

UN CUERPO BARROCO DADOR DE PLACER: ASTRID HADAD

A Pleasure Giver Baroque Body: Astrid Hadad

Gastón A. Alzate



California State University – Los Angeles

Resumen: En este artículo se hace un estudio de la obra de cabaret de la artista mexicana Astrid Hadad como parte del movimiento de cabaret político contemporáneo mexicano que se ha desarrollado desde los años ochenta. El ensayo toma como punto de partida el uso que Hadad hace de una estética visual barroca, la cual combina elementos del kitsch, del *camp* y de la cultura popular, con una forma de cantar enraizada en la música ranchera mexicana. Hadad ha construido a través de 25 años de ininterrumpida vida artística un personaje basado en las divas del cine de rumberas y del teatro sicalíptico (teatro de revista) de principios del siglo XX en la ciudad de México. El análisis también incluye un estudio de la influencia del cabaret alemán en su obra al igual que la resignificación que hace de los íconos religiosos y nacionales, los cuales son incorporados en sus innúmeros atuendos con los que se viste y desviste durante los espectáculos, con el propósito de construir y deconstruir frente al público un cuerpo escénico. Lo anterior con el objetivo de realizar una crítica de la mirada masculina al cuerpo de la mujer dentro de los parámetros de una cultura misógina y homofóbica, como lo es la mexicana.

Palabras clave: Cabaret mexicano contemporáneo– Astrid Hadad – Teatro mexicano

Abstract: This article analyzes the performance work of Astrid Hadad as part of the contemporary Mexican political cabaret movement. Its starting point is Hadad's use of Baroque visual aesthetics combined with kitsch and camp elements coming from Mexican popular culture. Throughout

twenty-five years Hadad has created a stage persona based upon the Diva character of the Golden Age of Mexican Cinema and Mexico City's revue theater from the beginning of the Twentieth Century. This article also comments upon the influence of German cabaret in Hadad's work, as well as her resemantization of national and religious icons she uses as part of her wardrobe. This artistic strategy allows her to both construct and deconstruct her own body as stage, in order to question the homophobic and misogynistic dominant masculine gaze towards the female body in Mexican culture.

Keywords: Contemporary Mexican Cabaret – Astrid Hadad – Mexican Theater

No llores llorona
 porque el llanto afea
 y quien mucho llora
 muy escaso mea.
 Renato Leduc

Cuando estaremos mi vida
 como los pies del Señor:
 el uno encima del otro
 y un clavito entre los dos.
 “El calcetín”

(Versos cantados por Astrid Hadad
 tomados de una copla popular colombiana del área
 de Boyacá)

Astrid Hadad más que una diva es ya un ícono de la cultura popular mexicana. Sus espectáculos vuelven una y otra vez sobre elementos hedónicos, en especial una sensualidad y un sentido del humor inconformistas, así como una

estética visual barroca y una forma de cantar enraizada en la música ranchera mexicana, pero que al mismo tiempo la desborda, como explicaré en este ensayo. Sus funciones ya sea en el Bataclán de la Bodega de la colonia Condesa, el Teatro Blanquita o en el Zócalo del DF, como en Monterrey en el Palenque de Guadalupe o en el Teatro Galerías de Guadalajara, en los carnavales culturales de Valparaíso, Chile, en el Forum Universal de les Cultures de Barcelona, en el Disney Hall (RedCat) o el Royce Hall de Los Ángeles, en el Australian International Music Market o en el Central Park de la ciudad de Nueva York, tienen la peculiaridad de atraer a la más diversa audiencia en la que podemos incluir fanáticos adoradores de la diva (tanto masculinos como femeninos), público raso/multitudinario

que va a los palenques o a los festivales, posmodernos amantes del *kitsch* y la estética *camp*, nuevas generaciones de cabareteros mexicanos, admiradores de la música popular latinoamericana y grupos pro defensa de los derechos de la comunidad LGBT.

Originaria de Chetumal, Quintana Roo en el Caribe mexicano, Hadad tiene un amplio número de espectáculos en los que destacan: *Nostalgia Arrabalera*, *Del rancho a la ciudad*, *La occisa o luz*, *levántate y lucha*, *La Tequilera*, *La Monja Coronada*, *Heavy nopal* (1992), *La Mujer Ladrina*, *Apocalipsis Ranchero*, *Pecadora* (1996-2007), La trilogía dramática *Cartas a Dragoberta* (1998-99): *Faxes a Rumberta*, *La mujer multimedia*; *La multimamada* (1996-99). También, *Arrastrando el siglo XX*, *Vivir muriendo*, *Amores pelos* (2001), *Mujeres insumisas* (2001), *La Cuchilla* (2003), *Monja azteca o Coatlicue posmoderna* (2005), *Oh-Diosas* (2005-07), *Auto homenaje de mí para mí* (2006-09), *Divinas pecadoras* (2007-2010). Pese a no tener el apoyo de disqueras importantes, ya que por obvias razones estas no aprecian a artistas independientes/ *underground*, la artista tiene una discografía extensa que incluye títulos como: ¡Ay!, *La Cuchilla*, *Heavy*

Nopal, *El Calceñín*, *Corazón Sangrante*, *¡Oh! Diosas*, *Pecadora*, *Divinas Pecadoras*. También ha contribuido con su música en numerosas películas y su trabajo ha sido documentado en un número considerable de programas de televisión.

Se puede decir que en los últimos veinticinco años Hadad ha negociado un espacio irreverente al interior de la cultura oficial mexicana, conocida por su homofobia y conservadurismo. En Estados Unidos la han llamado “la Janis Joplin” de la canción ranchera y en Francia han señalado su extraordinaria semejanza con Edith Piaff. Astrid ha confirmado que son dos de sus más marcadas influencias por su manera tan libre y apasionada de actuar en el escenario. También ha dicho que admira a María Callas, no tanto por el tipo de música o el espectáculo que daba dentro del género de la música clásica “como por la actitud ante la vida, su fuerza interior cuando canta” (Ramírez-Cancio).

En su cabaret apasionado y muy poco convencional se fusionan canciones rancheras a ritmo de *rock and roll*, bolero, mambo, fado, flamenco o jazz. Básicamente Hadad combina en el escenario tres disciplinas: la plástica, el

teatro (cabaret), el texto y la música. Sobre el origen de este eclecticismo ella ha afirmado: “la fusión la ingerí desde niña, la comí con abuelos mexicanos-libaneses-mayas. Eso me hizo conocer el sabor de las mezclas. Seguí con ese apetito frente al mundo, y la música era parte de esos sabores” (Bárceñas).

En su cabaret la intérprete hace también críticas a la corrupción del gobierno nacional y al neoimperialismo norteamericano, como por ejemplo en esta versión del padrenuestro tradicional:

Tío Sam que estás en el país del norte
 Santificado sea tu nuevo orden
 Vénganos tus dólares
 Hágase tu voluntad en EEUU como en el mundo
 entero
 Danos hoy nuestros Mac Donalds de cada día
 Perdona a los cubanos como nosotros perdonamos
 a los de la DEA
 No nos dejes caer en el nacionalismo
 Y líbranos de los hombres de negocio japoneses
 Y de los de Harvard también, por favor
 In God We Trust. Shalom. Amén. (*Pecadora*)

Aunque en su espectáculo abundan numerosos comentarios irónicos sobre la actualidad política, Hadad es mayormente conocida por recrear canciones de la música popular mexicana y caribeña para jugar con ellas

añadiéndoles un elemento lúdico que usualmente es la representación burlesca de la letra: más que componer canciones ella las descompone. Un ejemplo clásico de ello y de su peculiar estilo es cuando la artista aparece en la escena vendada hasta la cabeza, con muletas, y dice al público: “Ahora sí, ahora sí me siento como monumento nacional. Toda cagada por las palomas. Es más, me siento como vivo retrato de la republica mexicana, toda jodida”. Para luego cantar: “Me golpeaste tanto anoche / y aún no me voy. / Sé que no tengo vergüenza. / Esto no es más que indecencia. / Que perdí la razón” (“Me golpeaste tanto anoche”). Sobra decir que al final de la canción la artista se libera de las vendas y las muletas.

Lo camp y lo kitsch

En sus reinterpretaciones burlescas del dolor, de la histeria o del masoquismo propio del *pathos* mexicano, una estética basada en llamativos elementos plásticos juega un papel fundamental. No en balde el New York Times la comparó con Salvador Dalí: “She makes Salvador Dali look like Norman Rockwell” (Weiner). Si bien es una afirmación exagerada, es una buena

muestra del barroquismo de sus espectáculos. Por eso es conocida en México como la reina del *Heavy Nopal*, un término creado para ella que sugiere no sólo la parodia de la canción ranchera (ya que el nopal o cactus es un símbolo nacional de México), o el estilo agresivo de sus performances, sino el recargamiento ornamental de sus puestas en escena con elementos mexicanos que comentaré más adelante. De hecho, ya que *kistch* y *camp* son categorías estéticas que se complementan debemos puntualizar ambas en la producción de Hadad.

Al usar componentes de los espectáculos de *drag queens*, la estética *camp* enfatiza el artificio y la frivolidad con el propósito de hacer una crítica a la construcción social del género. El *camp* pertenece a un código privado, a una identidad que usualmente se crea en círculos urbanos. Ahora bien, mientras lo *camp* no es exactamente popular, ya que su esencia es amar la exageración y el artificio como un valor estético, el *kitsch* si lo es. En la historia del arte, *kitsch* es el término con el que se conoce este procedimiento de explorar lo que es considerado estéticamente empobrecido y moralmente dudoso. En este sentido,

aunque hay importantes elementos *camp* en el cabaret de Hadad (por ejemplo en el valor que le da al placer y al goce “frívolo”, en el humor y la hiperbolización de sus vestidos y letras), es también un espectáculo pretendidamente *kitsch*, ya que ha declarado muchas veces que reivindica la cultura “naco”⁽¹⁾, enfatizando con ello los elementos visuales y musicales pertenecientes a la estética netamente popular/afectada/pretenciosa de su espectáculo. Por ello, aunque sus trabajos tienen mucho de crítica política, la cual es casi siempre un comentario intercalado entre las canciones al estilo del cabaret alemán, también tiene mucho de un espectáculo pretendidamente manierista y si se quiere “ligero”. Afirma la artista: “Lo que hago se rige por las tripas y el corazón más que por el intelecto. Llegué a la conclusión de que soy dadora de placer. Mis espectáculos eran sufridos pero cuando la vida me enfrentó al verdadero dolor (la muerte de muchos amigos) me di cuenta de que debía hacer cosas que me hicieran la vida ligera. Por eso soy *light*” (Abelleyra).

1 *Naco* en México significa popular y cursi en un sentido despectivo y clasista que Astrid Hadad re-significa de una manera positiva como una energía vital de la cultura popular.

Lucha Reyes, el cabaret alemán y el canto bravío

Hadad se siente heredera de Lucha Reyes (1904-1944), que fue la primera mujer mexicana que se atrevió a cantar en el medio del canto bravío de una manera varonil. Igualmente acusa influencia de Lola Beltrán que es la que contemporáneamente empieza cantando las canciones de Lucha Reyes, aunque con su propio estilo. Cuando Lucha Reyes comienza su carrera “en algunas casas estaba prohibido escucharla, porque la costumbre era que la mujer cantara la canción campirana o canciones bucólicas con voces muy suaves, muy agudas. La mujer no cantaba con la fuerza con la que cantaba el hombre y Lucha Reyes es quien inicia el canto bravío femenino. Al igual que Reyes, Hadad recurre a trajes en los que abundan motivos tomados de la cultura popular, en especial de carácter femenino, pero más recargados y utilizados de una forma lúdica e irónica que no estaba en Reyes. En el caso de Hadad estos son inspirados tanto en pinturas de Frida Kahlo, como en íconos prehispánicos o religiosos como la Virgen de Guadalupe o símbolos culturales como el volcán Iztaccíhuatl llamado “la mujer

dormida”. Para lograr la multiplicidad visual de sus trajes recorre las pequeñas tiendas del centro de la ciudad en busca de material, de telas o pide que se los fabriquen de acuerdo a indicaciones muy precisas. Como afirma Darío T. Pie, actor, artista de cabaret y colaborador de muchos de los espectáculos de la artista, Hadad tiene “una adoración por los elementos, por los sombreros, por los vestidos, por la locura visual”. (*La tequilera*. Semichon y Favre) Su cuerpo es un coleccionador de objetos en el escenario, un teatro móvil, viviente, cómo los circos de barrio. Afirma la artista sobre su originalidad: “Cuando me preguntan, por ejemplo, de dónde saco todas las ideas y todo el vestuario, les digo que México es tan vasto, ¡tenemos una historia tan grande! y como dijo Monsiváis, “El surrealismo no lo inventó Bretón y si Kafka hubiera nacido en México hubiera sido un escritor costumbrista” (Olvera).

Por otro lado, la manera de cantar de Lucha Reyes está muy vinculada a la influencia del teatro alemán, específicamente el de Bertold Brecht y Kurt Weill, y el cabaret alemán de la postguerra. El cabaret alemán de comienzos del siglo XX dio una vuelca de

tuerca a la dramaturgia en Europa, ya que cambió la audiencia y los fenómenos de recepción del teatro frívolo. Los espectáculos ya no eran vistos solamente para la diversión, sino también para el comentario político. La mezcla entre sexualidad y política propia de este cabaret es una de las características de las representaciones de Hadad al igual que de otros mexicanos contemporáneos como Jesusa Rodríguez y Tito Vasconcelos, los cuales establecieron desde principios de los años ochenta en México una relación entre las dos culturas urbanas, la de Berlín y la de la ciudad de México. “Geográficamente distantes, pero reunidas por la labor imaginativa de estas artistas y por el contexto de una mitología urbana similar, encarnada en el teatro ‘ligero’” (Alzate. “Un espectáculo no apto para mochos” 3). Todo ello tiene su correlato con el teatro de revista de los centros nocturnos y con el teatro popular de carpa de la ciudad de México de principios de siglo donde se realizaron parodias y sátiras populares de las obras que se presentaban en los grandes teatros de la ciudad.

Es significativo aquí hacer un paralelo entre las producciones de Berlín y la Ciudad de México de la época. El

abanico de intereses culturales en grandes concentraciones poblacionales de estas dos ciudades crea situaciones propicias para la disidencia sexual, política y social. Al igual que en la capital mexicana el cabaret alemán comienza en el momento en que las letras de las canciones confirman la existencia de relaciones extramatrimoniales al interior de la sociedad. Esta desviación o perversión de la cultura oficial permite la presencia dramática de la trasgresión de los hábitos sexuales en donde la diva idealizada de las clases medias y altas se convierte en una mujer fuerte, con una vigorosa personalidad, un sentido del humor y musical lujurioso, mucho más ligada a las clases bajas.

Hadad crea un personaje que mezcla esta cabaretera alemana con las mujeres protagonistas del teatro popular del teatro de carpas mexicano que tenían características similares. La Ciudad de México de principio del siglo XX y el Berlín de los años veinte comparten un tipo de imaginario colectivo que desencadena una serie de personajes tipo, personajes de vecindario. Como afirma Hadad, el teatro de carpa mexicano se basaba en “gentes desdeñadas por la sociedad y que les tocó perder en esta

vida. Son como indigentes que van por la calle pero que pueden ser muy graciosos.” (ALZATE, 1997, p. 158).

Si bien en los espectáculos de Hadad no hay personajes tipo, en su cabaret ella encarna a gran cantidad de mujeres mexicanas. Como dice la artista “son todas las mujeres que las mujeres llevamos dentro, la *femme fatale*, la sumisa, la madre mexicana, la ingenua, la rebelde, la seductora, la amorosa, la sufridora, la carnal...” (SEMICHON Y FAVRE, 2001). Lo particular de Hadad es que usando esta dinámica en la construcción de los personajes tipo del cabaret alemán y el teatro de carpa terminó creando su propio estilo.

Los años ochenta

A principios de los ochenta Hadad ya tenía un personaje muy estructurado basado en las películas de charros cantando sobre la barra de la cantina. Su espectáculo era prácticamente una parodia de película mexicana de charros en vivo, pero sin caballos. Este personaje lo presentó en el Bar Cristal, un bar cabaret de los años 30 del centro de la ciudad de México. Allí la artista pasaba de la barra a un escenario pequeño y

luego a las mismas mesas de los clientes. Esta interacción con los espectadores se convertirá con el paso del tiempo en una de las características constantes de sus shows y también relaciona su trabajo de cantante con el del género del cabaret. Aunque Hadad tiene formación como actriz, ya que estudió en el CUT (Centro Universitario Teatral) de la ciudad de México a principios de los años ochenta, fue con Darío T. Pie con quién comenzó a introducir elementos humorísticos al género de la música vernácula y la música ranchera, géneros que para esa época eran intocables e inamovibles (*La tequilera*. Semichon y Favre). En el Distrito Federal, después de una corta pero significativa carrera como actriz, trabajó, entre otras cosas, en la producción *Donna Giovanni* (1985) de Mozart con el grupo Divas dirigido por Jesusa Rodríguez, la cual tuvo un sonoro éxito en México y Europa. Desde sus inicios Hadad se sintió muy atraída por temas como el teatro de revista mexicano, el sketch político, el cine mexicano de la época de oro; por esta razón había hecho investigaciones sistemáticas pero muy personales al mismo tiempo que estudiaba teatro. Paralelamente a las giras que hizo por Europa con la obra *Donna Giovanni*

Hadad fue creando dos espectáculos de su propia autoría: *Nostalgia Arrabalera* y *Del rancho a la ciudad* (1986). Estas producciones le permitieron producir y protagonizar el musical tragicómico *La occisa o luz, levántate y lucha* (1987), basado en la vida de Lucha Reyes, con el que se puede decir que consolidó su arte. De esta época proviene su colaboración con el grupo musical que la ha acompañado desde entonces, *Los Tarzanes*, integrado por Omar Ortiz: Piano, Clarinete, coros; Leonel López: Bajo, Guitarra, maracas; Sibila de Villa: Saxo soprano; y Marco A. Manrique: Percusiones, coros.

Resignificación de los íconos religiosos y nacionales

Mi mamá me dice que Dios me va a castigar
(Astrid Hadad)

Astrid es tercera generación de descendientes de origen libanés, aunque su madre es, como ella ha afirmado, “una católica casi fundamentalista”. La artista creció rodeada de imágenes religiosas, tanto así que cuando era pequeña le daba terror ver la imagen del Corazón de Jesús. En los viernes santos le daban pesadillas

porque veía las imágenes de Cristo sacrificado en una urna cubierto con mantas de color morado. De estos recuerdos religiosos nace su video-performance *Corazón sangrante* (1993) dirigido por la video-artista Ximena Cuevas, en el que aparece el Corazón de Jesús entre otros íconos. El proyecto se basa en una canción bolero-rumba que Hadad escribió usando las mismas palabras que Moctezuma, el último emperador azteca, dijera cuando cayó Tenochtitlán en poder de Hernán Cortés: “Mi corazón, en chile está”. A esta primera frase Hadad añadió: “con chile lo adobaste, con mentiras lo estrujaste,....”. Y así hasta formar la letra de “Corazón sangrante”. Se trata de una canción de pasión y de ardor, por ello el chile se convierte en un elemento central en la estrategia de hacer visualmente literal la letra de la canción, ya que aparecen imágenes de la artista portando un corazón sangrante y una corona de espinas, latigándose, comiéndose un corazón y convirtiéndose en varios íconos pre-hispánicos y en imágenes populares de la virgen, entre otras. En este video-performance el discurso sufrido de la mujer abandonada por el amante propio de las canciones rancheras se ve situado

visualmente en el cuerpo de la artista, un cuerpo que por un lado aparece lleno de sensualidad femenina y por otro lleva elementos masculinos como un bigote y las espuelas vaqueras que han sido añadidas a sus zapatos de tacón.

La auto-flagelación burlesca es un *leit-motif* de sus espectáculos y también acompaña su interpretación de una de las canciones rancheras mexicanas más conocidas llamada “La tequilera”, que trata sobre una mujer que bebe para paliar su dolor. La versión de Hadad empieza en el género ranchero y luego se convierte en rock’and roll:

Como buena mexicana sufriré el dolor tranquila
al fin y al cabo mañana tendré un trago de tequila.
Ay, ua, ua, ua - tequilera, tequilera ra, ra, ra
Heavy Nopal tequilera guapa
pagaba, no pagaba, tequilera guapa
tequilera, tequilera ra, ra, ra.

Jugando con la histeria como representación de la mujer, Hadad redefine la visibilidad femenina desde un parámetro diferente. En *Corazón sangrante* Hadad literalmente se come un corazón. Usando la representación gráfica de las letras de las canciones, la artista desenmascara la violencia contra la mujer implícita en el romanticismo de la

canción popular. En la mayoría de sus trabajos también ha usado esta estrategia como en *Mujeres insumisas* (2001), en el que la artista aparece vestida de pirámide, ataviada cual China Poblana, diosa Coatlicue o como indígena con alcatraces tomados de un cuadro muy conocido de Diego Rivera. De esta manera la hilaridad que produce en el público estas representaciones hiperbólicas de las letras de las canciones se convierte en una estrategia para provocar y despertar la conciencia y producir una cierta complicidad entre la artista y el espectador. Esta empatía refuerza la solidaridad entre varios grupos presentes en la audiencia de sus espectáculos (gays, feministas, progresistas, liberales de diversos tipos), y también sobre las audiencias multitudinarias, en la medida en que ella se convierte en un referente icónico de los símbolos religiosos y nacionales interpretando las canciones que los mexicanos consumen usualmente con gran placer. En *Auto homenaje de mí para mí* (2006-7) es posible apreciar claramente esta montaña rusa de emociones alrededor de los símbolos nacionales. Con este espectáculo Astrid Hadad celebró sus 25 años e intentó resumir en él gran parte de sus

espectáculos anteriores realizando un recorrido por los diferentes vestuarios, algunos muy antiguos y otros que ha ido recuperando y modificando, de su larga carrera artística.

Las Diosas rumberas

Dentro de toda la pluralidad de personajes mujeres que Hadad interpreta existe una mujer que debemos destacar: la rumbera. La mujer rumbera—vedette de espectáculos de baile tropical con poca ropa—es un ícono del cine mexicano de los años 40 y 50. En las películas estas rumberas, después de bailar maravillosamente, sufrían también intensamente. Estos personajes femeninos exploraban dramáticamente la compleja relación entre el dolor y el placer. Un buen ejemplo es la bailarina cubana Ninón Sevilla, quien para Hadad ejemplifica lo que en la llamada Época de Oro del cine mexicano fue el "reinado de las malas". Née Emelia Pérez Castellanos nació en La Habana en 1926 y fue la primera de una saga de rumbera cubanas en llegar a México (Rosita Fornés será otra importante representante de la isla en tierras mexicanas). Gracias a ella llega también a México el famosísimo Dámaso

Pérez Prado. Ambos ponen de moda el ritmo del mambo en México y rápidamente en toda Latinoamérica. Su consagración se dio gracias a la mítica cinta *Aventurera* (1951), en donde Ninón—quien fue la primera actriz en introducir movimientos alusivos a la santería cubana en sus bailes—hace una de las mejores representaciones de "reina mala" del cine latinoamericano.

A Hadad le interesa explorar los elementos disidentes de esta figura de "la mala" dentro de la estructura patriarcal de la cultura mexicana de la época, ya que el cine de rumberas era un espacio socialmente aceptado para la mujer en el que podía realizar todas las acciones que a "la buena" (la mujer buena) le estaban prohibidas. Fuera de Ninón Sevilla el cine de rumberas tuvo figuras muy famosas como Amalia Aguilar, Meche Barba, Rosa Carmina, Yolanda Montes "Tongolele" y María Antonieta Pons, entre otras. Inicialmente olvidado este género vivió un momento de reconocimiento en los años 50 y 60 a través del cine de la "nueva ola" francesa:

Actrices como María Félix, fotógrafos como Gabriel Figueroa, directores como Emilio "el Indio" Fernández, son reconocidos primero en

Francia; después se ocupa de ellos la crítica en nuestros países de América. Ninón Sevilla, igualmente, primero es aplaudida por los cineastas que crearon el llamado "cine de autor", cuando desde su revista *Cahier du Cinema*, escriben de ella desde Godard a Francois Truffaut. (Verdugo)

Hay un sinnúmero de espectáculos de Astrid Hadad con alusión directa o indirecta a las rumberas. Un ejemplo es el espectáculo *Pecadora* (1996-99)--un homenaje a la cinta *Pecadora* (1947)--que lleva como subtítulo "el pecado del placer o el placer de pecar". El espectáculo intenta desentrañar qué cosa es el amor a través de darle rienda suelta a la construcción social de la pasión, los sentimientos y las penas. En este espectáculo la primera mujer que se atreve a salirse de los parámetros masculinos es Eva: "la primera que se atreve a pensar, ya que es la primera que se atreve a salir del aburrimiento eterno del paraíso". Hadad también menciona a María Magdalena, la pecadora por excelencia: "la presidenta del club de fans de Jesucristo, su promotora, la única que nunca dudó de él. En este espectáculo "el pecado de la carne" es un pecado venial ya que según la artista "pecados mortales

son los que realizan nuestros gobernantes en contra de la población". Hadad centra la idea del mal en aquello que "daña a los demás desde las alturas mismas del poder y no en el goce sexual --que no debería ser pecado ni siquiera venial--" (Harmony). Teniendo en cuenta las circunstancias políticas por las que atraviesa México en las que después de los gobiernos del Partido de Acción Nacional (PAN) de ideología ultraconservadora grupos católicos intransigentes relacionados con la extrema derecha persisten en denunciar el uso del condón y en enrarecer el tema de las relaciones sexuales o los matrimonios del mismo sexo, un performance como el de Hadad intenta resituar el tema de la moral y darle su verdadera dimensión social. El cabaret *Pecadora*, como casi todos los de Hadad, coloca el dedo en la llaga en el tema del derecho de la mujer a la pasión y al goce. Toda esta actividad escénica presupone un esfuerzo por minar la distribución del poder y producir un espacio de tolerancia, es decir, reproducir las formas y los espacios de la cultura mexicana en los que ella es por naturaleza tolerante. Esto lo logra en parte gracias al uso de una forma de humor peculiarmente mexicana, "el albur", que ayuda a crear

un juego carnavalesco entre la artista y a los espectadores. El albur es un juego de palabras muy generalizado entre los hispanohablantes, aunque es muy característico de México por su contenido sexual y dependiente de metáforas culturalmente codificadas que se van multiplicando ad infinitum. Se desarrolla en tono de broma entre los participantes, en el que gana el que deja callado a su interlocutor. El ingenio de Hadad con la improvisación teatral potencia el uso del albur en sus espectáculos.

Quizá el esfuerzo de la artista no esté encaminado a cambiar totalmente la distribución del poder, pero sí a establecer una negociación que se da en la risa del espectador. Años más tarde realizará variantes de estos temas como en *¡Oh Diosas!* (2005) y en *Divinas pecadoras* (2007). En ellos el eje del espectáculo es una invocación a la fuerza femenina expresada por medio de los personajes de mujeres pecadoras. El espectáculo trata de paliar el exceso de fuerza, violencia, corrupción y prepotencia masculino en la historia de la cultura. Aparece por ejemplo la canción “Pa’ que me sirva la vida” en la que Hadad sale personificada como una diosa de la agricultura llevando un vestido negro con grandes mazorcas

pegadas sobre él y haciendo una fuerte crítica contra la proliferación de los productos transgénicos que afectan la agricultura campesina. En este espectáculo también recicla un personaje anterior, *La multimamada*, consistente en un traje de espuma con múltiples senos de mujer que es una alegoría a la República Mexicana siendo chupada y abusada. En esta oportunidad el traje personifica a la diosa Isis pero mantiene ese mismo significado. Dice Hadad con respecto a su espectáculo:

Es un poco para recordar a las diosas, y de cómo, en un principio, el género masculino veneró primero a éstas, que eran las creadoras de todo, pero en cuanto empezaron a tomar el poder los hombres, las diosas fueron enterradas y ahora sólo las vemos en imágenes de vírgenes (aunque haya todavía una fuerza poderosa en México, que es la virgen de Guadalupe). El poder femenino está olvidado, lo vemos en la política, ahora es muy difícil que una mujer acceda a un puesto público, y si lo hace, tiene que hacer un esfuerzo más intenso que cualquier hombre para poder brillar. La mujer, por muy buena que sea, siempre se queda en los segundos puestos. Las que logran destacar en algo son mujeres que

han desplegado una energía triple para llegar a ese puesto. (Olivares)

La música del espectáculo consiste en boleros y son cubano, además de la clásica canción mexicana y algunas milongas que tienen un humor barroco y lúdico, con arreglos muy particulares al estilo Heavy Nopal. Hay también dos canciones que Hadad escribió con música original. Otras son de Carlos Pascual y hay dos más de Tin Tan (Germán Valdés), ya que el show es también un homenaje para este ícono emblemático de la cultura popular mexicana.

No hay placer sin dolor

Astrid saca los puñales de las dolorosas.
Cristina Pacheco

Las rumberas que en las películas bailaban con intensidad también sufrían con intensidad. Son ellas los primeros personajes que en el campo del entretenimiento mexicano exploran dramáticamente la compleja relación entre dolor, sexualidad y placer. Ahora bien, el dolor en la cultura latinoamericana está muy ligado al sentimiento religioso y este por definición

está aparentemente alejado del placer. Cuando Hadad recibió la corona de reina del colectivo gay en 2007 durante la XXIX Marcha del Orgullo LGBT en la ciudad de México, pronunció un pequeño discurso en el que dijo: “Yo, como su reina, sí les puedo decir que sean putos, pero no sean pendejos, ¡Cúidense!”, en referencia al virus del VIH-SIDA. (Anodis) Con esta declaración la artista desvirtúa el sentido moralista que la sociedad mexicana le ha dado a la lucha contra el sida. La labor de Hadad en el escenario no solo es juntar los íconos profanos y sacros para mostrarlos como una pareja indivisible en la construcción del deseo, sino también mostrar en lo que se ha convertido la moral de una sociedad mexicana que pese a su aparente modernidad sigue siendo extremadamente pacata y “mocha”, término que en México se usa para describir a las personas excesivamente religiosas y conservadoras.

Ahora bien, en la cultura popular dolor y placer se encuentran felizmente hermanados, especialmente en el género musical del bolero. “Entre el ranchero, la música vernácula, el rock y la rumba, mi género favorito siguen siendo los boleros porque es una forma de expresión que al

cantarla permite que se libere una parte muy dolorosa del corazón.” (*La tequilera*. Semichon y Favre) Esa intensidad dramática del bolero permite tratar temas tan complejos y tan arraigados en el imaginario machista mexicano. Estos son tratados por Hadad, como se ve en los ejemplos antes citados, a través de un sentido del humor visual/plástico. Ahora bien, tal forma de visibilizar el dolor y el placer podría ser interpretada como una manera de reforzar y reinscribir a la mujer como un objeto del placer masculino. Sin embargo, el punto al que Hadad quiere llegar es mostrar la infinidad de posibilidades de su cuerpo como instrumento de placer tanto para hombres como para mujeres. Se trata más que de la reinscripción en el sistema patriarcal, de una liberación a través del goce, el placer y el humor que pasa por el juego y la desestabilización de las formas patriarcales existentes. Estas categorías son las que permiten romper el círculo simbólico que culturalmente censura la multiplicidad del deseo. Si bien esta liberación ocurre simbólicamente en el escenario, el espectador puede comenzar a replantearse, o al menos a jugar, con lo que entiende y ejercita como placer y dolor en su vida diaria y especialmente

cuando canta, tararea, silba o consume este tipo de canciones de amor popular. Al establecer formas alternativas de representación de la canción popular mexicana, Astrid permite que el humor y la sensualidad se conviertan en un mediador que le permite al espectador acceder a un sistema simbólico del deseo problemático, ya que cuestiona el sistema hegemónico. Al respecto, la escritora Cristina Pacheco comenta sobre los espectáculos de Hadad:

113

Astrid nos da un nuevo lenguaje, una nueva manera de interpretar el mundo, una nueva manera de relacionarse con la pareja, muy distante a la manera que heredamos a través del cine y de la canción. Estas hablan de la mujer como una mancornadora⁽²⁾, como una esclava, como un ser completamente despreciable o como una mujer que pidió su libertad y el hombre le dice ‘te equivocaste chiquita’. Astrid es todo lo contrario. Es una mujer con los pies en la tierra, muy centrada, la cabeza muy bien puesta, sabe exactamente lo que quiere. Lo que Astrid hace es

2 Mancuerna: gemelos de los puños de la camisa. Se usa para describir una pareja de cosas indisoluble.

hacernos pensar. Lo que logra con su espectáculo es que reflexionemos, que nos riamos un poquito de nosotras mismas y que sustituyamos la máscara de las lágrimas eternas, las lágrimas de amor, amor, amor, pero amor desgraciado, por una expresión mucho más inteligente. Las lágrimas en el cabaret de Astrid se vuelven brillo en los ojos. Y ese brillo en los ojos sólo se tiene cuando se posee un auténtico deseo de vivir. Y a eso es a lo que nos invita Astrid... Desde aquel primer día que vi a Astrid quedé convertida en una admiradora de una mujer que es uno de los detonadores importantes para hacer cambiar a la sociedad mexicana. (*La tequilera*. Semichon y Favre)

La mirada y el cuerpo vestido/desvestido

Tú ya no mandas en mí.
Me peine como me peine
ya no me peino pa ti.
(Astrid Hadad)

Los espectáculos de Hadad intentan situar en primer lugar el cuerpo de la artista y la mirada que se tiene sobre él, dentro de los parámetros de la cultura misógina y homofóbica, y al mismo

tiempo, hacer que el espectador se sitúe con su mirada como *voyeur* y como cómplice de un sistema que ha delimitado muy estrictamente los parámetros del deseo para la mujer. Este voyerismo es conjugado con un humor que desplaza, interfiere y desvía desde el terreno de lo simbólico la mirada masculina sobre el cuerpo de la mujer. Un ejemplo claro de ello es cuando Astrid dice en sus espectáculos: “Si las van a golpear muchachas, por lo menos que las cojan bien, porque golpeadas y mal cogidas van a acabar muy deprimidas” (*Autohomenaje*).

No hay un ápice de ingenuidad en Hadad con respecto a las limitaciones del papel que puede tener su cabaret dentro de la cultura patriarcal. Según ella:

Aunque ha habido un gran avance para que las mujeres tengan su propia vida e independencia, seguimos las mujeres mexicanas teniendo siglos de opresión que no se quitan de un día para otro. Terminamos siempre siendo la madre protectora, nos hagan lo que nos hagan; terminamos siendo la madre apapachadora, acariciadora, perdonando cualquier barbaridad que nos

hagan. Tenemos esto en nuestros genes. Ahora, ¿qué es lo que intento yo en mis espectáculos? Sacudirme de eso, ya que en la vida real no me lo puedo sacudir. Quiero convencerme sobre el escenario que no soy una mujer reprimida. (*La tequilera*. SEMICHON y FAVRE, 2001)

El artificio del cuerpo artístico

El cuerpo escénico de Hadad se ve literalmente construido y reconstruido en el escenario. Su obsesión con el cambio de vestuarios tiene un origen circense, imitando esos espectáculos en los que un artista se cambiaba instantáneamente de ropas atravesando un biombo. En *Divinas pecadoras* hay catorce cambios de vestido. Sobre la confección de su ropa la artista afirmó en su visita a Los Ángeles con motivo de la presentación de su espectáculo *La Cuchilla*:

Yo lo diseño, Rosina Conde me cose los vestidos y su hijo Omar Conde me hace todo lo que es hule espuma y tengo amigos que no son mexicanos, sino franceses, que aman la cultura mexicana y me ayudan, como Michelle Desfrenne o Bruno Fourure; este es un ilustrador que

me hizo la trajinera y ha diseñado varias cosas para este nuevo show conjuntamente conmigo. Tengo amigos muy creativos con los que platicamos mucho las ideas, y luego las vamos planificando juntos, sobre todo para este nuevo show. (Olvera)

Su vestuario dirige al espectador hacia la idea de la artificialidad del cuerpo. Nos muestra la importancia de expandir los límites de la construcción social del género con respecto a dos importantes componentes: el placer y el dolor, al igual que el juego con la identidad a través del sinnúmero de vestidos/capas que cubren/forman la imposible totalidad de una persona.

Hadad busca desenmascarar enmascarando, busca desnudar cubriendo, como en el caso de su espectáculo sobre las monjas coronadas en el que la artista casi ni se puede mover sobre el escenario debido a la indumentaria que usa. En ese espectáculo titulado *La monja coronada* (1992), que luego aparece recreado en otros espectáculos como en *La monja azteca*, Hadad relaciona a las mujeres que participaban del servicio religioso en los teocallis—o templos—del México prehispánico, con las monjas de la época de

la colonia. En el momento en que se despedían del mundo para “casarse” con Dios llevaban trajes bordados de pedrería, con sus respectivas coronas, dentro de las cuales ponían motivos bíblicos. Esta recuperación y recreación de las representaciones femeninas mexicanas a través de la historia es muy característica de sus espectáculos.

Lo que Hadad dice con todos estos cuerpos que se adhiere y quita en su performance cabaret es que su cuerpo artístico, como el cuerpo de todos los espectadores, es un cuerpo con una historia que comienza incluso antes del día de nuestro nacimiento. Los íconos religiosos, los símbolos nacionales, las prácticas sociales inscriben el cuerpo de una manera determinada. Una manera de no ser atrapado en la carga de valores que conllevan ciertas representaciones, es el juego con los cuerpos que nos han sido asignados. El arte del cabaret permite a la artista jugar con las narraciones en las que como mexicana ha sido narrada. Esta manera en la que es inscrito el cuerpo dentro de un sistema simbólico/cultural, es análogo a la manera cómo funciona el lenguaje. Estamos insertos dentro de un lenguaje (que como el cuerpo), puede o no ser activado a otras dimensiones más

autónomas, libertarias o subversivas, como también podemos renunciar al juego y seguir los paradigmas del imaginario oficial. Hadad trabaja con su cuerpo en tensión con el imaginario y el orden social establecido. El imaginario es aquí entendido como la red de significaciones que se derivan de la interacción entre los individuos y las comunidades (ciudades, barrios, grupos sociales) que habitan. Como vimos en este ensayo, es evidente que Hadad intenta disentir de esta red simbólica que podemos llamar la cultura patriarcal mexicana mediante una estrategia básica que se refina y sofisticada en cada una de sus repeticiones o reciclajes. Esto lo hace de tres modos: explorando los elementos que han sido reprimidos, señalando los aspectos subversivos o resistentes a la cultura oficial o imitando literalmente los elementos misóginos, homofóbicos y/o discriminadores con el propósito de hacer más explícita su presencia.

Por otra parte, su arte se basa en el uso y abuso de la tradición. En el cine de rumberas, en el teatro de carpa o en el teatro de revista, los autores de estas operetas o dramas hacían lo que el maestro Armando De María y Campos denomina: “una sexualización de la

crítica y una frivolidad de la representación” (5). Las divas de esa época negociaron socialmente un cuerpo idealizado, casi inmaterial, como el de María Conesa y Celia Montalván, pero con expresiones “faciales ambiguas equivalentes al adulterio y a la pérdida de la cordura social... siempre a punto de entrar en trance histérico” (MONSIVÁIS, 1988, p. 32). Los espectáculos, y especialmente las letras de las canciones de Hadad, apelan a este estado patético en trance histérico. Un ejemplo claro de ello lo encontramos en la portada de su disco ¡Ay! en el que la cantante aparece ahogándose (literalmente con el agua al cuello) mientras grita (conjeturamos): “¡Ay!”

Si bien, lo que podríamos llamar como el patriarcado mexicano del momento, estereotipa la imagen de la mujer por medio del papel de la rumbera, al mismo tiempo esta mujer adquiere un espacio distinto al del hogar. Esta es una de las ambigüedades sobre las que se construye el cuerpo público de la mujer en esa época y es una de las estrategias fundamentales que Hadad usa para resemantizar la presencia de su cuerpo en la escena. Ese cuerpo disidente de la diva le permite a la artista acceder a otros

cuerpos de mujer y es aquí donde creo reside uno de sus grandes aciertos: vincular el cuerpo de la diva con el cuerpo de todas las mujeres mexicanas. Todos estos cuerpos en el cabaret de Hadad están, literal y visualmente, cargados de historia. Son cuerpos artísticos recubiertos por infinidad de otros cuerpos (aztecas, coloniales, indígenas, religiosos, contemporáneos). Como cuerpo-artefacto premeditadamente artificial, Hadad se rehúsa a ser una representación fija o un modelo maestro de la mujer. Es por ello que en el escenario ella es todas las mujeres, en contravía con la idea patriarcal de que la mujer es una.

Un cuerpo barroco

Las presentaciones de Hadad tienen el propósito de abrumar al espectador con el esplendor barroco de elementos dispares pertenecientes al cabaret, el performance, el teatro y la cultura popular. Estos elementos se fundamentan en lo sensible, es decir, lo corporal, lo sonoro y lo visual, como imperativo estético. Este imperativo tiene una relación muy estrecha con el deseo expreso de la artista de definir el cuerpo

como espectáculo. Lo anterior nos permite relacionar su arte con un espíritu barroco en el sentido de que Hadad intenta buscar otra racionalidad, es decir su performance es la búsqueda de una filosofía lúdica, de una ideología de la imaginación que se opone a un espíritu pseudo neo-moralista que ha hecho tanta carrera en la sociedad mexicana no solo a través de las administraciones del Partido de Acción Nacional (Fox 2000-2006, Calderón 2006-2012), sino también de los esferas más reaccionarias del Partido Revolucionario Institucional (PRI) e incluso de ciertos sectores del Partido de la Revolución Democrática (PRD) de línea aparentemente más progresista. Como afirma Enoé Uranga (Ex diputada local, activista y principal impulsora de la Ley de Sociedades de Convivencia en el Distrito Federal): “La homofobia no tiene identidad ideológica en términos de izquierdas y derechas” (Reyes)⁽³⁾.

La obra de Hadad es una reacción a esta univocidad política y cultural, tan peculiar del patriarcado mexicano (sin importar la ideología política), que

encuentra su expresión estética en lo híbrido, lo diverso, lo desviado, que en lugar de condenar o rechazar, acepta e incluye las múltiples formas de la representación del cuerpo. El barroco que Hadad nos ofrece, no es solamente la mezcla de lo indígena y lo hispano, aunque lo incluye y de manera explícita. El barroco que ella nos señala es un mestizaje contemporáneo, es una fusión de múltiples íconos que se actualizan y resemantizan en su cuerpo. Un barroco que no pretende ahondar en los falsos dualismos (la cultura moderna versus la cultura indígena, la cultura rural vs. la cultura urbana), sino por el contrario, quiere construir analogías entre imagen y concepto, entre metáfora y metonimia. Sus relaciones no son necesariamente epistemológicas (del conocimiento) sino fundamentalmente retóricas (de la forma). El barroco de Hadad aporta la visión del fragmento, de aquello que no puede ser reducido a una totalidad, tal como lo entendiera Walter Benjamin en su estudio sobre el barroco (*El drama barroco alemán*). Este carácter alegórico (emblemático) introduce una nueva forma de entender la mexicanidad de un manera oblicua y de cierta forma mística, ya que se regodea en la retórica de su estética, en

3 La cita completa es la siguiente: “La homofobia no tiene identidad ideológica en términos de izquierdas y derechas, es un tema más de liberales y conservadores, es algo muy de México. Podemos encontrar liberales como Diódoro Carrasco del PAN que se manifiesta a favor de la Ley de Sociedades de Convivencia. A lo mejor nos toca educar a la izquierda pero [aunque realmente] estos son temas de la izquierda. (Reyes)

la nada de su esplendor, que quiere a toda costa atrapar el sentido de esa mexicanidad en el acto mismo de la forma.

Bibliografía

ABELLEYRA, Angélica. “Astrid Hadad: dadora de placer”. *La Jornada Semanal*, 27 de mayo del 2001. In: <http://www.jornada.unam.mx/2001/05/27/sem-columnas.htm>

ALZATE, Gastón. “Un espectáculo no apto para mochos”. *Chasqui*. 29.1 – 2000, pp. 3-18.

ALZATE. “Expandiendo los límites del teatro: entrevista con Astrid Hadad”. *Latin American Theater Review* 15.22, 1997, pp. 153-63.

Anodis, “Astrid Hadad, reina del colectivo gay”. Redacción Anodis. 30 de junio de 2007. <http://anodis.com/nota/9624.asp>

BENJAMIN, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Trad. José Muñoz Millanes, Madrid, Taurus, 1990.

CRUZ BÁRCENAS, Arturo. Astrid: en el teatro Hidalgo refrendaré que soy la cabaretera más subversiva del planeta. *La Jornada*. 8 de abril de 2008 <http://www.jornada.unam.mx/2008/04/08/ind>

[ex.php?section=espectaculos&article=a09n1esp](http://www.jornada.unam.mx/2008/04/08/ind)

DE MARÍA Y CAMPOS, Armando. “El teatro de género chico en la revolución mexicana”. *Escénica* 1.9 (1984): 4-32.

HARMONY, Olga. “Pecadora”. *La Jornada*. Agosto 21, 1997. <http://www.jornada.unam.mx/1997/ago97/970821/harmony.html>

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

OLIVARES, Juan José. “¡Oh Diosas! busca reivindicar la energía femenina: Astrid Hadad”. 20 de agosto de 2005. <http://www.jornada.unam.mx/2005/08/20/a08n1esp.php>

OLVERA, Jesús. “Astrid Hadad: Pachanga, Tequila y Surrealismo”. *Alborde*. 2008. <http://alborde.wordpress.elclasificado.com/musica-section/entrevistas-musica/astrid-hadad-pachanga-tequila-y-surrealismo/>

RAMÍREZ-CANCIO, Marlene. “Interview with Astrid Hadad”. Hemispheric Institute Encuentro: Memory, atrocity and resistance (2nd Annual Hemispheric Institute: 2001: Monterrey, Mexico). In: <http://hidv1.nyu.edu/video/001010699.html>

REYES, Mario Alberto. “Refrendan Marcha del Orgullo como movimiento político y

social”.

<http://eventoslgbt.blogspot.com/2008/06/notas-relacionadas-con-el-evento.html>

SEMICHON, Aurelie; FAVRE, Pierre. *Astrid Hadad, La Tequilera*, documental.

Champagne Films and Music, 2001.

VERDUGO, Waldemar. “Ninón Sevilla, una estrella cercana”. Fragmento de *América una sola*. Febrero 7, 2006. <http://ninon-sevilla-entrevista.blogspot.com/>

Publicado inicialmente en Vogue en 1983, y posteriormente en Uno Mas Uno en Mexico, 1987.

WEINER, Tim. “Out There/Mexico City; A Diva Outraged And Outrageous”. New York Times. March 4, 2001.

<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9503E7DC143BF937A35750C0A9679C8B63&sec=&spon=&pagewanted=all>