo que Dubatti designa al hablar de la identidad incógnita de los espectadores que llegan al teatro "la consciencia del misterio de quien está reunido con uno" (Dubatti, 2007, 60) no sabíamos qué reflexiones particulares tuvieron las espectadoras, qué les había gustado, si habían disentido con algún *gag* o algo les desagradó, si alguna escena les recordaba a una experiencia pasada. Este acto nos tocó profundamente.

Gaspar reflexiona:

Cuando volvimos de la función, me acuerdo de que Ricardo se sentó en el patio y empezó a llorar. Y yo también empecé a llorar porque fue algo demasiado fuerte ver el impacto que puedes causar, el impacto que Chona tuvo con las mujeres. Se sintieron identificadas, participaron, tuvieron una energía demasiado grande. Fue demasiado impactante, me acuerdo mucho de la chica, que dijo "yo también tenía un chino". Yo estoy hablando desde la ficción, desde la investigación, desde crear un personaje, tú me estás hablando de tu sentir, de tus sentimientos, de tu vivencia y eso es algo demasiado fuerte. (5 de noviembre de 2023)

Con esta experiencia decidimos aceptar presentarnos en el penal de Cuernavaca n° 16 por invitación de Rosa Leyva, quien ha trabajado junto a Jorge Correa el método STRAP (Sistema Teatral de Readaptación y Asistencia Preventiva) dentro del Sistema Penitenciario. Habíamos sido aceptados para integrar la programación del Centro Cultural Los Pinos y aprovechamos esta oportunidad para dar la función el día 28 de julio del 2023. Ella consideró que la obra podía ser para este público. Si bien la trama de la obra de Chona no es de una mujer que haya delinuido directamente, sí es el de alguien que se ha relacionado con gente que forma parte de la inseguridad en México. Describiré primeramente un poco sobre cómo se desarrolló la presentación para después incluir algunas reflexiones de los participantes. Salimos muy temprano debido a la distancia entre la Ciudad de México y Cuernavaca, además de las horas de viaje de nuestros compañeros León Felipe Mendoza y Guadalupe Gaspar quienes venían de Xalapa, Veracruz. Pasó a recogerlos una furgoneta del sistema penitenciario, fueron aproximadamente dos horas de viaje. Al llegar hicimos el proceso necesario para acceder, nuestras cosas fueron aparte, ya que era necesario registrarlas. Este proceso consistió en pasar por los escáneres, toma de huellas,

fotografías, entre otros pasos. Al ingresar nos dirigimos a un comedor para los trabajadores en donde nos dieron de desayunar y pudimos conversar un poco con la directora del penal y otros trabajadores. Descansamos brevemente y nos llevaron al espacio, un auditorio con una capacidad aproximada de 250 personas. Comenzamos a prepararnos, pero tuvimos dificultades debido a la distribución del espacio y el poco tiempo con el que contábamos. No obstante, pudimos resolverlo de manera efectiva, gracias a que llevamos escenografía y utilería extra.

Las espectadoras fueron escoltadas en grupo, las que llegaron primero esperaron a las demás. Durante este procedimiento cantaban la letra de las canciones en voz bajita, no supimos si era por pena, porque no las conocían o para procurar buen comportamiento como espectadoras o como reclusas. Cuando entró Guadalupe Gaspar a escena, comenzó con el texto “me han contado como es la gente aquí” hubo un momento tenso, que fue el único a lo largo de la presentación, en donde incluso hubo algunos comentarios en voz baja desaprobando. Enseguida Gaspar dio el revés diciendo “que son muy guapas y trabajadoras”, ya con las risas de varias espectadoras, agregó: “uff, se quemaron solas”, a partir de ese momento las mujeres interactuaban con su personaje, reaccionaban y tenían mucho respeto por él.

Estaban muy atentas por lo que Gaspar tenía que decir. Cuando entré a escena como Chona para la primera escena necesitaba al hombre que sería Rutilio, así que saqué a bailar a un policía que se encontraba haciendo el registro fotográfico, fue un momento de mucha expectativa para ellas debido a que está prohibido el contacto físico dentro de las instalaciones, como en todas las representaciones que se habían realizado, tenía a un hombre asustado, sin embargo, este cooperó mucho con lo marcado en la escena. Otro de los momentos más emotivos fue cuando se encuentran los personajes de Lupita y Chona en la escena “4. Grupo de Ayuda” en donde el silencio permitió que la escena fuera aún más conmovedora. Concluimos con la escena final y al

momento de abrir el diálogo las mujeres se pararon nuevamente para agradecernos y una de ellas incitó a las demás a dar las gracias en sus lenguas. Una daba las gracias y pasaba el micrófono a otra, y así sucesivamente. Al respecto Ricardo Zamora comenta:

Ver que las mujeres nos agradecieron en sus lenguas, que nos dieron regalos, que se abrió el diálogo creo que eso es lo más importante, un espacio para hablar con ellas y entender qué les genera el producto escénico y si este puede generar un cambio en la conciencia, que funciona como un espejo no solo para ellas, sino para todo el mundo, es algo invaluable. Y fue cuando descubrimos que Chona era una obra de teatro penitenciario sin querer. (21 de Septiembre 2023)

A lo largo de la obra yo no podía presenciar qué pasaba con las espectadoras, porque me encontraba detrás del biombo, sin embargo, mis compañeros refirieron que hubo muchos comentarios y cuchicheo entre ellas, así también al final hubo interacciones breves con los miembros del equipo, debido a los códigos de conducta en las instalaciones. Los administradores nos proporcionaron la comida del medio día y viajamos de regreso a la Ciudad de México. Lo antes expuesto ha sido desde la mirada de los integrantes del elenco, no obstante, tuvimos la dicha de contar con Rosa Leyva como espectadora. Quien también forma parte del sistema penitenciario y pudo describir un poco del impacto que tuvo la obra incluso días después, quien comenta:

Quiero decirte que se les quedaron en el colectivo. Que se les quedaron en el corazón, que se quedaron pensando en la parte cómica. Y dicen que se ponían de divas y si están tristes, se ponían a pensar que ellas son La Chona, imagínate más de tres, me dijeron esas cosas. Es que es fácil pensar... si La Chona salió de semejante bronquísima y ella pudo ser presidenta de la República, a lo mejor yo no voy a ser presidenta, pero sí voy a ser feliz. Y dicen que tenían ganas de abrazarlas, de subirse allá arriba todas, pero pues que

tenían miedo que seguridad las regañara. Ese día, dicen que no pudieron ni dormir "y te acuerdas de esto que hizo, te acuerdas de lo que dijo y te acuerdas de su short, y te acuerdas de su blusa, y de sus chichis" se estaban riendo.

La identificación con el personaje permite, lo que menciona Sánchez en su capítulo "Teatralidad de los afectos", al pensar en el poder del teatro como práctica artística y de transformación social "la creación de un tiempo de comunión que suspende el colonialismo de las ficciones hegemónicas y potencia la instauración de nuevas ficciones" (2015, Sánchez. p. 55). Para este autor, la creación de ficciones ofrece la posibilidad de mirar(nos) distinto, de crear nuevas narrativas de lo que somos y dejamos de ser. Siguiendo las reflexiones de este autor, a mi consideración la presentación de la obra *Chona. A Self-made Woman* en el penal instauro una ficción distinta, en donde sin importar el pasado, existe la posibilidad de reivindicación y de interés por compartir la ficción. Y es que el hecho escénico despertó el deseo de divulgación, de compartir con las otras compañeras que no pudieron ver la función. Ya que en nuestra presentación tuvimos aproximadamente doscientas espectadoras, aquellas que en ese momento, tenían historial de buena conducta. Así que entre las espectadoras se organizaron para que las demás tuvieran la oportunidad de vernos:

"Nosotras queremos que vuelvan a venir y queremos volver a verlas", ese grupo de chicas quiere volver a verlas, pero le dijeron a otro dormitorio que hicieran un oficio, esta chava les dijo cómo hicieran el oficio para que dirección les hiciera caso. Dicen las compañeras que las joyas no solamente son para algunos, son para todos (Leyva, 25 de noviembre de 2023).

En este sentido tanto el teatro como otras prácticas artísticas dan prueba del acto de resistencia al posicionarse con prácticas colectivas. Las mujeres, al solicitar compartir este acto

con las otras, están haciendo uso de mecanismos administrativos para la resistencia de las implicaciones de estar privadas de su libertad, solicitar un momento de ocio y recreación. Como menciona Sánchez, al hablar de las posibilidades de la teatralidad y las teatralidades dice “una teatralidad de la rabia, de la sinceridad enmascarada, del exceso que manifiesta el hartazgo, de la violencia simbólica que se opone a la violencia real” (2015, p.55). Entonces propongo, que la teatralidad del cabaret en este espacio, con estas mujeres, propició narrativas sobre nosotras mismas, en donde están presentes nociones de lo mutable, de reparación del daño, y de reinserción social, que muy probablemente, contrastan con la percepción que la sociedad tiene de las mujeres privadas de su libertad.

Otro aspecto resaltable fue el hecho de la profesión que hace cambiar la vida de Chona, en la ficción estudia derecho, para ellas fue emocionante que el personaje tuviera esa similitud con ellas, “hicieron suyo el triunfo”, ya que dentro de este penal tienen la oportunidad de estudiar la misma carrera (Leyva, 25 de noviembre de 2023). Además considera:

Cuando fuiste presidente ellas quizás pensaron en lo infinito, como dice ese proverbio "que el cielo es el límite" ¿no? Entonces, pues este yo creo que se fueron bastante esperanzadas. Es muy difícil tener una mente positiva estando en un penal. (25 de noviembre de 2023).

La respuesta de las espectadoras fue muy favorable, en ambos penales recibimos una ovación de pie que nos conmovió hasta las lágrimas. A partir de este momento el teatro, en particular el cabaret, se volvió una celebración de la condición humana, un espacio lleno de vulnerabilidad y para conectar con nuestros espectadores. Como grupo, Mendoza menciona:

El arte y la cultura es una dimensión importante por lo menos a nivel discurso, ya más allá de que lo implementan, pues va dependiendo, pero el hecho de que podamos haber estado ahí, quiere decir que por lo menos está esa fractura en el sistema, en donde uno puede ahí meter un poco la cuchara desde el arte, desde los sentimientos. (2 de octubre de 2023)

Las obras se desarrollaron en ambos espacios de una manera conmovedora para nosotros, aunque con distintas reacciones de nuestras espectadoras, posiblemente debido a las condiciones de cada penal y porque hasta hace poco reconocimos la necesidad de que el público se comunicara de forma más directa. Estas presentaciones nos hicieron reconocer que nuestra obra siempre estuvo dirigida a ellas, probablemente por ello el estigma y la incomodidad del público. Y encontramos con ellas como público el sentido a nuestro quehacer teatral.

V. Conclusiones y Hallazgos

Después de las veintiocho funciones que hemos logrado dar en estos dos años, me ha permitido llegar a algunas decisiones sobre la actuación y el proceso de creación que han prevalecido a lo largo de las funciones. He decidido dar cuenta de las modificaciones escénicas necesarias de forma breve, ya que si bien son vitales para nuestro quehacer teatral, los hallazgos respecto a las experiencias de mis compañeros y mías me parece que podrían ser llamadas “el latido” de la obra. Sin estas vivencias y este proceso de reflexión estaríamos hablando de otra obra y de otros hallazgos.

Primeramente, es necesario hacer un tratamiento de la estética de la obra que aún no logra ser del todo delirante y que podría nutrir sobremanera a la ficción de la obra, así como un tratamiento del texto dramático en busca de que el lenguaje sea aún más fársico para el público. La obra tiene deficiencias en la escena 2. *Live* ya que si bien funciona para narrar la trama general, es necesario que tenga más fuerza dramática, así como cumplir con el propósito de la historia: visibilizar la necesidad de atención de Chona, sus delirios de grandeza y la tormentosa relación con Rutilio para enmarcar que al final ha logrado su objetivo parcialmente.

Respecto al final es necesario que sea aún más explosivo y festivo, es una celebración de paso, de la historia de vida del personaje, en donde todos nos sentimos referidos, ya que en los últimos textos se agradece a varios héroes de la cotidianidad, a quienes podríamos encontrarnos en la calle, sin embargo aún quedan muchas personas a las cuales agradecer. Asimismo la escena “3. Antro”, como nos ha referido Rosa Leyva podría hacer referencia a la depresión y al suicidio. Es algo que me gustaría probar con mi equipo para ver a dónde podemos llegar, considero que

costraría más sentido sobre los efectos que pueden causar las drogas y contrastar con lo que hemos presentado, sin embargo, requeriría un tratamiento especial, pues hay que hacer adaptaciones a las escenas posteriores y es un tema que requiere ser tratado con cuidado. También, como es bien sabido, ensayar constantemente para que a nivel técnico (actoral y audiovisual) la obra esté, como dice la comunidad teatral, más “amarrada”.

La obra necesita de una crítica fuerte a la política, con *gags* que se actualicen de acuerdo con los sucesos, con referencias a figuras públicas, políticos y empresarios, así como lo vital de su función para la conformación del tejido social en México. Si bien existe un auge de la narcocultura que es de mucha preocupación, prevalece el apogeo a nivel global del hiperconsumo como cultura y como símbolo de poder, que está intrincado en toda Latinoamérica. Este panorama favorece contextos cargados de violencia simbólica de la que la mayoría de los individuos queremos liberarnos, por lo que aún es necesario trabajar en la crítica hacia los valores y el sentido de vida dentro del sistema capitalista.

En cuanto a los hallazgos de presentar a un personaje relacionado a lo ilícito, cabe señalar que la obra no toca tema de otras mujeres en contacto directo con el crimen organizado, además la ilegalidad en el personaje de Chona es una fase, es transitoria y no incurre directamente a ejecutar crímenes, aunque no por ello deja de ser testigo de la violencia. Pensar en este personaje

me hizo considerar que los errores que cometemos no nos definen, que es posible reivindicarse a pesar de la cultura de cancelación en la que vivimos actualmente.

Fue importante para nosotros evitar compartir escénicamente situaciones en las que se pudiera dar a entender siquiera un poco de idolatría al narcotráfico, así también buscamos apartarla de que pareciera sicaria o trabajadora para la empresa, al igual de comentarios que pudieran ofender al público. La violencia en México ha dejado cicatrices abiertas que buscamos no tocar en los espectadores. Se han recibido varias críticas provenientes de colegas, críticos de teatro y público en general a lo largo de estos dos años que agradecemos como grupo, estas nos han hecho considerar aspectos como el nulo empoderamiento de Chona hasta la escena final, el perfeccionamiento de aspectos técnicos que enriquezcan nuestro oficio y principalmente la búsqueda de un discurso más contundente. Sin embargo, considero que este “no discurso” ha favorecido un proceso poco líneal y de investigación, así como aceptación sobre lo contradictorio no sólo del fenómeno del narcotráfico, sino de nuestra humanidad.

El proceso escénico estuvo firmemente nutrido por las voces de todos los integrantes, lo que facilitó que la obra creciera a nivel discursivo, para este propósito se usó improvisación y reflexión a lo largo del proceso. Como si se tratase del mito de Sísifo, aquel hombre que justo antes de llegar a la cima, vuelve a caer, pero con cuatro teatristas empujando duro y constante, por ello incluiré aquí algunas de las conclusiones que pude retomar de las entrevistas realizadas a

mis compañeros. Mi codirector se muestra complacido con lo que hemos logrado, así como la representación digna que hemos cultivado, por tratarse de una perspectiva compasiva y que no se sitúa desde la victimización, y conmueve al público más allá del entretenimiento; para Ramírez, actriz que desempeña el papel de Lupita declaró “La Lupe me dio una carta muy bonita, que es la de no tenerle el miedo al feo, explotar y jugar mucho, disfrutarlo”, el proceso para ella significó el reto actoral de anteponerse a la mecanicidad, procurando la espontaneidad, hacer las adecuaciones necesarias e ir descubriendo nuevos juegos con el público en el curso. Por su parte, León Felipe Mendoza considera que para futuras ocasiones el diálogo con los espectadores podría obedecer a otro tipo de dinámicas que favorezcan la comunicación con el público, con un diálogo más participativo, priorizando aquellos que pueden no tener fácil acceso al teatro.

Por medio de la interpretación de “La Chona” pude entender muchas cosas de los demás y de mí misma. Principalmente que el arduo trabajo que realizamos como seres humanos para individualizarnos tiene una estrecha relación con la cosmetización de nuestra apariencia física. Cada objeto o acción que realizamos tiene una intencionalidad para hacernos la vida más llevadera, por lo que el grado de supuesta “artificialidad” está más vinculado con nuestros conceptos de lo natural y con prejuicios morales sobre la cultura en la que hemos vivido.

Desde lo performativo-actoral, para mí fue posible explorar acciones que de otra manera no hubiera vivenciado, aquellas que estaban ligadas a una corporalidad e identidad ajena a la mía

en lo cotidiano, como la seducción, el contacto físico con gente desconocida, la explosión de una ira incontenible y la vulnerabilidad al escrutinio de la sociedad. El personaje de la Chona se convirtió en una puesta en cuerpo de las posibilidades de mi identidad, una forma de celebrar con acciones el hecho de estar viva, una corporalidad de fiesta en la medida en que otros cuerpos permitían la festividad. Como equipo buscamos resignificar las lógicas nihilistas de la narcocultura del “no hay mañana, todo es aquí y ahora” hacia desobedecer la tristeza de los tiempos actuales, como menciona Gilles Deleuze “la alegría como potencia de vida nos lleva a lugares que la tristeza nunca nos llevaría”, encuentro en ella un motor para hacer frente a contextos sombríos y desesperanzadores.

Como actriz, habitar en la ficción la transformación de mi corporalidad y subjetividad atravesadas por el espacio del narcotráfico y de la narcocultura me proporcionó apertura para entender el entramado de sentidos de vida, de márgenes de acción, de agencia y de sometimiento al que estamos sujetas las mujeres, de acuerdo con los contextos que habitamos. Hacemos elecciones de vida según nuestros recursos en donde ganamos y/o perdemos privilegios, por lo que es necesario ver el fenómeno situado y con perspectiva de género para su entendimiento.

Pude tener momentos de conexión con diversas mujeres del público, lo que generó en mí el deseo de compartir con ellas y otras mujeres aún más. Como menciona la dramaturga Isabel Quiroz en su texto *La vida extra y ordinaria de Filomena Jiménez* “el corazón de una mujer, solo

puede entenderlo otra mujer”. La sororidad y las redes de apoyo son un elemento vital en la búsqueda del sentido de comunidad y la construcción de una vida digna y plena.

Así también, este trabajo me ayudó a entender que las diferencias entre estas mujeres y yo son muy pocas, me atrevo a opinar que sólo circunstancias distintas nos separan. Aunque soy consciente del estigma presente sobre el tema, me siento identificada con ellas porque sé de las exigencias que también hay para las actrices, si deseamos integrarnos en la industria del cine y/o del teatro comercial. Sé que la performatividad es eje central en la construcción de la mujer, en tanto género, de modo que la apariencia buchona es sólo una de las tantas posibilidades que habita en nuestro cuerpo, en muchas ocasiones sometido a los valores de la sociedad.

Respondiendo al cuestionamiento principal que guía este trabajo ¿Cómo se desarrolla la performatividad del personaje de “Chona” en la puesta en escena de *Chona. A self-made woman*? Al observar a las mujeres referidas como buchonas descubrí en mí el deseo de apropiarme de mi cuerpo con la valentía de saberlo erótico y de poder afrontar las críticas que vienen con ello. El anhelo de emanciparse del “qué dirán” y de “los buenos valores” que impone una sociedad que en nuestro país castiga todas las posibilidades de lo diferente, de lo diverso. La performatividad que se ha desarrollado en el personaje de Chona ha estado a la par con mi proceso como actriz, he descubierto lo mucho que hay tanto de mí en el personaje, como a la inversa. El personaje me hizo comprender mi amor inmenso por las manifestaciones populares

como actos de conmemoración de la vida; las constantes estrategias corporales y de acción que empleamos las mujeres, a veces fallidas, para buscar tener una vida digna en el aspecto económico; y el deseo de vivir de prisa que moldea nuestra personalidad y acciones porque en México la relación con la muerte se siente muy cercana. La Chona, me enseñó que cuando hablamos de personas no hablamos de conceptos, sino de complejos sistemas de relación en donde los individuos se encuentran inscritos.

Creo que si ellas pudieran mirarme a mí se darían cuenta del férreo deseo de soñar realidades distintas en donde el empoderamiento sea legítimo y posible, aunque esto quizás sea una ilusión que no alcancemos a vivir. Ambas queremos prosperar, aunque con diferentes vías. Cada una de nosotras tiene una forma singular de acercarse a la vida que desea y de hacer uso de los recursos que dispone. Así también, me hizo comprender que para estar relacionada con la criminalidad basta una decisión, un mal momento, conocer a alguien, o incluso un poco de azar, para afrontar los estragos de la violencia.

Asimismo, uno de los hallazgos más importantes en este trabajo es cuando como actriz me he conectado al texto, y cómo éste cobra un sentido de vida distinto con cada público. En varias partes de la obra miré a los espectadores y percibía como las palabras cobraban una relevancia distinta. Para mí la obra habla sobre las falsas vías de empoderamiento, sin embargo, en algunas mujeres percibía que la obra relataba principalmente la violencia en pareja, mientras

que para otras el tema era lejano y no cobraba ningún sentido. La multitud de significados para cada una de ellas es para mí un símbolo de la realidad que vivimos en México. Por otra parte, en mi labor como actriz, interpretar a Chona tuvo repercusiones sobre mí misma: cuestionamientos personales sobre mi dureza acerca de temas morales y éticos; atreverme a explorar mi identidad a través de mi apariencia física de forma más libre; y asumir que la risa es sumamente poderosa y sanadora.

Desafortunadamente no pude hacer uso de otros materiales valiosos de análisis como el registro realizado por medio de los cuestionarios, en ellos pude percibir los buenos resultados de los cambios que fuimos haciendo como equipo, aunque nunca hay certezas sobre cómo el público percibió la obra a profundidad, esto es parte de la naturaleza del hecho escénico. Al final los espectadores pudieron compartir con nosotras una obra en donde, si bien el mundo se está cayendo allá fuera, uno de los aspectos destacables de la obra es que todo es un transitar, en donde los malos momentos no nos definen. Soy consciente de que mis conclusiones pueden parecer una ensoñación o carecer de severidad ante el fenómeno de las mujeres que gustan de la apariencia buchona como parte de la narcocultura, pero, otros trabajos ya se han dedicado a hablar del fenómeno de esta manera, por lo que considero que con este trabajo mi aporte al tema es la desestigmatización y la comprensión de las implicaciones de cosmetizar y adquirir una apariencia y performatividad buchona ante la sociedad en México.

Como el personaje de Chona, ni nuestro cuerpo ni nuestro pasado nos definen. El cabaret provoca al público desde un lugar distinto: la risa, la denuncia, la confrontación con subjetividades disidentes y laberintos discursivos y ahí radica su poder, al enfrentar al público a representaciones poco tradicionales, al hablar de fenómenos tan complejos como el narcotráfico y los contrastes que engloban cada acto del día a día. Para finalizar, espero que con este trabajo otros colegas aboguen por la risa como una energía de alcances inimaginables, y al cabaret u otros géneros como su vehículo.

Referencias

- Aguirre, Paz. *El mercado del actor (o de cómo conseguir chamba)*. Universidad Veracruzana. 2007.
- Alvarado, Ramón. (2017). “El Buchón: ¿una imagen juvenil o una expresión cultural y urbana de Sinaloa?”. *Tla-melaua, Nueva Época* – Año 11, núm. 42 – abril / septiembre, 136-157. <https://biblat.unam.mx/es/revista/tla-melaua/articulo/el-buchon-una-imagen-juvenil-o-una-expresion-cultural-y-urbana-de-sinaloa>
- Álvarez, Ángel O. (2022). *Filosofía de la apariencia física*. Taugenit. <https://www.gandhi.com.mx/filosofia-de-la-apariencia-fisica-9788417786304/p>
- Artea. Investigación y Creación Escénica. (2015). Prólogo en J. A. Sánchez (ed.), *No hay mayor poesía que la acción*, 11 – 20. Paso de Gato.
- Alzate, Gastón. (2002). *Teatro de cabaret: Imaginarios disidentes*. Gestos.
- Alzate, Gastón (2019). El cabaret político mexicano y el poder: una lectura gramsciana. El Ornitorrinco Tachado. *Revista de Artes Visuales*, núm. 9, pp. 63-76.
- Alzate, Gastón. (2017). El cabaret en la plaza pública: Doce dioses en pugna en la delegación Tlalpan. *Investigación Teatral, Revista de artes escénicas y performatividad*, Vol. 8 Núm. 12, 49– 72. <https://doi.org/10.36677/eot.v0i9.11940>
- Baker, Christina. (1 de octubre 2020). *¡Vota ahora! ¡llama o textea!: la libertad como un juego arreglado en «los caballeros las prefieren presas»*. Aplaudir de pie. Recuperado el día 20 de noviembre de 2023 de <https://aplaudirdepie.com/vota->

[ahora-llama-o-textea-la-libertad-como-un-juego-arreglado-en-los-caballeros-las-prefieren-presas/](#)

Behar, Ruth. (2022). ¿Qué quedará...? Algunas respuestas desde la autoetnografía y la ficción para jóvenes. *Revista de Antropología Iberoamericana*. Volumen 17, Número 3 septiembre - diciembre 2022, 453 – 472.

<https://aries.aibr.org/storage/5d903e7b3be50348d20cb67cc8c8c07d.pdf>

Blanco, Mercedes. (2012). ¿Autobiografía o autoetnografía? . *Desacatos*, (38), 169-178.

Recuperado en 22 de mayo de 2024, de

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2012000100012&lng=es&tlng=es

Bogart, Anne. (2008). *La preparación del director: siete ensayos sobre teatro y arte*. Alba.

Brown, Gerald G., *Historia de la literatura española. Siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1974.

Cament, Natalia. (2016). *La sátira política y el caso del cabaret mexicano: Trasvases estéticos para la construcción de un Cabaret Invisible*. [Tesis de Maestría, Universidad de Chile]

<https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/142552>

Córdoba, Marcelo. (2010). La cirugía estética como práctica sociocultural distintiva: un

lacerante encuentro entre corporeidad e imaginario social. *Revista*

Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad. N°2, Año

2, abril, 37 – 48. <https://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/view/70/65>

Cremona, M.F., Actis, M.F., & Rosales, M.B. (2013). *Representaciones del cuerpo femenino en el discurso mediático: la experiencia del Observatorio de Medios, Comunicación y*

- Género. X Jornadas de Sociología. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina. <https://cdsa.academica.org/000-038/717.pdf>
- Davis, Kathy. (2007). *El Cuerpo a la carta. Estudios Culturales sobre la apariencia física*. La Cifra.
- Dubatti, Jorge. (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Atuel.
- Fischer, Erika. (2004). *Estética de lo performativo*. Abada editores.
- García, Tanya. (2022). Bailar ballet escénico: derechos laborales, precariedad y placer. Apuntes sobre el campo del ballet escénico en la Ciudad de México. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo* N°13 Enero/junio, 1 – 23.
- Gaspar, Guadalupe. 2023. Entrevista realizada por Isaely Guevara. Noviembre.
- Hernández, Anabel. (2021). *Emma y Las Otras Señoras del Narco*. Penguin Random House.
- Herrera, Kenya. (2019). *La cabrona aquí soy yo. Cuerpos y subjetividades femeninas en la narco cultura de la frontera norte de México*. [Tesis de Doctorado, Universitätsverlag Potsdam].
https://www.academia.edu/44013199/La_cabrona_aqu%C3%AD_soy_yo_Cuerpos_y_subjetividades_femeninas_en_la_narcocultura_de_la_frontera_norte_de_M%C3%A9xico
- León, Alejandra. (2019). *La feminidad buchona: Perform actividad, corporalidad y relaciones de poder en la narco cultura mexicana* [Tesis doctoral, Colegio de la Frontera Norte de Tijuana]. <https://www.colef.mx/posgrado/wp-content/uploads/2019/08/TESIS-Le%C3%B3n-Olvera-Alejandra-DESC.pdf>

Leyva, Rosa. 2023. Entrevista realizada por Isaely Guevara. Noviembre.

Lipovetsky, Gilles. (2012). *El lujo eterno*. Anagrama.

Maihold, G. y Sauter, R. (2012). “Capos, reinas y santos - la narcocultura en México”

México Interdisciplinario, año 2, n° 3, invierno/Winter, 64 – 96. https://www.imex-revista.com/wp-content/uploads/Narcocultura_en_M%C3%A9xico_GM_SdM.pdf

Marrero, M., San Martín, D. P. y De Lourdes, R. (2021). Erika Fischer y la estética de lo performativo. *Revista de Investigación y Pedagogía del Arte*, número 9, enero - junio, 1

– 19. <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/revpos/article/download/3563/2516/13590>

Mendoza, Felipe. 2023. Entrevista realizada por Isaely Guevara. Octubre.

Montenegro Medina, M. A., Ornstein Letelier, C. y Tapia Ilabaca, P. A. (2006). Cuerpo y corporalidad desde el vivenciar femenino. *Acta Bioethica* 12(2), p. 165-168.

<http://dx.doi.org/10.4067/S1726-569X2006000200004>

Monsivaís, Carlos. (1965). El teatro frívolo: Una sentida nota necrológica.

<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/3aafed24-dfc9-443c-9c3d-f4f2af3ab7d7/teatro-el-teatro-frivolo-una-sentida-nota-necrologica>

Muñiz, Elsa. (2014). Pensar el cuerpo de las mujeres: cuerpo, belleza y feminidad. Una

necesaria mirada feminista. *Revista Sociedade e Estado - Volume 29 Número 2*

Maió/Agosto <https://doi.org/10.1590/S0102-69922014000200006>

Motta, Viviana. (Director). (1998). *Los teatros del Pueblo*. [Documental]. Editorial Clío.

<https://www.youtube.com/watch?v=UvugfF0nnjQ>

Núñez, G. y Espinoza, C. (2017). El narcotráfico como dispositivo de poder sexo-genérico:

crimen organizado, masculinidad y teoría queer. *Estudios de Género de El Colegio de*

México, 3(5) enero-junio pp. 90-128. <https://www.scielo.org.mx/pdf/riegcm/v3n5/2395-9185-riegcm-3-05-00090.pdf>

Pannetier, Gabrielle. (2023). “Representaciones audiovisuales del neoliberalismo salvaje: jefas de cartel y buchonas” *Aisthesis* no.73 Santiago jul. 71 - 101

<http://dx.doi.org/10.7764/aisth.73.4>

Pantoja, Rosita. (2006). El lugar y lugares de la escritura etnográfica latinoamericana. *Gazeta de Antropología*, 22, artículo 24.

https://www.ugr.es/~pwlac/G22_24RositaAndrea_Pantoja_Barco.pdf

Pavón, David., Vargas, M. Y Orozco, M. (2015). Las mujeres en los narcocorridos:

idealización y devaluación, conversión trágica y desenmascaramiento cómico.

Alternativas en Psicología. Revista Semestral. Tercera Época. Año XVIII. Número 31. Agosto 2014 – Enero 2015, 22 – 44.

<https://alternativas.me/attachments/article/63/2.%20Las%20mujeres%20en%20los%20narcocorridos.pdf>

Petrilli, Alicia. (2021). *Ubú Reciclado de Carlos Converso. Procesos de creación*. [Tesis de Maestría, Universidad Veracruzana].

<https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/1944/51977/PetrilliVargasAlicia.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Prieto, Antonio. (2007). Performance y teatralidad liminal: hacia la represent-acción.

Investigación Teatral, Revista de la Facultad de Teatro de la Universidad

Veracruzana y la Asociación Mexicana de Investigación Teatral, A.C., Número

12, Julio-Diciembre 2007, 21-33. <https://archivoartea.uclm.es/textos/performance-y-teatralidad-liminal-hacia-la-represent-accion/>

Pujal, M. y Amigot, P. (2009). El binarismo de género como dispositivo de poder social, corporal y subjetivo. *Quaderns de Psicologia* 2010, Vol. 12, No 2, 131- 148.

<https://quadernsdepsicologia.cat/article/view/v12-n2-pujal-amigot/717>

Pulido Llano, G. (2017). Las tandas mexicanas: claves acerca de la “reconstrucción nacional” y la esperanza, 1914-1920. *Antropología. Revista Interdisciplinaria Del INAH*, (3), 32–41.

<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/12983>

Ramírez-Pimienta, Juan. (2010). Sicarias, buchonas y jefas: perfiles de la mujer en el narcocorrido. *The Colorado Review of Hispanic Studies*, Vol. 8–9, Fall 2010– 11, 327–352. https://www.academia.edu/30969598/Sicarias_buchonas_y_jefas_perfiles_de_la_mujer_en_el_narcocorrido

Riba, Lucía. Memoriales de mujeres: la sororidad como experiencia de empoderamiento para resistir a la violencia patriarcal. *Franciscanum* 165, Vol. lviii (2016): 225-262.

<http://www.scielo.org.co/pdf/frcn/v58n165/v58n165a09.pdf>

Sánchez, José A. (2015). Teatralidad y disidencia en J. A. Sánchez (ed.), *No hay mayor poesía que la acción*, 21 – 58. Paso de Gato.

Schenner, Richard. (Ed.) (2012). *Estudios de la representación. Una introducción*. Fondo de Cultura Económica.

Sotres, Cecilia. (20 de enero de 2018). La carpa, la otra forma de festejar en el México de hace un siglo. *La Jornada del Campo*. <https://www.jornada.com.mx/2018/01/20/cam-carpa.html>

Sotres, Cecilia. (2016). *Cabaret con albur*. Paso de Gato.

Su, M. (2019). El teatro de revista. *Revista Mexicana De Ciencias Políticas Y Sociales*, 25(95-96). <https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.1979.95-96.72481>

Taylor, Diana. (2012). Estudios sobre representación: un enfoque hemisférico en R. Schenner (Ed.), *Estudios de la representación, una introducción*. Fondo de Cultura Económica.

Turner, Víctor. (2012). Por sus actuaciones se conocerán en. R. Schenner (Ed.), *Estudios de la representación*, p. 46.

Valencia, Sayak. (2016). *Capitalismo Gore*. Paidós México.

Varley, Julia. (2011). *Piedras de agua. Cuaderno de una actriz del Odin Teatret*. Artezblai.

Zamora, Ricardo.(2022). *El cabaret político como medio para la afirmación de profesionales de la actuación con cuerpo diverso*. [Tesis de Licenciatura, Universidad Veracruzana].

Zamora, Ricardo. 2023. Entrevista realizada por Isaely Guevara. Septiembre.

Bibliografía

Galicia, Rocío. (2009). “Los santos apócrifos en la dramaturgia del Norte de México” Karpa 2.2

Galicia, Rocío. S/A. Asimilación de la realidad política en la dramaturgia y formación de teatros regionales. *Cambios paradigmáticos del teatro mexicano s. XX Y XXI.*

<https://citru.inba.gob.mx/publicaciones/libros/electronicos/ebook3/43.html>

Gliotta, M. (2013). *El uso del cuerpo femenino en los medios de comunicación masiva: Cuerpos femeninos en programas y publicidades de la televisión argentina actual. Estereotipos, roles y criterios de belleza.* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de la Plata].

<https://doi.org/10.35537/10915/34071>

Anexos

Entrevistas

En el proceso de creación, los integrantes de Gueza Cabaret han aportado elementos de sí mismos a la puesta en escena de la obra. A lo largo de estos años, he escuchado la percepción que tenían sobre el tema, las interpretaciones que hacían de los textos, sus impresiones sobre la respuesta de los distintos públicos que nos tocaron, de los cambios de opinión sobre los temas que tocaba la obra, así como la necesidad de actualizar la obra en cada función y la necesidad de seguir modificando la dramaturgia.

A través de sus reflexiones logro vislumbrar temas impescindibles para esta tesis y experiencias que enriquecen tanto al quehacer teatral de la comunidad artística, como a la necesidad de reconocimiento de todos aquellos que participan en estas maquinarias de resistencia, convivio y fe llamadas comunmente artes escénicas.

Asimismo, agrego en este apartado la entrevista a la maestra Rosa Leyva, quien junto a Jorge Correa es precursora del teatro penitenciario. El vídeo de la obra llega a ella por Ricardo Zamora, y al mirarla nos recomienda dar función en el sistema penitenciario para las mujeres privadas de su libertad. Es enriquecedor para este trabajo registrar y repensar en sus observaciones como espectadora, considerando la experiencia de vida y la formación que la entrevistada ha recibido y compartido con otras mujeres en los centros de reinserción social. La suma de estas entrevistas nutrió a este trabajo de otras perspectivas de vida.

1. Entrevista a Luis Ricardo Zamora Mejía

Ricardo Zamora es actor, comediante y creador escénico. Con inclinaciones hacia al cabaret desde el principio de su formación. Ha sido tallerista de los maestros Tito Vasconcelos, César Enríquez, Regina Orozco, Artús Chávez, Sandra Félix, Alberto Lomnitz, Conchi León. Además, ha sido beneficiado del PECDA 2019 y del Premio a la Producción Artística con el proyecto “Agreste (Malva Rosa) en 2021. Es co-fundador en 2016 de la compañía de teatro Regordet Cabaret, que ha sido seleccionada en festivales nacionales e internacionales como la Muestra Nacional de Teatro, Festival Internacional de Cabaret de la Ciudad de México y Morelos. Para efectos de este trabajo, Zamora aportó gran parte del delirio e ilusión a la obra de Chona. A *Self-made Woman*, él abogó por un final tutti y ha reflexionado sobre el personaje principal, Chona, como una especie de antihéroe. Sus aportaciones y sus vivencias en la obra enriquecen sobremanera, por ser el integrante con mayor formación en el teatro cabaret.

Luis Ricardo Zamora Mejía: Cuando empecé el montaje me cuestioné ¿cómo íbamos a lograr dignificar la imagen de la buchona? sabíamos que teníamos un estereotipo de esta mujer que accede al poder económico a través de su capital erótico. Ya teníamos esa parte completada, ahora teníamos que pensar ¿cómo vamos a darle la vuelta? ¿cómo vamos a hacer que ese personaje se sublime hacia el cabaret o logré este giro de tuerca en la historia? Con el fin de que no sea otra historia llevada hacia lo tradicional, contada desde lo que se espera de una mujer así o la forma tradicional en que se han desarrollado otras narrativas.

Desde ahí nace la obra, pero también del hecho de que queríamos dignificar al personaje y darle otro tono. Pensamos que Chona fuera primera dama, quizás así podemos dignificarla, pero yo dije: no, no puede ser. Porque de alguna manera seguiría atada al patriarcado, atada a la costumbre de una mujer así. Cabe recalcar que ahora esa situación ya cambió, por lo que está sucediendo en la política actual. De alguna manera Chona es Pitonisa, adelantada a los sucesos donde hay una mujer presidenta con la fuerza suficiente para gobernar una nación. Y aquí lo interesante es que es una mujer con un pasado específico, con estos antecedentes, como dirían “con cola que le pisen”, pero que pasa por una transformación enorme. La vemos desde que es una chavita de 19 años hasta convertirse en una señora, una mujer madura. Creo que no se alcanza a percibir tanto a lo largo de la obra, que ya es una mujer que ha pasado por muchas cosas, por experiencias, por violencias. Y que ahora ella es la superheroína. Creo que ahí el cabaret contribuye porque como género, empodera a los que no se pueden empoderar, o sea, hace héroes o heroínas a las personas marginadas. Es un ejemplo de lo que hace el cabaret, tomas a esta chica veracruzana de estrato bajo y la vuelves una heroína, a pesar de todo lo que ha pasado.

Recuerdo que para el estreno tomamos la decisión de unir fuerzas y con Chona fundar nuestra compañía de Cabaret donde ya empezamos a actividades formalmente con Isaely, Guevara y conmigo como directores de la compañía, o de este matrimonio teatral. Ahí se unió León, con él pudimos mejorar las proyecciones, él traía otro sistema, antes usábamos *power point*, Isaely tomó otro taller, compramos el programa para usarlo durante dos funciones, pero no funcionó. También antes del estreno el montaje de la escena del centro de rehabilitación fue de las que más trabajo nos costó porque no teníamos claridad. En muchas ocasiones estábamos improvisando en tu jardín, pero aún no sabíamos qué fijar o quitar para

el texto, el rumbo de la obra. Entonces hacíamos improvisaciones y lo que funcionaba lo anotábamos en la computadora. Probablemente perdimos hallazgos valiosos ya que sólo éramos dos, habría sido bueno tener un asistente de dirección en ese momento.

Durante nuestra trayectoria recibimos distintas críticas, alguna vez nos dijeron en una de ellas que Chona siempre fue parte del patriarcado y que únicamente en los últimos cinco minutos de la obra se redimía. Y es cierto, creo que a lo mejor podríamos cambiar ese enfoque en algún punto para que nuestro mensaje sea más fuerte. Pero también es importante mostrar esas historias revelan dolores honestos, en los cuales, el patriarcado es parte de lo que se vive día a día, no está bien omitirlos porque seguramente hay gente que se puede identificar.

La obra es difícil de asimilar, creo que las mujeres privadas de su libertad se ven en un espejo. Nos replanteamos que la obra fuera más sorora, que las amigas fueran incondicionales, con mucho apoyo entre ellas. Que podemos hablar de apoyo entre mujeres, de la fuerza de las mujeres y de mostrar narrativas, que difícilmente son escritas. Poco se ve que una mujer proveniente de este contexto, social socioeconómico sea una heroína. Me alegro también de las cosas que hemos decidido no cambiar durante el tiempo. Yo siento aún podemos ir por más en términos de cabaret, quitar cuatro tornillos o sumar dos tonos de delirio.

Otra decisión que tomamos en el proceso fue que Chona no se gasta el dinero de su cirugía y decide ahorrarlo, que eso es muy de mi codramaturga, el punto es que con esa decisión demostramos que el personaje estaba cómodo con su cuerpo porque Chona desde el principio se muestra como una mujer empoderada que se sabe guapa, muy parecida al

personaje de Rubí, pero sin ser malintencionada. El personaje no tiene malicia porque ya ha tenido relaciones anteriores con chavitos que nada más le sacan el dinero y ella quiere cambiar. Y de alguna forma utiliza su cuerpo para cambiar, sin embargo, no lo hace y ella no busca a un narcotraficante, en su lugar busca a un petrolero. Que conozca a un narco en el proceso pues ahí es donde creo que hace una historia muy interesante. Yo nunca había puesto luces ni había estado tan activo en cabina. Me enfrentó a situaciones límite donde yo no sabía que podía resolver y así lo hice.

La presentación en bares para mí representó una suerte de entrenamiento actoral para ustedes, en donde se pudieran probar con públicos difíciles, con públicos que a lo mejor no nos van a poner atención a la primera en ese sentido. O sea, creo que fue un catalizador y un potenciador para que el actor tuviera más, ahora sí que como, yo sé que esto va a sonar terrible en tu entrevista, pero como que más barrio, o sea, porque son herramientas actorales que no te brinda la facultad, o sea, el rompimiento de la cuarta pared es algo que no se ve casi en la facultad. Entonces era importante que las actrices estuvieran preparadas para enfrentar situaciones imprevistas. De alguna forma el bar resulta un entrenamiento para poder controlar públicos. Y fue como esa prueba y error y es a la mejor carencia de, en algún momento de escenografía o carencia de ciertas cosas, que nos dimos cuenta que la obra funcionaba de distintas maneras, no necesitamos de manera obligatoria la escenografía para que la obra funcione bien.

Porque hubo funciones donde no teníamos ni siquiera el proyector, como las que dimos en nuestra ronda de bares. Me parece que en "La enamorada" no tuvimos el proyector. Tuvimos que echárnosla sin refuerzos solamente basándonos en las actuaciones y a pesar de

que sí hubo cosas que se nos dificultaron también fue un gran entrenamiento que nos ayudó a subir esta energía, comprender al público desde otra perspectiva y al final de cuentas, creo que presentarnos en estos bares es lo más cercano a la experiencia real del cabaret mexicano.

Ese fue mi sentir, que los bares fueron como un entrenamiento para presentarnos y que se lograron unificar ambas energías, eso es lo que yo rescaté: se logró finalmente esta unificación, se logra esta audacia de respuesta, esta rapidez y agilidad mental para responderle al espectador ante circunstancias que no teníamos previstas y eso funciona para que la actriz o actor estar atentos y así saber cómo avanzar, cómo progresar sin que se estanque la ficción.

Había de todo, personas que nos decían que sí cumplía una función social, personas que decían que el personaje era grotesco y que no era necesario abusar de ciertos recursos estéticos. Sin embargo, ese siempre fue nuestro objetivo: mostrar una obra delirante, un escenario apegado también a la estética de las telenovelas, que, si regresamos a las actuaciones de las telenovelas de los 90s y de los 80s están encargadas de estas actuaciones bastante amplias, muy expresivas, quizás rayando en lo ridículo pero que de alguna manera sirven de catalizador para que las personas se emocionen más.

La obra no le gusta a la gente de teatro, pero sí al público general. Prueba de eso es que la gente iba y venía. Por ejemplo, tuvimos una chica que fue a tres o cuatro funciones en el estreno y que llevaba a toda su familia. Justo porque le gustaba que hubiera esa interacción con el público, y que de alguna forma le parecía gracioso pasar a sus familiares, que bajaran al escenario y por ese escarnio por así decirlo. Yo creo que es una obra que le gustó al público en general, pero que no le gustó tanto a la academia o a la gente de teatro, aunque

después descubrimos que la obra era una obra de teatro penitenciario sin querer, o sea, sin nosotros planearlo.

Claro que es para entretener, pero tiene una función pedagógica o didáctica que no teníamos planeada para ciertos sectores de la sociedad como las mujeres que están privadas de su libertad. Como mencionaba, todas las obras de cabaret tienen esta transformación a través del tiempo porque la situación política cambia, ya que usualmente la presentas en distintos lugares y hay que adecuarla en donde estemos presentándola.

Creo que cada vez se les ha quitado frivolidad a los chistes. Creo que cada vez se ha logrado ser más directo con el mensaje que queremos dar. Respecto a la trayectoria pues ha sido sorpresiva, o sea, para mí, yo jamás imaginé que Chona llegara a tantas representaciones, a pesar de que es una obra con todo lo que nos dijeron, contra todo pronóstico y resulta ser un producto escénico que cumple una función social, que ha viajado en la República, que ha quedado en becas importantes como lo fue Sistema de teatros y que de alguna manera ha logrado conectar con muchas personas.

Creo que llegamos a un punto en el que nos sentimos satisfechos con lo que tenemos y eso es lo más importante. Además, que la gente logre conectar, que la obra logre representar a personas que no son representadas usualmente a través de una óptica mucho más amable, no victimizante o victimizadora. Y que me parte el alma y el corazón saber que nuestro trabajo mueve a las personas que consideran que es relevante y que aporta algo a la sociedad más allá de del mero entretenimiento.

Para mí, hasta la fecha la primera presentación que tuvimos de Chona en el Cereso 1 en Chihuahua ha sido la presentación más impactante que yo he tenido en mi vida. El hecho de ver a las mujeres emocionadas, de ver a una chica que se subió a una mesa y que gritó "ustedes sí me representan" a pesar del miedo que teníamos porque fue enfrentarse a un público completamente ajeno. Ella es una servidora pública que me pide ver la obra, le platiqué de que trataba y tuvo una corazonada. Le pasé el vídeo y me dijo es que esta obra funciona perfectamente para... es teatro penitenciario al 100%, y yo no lo entendía hasta que estuvimos justo en nuestra primera presentación en Chihuahua y vimos la respuesta del público.

Ver que las mujeres nos agradecieron en sus lenguas, que nos dieron regalos, que se abrió el diálogo creo que eso es lo más importante, un espacio para hablar con ellas y entender qué les genera el producto escénico y si este puede generar un cambio en la conciencia, que funciona como un espejo no solo para ellas, sino para todo el mundo, es algo invaluable. Y fue cuando descubrimos que Chona era una obra de teatro penitenciario sin querer. Creo que fue una obra que en algún punto se atropelló porque en cuestiones de ensayo, realmente todo lo hemos aprendido bajo la marcha, hemos tenido poco tiempo de experimentación. Fue un proceso muy rápido que ya en escena lo fuimos puliendo conforme teníamos retroalimentación tanto del público como de nosotros mismos. La dirección a Isaely fue complicada porque teníamos diferente formación en el teatro y a veces no nos entendíamos, como la cuestión de la energía escénica, considero que al final sí ha habido una escucha mutua y también creo que Isaely, la creadora ha tenido esta apertura de comprender mi punto de vista.

Respecto a las decisiones creo que también han sido cambios a nivel dramático, las cosas que vemos que puedan impactar más o las que impactan menos. Por ejemplo, me quedo mucho pensando, en ciertas cosas que quitamos que a lo mejor tenían más peso político porque no se entendían, porque la gente no tenía el conocimiento de ciertas cosas como la referencia a los libros de Anabel. Quizás si se hubiera presentado en El Vicio donde todo el tiempo van intelectuales y periodistas hubieran cachado la referencia y eso hubiera permitido que la obra se elevara a un nivel más cultural, pero no fue el caso. Entonces tuvimos que mantener la obra para el público en general y creo que ha sido fundamental escucharnos como equipo y respetar el punto de vista ajeno.

2. Entrevista a Guadalupe Gaspar Ramírez

Guadalupe Ramírez es preegresada de la licenciatura en teatro, ha participado con diversos creadores a lo largo de su formación como Rubén Reyes y Laura Moscovich, así mismo es cantante desde el 2016 en la Orquesta Esperanza Azteca. Así mismo se ha desempeñado como actriz en las obras “Camaleones”, Conversación entre ayer y hoy” y “La Bendición”.

En aras de este trabajo Ramírez ha sido quién ha aportado algunos de los textos más irreverentes de su personaje. Sus reflexiones sobre ella como actriz viviendo el proceso de adaptación al teatro cabaret, así como las anécdotas que ha vivido a lo largo de estos tres años enriquecen sobremanera el aspecto del proceso de creación en esta tesis.

Guadalupe Gaspar Ramírez: De la nada, una noche Ricardo me mandó un mensaje. Me dijo que necesitaba una actriz al otro día y que había pensado en mí. Yo le dije que hiciéramos un ensayo de prueba para ver si podíamos acoplarnos. Por emergencia le dije que sí, esa misma semana los conocí mejor. Esa es la forma en la que yo llego a la obra. Yo pensé ¿por qué no? estaba por terminar ya el medio año que me estaba dando de descanso y justamente, era una etapa en la que yo dudaba mucho de mí que hacer teatral y dije, pues un rato y de ahí, pues ya nos enganchamos. Empezamos a jugar con improvisaciones, eso fue difícil para mí, se trataba de soltarse mucho. Al inicio sí impone un poco porque, como ha dicho Ricardo, a veces hay miedo al ridículo, a verse feo o a sentirse feo, simplemente al "hay que dirán". Aparte, el cabaret te expone muchísimo, es una arena en la que puedes ser demasiado libre, pero también debes tener la suficiente fuerza para poder jugar con esa libertad. Y ustedes trabajaban en mí, recuerdo que Ricardo era muy puntual en cosas como “es que sabes jugar, pero necesitas regresar un poco más a esto, o explota, o llega la locura, llega al caos, no un desborde”.

Simplemente un poquito más de lo que estamos acostumbrados a dar porque esa va a ser la línea del cabaret. Es una de las frases que más se me ha quedado "cuando sientes que te estás pasando todavía te falta un poco más y ahí es cuando vas a empezar" Recuerdo que una de las partes que más se me complicó al inicio, fue la primera escena. "Esa misma acción hazla de otra forma y otra y otra". Me acuerdo que tú me pedías mucho "cambia los sentidos y ahora dame otra sensación y ahora dame otra emoción y ahora hazlo desde otro punto totalmente distinto, o sea, hazlo muy enojada muy feliz, hazlo con otras habilidades".

Una de las improvisaciones que más me gustó fue la de los monstruos, una vez nos quedamos solas tú y yo y creo que es un buen juego para para definir al actor para darle esta confianza de que realmente puede moverse, brincar, a ver cómo le plazca y a partir de ahí tener una exploración que puede llegar a ser más profunda en tanto a su personaje. Y bueno se nutrió mucho de esas actividades, me acuerdo también que leíamos el texto una y otra vez.

Te quedas con las cositas básicas, pero sé que batallaron conmigo y con el texto, pero los juegos ayudaron bastante a amarrar muchas cositas. Al estar modificando ciertas escenas y dependiendo la ciudad o el público, el foro al evento al que íbamos los personajes también cambiaban. Por ejemplo, al inicio yo llegaba y le contaba al público como un ama de llaves, pero después ¿y qué pasa si está ama de llaves tiene otro estatus? entonces el estatus cambió y también lo hizo el vestuario. Sufrió tantas modificaciones que al principio yo entraba con una bata de limpieza y al final, en la última escena, la bata de limpieza era una reliquia que usaba el espectador que, en la ficción, fuera a trabajar conmigo. Las oportunidades de improvisar dependen mucho de cómo venga la gente, de donde estemos, de como yo traigo la ardillita corriendo pensando en donde puedo sujetar a la gente, donde la puedo soltar, donde debo amarrarlo un poco más, si se me van a descarriar. Un cambio significativo fue en las

joyas, por ejemplo. En el momento en que empezó a usar joyas cambió su postura y su propio puesto porque ya no era sólo el ama de llaves sino la jefa de recursos humanos del recinto. Creo que, al redireccionar los objetivos de la obra, los personajes también lo fueron.

Nunca había tenido tanto tiempo a un personaje, nunca lo había hecho tantas veces y es uno de los que más le tengo cariño. El hecho de que mi personaje y yo creyéramos un buen rato de la mano, estableció muchas cosas, por ejemplo, yo no sabía que servía para la comedia, no era un campo en el que yo quisiera profundizar, pero ahora lo veo y sé que puedo. Con ustedes exploré algunas otras, y descubrí algunas herramientas que no sabía que tenía, como guardar la frescura, la espontaneidad y la improvisación función tras función y aun que descansábamos uno o dos meses y después regresamos, al principio era complicado retomar mi personaje, pero cuando por fin lo sujetaste y ya vas en la quinta función.

Entonces pensé que tenía que hacer algo distinto porque ya no siento que esté vivo. Eso te da mucha disciplina ante el hecho de que necesitas renovar y tener fresca la obra. Creo que la Lupe me dio una carta muy bonita, que es la de no tenerle el miedo al feo, explotar y jugar mucho, disfrutarlo. Creo que tiene rasgos que se pueden ver dentro de la comedia mexicana: el chisme, ser vivarachera, bailar, jugar, reírse del otro y con él. Tú me dijiste "yo quiero que ella se vea como Ivy Queen". Yo acepté y empezamos a buscar no solamente referentes de los que pueda nutrir mi imagen como personaje, sino todo el contexto en el que ella estaba viviendo, del que ella estaba hablando. Conocer la historia de Coahuila, fue importante para nutrir a mi personaje. El proceso del primer *Work in progress* fue algo de urgencia y eso que ustedes ya venían trabajando creo que uno o dos meses antes, yo entré dos semanas antes de estrenar. Si no estoy mal, fue un 2 o 3 de diciembre. Había mucha emoción, yo nunca me había presentado en el Foro La Caja. Aún tengo todavía fotos y videos de cuando recibíamos

la escenografía, cuando estábamos esperando el rack, o pintando las cosas, aprendiéndonos los textos y haciendo modificaciones al momento. Me acuerdo mucho, así que había bastante marcaje que ustedes llegaron a fijar y que a mí se me iba de las manos completamente, pero también jugando nacían acciones nuevas, nacía otra interpretación. Creo que el *3ork in progress* fue la primera línea de fuego en la que estuvo Chona, fue como el piloto. La primera impresión que me dio, es que a la gente le gustó, claro, faltaba redondear más la obra, pero a la gente le había gustado. Entonces creo que para habernos aventado así, la primera impresión que me deja fue de mucha valentía porque sabíamos que el producto había salido totalmente apurado, que algunas cosas no estaban amarradas. Me llegaron a decir cosas como no entiendo el concepto, o sea ¿qué estás intentando? ¿empoderar a la mujer? ¿ser feminista? o ¿decir que este tipo de vida está bien? ¿qué estás intentando decir? Creo que parte de esas confusiones venían de que, habíamos hecho el producto demasiado rápido. Creo que fue una obra incómoda para algunas personas, a mí no me fue incómoda, pero sí me puso a pensar mucho sobre los mensajes que llevo interpretando. Ya en la ronda de bares, el contacto era frente a frente, mesa a mesa, casi los tenía a centímetros de mí y la atención que te da el público es totalmente distinta. Ellos podían estar tomándose una chela, platicando, verte directamente, o de plano no participaba, no te prestaban atención. Al final, por ejemplo, pasaba que se querían acercar, también hubo ciertos comentarios que no se tocaban el corazón. Creo que fue una exposición mayor a la que estamos acostumbrados como teatristas dentro de un foro convencional. A mí me gustó bastante. Creo que fue una muy buena forma de probar la obra, de medir qué tanto impactaba en otro tipo de público y de espacio. Al final yo creo que funcionó. Ya en el estreno, de nuevo en La Caja, al tener a León Felipe en los audiovisuales nos daba más seguridad por los problemas técnicos que

habíamos sufrido antes. También tuvimos más ensayos e íbamos con un poco más de confianza, con más ensayos, con ciertos objetivos, más horas de improvisación. Teníamos la cabeza más clara, creo que el público de todas formas siguió dudando un poco sobre el objetivo de Chona, la incomodidad seguía y creo que siguió hasta nuestras últimas funciones, pero era una incomodidad como cuando las personas no pueden huir de lo que están viendo y no pueden decir que no, porque saben que es una realidad. Ayudar a la gente a que entrara en esta convención de la risa, a que pudiera asimilar todo lo fuerte que se iba contando también tuviera una forma de escape y que no dejáramos totalmente cargados al público.

Cuando llegamos a Tlaxcala creo que fue un golpe muy duro para mí, nunca había tenido una función con 10 personas. Fue un teatro demasiado grande para tener tan baja asistencia en Tlaxcala. Fue un inicio algo crudo, aunque pudo ser peor. Creo que fue punto clave para tener una estrategia de publicidad, para tener una organización con el dinero, porque del dinero ustedes se hicieron responsables de gran parte de todo eso. Fue en Tlaxcala cuando mi personaje llevaba la primera modificación, por ejemplo, de vestuario y cuidar hablar sólo el texto, ya que siempre se me salía improvisaciones. En Ciudad de México Chona fue muy abrazada y ahí corroboré que no siempre somos los artistas los que estamos mal o no siempre es nuestro trabajo gustarle al público. También las demás personas tienen que aceptarnos, que dejarse llevar, que abrir la mente y eso fue lo que pasó. El estreno en el “Apoco No” fue tenso, Ricardo había insistido en que se invitara a la prensa, se invitaron a los jueces de la ACTP. Puedo decir que no solamente yo, te veía, como mi compañera estabas nerviosa. Me hubiera gustado que el estreno hubiera sido un poco más disfrutable.

Al final lo fue porque suspiramos al saber que "ya dimos la primera función de ocho" ya que valgan madre todos y que las siguientes siete que sean lo mejor que se pueda. Creo que al menos a mí personalmente eso sí me llegó a conflictuar bastante porque jamás había recibido una crítica. Nunca. Ricardo ya personalmente me contó lo que habían dicho de mí esas personas y no me gustó para nada, fue un momento triste. Pensé: ¿les gustó? ¿me aceptarán? ¿cómo la vieron? ¿cómo las sintieron? ¿qué hice bien? ¿qué hice mal? ¿qué necesito modificar mañana? Creo que que el "A Poco No" fue algo muy bueno que vivimos como equipo: dormir juntos, pelearnos, hasta cierta familiaridad. Ya para la quinta función, llegábamos y saludábamos a los técnicos, todos se deseaban toda la mierda del mundo antes de función y al final ellos también te daban comentarios sobre cómo había estado la función.

Y el público la recibió muy bien, vimos a muchos llorar, muchos se pararon a platicarnos, a abrazarnos, a agradecernos, obviamente dejando de lado la experiencia de los jueces, ese jurado tan difícil. Creo que nuestro objetivo principal era llegar a la gente, tocarla, se logró.

Eso me gustó bastante, me reconfortó mucho, me llenó el alma bien bonito. En la experiencia de los penales, fue la primera vez que yo como persona y actriz entro a un Cereso y tengo contacto con ese ambiente. Me acuerdo de que sí tenía miedo, tenía muchos, muchos nervios, pero fue demasiado magnífico. Cuando volvimos de la función, me acuerdo que Ricardo se sentó en el patio y empezó a llorar. Y yo también empecé a llorar porque fue algo demasiado fuerte ver el impacto que puedes causar, el impacto que Chona tuvo con las mujeres. Se sintieron identificadas, participaron, tuvieron una energía demasiado grande. Fue demasiado impactante, me acuerdo mucho de la chica, que dijo "yo también tenía un chino".

Yo estoy hablando desde la ficción, desde la investigación, desde crear un personaje, tú me estás hablando de tu sentir, de tus sentimientos, de tu vivencia y eso es algo demasiado

fuerte. Que de repente se levanten, te griten y te escuchen, participen y lloren contigo, una de las chicas terminó arriba de una mesa aplaudiendo.

Me acuerdo que al entrar pasamos por revisión, demasiado intenso todo por ahí. Estuvimos en un cuartito y me acuerdo que acomodamos las maletas y por las condiciones de acústica podíamos escucharlas, escuchaba sus aplausos, sus risas, porque en cuanto pusieron la música las chicas estaban como alborotadas, cantando, aplaudiendo, de que ya empezáramos. Comenzamos algo tarde porque tardaron en subir a las chicas, en acomodarlas, a mí me rebasó la energía de ellas, fue un gran impacto, me rebasó demasiado porque fue tan de golpe, creo que fue la primera vez que en escena me sentí un poco intimidada.

Después de haber estado en Chihuahua, fuimos a Cuernavaca, con la ayuda de Rosa Leyva y el maestro Jorge Correa que estuvieron muy pendientes y eso te hace sentir muy abrazado. En el penal las chicas fueron escoltadas y tenían prohibido hablar con nosotros y nosotros con ellas. Lo cual fue muy distinto a en Chihuahua que hubo muchísima libertad, platicaban y gritaban. Recuerdo muy bien que, en una de mis escenas, las llegaron a callar una o dos veces, o a Felipe le dijeron que dejara de estar platicando.

En ningún momento vi ninguna mala cara, me acuerdo que se presentaron en sus raíces, en sus lenguas, eso también fue impactante. Antes de la función platiqué con Ricardo sobre tener cuidado porque, en otras funciones insultas o te ríes de los demás, pero aquí esas chicas tienen un contexto demasiado pesado, en el que no tan fácil puedes llegar y hacer una burla. No queríamos que se sintieran atacadas, al contrario, que se sintieran como abrazadas, incluidas, Ricardo decía "cuando estás haciendo el chiste, hay muchas risas, pero hay un

suspense al final y así es, porque sabemos que es un tema fuerte, demasiado delicado y que podría escalar a cosas que nos podemos imaginar”.

Yo quería que se sintiera parte de esta historia, que se identifiquen, y si puedo lograr que te identifiques entonces sabré que estoy haciendo bien mi trabajo dentro de mi personaje. Me sorprendió que una de las chicas de Chihuahua nos dijo "yo también tuve un Chino" yo estaba interesada en que me contara, todo lo que hubiera recuperado de esa historia para incluir en mi personaje.

Eran temas delicados por el tema de la obra, pero tuvo muy buena aceptación y creo que ahí fue el mayor contraste comparando a las funciones en La Bodega, Ciudad Cuauhtémoc, en los penales o Ciudad de México, respecto a las funciones que habíamos tenido antes en Xalapa. Al inicio la obra incomodaba mucho a la gente, había muchas críticas no solicitadas. En cambio, ver aquí ese contraste de que a la gente le gustó, no sólo en Chihuahua sino también en Ciudad de México. Desde el inicio del personaje de La Lupe le he tomado mucho amor, mucho cariño, o sea, la Lupe la tengo en mi corazón completamente.

Además, se llama como yo. La he visto crecer, también la he visto estancarse. Creo que de lo último que venimos que fue estar en el Centro Cultural Los Pinos, por ejemplo. Siento que puede ser un camaleón, creo que a lo largo de las funciones que hemos tenido, tanto buenas, como raras, como difíciles, los bajones. Con mi personaje La Lupe ha aprendido a ser un camaleón y adaptarme. Obviamente hay un cambio muy notable y eso se nota desde el vestuario hasta la interpretación, al menos eso espero. En la facultad de teatro me enseñaron un ejercicio que consiste en guardar tu personaje sin decir dónde. Y precisamente creo que la Lupe se encuentra mucho en mis manos o en mi pecho.

Vimos crecer a la obra, creo que en gran parte ustedes también me vieron crecer, pues llevamos un par de años ya juntos. Había hecho comedia, pero jamás había interactuado con el público y esa onda, pero no el grado en que por ejemplo ustedes me han exigido no exigieron en un mal sentido, sino, dentro del trabajo. Creo que es importante de reconocer que me guiaron y me enseñaron. Diría yo, diría La Lupe "hicieron lo que mejor pudieron con lo que tenían" y yo se los agradezco. No cualquiera dura en un proyecto dos años y medio lleno de propuestas e indicaciones. Es mi primer proyecto y ha alcanzado otros niveles fuera de lo académico y eso a mí me abrió un mundo, para empezar en ciudades que no conocía y con otras labores que yo ni siquiera hacía, ahí al menos en mí como persona como actriz hay un revoloteo sobre el hambre de querer experimentar más y eso hace tiene mucho que ya no sentía.

3. Entrevista a León Felipe Mendoza Cuevas

León Felipe se ha dedicado a la producción audiovisual y ha colaborado con distintos grupos artísticos como actor y diseñador multimedia, en proyectos como “La Colmena. Teatro Combi en el fin del Mundo”, “Pasos de mi”, “Fuck the World”, “La Espantosa y Marginal Vida de Godzilla”, además es miembro fundador de Espero Media, y miembro de la mesa directiva de Espacios de Memoria y Buen Vivir A.C.

La entrevista de Mendoza aporta a esta investigación la perspectiva de uno de los integrantes del equipo creativo de la obra de Chona que se desarrolla en la parte técnica, con reflexiones muy enriquecedoras ya que su historia de vida tiene origen en provenir de artistas escénicas y ser un antropólogo activo con una línea de investigación en la que involucra y considera a las comunidades, nuevas formas de existencia y el arte como transformador social.

León Felipe Mendoza Cuevas: Soy el operador multimedia. Y básicamente contribuyo también un poco al diseño y a la generación del contenido multimedia y a la operación en vivo de la misma. Siento que más allá de las escenas en particular, he percibido que la obra en su conjunto ha tomado un carácter mucho más profundo, siento que en un principio muchos de los temas, tal vez era también como la forma en que me fui aproximando a la obra, pero mi percepción es que algunos temas se tocaban muy superficialmente. Conforme se fue presentando o dialogando con distintos tipos de público se fue profundizando en ciertos aspectos que tienen que ver más con la personalidad de Chona o de cómo ella se plantea la vida. La obra se ha adaptado a cada público, cada lugar y creo que ha habido siempre diálogo, o la intención de tener cierta horizontalidad en platicar. De discutir que al ir a ciertos lugares consideraremos lo qué está pasando, a quiénes nos vamos a enfrentar y la manera de adaptar la obra, ya sea implementando o también suprimiendo algunos aspectos.

Por decir un ejemplo, en Chihuahua en ese mismo viaje generamos material, digamos original, basado en el contexto general que estábamos ahí experimentando y lo fuimos incorporando en el montaje dependiendo cada lugar. Creo que donde he notado un cambio más abrupto es en el final, creo que el final de la obra llega a ser muy poderoso, pero siento que tardó un poquito en llegar a tener ese poder. No sé, al principio desde el momento en que se planteó que el final era así de grande, de que llegaba a ser presidenta y que lograba superar todo. En un primer momento me parecía muy rosa y aunque sea parte de lo absurdo del cabaret, sentía que no lograba concretarse mucho una reflexión contundente que sí te conmoviera. Conforme fue pasando el tiempo, con las presentaciones creo que ese discurso final, cobró mucha más fuerza y terminó de amarrar el sentido de la obra, para quien lo veía era como si tragaras amargo en donde pensabas “ay, todo lo que me estuve riendo hasta este momento, pues tal vez ahora le encuentro otro sentido más reflexivo”. También creo que el desarrollo del personaje de Lupita a lo largo de estos dos años fue interesante, cómo fue explorando distintas personalidades. Porque uno se imagina las cosas que podrían suceder, pero ya en la realidad es un reto cómo resuelves con lo que tienes, con el proyector a tu alcance, con la luz que hay en el espacio, entonces la verdad no tengo una influencia directa de alguien, más bien ha sido ir probando e ir resolviendo colectivamente en cada montaje. En este caso, ya había una propuesta, sobre todo en la disposición del multimedia y eso en parte, me permitió explorar el segmento de la escena 2. Antro en donde entra la camarita, el circuito cerrado y la transmisión. Esa parte fue de experimentar, a ver si funcionaba y creo que funcionó chido.

Pues eso desde un principio, la verdad como que tenía, por la temática, cierta cautela en cómo aproximarme. Siempre he pensado que la crítica social en el arte y en el teatro, sobre

todo en las artes escénicas es muy importante, pero que también, siempre es muy delicado cómo tratarla y sobre todo así desde un género como el cabaret, desde la farsa. La delgada línea que hay entre la apología y la crítica es muy delgada y de pronto, en lo personal soy sensible ante este tipo de temas sobre la violencia. Entonces al ver la obra desde fuera tenía un poco de prejuicio ante el tema y cómo se abordaba. Hubo poco tiempo para conocerla realmente, yo la fui conociendo más bien en el estreno. Entonces para mí fue conocer la obra justo en el estreno y creo que sí fueron necesarias las distintas presentaciones para que yo pudiera terminar de comprender y sobre todo la acabé de comprender al ver cómo funcionaba en el público. Entonces me gustó mucho eso, poder implementar el recurso audiovisual de la camarita y eso sucedió en el Teatro de La Caja, también gracias a Tino y al técnico auxiliar que logramos resolverlo de una manera útil que se quedó hasta la última función. Lo que se resolvió en ese momento con la idea que teníamos sí fue algo que también afianzó como la propuesta multimedia en las otras funciones, pero creo que lo que más repercutió fue en lo que yo pensaba de la obra.

Al terminar ese estreno ahora sí la comprendía, creía en el mensaje que podía estar transmitiendo. Creo que también se afianzó en nosotros un sentido de grupo muy interesante, muy bueno, ya que siempre es un reto vincularse sobre todo con proyectos más alternativos, creo que fue mucho de apostar por el trabajo. También la cuestión de tener los patrocinios no sólo aligeró para nosotros las cuestiones financieras, sino que también logró proyectar la obra, con otro carácter. A la vez el que haya sido en el Foro a poco, yo creo era muy ad hoc (significativo). Es un espacio, en donde sí cabía bien la obra, un espacio no tan grande ni íntimo, en una calle de tradición teatral y tradición cabaretera.

Estuvo interesante que el público fue diverso, había tanta gente que iba por ser teatral o

por gustarle el tema o así, pero también iba mucha gente, de las colonias, de las delegaciones y creo que estas personas lo recibieron de una manera muy genuina. En momentos se carcajeaban y así, y después como que se choqueaban de esa misma carcajada, entonces ese tipo de recibimiento me pareció chido y muy profesional todo.

También, cuando fuimos a Ciudad Cuauhtémoc me pareció bonito que le dieron mucho reconocimiento a la obra. Tenía un poco de inseguridad en cómo iba a ser recibida porque era una ciudad pequeña, quizás un poco más conservadora, tenía otro carácter. Y de pronto, la obra puede llegar a ser muy retadora para el público, creo que llegué a comentar: "Ay, a ver si alguien no se desconcierta, la comunidad menonita o alguna otra", pero estuvo súper chido que también hubo mucha gente y creo que el recibimiento fue muy bueno. Sobre todo, también de la parte institucional, hubo mucho profesionalismo, mucho reconocimiento y valor a lo que tiene el montaje en sí mismo. El pago fue digno y llegó a tiempo, contemplando los impuestos y la verdad esto es también importante, ya que en muchas ocasiones se retrasan semanas o meses y esta violencia estructural perjudica a los creadores artísticos, lo cual me parece una verdadera injusticia, con ciertas políticas que tienen las instituciones sobre los pagos, que fracturan muchas veces los procesos creativos, por no tener claridad ni procedimientos adecuados.

Al tercer día en Chihuahua, dimos función en el Cefereso Aquiles Serdán, era la primera vez que entraba en un penal de esa forma, toda la experiencia en sí de estar en una institución de ese tipo, es por sí es fuerte, creo que sí tenía mucha incertidumbre. Por ejemplo, creo que fue un lugar donde más necesario fue reflexionar ya no tanto de que se pone, sino que se quita: de las partes de las escenas particulares, ciertas frases, como la de "no antecedentes

penales" eso claramente se tenía que ir. Había mucha incertidumbre de que tanto se podría interactuar o cómo iban a reaccionar ante esta situación. Creo que después de haberla presentado para mí también la obra cobró otro sentido totalmente. Pero me sorprendió todavía más entrar a este penal porque era de máxima seguridad. Entonces, sí es muy choqueante interactuar desde este tipo de instituciones porque pues a ti te dan un cierto tipo de trato, pero te das cuenta que no es el trato habitual. O sea, como que te encierran en una burbuja para que tú pases y que parezca que todo está bien, pero realmente pues están nada bien las cosas. Y hay muchas cosas, también detrás que se alcanzan a entrever, pero que no terminas de comprender y que está muy fuerte. El arte y la cultura es una dimensión importante por lo menos a nivel discurso, ya más allá de que lo implementan, pues va dependiendo, pero el hecho de que podamos haber estado ahí, quiere decir que por lo menos está esa fractura en el sistema, en donde uno puede ahí meter un poco la cuchara desde el arte, desde los sentimientos. Es algo que te pueda mover, pues si es fuerte. Nada más la vibra, simplemente, o sea, lo que se siente es fuerte, ahora conocer un poco lo que te comentan y conocer la historia de vida de cada una de las que están ahí. Entre no saber si estás ante una persona que realmente hizo alguna atrocidad en la que no estás de acuerdo o tal vez una persona que está injustamente siendo víctima del propio sistema y de una violencia ajena inclusiva a ella. Porque yo creo que muchas de las que están presas, lo están injustamente o por lo menos alguien más debería de estar en su lugar. Hay mucha gente pagando cosas que no le tocan y eso es muy frustrante. Pero bueno, haber entrado también por medio de Rosy abrió una perspectiva muy distinta, a la trascendencia que puede tener este tipo de experiencias y a lo delicado que es también en el espíritu humano al estar privado de tu libertad y estar sometido ante una institución que dicta tu vida. Siento que la obra a dónde ha ido, pues ha repercutido y que todavía tiene oportunidad

de buscar otros espacios. Creo que el montaje está bueno para espacios alternativos, empezó con esta onda más como de bares y así y después se fue más a los teatros. Tal vez regresar a espacios más abiertos, más públicos, en lo particular, tal vez ir a barrios, cuando fuimos a Ciudad de México dijimos, "estaría bien chido ir a Tepito o a algún Sonidero o algo así" un poco en el sentido que se le dio en los penales. Decir bueno, vamos con alguna población que este marginalizada, vulnerada o estigmatizada por la sociedad y creo es donde tiene más sentido este tipo de temas, donde puede generarse un cierto diálogo. Creo que se ha abierto en algunos espacios, pero tal vez pensar no solamente en decir como "ay, bueno, si alguien quiere comentar algo" sino pensar en alguna metodología para poder generar un diálogo más interactivo, a lo mejor inclusive que ese diálogo se integrara dentro del propio montaje. No que sea un ya terminó la obra y "ahora ¿qué opinas?". Lo hablamos en algún momento, como hacerles preguntas a las personas y que en ese momento responder ante lo que te contesten y que eso que te contesten sea parte de la reflexión que pueda tener la el montaje, eso me parecería algo interesante. Sería bueno que no se dejara, o que o que si se pone en pausa en algún punto sí se pueda retomar de una manera, siento que ya se ha trabajado mucho y ya está funcionando muy bien. Nada más se trata de adaptar la obra a los espacios y en ese sentido todavía puede haber exploración, en el buen sentido, todavía hay mucho trabajo por hacer.

4. Entrevista a Rosa Julia Leyva Martínez Sobre Función en el Cefereso 16 Femenil de Cuernavaca

Es originaria de Guerrero, ha sido una de las precursoras del teatro penitenciario, quién fue alumna de Jorge Correa. Juntos han implementado el método STRAP a lo largo de los centros de Readaptación Social. Ha dedicado su vida a difundir el método entre la comunidad penitenciaria. Desafortunadamente fue encarcelada injustamente durante 12 años, al salir libre estuvo sin empleo debido al estigma de las personas exconvictas. Actualmente es servidora pública en el Sistema Penitenciario. Su entrevista aporta a esta investigación y al proceso de creación una perspectiva esclarecedora acerca de las mujeres que han estado relacionadas con la delincuencia, así también por ella hemos encontrado que muchas de las espectadoras privadas de su libertad encuentran en la trama de la obra y en los personajes femeninos de Lupita y Chona similitudes con su historia de vida.

Rosa Julia Leyva Martínez: Es muy difícil decir quién es uno. Rosa Leyva es una mujer que yo creo que no ha dejado de tener la capacidad de asombro. Rosa Leyva es como una niña. Me causan mucha ilusión muchas cosas, por eso creo que esa niña interior no se ha ido mucho, aquí anda todavía. Tengo mucha alegría de vivir. Todos los días tengo muchas ganas de aprender. No he dejado de aprender un solo día. Rosa Leyva cree mucho en los demás, cree en un mundo maravilloso, que se puede salir adelante y que su motor ha sido el arte, en específico el teatro.

El maestro Jorge Correa se quedó muchos años enseñándonos Sistema Teatral de Readaptación y Asistencia Preventiva (STRAP) y lo que quería era poder ayudar a las almas atormentadas, porque a él ni siquiera le importa si eres buen actor o no. Él te dirige y ese es

un extra más, pero si él logra que tu alma se perdone a sí misma, que asuma la responsabilidad de tus actos y que cuando salga seas un nuevo mexicano. Dice que el del teatro de cambio social que no es de divertimento. Entonces es el teatro que conozco, el teatro que he hecho, el teatro que dirijo ahora. Y la vez que fueron ustedes con la obra de teatro, las chavas no solamente se reían, se espejeaban y se identificaban en ti (Chona) y en Lupita (Guadalupe), hasta en el Rutilio y decían “ese era mi cabrón”. Si escuchaban la voz del Ruti decían “sí, así era mi cabrón”. Y yo así me comportaba, como La Chona y reían, lloraban y por muchos días se quedaron en el imaginario colectivo de las chavas. Lo que quiero decirte respecto a La Chona es que hasta mis compañeras me dijeron: "maestra, qué chingona obra" Habían admirado lo atlética que eres, cómo te habías bajado de arriba hasta donde estaban ellas y viceversa. Porque se necesita tener un chingo de fuerza en las piernas, perdón por la expresión, mucha fuerza en las piernas para poder sacar esa carrera que hiciste, entonces quiero decirte que se les quedaron en el colectivo. Que se les quedaron en el corazón, que se quedaron pensando en la parte cómica. Y dicen que se ponían de divas y si están tristes, se ponían a pensar que ellas son la chona, imagínate más de tres, me dijeron esas cosas. Es que es fácil pensar... si la Chona salió de semejante bronquísima y ella pudo ser presidenta de la República a lo mejor yo no voy a ser presidenta, pero sí voy a ser feliz. Y dicen que tenían ganas de abrazarlas, de subirse allá arriba todas, pero pues que tenían miedo que seguridad las regañara. Ese día, dicen que no pudieron ni dormir "y te acuerdas de esto que hizo, te acuerdas de lo que dijo y te acuerdas de su short, y te acuerdas de su blusa, y de sus chichis" se estaban riendo.

Sí, me dijeron que en ese dormitorio al que fuimos hicieron un oficio y ellas le dijeron a otro dormitorio cómo tenían que hacer un oficio para que ustedes fueran y ellas pudieran

verlas. "Nosotras queremos que vuelvan a venir y queremos volver a verlas" ese grupo de chicas quiere volver a verlas, pero le dijeron a otro dormitorio que hicieran un oficio, esta chava les dijo cómo hicieran el oficio para que dirección les hiciera caso. Dicen las compañeras que las joyas no solamente son para algunos, son para todos.

Yo les dije que no sabía si podrían venir porque ustedes necesitaban meterse a una convocatoria para poder pagar el viaje desde donde sea que estén ustedes. Sé que estaban repartidos, unos en la Ciudad de México, otros en Xalapa y otros en Chihuahua, entonces ustedes hacen unos trámites y entran en las convocatorias.

La Chona es muy valiosa y más para esas mujeres. el Coordinador de Reinserción del Estado de Chihuahua también me dijo que las mujeres habían quedado impactadas. Entonces yo creo que necesitamos un público conocedor y sabio y ya lo encontramos, son ellas. A ellas les va a curar el alma, ellas valoraron La Chona. Yo me quedé impresionada porque yo cuando estoy muy emocionada, se me olvidan las cosas y las chavas nombre recordaban hasta los detalles. Se acordaron de cómo La Chona se ponía las bubis y decían "ay qué pendeja, no me hubiera operado, irá, se ven chingonas así". Y una le decía a la otra "y sus zapatos fulanos. Ay, me hicieron recordar unos que yo tenía". Tu ropa, tu blusita de Luisito, las bolsas de mano, las hiciste evocar toda su vida "yo en el closet, antes de llegar aquí, dejé tal y tal y tal y tal cosa". Entonces la obra cura, la Chona hace que se enfrenten a sí mismas y previene el delito porque cuando el personaje se drogaba, algunas de ellas decían que también llegaron a excesos. Y que ahora que no hay, dejaron las adicciones y que se sienten poderosas porque están en sus cinco sentidos y que antes eran como La Chona, sin la posibilidad de parar. Las van a representar a todas. No solo a una, a todas. Yo creo

podríamos sentamos de manera detenida porque escena que hablaba sobre las drogas fue muy breve, pero a esa yo creo que le tenemos que invertir unos cinco minutos más, quizás tres, porque es algo que toca a una gran mayoría y también sería bueno hablar del suicidio. Yo creo que ustedes arrastraron el lápiz con el corazón porque hay muchas cosas que están muy bonitas, pero yo siento que sí tendríamos que hablar, aunque sea brevemente, sobre el suicidio y que las deje marcadas. Señalarlo como el último recurso. Mejor dicho, que ni siquiera se pudiera pensar en el suicidio porque las mujeres somos fuertes, somos triunfadoras, tan triunfadores que salimos de semejante tragedia y acabamos siendo la presidenta de la República ¿no? Yo amo a Bertolt Brecht. Yo le conté a Jorge Correa y le dije "no sabes, de verdad era como si las chamacas, como si la Chona hubiera tenido a Brecht en el oído y él le decía "has esto, has lo otro, el resultado es este, el resultado es el otro y ella lo hacía con su short café y sus zapatillas de aguja corría desde arriba hacia abajo y regresaba y las chavas las querían tocar y no sabían dónde era la realidad y dónde era la actuación. Eso pasó contigo y pasó con ellas. Entonces, pues yo creo que las emocionó.

Vi muchas cosas en ellas, yo veía la obra y regresaba a verlas a ellas y así. Te veía a ti, veía Lupita y veía las reacciones de las chicas. Una de ellas dijo que la voz de Rutilio se parecía a la de su pareja "es que la voz de Ruti se parece a la de mi cabrón". Todo se les movió. Y empezaron a hablar del maltrato. De cómo primero todo era chingón, así como empezó la historia, pero después de que las lastimaban, igual que a la gente que no se portaba bien. Cosas como "pues a mí me mandaba dar, no sé cuántos plazos. Me dejaba sin comer para cuando él viniera yo le lamiera las botas y le dijera papacito". Y así, un sinfín de historias. Y yo le pregunté después a mis compañeras del área de educativa y me decían "Ay, no maestra no traen otra cosa en la boca más que la Chona, así me dijeron. Al final, a ellas

las emocionó mucho porque hicieron suyo el triunfo del personaje, desde el hecho de lo que estudiaba el personaje. Es que hay una carrera ahí y las chamacas, como el personaje de la Chona, están estudiando Derecho. Muchas trabajan en una maquila y con lo que ganan, pagan sus exámenes de la universidad. La Chona quiere novio, se encuentra un narco y al final escapa. Se da cuenta que la vida no es lo que ella creía, no solo eso, sino que deja las adicciones y así, como que otro mundo se pone ante sus ojos y empieza a estudiar la Licenciatura en Derecho. Entonces imagínate cómo no se iban a espejear si ellas están estudiando lo mismo. Cuando fuiste presidente ellas quizás pensaron en lo infinito, como dice ese proverbio "que el cielo es el límite" ¿no? Entonces, pues este yo creo que se fueron bastante esperanzadas. Es muy difícil tener una mente positiva estando en un penal.

Entonces, creo que Chona las esperanzó, hizo que se espejearan "esta era yo antes y si se puede porque yo ahora estoy estudiando, pero tuve que llegar a la tragedia". La Chona también llegó a ese punto hasta que entendió que lo que ella merecía era más, y eso era ser presidenta de nuestro país. A ella les encanta ver magistradas. Me dijeron que cuando en sus documentos viene la firma y el nombre de una magistrada, se emocionan, aunque la magistrada les diga que no a su amparo. Creo que les da esperanzas, porque se dan cuenta que esa mujer que les está negando el amparo estudió como ellas y ellas van a ser como esa magistrada. Yo creo que todas llevamos una Chona dentro. En algún momento terminas llámese, no solamente con hombre que te ha arruinado la vida. Llámese que de repente te sientes derrotada y no hay, no encuentras quien te haga recordar que eres chingona, porque eso tuvo la fortuna. Chona era fuerte de por sí, pero Lupita fungió un papel muy importante, Chona no hubiera podido hacer lo que hizo, nunca se hubiera dado cuenta de lo que era la palabra "éxito".

5. Vídeo Completo de la Obra en el Foro Apoco No

<https://youtu.be/gN-my5NWK3c>

6. Vídeo “Chona. A Self-made Woman”, tomas cerradas en el Foro Apoco No

<https://youtu.be/Cg4ArtCQ0ZI>

7. Carteles y Programas de Mano “Chona. A Self-Made Woman”

CHONA. A SELF-MADE WOMAN
WORK IN POGRESS

CHONA
A Self-made woman

Dramaturgia: Isaelly Guevara
Co- dirección: Isaelly Guevara y Ricardo Zamora

Funciones y hora:
8:00 pm viernes 3, 7:00 pm sábado 4 y 6:00 pm domingo 5 de diciembre.

Costo:
Cooperación voluntaria. Cooperación voluntaria. Cuota mínima sugerida 60.00.

Precios sugeridos 60.00, 80.00 y 100.00.

Dirección: Pérgola, Lomas del Estadio, 91090 Xalapa-Enríquez, Ver.

Una producción de Isaelly Guevara en colaboración con la Compañía Titular de Teatro UV
Presenta:

CHONA
A Self-made woman

SINOPSIS

Toda mujer sabe el poder sus encantos y lo que puede lograr con ellos (o al menos, debería saberlo). Y Shona sabe lo que dios y la vida le regaló.

Desde muy pequeña deseaba una vida llena de lujos, pero la vida le hizo una broma de pésimo gusto al colocarla en el sur del país y en uno de los barrios más pobres de Coatzacoalcos sin las relaciones ni los contactos necesarios para triunfar en una ciudad influenciada por el apogeo de la música de banda y de la influencia de la cultura del lujo.

Pero esto no parará a Asunción-Shona, mujer que logrará llegar a donde ninguna de sus parientas ha llegado. Una self-made woman que con un paso firme en tacón de aguja es capaz de partir la tierra en dos.

CRÉDITOS

Dramaturgia:
• Isaelly Guevara

Co- dirección:
• Isaelly Guevara y Ricardo Zamora

Elenco por orden de aparición:
• Lupita – Lupita Ramirez
• Chona – Isaelly Guevara

Asesoría en cabaret y escritura dramática:
• Andrea Maliachi

Asesoría en cabaret:
• Ricardo Zamora

Diseño de vestuario:
• Ricardo Zamora

Diseño de escenografía:
• Isaelly Guevara y Ricardo Zamora

Diseño de iluminación:
• Alexandra Vega

Proyecciones y dirección de Arte:
• Indira Carrasco

CO-PRODUCCIÓN CON LA ORGANIZACIÓN TEATRAL DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA (ORTEUV)
Productor encargado: Yoruba Romero

Ilustración 1. Primer programa de mano. Estreno de “Chona. A Self-made Woman” en el Foro La Caja, Xalapa, Veracruz 2/2

Ilustración 2. Primer programa de mano. Estreno de "Chona. A Self-made Woman" en el Foro La Caja. Xalapa, Veracruz 1/2



Ilustración 3. Primer cartel, en el foro La Caja, Xalapa, Veracruz



TEATRO CABARET
“CHONA. A SELF-MADE WOMAN”
Gueza Cabaret

MIÉRCOLES
24 MAYO
Teatro de Cámara
7:00 PM



Ilustración 4. Cartel para función en Festival de Cd. Cuauhtémoc

escenariosqueflorecen

Autoría y Dir. **Isaely Guevara**
y **Ricardo Zamora**
Cía. **Gueza Cabaret**

CHONA

A Self-made woman

NOSOTRAS
S O M O S
M E M O R I A

**Del 23 de marzo
al 2 de abril**
jue y vie, 20 h;
sáb, 19 h y dom, 18 h

**F O R O
A P O C O N O**

REPÚBLICA DE CUBA 49
CENTRO HISTÓRICO
METRO ALLENDE | TEMPORADA 2023

Compra en [ticketmaster.com.mx](https://www.ticketmaster.com.mx)

cultura.cdmx.gob.mx | teatros.cultura.cdmx.gob.mx | [f](https://www.facebook.com/TeatrosCdMexico) [t](https://twitter.com/TeatrosCdMexico) [i](https://www.instagram.com/TeatrosCdMexico) @TeatrosCdMexico

Ilustración 5. Cartel para la temporada en el Foro Apoco No



Ilustración 6. Cartel para presentación en La Bodega

FUNCIÓN PARA OBTENER EL GRADO EN MPA
DIRECTORA DE PROYECTO DE TITULACIÓN | ROSA MARÍA SÁENZ FIERRO

GUEZA CABARET
PRESENTA

ISAELY
GUEVARA

LUPITA
RAMÍREZ



CHONA

A self-made woman

DIRECCIÓN Y DRAMATURGIA | ISAELY GUEVARA Y RIQ ZAMORA

26 DE MAYO | 07:00 PM

LA BODEGA | CALLE 4TA NO. 517. COL. CENTRO. CHIHUAHUA

\$150 GENERAL | \$100 PREVENTA, ESTUDIANTES E INAPAM



UACH
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE
CHIHUAHUA



MPA
Maestría en Producción Artística



8. Fotografías de la función en el Penal de Chihuahua, Ch. Acto a público



Fotografía 1. Función Acto a Público en Cefereso Femenil Aquiles Serdán.



Fotografía 2. Función Acto a Público en Cefereso Femenil Aquiles Serdán Núm. 1. Escena 3.



Fotografía 3. Función Acto a Público en Cefereso Femenil Aquiles Serdán. Escena 1

9. Fotografías de otras funciones (foros y teatros)



Fotografía 4. Función en el Foro La Caja.



Fotografía 5. Función en Centro Cultural San Antonio.



Fotografía 6. Función en el Foro La Bodega.