



**UNIVERSIDAD VERACRUZANA**

---

---

**Instituto de Investigaciones  
Lingüístico-Literarias**

**MOTIVOS PARA REÍR.**

**CANCIONES DE LILIANA FELIPE Y JESUSA RODRÍGUEZ**

**Tesis que para optar al grado de  
Maestro en Literatura Mexicana**

presenta:

**Bryant Iván Caballero Cano**

Asesor:

**Dr. Ángel José Fernández Arriola**

Xalapa, Enríquez, Veracruz.

Julio de 2011

*Para Alejo, con admiración y anhelo.  
El responsable de que esta investigación llegara a su fin,  
y quien ha procurado como nadie mi felicidad.*

Agradezco la ayuda inconmensurable de María Asunción Cano, Cristina Elizalde, Bertha Díaz y Alejo Medina por sus atentas lecturas y certeras recomendaciones. Al Dr. Alejandro Palma Castro, la Dra. Esther Hdez. Palacios y la Mtra. María Malva Flores García, auxiliares irremplazables en la etapa última. Especialmente a Oscar Moncada, amigo y maestro, cuyas correcciones fueron cruciales y a quien debo más de una de las ideas que atraviesan esta tesis.

A Judith Buenfil, Alejandra Sánchez –“las Rumis”– y Fernando Yralda, quienes hicieron mis días de la maestría más llevaderos, y cuyas amistades atesoro. A Josué Martínez, que me dio, entre otras cosas, la idea original que motiva este documento.

A Ángel José Fernández, por su infinita paciencia; y a Martha Munguía por sus sabios consejos.

Y por último agradezco a mis padres, que contra toda probabilidad, han creído en mí.

## **Teatro Bar El Hábito<sup>1</sup> Paraíso de la Idiotez**

Está usted ingresando a la página  
que le permitirá hacer el ridículo,  
fracasar y equivocarse,  
sin abandonar jamás ese sentimiento  
de legítima vergüenza.

Bienvenidos al hoyo negro  
de la libertad de pensamiento!

Lo de "teatro bar" es para conservar  
las formas, pero no se deje engañar.  
Esto es un cabaret.

(nomás no le digan a nadie)



Madrid 13 • Coyoacán • 04100 • México D.F.  
**5659 1139 y 5659 6305**  
elhabito@internet.com.mx - laspatronas@elhabito.com.mx

---

<sup>1</sup> Hoja de inicio de la página electrónica de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez: *Teatro Bar El Hábito*.  
<http://www.elhabito.com.mx/>

## ÍNDICE

<b>Introducción</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO I. Marco socio-histórico.</b>	<b>7</b>
1.1 Justificación	7
1.2 Transiciones democráticas. Modelo de realidad	9
1.3 Las élites intelectuales	15
1.4 Vanguardias latinoamericanas	23
1.5 México y la década de los 90	26
<b>CAPÍTULO II. Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez. Producción y crítica.</b>	<b>41</b>
2.1 Producción cultural	41
2.1.1 Justificación	41
2.1.2 Liliana Felipe	44
2.1.3 Jesusa Rodríguez	46
2.1.4 <i>Las Patronas</i> : Un fenómeno cultural	48
2.2 La mirada externa. Crítica y artículos	64
2.3 Caracterización del objeto de estudio	82
<b>CAPÍTULO III. La risa en Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez.</b>	<b>91</b>
3.1 De la sonrisa a la risa	91
3.2 Delimitación de la risa	94
3.3 La risa caquina en Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez	96

3.3.1 Ámbitos de lo social: lo serio y lo risible	96
3.3.2 La risa angelical y la risa diabólica	103
3.3.3 Lo inútil, la repetición y la ruptura de lo serio	106
3.3.4 La risa y los marcos regulatorios: Crítica y sanción	114
3.3.5 El poder y la risa	124
3.3.6 La comunidad de la risa	127
3.4 De la risa a la sátira política mexicana	136
<b>Conclusión</b>	<b>147</b>
<b>Anexo I. Letras de las canciones del <i>corpus</i></b>	<b>153</b>
<b>Anexo II. Disco compacto con las canciones del <i>corpus</i></b>	<b>179</b>
<b>Obra citada</b>	<b>180</b>

**LA CANCIÓN ES UN AUTÉNTICO REGALO DE LOS DIOSES,  
PERO RECLAMA UN ELEVADO COSTO POR SU USO,  
CONVERTIRSE EN AQUELLO QUE SE CANTA.**

**J.W. GOETHE.**

## INTRODUCCIÓN

La presente investigación busca permitir a los lectores mirar la producción literaria de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez desde una perspectiva académica. La finalidad es crear menor distancia entre la obra y el espectador e identificar los elementos que conforman el universo poético de las autoras, así como la forma en que se relacionan y construyen su discurso.

A lo largo de la investigación he corrido por caminos desafortunados, llevado por la emoción y el ímpetu del admirador; sin embargo, el tiempo, el trabajo constante, la sabia asesoría y el sosiego de las horas en el escritorio me han prestado serenidad para poder ver con ojos un tanto más certeros el objeto de estudio. El propósito está en mirar la justa dimensión de la obra de las autoras, resaltar sus aciertos, así como denunciar sus traspies, apuntar las inconsistencias y delimitar sus alcances, pero sobre todo, ubicarlas dentro de nuestra tradición literaria, destacando especialmente su función social.

En un inicio el acercamiento que parecía más adecuado era el de abordar la labor de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez a través de sus obras de teatro, creyendo que era ahí donde mejor cabría una indagación. Sin embargo, al iniciar la investigación fue desalentador hallar que han sido escasos los guiones teatrales que han publicado, limitando en mucho un panorama, ya no amplio, sino al menos general, de su escritura dramática.

Difícil se volvía entonces un intento por trabajar sobre textos y manuscritos inéditos, ello contando con obtener, de mano de las autoras, sus borradores. Aún así, suponiendo que esto se lograra, la incursión en una investigación teatral escapa a los alcances de una maestría en literatura. Los guiones de las autoras se presentan deficientes, y difícilmente resistirían un análisis literario, ya que la riqueza de su trabajo se encuentra no en los

documentos publicados (texto literario), sino en el texto escénico, aquél que solo puede apreciarse durante la representación. El sistema de signos manipulado en la puesta en escena completa el guión escrito y le da su verdadera importancia.

Únicamente se podría haber intentado un estudio a partir de las teorías sobre la teatralidad, metodología que de igual forma se desecha por considerarlas afincadas aún en el ámbito semiótico, sin posibilidades de liberarse de su compleja, confusa y muchas veces absurda argumentación.

Sin contar con documentos tangibles suficientes en lo que a su escritura dramática se refiere y previendo la poca luz que los estudios teatrológicos podían arrojar al respecto de sus obras, en parte por la poca información que recogen sus guiones, en parte por las limitaciones de las teorías que intentan desentrañar en un texto dramático toda la complejidad del fenómeno del teatro, se decide desechar la idea de una investigación a partir de una metodología teatral.<sup>2</sup>

Poco es lo que un lector pueda gozar del trabajo teatral de Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe; el teatro nace y muere en el escenario, lo que de él queda es solo la memoria. Los registros (video filmes y fotografías) pueden facilitarnos una idea aproximada de lo que la obra representa, sin embargo, jamás podrá darnos la totalidad. Entonces, ¿cómo posibilitar una revisión académica de su labor? Imposible si el objetivo es analizarlo desde lo teatral.

---

<sup>2</sup> No se pretende dilucidar en lo anteriormente dicho el complejo problema de la teatralidad. Únicamente se subraya la incapacidad de los estudios literarios al momento de pretender dar cuenta de un fenómeno tan complejo como lo es el teatro. La teatralidad se entiende como un proceso psíquico, que ocurre en la cabeza del lector-director a la hora de hacer tangible (la puesta en escena) lo intangible (el texto dramático). Las teorías que al respecto de ello existen sirven para dilucidar la complejidad del teatro, para sistematizar sus componentes y para ingresar en la obra estética que comprende tiempo y espacio de manera explícita. La literatura dramática y el teatro no son lo mismo, conviven y se emplean mutuamente en ocasiones, pero de ninguna forma se encuentran sistematizados. Una investigación de teatro no debe realizarse en un instituto literario, esa es la pugna, la razón principal por la que se desecha el teatro de las autoras aquí estudiadas, y la voz personal que se distancia del documento y se ofrece como punto de vista únicamente.



Sin embargo, lo efímero de su obra se salvaguarda en algunos de sus aspectos; existen dentro de sus espectáculos fragmentos musicales acompañados de letras que han ido reuniendo y publicando en discos. De esta forma se ha logrado formar un *corpus* tangible y asequible por un lado e independiente del fenómeno teatral por el otro. El origen de estas canciones, si bien es cierto que surgen en el seno de las puestas en escena, logran una autonomía al momento de reagruparse con otra visión ordenadora y al ser ofrecidas sin el vínculo escénico. Cada uno de los discos que han editado encierra un universo propio y mantiene un diálogo interno que les otorga unidad y sentido por sí mismos.

El estudio de las canciones dentro de un ámbito teatral podría llevarse a cabo, después de todo es ahí donde surgen; como parte de un espectáculo escénico otorgan dicha posibilidad, pero también, al estar editadas en un contexto distinto al que inicialmente las generó, permiten un acercamiento no por la vía dramática sino por la lírica. Esta es la propuesta, estudiar las canciones de Liliana y Jesusa como un conjunto de piezas líricas que contienen características específicas.

Las canciones seleccionadas para este fin han sido veinticuatro, de un total de siete discos: “Como Madame Bovary”, “Cuando cumpla los 80”, “Échenle sal”, “El maíz”, “Elotitos tiernos”, “La coneja”, “La cumbia del pescado”, “La maldita circunstancia”, “Las histéricas”, “Las moscas”, “Memoria”, “No me arrodillé”, “No nos van a centavear”, “No te lo puedo decir”, “No va a alcanzar la leña”, “O dicho de otro modo”, “Onán”, “Pobre gente”, “Que devuelvan”, “San Miguel Arcángel”, “Sirena con patas”, “Tertuliano”, “Tiene que salir” y “Tienes que decidir”.

Otra razón importante por la que se toma la decisión de trabajar con las canciones citadas es por encontrar en ellas la síntesis y la *summa* del discurso de la obra de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez. La brevedad de estos textos gana en énfasis y contundencia,

retomando los temas e intereses que se logran apreciar en toda su producción, aunque es necesario señalar que también son canciones fuertemente limitadas por el contexto socio político que las vio nacer. Pese a ello, es en las canciones donde se observa el más adecuado camino para acercarse a la principal característica de su obra: la risa. Dicho lo anterior solo resta dejar en claro que no se pretende aniquilar los indicios escénicos que se enclavan en las canciones, sin embargo, la mirada está en la composición poética y en su función lírica; lo demás será marginal y residual, únicamente, desde luego, para los fines de esta investigación.

Seleccionado el objeto de estudio queda pendiente entonces resolver ¿cómo y desde dónde es posible situar las canciones de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez dentro de la producción literaria mexicana?

Buscar la respuesta a estas preguntas es lo que ha llevado a la redacción de esta tesis; a lo largo de las siguientes cuartillas la escritura se encamina a demostrar que es posible leer la obra de estas autoras como parte de una tradición literaria y que a ella debe su razón de ser, justificando su poética así como los mecanismos para su creación.

La investigación está presentada en tres capítulos y una conclusión, organizando en el primer capítulo la información contextual e histórica que conforma el modelo de realidad que interesa para el adecuado estudio del trabajo de las autoras y al cual hacen constante referencia a través de su obra. A lo largo de este capítulo se plantean las ideas generadoras de dicho modelo de realidad contemporáneo, tomando como eje el pensamiento de Eduardo Subirats, mismo que devela un horizonte adecuado para repensar nuestra historia, aquella que es motor y origen del discurso estético de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez.

La investigación cede terreno a la revisión crítica de la producción de las autoras en el segundo capítulo, construyendo una biografía – tarea necesaria al no existir ninguna aún–

centrada en su producción estética y cultural; esto con el fin de poder obtener un panorama más nítido de la recepción que ha tenido la obra así como el análisis crítico de lo que se ha dicho al respecto de sus canciones, y en particular de su labor como artistas escénicas.

En este capítulo se da especial atención a la crítica realizada sobre el trabajo de Felipe y Rodríguez, ya que tanto artistas como intelectuales se han detenido a observar su obra. Esta revisión atiende los diversos enfoques y las perspectivas desde donde han sido estudiadas. En la segunda parte del capítulo se caracterizan los rasgos principales de las canciones y se proporciona la contextualización de su origen y agrupación, buscando resumir las preocupaciones constantes de las autoras y conformando una representativa muestra del universo poético que proponen a lo largo de su obra.

Llegado el tercer capítulo la investigación se centra en dar cuenta del análisis realizado al conjunto de canciones que fueron previamente seleccionadas y que, siendo un micro universo del discurso de ambas mujeres, permite observar con detalle los mecanismos utilizados, así como las estrategias literarias y artísticas que emplean.

En este apartado se vinculan y justifican los capítulos anteriores y se logra adscribir, con base en el análisis, el género al que pertenece la obra estudiada así como la clave de lectura para ello; a saber: la sátira política mexicana y la risa respectivamente.

Es a través de las distintas formas de la risa que se organiza la producción lírica de las autoras y se le da coherencia y unidad; revisar en cada una de las letras la forma en que las distintas degradaciones de la risa como la ironía, la parodia, el humor negro o el sarcasmo surgen, se convierte en la tarea principal del último capítulo, buscando con ello profundizar en el trabajo literario de la producción y, como consecuencia, situarla en la tradición de la sátira política mexicana.

La perspectiva propuesta es observar las letras de las canciones de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez articuladas dentro del género de la sátira política en el contexto mexicano, mismo que presenta como principal característica la capacidad de recoger las distintas formas de la risa comprometida y liberadora, que es, como ya se mencionó, la idea subordinadora de las canciones que aquí se estudian.

## CAPÍTULO I.

### Marco socio-histórico.

#### 1.1 Justificación

A partir de una mirada atenta a las canciones de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez se puede afirmar que responden a la necesidad de expresar, a través de su obra, un discurso que encuentra su más importante razón de ser en el contexto que las cobija.

El origen de la producción artística de estas dos mujeres es eminentemente social; su finalidad es forjar una realidad distinta a la que hasta ahora ellas han vivido, señalando momentos históricos, personajes y situaciones, pero sobre todo, denunciando las ideas que han influido en la construcción de las estructuras sociales que impiden el crecimiento y desarrollo de la mayor parte del pueblo mexicano. Por ello es necesario iniciar con una breve descripción del contexto socio-histórico desde el que parten las autoras, a fin de provocar nuevos y mejores significados en su obra.

La obra de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez es susceptible de mirarse desde la tradición de la sátira política, género que exige una relación comprometida de la obra con la realidad que la rodea, ya que “la importancia de la sátira radica en la condición ideológica de su desarrollo” (González Casanova, *La literatura* 86). Por tanto, presentar un contexto histórico se muestra ineludible. El interés en este momento no es señalar los elementos que las adscriben a este género en particular sino destacar un periodo de la Historia que más adelante justifique y valide, por su estrecha relación con la obra estudiada, su pertenencia a la sátira política y por ende ubique a la obra de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez en la tradición de la literatura mexicana.

No es posible comprender un género si no se logra entender cuál es su misión, siguiendo a Walter Benjamin en *El concepto de la crítica del arte en el romanticismo alemán*, “entender del género su idea”. La misión de un género es siempre estética pero responde a una necesidad emanada de los propios procesos históricos. “La misión estética de un género responde a una tarea histórica” (Beltrán 266).

Se presenta entonces este entramado histórico a fin de echar mano de él en el momento oportuno en que se aborden las características de la obra de las autoras y las implicaciones que conllevan.

Dado que este pasado no puede ser extraído de manera arbitraria, la organización de los acontecimientos y la elaboración de hilos conductores entre distintos momentos o episodios de la historia deberán responder a un criterio previamente establecido. Para ello es necesario contar con un discurso que con anterioridad haya establecido un conjunto de conceptos e ideas que expliquen de mejor forma las razones por las cuales sucede determinado acontecimiento, y genere con esto un modelo que explique nuestro presente a partir de determinados acontecimientos que hemos vivido. Eduardo Subirats, a través de sus escritos, logra establecer un pasado común para toda Latinoamérica, o más específicamente *lusohispanoamérica*, concepto que encierra en el mismo proceso socio-histórico a España, Portugal y sus respectivas colonias americanas.

Este modelo que decididamente se parafrasea a lo largo del capítulo destaca por presentar en primera instancia una propuesta integradora de estas distintas naciones, mirando aquellos puntos de encuentro y describiendo los lugares donde se han hermanado, incluyendo el presente.

Antes de iniciar con el modelo de Subirats es necesario hacer unas últimas precisiones. El complejo discurso del autor logra convertirse en columna vertebral de este

apartado que pretende dar cuenta de los acontecimientos que provocan, al tiempo que validan, la obra de las autoras. Sin embargo, no es la única voz con la que se dialoga, aunque sí la más importante. El capítulo tiene como motivo dar cuenta del contexto donde surge el fenómeno cultural que encarnan Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez.

## **1.2 Transiciones democráticas. Modelo de realidad.**

Desde hace algunas décadas la región denominada lusohispanoamérica ha iniciado un proceso cultural que se ha denominado *transiciones democráticas*, periodo por el que atraviesan la gran mayoría de los estados nacionales que componen la América Latina, España y Portugal. Dicho proceso cultural se caracteriza, grosso modo, por considerables cambios políticos y culturales que ponían fin a distintos periodos de regímenes terroristas, dictaduras o “gorilatos”, variando entre las distintas naciones; generando con ello situaciones sociales abiertas y dando lugar a una serie de amplias reformas institucionales, abriendo por último renovadas expresiones intelectuales y artísticas.<sup>3</sup>

Este periodo que atravesamos despertó en un inicio grandes esperanzas sociales y rejuveneció los ánimos de los pueblos, inyectando nuevas y renovadas fuerzas para continuar en el camino del desarrollo y el progreso; sin embargo, hoy en día una serie de interrogantes se proyecta sobre este paisaje político y cultural, preguntas que van encaminadas a revisar los límites intelectuales e institucionales de esas transiciones, señalando la crisis profunda de estos países, denotada por el atraso, la marginalidad y la

---

<sup>3</sup> Este periodo denominado *Transiciones Democráticas* se ha ido desarrollando a lo largo de las últimas décadas del siglo XX. Difícil concretar con mayor precisión el arranque de este proceso cultural, debido a que a veces antes, a veces después, las distintas naciones involucradas fueron avanzando de las dictaduras y regímenes terroristas a las transiciones democráticas. Más aún, existe en Cuba el ejemplo de una nación que aún no se decide a iniciar este proceso.

falta de integración nacional o social, así como la persistencia de valores sociales y políticos autoritarios (Subirats, *Memoria* 21).

Este diagnóstico se debe a que no se ha logrado suprimir la herencia de un pasado autoritario, donde la modernidad sigue siendo colonizada o, en otras palabras, donde nos colonizan con la modernidad; y en la que existe una dependencia postcolonial, pero no hacia las viejas metrópolis, sino a las nuevas potencias.

En estas regiones, el concepto de modernidad<sup>4</sup> no se ha construido con base en la relación tripartita que se establece entre la sociedad civil, la minoría intelectual que provoca las reformas y la evolución democrática de las instituciones; la modernidad aquí se ha entendido como su opuesto,

la destrucción sistemática de las reformas autónomas de participación social, la persecución y el exilio de las voces intelectuales reformadoras y la precariedad de las instituciones educacionales y científicas ha sido una característica dominante a lo largo de la historia moderna de esas naciones hispanas (Subirats, *Memoria* 22).

Teniendo esto en cuenta no es de extrañar la destrucción masiva de la biodiversidad, de las lenguas, las memorias prehispánicas y aún la de las propias vidas humanas en algunas de estas regiones, dando lugar a fuertes movimientos migratorios y exilios. Los países que integran esta modernidad colonizada han sido sistemáticamente explotados, en algunos

---

<sup>4</sup> El concepto de Modernidad es de central importancia en la construcción de cualquier modelo contemporáneo de realidad, no siendo la excepción el pensamiento subiratiano, donde se entiende como “las resonancias y repercusiones de la reforma intelectual de la Ilustración europea, la Independencia de Norteamérica y la Revolución francesa”. Sin embargo este estado de madurez intelectual de las culturas norteamericana y europea no se puede transferir a las monarquías ibéricas y sus colonias americanas sino a través de “las restricciones que la Iglesia y sus tribunales inquisitoriales impusieron a las reformas intelectuales y políticas del siglo xviii” (Subirats, *Memoria* 13). Tenemos, entonces, una Modernidad hispánica como un proyecto limitado o una aspiración truncada. De ello se deduce una consecuencia capital, en las culturas modernas europeas casi siempre se han contemplado los conflictos y las miserias de este lado del Atlántico como “cosas de otro mundo [...] los paisajes de miseria y de muerte son analizados como la consecuencia de la propia mirada colonial que Europa y los Estados Unidos han implantado sobre ese innominado ‘otro’: el eufemismo posmoderno bajo el que las nuevas élites contemplan América como un no-lugar, sin memoria, sin conciencia y sin voz” (Subirats, *Memoria* 14-15).



casos hasta el exterminio, sea en su constitución geográfica, con especial atención a sus recursos naturales, sea en su cultura, en forma de lengua, tradiciones o sistemas de organización.

Pero el mayor atraso con respecto a las modernidades norteamericana y europea se materializa en la falta de actitud crítica con respecto al propio pasado lejano, mediato e inmediato. No se han cuestionado las tradiciones autoritarias, los cambios estructurales que las dictaduras a lo largo de los años sembraron en terrenos tan diversos como deuda externa, monopolio, derechos humanos o educación.

Visto desde esta óptica, no es tan sencillo afirmar que las transiciones democráticas se hayan traducido en rupturas con su pasado y con las tradiciones políticas dictatoriales que a lo largo de la colonia española y portuguesa se vivieron, y que a su vez se recrudecieron y refinaron durante los siglos XIX y XX con motivo de una tutela neocolonial de Norteamérica y Europa. Bajo esta lectura, el periodo que vivimos no es más que una continuación de este mismo proceso colonial y hegemónico donde, encubierta bajo la superficie de cambios administrativos y discursivos, se encuentra una nueva forma de servidumbre dominada por los centros globales de poder financiero y político.

En algunas ocasiones se pueden rastrear, a lo largo del siglo pasado, algunos intentos de soberanía nacional democrática que contenían proyectos de un desarrollo cultural autónomo y de distribución equitativa de la riqueza. Dos casos importantes fueron Janio Quadros “Jango” en Brasil, tras el golpe de Estado de 1964 y Salvador Allende en Chile, considerado el primer presidente marxista en llegar por elección democrática en 1970, y siendo ambos neutralizados con sendos golpes de Estado. También se debe incluir a la revolución cubana, menguada posteriormente por la influencia de la guerra fría. Otros casos son consignados por Eduardo Galeano en su libro *Las venas abiertas de América*

*Latina*, donde menciona algunos intentos como el del *ciclo heroico* de 1811 a 1820 encabezado por José Artigas quien quiso sembrar las bases económicas, sociales y políticas de una Patria Grande en lo que fueran los límites territoriales del antiguo Virreinato de Río de la Plata;<sup>5</sup> intento que, pese a lo difundido y aceptado de sus ideas, fue triturado por el juego de pinzas de Río de Janeiro y Buenos Aires, instrumentos ambos del Imperio británico (Galeano 153).

Existió también Juan José Arévalo en Guatemala cuya labor fue continuada y profundizada por Jacobo Árbenz, quienes propusieron un proyecto de desarrollo e independencia y una reforma agraria verdadera; propósitos tan osados que fueron reprimidos por el gobierno Norteamericano de Dwight D. Eisenhower bajo la operación *libertadora* de 1954 y con la consigna de proceder contra “la cortina de hierro” que estaba descendiendo sobre Guatemala.

En México, el siglo XX abre con una Revolución civil<sup>6</sup> producto de un siglo entero de retraso y marginalidad:

Después de la caída del régimen de Huerta, Emiliano Zapata y Pancho Villa, el “Atila del Sur” y el “Centaurio del Norte” entraron en Ciudad de México a paso de vencedores. A finales de 1914 se abrió un breve ciclo de paz que permitió a Zapata poner en práctica, en Morelos, una reforma agraria aún más radical que la anunciada en el Plan de Ayala y que le costó la vida (Galeano 161).

---

<sup>5</sup> Este denominado “ciclo heroico” apeló a las masas populares de los territorios que hoy ocupan Uruguay y las provincias argentinas de Santa Fe, Corrientes, Entre Ríos, Misiones y Córdoba (Galeano 153).

<sup>6</sup> Este periodo de la historia de México, mejor conocido como la Revolución Mexicana es consignado en la historia oficial como un “complejo proceso mediante el cual fue destruido el Estado oligárquico y neocolonial de fines del siglo xix. La institucionalización comenzada en los últimos años del decenio de los veinte marcó el inicio de otra etapa histórica” (Garcidiego 225). Se destaca de esta definición el fragmento en el que se admite la existencia a finales del siglo xix de un estado neo-colonial, ello emparenta a la historia oficial con la concepción subirratiana, sin embargo, se distingue por señalar que la Revolución sirvió precisamente para destruirlo, teniendo, aquí, una visión de continuación, donde la Revolución modificó y actualizó esos mismos procedimientos de un estado neocolonial.

Todos estos intentos, esporádicos por lo demás, solo han sido sueños de una posible América, “sucesiva y brutalmente interrumpidos en un ritmo de dictaduras mercenarias sufragadas por el primer mundo, y tan corruptas y criminales como lo fueron los propios gobiernos virreinales de la corona hispánica” (Subirats, *Viaje* 19 y 20). Los mejores ejemplos de bloquear los intentos por una alternativa verdaderamente moderna se cristalizan en figuras como Porfirio Díaz en México, Ernesto Geisel en Brasil, Omar Torrijos en Panamá, Jorge Rafael Videla en Argentina o Augusto Pinochet en Chile; solo por mencionar algunos de los más destacados ejemplos.

Ante este panorama, podemos percatarnos de que las transiciones democráticas no son sino el siguiente eslabón de una cadena iniciada con la conquista, y continuada por la colonia, que a su vez se perpetúa en los procesos neocoloniales de los siglos XIX y XX y que se encuentra en perfecta concordancia con el proceso histórico que se vive actualmente. A pesar de los nuevos discursos que describen nuestras naciones actuales como embriones democráticos en busca de una modernidad auténtica, bajo el poder de las corporaciones financieras y mediáticas, el propio concepto de democracia se ha vaciado enteramente de contenidos políticos y sociales. La modernidad latinoamericana del siglo XX se puede resumir en dos trazos. Por una parte, un concepto de desarrollo de consecuencias ecológicas y sociales devastadoras; por otra, una constante deriva política sin objetivos sociales y civilizatorios precisos (Subirats, *Viaje* 19).

Otro elemento que entra en juego y que se considera de crucial importancia para entender nuestro presente inmediato es el crecimiento masivo de los medios de comunicación y el papel fundador y fundamental que juega dentro de nuestra realidad, e incluso dentro de nuestros procesos de transiciones democráticas.

Existe en la actualidad una nueva forma de percibir la realidad y ésta es a través de los medios de comunicación, una realidad que se produce de forma electrónica y que transforma la democracia en espectáculo mediático a gran escala, produciendo con ello un vaciamiento de cualquier contenido significativo. La democracia construida como espectáculo.

Se produjo, entonces, la instauración del principio absoluto del espectáculo mediático y comercial como el camino para apuntalar el sistema político autoritario que existía. “Espectáculo como la redención virtual de la realidad en un mundo ficticio de signos, dinero y consumismo que ha destruido efectivamente las formas de resistencia social e intelectual creadas a lo largo de las décadas autoritarias de los años sesenta y setenta” (Subirats *Viaje* 68).

Bajo esta cortina de humo, los verdaderos procesos de concentración de poderes informativos y financieros, la destrucción de memorias culturales, la uniformización lingüística del continente y el control electrónico global de las llamadas sociedades civiles cobran altas cuotas con el único proyecto de continuarse y postergarse. La banalización de los lenguajes públicos y el diseño corporativo de presidentes son solo muestras de una realidad en donde únicamente lo mediático es. Los *mass media* se convierten en la única realidad y en toda la realidad.

Este monopolio de la información ejerce su poder y precipita procesos tales como la “transnacionalización de las economías nacionales”; entendido esto como el proceso mediante el cual se reubican los centros de decisión política fuera del alcance de las pantallas, en un lugar virtualmente inaccesible por una sociedad civil dotada de una rebajada soberanía política (Subirats *Memoria* 25).

Esta realidad virtual que produce una falsa certidumbre de nuestro rumbo democrático y modernizador es posible gracias a una estrecha relación dialéctica con el consumo de una clase media bajo cuya influencia se ha creado una subcultura “inspirada en los paraísos virtuales de los *malls* norteamericanos, en el hedonismo mercantil que promocionan y en el imaginario de la industria cultural transnacional” (Subirats *Memoria* 126). Rasgos ya muy aceptados en nuestra sociedad y que se perciben como propios de la nueva cultura moderna.

Una última consecuencia de la mediatización de la realidad y su principal razón de existir puede observarse en la homogenización del pensamiento de las masas, la pasividad social de los súbditos que los medios demandan, degradados a la condición de consumidores y sujetos vacíos. La sociedad civil, en términos políticos y dentro de esta nueva realidad de transición democrática, pasa de ser sujeto de acción a objeto de expectación. Nos convertimos entonces en meros observadores del espectáculo político; la realidad social, política y cultural de nuestras distintas naciones se convierte en el más grande e inverosímil *reality show* que se haya imaginado.

### **1.3 Las élites intelectuales**

Este proceso de mediatización de la vida política y cultural no es exclusivo de los países latinoamericanos, es un mal que aqueja a todo el globo terráqueo, en algunas regiones con mayor violencia que en otras. Sin embargo, en algunas naciones existen contrapesos que equilibran el desorbitado rumbo que genera la masificación mediática; me refiero a las esferas de las élites intelectuales. En nuestro caso el problema de las élites es el problema de una ausencia.

El inconveniente en sí no consiste en el continuo intento de dominación por parte de naciones más avanzadas tecnológicamente, esto es simplemente un proceso inherente al humano, consciente de que el pez grande busca comerse al chico; el problema esencial radica en “la refinada estupidez de que dieron repetidas muestras los hombres colocados al frente de nuestros negocios públicos” (Subirats, *Memoria* 305).

Lo poco que se pudo construir, y en detrimento de la propia modernidad, fueron las lumpen burguesías<sup>7</sup> que servían solamente como espejos ficticios de los supuestos intelectuales, siempre al servicio de intereses transnacionales. Galeano lo explica de la siguiente forma:

La lluvia que irriga a los centros del poder imperialista ahoga los vastos suburbios del sistema. Del mismo modo, y simétricamente, el bienestar de nuestras clases dominantes – dominantes hacia dentro, dominadas desde fuera – es la maldición de nuestras multitudes condenadas a una vida de bestias de carga (Galeano 17).

Poco es lo que una élite de estas características puede hacer en beneficio de su nación y por consecuencia en detrimento de aquellos que la someten, ya que es difícil que las personas que integran dicha élite se opongan o denuncien al propio poder que los legitima y que los protege. El proceso de independencia de América Latina sentó las bases de una burguesía que rápidamente se dio a la tarea de copiar constituciones barnizadas de liberalismo, pero no tuvo, en cambio, una burguesía creadora, como existía en Estados Unidos o Europa, “que se propusieran como misión histórica el desarrollo de un capitalismo nacional pujante.

---

<sup>7</sup> André Frank desarrolla el concepto de *Lumpen burguesía* para referirse a aquellas clases sociales que habían heredado los cotos de poder de las naciones que los dirigían, teniendo, no obstante, intereses opuestos a los esperados, ya que buscaban favorecer, no a su propia nación, sino a una nación extranjera de la que años atrás habían sido colonia. Estas lumpen burguesías producían como resultado el lumpen desarrollo, también denominado subdesarrollo (Frank 34-36).

Las burguesías de estas tierras habían nacido como simples instrumentos del capitalismo internacional” (Galeano 152).

Tanto Galeano como Subirats señalan esta ausencia como problema medular de la crisis actual.<sup>8</sup> Sin embargo, es necesario distanciar el problema de las élites planteado por estos dos autores de otros enfoques que, aunque permiten mirar el mismo fenómeno, presentan diferencias dignas de ser advertidas.

Una de estas posturas se encuentra de manera más radical en el pensamiento de Ortega y Gasset, para quien las élites tienen la misión de unificación nacional y de expansionismo colonial. Un papel dirigente que era vertical, unilateral y autoritario:

Una nación es una masa humana organizada, estructurada por una minoría de individuos selectos [...] ¿qué es lo que vemos y al verlo nos sorprende tanto? Vemos la muchedumbre como tal... Ahora, de pronto, aparecen bajo la especie de aglomeraciones, y nuestros ojos ven dondequiera muchedumbres... la muchedumbre, de pronto, se ha vuelto visible... El concepto de muchedumbre es cuantitativo y visual (Ortega y Gasset 20).

La masa, desde el planteamiento teórico de Ortega y Gasset, estaba condenada natural u ontológicamente a ser masa, un agregado sin nombre ni forma, más bien definido por la decrepitud, el rencor y la miseria. Esta masa solo podía regenerarse a través de la subordinación a los ideales trascendentes y sublimes que la élite mantiene como verdaderos, sin dar cabida a ninguna otra posible forma de renovación (Subirats, *Memoria* 315).

---

<sup>8</sup> Utilizo la palabra crisis para un rápido entendimiento del conjunto de situaciones que las *transiciones democráticas* han acarreado consigo y de las que he dado cuenta en las cuartillas anteriores, sin embargo soy consciente que dentro del pensamiento de Subirats el concepto de crisis “ha perdido el sentido fuerte que un día tuvo para la reflexión sociológica y filosófica moderna. Su difusión mediática ha eliminado la intención de cambio, la voluntad de emancipación [...] De las nuevas ‘crisis’ se han apropiado el contemporáneo espectáculo mediático de catástrofes y violencia, y un pragmatismo tecnológico y financiero que es intelectual y humanamente irresponsable” (Subirats, *Viaje* 17 – 18).

De modo similar se puede hablar de otro planteamiento teórico de la función histórica de las élites, es el caso de Friedrich Nietzsche, quien al exponer su teoría al respecto de la concreción del superhombre sugiere que

en toda sociedad sana se distinguen y se interaccionan tres tipos que gravitan fisiológicamente de forma distinta. Cada uno de ellos tiene su propia higiene, su propia esfera de trabajo [...] los hombres en los que predomina la inteligencia y el espíritu, los hombres en los que destacan unos músculos y un temperamento fuertes y los hombres en los que no resalta ninguna de estas cosas, los mediocres. Estos últimos constituyen la gran mayoría, mientras que los primeros representan la selección (Nietzsche 105).

La postura de Nietzsche poco intenta hablar de la interacción de los tres círculos que suscribe; para el pensamiento nietzscheano, la selección concentra todo lo bueno, la mayoría todo lo malo y “los músculos” defienden a los primeros de los segundos. No hay relaciones entre las distintas esferas si no es para mantener sus cotos de poder, las castas son lo más indispensable para la sociedad.

Ambas posturas, tanto la de Ortega y Gasset como la de Nietzsche, ejemplifican la antítesis de las élites intelectuales de Eduardo Subirats, para quien la función de grupos privilegiados dentro de las sociedades responde a lo que Simón Rodríguez denominaba un principio dinámico. Dicho autor asumía la relación entre gobernantes y súbditos, entre élites intelectuales y sociedad civil como un proceso multilateral de diálogo y aprendizaje (Rodríguez, *Sociedades* 110).

Este pensador destaca la relación dialéctica entre las distintas clases sociales, resultando con ello un continuo crecimiento de la intelectualidad por ambas partes, cercano a lo que Kierkegaard enuncia como transacción, donde la evolución del pensamiento se da a través de un paso alternado, *alternando* (Kierkegaard 102); distinto por lo demás a las élites de Ortega y Gasset que provienen de la tradición del absolutismo del siglo XVIII y



del totalitarismo del siglo XX, y de las ideas de Nietzsche que fueron, tras una desatinada lectura, el fruto del nacionalismo alemán que depositó el embrión de la idea de una raza superior.

Se vuelve importante centrar nuestra atención en el proceso histórico natural de jerarquización y castas, ineludible por lo demás, pero, precisamente por ello, necesario de revisar y funcionalizar a partir de la interacción de los distintos sectores que componen la sociedad. La ausencia de estas élites intelectuales permite que:

los poderosos legitimen sus privilegios por la herencia y cultiven la nostalgia. Se estudia historia como se visita un museo; y esa colección de momias es una estafa. Nos mienten el pasado como nos mienten el presente: enmascaran la realidad. Se obliga al oprimido a que haga suya una memoria prefabricada por el opresor, ajena, disecada, estéril. Así se resignará a vivir una vida que no es la suya como si fuera la única posible (Galeano 340).

El uso del poder avanza sin oposición alguna y la Historia se falsifica sin resistencia de ninguna índole, por tanto las masas son enseñadas de generación en generación a respetar y asumir el discurso del poder y la teoría de la dependencia. Voces como la de Ortega y Gasset y Nietzsche solo entronizan la función del intelectual como portavoz y defensor del discurso dominante, sin permitir el libre intercambio de ideas y el desarrollo en conjunto de toda la sociedad.

En América Latina pocas han sido las voces que se han levantando para hacer crítica de esta concepción del intelectual como élite autoritaria con atributos estéticos de excelencia y virtud y con concesión política. Algunas de estas voces se han dejado escuchar sin que por ello lograsen grandes repercusiones en el transcurso de los procesos culturales.

Destacan las voces de Ángel Rama y su *Ciudad letrada* u Octavio Paz; el primero cuestionó la función anacrónica del intelectual hispánico como mediador del poder político,

como su sacerdote y abogado o, desde los términos que él construye, como “letrado”. El segundo presenta al intelectual en su condición epistemológica e institucionalmente arcaica que convierte su vocación moderna en un enmascaramiento, o una simulación, como lo llama en *El laberinto de la soledad*. De tal forma que el intelectual latinoamericano goza de la gloria y el esplendor de los poderes públicos pero no de su autonomía moral.

Como última consecuencia del fenómeno que significa la intelectualidad latinoamericana, se configura la propia condición exiliada de la tradición intelectual lusohispánica. Como se mencionaba en un principio, la Modernidad hispánica es una modernidad truncada, por ello los centros culturales de estas naciones no han podido sino reproducir esa herencia que acarrea consigo más censura y negación.

Ante este panorama las élites intelectuales hispánicas, aquellas que verdaderamente intentan una visión crítica de su cultura, han tenido la necesidad de moverse del centro a la frontera.<sup>9</sup> Exiliar su voz para estar fuera del alcance del aparato oficialista y, de esta forma, lograr verdaderos pilares de la creatividad y la resistencia intelectuales y artísticas frente a este proceso de colonización y decadencia. “Estas tradiciones de resistencia humanista ponen de manifiesto la centralidad que en las memorias culturales iberoamericanas han tenido y siguen teniendo sus reiterados exilios” (Subirats, *Memoria* 16). La ruptura con ese centro significa la disolución de aquellas cadenas que sumergen al intelectual en una

---

<sup>9</sup> Es importante tomar conciencia de que “las claves de la memoria medieval española, que es la memoria de su verdadera edad de oro, hay que encontrarlas en Salónica o en Jerusalén, en Fez y en Marrakech, donde se refugiaron las lenguas y culturas que protagonizaron su renacimiento espiritual y científico. Y que la conciencia de las sucesivas crisis morales y políticas de América Latina encuentran en las voces de memorias milenarias de sus chamanes y caciques indígenas, todavía sobrevivientes, una explicación asimismo secreta y profunda. Pero no solo es eso. Además, es imposible comprender los avatares y sucesivos reveses de la modernización portuguesa y española sin conocer sus exilios en París y en los Países Bajos de los siglos xvii y xviii. La clave secreta de la truncada revolución liberal española y la fracasada independencia latinoamericana se encuentran así mismo en la Filadelfia y el Londres del siglo xix. [...] Este desplazamiento continuo y las sucesivas fracturas de la conciencia intelectual lusohispánica distinguen, en fin, a estas culturas como una perpetua negación de sí mismas y un ‘continente vacío’” (Subirats, *Memoria* 17).

profunda angustia e impotencia. El exilio es la única puerta real de entrada a una conciencia autónoma y soberana.

La historia latinoamericana cuenta en su haber con muchas voces que escapan del oficialismo, las que se encuentran al margen de los grandes discursos y que por ello no han sido incorporadas a los discursos legitimados. Pero es precisamente esa condición de marginalidad lo que les facilita un pensamiento crítico y libre, negativamente libre si se quiere;<sup>10</sup> por tanto es en el exilio donde se pueden encontrar la mayoría de las voces intelectuales que no están dentro de ese perspectivismo histórico y en donde se explican las paradojas que atraviesa el intelectual hispanoamericano. Solo el pensamiento exiliado permite evitar el entronamiento político del intelectual, así como su poca participación social y posibilitar de esta forma verdaderos espacios independientes en los cuales poder expresarse, evitando con ello las tradiciones del menosprecio y la censura que son características de las posturas oficiales y centralistas.

Siguiendo esta forma de entender la historia, es necesario mirar en nuestro contexto a aquellas voces escindidas, distanciadas del centro. Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez se emparentan con esta tradición debido a su condición insurrecta. El espacio físico donde su obra es presentada corresponde a una marginalidad buscada y autoimpuesta, ya que no es en los escenarios consagrados o auditorios de prestigio sino en bares y teatros de pequeñas dimensiones donde se les puede encontrar. Su producción surge, en términos de Duvignaud, en el campo simbólico de la producción restringida, cuya lógica interna se centra en el discurso estético.

---

<sup>10</sup> Se hace referencia a Hegel y su libertad negativa y absoluta, propia del artista o intelectual que echa mano de la crítica irónica como medio de destrucción de un determinado pensamiento (Kierkegaard 251).

Liliana Felipe es producto del exilio político al salir de Argentina, su país natal, para radicar en México, donde asume su nueva nacionalidad; sin embargo, no intenta desarrollarse en los ámbitos oficialistas, sino que, junto con Jesusa Rodríguez, emprende un proyecto de minorías para minorías, apenas un susurro de estética punzante en medio de la vorágine de mediocridad aplastante que representa nuestra realidad social. Solo desde ahí, desde un doble exilio, intelectual y físico, lejos de las tendencias y corrientes de la estética mexicana contemporánea y la debacle democrática de Hispanoamérica, pueden tener la libertad de esgrimir sus mejores armas contra su propia realidad.

Las canciones de estas dos mujeres confrontan la realidad social que aquí se ha definido como transición democrática; periodo histórico de las sociedades contemporáneas al que harán frente con un intenso trabajo de crítica hacia esta modernidad colonizada, es decir, de la homogenización del pensamiento de las masas, la mediatización y espectacularización de la política, el traslado de los centros de poder y de las tomas de decisiones lejos del alcance de la sociedad afectada, la subcultura del consumo, la destrucción de la diversidad, de las lenguas y sobre todo de la memoria, entre algunos otros.

Esta realidad será cuestionada y debatida a través de las letras de las canciones de Liliana y Jesusa gracias a la libertad moral que les otorga la marginalidad cultural y artística a la que se someten voluntariamente. Una doble marginalidad que presenta su primera cara en el aspecto físico, refiriéndose a los círculos de distribución de su obra, dado que estos son restringidos y minoritarios; y una segunda faz, la intelectual, al referirse a la condición de discurso marginal, de frontera, fuera del canon estético y dirigido a corromper las bellas formas. Liliana y Jesusa ofrecen su voz sin reparos ni trabas, liberada de cualquier mecanismo censor, siendo esto posible gracias a su condición de exiliada y marginal.

Por último, debo señalar que toda élite intelectual que trabaje su discurso desde el desarraigo, la separación y el exilio lo convierte en un acto radical que compromete su existencia entera (Subirats, *Memoria* 264). Comprendiendo el exilio como una forma de vida y como una particular manera de entender la realidad, de criticarla y de destruirla; todo ello a partir de una apropiación de la marginalidad.

#### 1.4 Vanguardias latinoamericanas

Como se ha revisado, la historia reciente de Latinoamérica hace manifiesta la falta de minorías intelectuales ilustradas que funcionen como contrapesos a los discursos neoliberales<sup>11</sup> mediatizados que pretenden las transiciones democráticas, con todo lo que esto conlleva.

En el arte puede notarse un síntoma característico de esta dependencia neocolonial que nuestra región padece. La historia del arte latinoamericano es la historia del arte europeo con algunos años de retraso y con deformaciones que impiden ver la claridad del discurso. A este respecto, Subirats revisa las denominadas vanguardias latinoamericanas, intentando con ello establecer profundas diferencias con el concepto de vanguardia que se produjo en el siglo XX a lo largo de toda Europa.

---

<sup>11</sup> Dichos discursos surgen de lo que Bordeau denomina como utopía neoliberal, desde la cual se piensa en términos de “un mercado puro y perfecto mediante la política de desregulación financiera. Y se logra mediante la acción transformadora y, debo decirlo, *destruictiva* de todas las medidas políticas que apuntan a *cuestionar cualquiera y todas las estructuras* que podrían servir de obstáculo a la lógica del mercado puro: la nación, cuyo espacio de maniobra decrece continuamente; las asociaciones laborales, por ejemplo, a través de la individualización de los salarios y de las carreras como una función de las competencias individuales, con la consiguiente atomización de los trabajadores; los colectivos para la defensa de los derechos de los trabajadores, sindicatos, asociaciones, cooperativas; incluso la familia, que pierde parte de su control del consumo a través de la constitución de mercados por grupos de edad” (Bordeau 2) Entendiendo con ello el programa neoliberal que se lleva a cabo en todas las economías del planeta como un inmenso proyecto político que se propone crear las condiciones necesarias para su correcto funcionamiento, lo que Bordeau resume en un “programa de destrucción metódica de los colectivos” (Bordeau 3).

Las vanguardias europeas son producto de un pensamiento explícitamente industrialista, racista, militarista y fascista; y en apoyo a proyectos totalitarios de civilización. “La definición vanguardista de la obra de arte como instrumento de transformación revolucionaria de la civilización industrial perseguía objetivos programáticamente autoritarios” (Subirats, *Memoria* 69). Los artistas vanguardistas europeos asumen, partiendo de esta postura, una función institucional y normativa.

Frente a este panorama, lo que podemos llamar “vanguardias del sur”, no pueden ni deben homologarse a las europeas, ya que las primeras no protagonizaron las guerras industriales del siglo XX, la cultura del sur se distingue por su modernidad colonizada, sus limitadas democracias y su condición de atraso social e industrial; ambas vanguardias no pueden compararse debido a dos características sociales fundamentales: la violencia colonial y la resistencia anticolonial. Los proyectos estéticos latinoamericanos no se deben reducir a las categorías de futurismo, constructivismo o surrealismo europeos, ni a ninguna otra clasificación que se haya elaborado para ayudar a entender objetos estéticos producidos en una realidad diferente a la de nuestra región.

Ante este panorama de dependencia conceptual que padece el arte latinoamericano con respecto a las manifestaciones europeas, es posible rastrear en la historia de Latinoamérica algunas de las manifestaciones artísticas de mayor factura e impacto social, revisando detenidamente sus características y sus elementos constituyentes y encontrando en todos ellos vasos comunicantes que permiten distinguirlos de las metrópolis europeas.

Esta revaloración arroja un listado de características que particularizan el arte que se ha realizado en estas regiones, generando con ello un marco conceptual que integra las obras que “se inspiraron fundamentalmente en las manifestaciones de la cultura popular, en las lenguas y las literaturas orales indígenas, en las fiestas y rituales religiosos africanos y

prehispanicos, y en el inmenso acervo de las músicas populares” (Subirats, *Última visión* 53). Manifestaciones artísticas que nacen a su vez como una crítica del colonialismo y de la civilización occidental, conteniendo una resistencia que se vuelve anticolonial y provocando con ello una recuperación lingüística y filosófica de las expresiones que configuraron las civilizaciones de África y América precoloniales; dando como resultado “la creación de un proyecto civilizatorio original que reivindica una relación no agresiva con la naturaleza, la supresión y superación de los mitos constitutivos del orden patriarcal cristiano, junto al ideario político de un socialismo multicultural” (Subirats, *Memoria* 74).

Dentro de esta conceptualización del arte latinoamericano, la verdadera obra de arte se inicia con la acción salvaje y liberadora de comerse a los misioneros coloniales de ayer y de hoy, lo que daría el resultado de una destrucción de las categorías cristianas de culpa, deuda y redención, y el paso a la subversión de los conceptos de orden y progreso en sus versiones más secularizadas. Esta forma de entender y observar el arte latinoamericano, a pesar de las múltiples manifestaciones artísticas que deja fuera, –el caso del grupo *Los Contemporáneos*, o el aún anterior grupo de la generación del *Ateneo*, por no citar más que dos ejemplos– construye un pasado estético para una considerable cantidad de artistas que se encontraban dispersos en un mar de categorías europeas y que no lograban establecer lazos de relación entre ellos sino de dependencia con la corriente europea a la que se le ha asignado.

La labor artística que han emprendido Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez encaja cómodamente con el manifiesto estético que elabora Subirats para designar el arte latinoamericano: las expresiones estéticas de estas dos mujeres se convierten en un eslabón más de esta cadena histórico-estética construida para nuestra región. El arte latinoamericano tiene en dichas autoras exponentes sólidos de los valores y principios

estéticos del arte latinoamericano que señala y agrupa Subirats, así como el compromiso de existir para oponer resistencia al neocolonialismo dominante que representan las transiciones democráticas actuales.

Es importante destacar la función de este fenómeno cultural como integrador de una nueva élite intelectual. Ambas mujeres construyen y conservan, desde el exilio que su marginalidad les otorga, un grupo de choque contra los marcos regulatorios actuales. La transición democrática en México, como veremos en seguida, tiene a través de ellas un discurso de oposición que pretende señalar todas aquellas irregularidades del mundo serio al que pertenecemos.

### **1.5 México y la década de los 90**

Es necesario establecer un marco socio-histórico acotado al contexto mexicano y específicamente al periodo en el que se realizó la producción de las canciones que aquí se estudian, es decir la década de los noventa. Esto responde principalmente a la necesidad de revisar los procesos políticos que México vivió en esta etapa y que han sido fundamentales en la realidad actual.

Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez han trabajado en conjunto a lo largo de más de 20 años; su obra se ha dividido, para efectos de esta tesis, en tres periodos importantes, cada uno con características particulares que los distinguen entre sí. Sin profundizar por ahora en este tema, ya que será materia del segundo capítulo, únicamente se señala que el segundo periodo de la obra corresponde precisamente a esta década. Es a partir de la creación del teatro-bar “El Hábito” y el Teatro “La Capilla” (1990) y hasta que deciden dejar la administración del mismo (2004) que podemos encuadrar el segundo periodo de estas



autoras. Durante estos doce años construyen el grueso de su obra y sus más importantes espectáculos.

Casi la totalidad de las letras de las canciones seleccionadas para analizarse corresponden a esta etapa; y si entendemos que su obra se encuentra en estrecho vínculo con su realidad social y es a través de ella que se explica, se tiene entonces la necesidad de revisar precisamente este lapso de tiempo de la vida política y cultural de México.

En 1988 sube a la presidencia Carlos Salinas de Gortari, principal abanderado del libremercado en México. En sus primeros años de gobierno “logra privatizar 252 empresas estatales, incluidos los bancos comerciales más grandes de México, el monopolio de teléfonos y cientos de empresas que perdían dinero” (Oppenheimer 37). El plan neoliberal de Salinas respondía a la imperiosa necesidad de construir un México atractivo a los ojos americanos, donde los intereses económicos estuvieran por encima de cualquier otro renglón. Esto era necesario para lograr un Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos y Canadá, quienes otorgaban el visto bueno a la “apertura comercial” que empezaba a tener la nación.<sup>12</sup>

La figura de Salinas representa el primer y más estable vínculo entre Estados Unidos y México, un hombre de la década de los noventa, quien parecía decidido a enfrentar todo lo que se interpusiera en su camino, “era alguien con quien los funcionarios norteamericanos y los inversionistas extranjeros podían hablar en su propia lengua, [...] las firmas inversionistas de *Wall Street* habían encontrado por fin un líder mexicano en el que podían confiar” (Oppenheimer 36). Llegado el fin de año de 1993 la situación de México

---

<sup>12</sup> A pesar de que es Salinas el agente de mayor eficacia para consolidar una política de libre cambio, esta necesidad se empezaba a sentir desde 1973, cuando “la industrialización a base de sustitución de importaciones, iniciada durante la segunda guerra mundial, llegara a un callejón sin salida”. De 1973 y hasta la llegada al poder de Salinas de Gortari los grupos empresariales de México incentivaron la reducción de aranceles y encaminaron a la nación a una liberación de su economía con base en el intercambio de productos con sus vecinos del norte (Meyer 140-141).

parecía inmejorable, la firma del TLC había sido un éxito y el 1° de enero de 1994 entraría en vigor, sin contar con todos los otros aspectos de la vida económica y cultural que marchaban “viento en popa”.<sup>13</sup>

A pesar de ello, la escenografía primermundista se vendría abajo esa misma noche. El 1° de enero a las dos de la mañana se escucharía desde “el sótano de México” un grito de resistencia abanderado por el subcomandante Marcos; la guerrilla de Chiapas, autodenominada Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), da un duro golpe a los planes de estabilidad y desarrollo que Salinas pretendía. El levantamiento zapatista no significaba un importante golpe militar, ya que sus planes de tomar el gobierno del país parecían ingenuos si se tiene en cuenta la cantidad de elementos que lo integraban, pero el golpe mediático y la guerra política parecían favorecerlos, ya que México no podría ganar una guerra contra sus propios indígenas.

Salinas, por su parte, sabía ya desde antes los movimientos que en Chiapas se preparaban, sin embargo “en su prisa por lanzar a México al primer mundo, y ante su temor de alarmar a los Estados Unidos, el gobierno de Salinas había ocultado las numerosas evidencias de la existencia de los guerrilleros” (Oppenheimer 65). De haber sido consecuente con la información con la que contaba, Salinas pudo haber detenido el estallido zapatista o, al menos, aminorado el daño producido, tanto por el impacto social<sup>14</sup> como por el político.

---

<sup>13</sup> Las grandes tiendas norteamericanas se habían trasladado en masa a México ofreciendo todos los productos *made in USA* imaginables, “el equipo de fútbol acababa de clasificar para la Copa Mundial de 1994 [...] el campeón mundial de boxeo Julio César Chávez, que declaraba públicamente su admiración por Salinas, acababa de ganar su 89 pelea consecutiva. El corredor de maratón Andrés Espinosa, un obrero siderúrgico mexicano de nacimiento, había ganado el 23 maratón de la ciudad de Nueva York. La película *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel estaba batiendo todos los records de taquilla. Parecía que México despegaba en todos los campos” (Oppenheimer 39-40).

<sup>14</sup> El levantamiento zapatista había dejado por lo menos 145 muertos, cientos de heridos y más de 25 mil refugiados de guerra (Oppenheimer 65).

Pero este acontecimiento revela un cambio en la cultura mexicana que es por demás relevante; la pérdida del control y el manejo de los contrapesos con el que el gobierno siempre había sido capaz de comprar los medios de comunicación más importantes y escribir a su antojo la Historia; en esta ocasión, por primera vez a lo largo de la historia de México plagada de autoritarismo, el gobierno cedía, a fuerza desde luego, la construcción mediática de la realidad mexicana. Se empieza a esbozar el fin del monopartidismo priísta y el inicio de la pre-democracia. Esta estrepitosa caída de la imagen de un país próspero y pacífico significaría el primero de una serie de acontecimientos que llevarían a México a mirar su difícil realidad, que persistía tras la cortina de humo que el discurso priísta-salinista se empeñaba en levantar; constantemente apoyado por los medios de comunicación y la influencia de los círculos empresariales más poderosos. Un México con profundas diferencias sociales, dividido por los intereses de unos cuantos y en afrenta a la gran mayoría.

La aparición del EZLN significó el primer descenso importante de la Bolsa de Valores, una significativa fracción de las inversiones extranjeras fueron retiradas. Pese a ello ninguna política económica para subsanar las pérdidas producidas por la retirada de los inversionistas se puso en marcha, ya que no era propicio políticamente debido a la cercanía de las elecciones. El PRI, partido monolítico y dúctil, que colocaba al Presidente en el poder “y lo sustituía cada seis años, había sido denunciado entre otros epítetos como una ‘dictadura rotativa’ y una ‘monarquía sexenal hereditaria’” (Oppenheimer 39).

Es pertinente destacar la ubicación geográfica de la guerrilla con respecto al estado de cosas que el Gobierno se obstinaba en mantener. Al sureste de la república, colindante con la frontera sur del país, se encuentra el estado de Chiapas, lugar donde surgió el levantamiento; ahí se presentaron en sus elecciones de 1988 cifras arrasadoras, Salinas

había ganado con más del 90% del padrón de votantes (cuando la votación nacional fluctuaba entre el 50 y el 60% del total de empadronados). En las elecciones legislativas de 1991 se presentaron casos como el de La Trinitaria, municipio donde el PRI había ganado con 18 mil 114 votos contra 0 de la oposición. “El nuevo gobierno [...] era del PRI. Los alcaldes eran del PRI. El PRI gobernaba a todos menos uno de los municipios de Chiapas y controlaba el congreso del estado a su voluntad. Los jueces eran del PRI, y también las autoridades de policía y militares” (Oppenheimer 90). Chiapas era la síntesis de la situación política nacional de ese entonces.

Un lugar donde la autoridad del partido oficial no permitía más que su verdad y que a su vez respondía a intereses externos, una lumpen burguesía que no podía sino generar lumpen desarrollo.<sup>15</sup> No era de extrañarse que ahí, en el epítome de todo lo que estaba mal en México, estallara la primera manifestación que iniciaría un proceso de concientización que nadie, ni el propio partido con todo el poder que ostentaba, podía detener. Frente a esta situación, Salinas decidió reestructurar el PRI, inyectándole capital privado, para de esta forma suavizar las críticas que se hacían en torno al uso de los recursos federales utilizados para solventar al partido gobernante.

Esta estrategia Salinista se llevó a cabo reuniendo a un grupo de 12 empresarios, los más acaudalados del país, en una cena al término de la cual se les plantearía que serían cada uno de ellos quienes aportarían una fuerte suma de dinero para poder hacer frente a la campaña presidencial que se avecinaba. Una reunión que intentó ser en un inicio privada y secreta logró salir a la luz para evidenciar, no la idea de deslindar los recursos federales del PRI, acción que no puede ser calificada sino de adecuada para los tiempos modernos que se

---

<sup>15</sup> Véase página 16 de esta tesis. Nota a pie de página 7.

vivían, sino el desenmascaramiento de una cúpula de poder con altísimos capitales, puestos al servicio del aparato gubernamental que les aseguraría perpetuar sus canonjías;

las ofertas eran obscenas a la luz de la pobreza general de México y de la brecha en constante aumento entre ricos y pobres. Bajo Salinas, la concentración de poder económico había alcanzado alturas record, y se había hecho poco para aumentar la contribución de los nuevos multimillonarios a la sociedad por vías impositivas o de caridad. La privatización de cientos de empresas estatales – y su adquisición por un selecto grupo de gente cercana al Presidente – había llevado a la creación de emporios empresariales gigantescos y una distribución de la riqueza cada vez más tergiversada (Oppenheimer 121).

Una vez lograda la revitalización económica del partido oficial, a pesar de las fuertes críticas surgidas, se puso en marcha la campaña del candidato a la presidencia; Luis Donaldo Colosio, quien es asesinado en un mitin político y que provoca otro revés a la estabilidad del país. No solo una guerrilla, sino ahora un magnicidio denotaban una nación en pugna interna y con fuertes conflictos sociales, situación que se ve reflejada nuevamente en la Bolsa de Valores, donde por segunda ocasión se registra una fuerte caída de las inversiones extranjeras.

Colosio había hecho toda su carrera política bajo las alas de Carlos Salinas, fue su director de campaña presidencial y después fue colocado en la dirección general del PRI y la Secretaría de Desarrollo Social. “Colosio era el hijo político del jefe del Estado mexicano” (Oppenheimer 38).

Es por esto que su asesinato denotaba el resquebrajamiento del partido gobernante, donde los intereses al interior y al exterior se manifestaron en contra de la elección del candidato a la presidencia de Salinas, decidiendo hacer justicia por su propia cuenta. Pero Salinas no iba a permitir que se terminara de esta forma la creación de un “partido gobernante, que ofrecía una garantía de continuación pacífica. [...] Una dictadura rotativa

que, aunque no preveía un sistema efectivo de frenos y controles, garantizaba la paz y un triunfo predecible” (Oppenheimer 128). Después de todo, Colosio era solo un candidato; Salinas seguía en el timón y su plan de estabilidad política lo creía aún realizable.

Por ello, Salinas continúa con su plan de salir adelante en el final de su sexenio: selecciona a Ernesto Zedillo como su sucesor, quien fuera a su vez el jefe de campaña de Colosio, es decir, continuaba el mismo camino que con anterioridad se había trazado; y a su vez inicia una campaña electoral donde los medios de comunicación fungirán como elemento clave en las primeras elecciones que son calificadas como limpias, pero que tenían un eficaz aparato gubernamental que manipuló los argumentos de sus opositores. “Después de la rebelión Zapatista, Televisa bombardeó a sus televidentes con historias sobre la ex Yugoslavia, y Oriente Medio [...] fue parte de la estrategia general del Gobierno para asustar al pueblo, contándole que algo similar podía ocurrir en México si las elecciones sacaban al PRI del Gobierno”(Oppenheimer 162-163).

No solo la campaña para enfatizar los principales focos de tensión del planeta fue la estrategia a seguir, la cobertura de las distintas campañas también fueron cruciales en la difusión mediática de los candidatos. Los monitoreos de la cobertura de las campañas que la televisión dio a las elecciones “dejaba pocas dudas sobre la manipulación de las noticias realizada por Televisa. Además de dar a Zedillo ocho veces más tiempo en el aire que a sus adversarios,<sup>16</sup> Televisa parecía haber seguido una estrategia consciente de darle mayor o menor espacio a los candidatos opositores según las necesidades del momento del PRI” (Oppenheimer 167). De esta forma la mediatización de la realidad lograba construir un pensamiento homogéneo y masificado en la sociedad.

---

<sup>16</sup> “La cobertura de la campaña en la radio estuvo incluso más inclinada hacia Zedillo que en la televisión, según el informe del Instituto Federal Electoral. El estudio decía que Zedillo recibió el 50.1% del tiempo en el aire en la radio, comparado con 49.9% de los ocho candidatos restantes juntos” (Oppenheimer 168).

El propio Zedillo, años después de haber sido electo, reconoce que las elecciones habían sido legales, “pero tal vez haya algo de cierto en que no fueron equitativas” (Krauze). Zedillo se acercó, así, a la definición de la elección de 1994 como la más limpia de México, pero resultante del proceso electoral menos limpio de América Latina (Oppenheimer 195).

El siguiente acontecimiento en la vida política de México da la última estocada a la economía mexicana salinista: el asesinato del secretario general del PRI, Francisco Ruiz Massieu, el 28 de septiembre de 1994, a escasas semanas de entregar la banda presidencial a Zedillo. Minutos después del balazo, México estaba casi en el pánico. A fin de cuentas, éste era el país que se había preciado durante décadas de ser la nación más estable de América Latina, la única que había permanecido inmune durante casi 70 años a la violencia política que tan frecuentemente había hecho tambalear a sus vecinos del sur, a un costo económico y humano muy alto.

Este hecho nos pone de nueva cuenta frente al acontecimiento histórico más relevante en México: la transición de la “dictadura rotativa” a la pre-democracia o, como lo denomina Subirats, la transición democrática. El asesinato era nada menos que el secretario general del partido oficial, partido al que le habían asesinado meses antes a su candidato presidencial. La situación se volvía insostenible, el cambio político parecía estarse anunciando con sangre.

Salinas designa como fiscal del caso al hermano del asesinado, Mario Ruiz Massieu, quien en un principio se muestra como “el incorruptible”. El paladín que lograría reformar la muy ensangrentada política mexicana señala a altos funcionarios priístas, y en específico a la dirigencia nacional del partido, de corrupción y comportamiento criminal. “Era la primera vez en la historia reciente de México que un alto funcionario del gobierno había

acusado políticamente al [...] PRI” (Oppenheimer 225). Ruiz Massieu los culpaba del asesinato de su hermano. Esta denuncia provocó una nueva y más aguda crisis económica.

Los inversionistas salieron en estampida, lo que provocó una tercera y mortal herida a la Bolsa Mexicana, “más de 1.5 mil millones de dólares abandonaron el país el día después de las denuncias de Mario Ruiz Massieu” (Oppenheimer 225). Tal parecía que al fiscal del caso no le interesaba el costo económico de sus declaraciones con tal de limpiar el nombre de la familia y sacar adelante la verdad, a fin de poder restablecer el orden político.

Pero esta imagen de caudillo de la verdad se vendría abajo cuando al poco tiempo Mario Ruiz Massieu huye del país y México pide su extradición. ¿El motivo? Encubrir la autoría de Raúl Salinas de Gortari, el hermano del ex presidente, del asesinato de su propio hermano. La acción resulta aún más increíble que el guión de una novela policiaca.

Esto dejaba a la luz que, lejos de avanzar rumbo a la estabilidad, la situación provocaba que la nación se precipitara en una crisis política y social; la farsa de los Ruiz Massieu, así como las intrigas que se provocaron a partir de estos acontecimientos no solo hicieron mella en la ya desgastada política nacional, sino más grave aún, en la economía de México. Durante este periodo los medios de comunicación tuvieron material de sobra para construir y destruir hipótesis, acelerando la velocidad de las versiones y convirtiendo la política nacional en un espectáculo mediático masivo que invitaba, no a la acción, sino a la expectación.<sup>17</sup>

A pesar de las complicaciones, Salinas logra salir de su sexenio como el primer presidente de la historia reciente que no devaluó la moneda; la entrada de Zedillo al poder sin altercados civiles importantes dejaba una imagen de un ex presidente ocupado principalmente en la estabilidad política y económica. Desgraciadamente esta realidad,

---

<sup>17</sup> Véase a este respecto las páginas de la 13 a la 15 de esta tesis.



construida principalmente con ayuda de los medios, se derrumba a escasos días de haber tomado posesión Ernesto Zedillo; en diciembre de 1994, el gobierno mexicano anuncia la flotación del peso, lo que provoca una devaluación. “Las reservas externas de México se habían desmoronado. Lo que había empezado como retiros periódicos de depósitos en dólares después del asesinato de Colosio y del escándalo Ruiz Massieu, se había convertido en una estampida de capitales que estaba a punto de agotar las reservas internacionales de México” (Oppenheimer 254). La devaluación del ‘94 no puede ser superada sino hasta muy entrado el sexenio Zedillista, que pasaría a la historia como el último emanado del partido oficial.

Esto se explica debido a que Salinas no modificó el proceso sociopolítico de cambio en el país; sus acciones, sus encubrimientos y la manipulación que hizo de los medios masivos solo ayudaron a retrasarlo. El periodo salinista es un claro ejemplo de nuestra modernidad colonizada, donde las acciones responden a los acontecimientos externos y las decisiones de las cúpulas de poder, y donde la ausencia de una élite ilustrada provoca la falta de un programa de crecimiento y desarrollo adecuado a la realidad del país.

Es verdad que aunque Salinas tuvo en Zedillo al continuador del oficialismo priísta, el cambio social a partir de la percepción que se tenía en ese momento de la política priísta no podía evitarse, ya que dicho oficialismo había recibido varios golpes y desde distintos ámbitos, políticos, sociales y económicos. La devaluación del ‘94 es el síntoma último de una crisis en franca manifestación, pero que no vería efectos tangibles sino hasta las próximas elecciones presidenciales; el partido oficial de 70 años vería su fin, históricamente estaba resuelto, solo había que esperar la coyuntura política.

Otra pieza importante dentro de los acontecimientos políticos de la década de los noventa es el fortalecimiento del Partido Acción Nacional (PAN), partido de oposición

nacido en 1939 y creado por un grupo poderoso de empresarios católicos del norte del país, quienes obtienen su primer gran triunfo en 1989, al conquistar la gobernatura de Baja California. Desde entonces, siguieron una trayectoria de rápido crecimiento logrando a partir de las elecciones de 1994 ser un fuerte grupo político de oposición, como lo demostraron a lo largo del sexenio de Zedillo: el PAN ganará poco a poco presidencias municipales y gobiernos estatales hasta culminar con la presidencia de la República en el 2000.

El PAN reproducía en sus principios partidistas la teoría del desarrollo industrial que privilegiaba los estados del norte en detrimento de los del sur, provocando un desequilibrio económico entre los dos Méxicos. El PAN lograba significativos avances en los indicadores del desarrollo, aunque estos no eran equitativos en lo absoluto, la pobreza en la que se hundían los estados del sur era eclipsado por la prosperidad de los estados norteros (Oppenheimer 335).

No solamente el problema de las élites comerciales y empresariales son parte fundadora del partido, también llevaba en su seno otra característica provocada por la oposición al socialismo cardenista: el catolicismo (Oppenheimer 325). Los integrantes del PAN eran fervientes devotos de la doctrina católica y abanderaban una derecha ultra conservadora en el aspecto moral, al tiempo que se desenvolvían en el ámbito político y económico como una corriente neoliberal<sup>18</sup>.

El PAN se volvía entonces durante la crisis política de los noventa el gran ganador. La estabilidad neoliberal que representaban se volvía atractiva a los ojos de una sociedad

---

<sup>18</sup> La conjunción de políticas neoliberales encuentra fecundo auspicio en el matrimonio tácito entre el Partido Acción Nacional y la Iglesia católica mexicana, donde un movimiento de derecha creciente y poderoso respaldado por la Iglesia y los políticos conservadores impulsaba las versiones más extremas de los 'valores neoliberales'. Utilizando el acceso del PAN y de la Iglesia a la televisión [...] el discurso neoliberal se reprodujo de forma súbita y masificadora" (Cockcroft 412)

que se sentía cada día más insegura. Por su parte el catolicismo, fuertemente arraigado en el imaginario mexicano, apadrinaba y veía con buenos ojos este grupo político, pacífico y desarrollista.

Otro elemento que constituía a este partido político era la simbiosis entre el norte de México y los Estados Unidos; al respecto de esto, es interesante observar el ambiente que se respiraba en la frontera en aquel momento: Joel Bojórquez, un conductor de radio en Nogales opina que “en cinco o diez años, todo esto será mucho más norteamericano [...] El centro nos ha ignorado consistentemente. Por eso, la gente de la frontera se identifica cada vez más con los Estados Unidos” (Oppenheimer 331).

La norteamericanización y el catolicismo, hermanados por un discurso de estabilidad y desarrollo neoliberal que contenían los principios panistas, caían muy bien en los oídos gastados de la sociedad por tanta inestabilidad producida por el caos político y la ingobernabilidad, desde el levantamiento zapatista hasta la devaluación monetaria.

Otro detonador de la transición, además del creciente avance y posicionamiento del Partido de Acción Nacional, fue la ruptura dentro del propio PRI, proceso que inicia desde 1988 con la formación del Frente democrático nacional (FDN) primero, y del PRD después (1989). “La formación de esa nueva fuerza política es también un adelanto de lo que va a ser la alternancia [...] entre 1988 y 1994, [el PRD] tuvo un importante avance, particularmente en 1989 cuando triunfó en más de ochenta municipios michoacanos y oaxaqueños” (Paoli 75).

Junto con la creación de estos dos nuevos partidos políticos, surgen muchos pequeños partidos que comportarán una muy breve vida poco o nada competitivos, salvo algunas pocas excepciones que se irán estabilizando a lo largo de varias décadas, son los

casos del Partido verde ecologista de México (PVEM), el Partido del Trabajo (PT) y Convergencia.

El proceso de transnacionalización de la política mexicana se acomodó de forma orgánica con el resto de factores de cambio que el país venía viviendo, “su articulación transnacional y dependiente, así como la reconversión del Estado en un Estado mínimo acorde a los modelos del neoliberalismo y a los designios del FMI, con nuevas formas de acumulación y explotación de la fuerza de trabajo [...] no sólo implica nuevas formas de control macroeconómico que tienden a debilitar el carácter corporativo del Estado, sino nuevas formas de mediación política” (González Casanova, *La democracia* 588). Las posturas neoliberales que configuran la nueva forma de hacer política en el país provocan un complejo diálogo entre el poder estatal y el poder económico del capital privado que busca consolidar nuevas y novedosas formas de cooptar más poder y más capital.

La coyuntura política de México a finales de los noventa obligaba a un cambio, eso no estaba puesto a discusión, sin embargo, el inteligente uso de los medios por parte de los partidos, los temores que el presente había provocado en la sociedad, la creación de nuevos partidos políticos y la competitividad que ello conlleva, la intervención de intereses transnacionales, entre muchos otros factores, contribuyó a que el PAN obtuviera el poder. De modo tal que México se inclinaría a un cambio social, pero donde se recrudecería el discurso neoliberal que desde Salinas, e incluso antes con Miguel de la Madrid, se venía expandiendo. El cambio político entonces, no fue más que una actualización de los viejos preceptos, ahora con la anuencia de una sociedad enajenada por los medios e ignorante del verdadero camino que su patria tomaba.

Esta década bien puede ser mirada, a través del modelo de Subirats, como parte fundadora y fundamental de una nación en transición democrática. Una nación que transitó

de un monopartidismo a una incipiente democracia neoliberal<sup>19</sup>. Una pre-democracia donde aún existe mucho camino por recorrer.

La década de los noventa fue un periodo de grandes contrastes, donde la inestabilidad política sentó las bases de un control mediático sobre las decisiones civiles, y en donde la alternancia y la ruptura con el partido único se volvieron las falsas banderas de una oposición que en realidad continuaba lo iniciado por Salinas. Una década en la que el país se vio sumergido en un sinfín de declaraciones políticas que, lejos de propiciar el interés y la atención por parte de la sociedad civil, lograban su último objetivo, la desorientación y la estaticidad:

La sucesión de anuncios contradictorios del Gobierno, combinada con el escepticismo histórico de los mexicanos acerca de sus dirigentes políticos, había contribuido a anestesiar la capacidad de reacción de la población [...] El país se estaba acercando peligrosamente a perder su capacidad de sorpresa, conmoción e indignación por los escándalos políticos a medida que ganaba terreno la convicción de que poco importaban las noticias más frescas, porque la verdad nunca se iba a saber (Oppenheimer 305).

El país vivía cambios importantes, no necesariamente benéficos, pero sí decisivos para el futuro inmediato, y es precisamente en ese contexto donde Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez fundamentan su discurso artístico; a lo largo de estos años intentan, desde la frontera y desde el exilio de los discursos oficialistas, dar su punto de vista sobre los acontecimientos del país y sobre el rumbo que tomaba. Durante la década de los noventa levantaron la voz para señalar los peligros que consideraron más dañinos al tiempo que ayudaban a instruir a una minoría intelectual que discute con ellas sus ideas y participa en

---

<sup>19</sup> En apariencia contradictorios, democracia y neoliberalismo han encontrado en México, como en muchas otras regiones del continente y el mundo, un vínculo que ha permitido lo que Chomsky denomina como “Estado mínimo”, donde se observa un achicamiento del estado y de las decisiones en la esfera pública, ya sea sobre la educación o sobre cualquier otro tema, las decisiones públicas todavía se toman en ese ámbito. Sólo que estas decisiones se dejan a manos del sector privado, a tiranías privadas vinculadas con estados poderosos, entonces estamos frente a una ‘democracia formal’ [...] Los procesos de democratización en América Latina coinciden con la generalización del neoliberalismo que socava la democracia” (Chomsky 149).

la resistencia a la transición democrática que representaba, primero, el librecambismo Salinista, que luego es continuado por Zedillo y posteriormente prolongado por el giro empresarial que representaba el gobierno de Fox y el coto de poder que se asignaba el PAN.

## CAPÍTULO II.

### Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez. Producción y crítica.

#### 2.1 Producción cultural

##### 2.1.1 Justificación

El modelo de realidad que se desarrolla en el primer capítulo encuentra sentido en muchos momentos de la historia latinoamericana, en culturas que viven transiciones democráticas y que a través de sus modernidades colonizadas despojan a sus sociedades de ideas originales y genuinas, sustituyéndolas por realidades transnacionales mediatizadas y masificadas que convierten al ente social en espectador.

Esta espectacularización de la realidad tiene un claro ejemplo en México durante la década de los noventa, cuando la realidad política se reducía para una gran parte de la población en el show televisivo de los noticieros que anunciaban día a día sucesos cada vez más increíbles, lo que generaba enojo, incomodidad, frustración, y muchos otros sentimientos de impotencia que eran rápidamente menguados por la barra de comerciales, la novela estelar o el último estreno musical.

Frente a este panorama, la masa no puede imaginar otro estado de cosas, ya que esa es la única y posible realidad a la que le permiten acceder; lo que sucede en parte por la ausencia de voces que generen posibles caminos, que señalen originales veredas, que se contrapongan a la destrucción sistemática de las raíces culturales, a la explotación irracional de los recursos, a la modernización según los lineamientos neoliberales<sup>20</sup> de la

---

<sup>20</sup> Las directrices neoliberales implican los lineamientos del Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial, donde se contemplan, entre algunas de sus medidas más conocidas, la privatización de las empresas estatales, los topes a sueldos y salarios, el libre juego a la oferta y la demanda sin importar el costo que pueda suponer en términos sociales, ecológicos o humanos, la restricción del gasto público en particular detrimento

nueva aldea global, y a todo aquello que ponga en riesgo nuestra identidad como una auténtica cultura, con capacidad de pensar y tomar decisiones.

Algunos intelectuales mexicanos han sido cooptados e insertados institucionalmente dentro de los discursos neoliberales del gobierno, permitiéndose cierta dosis inocua de *intelligentsia*. Salvador Novo y Octavio Paz<sup>21</sup>, ambos en el final de su producción intelectual y literaria, o Carlos Fuentes en un contexto más contemporáneo, son casos de este mecanismo que se repite sexenio a sexenio y que permite que el estado de cosas no se modifique sustancialmente. Pero existen otras voces, que han preferido mantenerse en ese exilio intelectual, evitando los estímulos y privilegios gubernamentales para ganar con ello libertad y calidad moral para levantar su voz y señalar lo que a su parecer es fallido o erróneo.

Uno de estos casos es el que compete a esta investigación y que se ha tomado por objeto de estudio; frente a una sociedad mexicana mediatizada y masificada, Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez construyen un discurso artístico que a su vez es profundamente político y social; elaborado de forma artesanal, frente a la construcción masiva del arte de consumo, avanza lentamente y con dificultades, pero dejando constancia de una mirada crítica hacia nuestra realidad.

Por tanto, el devenir y la evolución del mencionado discurso seguirán trazando una brecha lo suficientemente amplia para esclarecer el desarrollo de la obra de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez. Un sendero que nos muestre por una parte lo que ellas han realizado, y

---

de las políticas sociales, la apertura sin límites a la inversión extranjera y al comercio, la represión de la disidencia y la supresión de las memorias culturales autóctonas. (Labastida 693)

<sup>21</sup> La compleja figura de Octavio Paz ha sido objeto de polémicas intervenciones en el ámbito de la intelectualidad mexicana, iniciándose con una manifiesta defensa de los grupos comunistas, socialistas y en general de las izquierdas europeas y mexicanas; lucha que abandona al final de su vida, cuando fungió como director de la revista *Vuelta*, donde se le ha considerado como intelectual conservador, o *neoconservador*, para usar el término con el que lo define Avital H. Bloch, junto con Aguilar Camín, para quien “Paz [...] se encuentra a la derecha de Octavio Paz” (Bloch 92).



por otra, la repercusión que en la crítica han tenido. En otras palabras, se presenta lo que estas dos mujeres han hecho en materia literaria, artística y cultural y su consiguiente significación. Una vez concluido esto, tendremos ambas caras del escenario: El panorama político de México concretado a la década de los noventa y la oposición a esta realidad ejercida por la labor cultural de estas dos mujeres.

El trabajo artístico que las autoras han desarrollado se encuentra disperso en revistas, periódicos y páginas electrónicas; pocas publicaciones han puesto atención a sus voces y se han dado a la tarea de hacer un recuento de lo que hasta la fecha han producido. Debido a esto, ellas han sido sus propias promotoras y se han dado a la tarea de publicar síntesis biográficas y curriculares que registran algunos acontecimientos que consideran importantes y a través de los cuales construyen su memoria y su labor. Sin embargo, la información que dichas publicaciones o ellas mismas han proporcionado ha sido difusa, en algunos casos contradictoria, siendo la mayor de las veces poco relevante.<sup>22</sup>

Frente a este panorama se puede empezar por la concreción biográfica y bibliográfica de las autoras, dejando en claro que la construcción será provisional puesto que su producción se encuentra inacabada. La propuesta biográfica que se presenta no es en modo alguno definitiva ni completa, es, en primera instancia un documento que rescata, ordena y jerarquiza algunos eventos destacados dentro de su trabajo, en segunda, una

---

<sup>22</sup> Es necesario mencionar dos únicas excepciones. Existe el libro *Teatro de cabaret: Imaginarios disidentes* de Gastón A. Alzate que dedica el capítulo segundo a “La disidencia política: Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe” y donde sin ser su prioridad, revisa y ordena un cuerpo importante de acontecimientos que proporcionan un perfil general de su producción. Sin embargo, por las dimensiones de la investigación y el espacio dedicado a las autoras, la empresa de trabajar con exclusividad la biografía de estas dos mujeres queda aún pendiente; no hay que olvidar que el capítulo del libro se enmarca bajo un conjunto de miradas que el autor hace a diferentes creadores para establecer la tesis de que el cabaret mexicano cristaliza la disidencia política y sexual del México actual, siendo la idea rectora que permea toda la escritura y a través de la cual se selecciona y jerarquiza la información. El segundo libro es el *Diccionario de escritores mexicanos*, que contiene la entrada “Jesusa Rodríguez”, donde se realiza una sintética biografía, se recogen las señas bibliográficas de sus obras (teatro, ensayo y poesía) y se enumeran las referencias hemerográficas sobre Jesusa Rodríguez y su obra, sin embargo, a pesar del valor de las fuentes que recoge, la biografía es sucinta en extremo, destacando solo los acontecimientos indispensables para generar el perfil de la artista.

propuesta provisional de su labor que está lejos de contar con el registro de todas sus actividades, siendo únicamente las que al alcance de esta investigación estuvieron y de las cuales se ha ponderado en importancia; y en tercera, un intento por dilucidar los ámbitos en los que se mueven, la extensión y alcance de las obras y los acontecimientos más significativos que han trazado con su labor.

### **2.1.2 Liliana Felipe**

En 1954, en Villa María provincia de Córdoba, Argentina, nació Liliana Gloria María Felipe López. Liliana Felipe, como es mejor conocida, proviene de familia de ceramistas, por parte de su madre, y de verduleros, por parte de su padre. Su infancia transcurre entre vendedores y comerciantes del mercado de Villa María, lugar en donde aprende costumbres, léxico y, en general, rasgos de una cultura popular y proletaria. En el seno familiar, junto con su hermana, participa de una vida cívica y cultural de oposición frente al conservadurismo de la época.

Con precoz decisión, entra a los 7 años a estudiar piano, continuándolo durante toda su niñez. A los 9 años conoce a la profesora Irene Timacheff, quien será luz y guía en su carrera profesional; en ese mismo año acude por última vez a una celebración religiosa, teniendo una temprana formación católica pero que fue rápidamente rechazada. Llegado el momento emigra a la capital de su provincia, para ingresar a la Universidad de Córdoba, donde realiza estudios en composición e interpretación musical, mismos que se verán truncados por el imprevisto cierre de la escuela debido a la ocupación militar.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> En 1976, a las 3:10 de la madrugada del 24 de marzo, las radios cambiaron los tangos por una marcha militar. Una junta militar integrada por los tres comandantes en jefe de las Fuerzas Armadas consumaba un nuevo golpe de estado. Los comandantes generales asumieron el poder constituyéndose en Junta Militar. Ese mismo día las fuerzas armadas deponen y arrestan a Isabel Perón. Asume el poder la Junta de Comandantes

En 1974, aunque no continúa de manera académica sus estudios, Liliana, ya con muchos años de trabajo musical, integra una banda con la que realiza una gira por Latinoamérica durante aproximadamente dos años.

El 24 de marzo de 1976, mientras Liliana se mantenía aún en su gira, la política de Argentina se encontraba en un momento crucial; la Junta Militar asume el poder y designa como presidente de facto a Jorge Rafael Videla. Este suceso provocó revueltas y alzamientos populares, de los cuales formó parte Esther Felipe, hermana de Liliana, quien fue desaparecida junto con su esposo, a pocos meses de haber dado a luz. Los terribles acontecimientos motivaron a la familia de Liliana aconsejarle que no regresara a tierras argentinas hasta que hubiera tiempos menos violentos.

Desterrada de su patria de manera imprevista, Liliana Felipe decide radicar en México durante el tiempo que fuese necesario. En este periodo se mueve como juglar a lo largo de la República, tocando en distintos bares y centros culturales, y realizando un largo viaje a Europa. Dos años después, en 1978, al regreso de la gira y ya asentada en México, durante la representación de la obra *Vacío* de la compañía “Sombras Blancas”, Liliana Felipe conoce a Jesusa Rodríguez, actriz de la compañía quien iniciaba sus primeros trabajos sobre las tablas.

---

en jefe integrada por el general Jorge Videla, el almirante Emilio Massera y el brigadier Orlando Agosti. La junta promulga los estatutos del Proceso de Reorganización Nacional. El derecho de huelga consagrado por el Artículo 14 bis fue suspendido; se disolvieron los partidos políticos, la libertad de prensa y expresión quedó anulada, se disolvió el Congreso, se reemplazó la Corte Suprema de Justicia. Además, se estableció la pena de muerte para quienes hirieran o mataran a cualquier integrante de las Fuerzas de Seguridad. También, fueron cerradas las carreras de Psicología y Antropología y, en la policía de Córdoba, llegó a prohibirse la enseñanza de la Matemática por considerarla subversiva (Pontis 2).

### 2.1.3 Jesusa Rodríguez

En la ciudad de México, Laura María de Jesús Rodríguez Ramírez, quien se auto nombrará Jesusa Rodríguez, nace el año de 1955 en el seno de una familia acomodada; su padre, cirujano experto y pionero en operaciones de tórax, le impone un ejemplo de trabajo arduo y creatividad profesional. Su madre, oriunda de San Luis Potosí, compaginaba, junto con las labores del hogar, el gusto por la composición musical y la interpretación en el piano; cultivando el gusto por la música en su propia casa, la madre de Jesusa Rodríguez logra transmitir a su hija el placer por el arte y la motiva a seguir sus impulsos más genuinos, su atracción por la escena.

Este interés se manifiesta desde muy temprana edad y, al igual que Liliana Felipe, se inicia desde muy niña en el arte, en este caso en el de la interpretación. *Dancing Club Connection* se intitulaba el primer espectáculo que realiza en su infancia, mezcla de *Cabaret*, *Contacto en Francia* y *El Padrino*, películas que en ese entonces había visto y que se habían quedado en su memoria. La anécdota de su espectáculo versaba sobre una historia de drogas en un cabaret, donde ella interpretaba a Liza Minelli y su hermano le hacía la contraparte dramática desde el personaje de El Padrino. Por solo 50 centavos la familia Rodríguez Ramírez podía disfrutar de la obra, que era acompañada con palomitas de maíz.

La anuencia de su madre le permitía tomar cualquier cosa que estuviera a su alcance para llevar a cabo sus infantiles ideas: desmontar las cortinas del baño, desarmar el librero o el closet, todo cuanto fuera necesario para llevar a cabo sus primeras incursiones en el mundo de la escena.

Después de vivir una infancia con abundantes oportunidades para estimular su creatividad, a los trece años ingresa a estudiar pintura en San Carlos, abandonando los cursos al poco tiempo de su matriculación. Años más tarde, en 1975, contando con veinte

años de edad, ingresa al Centro Universitario de Teatro (CUT) de la UNAM, formando parte de la tercera generación, donde realiza sus estudios profesionales.

Transcurridos dos años y sin ver concluidos sus estudios, se incorpora en 1977 a la compañía del maestro Julio Castillo, con quien realiza su primer trabajo profesional de escenografía y vestuario para la obra *El formidable burdel* de Eugene Ionesco. Jesusa trabajará durante los siguientes cinco años como escenógrafa y actriz; conformando en 1978, con un grupo de cinco mujeres, la compañía “Sombras Blancas”, creado en el “Taller de Arte Escénico Popular”. El primer trabajo de este colectivo fue *Arde pinocho*, creación colectiva de Paola Woolrich, Francis Laboriel, Isabel Benet y Guadalupe Noel, basada en *Las aventuras de Pinocho* de Carlo Collodi, y donde realizó el diseño de vestuario.

Durante este periodo en el que se desarrolló básicamente como diseñadora y actriz entiende en la práctica el rigor y la exigencia que el teatro requiere, descubriendo la pasión del maestro Castillo por su trabajo, fruto de la disciplina del equipo y la constancia de sus miembros. Poco después debutó como actriz dentro de la compañía “Sombras Blancas”, presentando en 1980 la obra *Vacío*, basada en el poema “Tres mujeres” de Silvia Plath, y cuya dramaturgia pertenece a Carmen Boullosa; esta obra significó un importante éxito para la compañía, quien acompañada de Julio Castillo viaja a presentar su espectáculo a Alemania.

Es durante una función de este espectáculo que, como ya se había mencionado, Jesusa y Liliana se conocen. Narrado por Jesusa, el encuentro se produce de manera mágica y absoluta: un amor a primera vista; sin embargo, no es sino hasta un año después que ellas inician una relación, en primera instancia afectiva, pero que luego se volverá profesional.

### 2.1.4 *Las Patronas*: Un fenómeno cultural

Aproximadamente un año después de aquel encuentro, es necesario mencionar que, la biografía de ambas se unifica, se proyectan como una unidad dual. Gastón Alzate inicia el capítulo que les dedica en su libro afirmando que “es claro que el cabaret de Jesusa Rodríguez no puede aislarse del trabajo musical y teatral de su compañera Liliana Felipe” (Alzate, *disidencia*), idea que es válida en esta tesis y que evita sumergir la indagación en detectar las diferencias estilísticas o de deslindar la autoría de las canciones en una u otra autora, asumiendo que la construcción de su discurso se produce en la interacción de ambas voces.

A partir de entonces emprenden lo que será su macro proyecto, que en este momento empieza a vislumbrarse. El teatro “La Capilla”<sup>24</sup> tenía poco más de diez años de haberse cerrado, proyecto que no le era en absoluto desconocido a Jesusa, quien vivió su infancia a escasa distancia del predio. En 1980, luego de contactar con el heredero del teatro, piden el local en préstamo para realizar lo que sería su primera puesta en escena: *¿Cómo va la noche Macbeth?*,<sup>25</sup> obra inspirada en el texto de William Shakespeare.

---

<sup>24</sup> En 1950, a solo unas manzanas de la Casa Azul de Frida Kahlo y Diego Rivera y a otras del lugar donde Trotsky pasara su exilio en México, Salvador Novo, poeta, dramaturgo e intelectual mexicano, adquiere un predio en la colonia Coyoacán, Madrid # 13, para mayor precisión. En aquel terreno se encontraba una construcción que había servido en tiempos anteriores como templo religioso. Alrededor de 1952 surge el proyecto teatral de Novo, al inaugurar su foro “La Capilla”. Después del ’68 y debido a la difícil posición en que Novo había quedado por su apoyo a Gustavo Díaz Ordaz, “La Capilla” cierra sus puertas y su dueño se recluye tras sus muros. El predio se mantiene abandonado, entregado al desgaste del tiempo y el polvo. Salvador Novo muere y el inmueble pasa a manos de su heredero, Salvador López Atuñaño, médico ortopedista.

<sup>25</sup> Diversas fuentes periodísticas, e incluso entrevistas con las propias autoras, determinan esta puesta en escena como la primera dirección de Jesusa Rodríguez, sin embargo el *Diccionario de escritores mexicanos* señala que en 1979 llevó a cabo una obra basada en un texto de Marguerite Yourcenar titulada *Crimen*, de la cual no se ha podido encontrar mayor información.

En el mismo año deja de trabajar en el teatro-bar “Guau”<sup>26</sup> y, junto con Horacio Acosta abren el *café-concert* “El fracaso”, ubicado en la Plaza de “La Conchita” en Coyoacán. Este espacio que luego se transformaría en “El hijo del cuervo” sería el lugar donde realizarían sus primeras propuestas y en los que, a manera de laboratorio, juegan y recrean los diferentes lenguajes escénicos que después serían su materia prima. En ese mismo 1980 graban el primero de sus discos en formato LP: *Liliana Felipe 1*. Dedicado a la Comisión de Familiares de Desaparecidos por razones políticas en Argentina, y crean su primer colectivo escénico “Divas A.C. ”, que participará en la puesta en escena *¿Cómo va la noche Macbeth?*

A lo largo de toda la década de los ochenta trabajan en distintos espacios y presentan sus espectáculos que empiezan a tomar mayor cohesión, al tiempo que se dibuja una línea más nítida sobre la labor que más adelante desarrollarán. Algunos de los espectáculos más sobresalientes de este periodo son *13 señoritas (homenaje a Frida Kahlo)* de Carmen Boullosa y *Don Giovanni* adaptación de la ópera de Mozart y Da Ponte, que montan en 1982 y 1983 respectivamente; es este último espectáculo el que les da la oportunidad de salir de gira por Estados Unidos y Europa y despuntar en la escena nacional, lo que les rendirá muchos frutos, siendo en “Viena donde se le encarga a Rodríguez y a su grupo el montaje de una obra como homenaje a Mozart. Importante destacar aquí *Atracciones Fénix* (1986), que es la obra *Donna Giovanni* presentada en México como anticipo del estreno en Viena” (Alzate, *disidencia*).

---

<sup>26</sup> A partir de 1978, Julián Pastor Llana, actor, escritor y director de cine y teatro, realiza en el bar “Guau” la puesta en escena *Velada literaria y musical*, ingenioso conjunto de sketches y cuadros escénicos sin hilo argumental que configura el primer teatro-bar en México. Durante 17 años la *Troupe* de Julián Pastor, como lo denomina José Ramón Enríquez, tuvo entre sus integrantes a un importante grupo de actores y actrices del teatro y la televisión mexicana; Ausencio Cruz, Martha Ofelia Galindo, Víctor Trujillo y Mara Escalante son algunos de los integrantes de esta compañía que año tras año renovaba su reparto y repertorio. Jesusa Rodríguez ingresó en este espectáculo trabajando como actriz bajo la dirección de Julián Pastor (Enríquez 241).

En este primer periodo realiza las obras *Cocinar hombres* de Carmen Boulosa en 1984 y *El concilio del amor* de Oskar Panizza (1987); con la segunda obtiene Jesusa Rodríguez dos años después el premio a mejor actriz en el “Festival de las Américas” en Montreal, Canadá. Otro espectáculo destacable de este periodo es *Yourcenar o cada quien su Marguerite*, estrenada en 1989 e inspirada en la obra de Marguerite Yourcenar.

Notorio también fue durante este lapso la edición de los siguientes dos materiales discográficos: *Liliana Felipe 2. Con la Orquesta de Mujeres* (1983) en formato de LP y uno más en Cassette: *Materia de Pescado. Liliana Felipe con la Danzonera Dimas* (1989). Poco antes de este tercer material musical, en 1987, Liliana Felipe retorna a Argentina para presentar algunas de las canciones de sus dos primeros discos, sin embargo, el evento fue desafortunado pues la persona que la contrató para presentarse en el “Teatro del Viejo Palermo” la censuró por el contenido de algunas de sus canciones, en especial una en la que desarrollaba el asesinato de su hermana; motivo por el que se retira de su país natal y decide no regresar en un largo tiempo.<sup>27</sup>

Como fruto de su trabajo a lo largo de la década de los ochenta, Jesusa Rodríguez obtiene la Beca Guggenheim en 1990, acontecimiento que figura como cierre del primer periodo y apertura del segundo. Ese año Jesusa y Liliana emprenden uno de sus más grandes proyectos, retoman las pláticas con el dueño del foro “La Capilla” y deciden utilizarlo nuevamente. El predio, además de contar con dicho foro, el cual adaptan y remodelan, contaba con tres departamentos que deciden adaptar para albergar ahí un

---

<sup>27</sup> Al respecto de la censura ejercida sobre la obra de estas autoras, si bien es cierto que ellas mismas han manifestado no haberla sufrido y que cuando ha pasado lo han considerado como poco relevante y por cuestiones superficiales o incluso del todo ajenas a su trabajo, refiero el pasaje narrado por Alzate donde da constancia de otro episodio en el que la obra de Liliana y Jesusa es víctima de la represión y la censura, afirmando que “algunos de los espectáculos de Jesusa han recibido amenazas. Merece mención especial el sucedido a raíz de la presentación de *El concilio del amor* a principios de 1988 [...] El grupo de Jesusa Rodríguez sufrió amenazas, robo de equipo y vestuario y solo pudo continuar su temporada con la vigilancia de patrullas a la entrada del Foro Shakespeare donde se estaba presentando” (Alzate, *disidencia*).



segundo espacio escénico: el teatro-bar “El Hábito” inaugurado con la presentación del dueto de “las hermanas Águila”.<sup>28</sup>

De este modo “La Capilla” y “El Hábito” se convierten en los nuevos foros que Liliana y Jesusa administrarán y utilizarán por los siguientes 14 años. Este periodo, que abarca de 1990 al 2004 es el, hasta ahora, más largo y prolífico. Durante estos catorce años su trayectoria como artistas se consolida y sus mejores espectáculos salen a la luz. Es este el periodo que interesa revisar y exponer como contraparte estética de una realidad histórica adversa.

De 1990 al año 2004, *Las Patronas*, mote que a partir de este momento las acompañará, realizan cerca de 350 espectáculos entre obras de teatro, sketches, obras de cabaret, óperas, *performance* y algunas otras manifestaciones escénicas que escapan a la clasificación.

Este segundo periodo de producción artística se traslapa con el marco histórico que se presenta en el primer capítulo. La década de los noventa, los mandatos de Salinas, Zedillo y el inicio del sexenio de Fox, la concreción del programa neoliberal, la crisis de 1994 y, sobre todo, la continua espectacularización de estos acontecimientos, son la realidad que denunciarán a través de sus creaciones y que intentarán destruir por medio de su discurso estético.

Dentro del teatro cabaret y los sketches más representativos e importantes figuran espectáculos que de manera desenfadada denuncian la doble moral ejercida por la iglesia y el partido conservador (*Los 500 coños*, *Pastorela virtual*, *La pastorela extraterrestre*,

---

<sup>28</sup> “Descubiertas en la radio de Jalisco, Paz y Esperanza Águila fueron traídas a la capital mexicana para su debut en la XEW en 1933 como intérpretes de su paisano Gonzalo Curiel. Luego actuaron en el escenario del teatro Virginia Fábregas como intérpretes de Agustín Lara, y obtuvieron el mote de El dueto de América” (Olivares).

*Foximiliano y Martota, El club de los enemigos de Fox* ), así como los mitos y tabúes que ambas instituciones promueven (*¡Fue niña!, La Diana Casadera, El conde de orgasmo, La pastorela terrorista*).

De la misma forma se ataca la norteamericanización de la cultura (*En el pesebre con Madonna, Víctimas del pecado Neoliberal, Chupamos faros, Pedro Paramount*), al tiempo que se abandera el rescate de una identidad y una memoria prehispánica y mexicana (*Sor Juana en Almoloya, La Coatlicue, La Malinche, Arquetipas*), con un fuerte acento en lo femenino. Estos espectáculos se encuentran adheridos a un discurso de oposición frente a la realidad social en la que surgían.

De factura un poco más elaborada y partiendo en su mayoría de textos precedentes (sean textos dramáticos, cuentos, novelas, poemarios, o incluso personajes), *Las Patronas* presentaron un gran número de puestas en escena de variada índole. *La Balada del Café Triste* de Carson Mac Cullers (1990), *El paso de las horas* de Álvaro de Campos (1992), *Cielo de debajo* de Jesusa Rodríguez, Liliana Felipe y Malú Huacuja (1992), *Lilith. El segundo fracaso de Dios* (1993) y *Santa Chichilia* (1995), ambas de creación colectiva, *Tabaquería* de Fernando Pessoa (1996), *Las horas de Belén* (1999), *Macbeth* de William Shakespeare (2000), *El fuego* de José Ramón Enríquez (2000), *Prometeo sifilítico* de Renato Leduc, quien realizó una adaptación a partir de la tragedia *Prometeo encadenado* de Esquilo (2000), y *El primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz (2002).

Estas puestas en escena, mantienen el mismo espíritu que los sketches y piezas de cabaret que se mencionaron anteriormente. Son obras de teatro que buscan mirar un aspecto particular de la sociedad contemporánea con una perspectiva crítica y muchas veces reflexiva, pero sobre todo subversiva. Pretenden socavar los paradigmas de la modernidad desenmascarando a los principales protagonistas de la vida política y cultural del México de

finales de siglo XX. Para ello acuden sin discriminación a una muy variada gama de voces: desde las altamente autorizadas y reconocidas (Shakespeare, Esquilo, Yourcenar), hasta las voces contemporáneas (José Ramón Enríquez, Renato Leduc, Carmen Boullosa, Malú Huacuja), pasando por creaciones de autoría propia.

Esta labor cultural y artística, que funcionaba como bastión de resistencia, no se limitaba exclusivamente a la producción de espectáculos, sino también a la gestión y promoción de discursos afines al suyo. En los dos foros que administraban, entre un espectáculo y otro, mantenían temporadas de otros artistas que comulgaban con su proyecto o que ellas consideraban pertinentes para presentarse en sus espacios. Algunos de los más destacados son los espectáculos de Regina Orozco, el retorno a los escenarios después de 13 años de la cantante Chavela Vargas, la Danzonera Dimas, las hermanas Águila, Astrid Hadad, Susana Zavaleta, Tito Vasconcelos, entre otros muchos grupos y artistas que compartían la idea de un arte político y social.

A partir de 1996, Liliana y Jesusa empiezan a trabajar con la directora y escenógrafa Juliana Faesler, con quien comparten algunos de sus proyectos escénicos. Entre estas obras podemos destacar *La Sunamita* (1991) y *Funesta* (1995), ambas óperas de Marcela Rodríguez, *Rosencrantz y Guildenstern han muerto* de Tom Stoppard (1996), *La gran magia* de Eduardo de Filippo (1997), *Alicia en la cama* de Susan Sontag (1998), *La Eva futura o Frankenstein o el moderno Prometeo* a partir de los textos de Mary Shelley y August Villiers de L'Isle-Adam (2001), entre algunas otras. Obras con las que, sin despegarse de su programa estético-político de resistencia, logran un acercamiento a discursos escénicos contemporáneos.

En 1996 trabajan sobre una versión en video de la ópera *Cosí Fan Tutte* o *la Escuela de los amantes* a partir de la obra original de Mozart y Da Ponte;<sup>29</sup> y al año siguiente, en 1997, una versión para ópera de cámara del *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz; buscando con ello diversificar su producción y explorar nuevamente los lenguajes operísticos y cinematográficos.

Sin afán de agotar la extensa obra que durante estos años se produce, lo anteriormente mencionado es muestra de lo más representativo que en materia escénica realizaron. Como fruto de su labor y en beneficio de su proyecto, de 1994 a 1997, obtienen la Beca *Arts and Humanities* de la fundación Rockefeller.

Otros premios y reconocimientos destacados son el premio “Julio Bracho” a la mejor obra de búsqueda por *Atracciones Fénix* otorgado por la Unión de Críticos y Cronistas de Teatro en 1986. También reciben en el 2000 junto con Ruth Meleczech y el artista residente en Nueva York, Mabou Mines, el “Obie Award” por mejor actuación en la obra *Las Horas de Belén*, premio otorgado por el periódico *Village Voice* de Nueva York. Dicho premio lo obtienen gracias a la presentación que realizaron de esa obra en la inauguración del teatro “Brava!” en San Francisco, Estados Unidos. Por último, en el 2001 Tim Weiner del *New York Times* nombra a Jesusa Rodríguez “la mujer más influyente de México”.

Junto con la labor escénica y sus correspondientes premios y reconocimientos, gracias al trabajo desarrollado en “La Capilla” y “El Hábito”, Liliana y Jesusa fundaron a partir de 1997 la compañía de comedia mexicana itinerante “La Chinga”, donde junto con

---

<sup>29</sup> Bajo la dirección de Eduardo García Barrios esta producción de ópera en cine calificada por Gastón Alzate como “video-teatro-*performance* es una especie de anti-homenaje a personajes arquetipos del cine popular mexicano, especialmente del cine de vampiros y de luchadores como Mauricio Garcés, el Santo y Blue Demon” (Alzate, *disidencia*).

Tito Vasconcelos, cabaretero de larga trayectoria, realizan espectáculos que diluyen la línea entre la ficción y la realidad, buscando una participación activa del espectador y provocando actos que pueden ser denominados como “prácticas éticas<sup>30</sup> que atraviesan formas simbólicas, políticas y/o poéticas” (Diéguez 94); esta agrupación tenía el propósito de mostrarse en plazas y parques, creando obras satíricas basadas en arquetipos populares de la sociedad mexicana, *El horror económico* (1997) es un buen ejemplo de lo que lograron como agrupación. Dicha compañía, junto con la fundación en 2003 de la “Iglesia del Intermedio” en el Bar “El Hábito”, son muestras de la pluralidad artística y el eclecticismo de las autoras, ya que proyectos como éste bien “podría considerarse como una forma de ‘teatro vivo’ por la activa participación popular en la obra” (Alzate, *disidencia*), pero sobre todo, dan cuenta de la incansable labor por defender nuestras raíces y destruir los discursos oficialistas para enseñar sus verdaderos rostros y sus verdaderos intereses. La voz de estas dos mujeres se entrelaza con la de Eduardo Subirats al momento de decir que nuestra supuesta modernidad no es sino una destrucción sistemática de nuestra cultura y su consiguiente masificación, para evitar con ello opositores al camino neoliberal establecido por intereses externos.

Durante estos catorce años y como resultado de los más de trescientos espectáculos que realizaron, Liliana y Jesusa seleccionaron algunas de las canciones que crearon para las puestas en escena; mismas que fueron compiladas en doce discos.

---

<sup>30</sup> Dentro de la revisión de las manifestaciones escénicas contemporáneas de América Latina, Ileana Diéguez toma muchos de los objetos estéticos que transitan en el intersticio de lo real y lo ficticio, lo que denomina escenarios liminales, mismos a los que se corresponden los espectáculos de “La Chinga”, que pueden ser definidos, en términos de la autora, como “gestualidades políticamente simbólicas, potenciando el comportamiento como política del cuerpo y transformando la expectación en participación festiva” (Diéguez 95). En la mencionada investigación, al momento de revisar los escenarios mexicanos, el objeto de estudio de la autora es la *Resistencia Creativa*, vehículo de expresión del movimiento de Resistencia Pacífica que se llevó a cabo en el Zócalo capitalino debido a la inconformidad de un sector civil respecto a los resultados de las elecciones presidenciales de 2006; la coordinación de dichos eventos estuvo a cargo de Jesusa Rodríguez.

*Liliana Felipe 1991* (1991), *Elotitos tiernos. Con la Sonora Reclusur* (1992), *Lilith, el segundo fracaso de Dios* (1994), *La ley del amor*, editado con el libro homónimo de Laura Esquivel (1995), *¡Que devuelvan!*, canciones de Liliana Felipe interpretadas por Eugenia León (1996), *¡Oh Noche!*, con Eugenia León y Dimitri Dudin (1996), *Tabaquería*, musicalización del poema homónimo de Fernando Pessoa (1996), *Las horas de Belén*, grabado en vivo en el claustro de Sor Juana con Jorge Fratta como ingeniero de sonido (1999), *Mexican cabaret*, compilación de canciones de Liliana Felipe, Eugenia León y Astrid Hadad (2000), *Vacas sagradas* (2000), *El hábito*, compilación de canciones grabadas anteriormente (2001), y *Trucho* (2002).

De estos doce materiales, diez han sido grabados y producidos por “Ediciones El Hábito”, otro de los proyectos que Jesusa y Liliana emprenden; en esta ocasión como productoras musicales, en parte debido a que sus materiales poco ortodoxos no podrían colocarse de manera “adecuada” dentro de los mercados que las disqueras acostumbran manejar, pero sobre todo como consecuencia de su autoexilio, en este caso, de los grandes mercados musicales, con sus consiguientes programas mediáticos, a los que, por otra parte, les hacían frente con su propia producción. Difícilmente un sello discográfico cobijaría un proyecto como éste durante el periodo salinista.

Es hasta el 2000 cuando Liliana regresa a Argentina después de que hubieran transcurrido trece años desde su última visita; el motivo: la presentación de su último disco editado hasta ese entonces, *Vacas sagradas*. Las presentaciones fueron más afortunadas que las realizadas trece años atrás y el público argentino pudo disfrutar a una artista conciudadana en plena madurez.

Posteriormente a esta presentación y debido al éxito obtenido, Liliana Felipe regresa en dos ocasiones más. En el 2001, para la presentación de su disco *El Hábito*, donde se

presenta en las salas “La Trastienda” Y “Fundación PROA” en Capital Federal y en el “Teatro Real” en Córdoba. En el 2002, llevando al público argentino su disco *Trucho*, se presenta en el “Auditorio de Radio Nacional de Córdoba” y en el “Teatro del Libertador San Martín” de la misma ciudad.

Es destacable que durante estas tres giras, todas las funciones realizadas fueron a beneficio de H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) y Familiares de Detenidos y Desaparecidos por Razones Políticas; dos instancias que ella apoyaba y avalaba con su aportación.

En el 2004, en el marco del “Festival de Coyoacán”, Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez estrenan su más reciente creación, *Los cacahuates. Divertimento musical para banda sinfónica y vendedores ambulantes*, obra musical que mezclaba músicos de formación clásica con los sonidos de los pregones de los camoteros, afiladores, marchantas y demás personajes que habitan las calles de Coyoacán. Espectáculo que miraba al momento histórico que se vivía, exaltando y elogiando una microeconomía con base en la producción artesanal de productos mexicanos al tiempo que señalaba la inundación de los mercados nacionales con productos extranjeros y empresas transnacionales que sin restricciones vendían una cultura plástica y artificial. Es de mencionarse la creación de la canción “San Miguel Arcángel”, composición de música original que formó parte del *sound track* de la película *Santitos*, dirigida por Alejandro Springall en 1999 y que fue premiada en *Sundance Festival*.

Si bien la publicación de los materiales discográficos logran rescatar y estabilizar una parte de su producción, el grueso de la labor de Liliana y Jesusa no es sino un considerable *corpus* de arte escénico compuesto por *performance*, teatro, ópera, cabaret y música escénica que pudieron vivir y disfrutar todas aquellas personas que durante su

tiempo de representación acudieron a presenciarlos. Algunos registros en video pueden encontrarse, así como reseñas y notas periodísticas que nos hablan acerca de algunos de estos eventos, sin embargo, todo ello no es más que una pequeña muestra del total, que escapa a su documentación debido precisamente a la naturaleza efímera del arte escénico.

Relacionado con esta labor de rescate y compilación del trabajo de Jesusa y Liliana hay que mencionar el papel que ha desempeñado la revista *Debate Feminista*, espacio editorial donde número a número fueron publicando algunos de los guiones y textos dramáticos así como letras de canciones y documentos relativos al quehacer escénico de ambas autoras.

A partir del segundo número de la revista, Liliana y Jesusa se han dado a la tarea de colaborar con los documentos que han creído importante publicar. Los textos hasta ahora compilados dentro de la revista pueden dividirse en tres grandes grupos; un primer conjunto de textos dramáticos o guiones de representación escénica, mismos que habían sido llevados a las tablas con anterioridad y que componen lo que hasta hoy sería la única antología de sus obras teatrales. Los textos publicados son “La gira mamal de la Coatlicue” (1.2, 1990), “La Malinche en ‘Dios TV’” (2.3, 1991), “*Poker* de gases de Jesusita descalza” (3.6, 1992), “Fue niña”, pastorela en coautoría con Malú Huacuja y Armando Morón (4.7, 1993), “Lilith: El segundo fracaso de Dios” (4.8, 1993), “El vuelo de la rata: una apasionada historia de México” (6.11, 1995), “Sor Juana en Almoloya: Pastorela Virtual” (6.12, 1995), “La mano que mese el pesebre” (8.15, 1997), “El génesis” (8.16, 1997) y “Derecho de abortar”, pastorela en coautoría con Carlos Pascual (10.19, 1999).

Un segundo conjunto de textos publicados son las letras de las canciones que en ocasiones acompañan alguno de los textos dramáticos o se publican con independencia de cualquier otro texto escénico (en dichas publicaciones la letra de la canción va acompañada



de su correspondiente partitura). Éstas son “A nadie” (6.11, 1995), “Salsa de molcajete” (12.21, 2001) y “Las histéricas”, canción escrita en coautoría con María Teresa Priego (12.21, 2001).

El tercer grupo que aquí se consigna son aquellos ensayos y textos referentes al quehacer artístico, en muchas ocasiones en diálogo con algún tema político o social: “Los ejes de mi suburban. Una telenovela para verla hoy y vomitarse toda la quincena” (2.4, 1991), “Informe arqueológico” (3.5, 1992), “Cruz y drama” (4.8, 1993), “Censura: La rata pelona en la basura” (5.9, 1994), “Cuerpo y política” (5.10, 1994), “Otreidad, alteridad y extranjería” (7.13, 1996), “Degradarlo todo jubilosamente” (9.17, 1998), “Chupamos faros” (9.18, 1998), “El género de los géneros” (10.20, 1999) y “30 años de feminismo” (11.22, 2000).

Junto con estas publicaciones en la revista *Debate Feminista*, existe una edición de *El Rey Lear* que Jesusa Rodríguez, junto con Luz Aurora Pimentel, publica con el título *El Rey Lear: una (a)puesta en escena* y bajo el sello de su propia editorial: Ediciones *El Hábito*, en 1996; nueva traducción y adaptación del clásico shakesperiano.

La música y el teatro fueron los discursos estéticos más privilegiados dentro de este periodo, y en general a lo largo de toda su producción. Sin embargo, su labor artística iba siempre acompañada de un discurso social y un activismo político dignos de tomarse en cuenta. Un consciente uso del poder subversivo del arte las empuja a realizar *performance* y manifestaciones de variada índole, unidas todas por una defensa de la libre expresión que acusaba cualquier tipo de censura y la defensa de los derechos humanos de cualquier clase o círculo social.

Este activismo político, sustentado en la resistencia y la denuncia pacífica que el *performance* puede contener, las lleva a realizar varios espectáculos que se comprometen

con la realidad social que los ve nacer; ya antes hemos reseñado la labor que realiza con la compañía “La Chinga”; continuación de este proyecto y ejemplo idóneo de la preocupación por el entorno social que rodea su producción artística es la pieza *Prometeo* (2000), que a través de textos de Renato Leduc, José Ramón Enríquez y Esquilo revisan lo sucedido en la matanza de Acteal<sup>31</sup>, todo ello con la intervención de jóvenes de la delegación de Iztapalapa que acudieron a la convocatoria.

En febrero del 2000, *Las Patronas*, junto con un grupo de artistas e intelectuales, realizan una *Boda-performance* frente al Palacio de Bellas Artes, parodiando el ritual del matrimonio junto con otras treinta parejas homosexuales. En dicho *performance* se mezclaba la epístola de Melchor Ocampo, texto utilizado hasta hace algunos años para las bodas en el Registro Civil, con fragmentos de la obra de Voltaire, crítico feroz de la religión católica. No hay que olvidar que la producción de estas autoras va de la mano con su realidad social, y mucho de lo que motiva a este *performance* son las discusiones que en ese periodo ordinario se estaban realizando en las cámaras al respecto de las sociedades de convivencia.<sup>32</sup> A partir de ese mismo año participan de manera activa en los Encuentros de *Performance* del Instituto de Estudios Hemisféricos de la Universidad de Nueva York, coordinados por Diana Taylor.

---

<sup>31</sup> “La impunidad y violencia culminaron en Acteal ese 22 de diciembre [de 1997] que ha pasado a la historia como una de las fases más ignominiosas de los gobiernos del PRI. En Acteal, pueblo tzotzil ubicado junto a la carretera que une Chenalhó y Pantelhó, estaban refugiadas 325 personas provenientes de las comunidades vecinas de Quextic y Tzajalucum después de que sus viviendas fueran destruidas por un grupo paramilitar [...] unos 250 indígenas estaban orando por la paz tras dos días de ayuno en la ermita del pueblo cuando empezó la balacera. Unos 60 paramilitares dispararon con armas de alto calibre y balas expansivas contra mujeres y niños durante 6 horas consecutivas. Perdieron la vida 45 indígenas, 21 mujeres, 15 niños y 9 hombres. [...] La versión oficial de que la matanza fue fruto de un enfrentamiento con los insurgentes cayó por tierra gracias a la labor de desenmascaramiento que realizó la prensa [...] la cantidad de funcionarios, policías y militares implicados hizo que Acteal fuera un escándalo vergonzante nacional e internacionalmente. Aunque algunos paramilitares priístas acabaron en la cárcel, los verdaderos autores intelectuales del crimen nunca fueron perseguidos” (*EZLN* 104).

<sup>32</sup> Bajo esta perspectiva se entiende, primeramente, el acontecimiento público que significó la firma de su contrato de convivencia apenas fuese aprobado en el 2007 y seguidamente su matrimonio civil una vez que se aprobara por el Congreso del D.F. en marzo de 2010.

Dentro de la misma línea se puede mencionar el trabajo que de 2001 al 2004 realizan impartiendo “Talleres de empoderamiento para mujeres indígenas y campesinas” y “Talleres de renovación de la masculinidad para hombres indígenas y campesinos” en dieciocho estados de la República, contratadas por el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS).

En el 2004, continuando su labor conjunta con el IMSS, realizan un taller con cincuenta prostitutas y propician una reunión de dichas trabajadoras con el entonces jefe de Gobierno del Distrito Federal. De este taller, así como de la reunión con el mandatario, surgirá, dos años después, la creación de la casa “Xochiquetzal”, casa de retiro para trabajadoras sexuales de la tercera edad.

No se puede dejar de mencionar los *performance*, intervenciones y acciones realizadas a favor de muy diversas causas sociales, desde la defensa de la zona arqueológica de Cuicuilco para preservarla de la construcción de una torre de veintidós pisos y un centro comercial por parte de Carlos Slim, pasando por el discurso en lenguaje sordomudo que increpó a los delegados del Gobierno en una reunión con el Ejército Zapatista de Liberación Nacional, a quienes defendió con “una hilarante catilinaria pantomímica” (Avilés, *Tacho*), hasta los rayones realizados a la camioneta del ex-presidente Carlos Salinas en su primera visita a México después de su autoexilio, o el *performance* anunciado en periódicos y realizado en compañía de otros artistas como Ofelia Medina y Julieta Egurrola: *Nos cayeron los desplazados en Polanco*. Incluso se puede mirar en internet fotos de Jesusa Rodríguez caracterizada de Sor Juana con motivo de la

marcha LGBTTT<sup>33</sup> del D.F., subvirtiendo y carnavalizando los valores que a la poetisa le han sido atribuidos por el oficialismo.

Marchas y manifestaciones, al igual que mítines y protestas, son actividades que realizan en apoyo a distintas causas y que las hace mantenerse presentes en el imaginario social de los grupos contestatarios. Su labor artística y su activismo cívico son indisolubles y complementarios, uno da cabida al otro y se retroalimentan en un único discurso que pretende tirar muros y destapar oídos sordos. Este desbordamiento de los discursos teatrales son excusa suficiente para no enmarcar la producción de Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe bajo la sola categoría de “teatro-cabaret”, ya que, como brevemente hemos visto, fácilmente la supera y reelabora; por lo que adscribirlas únicamente al género cabaret constriñe en mucho el ángulo de análisis.

Desgastadas por la diaria exposición a los contratiempos y desavenencias que provoca laborar desde la frontera y por el roce constante con instituciones y sectores del gobierno que miraban con malos ojos su proyecto, Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez deciden, en 2004, cerrar el ciclo que en 1990 habían iniciado. Ceden el espacio de “La Capilla” a Boris Schoemann, quien desde ese entonces lo dirige y administra; por su parte, el teatro bar “La Capilla” queda en manos de una compañía de cabareteras que desde hacía algunos años trabajaban y colaboraban con *Las Patronas*: “Las Reinas Chulas”.

Este cierre de lo que aquí se denomina el segundo ciclo de su producción se enmarca por dos acontecimientos más que influyeron en la toma de decisión. Estando en una gira por Sudamérica, en diciembre de 2004, el tsunami ocurrido en la costa oeste de Tailandia mueve en ellas un sentimiento profundo de solidaridad y deciden hacer un alto en su vida y reflexionar al respecto de lo acontecido. Se llaman así mismas “sobrevivientes del

---

<sup>33</sup> Siglas con las que se conoce al Colectivo lésbico, gay, bisexual, travesti, transexual y transgénero.

tsunami”. Y es desde esta perspectiva que intentan continuar con su labor artística, reduciendo la cantidad de producciones anuales y dedicándole más espacios a su vida privada.

Otro evento que acompaña el cierre de este ciclo fue la adquisición por parte de Liliana Felipe, después de muchos años de residir como extranjera en México, de la nacionalidad mexicana. A partir de estos acontecimientos su labor no desaparece pero se reduce cuantitativamente, al menos en comparación con la intensidad con que anteriormente habían trabajado. A partir de 2004 inician algunos proyectos de sólida calidad, con mayor dedicación y cuidado en su realización.

El espectáculo *El maíz* (2006) se vuelve uno de sus proyectos más comprometidos con la realidad social que al pueblo mexicano le estaba tocando vivir. Espectáculo que llevan a Nueva York, Brasil, Colombia, España y algunos otros lugares dentro de la República Mexicana. Un poco antes, en 2005, graban dos discos hermanos titulados *Tan gachos* y *Tan chidos*, el primero conformado por versiones de tangos tradicionales y con algunos otros de corte paródico de creación propia; el segundo recolectando las últimas canciones utilizadas dentro de sus espectáculos, más acorde con la línea de sus anteriores discos. Ambos discos se presentan de igual forma en Argentina, para lo cual realiza una gira por ese país.

Un último disco salió en 2006, *Matar o no matar*, inspirándose para su composición en los aforismos que Joseph Conrad escribiera a propósito de las guerras mundiales, consolidando un compromiso de mayor contundencia con respecto a la realidad social que en Argentina se vivía, ya que el disco es presentado en dicho país; aprovechando las fechas en las que se presentó, Liliana y Jesusa participaron en la Marcha del 30 aniversario del golpe militar del 24 de marzo en 1976.

Esa tercera y hasta ahora última etapa, iniciada en 2004 y que está lejos de concluirse, se encuentra marcada por una disminución en la intensidad de la producción artística al tiempo que presenta un recrudescimiento del discurso político y social que sus espectáculos y discos contienen. La distancia que se genera entre arte y política, estrecha a lo largo de toda su producción, se reduce aún más, consolidando la decidida conciencia de utilizar el arte como plataforma de demanda y denuncia.

Con esta misma perspectiva Liliana y Jesusa se adentran aún más en el terreno de la política y participan activamente en campañas electorales. Utilizando su imagen y poder simbólico que el propio arte les ha proporcionado, se lanzan a la defensa de lo que ellas consideran lo más beneficioso para nuestro país.

La postulación de Andrés Manuel López Obrador como candidato a la presidencia de la República Mexicana y la imposibilidad del triunfo contra el partido conservador fueron la coyuntura idónea para adscribirse a este movimiento de lucha y resistencia en contra de lo que consideraban como una defensa legítima de su soberanía.

Su labor desde ese entonces se centra mucho más en acciones políticas y civiles que estéticas; utilizando el teatro y la música como herramientas, Liliana y Jesusa se embarcan en un proyecto político que consideran adecuado para nuestro país. El tiempo nos dirá el camino que estas dos artistas continuarán en los años en que aún sigan fungiendo como un fenómeno cultural de México.

## **2.2 La mirada externa. Crítica y artículos**

A través de la profusa cantidad de notas y reseñas periodísticas que dan cuenta de los proyectos que ambas han realizado, se puede apreciar la incidencia en la vida cultural y artística que estas autoras ejercieron en las últimas dos décadas, principalmente en la capital

del país. Su labor se precipita a la inmediatez de los acontecimientos que día a día van marcando la pauta de nuestros procesos históricos; rasgo fundamental dentro de su obra que limita las aproximaciones teóricas que de su trabajo puedan hacerse.

En este apartado se da cuenta de los documentos en los que se habla de la obra de Liliana y Jesusa, sin embargo, el anclaje de muchos de sus espectáculos en los acontecimientos que en ese momento se vivían ha impedido que exista profundidad en las tentativas de reflexión que de ellas se han hecho. Su vuelo frenético sobre las alborotadas aguas políticas de los últimos años ha provocado que no se les mire con detenimiento. En esta revisión de lo que hasta ahora se ha dicho de las autoras se incursiona en los problemas más constantes, puntualizando sobre las líneas más comunes que atraviesan.

En primera instancia, se hace mención de un vasto grupo de reseñas periodísticas y electrónicas que de sus espectáculos circularon en las distintas publicaciones de la capital y de provincia, así como en algunas páginas electrónicas. Son documentos que han arrojado más luz sobre el apartado anterior (2.1 de esta tesis) que sobre éste, ya que su contenido se limita a mencionar las referencias del espectáculo así como la inclusión de dos o tres datos, la mayoría de las veces irrelevantes, de la vida de las autoras.

Sin embargo, en este conjunto de reseñas periodísticas existen algunas que intentan aportar un poco más de lo meramente informativo; reseñas que incluyen, además de la información del espectáculo, algún breve comentario respecto a un tema específico de la obra, ya sea en lo musical o literario, o sobre la vida de las autoras; otras más incluyen entrevistas y materiales referente a su trabajo. Dichos textos logran conformarse como un antecedente de la labor académica sobre el trabajo de Liliana y Jesusa.

Veamos, entonces, algunos intentos de reflexión que se han suscitado a raíz de la obra de Liliana y Jesusa: “Aborda temas vitales [...] desde un profundo sentido humanista

[...], su interpretación es un derroche de talento, temperamento y arrojo [...] Un muestrario infinito de aproximaciones” (Martínez Tabares). “Canciones casi perfectas [...], analítica de la verdad” (Del Mazo). “Diciéndolo todo con genialidad suficiente” (Calloni). “Exquisita compositora que se mueve con absoluta impunidad” (Peña). “Escribe música magníficamente bien” (Miles), “la embrujadora [...], la mala, la poetisa [...] la detesto y la amo con pasión” (Peña).

Recurrentes son estas frases, llenas de superlativos, desencadenando una exacerbación cercana al fanatismo. Estos comentarios y afirmaciones son los que se encuentra de manera basta en lo poco que se ha escrito de las autoras. Evadir esto sería mentir; los que han conocido y se han interesado en las canciones de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez no pueden más que declarar su empatía a través de elogios y halagos. Fenómeno que ocurre de manera repetida y que cada una de las notas periodísticas citadas confirma.

Muchas veces, en estas reseñas y notas periodísticas, la obra pasa a segundo plano, dando preponderancia a sus vidas, buscando en ellas la respuesta para entender su obra: “Ahora vas a tener que dejar de contar las letras para contarme tu vida” (“La Felipe”). ¿Cuál es el problema de todo lo anterior? Ninguno aparentemente, nada de malo tiene el interesarse en la vida de otra persona, sin embargo, si lo que se busca hacer es un análisis literario de sus canciones entonces deviene en problema; ¿la razón? Una falta de discernimiento entre el *yo lírico* y el *autor persona*.<sup>34</sup>

Los indicios que las autoras aporten pueden ser de utilidad, la intención de esta investigación no es negarlo, pero siempre y cuando se utilicen con base en fundamentos

---

<sup>34</sup> El *autor persona* (llamado autor *empírico* por Eco), es el sujeto que vive, cobra las regalías económicas de los llamados “derechos de autor”, concede entrevistas, recibe premios, es agasajado o vituperado, ese ser de *carne y hueso* (Prada 47). Por su parte el *yo lírico* es equiparable al personaje en la literatura dramática o el narrador en la narrativa.



sólidos más allá de la voz del autor. Aquí mismo se acude a las opiniones que Jesusa Rodríguez tiene al respecto de la clasificación genérica de su obra, y que serán planteadas en el capítulo correspondiente para ello, sin embargo, no es su voz la que guiará la lectura; su participación será importante mas no definitiva, sirviendo como un elemento más dentro de los muchos otros argumentos que se utilizan para consolidar la argumentación.

La voz del autor es válida en tanto voz, pero no en tanto verdad unívoca. Cuando esta voz se toma como única lo que se propone es la búsqueda en la vida de la persona la explicación “verdadera” de la obra poética.<sup>35</sup> El autor de una letra, en el momento en que la entrega a su recepción, pierde toda injerencia sobre ella, puede explicarla, dar sus razones y atribuirle ciertas características, sin embargo, estos comentarios y aportaciones serán tan válidos o erróneos como los que emita cualquier otra persona.

De tal modo que lo que se ha escrito de ellas, en su gran mayoría pierde validez por buscar precisamente ahí, en sus vidas, la explicación a sus obras: “Para tener una imagen concreta: ¿qué leíste, escuchaste o viste el último tiempo que te haya inspirado especialmente?” (Gago); “tu hermana organizaba encuentros de humoristas que hacían caricatura política... ¿esto influyó en tu inspiración para escribir canciones de parodia?” (Tejeda); “nómbrenos un disco (tuyo o ajeno), una película, una obra y un libro que serviría para adentrarse, entender y disfrutar mejor tu obra” (“Entrevista...”).

La lista podría continuar, pero no es la intención saturar al lector de preguntas que, en el fondo no son del todo tontas, pues el deseo de entender mejor la obra de alguien es

---

<sup>35</sup> Renato Prada, cuando se refiere a las investigaciones *vidaobristicas* basadas en el autor persona la define como una actitud teórica, llamada por Wimsatt *falacia de la intencionalidad del autor*, no tiene valor explicativo al menos en cuanto se refiere al sentido y la significación de la obra. El *autor persona* ya no es tomado como la explicación clave de la obra. Conocer la intención, la vida o elementos del autor, que serviría de la única base para dar una interpretación de la obra, simplemente no es relevante en cuanto a la interpretación del discurso literario, aunque sí lo sea en otro género de discursos, por ejemplo, el biográfico (Prada 60-61).

genuino, el preguntárselo al autor como el único poseedor de esa información es ingenuo. Mejor sería que las personas que arriba se citan, se hicieran las preguntas en su escritorio y buscaran en los libros y en la información que circula en su contexto para encontrar, no *la respuesta*, sino una respuesta posible.

A pesar de ello, es necesario matizar las afirmaciones anteriores. No se busca descalificar la referencia y el contexto de una obra literaria, se intenta ubicar la investigación en una intersección mesurada entre la inmanencia literaria y la referencia social de su obra. Aquí mismo se hace referencia a las letras de las canciones en un contexto histórico y social específico e incluso se busca atribuirle precisamente ahí su razón de ser. Sin embargo, la mirada difiere en algunos detalles fundamentales.

Lo primero a destacar es la revisión detallada y consciente de los elementos constituyentes de su escritura; es ahí donde el propio texto señala su camino y envía a la historia y al contexto social para ampliar la visión de los contenidos de las letras, pero únicamente como un segundo momento, y he aquí una diferencia fundamental con respecto a los textos que en este apartado se han revisado, puesto que posteriormente se retorna a las letras para completar una lectura antes que nada literaria.

La obra de Liliana y Jesusa es, como queda claro en el primer apartado de este capítulo, un fenómeno cultural; sin embargo, su injerencia social se da a través de objetos estéticos, particularidad que parece escapar de los periodistas aquí citados. La labor de investigación sobre la obra de estas autoras abre un panorama amplio, casi virgen, permitiendo múltiples posibilidades y enfoques para indagar en su obra y encontrar distintas lecturas y motivos que expliquen la existencia de discursos de esta índole.

Ellas mismas se han percatado de ello, ante tanto cuestionamiento, “ante la pregunta de cómo fueron cambiando los procedimientos y las imágenes – desde el inicio de su exilio

a hoy – de las que se nutrió, cede la palabra [a Liliana Felipe]: ‘Eso lo pueden contestar mejor las canciones que yo’” (Gago). En definitiva la academia literaria no se ha ocupado de ellas, sin embargo eso no les ha incomodado a las autoras, todo lo contrario, incluso esta tesis, como primer intento, podría resultarles molesto y desalentador frente a su labor *anti-todo*, incluyendo la academia. “La academia para la que yo no existo. Definitivamente, ¿sabés, que eso es genial? No existir, porque entonces hacés lo que te hincha un huevo [sic]” (“La Felipe”).

Desde luego ha habido intentos de hablar de su obra sin mezclarlas con las últimas anécdotas de su vida. Un buen ejemplo de ello es el ensayo que escribe Dennis Miles: “Liliana Felipe, Jesusa Rodríguez y Eugenia León: compositoras, poetas, cantantes”, deteniéndose a revisar elementos musicales y literarios de estas artistas; lo atractivo en este documento es la poca información con la que cuenta el ensayista acerca de la vida de Liliana y Jesusa, asegura saber la nacionalidad argentina de Liliana (sin saber de su nacionalidad mexicana recientemente adquirida) y supone una nacionalidad mexicana para Jesusa; muy seguramente ignora la labor activista y *performancera* que han desarrollado, y ello provoca un distanciamiento del autor persona que resulta benéfico para el estudio de sus letras.

Miles se detiene a revisar el contenido de las letras enfatizando el verso libre que utilizan sin temor alguno al significado preciso y buscando la palabra sin restricciones, encontrando un nivel de expresión filosófica en letras como “Échenle sal”; las califica de poesía agresiva, como canciones de protesta, pero diferenciándolas de las canciones de género de protesta de los años sesenta (Miles).

Con respecto a la composición musical, cuyo origen radica esencialmente en Liliana Felipe, el autor del ensayo logra reconocer que “tiene entrenamiento clásico. Hay algo de

Bach y Beethoven en su intranquilidad musical. La música que compone es superior” (Miles). A pesar de acertar en el entrenamiento clásico, que se denota en muchas de sus composiciones (sobre todo en la habilidad paródica de autores como Bach o Mozart), resulta temeraria la aseveración de calificarla de “superior”, sin que, por otra parte, se profundice sobre quién o sobre qué se establece la relación. Lo que puede afirmarse es que Liliana deja ver en sus melodías una formación profesional, y en sus presentaciones una práctica instrumental depurada y particular.

Carente de una metodología concreta, el autor no se preocupa por los planos del lenguaje poético, dejando a un lado la estructura fonética de las canciones así como el empleo de acentos o figuras retóricas, que corresponderían al plano fonético-fonológico; por otro lado, la atención que presta a las categorías gramaticales (verbo, conjunción, etc.) así como a lo que determina la selección de las palabras y su funcionamiento (plano morfosintáctico) es ligero e impreciso, revisándolo de una forma pasajera y centrando la mayoría de su atención en el plano semántico, es decir en el nivel del sentido, del significar. De esta forma las hojas del ensayo transcurrirán en vislumbrar el sentido de letras como “Isela Vega”, “Que devuelvan”, “Échenle sal”, “Elotitos tiernos”, entre algunas otras.

Aunque en un inicio se menciona que la falta de información al respecto de la vida personal de las autoras era benéfico para la elaboración del análisis literario, ello conlleva a errores que devalúan el trabajo; un ejemplo claro sería la mención de “Ropa interior”, canción recogida en el disco *Que devuelvan*. En este apartado del ensayo el autor hace referencia a la letra de esta canción atribuyéndole la autoría a Liliana y a Jesusa, ignorando que dicha letra es un ejercicio intertextual con el pasaje 7 del poema “Espantapájaros (al alcance de todos)” de Oliverio Girondo, escrito por el poeta argentino en 1932. La letra, sin embargo, al no respetar la estructura original del poema, puede ser susceptible de analizarse,

pero a través de un análisis dentro del canon de la intertextualidad con la obra de Girondo y no atribuyéndoles a las autoras la creación original.

A pesar de que el acento más fuerte en los textos revisados se encuentra en el nivel de sentido, existen algunos documentos que apuntan otros elementos en la obra, uno de ellos sería el nivel léxico que en ocasiones extrae de la cultura popular, “no solo con el uso de modismos sino con vocablos raigalmente comprometidos con su identidad” (Martínez Tabares).

El empleo de la ironía y la parodia, conceptos importantes dentro de esta investigación, no pasa desapercibido para algunos autores que se han dedicado a revisar sus composiciones. Estos recursos retóricos, constantes a lo largo de toda su obra, cumplen diversas funciones, utilizan “la parodia o la analogía sarcástica para abarcar un muestrario infinito de aproximaciones: los vecinos del Norte, [...] la memoria, [...] el valor del maíz” (Martínez Tabares). A decir de Fernando Peña “nunca se bajan del caballo de la ironía – contra el mundo macho, la Iglesia, y el imperialismo norteamericano” (Peña).

Sin profundizar en la importancia del fenómeno irónico dentro de este *corpus* literario es oportuno puntualizar que la crítica si bien ha señalado su existencia, su falta de precisión ha hecho que los conceptos como ironía, sátira o parodia se establezcan con muy distintas acepciones, llevando cualquier intento de teorización a la imprecisión teórica y conceptual. Sin adelantar cualquier argumentación al respecto, que será materia del tercer capítulo, es ineludible referir el desacuerdo con estas posturas, ya que, si bien es cierto que la ironía es un elemento esencial para entender las canciones que aquí se investigan, no por ello son la función última ni más importante. En esta investigación se mira la ironía como una herramienta más del género al que se adscribe, la sátira política; y como una degradación de la risa.

Por lo tanto, no se considera la ironía como el género al cual pertenecen estas autoras ni como eje central de su obra. La crítica, además de apuntarnos el empleo de la ironía como estrategia retórica para la construcción de sus letras, nos presenta un elemento más, característico de esta obra: la temática recurrente.

Hay una preocupación por regresar a los mismos temas, verlos desde distintas perspectivas y retomar ideas de una canción para plasmarlas nuevamente en otra, este diálogo co-textual entre sus canciones unifica más el discurso y le otorga unidad y coherencia; en un sentido estricto podemos decir que la temática recurrente es una de sus principales características. Varios son los que señalan esta idea, afirmando una búsqueda de las autoras para dar respuestas o para plantear preguntas acerca de “la sexualidad, la censura y la corrupción en todas sus formas” (Costantino, *Jesusa*). A lo largo de la investigación podremos ir revisando puntualmente cuáles son estos temas recurrentes y cómo cobran sentido dentro del discurso.

Debido a que las canciones se componen de dos elementos esenciales: el lingüístico-literario y el musical, los entrevistadores y reseñadores no dejan pasar de largo los elementos constitutivos de este segundo discurso artístico, y otorgan características particulares a la música que emplean. La mayoría de estas críticas coinciden en señalar la utilización del género popular latinoamericano, del que extraen gran cantidad de ritmos que integran en su obra para potenciar el discurso literario y agregar lecturas posibles en determinadas canciones; incluso se perciben aún más acotadas definiciones respecto a las fuentes musicales utilizadas, pues se ha afirmado que “la música de Liliana está hecha de materiales populares mexicanos y argentinos, dos culturas de las que se nutre” (Alzate, *disidencia*).

Una *marcha* para hablar de la dictadura argentina, o un *pasodoble* dedicado a la: Asociación de toros: matadores de toreros y novilleros; podemos escuchar en “O dicho de otro modo”, una cumbia en la que se disertará acerca del Tratado de Libre Comercio. Estos son algunos de los juegos entre ambos discursos. Las autoras se mueven “entre el folklore, el tango, el pasodoble, boleros, cumbias y son cubano” (Peña).

Sin embargo, aunque el repertorio de sus canciones se mueve en esta gama de ritmos, no son los únicos que se pueden escuchar en su discografía. Hay ritmos que se distancian de esta idea, como “Échenle sal”, en donde el musical alemán, al estilo brechtiano, hace patente su influencia, o como en el caso de “Onán” que utiliza música de J.S. Bach para acusar a los hombres de la acción de meterse en público la mano en sus pantalones para masturbarse.

Esto último apunta a otro elemento constitutivo de su trabajo; estas canciones recurren, en varias ocasiones, a interpelar en su discurso a otros discursos, a insertar poemas de otros autores,<sup>36</sup> ya sea de forma intertextual, parafraseando o parodiándolo; o respetando la estructura del poema y potenciándolo a través de la música que se le compone.

En su disco *Tan chidos* emplean incluso dos notas periodísticas que se respetan en su cabalidad y que la creación estriba únicamente en la musicalización, mencionando incluso el lugar y la fecha de su publicación. Esta mezcla de discursos en su trabajo no se limita a lo literario únicamente, ritmos y melodías de otros músicos se presentarán para completar alguna letra como en el caso de “Onan”, que arriba se menciona; o desde la presencia casi imperceptible de la melodía del himno nacional francés en “Las moscas” al

---

<sup>36</sup> A lo largo de las canciones podemos encontrar versos y poemas de Pita Amor, Elena Poniatowska, Oliverio Girondo, Kostantino Kavafis, Xavier Villaurrutia, María Teresa Priego, Virgilio Piñera, Emile Ciorán, Aquiles Nazoa, Fernando Pessoa, Carlos Olmedo, Oskar Panizza, Eduardo Galeano, Julio Cortázar, entre algunos otros.

tercer preludio de Bach en “Los sexos de Miller”. Esta mixtura discursiva, tanto literaria como musical, no es gratuita, sin embargo, lo que en este momento es adecuado señalar es el hecho de que no solamente la música popular latinoamericana, como señalan los escritores, es la que sustenta la obra que aquí nos compete, sino que hay una diversidad considerable.

¿Qué es exactamente lo que hacen estas mujeres? Se había mencionado que las canciones son solamente una parte de su trabajo, y que se encuentran incorporadas en espectáculos escénicos la mayoría de las veces. También está la presencia del *performance* y la labor activista y política que muchas veces se integran con el discurso artístico. Existe una hibridación en esta obra que ha impedido definir con claridad la corriente, género o tendencia a la que pertenece, o simplemente para poder aplicarle un calificativo que la defina. Son conocidas

acá y allá por su estilo inclasificable o uno tan difícil de definir que todas las tradiciones, ritmos y estéticas que hay que nombrar para tratar de acercarse a lo que hace recuerdan una y otra vez la excepcionalidad de la combinación. Lo que enhebra esa mezcla poderosa es una poética que se retuerce una y otra vez (Gago).

Verónica Gago apunta una idea importante: la tradición. Es muy escaso y poco consistente lo que se ha escrito acerca de las autoras que aquí interesan, por tanto, no se ha logrado formar una idea conceptual-metodológica de su trabajo; si bien la ausencia de información acerca del trabajo de Liliana y Jesusa es evidente, la aparición de manifestaciones artísticas de este tipo no son casuales o fortuitas, tal vez por padecer el ignominioso crimen de seguir vivas o por existir en los márgenes de la producción cultural oficial no se ha conformado un *corpus* que sirva de basamento para investigaciones académicas.



Habría que voltear entonces a la tradición, a aquellos elementos que a lo largo de la historia reciente se han ido produciendo y que se recogen para dejarse ver en la obra de estas autoras. “La música de Liliana es de esas músicas en que uno no la puede describir como parecido a..., sino que, en todo caso, tendría que usar el tan desafortunado recurso de referir diferentes fuentes” (“Entrevista...”). Es la tradición el elemento que dará sustento suficiente para entender la presencia de esta obra en nuestro contexto y poder desmentir lo que la crítica hasta hoy ha tomado como bandera a la hora de otorgarles un género: la hibridación. El concepto de hibridación no es sino una muestra de la incapacidad de la crítica para otorgar o construir categorías acordes al arte de su tiempo.

Eduardo Subirats, como ya se ha visto en el capítulo anterior, al momento de hablar de las vanguardias latinoamericanas, critica la utilización de categorías inadecuadas que introducen manifestaciones artísticas no del todo acertadas, teniendo que matizar su diferencia a partir, precisamente, de la distinción híbrida, centauros todos que no logran nunca la originalidad o la inclusión a cabalidad dentro de un *corpus* concreto. En el caso que aquí ocupa se adelanta la categoría a la que se busca demostrar su adscripción: La obra de estas autoras pertenece a la larga tradición mexicana de la sátira política; baste ahora con decir que el conjunto de su labor pertenece del todo a este género y que sin embargo pocas veces se les ha mirado desde ahí.

No obstante, esta obra presenta rasgos e influencias que se asumen dentro de su propio discurso, ¿Qué tradiciones son, entonces, las que recoge la obra de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez? Se pueden extender muchos hilos en la historia del arte universal y enlazarlos con el trabajo de estas autoras. La figura del juglar por ejemplo, personaje medieval que encarna en mucho de la labor de Liliana y Jesusa. La canción misma como

tradición que puede encontrarse en sus antecedentes más lejanos como la jarcha mozárabe<sup>37</sup>. El cabaret alemán y la carpa y revista mexicana también significarían una importante tradición rescatada y reelaborada por estas autoras.

Para este propósito se hará uso de los pocos documentos académicos que al respecto de esta obra existen, el *corpus* es breve pero permite tener una mirada de lo que hasta ahora se ha desarrollado en materia teórica de estas autoras. Un fenómeno importante en cuanto a los textos críticos acerca de la obra de Liliana y Jesusa es el creciente interés de la crítica estadounidense por su obra. Existe un *corpus* en inglés, si bien breve, mayor que el que hasta ahora existe en español de la obra de estas dos mujeres. Once ensayos han sido publicados en revistas de Estados Unidos que pretenden dar cabida a esta particular manifestación cultural.

Mucho de esta labor se debe a Roselyn Costantino, quien en distintas publicaciones ha divulgado cinco ensayos respecto a la obra de Liliana y Jesusa, de los cuales uno ha sido traducido al español en la revista *El centavo*, publicación extinguida hace algunos años y con sede en la ciudad de Morelia. Este texto intenta vincular la obra con los discursos de género, donde la función principal de estas autoras es la construcción de la identidad de la mujer (Costantino, *Mujeres* 6).

En la misma línea se encuentra Gastón Alzate al señalar, desde un horizonte teórico ubicado entre Foucault (la micropolítica de la resistencia) y Zavarzadeh (lucha contra el sistema de representación dominante), la tendencia de estas autoras a hablar de la mujer y la feminidad, proponiendo con lo anterior una mirada desde los discursos de género (Alzate,

---

<sup>37</sup> Antecedentes directos de la canción y el villancico, las jarchas mozárabes se desarrollaron en la parte sur de Europa en conjunción con la cultura árabe. De éstas toman la herencia de la estructura del zejel, evolución más o menos contemporánea al villancico en esas latitudes, es decir, zejel, villancico y canción tienen como antecedente común las jarchas mozarabes (Tenorio 34).

*Jesusa* 81 y 99). Esto será una línea recurrente en las investigaciones más comprometidas, el discurso de género y el feminismo aparecerán como su clave de lectura; un ejemplo de esto es el ensayo de Kirsten Nigro, donde además de apuntar el sentido posmoderno de esta obra, señala el tópico de la mujer y la defensa del feminismo como punto medular y rastro a seguir (Nigro 36-39), mientras que Paola Marín asegura la existencia de una “corriente subterránea feminista” en la que figuran mujeres desde Sor Juana hasta Elena Poniatowska, pasando, desde luego, por Jesusa y Liliana y conformando lo que ella denomina “una fuerza femenina” (Marín 143). También Fernando de Ita, crítico teatral, señala “el cuerpo femenino” como el discurso principal de Jesusa Rodríguez (De Ita 170); Nieves Martínez de Olcoz, investigadora teatral, habla, para referirse al trabajo de Jesusa Rodríguez, de unas “partituras femeninas” (Martínez de Olcoz 12).

La tendencia de mirar a estas autoras desde el feminismo se debe a tres razones principales. En primer lugar a la innegable presencia de este elemento en sus obras, la mujer es reivindicada a partir de una crítica al patriarcado, pero esta crítica no es la única ni mucho menos la más destacada dentro del conjunto de su obra; por ello, señalar a Liliana y Jesusa como artistas adscritas al discurso feminista es un error, ya que no es lo más destacado de su labor.

En segundo lugar, este discurso “feminista” no es tal. En un sentido ortodoxo, Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe parten de la idea de la feminidad como “entidad abstracta” (Morales 170), destacar “la parte femenina del mundo [...], la fuerza femenina de hombres y mujeres” (Marín 145). De ello se deduce que lo que les interesa no es el discurso feminista sino “lo femenino”.

En tercer lugar, todas estas críticas que miran este objeto artístico a través del feminismo se ubican en lo que aquí se ha determinado como su primer periodo (1980-1990),

etapa donde montan *Donna Giovanni* y *Homenaje a Frida Kahlo*, con fuerte tendencia hacia lo femenino; este periodo permeará el segundo, (que es materia de esta investigación), pero subordinado al discurso que supedita todo lo demás: la risa.

Pertenecen a esta primera etapa también, un breve *corpus* de crítica que hace hincapié en otro elemento constitutivo de esta obra: el cuerpo. Costantino, en la revisión del espectáculo *Las horas de Belén* señala el motivo del cuerpo y la memoria como receptor el primero de la segunda (Costantino, *Embodied* 607-610). Nieve Martínez de Olcoz habla de un “cuerpo enfermo” como eje central del pensamiento de Jesusa Rodríguez, en donde el cuerpo travestido, mendigo o prostituido se vuelve en provocación festiva (Martínez de Olcoz 11). Resumiendo, se puede decir que la primera etapa podría ubicar su final en la puesta en escena de *Yourcenar o cada quien su Marguerite*, en la que se presenta la feminidad (que no el feminismo) y el cuerpo femenino como ejes centrales de su discurso (Carbonel 23).

Otro punto en discusión entre la crítica, al respecto de estas autoras, es su clasificación y su género. Las categorías varían según el autor que las examine, y las etiquetas, si bien señalan algún aspecto de su obra, no logran agrupar un cuerpo estético lo suficientemente cómodo para atribuirle determinado género o tradición a esta obra en particular.

Un intento destacable es el de Gastón Alzate, quien de manera un tanto confusa otorga a las autoras “tres fuerzas”, o digamos, tres líneas discursivas: una romántica, en la que agrupa las obras de carácter operístico, y en las que el autor mira una nostalgia por el arte europeo; una segunda línea señalada como una fuerza mística, representada en la labor de llevar a escena obras clásicas; y una tercer fuerza caótica, una especie de alquimia, donde el cabaret figura como la vasija que contiene dicho caos.

Acto seguido, Alzate agrega a sus tres fuerzas un “cuarto elemento” que denomina tradición mexicana. Específicamente hace referencia a la carpa y en concreto a las mujeres carpistas, lo que no extraña si se mantiene presente que el estudio es una mirada desde el feminismo (Alzate, *Jesusa* 89-100). Al respecto se puede agregar que las categorías son inadecuadas por restrictivas, además de desbalanceadas; la fuerza caótica agrupa aquella tradición mexicana y mística, siendo de esta forma el cabaret la presencia más afortunada en este esquema. Por otra parte, la nostalgia por el arte europeo no existe en estas autoras, no es desde la melancolía que ellas realizan sus creaciones operísticas, sino desde la carcajada, una consciente desmitificación del género y su subsecuente burla.<sup>38</sup>

Los hermanos Kelty, en la entrevista realizada a Jesusa Rodríguez dejan entrever la propia mirada que la autora tiene respecto del género que ella trabaja. En este documento Jesusa califica su trabajo primero dentro del género periodístico, para posteriormente hablar de un “cabaret” y por último de una “sátira política” (Kelty 123).

Sin llegar a argumentar aún a favor de ninguna de las tres líneas que propone, Jesusa, en su intento por definirse dentro de una u otra corriente, ofrece un dato importante que es significativo señalar: la toma de conciencia de su parte por realizar un arte que encuentra en “la crisis el mejor momento, [...] que se necesita muchísimo en la desesperación” (Kelty 123). Esta idea se corresponde con la elaboración, que aquí se realiza al respecto, de que el arte de Liliana y Jesusa es un arte fruto de la crisis, de “la desesperación ideológica, social y política” (Kelty 123); un arte que encuentra su función

---

<sup>38</sup> Es necesario aclarar que Gastón Alzate, en su libro *Teatro de cabaret: Imaginarios disidentes* matiza en mucho los cajones restrictivos que propone en el primer ensayo citado, siendo posible apreciar una evolución en el crítico que va de apreciar líneas de trabajo o “fuerzas” a observar un continuo en la producción de Liliana y Jesusa, calificando su creación como “un debate sobre las formas teatrales contemporáneas y es también un viaje dramático que parte del teatro ‘tradicional’ se detiene en la ópera y la opereta, y finaliza en el cabaret como género madre que los abarca a todos” (Alzate, *disidencia*).

estética en una razón histórica, sin por ello concederle un género periodístico o de cabaret en su integridad, como ella sugiere, aunque se coincidirá con su adscripción a la sátira política.

Paola Marín, en su entrevista, entra en una poco fructífera discusión al momento de preguntar si lo que ellas hacen es cabaret o teatro-cabaret, conversación de la que se puede salvar el momento en que Jesusa agrega a esta discusión el concepto de impureza; Jesusa señala la influencia de la carpa, la comedia del arte, el teatro de revista, el café-teatro, e incluso el café-teatro argentino y el *stand up comedy* americano (Marín 142).

A pesar de lo certero que es mencionar la influencia de todas estas corrientes, Jesusa propone al cabaret como la madre de todos ellos, y como el género que da lugar a la ópera y al teatro mismo; afirmación que no requiere sino únicamente la puntualización de su sentido retórico y metafórico, absurdo sería pensar que el cabaret existiese antes o fuese superior al teatro en su complejidad o incluso a la ópera.

Quien mejor entiende el sentido global de esta obra es Jean Franco, quien habla de la sátira como género, emparentando a las autoras con Swift (Franco 48). Es por demás afortunado este trabajo, ya que la categoría otorgada es la sátira; Franco acierta aunque no lleva a sus últimas consecuencias el hecho de hablar del género satírico en la obra de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez.

Para cerrar este apartado de puntos de encuentro y desencuentro entre los distintos críticos es necesario hacer mención de una constante en varios de los acercamientos. Si bien el momento de clasificar esta obra es confuso y arbitrario en ocasiones, el rasgo en el que la mayoría concuerda es en el de la risa, entendida ya sea como risa social (Avilés, *Jesusa* 128), como burla para mofarse de la seriedad (Nigro 35), o como una risa emparentada más con el chiste (Alzate, *Jesusa* 83). Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez se

encuentran, eso es indiscutible, en la faz alegre del mundo, y es con la risa que defienden su punto de vista. Ahora bien, lo interesante se vuelve, entonces, en saber cómo y dónde se presenta esta risa.

Como puede notarse, la revisión que anteriormente se hace sirve para establecer un marco general de la mirada crítica que hasta ahora se ha tenido de ellas. De esto podemos deducir la escasa existencia de textos, la vaga metodología para su elaboración y la poca profundidad de los mismos. Son apenas unos cuantos ensayos y reseñas y un capítulo de un libro los que pueden rescatarse como documentos antecedentes y que tienen la cualidad de ser valorados como parte de un *corpus* crítico de la obra de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez.

Esta valoración no siempre es positiva, sin embargo, aún en la oposición se puede acertar o fallar. Un caso afortunado es el de Olga Harmony, crítica teatral que, si bien reconoce la importante labor de estas autoras y se atreve a establecer un parentesco estético con Darío Fo, agrega enseguida que Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez son “un Darío Fo muy menor, con mucho de circunstancia” (Harmony 85). La obra de Liliana y Jesusa se ve enclavada en la cotidianeidad de la vida social a tal punto que la circunstancialidad cobra importancia en detrimento de la universalidad. Esto no es poco que decir, solo en la medida en que esta obra se distancia de su inmediatez logra la profundidad que en muchas ocasiones el chiste local le roba.

Esta obra presenta como uno de sus grandes impedimentos al momento de un acercamiento teórico, la trivialización circunstancial y la desmesura de lo cotidiano. Por ello lo que aquí se hará será mirar aquellas canciones, aquellos lugares que guarden una saludable distancia con su contexto, que lo señalen y lo utilicen, puesto que ahí se encuentra su razón de ser, pero que le otorguen importancia a la deducción estética y la

función histórica que de la letra se haga, y no a la labor documental o periodística en la que en frecuentes ocasiones caen.

### **2.3 Caracterización del objeto de estudio**

Como se comprueba en el apartado anterior, la obra que a lo largo de todos estos años han realizado estas autoras es extensa y diversa; muchos son los discursos que han abordado y abundantes los ejemplos. Pese a ello, por necesidad de establecer límites en la investigación, se ha preferido seleccionar un conjunto de objetos estéticos que responden a criterios determinados. Como se explicita en la Introducción, los textos dramáticos de sus puestas en escena han sido descartados por las razones ahí expuestas, prefiriendo un acercamiento a través del ámbito de la lírica y por medio de un determinado grupo de canciones, que a su vez se han escogido por otro conjunto de criterios que a continuación se exponen.

Son quince los discos que se han desprendido de los distintos espectáculos que ambas han creado, y son precisamente éstos los que permiten y hacen posible un acercamiento académico a una obra tangible, susceptible de mirarse y consumirse cuantas veces se desee. Ésta es la razón más fuerte por la que se busca un acercamiento al mundo poético de Liliana y Jesusa a través de sus canciones. En el ámbito de la literatura, el camino más fiable para acercarse a ellas es el camino de la lírica.

Una primera precisión; en el vasto y antiguo mundo de la lírica, y aún limitándonos a nuestra tradición hispánica, la canción representa el punto de mayor complicidad entre sus dos elementos primordiales: la letra y la música. La poesía contiene una melodía intrínseca enclavada en cada uno de sus versos, pero es en la canción donde esa música se potencia al



punto de convivir en paridad con la escritura, y en ocasiones de subordinarla.<sup>39</sup> De lo que aquí se habla, entonces, no es de poesía en un sentido restringido de la acepción, sino de la canción, como una modalidad o subgénero que contiene sus propias características, su propia tradición y su particular manera de ser mirada.

Las canciones de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez suman ciento diecisiete,<sup>40</sup> dentro de las cuales conviven un número considerable de temas y preocupaciones en cuanto a lo social y lo artístico se refiere. Debido a ello es necesaria una selección adecuada, que contenga lo más representativo de su obra y sobre todo aquellas piezas que permitan ver con claridad los mecanismos de creación y los intereses de las autoras. Pero con especial atención las técnicas y los reflejos del contenido susceptibles de ser analizados.

Veinticuatro son las canciones que se han seleccionado como universo de estudio para poder, a través de ellas, ir desarrollando algunas ideas que surgen a partir del texto y que buscan enlazar con sus potenciales consumidores un círculo de comunicación. Esta selección, enlistada en la Introducción de esta tesis responde en primera instancia a la necesidad de acotar el objeto de estudio, ya que la producción completa supera por mucho los límites de esta investigación. También es preciso distinguir que el universo lírico de las canciones que han producido se suscribe principalmente bajo dos grandes temáticas: “amor” y “sociedad”.

---

<sup>39</sup> Francisco López Estrada en *Métrica española del siglo XX* intenta una preceptiva de la poesía contemporánea, libro que servirá como fundamento teórico en cuanto a la conceptualización de las preceptivas actuales. En un apartado inicial señala la distinción entre poesía y canción, argumentando las especificidades de la música al respecto de las palabras, ya que “si éstas se potencian con una melodía, ya se sobrepasa la poesía estricta, aún cuando sirva solo para intensificar el efecto emocional de la ‘letra’. La melodía entonces es un vehículo artístico de la poesía, pero no vale por ella ni la sustituye” (López Estrada 33).

<sup>40</sup> Partiendo únicamente de las canciones que tienen un registro tangible como lo son las canciones editadas en los quince discos de su producción musical. Haría falta revisar las canciones que solamente han sido usadas en espectáculos escénicos y que no han conocido aún la permanencia temporal gracias a su digitalización.

El conjunto de canciones que le cantan al amor, que bordan en lo erótico y sensual, muchas veces partiendo del amor lésbico, o en otros tantos casos del amor filial, no han sido tomadas en cuenta ya que dicha labor requeriría de una investigación exclusiva para el caso. En esta agrupación cabrían todas las canciones que elevan su voz hacia el sujeto amado, sea para halagarle o para reprocharle. La ausencia del ser amado se convertirá en otro tópico recurrente de este conjunto, al igual que el desamor o el amor no correspondido.

La muerte, vista muchas veces como la dualidad del amor (*Eros y Tánatos*), participa dentro de las canciones en compañía de alguna manifestación del amor, en la ausencia de éste, o en autonomía. Las canciones de “amor y muerte”, denominación que surge como más pertinente, pueden cohesionarse como uno de los dos conjuntos más importantes dentro de las canciones que han producido Liliana y Jesusa y que se ha preferido dejar de lado por considerarlas materia propicia de una mirada particular que escapa a la que aquí se realiza.

Bajo esta categoría, sin un afán de establecer cajones estancos, es posible adscribir aproximadamente veintiséis de las ciento dos canciones con letra<sup>41</sup> que se han recogido, conformando el 25% del total, observando con ello su participación minoritaria dentro de la producción; sin embargo, es deber decirlo, este grupo de canciones son las más ricas en cuanto a figuras retóricas y recursos literarios, propiciando con ello la posibilidad de un análisis más sustancioso en el ámbito de la literatura. La razón final por la que se separan

---

<sup>41</sup> De las 117 mencionadas en un inicio, es importante distinguir que 5 de ellas no cuentan con letra, quedando un total de 102 canciones con significación semántica. Por otra parte, estas 26 canciones son las que en exclusividad versan sobre el discurso amoroso, sin embargo aproximadamente 24 canciones más se encuentran en la intersección entre lo amoroso y lo social, restando 53 canciones de materia principalmente política y social.

de las canciones aquí estudiadas es por considerarlas más resistentes al tiempo<sup>42</sup>, pudiendo ser estudiadas más adelante sin que por ello pierdan su efectividad literaria, cosa que no ocurre con las canciones que aquí son objeto de estudio.

Un segundo criterio de selección es el temporal; del conjunto de canciones restantes, eliminadas las de contenido amoroso, aquellas en las que sobresale la veta social y política, se han tomado únicamente aquellas canciones pertenecientes a lo que en la síntesis curricular del apartado 2.1.4 se clasifica como su segundo periodo,<sup>43</sup> aquel comprendido a partir de la década de los 90 y que se enmarca dentro del lapso en que las autoras administraron el teatro “La Capilla” y “El Hábito”, concluyendo esta etapa en el 2004 con la renuncia a la administración de ambos foros. De esta manera, se excluyen tanto los primeros discos como los últimos, por corresponder a la primera y tercera etapa respectivamente.

El tercer y último criterio es de naturaleza cualitativa, las canciones que se han considerado dentro del *corpus* contienen los elementos suficientes para ser analizados, sea por algún tema específico que desarrolle, por la utilización de alguna figura literaria o por los recursos estilísticos que la definen.

A continuación se presenta el listado por orden de aparición y agrupados por disco, de las canciones que se han escogido para conformar el *corpus* de estudio, así como los años de publicación:

## **I. Materia de pescado (1989)**

### 1) San Miguel Arcángel

---

<sup>42</sup> Esta resistencia se debe a que las canciones de índole amorosa suelen constituirse desde una perspectiva más universal, a diferencia de las letras políticas que aterrizan en contextos muy específicos y que envejecen en la medida en que dichos sucesos lo hacen.

<sup>43</sup> Véase páginas 50 – 62 de esta tesis.

**II. Elotitos tiernos (1992)**

- 2) Sirena con patas
- 3) O dicho de otro modo
- 4) Elotitos tiernos
- 5) Tiene que salir

**III. Lilith. El segundo fracaso de Dios (1994)**

- 6) No me arrodillé
- 7) La coneja
- 8) Échenle sal

**IV. Que devuelvan (1996)**

- 9) Que devuelvan
- 10) La cumbia del pescado
- 11) Las moscas

**V. Vacas sagradas (2000)**

- 12) Cuando cumpla los 80
- 13) Onán

**VI. Trucho (2002)**

- 14) Como Madame Bovary
- 15) Pobre gente
- 16) Tertuliano
- 17) Memoria
- 18) No te lo puedo decir
- 19) Las histéricas

**VII. Tan chidos (2005)**

- 20) Tienes que decidir

- 21) La maldita circunstancia
- 22) No va a alcanzar la leña
- 23) No nos van a centavear
- 24) El maíz

El conjunto de canciones seleccionadas conforma un universo de estudio con amplia variedad de características. Canciones que, en suma, encierran el mundo poético de Jesusa y Liliana, si bien no en su totalidad al menos sí en su diversidad.

De las canciones escogidas, la publicación de seis de ellas no se corresponde al segundo periodo de la producción de las autoras: del primer disco *Materia de pescado* la canción “San Miguel Arcángel” de 1989 y las otras cinco del disco *Tan chidos* publicado en el 2005. La razón de su inclusión es porque, en el caso de “San Miguel Arcángel”, el disco completo de *Materia de pescado* fue reeditado en el 2000, siendo integrado al conjunto de discos que se consideran en el segundo grupo; en el caso de *Tan chidos*, si bien su aparición sucede en el 2005, el disco recoge canciones de espectáculos pertenecientes a años anteriores, coincidentes aún con el periodo seleccionado. Por último estas seis canciones se incorporan por concordar en muchos de los aspectos formales y estilísticos con el del resto de canciones seleccionadas.

Los dos frentes que presentan las canciones en su totalidad, a saber “el amor y la muerte” y “lo social” pueden, en un primer momento, servir para distinguir dos grandes grupos y ayudar a la selección, sin embargo en una mirada más detallada de las canciones seleccionadas se percibe que algunas de ellas están atravesadas por ambos discursos, siendo el caso de “Sirena con patas”, “Elotitos tiernos” y “San Miguel Arcángel” que si bien señalan aspectos de índole política, el yo lírico se asume a partir de una situación amorosa. Se advierte a este respecto que estas tres canciones, donde se percibe de manera más

evidente, así como cualquier otra que presente similares características, serán miradas únicamente desde el sesgo social, obviando los elementos que apunten al discurso de amor y muerte.

Esta contaminación entre unas y otras letras es recurrente, ya que la distinción entre ambos grupos es una construcción artificial que se realiza con fines académicos únicamente, siendo conscientes de que en la praxis, las canciones, muchas de ellas, transitan entre uno y otro tema.

Otras dos canciones dentro del *corpus* escapan de alguna forma al carácter político y social del resto, “La coneja” y “Tiene que salir” no se ocupan de algún aspecto de la realidad social, sin embargo han sido incorporadas por presentar temas importantes dentro del discurso general de la producción de las autoras, siendo ejemplos muy esclarecedores al respecto de la utilización de la mono-rima (“La coneja”) y del discurso antipoético (“Tiene que salir”). También se acude a la canción “La coneja” cuando se rastrea la “inutilidad” de la risa como uno de sus rasgos fundamentales.

El teatro permea las canciones sobre todo en lo respectivo al yo lírico, configurando en muchas de ellas verdaderos personajes que a través de los versos hacen manifiesta su naturaleza escénica, es el caso de “No me arrodillé”, “Échenle sal”, “Cuando cumpla los 80” y “Las histéricas”. Al momento de leerlas/escucharlas, construyen sobre el yo lírico un especial revestimiento ficcional que lo acerca al personaje escénico. Sin embargo, se apunta ahora esta característica por ser cualidad de las canciones mencionadas (y de algunas otras que no han sido incorporadas a esta investigación) y para dar constancia de ello, pero advirtiendo que no serán materia de análisis, por escapar al ámbito literario, ya que los personajes evocados debieran ser mirados desde algún soporte audiovisual que haya registrado el acontecimiento escénico donde fue concretado.

Por último quiero destacar la existencia de canciones como “Onan” que abordan con exclusividad un tema, donde la letra de inicio a fin va argumentando una idea en particular; esta característica es poco habitual en el resto de su producción, ya que uno de los rasgos fundamentales de las letras es su transversalidad temática, siendo cada canción un compendio de temas a tratar, donde de forma fragmentaria se revisan unos y otros, sin intenciones de agotarlos, sino de relacionarlos entre sí, buscando vínculos que cohesionen con más fuerza el discurso global. En el extremo opuesto se puede situar la canción “No te lo puedo decir” que configura una suerte de manifiesto estético al respecto de todo aquello contra lo que las demás piezas buscan destruir por medio de la risa, conteniendo el nivel más alto de intratextualidad.<sup>44</sup>

A continuación, se inspeccionarán aquellos elementos que constituyen estas canciones, observando los temas más recurrentes en estas letras, mirando desde cerca los mecanismos de juego que guían su escritura y desentrañando los textos literarios (y no literarios) con los que dichas canciones dialogan; lo anterior con los objetivos de establecer las formas y manifestaciones de la risa que a lo largo de este conjunto de piezas se encuentran y para observar cómo esta apropiación de la risa les otorga coherencia y unidad de sentido. Derivando de ello su adscripción a un género particular que las cobija y hermana con otras manifestaciones de la misma índole.

Lo anterior se complementa con la idea subordinadora de reubicar el lugar que la obra de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez, y particularmente estas canciones, ocupan en la tradición literaria mexicana y la importancia que revisten. En otras palabras, invitar al

---

<sup>44</sup> Esta idea surge al momento de considerar el conjunto de canciones como un “texto”, haciendo con ello posible observar las relaciones que establecen las letras de las canciones entre ellas como relaciones intratextuales.

lector a mirar con detenimiento esta obra y redimensionar su importancia dentro de nuestra literatura.

Llegado este punto, cuando ya se ha concluido la revisión del contexto histórico del cual parten las autoras, y después de revisar la labor que han desarrollado frente a esta realidad en particular, queda puntualizar los mecanismos por medio de los cuales logran esta confrontación. Ya se conoce el *corpus* artístico de Liliana y Jesusa, así como el contexto histórico al que hacen frente, ahora se da paso a las estrategias literarias por medio de las cuales establecen esta batalla simbólica.



## CAPÍTULO III.

### La risa en Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez.

#### 3.1 De la sonrisa a la risa

Frente a fenómenos culturales como Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe, al momento de ser objeto de investigación, la revisión general de su labor artística no es suficiente para comprender su profundidad; sirve en un primer momento para contemplarlo en su totalidad, sin embargo, llega el momento de limitar la investigación al *corpus* seleccionado para poder discurrir a través del análisis de estas canciones y buscar en ellas los detalles y las particularidades que las configuran. En el segundo capítulo, se concluye con la decisión de profundizar en el estudio de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez trabajando únicamente con las canciones que se desprenden de sus espectáculos y que han sido acotadas en número tomando una muestra significativa de su labor artística y literaria.

La clave de lectura que se propone para conducirse a través de dicha obra es la risa. A lo largo de esta investigación, y después de estudiarla desde múltiples ángulos, se ha llegado a la conclusión de situar la risa como la idea subordinadora y el mecanismo más recurrente. El espectador que se enfrenta a estas canciones indudablemente reirá. Ésta es su característica más definitoria y más deslumbrante.

Por ello se decide ingresar al mundo poético de estas dos mujeres a través de la risa. Como hilo conductor y elemento de cohesión de toda una obra que de otra forma tendría que presentarse aislada y fragmentada. Es la risa la pauta a seguir y quien mejor guiará su proceder:

Sí, será mi herencia unos calzones rojos,  
un montón de santos rotos

y el condón del monaguillo.  
 Sí, seré una vieja loca,  
 vieja escupe curas, vieja  
 puta, desalmada, vieja  
 pero no pendeja (“Cuando” vv. 17 - 23).

Aquellas personas que si bien entienden el sentido humorístico no logran del todo entregarse a sus efectos –la sonrisa como puerta de la carcajada, pero también como reticencia a ella– es el mejor indicio de la comprensión al tiempo que negación (Plessner 28). Esta sonrisa se vuelve el germen y el freno de la risa, por esta razón, uno de los objetivos de este capítulo es lograr en el espectador cultivar el germen para desactivar el freno.

Uno de los objetivos al que se pretende llegar es a argumentar a favor de la importancia y el sentido de la risa en este tipo de fenómenos literarios y provocar una curiosidad suficiente para lograr un acercamiento del lector a esta producción. El humor es indispensable para hablar de las canciones de estas mujeres. Lo importante en este caso será saber por qué se ríe, de qué se ríe, y qué función tiene esta risa dentro del contexto general de la obra; pero sobre todo, qué utilidad posee esta risa frente al contexto social en el que surge y la forma en que se vuelve la sustancia principal.

La risa, como manifestación humana, no es de alguna forma unívoca; su sentido puede provenir de múltiples lugares y su estallido en el cuerpo responde a diversas razones, la risa no es la respuesta a alguna cosa determinada, sino a una gran cantidad de detonadores de muy variada índole.

Natalia Radetich, en su “Declaración de incompetencia”, intenta una taxonomía de la risa;<sup>45</sup> en ella clasifica las distintas acepciones de la risa finalizando en la imposibilidad de sujetar teóricamente el fenómeno. Las etiquetas se agotan y la risa no logra asirse en su totalidad; siempre algo de ella escapará aún al investigador más metódico y puntual. Ésta es, entonces, una de sus primeras características: la risa se presenta del lado de lo incognoscible. Acercarse a la risa es solo posible, según Bataille, a partir de una *teoría del fracaso* (Bataille 115).

No existe una unidad al momento de conceptualizar el sentido de la risa, no se trata de una experiencia cerrada y claramente delimitada; en su espesura, condensa un intrincado conjunto de dimensiones. La risa se vincula con muchos sectores de lo humano: “el vínculo social, con los territorios de la moral, con el acto creativo, con el tema de la norma [...] con el tema de la conciencia crítica, con la experiencia política de la subversión” (Radetich 18). Estamos frente a un fenómeno complejo y extenso.

Estudiar un *corpus* literario desde la risa implica, según Helmuth Plessner, atender a ambas caras de la expresión; la primera, menos importante, por ser tangible, visible y sonora: la configuración corporal del fenómeno, plásticamente dado; la segunda, de mayor complejidad y gran riqueza: la intención interior. Esta intención interior puede y debe objetivarse, ya que la risa en sí misma, en su dimensión plástica, en la expresión de la

---

<sup>45</sup> Para dar una idea al lector de la cantidad de formas de risa se introduce un fragmento de esta tipología que es por demás extensa y variada, ya que “se podría hablar de la risa nerviosa, la risa de la alegría, la risa complaciente, la risa falsa o sardónica, la risa histérica, la risa del placer, la risa que sigue a momentos de extrema tensión o alarma, la carcajada intempestiva, la risa burlona, la risa sarcástica, la risa reprimida, la risa trágica, la risa cruel, aquella que se presenta ante la percepción de la desgracia ajena, la risa producida por condiciones físicas particulares – como la risa que sigue al dolor – la risa de las cosquillas, las llamadas risas patológicas que aparentemente surgen sin motivación alguna; y no hablar del espectro de las sonrisas [...] la sonrisa melancólica, la sonrisa de la seducción, la sonrisa de la cortesía, la sonrisa de la compasión, la sonrisa de la timidez, la sonrisa del desprecio, la sonrisa irónica, la sonrisa triste...” (Radetich 19).

carcajada, no conduce a ningún lugar concreto, es ante todo una experiencia; y siguiendo a Radetich, tendremos que declararnos incompetentes para estudiarla.

Sin embargo, la intención interior de esa carcajada es la que puede arrojar luz sobre el tema, esta intención es la que configura la risa y le da sentido; sin ella no podría compartirse: “esto puede comprobarse fácilmente en los intentos de interpretación de las imágenes expresivas [tanto la risa como el llanto] aisladamente dadas. Si falta el transcurso en que la expresión respectiva se desarrolla hasta su máxima pregnancia y, sobre todo, si falta la situación en que nos sale al paso el fenómeno expresivo, tenemos suma dificultad para entenderlo” (Plessner 75).

De esta forma se justifica el desarrollo del Capítulo I de esta tesis, la risa de las autoras va dirigida sobre ese contexto específico; es necesario conocer y entender la situación donde surge el fenómeno risible, ya que es ahí donde cobra importancia y toma sentido. “La experiencia de la risa se inscribe indudablemente en el marco de una experiencia política” (Radetich 263).

Esta obra invita a transitar de una sonrisa de reconocimiento, provocada por la hilaridad y el tratamiento de las canciones, así como por su lenguaje y melodía, a una risa comunitaria que reconozca en el colectivo riente la denuncia de un hecho particular. Para ello es necesario decodificar esta “intención interior” que permitirá quitarle el freno a la sonrisa para entregarnos a la experiencia liberadora de la carcajada.

### **3.2 Delimitación de la risa**

La taxonomía de la risa ha sido hasta ahora infecunda; como anteriormente se mencionó, el punto de partida para su análisis debe ser el fracaso, la incompetencia. No habrá objetivación posible sobre este fenómeno, algo quedará siempre en los márgenes de su

definición. Ésta es su naturaleza y su principal característica, la risa como un objeto inasible. Pese a ello, algunas delimitaciones se le pueden hacer, esto solo con el fin de mirar el fenómeno de forma parcial para poder entenderlo con mayor claridad. El sesgo se realizará con el fin de acotar la risa a un modelo que arroje luz al respecto de las canciones de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez, dilucidando la forma en que la utilizan, y el papel que juega dentro de su poética.

La risa que aquí interesa es la risa caquina;<sup>46</sup> denominada también como la risa feliz e indecorosa, aquella risa desmedida e indómita. Se trata de una risa que irrumpe, la risa que “de súbito, emerge. La carcajada es quizás la expresión más fiel a este tipo de risa; se trata de la risa que estalla” (Radetich 20). Este tipo de risa es la que surge en las canciones que aquí se tratan.

Bajtín señala la existencia, en el ámbito de la cultura, de dos grandes campos para el entendimiento de la realidad, la faz alegre y vital y la faz seria y oficial de la vida. Todas las producciones culturales podrían ser clasificadas en una u otra faz, y la risa que aquí observaremos, desde luego pertenece a esa cara alegre de la vida. La risa, para Bajtín, “posee un profundo valor de concepción del mundo, [...] es un punto de vista particular y universal sobre el mundo, es una de las formas fundamentales a través de las cuales se expresa el mundo [...] que lo percibe en forma diferente, pero no menos importante” (Beltrán 212).

La risa se ubica en un ámbito cultural del lado de la vitalidad, en la cara alegre. Es desde este horizonte de la producción cultural que se mira estas canciones. Más adelante se volverá sobre esta concepción Bajtíniana ya que será necesaria para el avance de la

---

<sup>46</sup> “Este *cachin*, en castellano *caquino*, y todos sus derivados proceden del latín *chachinnus* [sic], carcajada, y se refiere por tanto a una risa ruidosa (aunque el francés incluía a veces el matiz de burla e insulto)” (Joubert 205).

argumentación, por ahora, para la delimitación de la risa, solo es necesario mencionar que estas canciones y la risa que ellas provocan, son parte de esta faz alegre y es ahí donde encuentran su justo lugar.

A lo largo de la argumentación el término “risa” será utilizado para referirnos a una forma particular de risa, a la que se le llamará risa caquina, risa diabólica, risa profunda o carcajada, la risa indómita o desmedida. Todos estos epítetos hacen referencia a una risa que no se detiene en la construcción del sentido, sino que se opone a él e intenta destruirlo, pero que plantea un segundo momento que busca la liberación, aligerando la pesadez de la univocidad de sentido.

La risa que aquí se trata es la risa de Baudelaire, aquella que el autor plantea en su ensayo “de la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas”, definida como experiencia de la perturbación de lo establecido, aquella que pone en entredicho lo evidente, lo incuestionable, lo instituido como el *así deben ser las cosas*, una risa asociada a lo diabólico. Una experiencia que desborda los límites de lo permitido y lo prohibido (Baudelaire 23).

### **3.3 La risa caquina en Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez**

#### **3.3.1 Ámbitos de lo social: lo serio y lo risible**

El primer aspecto a destacar es el universo en el que la risa ocurre, no el contexto socio-histórico, sino lo que se define como el ámbito de lo social; partiendo de una dicotomía que busca presentar la capacidad bifronte de las sociedades, misma que permite la existencia de fenómenos como el que aquí se estudia. Es en uno de estos dos ámbitos donde se ubica la producción de las autoras.

Hay una categoría propuesta por Turner que clarifica esta vinculación oscilante entre dos modalidades fundamentales de la vida social, lo que él denomina la categoría estructura/antiestructura. En esta dicotomía la estructura es “todo lo que encierra a la gente, define sus diferencias y constriñe sus acciones” mientras que la antiestructura sería la oposición a lo anterior, una forma de la vida social “en la que los modelos que comúnmente dibujan los límites de la experiencia quedan suspendidos, momentáneamente cancelados” (Radetich 47).

o dicho de otro modo,  
o la cosa está muy clara:  
tu me prestas a tu hermana,  
yo la vendo en Canadá,  
y a la corta o a la larga  
se la cobro a tu mamá... (“Dicho” vv. 29 - 34).

Cancelada aquí la definición oficial del Tratado de Libre Comercio, tema principal de la canción, esta letra nos presenta una definición poco ortodoxa, que se mueve en el ámbito de la dubitación; “o dicho de otro modo” es el título y el camino a seguir, que intenta un “pudiera ser”, desarticulando la certeza y otorgando otra perspectiva.

Mientras la estructura sería lo que se llama *modo indicativo de la vida social* la antiestructura correspondería a un *modo subjuntivo de la vida social*. Turner define este modo indicativo como la vida cotidiana que da preponderancia a “X es, X está”, aludiendo a lo definido. Por su parte el modo subjuntivo supone una preeminencia del *pudiera ser*, del *quizás*. “Se trata de la emergencia de lo ambiguo, de la suspensión de las certezas [...] la emergencia de la ingenuidad, un feliz tambaleo” (Radetich 48). La canción no intenta afirmar unívocamente el acierto o el error del Tratado, pues parte de suposiciones:

Supongo que han seguido discutiendo,

que si te echas una firma,  
que mejor no lo firmamos  
ni a la corta ni a la larga,  
que decida tu papá.

Total en una de esas ni se firma,  
y si acaso dan las firmas  
de seguro ni me entero (vv. 36 - 43).

No hay que olvidar que la canción citada se editó en 1992, cuando el TLC era inminente pero aún no entraba en vigor, y el contexto político y social era por demás ambiguo.<sup>47</sup> En la canción se señalan los dobles discursos del Presidente Salinas, donde se publicita un México primermundista, pero que se evidencia al momento de cotejarse con la realidad social: “Me cae que yo no estaba preparada /para dar estas respuestas” (vv. 46 – 47). Teniendo como consecuencia una política internacional que perjudique a la nación: “y me pongo de ladito / para su facilidad” (vv. 54 – 55). Esta última imagen provoca hilaridad al momento de proponer la firma del Tratado como algo equiparable a consentir una violación sexual, centrando el blanco de la risa en el gobierno que promueve la firma.

En otro nivel de sentido, la ambigüedad se expresa en el doble sentido de algunos de los versos que usan connotaciones léxicas populares, como en el caso de “echar una firma”, haciendo referencia no solamente a la firma del Tratado sino a la acción de orinar; o revistiendo de sentido sexual, “ni a la corta ni a la larga”, lo que inicialmente pudiera referir a los periodos de espera para llevar a cabo el proyecto.

La disposición que realiza Turner es muy cercana a lo que Duvignaud propone al respecto de los fenómenos estructurales y los fenómenos a-estructurales, entendiendo estos últimos como aquellas dimensiones donde la vida social escapa a toda institución (Duvignaud, *Sacrificio* 44), idea que plantea nuevamente a la hora de hablar de la fiesta

---

<sup>47</sup> Véase páginas 28 y siguientes de esta tesis.



como espacio donde se presenta un momento a-estructural dentro de las estructuras sociales (Duvignaud, *Juego* 55). Tanto Turner como Duvignaud hablan de dos grandes formas de entender los fenómenos sociales, y ambos congenian en ubicar a la risa caquina dentro de esta faz alegre a decir de Bajtin.

Existen otras dos posturas que aportan información acerca del fenómeno de la risa, una de ellas es la de Bataille, para quien la risa se presenta como una experiencia situada del lado del *no-saber*, un transitar de lo previsto a lo imprevisto, de lo estable a lo inestable (Bataille 145-180). Este no-saber es puerta para la duda y a su vez para la risa; la falta de afirmación de algo permite poner en tela de juicio lo establecido, Bataille señala el sentido ambiguo de la risa, al tiempo que recuerda el “solo sé que no sé nada” de Sócrates.

Para este autor, la idea fundamental que moviliza toda su filosofía alrededor de la risa es la completa ausencia de presupuestos. “Ahora que hablo del no-saber, quiero decir esencialmente; que nada sé, y que si todavía hablo, es únicamente en la medida en que tengo conocimientos que me conducen a *nada*” (Bataille 122).

“Será por ‘la maldita circunstancia / del agua por todas partes’, ¿será?” (“Maldita” vv. 1 y 2) son los versos con los que arranca la canción “La maldita circunstancia”, el título hace referencia al poema “La isla en peso” de Virgilio Piñera, poeta cubano que en vida provocó grandes controversias tanto por su postura crítica frente a la revolución como por su homosexualismo. Liliana y Jesusa toman esta canción y citan el primero de sus versos para inmediatamente después ponerlo en duda. El no-saber, aquí es ingenuidad al tiempo que malicia, puerta seductora que invita a dudar sobre las circunstancias de la revolución cubana, ya que, el yo lírico duda acerca de los motivos por los que la revolución se presenta como un acontecimiento histórico importante:

Será Fidel, será Tomás,  
 “nadie puede salir”, nadie quiere salir,  
 o por Haydée, o por Martí,  
 “nadie puede salir”, nadie quiere salir (vv. 29 - 32).

Entre poder y querer la canción destila el punto más controversial de la revolución, la libertad; la duda se vuelve la pregunta socrática que provoca la reflexión. Sin embargo, no se atreve, o mejor dicho, no le interesa afirmar, sino dudar: ¿Será?:

Por Amelia o el mojito que bebí,  
 o por que Hemingway le entraba al daiquirí,  
 o por la puerta siempre abierta  
 con las piernas de una experta (vv. 9 - 12).

La revolución cubana es entonces ¿un desafío a la libertad?, o ¿una solución a la embriaguez de un escritor?, o ¿una cálida y sensual bienvenida para sus visitantes? La canción no se decide por una u otra, todas son posibles, o ninguna a la vez, no hay un sentido unívoco, el punto no es definirse al respecto de lo que es la revolución cubana sino ponerla en la mesa de discusión, despojándola de los discursos oficialistas.

Guiada por el espíritu revolucionario cubano, esta canción se proyecta sobre el contexto mexicano en el que surge, donde se da una homogenización del pensamiento de las masas a través de los medios, como una oportunidad para llamar la atención sobre los caminos políticos y culturales que han recorrido nuestros vecinos socialistas y que, gracias a una campaña de descalificación, hemos dejado en el olvido. La canción no resuelve una postura, juega con la duda y el cuestionamiento, invita al lector-espectador a interesarse por un tema desconocido por muchos. Es, en todo caso, un intento de resquebrajar el pensamiento homogéneo y unívoco producido por la mediatización.

Desde Bataille, Turner o Duvignaud se puede deducir que la risa se encuentra en el ámbito de lo subjetivo, donde la objetividad no es sino un espejismo que la risa ayuda a desenmascarar. A esta construcción de la cultura como una realidad dada, exterior, se le ha denominado “actitud natural”, por la que el hombre presupone la realidad, “en la que se enfrenta al mundo a través de los presupuestos del sentido común. Estos presupuestos se presentan como el ámbito de lo incuestionable” (Radetich 50).

Con lo anterior se hace notar la existencia de dos grandes ámbitos de lo social, lo serio (la estructura, lo estructural, el saber, la actitud natural) y lo risible (la antiestructura, lo a-estructural, el no-saber, la actitud fenomenológica). Y es en este segundo aspecto donde se encuentran estas canciones, y su particular risa; haciendo uso de una conocida estrategia poética, da cabida a las posibilidades de lo ambiguo, de lo incierto, de la duda:

A ver Quintiliano,  
¿qué clase de hombres eran los afganos?  
A ver, Cómodo, a ver,  
¿qué clase de hombres son los norteamericanos?  
Pueden ser cuestiones tusculanas, pueden ser... (“Tertuliano” vv. 16 - 20).

Ésta es una de las canciones en las que más referencias históricas pueden rastrearse, considerándola una de sus letras más cultas. El uso de oraciones interrogativas provoca la duda y la reflexión sobre la futilidad de la oratoria y la retórica, ejemplificado en Quintiliano y cuestionando de la misma forma el programa occidental de dominio y poder, que desde los tiempos de Cómodo se han ido sucediendo sin interrupciones, hasta llegar a casos como la guerra norteamericana en Irak. Tema por demás explotado por los medios de comunicación en nuestro país en la década de los 90. Sin embargo, el punto de vista desde el cual se mira en esta canción es distinto al abordado por los medios; la tensión temporal

que suscita el interpelar a un personaje del periodo clásico romano con una pregunta que hace referencia a un acontecimiento actual provoca la inevitable reflexión sobre los verdaderos motivos de la guerra y el uso y ejercicio del poder: “pero parece que matar les da placer / matar les da placer, matar les da placer” (vv. 21 – 22). Esta conclusión a la que llega la letra, surge poco después de hacer un guiño a la obra de Marco Tulio Cicerón, “Disputaciones tusculanas” – que abarca todos los temas posibles de la filosofía y la oratoria –, permitiendo hacer una relación entre ese mundo idílico que propone el filósofo y la despiadada realidad de un gobernante como Lucio Aurelio Cómodo; cabe la posibilidad de pensar que la utilización del doble discurso de los gobiernos poderosos tiene una larga tradición.

En un mundo donde los discursos oficialistas enarbolan los ideales de democracia, libertad de culto, de expresión, respeto y resguardo de los derechos humanos, y son a su vez desmentidos por la oleada de acontecimientos políticos que dejan entrever la perversión y corrupción de los actores sociales, las canciones de Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe acuden a la región del no-saber, de lo risible, para dar cuenta de esta ambigüedad, de la falsificación de la realidad que en las transiciones democráticas se emplea. Sea para desarmar discursos propios como el Tratado de Libre Comercio, o para desmentir discursos oficialistas que pretenden ocultar verdades incómodas como el olvido en el que cae Cuba en el periodo Salinista, o la bien vista guerra de los Estados Unidos en Oriente Medio, haciendo posible estas posturas el uso avasallador de los medios de comunicación: “Aquí estamos sus pendejos, menos mal que estamos lejos” (“Tertuliano” v. 23). Distancia mediática que provoca la inacción de los nuevos espectadores de lo social y que estas canciones denuncian a través de la duda y el cuestionamiento.

### 3.3.2 La risa angelical y la risa diabólica

Una vez que se ha planteado el universo en el que se genera esta risa es preciso delimitarla con mayor profundidad, ya que si bien la risa caquina pertenece a la faz alegre, existen otras formas de la risa que en principio parecerían pertenecientes a esta forma vital de entender la realidad y que, por lo tanto, se confunde habitualmente con la caquina, pero que, sin embargo, dista mucho de serlo; esta otra forma de la risa debe ser excluida de este horizonte teórico. La disposición de la risa en dos grandes grupos, a pesar de que reduce en mucho su capacidad mutante, permite por un breve momento entender estas dos formas de reír a fin de asir de manera parcial el fenómeno.

Muchos han sido los autores que han dividido la risa en una oposición, Laurent Joubert habla de una risa modesta, que es simple y pequeña y, de una risa caquina que es inmodesta y desbordada que agota las fuerzas (Joubert 120); esa risa modesta de Joubert es lo que la Iglesia medieval denominó risa pascual, dando lugar a esa “buena risa”, intentando domesticar la hilaridad, convirtiéndola en una risa ceremoniosa (Radetich 38). Georges Bataille las presenta como risa menor y risa mayor (Bataille 127) categorías con las que congenia parcialmente Luis Beltrán, al denominarla igualmente como risa menor y risa profunda, esta última derivada de un ánimo festivamente crítico (Beltrán 210).

El mismo autor abunda en su risa menor atribuyéndole la característica de ser una risa culta, una risa que denomina como jerárquica, otorgándole a su risa profunda la característica de ser una risa popular (Beltrán 20). Hegel lo entiende como “lo risible”, que sería esta risa menor o modesta, frente a “lo cómico” que pertenecería al estatuto de la risa caquina (Beltrán 230).

Helmuth Plessner clasifica la risa mayor o caquina simplemente como risa, y dejándole a la risa menor o angelical la categoría de júbilo. El júbilo como perteneciente a

ese ámbito del saber, del regocijarse en la certidumbre, que no es risa, sino utiliza la risa como medio de manifestación (Plessner 89).

Toda esta categorización cumple el objetivo de entender la existencia de dos risas y distinguir las diferencias que separa a una de la otra. Para este fin se acude a la concepción menos académica pero más esclarecedora a este respecto, haciendo referencia a la propuesta de Milán Kundera en su novela *El libro de la risa y el olvido*.

Kundera, para explicar estas dos risas, narra un episodio mítico donde ángeles y demonios convivían en una reunión. En dicha fiesta, los demonios empezaron a reír, y toda la gente que estaba en la fiesta se fue sumando una a una a la risa del diablo que era fantásticamente contagiosa.

El ángel comprendía con claridad que esa risa iba dirigida contra Dios y contra la dignidad de su obra. Sabía que debía reaccionar pronto, de una manera o de otra, pero se sentía débil e indefenso. Como no era capaz de inventar nada por sí mismo, imitó a su adversario. Abriendo la boca emitió un sonido entrecortado, brusco, en un tono de voz muy alto [...], pero dándole un sentido contrario. Mientras que la risa del diablo indicaba lo absurdo de las cosas, el grito del ángel, al revés, aspiraba a regocijarse de que en el mundo todo estuviese tan sabiamente ordenado, tan bien pensado y fuese bello, bueno y pleno de sentido.

Así, el ángel y el diablo, frente a frente, con la boca abierta, producían más o menos los mismos sonidos, expresando cada uno, en su clamor, cosas absolutamente opuestas (Kundera 97).

De esta forma, Kundera expresa a través de una metáfora la naturaleza de estas dos risas, una diabólica y otra angelical, donde la risa diabólica correspondería a la risa caquina o mayor, y la risa angelical a esa buena risa, a la risa jerárquica y seria, a la risa menor. Por su parte, las canciones de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez no intentan regocijarse en el mundo, no buscan esa risa que Kundera llama angelical, todo lo contrario, estas canciones intentan proyectar el absurdo de las cosas, hay en ellas algo de malicia – las cosas resultan diferentes de lo que pretendían ser –, pero también algo de alivio bienhechor – las cosas son más ligeras de lo que parecen –.

Y todavía hay gente que  
 no venera las reliquias,  
 los sesenta dedos del Bautista,  
 las cuarenta cabezas auténticas  
 de Santa Julia, todavía.  
 El divino prepucio,  
 los sobrinos del cura,  
 el sagrado cordón umbilical.  
 La mierda pontificia,  
 la honda de David,  
 la mala onda de Goliat (“Alcanzar” vv. 9 - 19).

La religión aquí se presenta en este doble movimiento que propone Kundera, una risa diabólica por maliciosa, donde la mística de la Iglesia católica y la estructura construida alrededor de las reliquias santas se ven destruidas por una risa que sin embargo aligera el peso que lleva consigo. Visto desde esta óptica, el absurdo de creer en fetiches religiosos despojados de su veracidad causa risa al espectador, generando franco rechazo a este dogma. En “las cuarenta cabezas auténticas” se encierra este movimiento de malicia y aligeramiento. Esta canción nos lleva a pensar en la cantidad de templos que pregonan la custodia de una misma reliquia y que por ello se vuelve no solamente falso sino absurdo. Se burla al tiempo que libera al lector de cargar con el dogma.

La canción emplea como parte del coro el verso “Se me hace que no va a alcanzar la leña” (v. 7), mismo que le da título a la canción, evocando los tiempos inquisitoriales cuando se quemaban los herejes, blasfemos, sodomíticos y un largo etcétera; y donde también se hace evidente, a través de la risa, la caducidad de las restricciones religiosas que, de ser aplicadas con rigor, no se tendría leña suficiente para quemar a todos los que las incumplen.

Es relevante también la crítica al fanatismo católico, promovido generalmente por la propia institución religiosa, buscando más adeptos que sigan fieles a los dogmas de la

Iglesia. Si pensamos en la realidad a la que se dirigía esta canción se destaca inmediatamente el estrecho vínculo de la Iglesia católica con el partido político de la derecha mexicana; partido que ha experimentando un gran crecimiento en las últimas décadas, ganando, desde su creación, cada vez más elecciones, y con ello, más poder. Se hace referencia al Partido Acción Nacional, que señala abiertamente su origen católico.

El ataque a la institución católica que emprende esta canción se dirige contra la estructura dogmática de la iglesia e indirectamente contra todas aquellas instancias que defiendan y promuevan estos dogmas. “Y todavía hay gente / que no venera las reliquias” son versos que hacen un guiño precisamente a la gente que “todavía no”, a los que no creen en los dogmas católicos, y por extensión, en el PAN.

Resumiendo, el objeto que aquí se presenta es la risa, que no el júbilo, ya que las canciones de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez buscan aliarse con la risa diabólica de Kundera y no con la angelical. Ahora bien, ¿cómo es esta risa diabólica en Liliana y Jesusa? Para responder a ello debemos seguir deshebrando las características particulares de esta forma de reír, los objetos que la motivan y la función que tiene dentro del contexto social en el que se emite.

### **3.3.3 Lo inútil, la repetición y la ruptura de lo serio**

En la página de internet del teatro-bar “El Hábito” figura una introducción que se titula “Paraíso de la idiotez”, esta idea permea toda la escritura de estas autoras; y es una consciente *idiotización* de las cosas, un absurdo, un intento por “lo inútil”.

Esta es una de las características principales de la risa caquína: lo inútil. La risa, según Duvignaud, se presenta como un fenómeno que no depende de ninguno de los dos grandes sistemas de explicación que definen a la epistemología: la función y la estructura



(Duvignaud, *Juego* 17), a esta característica la denomina *intencionalidad cero*, misma que solo se alcanza mediante el juego (Duvignaud, *Juego* 56). El juego se vuelve entonces el ámbito propicio para generar la risa; la falta de una intención específica dentro de los marcos regulatorios de las estructuras provoca su fuerza vital: la risa, en ocasiones, se mueve sin utilidad en el ámbito social.

Por su parte, las canciones de nuestras autoras utilizan el juego como instrumento básico de su escritura, las letras se presentan dentro de un marco lúdico del que pretenden saltar para escapar de la rigidez.

Sirena,  
sirena con patas,  
sirena en barata,  
sirena qué lata,  
pero sirena,  
sirena mulata,  
sin bata ni reata,  
la pinche sirena  
que canta y te mata (“sirena” vv. 23 - 31).

La rima se vuelve el factor más lúdico dentro de este fragmento que busca despertar en el espectador el humor; la rapidez de los versos y la aliteración en “ata” vuelven risible esta letra y le otorgan ambigüedad. Lo absurdo se presenta para desatar el juego de la rima que se agota con la repetición.

El juego del lado de lo inútil es regla primaria en la canción “La coneja” que desde un inicio, en una nota aclaratoria insertada antes de empezar la canción, advierte que su principal intención es explorar la rima, sin miedo al sinsentido, dando cabida a las más extravagantes imágenes, a partir de la exageración y el uso sarcástico de la retórica:

Tengo en mi oreja una abeja perpleja  
Que se asemeja a una comadreja.  
Tenerte ya no me maneja,

ya despelleja ya la candileja.  
 Vieja la almeja en bandeja, la ceja en la reja,  
 La arveja, el arroz, la lenteja, la oveja en madeja,  
 La deja la queja, si no hay moraleja (“coneja” vv. 15 - 21).

Después de escuchar toda una canción con la velocidad y agilidad que el párrafo anterior presenta y con una constante repetición de la rima “eja”, el espectador no puede sino reír, dejarse llevar por el absurdo y lo inútil del lenguaje, de la idiotez de las asociaciones y la fugacidad de las imágenes provocadas.

Esta canción, al igual que muchas de las otras canciones de este *corpus* escapan a la estructura, pero más aún, escapa a la función. “La risa del lado de lo inútil no sirve para nada, o si sirve, sirve solo para vivir” (Radetich 23). El principio de utilidad está fundado en una cierta idea de adecuación y racionalización de los actos que la risa no contempla.

elotitos tiernos para tu mami,  
 para tu mami que ahora tiene muchas ganas  
 de comerse un elotito tierno  
 con su sal y su limón  
 y con mucho, mucho,  
 mucho, mucho.

Quiero tiernos, tiernos, tiernos;  
 Quiero, quiero tiernos, tiernos quiero;  
 tiernos, quiero, quiero, quiero, quiero... (“Elotitos” vv. 2 - 10).

El diminutivo en “elotitos” y “mami” nos transporta al ámbito lúdico, posiblemente con una velada connotación sexual. La risa aquí es transgresora de “lo importante”. En esta canción las autoras no hablan de algo trascendente o profundo, ellas le cantan a los elotes, y al gusto por comerlos, por disfrutarlos tiernos y por el deseo que algunos hemos experimentado a la hora de sentir un antojo semejante. Por otro lado la canción bien puede significarnos el apetito sexual.

En todo caso estos ejemplos son una invitación a jugar, “su inutilidad es plenamente fértil”, con este mecanismo se producen huecos en el interior de un mundo organizado, “arrojándonos felizmente hacia el vertiginoso abismo de lo inconcluso y lo incierto, jugamos y damos la espalda al delirio organizativo planificador” (Radetich 120). Por ello, estas autoras juegan con el lenguaje y se entregan a un juego de violación de sus estructuras y exigencias.

Lo inútil del juego tiene como aliado a la repetición, segundo elemento importante de la risa en Liliana y Jesusa. El efecto risible se produce muchas veces por la testarudez del emisor, por la repetición de una sola cosa hasta colmar el sentido y desbordarse en el absurdo. Como hemos visto en las canciones citadas, la repetición es un factor importante para producir el efecto cómico. La risa irrumpe en aquellos lugares serios en el momento en que algo se detiene y se repite. Esto se debe a que la risa caquina es un fenómeno del orden de la interrupción, de la fisura, se trata de un tránsito que va de la obviedad a la duda, es hacer una hendidura en el aparente espesor de nuestras creencias (Radetich 52).

En “la cumbia del pescado” Liliana y Jesusa construyen un universo caótico a través de la repetición de la palabra “pescado”, utilizando los distintos significados de la palabra y buscando provocar la confusión en el que escucha, evitando que se pueda establecer el sentido unívoco de la canción. La repetición instaaura el juego y permite la risa:

Se trata de un pescado al que si muchos  
tienen por pescado es porque fue pescado  
pero, por lo demás, no es un pescado.

El caso es que pescado o no pescado  
tiene piel que no parece de pescado  
porque, por lo demás, no es un pescado (“Materia” vv. 3 - 8).

Cercano a lo que podríamos calificar de trabalenguas, el fragmento anterior nos indica el ánimo lúdico para confundir al lector y moverlo a reír, provocando a través de la repetición su objetivo primario, sin embargo, esta canción intenta en un segundo momento, un juego de espejo. En este segundo momento la canción cambia la idea “pescado” por la idea del “voto electoral”; con idéntica estructura estrófica y similar estructura métrica, la canción continúa de la siguiente manera:

Se trata de un proceso electoral  
 en el que muchos han votado por un lado,  
 pero se puede ver por otro lado.

Que todo aquel que vota por un lado  
 puede haberse equivocado y por el otro,  
 puede que en realidad no haya votado (vv. 27 – 32).

El juego que la palabra “pescado” tiene como sustantivo y como verbo en participio es el punto de partida para hablar de otro objeto igual de escurridizo como lo son las elecciones y los votos; por otro lado “pescado” puede confundirse fonéticamente con “pecado”, lo que le daría un eco mayormente significativo. El verso “puede que en realidad no haya votado” nos recuerda la recurrente estrategia del partido oficial (PRI) al momento de eliminar conteos de votos que no le favorezcan o de sumar padrones de votantes de risible procedencia como la de los cementerios, o de listados de neonatos, migrantes, etc. El voto, en esta canción, es objeto de risa, la confusión que genera homologa la ficción y la realidad y provoca el estallido de la carcajada.

Jorge Portilla, al respecto de este fenómeno, que es usual en la obra de estas autoras,<sup>48</sup> explica que “es necesario que la interrupción se reitere indefinidamente, que la

---

<sup>48</sup> Si bien el libro de Jorge Portilla es un estudio de “El relajo”, y por tanto las características que aporta son al respecto de este fenómeno, el autor entiende el relajo de una manera muy similar a lo que aquí se establece como risa. El estatuto del relajo es muy cercano al de la risa, por lo tanto, valgan sus sentencias para los fines

palabra o gesto interruptor se repitan hasta que se apodere del grupo el vértigo de la complicidad” (Portilla 24). En el caso concreto que revisamos ahora la interrupción se presenta con la introducción de la palabra “pescado”, que si bien en un principio no carga en su sentido ningún dispositivo humorístico, al momento de repetirse una y otra vez la explicación que se da durante la canción pierde su sentido serio y permite mirarla con distintos ojos.

Otro caso similar se encuentra en la canción “Pobre gente” que utiliza el mismo mecanismo anterior, despojando a la palabra “gente” de su pesadez y remitiéndola como divertimento y juego, aquí la canción busca hacer estallar la risa con la ironía de compadecer a la masa que entre ella misma se mata:

Pobre gente la gente  
que en nombre de su Dios  
mata a otra gente.

Pobre Dios el de esa gente:  
Cruel, perverso, nunca escucha  
los dolores de la gente asesinada  
por los odios que ese Dios  
desata impune ante su gente (“Pobre” vv. 1 - 8).

El estatuto de gente se ve desposeído de valor alguno, ya que en esta canción “gente” son todos: extranjeros y nacionales, creyentes y bárbaros, asesinos y asesinados, la unidad de los opuestos que plantea la canción en un solo concepto deshace la distancia y presenta absurdas las razones de la religión para imponer con sangre sus dogmas. La repetición de la palabra “gente”, por su parte, advierte la irreverencia de la canción y asienta la clave lúdica que ha de seguirse.

---

de esta tesis. Si no bastare esta excusa, se remite al lector al texto de Natalia Radetich, quien comparte esta opinión y argumenta basto y profundo acerca de que el relajo de Portilla es, al final, risa profunda (Radetich 59).

Tanto en este caso como en el anterior, las canciones presentan la repetición como instauración de la risa o al menos de un estado risible. Las canciones repiten una idea hasta asegurarse que el sentido literal de la palabra desaparece, se quiebra en fragmentos que muestran su ridiculez, su absurdo. El lenguaje, aquí, se ve trastocado por la repetición incesante de una idea. Algo cercano al sentido Dadá de la poesía, donde el conocido poema “Rosa” deja a la flor desposeída de su frescura, su color, su aroma, y en general de toda referencia.

En las canciones de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez el sentido no es el de llegar a la decadencia fonética, como lo era en el caso del dadaísmo, sin embargo, pertenecen al ámbito lúdico del lenguaje que a través de la repetición trastocan la univocidad de sentido. Retomando las dos características hasta ahora revisadas –lo inútil y la repetición– se puede decir que ambas responden a una necesidad de esta risa profunda que busca establecerse suspendiendo la seriedad.

Es en este elemento, la suspensión de la seriedad, donde Portilla ubica la función del relajo, observando que la risa de estas canciones busca de igual forma esta suspensión, como el umbral que divide ambas caras de la vida social, la risa permite transitar del mundo serio, que es objetivo y formal, al mundo alegre, a la subjetividad y vitalidad de los hechos:

No me arrodillé, ni me voy a arrodillar;  
 si quieres, Dios, siéntate y platiquemos.  
 Si te amara, obligaría a otros a amarte  
 y terminaría por matarlos si se negaran.  
 Ésa es tu ley. Ésa es tu ley. Ésa es tu ley.

¿Cuánta sangre más quieres ver correr por tu verdad?  
 Insaciable. Insaciable. Insaciable. Insaciable.  
 ¿Para qué quieres tenerme de rodillas, para qué?  
 Tu Iglesia no exige talento,  
 su misión es la sumisión (“arrodillé” 1 - 10).

Pongamos atención en la manera en que transcurren estos versos. A primera instancia, partiendo del primer verso, el tono pareciera serio, grave, de reproche –la música que acompaña a esta canción acentúa esta sensación–, el segundo verso si bien es irreverente no carga consigo un sentido lúdico, un primer guiño si se quiere, pero el reino de lo serio se instaaura poco a poco, pareciera que estamos frente a una diatriba contra Dios. El resto de la estrofa es aún más contundente en el reclamo, la repetición de la última frase por cuatro veces vuelve categórica la sentencia. Lo mismo puede decirse de los primeros dos versos de la segunda estrofa, una pregunta cruenta y cruda pero con un alto sentido de humanismo.

En el momento más álgido de la canción, la letra suspende el tono serio al momento de cuestionar el arrodillarse, no como acto de fe sino como talento circense, dado que “tu Iglesia no exige talento”, el arrodillarse carece de sentido. Surge entonces el verdadero motivo de la canción, más que un reclamo, que lleva consigo rabia y enojo, es una burla, donde la risa toma posesión del discurso y el reclamo se convierte en ironía.

El sentido de juego se hace presente al momento de suspender la seriedad. El reclamo adhiere al emisor al valor propuesto por el discurso que se combate, se le combate desde dentro, se pertenece y se cree en ello, y un desacuerdo hace levantar la voz; sin embargo la burla y la risa combaten desde fuera, suspender o aniquilar la adhesión del sujeto a un valor sobrepuesto a su libertad (Portilla 18). No se trata de un yo lírico que crea en ese Dios y le duela su proceder, se trata de una voz que se ríe de aquellos que creen en él, que no ven lo que esta voz desde fuera percibe, una supuesta “verdad” impuesta a costa de sangre y muerte.

La risa al momento de dismantelar la seriedad permite que desaparezca “del hombre la pesadez, las perspectivas se amplían, retroceden los límites y el hombre gana la levedad de la distancia” (Plessner 89). Es evidente en estas canciones la suspensión de la seriedad,

la transición hacia el espacio de juego, de *funcionalidad cero* y la instauración de la risa en el ámbito de la realidad social.

### **3.3.4 La risa y los marcos regulatorios: Crítica y sanción.**

Cuando la risa aparece dentro de la canción, surge una ruptura con las normas y los criterios que establecen los parámetros permitidos. La risa desmedida surge como un quebrantamiento del orden, aparece como una experiencia alternativa frente a lo establecido, como experiencia creativa supone la implantación de un ámbito de ruptura de los rientes con respecto a los marcos regulatorios (Radetich 31). En las canciones que aquí se estudian este mecanismo se enfila a dismantelar la maquinaria de dos grandes instituciones reguladoras: La Iglesia y el Gobierno.

No es gratuita la ponderación que las autoras hacen al respecto de estos dos temas, el contexto mexicano siempre ha tenido, a pesar de los múltiples intentos realizados por distinguir sus funciones (desde Juárez hasta el presente, pasando por figuras como Cárdenas), una estrecha relación Iglesia-Estado. La religión católica ha tenido injerencia sobre muchas de las decisiones políticas y viceversa. En el contexto mexicano el poder es detentado mayoritariamente por estas dos instituciones que se solapan mutuamente a fin de construir un único y sólido andamiaje de control, en términos de Michel Foucault (20 – 31). Contra estas dos instituciones dirigirán muchas de sus canciones, intentando, con la risa, perturbar, para inmediatamente, transformar:

Tienes que decidir  
 quién prefieres que te mate;  
 un comando terrorista  
 o tu propio gobierno para salvarte  
 del comando terrorista (“Tienes” vv. 1 - 5).



En los versos anteriores se trastoca el orden que comúnmente se establece entre gobierno y pueblo, donde uno es protector del otro, y donde el gobierno está para salvaguardar al pueblo. En esta canción, tanto el gobierno como sus propios enemigos son posibles asesinos del pueblo, uno u otro los matará, lo que queda únicamente por decidir es quién se prefiere que lo haga. Los marcos que regulan el comportamiento del gobierno se ven trastocados por esta canción, así como la mirada del pueblo hacia sus dirigentes ya que el gobierno no es más una instancia protectora sino una instancia más para producir la muerte.

Tienes que decidir  
 cómo prefieres morir:  
 de hambre natural,  
 de asco terminal,  
 de pago de predial,  
 ahorcada con tu chal,  
 debiendo un dineral,  
 cruzando de ilegal (vv. 24 - 31).

Nuevamente vemos la repetición de una rima como elemento lúdico, al tiempo que se enumeran las distintas formas en que uno puede “decidir” su propia muerte, una decisión que se convierte en risible al tomar conciencia de que, de una u otra forma, el gobierno provoca la muerte de muchos y sobre todo que la impunidad reina y legaliza los asesinatos.

Las sentencias anteriores no caen en oídos sordos si tomamos en cuenta los escándalos mediáticos que en la década de los noventa se suscitaron: desde la muerte del Cardenal Posadas hasta el magnicidio del candidato a la presidencia de la república, Luis Donaldo Colosio, pasando por todo el enredo de mentira y muerte que protagonizaron las familias Salinas y Ruiz Massieu. La muerte y el asesinato están fuertemente vinculados, en esta canción, a la idea de gobierno.

Las imágenes que se presentan en la canción son atroces, la risa se mantiene pero con una cualidad especial, el humor provoca la liberación –es cierto, eso sucede– uno se distancia de esto y lo observa desde fuera, sin embargo cuando las circunstancias son tan terribles cae en los terrenos del “humor negro” (Portilla 76). Este suceso se repite con abundancia a lo largo de las canciones y en ésta en particular destaca: “Ya se acabó aquel tiempo en que decidían /cómo nos mataban y sin preguntarnos / siquiera por pura cortesía” (vv. 11 – 13). Se puede ver cómo en el primer verso la voz hace eco de los discursos reivindicativos, evocando la escritura utilizada para la promulgación de nuevos tiempos y en contra de atropellos actuales, los cuales han sido presumiblemente abolidos.

La risa –en este caso degradada en forma de humor negro–, se precipita cuando en los versos inmediatos se concluye la reivindicación: no habrán más muertes descorteses y sin antes preguntarle al futuro asesinado la forma en que desea morir. Los nuevos tiempos, siguiendo la tesis de la canción, no son tiempos en que se deje de asesinar, pero es un tiempo en que “de tanto morirnos / al menos nos hemos ganado el derecho / de decidir cómo queremos morir” (42 – 44). Subvertido el orden natural de las cosas, esta canción ostenta irónicamente este gran derecho que como ciudadanos no se nos puede arrebatar.

El gobierno es mirado desde el orden de lo serio como el protector de los males que aquejan a la sociedad, sin embargo, el mundo risible nos permite abandonar ese lado de las experiencias contundentes que se inscriben en el ámbito de lo repetible y transitar hacia el ámbito de la innovación (Radetich 23), donde la relación del gobierno con su pueblo es muy similar a la de dos naciones en guerra.

Esta relación de la sociedad con el gobierno que, como vimos en la canción anterior, se trastoca, adquiere el mismo sentido al momento de establecer la relación de la sociedad

con la iglesia. Los marcos regulatorios de las normas religiosas se ven desmanteladas por el humor y la ironía de la canción “San Miguel Arcángel”.

San Miguel Arcángel, santito,  
no te quedes tan duro tan quietecito,  
no te regocijes en tu pasado  
que ahora es de veras cuando te necesito (“Miguel” vv. 1 - 4).

Los diminutivos utilizados desde el inicio de la canción instauran un tono juguetón, poco serio, al tiempo que configuran una voz mexicana, puesto que es uso común del caló popular la utilización de diminutivos al hablar; lo siguiente a destacar es el trastrocamiento del estatuto de arcángel a santo, desorden que revuelve la jerarquía celeste con el fin de enaltecer al arcángel Miguel; fenómeno, por otro lado, muy común en el imaginario religioso popular, y que ocurre con la mayoría de los ángeles y arcángeles (San Rafael, San Gabriel. etc.).

El lenguaje utilizado por el yo lírico al momento de dirigirse a lo que podríamos llamar una deidad menor, es poco ceremoniosa; el lenguaje coloquial atisba la burla y acorta la distancia entre lo sacro y lo profano. Conforme la canción avanza el yo lírico deja ver sus intenciones con respecto al arcángel; su petición:

San Miguel Arcángel, santón,  
no me dejes caer en la tentación.  
Achica mi cama, encoge el colchón,  
no digas que me ama como sé que me ama (vv. 19 - 22).

La voz solicita no caer en la tentación carnal, en el deseo sexual, pero sobre todo, pide una mentira, un engaño, a cuenta de poder olvidar. Poco importa la moral en esta canción, poco es lo que interesan al yo lírico los preceptos religiosos y el sentido del rezo –que es en todo

caso lo que esta canción pretende ser, una oración– la religión no es sino un mecanismo para lograr lo que escapa a sus posibilidades humanas.

Perturbado el universo religioso, la canción termina con un reclamo más cercano al que una madre haría a un hijo, que el de un penitente a un arcángel:

- Miguel no te hagas el que la virgen te habla  
o aquí muere todo, todo,  
y quedamos tablas Miguel.  
¿Me oíste? Miguel.  
No te hagas.  
¿Me oíste? (vv. 34 - 39).

San Miguel ya no es más un santito o un santón, es a secas Miguel, y la oración se convierte en amenaza. De esta forma la crítica se dirige no solamente al aparato religioso sino a quienes lo hacen posible, los fieles, contra el fanatismo y el uso desmedido que los creyentes hacen de sus dogmas. Cifrar las esperanzas de una vida mejor en una intervención divina es el paradigma católico que la risa destruye con la caricaturización del profeso, señalando también la desidia en que incurre el católico frente a su realidad social.

La religión católica, satirizada en este absurdo diálogo metafísico, puede observarse como parte del gran aparato masificador que, junto con los medios de comunicación, construyen un México ignorante de su realidad y apático en sus acciones para modificarla. Los rientes, en esta canción, se divierten con el yo lírico, que en escena devenía en personaje, por su desmesura y obstinación, rechazando al mismo tiempo tanto la institución religiosa como los seguidores que la hacen posible.

Esta postura generada por la risa permite la crítica a la realidad que circunda la canción. En el primer mes de 1989, el recién nombrado presidente Carlos Salinas de Gortari, invita “a título personal” a cuatro obispos de la más alta jerarquía, mismos que dos

meses antes habían acudido a su nombramiento como presidente de la República Mexicana; a los pocos meses la Secretaría de Gobernación anuncia oficialmente la segunda visita a México de Juan Pablo II. El disco que contiene esta canción surge al tiempo que las relaciones Iglesia-Estado se estrechaban para orquestar de mejor forma el control sobre las sociedades.

Debido a que se ha mencionado el sentido de crítica de la letra, es importante distinguir entre la idea de crítica y la idea de sanción; para ello es pertinente recurrir a la teoría de Henri Bergson al respecto de la risa. Este autor contempla la risa desde su función social, para él la risa es vista desde una mirada funcionalista, en tanto que la risa “aparece como una forma de la sanción social, como una suerte de mecanismo del cual la sociedad echa mano para ahuyentar la instalación de lo mecánico en lo viviente” (Radetich 27).

Bergson alude a lo mecánico como blanco de la risa: cuando lo mecánico se instala en un sujeto, la sociedad ríe para sancionarlo. La risa aparece desde esta perspectiva como un gesto reprobatorio. Los postulados de este filósofo se ven superados por la crítica contemporánea<sup>49</sup> en tanto que la idea de sanción –primordial dentro de la estructura bergsoniana de la risa– remite al ámbito de la regencia de la norma, esto es ineludiblemente conservador; disparando sus fuerzas hacia las desviaciones, la sanción castiga la trasgresión de una norma: “La sanción es en última instancia amante del estatismo, de la quietud; quien

---

<sup>49</sup> No solamente Natalia Radetich refuta la risa de Bergson entendida como sanción social de lo mecánico, Luis Beltrán, en *La imaginación literaria* ataca de igual forma a este filósofo, argumentando que “al reducir la risa a su dimensión puramente mecánica toda significación histórica desaparece. La tarea de Bergson se resuelve gramaticalizando la risa” (Beltrán 236). Sin embargo autores como Graciela Cándano en *La seriedad y la risa* destaca la importancia del pensamiento de Bergson y lo emparenta con sus propias deducciones de lo que entiende como risa; a pesar de ello esta misma autora marca una distancia con respecto al autor, ya que en el apartado previo a la revisión teórica de Bergson menciona: “Lamentablemente [...] Bergson no realizó un examen crítico de los trabajos de otros autores referentes al mismo tema, razón por la cual su tesis no obtuvo la solidez que hubiéramos deseado” (Cándano 116). Georges Bataille, a pesar de mencionar en una conferencia que la teoría de Bergson se ha convertido en “objeto de un descrédito poco justificado” (Bataille 114) y que para él dicha teoría le parece “una de las más profundas que hayan sido desarrolladas” (Bataille 121) sugiere en otros escritos que el reír no debe estar “limitado a la comicidad lamentable de Bergson” (Bataille 146).

sanciona descarga su fuerza contra lo que perturba un orden establecido y contra lo que subsecuentemente apuntala hacia la posibilidad de un cambio en lo establecido” (Radetich 30).

Por su parte el concepto de crítica es más adecuado para nombrar uno de los efectos de la risa, vista como subsidiaria de la emergencia de una reflexión, “no busca restaurar una norma perturbada, la crítica es creativa, no reproduce, por el contrario, produce” (Radetich 30) y de esta forma se vuelve eje central dentro de la risa de Liliana y Jesusa; sus canciones no sancionan de manera conservadora la institución atacada, sino que la critican, permitiendo con ello el espacio creativo, el surgimiento de un nuevo orden que previamente ha trastocado.

En la canción “Las histéricas” el mundo freudiano se ve esquilmo con sus propios argumentos puestos en perspectiva con los avances intelectuales al respecto de la sexualidad femenina:

¡Ay! Segismundo, ¡cuánta vanidad!  
 ¿infantiloide y malsano  
 el orgasmo clitoriano?  
 ¡Ay! Segismundo, cuánta vaginalidad,  
 el orgasmo clitoriano  
 se te escapa de la mano.  
 ¡Ay! Segismundo de tan macho ya no encaja,  
 no me digas que el placer es pura paja (“histéricas” vv.6 - 13).

La castellanización de Sigmund en Segismundo nos da la pauta de la desmitificación del padre de la psicología, lo baja de su pedestal y lo cuestiona al respecto de algunos de sus conceptos sobre la sexualidad femenina; en este fragmento existen dos referencias claras a la masturbación femenina, aquella que se “escapa de la mano” y que proporciona placer sin ser una “paja”, término que en España y parte de Sudamérica comúnmente designa la

masturbación masculina. La crítica aquí, perturba el universo freudiano y reviste una carnavalización de las mujeres insumisas:

¡Las histéricas somos lo máximo!  
Solidarias, fabulosas,  
planetarias, amorosas,  
súper egos moderados,  
cunnilinguos para todas a placer... (vv. 34 - 38).

Se puede apreciar el surgimiento de un mundo no previsto por el pensamiento patriarcal, la crítica a través de la risa se vuelve trasgresión, ya que quienes ríen “se suman con su risa a la súbita subversión de lo establecido. Es la risa la que hace plenamente posible una contravención de lo establecido” (Radetich 31).

El disco que recoge esta canción por vez primera,<sup>50</sup> aparece en un momento coyuntural para el movimiento feminista mexicano, la organización nacional “Diversa” logra en 1997 un acuerdo entre los distintos partidos que se comprometen a la equidad, resultando de ello la recomendación del Instituto Federal Electoral sobre la cuota de 30 por ciento de mujeres en los partidos políticos; dicha organización logra en 1999 el registro legal de agrupación política nacional (APN), escalón anterior a la formación de un partido político.

En 1998 se establece en la Cámara de Diputados la Comisión de Equidad y Género, y en 2000 Rosario Robles, como primera mujer que logra la Jefatura de Gobierno del D.F., propone la introducción de dos causales para la no penalización del aborto, ley que se introduce un año después (Lamas 35 y 36). El feminismo empieza a cobrar terreno no solamente simbólico sino de verdadero control y poder, y el festejo se hace patente en esta canción que provoca la carcajada de todas aquellas mujeres que, como las autoras,

---

<sup>50</sup> La canción es compilada tanto en el disco “Vacaciones sagradas” (2000) como en “Trucho” (2002).

desconfían de los paradigmas falocéntricos que la cultura reproduce y conserva, criticando la caducidad de sus ideas.

Una vez aclarada la distinción entre sanción y crítica, y optando por la segunda, se puede retomar el hilo de esta argumentación en el punto donde fue suspendida; se revisaba, a través de la ruptura de los marcos regulatorios, los dos grandes temas de estas canciones, la Iglesia y el Gobierno; mismos que son criticados a través de la risa. La importancia que reviste la crítica a estas dos instituciones es por la desigualdad que generan dentro de la misma sociedad, la brecha que se abre entre gobernantes y gobernados.

Golosas, gordas  
y verduzcas moscas,  
hambrientas, flacas  
y apestosas ratas  
dispongan de su muladar  
¿de qué se quieren atascar?  
de mierda, vidrio, caca,  
nylon, latas, kotex, latex,  
tuppers o tetrapacks (“moscas” vv. 5 - 13).

En esta canción se observa la caricaturización de los gobernantes mexicanos, una animalización bajo la forma de moscas y ratas; gobernantes que nos han rodeado de inmundicia para saciar su apetito. La supuesta democracia se desmorona con el espectáculo circense de los políticos del momento,<sup>51</sup> magnicidios, campañas de estado y escándalos públicos que evidencian la corrupción del sistema gubernamental hacen de la realidad política un espectáculo en términos del modelo de Subirats (p. 9 de esta tesis).

Junto con esta imagen animalizada del gobierno la canción arremete también contra el otro grupo de gobernantes, los que buscan gobernar el alma y el espíritu:

---

<sup>51</sup> La canción “Las moscas” del disco *Que devuelvan* aparece en el año de 1996, cuando los políticos mexicanos habían dado repetidas muestras de su mezquindad y corrupción, alcanzando sus niveles más bajos de popularidad. (Véase apartado 1.5 de esta tesis).



Quién le saca jugo al  
Santo Oficio,  
quién se beneficia de la usura  
y quién de la tortura;  
quién se ha empeinado  
refinando los horrores (vv. 45 - 50).

Por medio de esta crítica la institución católica y sus cúpulas de poder son despojadas de su programa religioso para dejar al descubierto su programa político y económico, señalando su capacidad, históricamente probada, de someter al pueblo “refinando los horrores” y así generar riquezas obscenas sustraídas de sus fieles más ignorantes y fanáticos.

Tanto aquí como en el fragmento anterior se puede apreciar la crítica que surge contra las élites gubernamentales y eclesiásticas. La canción sostiene la idea de que la iglesia y el gobierno mantienen sumergido al pueblo en la pobreza y en la ignorancia a través de sus mecanismos de control para salvaguardar sus intereses económicos, ya que posterior a los cuestionamientos por averiguar quiénes son aquellos que han abusado del poder y han generado la miseria, se señalan posibles culpables:

Quién le saca jugo  
al desperdicio  
Quién se beneficia de la duda  
y quién de la basura,  
quién se ha empeinado  
en rodearnos de inmundicia;  
deben ser los hijos  
de Alicia la Codicia (vv. 14 – 22).

El deseo desmedido de poder y de dinero, la codicia, se convierte en la metáfora que procrea los hijos, las “moscas” y las “ratas”, que sostienen un estado de cosas para su beneficio pero perjudicial para el resto de la sociedad. Las imágenes de la canción se suceden una a otra de manera cada vez más apremiante a medida que los cuestionamientos

van develando al culpable, pero sobre todo buscando evocar en cada verso a lo largo de toda la letra algo cercano a un hedor de horror y muerte, imagen final que atraviesa toda la canción.

Ambas críticas se hacen a los marcos regulatorios, –sean los producidos por los políticos y gobernantes del Estado o por las cúpulas de la jerarquía católica– y los señalan, junto con Eduardo Subirats, como la causa por la cual no se logra la creación de ese proyecto civilizatorio original que suprima y supere los mitos constitutivos de ese orden patriarcal cristiano.

### **3.3.5 El poder y la risa**

Las canciones de este *corpus* arremeten contra la Iglesia y el Gobierno con el afán de atacar al poder, mismo que se vuelve el enemigo principal y el blanco de su risa subversiva. Entendiendo el poder como lo plantea Holloway, distinguiendo dos tipos de poderes cuyas modalidades las distancian radicalmente uno del otro.

Este autor plantea el “poder-hacer” (*potentia*) y el “poder-sobre” (*potestas*). El primero entendido como una potencialidad, como “la capacidad social del hacer, es la praxis, la actividad, la potencia social de transformación del mundo”, el poder-hacer se sitúa del lado de lo colectivo, en tanto que “nuestra capacidad de hacer es producto del hacer de otros y crea las condiciones para el hacer futuro de otros”. Por su parte el “poder-sobre” es la ruptura de esa potencia social del hacer, es el ámbito de la dominación de unos sobre otros, el ámbito de la autoridad: quienes ejercen el poder-sobre separan lo hecho por el colectivo y lo declaran suyo, por lo tanto los hacedores están separados de su hecho (Radetich 133).

Distinguir un poder-hacer de un poder-sobre es esencial para entender la risa de las canciones aquí estudiadas. Las autoras, con el lugar privilegiado que ocupan y el estatus de artistas e intelectuales, ejercen un poder, pero un poder-hacer del lado de lo colectivo, y es desde ahí de donde atacan y critican al poder-sobre, el impositivo y autoritario, el poder que arranca la posibilidad del poder-hacer (Radetich 134).

El Gobierno y la Iglesia ejercen un “poder sobre” la sociedad, y es ese poder el que Kundera señala como principio mismo del poder, aquel que no debemos suplantar por otro sino negarlo (Kundera 160). “Que devuelvan” es el título de una canción que expresa el reclamo que el poder-hacer, colectivo, social, realiza al poder-sobre:

Que devuelvan lo que se robaron,  
quiero que devuelvan los pecados  
y los pesos y centavos (“devuelvan” vv. 18 - 20).

El poder-sobre separa lo hecho por el colectivo, declarándolo suyo. Desde su óptica, los frutos obtenidos entre todos le pertenecen pero, desde la mirada de estas autoras, lo que los gobernantes toman se denomina robo, esos pesos y centavos reclaman ser devueltos a quien los generó con su poder-hacer. Este reclamo no debe confundirse con un grito desde la seriedad, ya que no tiene cabida aquí, pues “la seriedad es el ropaje artístico del poder” (Beltrán 59); por lo tanto la risa debe ser el aliado adecuado para denunciar el abuso de poder de los gobernantes. Ésta es la razón por la que la canción no mantiene mucho tiempo el tono ceremonioso de la diatriba y deja surgir el tono irónico para hacer desaparecer la pesadez:

Si Harp, si Hank, si Slim, si Elú, si Córdoba Montoya,  
si son personas finas los Salinas.  
Somos víctimas del pecado,  
del pecado neoliberal (vv.14 - 17).

El listado de los apellidos<sup>52</sup> de algunos personajes importantes en la política y economía mexicana remata con una ironía antifrástica<sup>53</sup> efectiva: “si son personas finas los Salinas”; en ese verso se califica a la política mexicana (sinécdoque de Salinas) como un conjunto de personas viles, idea –opuesta, desde luego, a la de fineza– detonada por la antífrasis. No hace falta recordar la importancia protagónica del presidente Salinas en el contexto político mexicano de la década de los 90.

De igual forma el tono humorístico continúa con el trastrocamiento de la política neoliberal en un pecado, siendo el pueblo entero su víctima directa. El sentido de esta crítica busca en última instancia romper esos marcos regulatorios así como generar nuevas perspectivas. Dicha cualidad de la poética de estas canciones es destacada por la misma Jesusa Rodríguez al momento de ser entrevistada por Paola Marín.

En aquella entrevista Jesusa cita a Marguerite Yourcenar y su definición del arte, misma que ella toma para sí y con la que califica su obra: “dice [Yourcenar], que el arte tiene como esencia específica expandir los límites de la normatividad social. Así como expande los límites de la conciencia del alma humana también expande los límites de las normas sociales, la permisividad de la conducta” (Marín 144).

Así pues, la expansión de los límites mencionados por Jesusa Rodríguez se logra a través de la risa subversiva que da permiso a una nueva conducta, a una nueva forma de

---

<sup>52</sup> La mención concreta de personajes de la política mexicana aterriza en mucho el sentido universal del discurso, llenándolo de circunstancia y perdiendo su capacidad de traspasar las fronteras del tiempo. Esta es una de las mayores inconsistencias de las autoras. La circunstancia no permite ver, con una perspectiva lo suficientemente alejada, la realidad. No hay una insinuación a una realidad social sino un señalamiento directo a la misma, no hay lugar para las especulaciones ni la polisemia.

<sup>53</sup> En *La poética de la ironía*, Pierre Schoentjes hace una categorización del concepto, a través del cual contempla una forma de ironía verbal denominada ironía antifrástica, forma de la ironía que basa su mecanismo principal en la utilización de la antífrasis, tropo que consiste en emplear una palabra en sentido contrario a su sentido real (Schoentjes 68).

entender y percibir la realidad, y sobre todo de utilizar el arte. La risa es en la obra de Jesusa y Liliana el arma que utilizan para atacar las formas con las que el poder-sobre constriñe a la sociedad.

### **3.3.6 La comunidad de la risa**

La crítica al poder-sobre que realizan las autoras surge de un poder-hacer, que es colectivo como característica primordial. La risa que aquí surge se desarrolla en un ámbito social, las canciones de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez como parte de los espectáculos escénicos que presentan se insertan en un determinado contexto social. Es durante el acto de la representación que las canciones surgen una a una buscando con la risa, además de lo hasta aquí analizado, la conformación de un microcosmos sociopolítico.

Las personas que acuden a estas representaciones encuentran empatía y afinidad tanto con el discurso como con el resto de la audiencia; la risa, al manifestarse en medio de este colectivo, señala una identidad de la que se apropian los oyentes. Las canciones, al provocar risa, hacen un llamado a la cercanía. En este tipo de acontecimientos escénicos “la risa pareciera ser un indicativo de la afinidad, de la proximidad. Si dos ríen es porque coinciden y no se trata de una coincidencia insignificante, sin importancia, se trata de una concordancia en una forma particular de mirar el mundo y de enfrentarse a él” (Radetich 127). Las asociaciones que las letras establecen con el contexto social, así como los vínculos intertextuales, hacen que los blancos de las ironías o los referentes paródicos sean decodificados por esta comunidad que comparte un espacio y un tiempo común, pero sobre todo, una forma similar de interpretar la realidad. Los espectadores/lectores de estas canciones pertenecen a un grupo pequeño casi siempre universitario, intelectual, con tendencias políticas de izquierda y afines a grupos minoritarios y contestatarios.

La coincidencia generada al compartir y contagiar la risa ratifica la postura del riente al tiempo que estrecha los vínculos con los cómplices que continúan la carcajada y que participan de la confrontación hacia una determinada realidad. Construir esta comunidad es una de las mayores aportaciones que las canciones de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez han logrado, consolidando un público participativo de la realidad que los rodea; reforzando la ideología del lector/espectador a través del discurso estético que generan, coadyuvan a la construcción de una sociedad festivamente crítica, que ríe al unísono para rechazar una ley, un dogma, una idea.

Las canciones revisadas en esta investigación conllevan una invitación a la complicidad, una puerta de entrada a un universo compartido donde la llave es la risa. Como advierte Bergson, cuando la gente ríe “hay algo que se toca con la experiencia de la complicidad; entre los sujetos que ríen emerge una súbita convergencia, un vértice los reúne, una repentina comunidad germina al disparatado resonar de las carcajadas” (Bergson 118). Esta comunidad que surge es necesaria para poder consolidar la risa como clave de lectura, dándole unidad y sentido al discurso estético; para decirlo junto con Luis Beltrán “la risa necesita un estado de comunión entre los individuos y la colectividad, ese estado que suele proporcionar la fiesta” (Beltrán 224). De este modo, al igual que Jorge Portilla, Beltrán resalta el carácter comunitario de la risa, la fiesta y el relajo como los detonadores apropiados para instaurar la risa, aquella risa que busca ampliar los marcos regulatorios transgrediendo el universo de lo serio y permitiendo una mirada hacia otras realidades, otros puntos de vista. En todo caso, esta risa social deviene en risa de negación.

El primer movimiento de esta risa social es la cohesión de un determinado conjunto de individuos; al emitir y escuchar las carcajadas el individuo se hace uno con el otro, “en el espacio calentado por el ritmo y los sonidos, los cuerpos ya no forman sino un solo

cuerpo, arrastrado por el torbellino [de la risa], en el propio flujo de una comunión”  
(Duvignaud, *Juego* 134).

Esta desvergüenza chabacana,  
delirante, analfabeta,  
desquiciada , sanguinaria,  
maquiavélica , grotesca,  
perfumada y apestosa,  
antropófaga , violenta  
que aguantamos y aguantamos...

y aguantamos y aguantamos y aguantamos...  
hasta que ya no aguantamos más  
¡y que se vayan a la puta madre que los recontramilrepario! (“madame” vv. 30 – 39).

Al sumarse en un colectivo, “aguantamos y aguantamos y aguantamos”, tanto la voz que entona la canción como el que escucha, se integran para generar una cohesión de los distintos individuos en ese “único cuerpo” que rechaza en esta canción, con altisonante argentinismo, la desvergüenza de la política mexicana. El listado de adjetivos de esta “desvergüenza” apela a la utilización de la hipérbole para desencadenar el fenómeno risible que culmina con la presencia de una invectiva violenta y grosera, pero con una función liberadora.

A este movimiento coercitivo provocado por la risa le sigue a la par un segundo movimiento que Portilla denomina como “acto íntimo de negación”, debido a que las risas, al momento de hacerse presentes en un contexto social, “implican una apelación a otros para que se adhieran a la negación del valor propuesto” (Portilla 21). La comunidad riende se une en un contexto de separación, es una forma de vinculación social, pero diferenciada del resto por su “movimiento de desolidarización del grupo con respecto a los marcos regulatorios” (Portilla 71). En las canciones estudiadas la risa detona estos dos movimientos que son indispensables para su culminación en una risa subversiva.

La canción “El maíz” puede arrojar luz al respecto de esta comunidad riente. En dicha canción el tema central es el devenir socio-económico de este producto de profundas raíces mesoamericanas que, desde el punto de vista del yo lírico, ha desaparecido:

Cuando el maíz estaba hecho de maíz  
 los cosechábanos, comíanos y sembrábanos,  
 los desgranábanos en un triz  
 y los molíanos en un desliz,  
 se le notaba en la raíz  
 y lo exportábanos hasta París (“maíz” vv.1 - 6).

Lo primero a destacarse es la aparición de verbos modificados en su fonética, sin perder su sentido original, pero llevando el yo lírico a una voz indígena que presenta dificultades para la correcta pronunciación del castellano. De esta forma la canción configura una voz indígena, que representa la voz nacional del México profundo. También se puede señalar que la construcción de la letra marca un peculiar ritmo al momento de incorporar en casi todos los versos al menos una palabra esdrújula, recurso retórico que se emplea profusamente en los géneros cómicos y satíricos y que en este caso sirve tanto para acentuar el error sintáctico como para establecer el tono lúdico.

El maíz en México no ha desaparecido ni mucho menos se ha devaluado su consumo, la canción sin embargo habla de un maíz “hecho de maíz” lo que lleva el discurso a un cuestionamiento de los actuales métodos que la biotecnología emplea para volver más eficaces sus plantaciones.

Las palomitas eran de maíz  
 y los humanos teníanos raíz,  
 hoy son transgénicos, genéticos, clonados,  
 biotecnológicos, modificados.  
 Hoy son parásitos, engendros mejorados,  
 farmacultivos contaminados (vv. 7 - 12).



La comunidad que escucha esta canción se ríe al concordar con el discurso propuesto. La canción apela a una desolidarización con respecto a la utilización de maíz transgénico que amenaza con eliminar la biodiversidad genética del grano, ya que su utilización reduce la variabilidad genotípica de la planta. Ahí se centra la discusión, aquí el maíz es la representación y la metáfora de nuestras raíces, su importación o modificación genética trae consigo la modificación de los patrones de identidad. El maíz deja de serlo al dejar de ser producido por métodos que permiten la conservación y el enriquecimiento del acervo genético de nuestros granos.<sup>54</sup> Rimar “maíz” y “raíz” va más allá del juego fonético, es una clave de lectura que pregona, a quien lo escucha, un rechazo a la utilización del maíz transgénico. La voz de la canción “trata de comprometer a otros en ella, mediante actos reiterados con los que expresa su propio rechazo de la conducta requerida por el valor” (Portilla 25).

Ya no hay ni más,  
ya no hay maíz,  
ya se acabó nuestra raíz.  
Ya no hay ni más,  
ni más paloma  
y que nos carga la pelona (vv. 13 - 18).

Las personas que escuchan esta canción pueden adherirse al discurso formando en primera instancia una comunidad, pero una comunidad que rechaza el valor propuesto, mismo que la canción propone. Solo aquellas personas que concuerden con la idea de pensar el maíz como parte de nuestra identidad cultural, y su modificación biotecnológica como consecuencia de la pérdida de nuestras raíces podrá reír con esta canción. Quienes rían

---

<sup>54</sup> “En México existen 55 especies [variedades] diferentes del maíz, y en Puebla se ubican las cuatro razas madres. En la Mixteca, en Jolalpan, está el maíz precoz, que se cosecha en 40 días; en los valles de Serdán y Tlachichuca, el grano en forma de piña; en los valles de Oriental hasta Cuyoaco, el llamado maíz ochenteño, que se cosecha en 80 días; y en la parte de la Sierra Norte, el maíz delgado o arrocillo” (Llaven).

formarán un colectivo que se une en el rechazo, ya que “el lector lírico se identifica con el poeta porque comulga en sus vivencias” (Beltrán 132).

Ocurre lo mismo en canciones como “No nos van a centavear” donde la voz de la canción es la de un colectivo peculiar, un conjunto de prostitutas que defienden sus derechos:

No somos santas, ni somos cosas,  
pero tampoco tan peligrosas.  
Somos mujeres de carne y hueso,  
tenemos esto, tenemos eso.  
Tenemos ganas entre otras cosas  
de mantener nuestra dignidad (“centavear” vv. 17 - 22).

¿Tienen las prostitutas derecho a la dignidad? ¿Al trato digno? Quien conteste afirmativamente a estas preguntas podrá ser partícipe de la fiesta, o el relajo, a decir de Portilla; podrá acceder a esta comunidad de rientes que se unifican para rechazar la hipocresía social donde se utiliza pero no se reconoce el servicio sexual como parte integrada de nuestra vida comunitaria. Este fragmento construido en versos decasílabos con rima pareada defiende una postura de dignificación de los servicios sexuales; sobre todo reclama, haciendo hincapié en su naturaleza de sujeto (“ni somos cosas”) femenino (“somos mujeres de carne y hueso”), el derecho de ejercer libremente una profesión. El reclamo realiza un guiño de complicidad a todas las demás mujeres, con las que comparten “esto” y “eso”, en una clara connotación sexual.

Ya lo dijo la peor de todas,  
a quien más vamos a culpar...

La mujer porque se deja  
o el que deja a la mujer.  
La madrota porque explota  
o el padrote al explotar.  
La moral porque se dobla

o el que dobla la moral,  
o los socios de la sucia  
mentirosa sociedad (vv. 23 - 32).

La canción, en este fragmento, establece un diálogo intertextual con uno de los poemas más famosos que escribió Sor Juana Inés de la Cruz, “la peor de todas”, rúbrica que utilizó la poetisa cuando se vio en la necesidad de escribir su renuncia a los bienes que poseía en el convento. El hipotexto<sup>55</sup> que utilizan esta canción es el conjunto de redondillas sin título que inician con el verso “Hombres necios que acusáis”, del cual toma su estructura en cuartetos octosilábicos con rima *abba*; sin embargo la exigencia formal del poema se ve menguada en la canción, ya que el interés de la letra se centra en construir un discurso paródico. Sin embargo, la presencia del poema de Sor Juana es lo suficientemente reconocible como para traer con ello sus ideas reivindicativas de la mujer, que es en lo que al final se resuelve la canción, una defensa por el reconocimiento a la igualdad de género, representado en una figura femenina tan devaluada como lo es la prostituta.

La canción señala el interés de las autoras por dignificar a la mujer sexoservidora, preocupación que va más allá de lo estético y que, en el 2004, un año antes de la aparición del disco que contiene esta canción, se manifiesta con la creación, tras muchas gestiones de Liliana, Jesusa y un grupo de mujeres, de la casa Xochiquetzal, casa de retiro para mujeres que se dedicaron a la prostitución y que no tienen un hogar en el cual pasar su vejez (p. 61 de esta tesis).

El discurso presenta disyuntivas a elegir respecto de “culpar” a alguien. Se evidencia de esta forma un juego de palabras que intenta reírse del patriarcado y de su

---

<sup>55</sup> Dentro de la propuesta que Gérard Genette realiza en *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, el hipotexto se entiende como el texto primario del cual se parte para la construcción de un nuevo texto (hipertexto) estableciendo un vínculo dentro del canon de la intertextualidad.

ideología fuertemente arraigada en nuestra sociedad. Para quien no percibiera esto –que es evidente para muchos– la risa no solamente no acudiría a él sino que, por más que intentase, no lograría conectar con el resto del colectivo que para estas alturas de la canción ya ha logrado unificarse en un rechazo. Joubert habla al respecto de descubrir el discurso risible como parte indispensable del fenómeno. Las canciones con clave irónica, o cómica “no las entendemos cuando no son evidentes, como si hablaran muy bajo o en una lengua desconocida ¿Cómo queréis que nos riamos sin comprender el hecho? Si [la canción] es encubierta y ambigua, los que la entienden se reirán, pero los demás no” (Joubert 47). De la misma forma se requiere también de un nivel intelectual suficiente para establecer las relaciones pertinentes y lograr con ello la intención lúdica.

Este encubrimiento se aprecia de mejor forma en la canción “Onán”, cuya letra se construye de tal forma que no es sino hasta los últimos versos que el sentido pleno de la canción se hace evidente, sin embargo, el título nos proporciona el primer indicio para su lectura; Onán, personaje bíblico que eyaculaba fuera de su esposa-cuñada para evitar descendencia, hace referencia en la actualidad a la masturbación, también denominada onanismo. La canción encubre, con un carácter aparentemente ingenuo, la acusación que la voz poética hace a aquellos hombres que suelen esconderse en la vía pública y masturbarse sin el menor pudor y sin importarle cuantas otras personas puedan mirarle. Éste es el hombre del que hablan, al que señalan y del que se ríen:

Evita dormir boca abajo,  
no uses ropas apretadas,  
chupa hielo y haz Tai-Chí;  
lee a Marx, Lenin y a Mao,  
pero, sobre todo,  
ya no te andes agarrando allí.  
Queremos que los pantalones  
no tengan bolsillos (“Onán” vv. 14 - 21).

La idea es encubierta por un velado “ya no te andes agarrando allí”, y una posterior propuesta a eliminar los bolsillos de los pantalones para evitar ser testigo de la desagradable masturbación pública. Si al lector o espectador se le escapara este final, la canción no revestiría ningún sentido lúdico y no comprendería las risas de aquellos que en primera instancia logran develar su sentido, para inmediatamente añadir con su risa su voto a favor de la negación del valor.

La música de esta canción no pertenece a Liliana Felipe, sino que realiza un diálogo paródico con el “Ave María” de Bach y Gounod, reforzando de esta forma la intención burlesca de la pieza y el profundo sentido irónico que transmite al momento de hablar de un tema que produce repulsión en las mujeres, como lo es la masturbación pública, y el recogimiento y tranquilidad que provoca la música de Bach.<sup>56</sup>

El análisis hasta ahora realizado permite mirar en las canciones de Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe una *poética de la risa* que a través de herramientas como la repetición y el sentido de “lo inútil” logran instaurar el ánimo lúdico necesario para unificar a la comunidad que escucha en un colectivo que se separa del resto para rechazar uno o más valores propuestos por el mundo de lo serio, este rechazo comunitario logra con la risa extender los marcos regulatorios de la norma a fin de negar el poder-sobre a través del sentido creativo del poder-hacer.

Liliana y Jesusa construyen canciones con un sentido risible para de esta forma instaurar un universo distinto al del mundo cotidiano y desde ahí lanzan sus carcajadas en

---

<sup>56</sup> Cuando la estructura estilística de un discurso y su contenido, habitualmente correspondidos, se distancian (provocando un extrañamiento) o se contradicen, estamos ante un recurso retórico que la crítica ha denominado como Ironía de Swift, y que es utilizado en esta canción para potenciar el efecto irónico del discurso.

contra de todos aquellos valores impuestos por la sociedad dominante que resultan inadecuados para la contemporaneidad; en todo caso, las canciones de Liliana y Jesusa proponen una poética de la risa a través de la cual denuncian y niegan, haciendo surgir una comunidad que se apega a su ideología y ríe con ellas tras revelar los mecanismos del poder.

### **3.4 De la risa a la sátira política mexicana**

Una vez planteada la risa como clave de lectura para este *corpus* literario queda una última tarea, consecuencia de todo lo anterior. Las canciones de estas dos mujeres, así como la particular risa que provocan no surgen en un contexto abstracto, sino que pertenecen a una tradición literaria, una forma particular de enclavar un objeto estético en un contexto socio-histórico específico. Adscribir este conjunto de canciones a una tradición literaria en concreto surge como una necesidad para comprender de mejor forma sus mecanismos así como para lograr mayor entendimiento del pacto de lectura que se establece entre el lector-espectador y el objeto estético.

El primer planteamiento es el de considerar la prehistoria como parte de la tradición literaria, en el sentido de que, si bien la historia se inicia con la escritura, a lo largo de la prehistoria se conforma un imaginario quimérico que conforman el capital de imágenes, relaciones y creencias de la literatura; este capital se encuentra constituido por géneros orales de carácter ritual y cultural. En la prehistoria el conjunto de esas creencias mantiene como esencia la inexistencia de fronteras, donde coexisten el cielo, la tierra y los infiernos; los dioses, los mortales y los muertos; una expresión de una concepción absoluta, única del mundo (Beltrán 20).

Con el advenimiento de la historia este mundo absoluto se desintegra y divide en dos grandes formas de entender la realidad: la seriedad y la risa. “La seriedad tiene un carácter bifronte: dos estéticas, el patetismo y el didactismo, la componen. La risa nos dará el humorismo” (Beltrán 20). El patetismo trata de un conjunto de estéticas dogmáticas fundadas en la búsqueda de la belleza ideal como utopía. Se funda en la fabulación y propone identidades colectivas logrando una identificación del lector con el héroe (*páthos*). Por su parte, la otra cara del mundo serio se manifiesta a través del didactismo, que también forma parte del dominio estético dogmático, cuyo fundamento es la búsqueda utópica del bien supremo, el desarrollo de la conciencia (*éthos*).

Ahora bien, la risa y su manifestación estética, el humorismo, se constituyen como una réplica a la seriedad –al patetismo y al didactismo–, esta risa se presenta con dos orientaciones: la risa popular y la risa jerárquica, culta. La risa popular expresa la continuidad de espíritu de las tradiciones, de ese imaginario quimérico de la prehistoria, “en forma de rechazo de las miserias de la desigualdad que ha impuesto la historia y de oposición al mundo cultural serio, que legitima esa desigualdad. La risa jerárquica se trata de la reprobación de lo que no se somete a la jerarquía civilizatoria” (Beltrán 21). Estas dos risas, entendidas como popular y culta son lo que en esta investigación se ha llamado risa mayor o diabólica y menor o angelical. Una risa cercana a la carcajada, caquina, y otra modesta, sancionadora y con apego a la norma.

La historia divide la producción literaria en dos vertientes y las consigna por géneros: patetismo y didactismo para lo serio; y humorismo para lo risible. Lo más característico de las estéticas de lo serio es su orientación, el patetismo como el ideal de lo bello y el didactismo como el ideal de lo bueno. Ambos géneros permiten y dan cabida

solamente a la risa menor, que se funda en represión de la torpeza, de la necedad, de la ineptitud (Beltrán 59).

La obra de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez pertenece, en primera instancia, a la estética de la risa, al humorismo; descartando de antemano todo vínculo con lo patético o lo didáctico. Esta ubicación puede ser respaldada por las propias canciones que no tienen el ideal de la estética de lo bello, como lo entiende el patetismo; existe en este *corpus* el intento por la disolución de la utopía patética de la belleza:

Tiene que salir,  
aunque me tenga que quedar  
aquí a vivir  
aunque me digan que no tengo  
porvenir  
en este intento me la juego,  
de aquí yo no me muevo,  
esto va a salir.

El mundo se divide  
entre los que obran mal  
y los que obran bien (“Tiene” vv. 17 - 27).

No podría tolerarse dentro del patetismo el intento por dar un tratamiento estético a las acciones bajo corporales como la que sugiere este fragmento. El yo lírico le canta a su estreñimiento, o para mayor precisión, a su deseo de dejar de estar estreñado. En este ejemplo podemos observar como la risa “no tiene ningún motivo para limitarse a lo bello, recogiendo lo feo y lo vulgar” (Beltrán 146). Lo bello, rasgo principal del patetismo, desaparece como fundamento de lo estético.

Lo mismo ocurre con el ideal del didactismo; la búsqueda del bien supremo queda desterrada del universo poético de Liliana y Jesusa:

También pueden decirme: pinche culera,  
histérica, jodida, retorcida,



que fabrica puras mentiras.

Cuina, lechona, cerda, cabrona,  
tortilla, vieja, puta, desgraciada  
¡vete mucho a la chingada!

Callen culebras, callen,  
no soy como imaginan, callen,  
soy pior de lo que opinan, hablen... (“Échenle” vv. 4 - 12).

Una vez más surge el tema de la reivindicación de la mujer como eje de una canción, en esta ocasión la voz encara a sus atacantes y les grita su desinterés en atender a los insultos que le adjudican, defendiéndose con un “soy pior de lo que opinan, hablen”, lo bueno aquí, como en el resto de las canciones, no tiene valor alguno, la moral no es guía a seguir ni instrumento de fiar. Más aún, la trasgresión de esa rectitud es muchas veces el motor de las canciones, que intentan transgredir las normas y las buenas costumbres:

Cuando cumpla los ochenta  
y me robe las limosnas  
de la iglesia de la esquina  
y me tire al monaguillo  
en mitad del evangelio,  
y que venga a nos tu reino (“Cuando” vv. 8 - 15).

El enfrentamiento a la beatitud y la integridad moral de la religión se ven tambaleadas con la intromisión de una mujer octogenaria que aún guarda fuerzas para violentar las normas más resguardadas por la iglesia. El intento aquí, no es otro sino el de desterrar el didactismo como ideal de lo bueno. La risa se apodera de la canción y se opone a lo serio, tanto en lo bueno como en lo bello.

Aún con estas ideas, y logrando ubicar a las autoras dentro de la estética de la risa, en concreto del humorismo, no llega a ser suficiente, debido a que esta categoría es amplia y extensa. Por ello es menester acotar un poco más la tradición en la que se pretende

instalar esta obra. Las estéticas de la seriedad, patetismo y didactismo, corresponderían a lo que en el pensamiento de Bajtin se denomina “faz seria y oficial del mundo”, este mundo de lo serio se encuentra en conexión directa y orgánica con el poder y las clases dominantes. Por su parte las estéticas de la risa, se corresponderán con “la faz alegre y vital del mundo”. Faz que no es útil al poder y a los poderosos, debido a que no marca distancias, al contrario, las destruye (Beltrán 200-202). Tenemos entonces una cara oficial y seria y otra alegre y subversiva, vital. Ambas en oposición y tensión, generando lo que al final denominaremos literatura.

En el mundo griego antiguo la expansión de la seriedad cultural representada en la aparición del patetismo –con Eurípides– viene acompañada de otros factores sociales como el monetarismo, que trae consigo una profunda desigualdad social, “un pensamiento nuevo –que se apoya en la escritura– y la seriedad cultural”. Estos cambios ocurridos en la antigüedad no satisfacen a todos, una minoría observa esto con ojos críticos. “Esta minoría ve injusto el reparto de las riquezas, ve falsos los nuevos valores sociales, critica abiertamente el nuevo pensamiento. Esta minoría se expresa artísticamente mediante los géneros de la risa” (Beltrán 203).

De tal forma que ante los cambios sociales y culturales de la antigüedad, lo serio toma partido por lo oficial mientras que la risa opta por la suspensión de esos valores. Esta réplica da pie al surgimiento de dos grandes géneros de la risa literaria: la comedia y la sátira, que comulgan en “sus propósitos: denunciar el escándalo de la desigualdad y la injusticia que lleva aparejada. Por ello, la crisis ideológica de la Antigüedad es el terreno sobre el que se edifican estos géneros” (Beltrán 204).

Tanto la sátira como la comedia encarnan la risa profunda, que surge de la percepción de ese escándalo de la desigualdad. Sus mejores exponentes se encuentran en

Aristófanes y Luciano, sin embargo, no eran los únicos, este ánimo lúdico se hacía manifiesto en las fiestas de la antigüedad: saturnales, bacanales, dionisiacas, expresiones de ese mismo pensamiento festivamente crítico, abiertamente utópico (Beltrán 208).

Sin embargo, frente a esta risa profunda se encontraba la risa menor, incorporada a la esfera del didactismo y el patetismo. Una risa reducida por la seriedad y convertida en risa puramente instrumental, subordinada a la seriedad (Beltrán 209-210). Es esta risa la que atravesará la historia y se mantendrá vigente en todos los resplandores literarios de la civilización occidental.

La risa profunda, o la filosofía de la risa, como lo denomina Beltrán, se debilitará teniendo un momento de esplendor con el primer romanticismo y otra reaparición con Bajtín (Beltrán 225). La risa profunda poco tiene que ver con esa risa retórica de la seriedad, entendida como un recurso, como una técnica o artificio, frente a la corriente filosófica que tiene una concepción antropológica y filosófica de la risa (Beltrán 219).

Tenemos entonces dos grandes corrientes de esta risa profunda en la comedia y la sátira. Esta tradición surgida en el seno de las culturas clásicas evoluciona durante el Medievo en todo el territorio europeo con grandes similitudes, sin embargo, el tránsito de esta tradición a América se separa y distingue del proceso que Europa continuará.<sup>57</sup>

Para seguir el rastro del género satírico en América es mejor atender a la tradición desarrollada en conventos y monasterios novohispanos, donde las rencillas entre frailes y sacerdotes se realizaban a través de pequeños libelos e invectivas que buscaban destruir a

---

<sup>57</sup> El rumbo que el género satírico continuará en Europa es lo que Bajtín atenderá como *Sátira Menipea*, categoría que aquí no se utiliza por considerarla descontextualizada de la realidad americana. Sin embargo se utilizan los planteamientos de Luis Beltrán que, a pesar de construirlos con base en una configuración de la sátira menipea, son susceptibles de utilizarse en un ámbito satírico menos restringido. Por último, se considera junto con Rosario Cortés que respecto a la sátira menipea “la teoría es común a todo tipo de sátira. Así pues, dada la falta de consistencia en el uso del término “menipea” prescindiremos de él en la exposición de la teoría” (Cortés 83).

su oponente con la burla y el escarnio. La tradición de la sátira, restringida por la censura española en América se resguarda al interior de los espacios religiosos donde se cultiva de manera oculta, sin que por ello se condene su producción fuera de los muros del convento, señalando cualquier manifestación que adquiriera un matiz satírico, ya que “esos bailes y esos cantos denotan relajamiento en las costumbres, distracción de las cosas santas, irrisión y burla muy alegres y desenfadadas de lo que era objeto de sentimiento respetuoso y de temor entre los propios cristianos” (González Casanova, *La literatura* 81).

La corte novohispana hará el mismo uso de la sátira para atacar a sus enemigos políticos, así como los colegios y ateneos que cultivaban la literatura, atendiendo en todos los casos a “los pleitos de los conventos, las pugnas de las escuelas y las rencillas contra las autoridades [...] La pequeñez e insignificancia de los temas ocultaban los verdaderos problemas del tiempo” (González Casanova, *La literatura* 84). De este modo la tradición de la sátira en América adquiere un matiz de fuerte acento pragmático y muy restringido a ciertos círculos de poder dentro de la sociedad, así como un alto grado de énfasis político.

Cercano a finalizarse el siglo XVIII y a las puertas de la Independencia, la sátira como posibilidad literaria se encontraba fuertemente arraigada en aquellos círculos sociales que la cultivaban, sin embargo la crisis del régimen antiguo y la inminente llegada de un nuevo estado de cosas le dio a la sátira:

el apoyo necesario para combinar sus ataques de circunstancia con otros más generales y de mayor fundamento, hasta convertirla en una burla de lo absoluto. Sin que abandonara las bromas habituales contra las personas de carne y hueso, y contra los móviles de rijosidad y envidia, hizo de cada persona y de cada hecho un pretexto para mofarse de las autoridades y de las ideas generales. Así la vemos pasar de las burlas a un cura a las burlas a la Iglesia, de las burlas a un virrey a las burlas contra el dominio español, de las burlas a una costumbre o idea, a las burlas contra las viejas o las nuevas costumbres (González Casanova, *La literatura* 85).

El México Independiente hereda la tradición de la sátira socarrona de los conventos y las cortes pero le concede un aspecto más universal, atendiendo ya no únicamente a problemáticas locales y personales sino a situaciones de índole más social, y posibilitando con ello una crítica a la realidad que se vive.

La sátira política mexicana se configura entonces como un género literario que “realiza la inversión de lo absoluto en lo relativo, de lo eterno en lo perecedero, de lo puro en lo impuro” (González Casanova, *La literatura* 86), teniendo en su esencia un carácter intelectual, que trata de actitudes mentales, no de personas en cuanto personajes. Este último rasgo permite el acceso de la sátira como tipificación, entendida como construcción de un tipo y opuesto a la caracterización o construcción de un carácter –personaje dotado de identidad– que es el método esencial del patetismo y el didactismo. La característica principal de la sátira es la capacidad de dar cabida a todas las formas de la risa (Beltrán 265).

La sátira clásica surge en plena crisis de los valores de la antigüedad: “La respuesta global a la crisis es la respuesta de la filosofía de la risa, basada en el mundo de la igualdad” (Beltrán 266), y surge cada ocasión que la cultura se presenta ante una crisis. En México por su parte la sátira “somete la polémica a la burla, a la ironía y a una especie de escepticismo. La sátira hace de la polémica un juego, le quita seriedad, y disfraza la tragedia implícita, mediante la ironía y el escepticismo burlesco” (González Casanova, *La literatura* 86).

Si se retoma el capítulo I de esta tesis, se podrá entender, a través del modelo de Subirats, la transición democrática de nuestro tiempo, y del contexto mexicano, como la crisis por la cual surgen manifestaciones estéticas como la aquí estudiada. Se había mencionado que la misión estética de un género responde a una tarea histórica; pues bien,

la misión de la sátira política mexicana es reunir y fundir de la manera más libre las distintas oposiciones estéticas de la risa para dirigirla contra las autoridades eclesiásticas y las autoridades civiles, convirtiéndola en verdadera poesía política que modela el perfil de una poesía revolucionaria que busca destruir a sus adversarios (González Casanova, *La literatura* 98).

Esta misión responde a la necesidad de descubrir nuevos horizontes ante un mundo en ruinas. Las canciones de este *corpus* se definen de la misma forma, un conjunto de letras que buscan recolectar las distintas formas de la risa –en la parodia, el humor negro, la ironía, el sarcasmo–, respondiendo a la necesidad de generar, a través de la risa subversiva, nuevas posibilidades, otros mundos, distintos al del presente, que, desde el punto de vista de las canciones, es valorado como caduco, estéril, en crisis.

La sátira política, a la que pertenecen las canciones de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez, impiden “la dispersión de los métodos de la risa y los reúne en un solo género, que expresa la voluntad –más o menos fuerte– del mundo de la risa de proponer una alternativa al mundo de la desigualdad (Beltrán 266). Teniendo un origen clásico, como respuesta a tiempos de crisis, el contexto mexicano ha dado numerosos representantes del género satírico, permitiendo que los llamados “métodos de la risa” pervivan en nuestra tradición literaria.

La crisis de la última década del siglo XX en México, y en general en América Latina, con motivo de las transiciones democráticas actuales, se equipara a la crisis del monetarismo antiguo, así como a las crisis independentista y revolucionaria, donde la desigualdad funge como rector de una élite intelectual de gobernantes de almas y cuerpos (Iglesia y Estado) y frente a la cual se levantan voces que ríen en contra de ellas. Las canciones de Liliana y Jesusa forman parte de la sátira política mexicana;

correspondiéndose tanto con la crisis social como con el rescate de la risa profunda que integra la reprobación negativa como la utopía regeneradora, considerada como el aspecto positivo de la risa:

La pereza se las cambio por la Libre Empresa;  
la deuda por gula, la envidia por ganas de ahorrar;  
la lujuria, en lugar de las trasnacionales;  
la ira por hambre, la avaricia y la soberbia  
por su modernidad (“devuelvan” vv. 18 - 25).

El aspecto positivo se encarna en Liliana y Jesusa en la memoria, existe en el recuerdo el antídoto contra el presente; recordar lo pasado será la propuesta que abanderan para distinguir las repeticiones, y evitar retornar a lugares ya transitados:

Memoria, Mnemosina, que nunca se te olvide  
que tú eres el remedio de la historia,  
Alka Seltzer del pasado,  
y aspirina del ayer;  
cuando el tiempo no se cuenta  
ya por años  
y tú llenes de penumbra  
esta insolente claridad (“Memoria” vv. 19 - 26).

La risa profunda de Liliana y Jesusa cede terreno, como vemos en este caso y el anterior, a la propuesta; no solamente la crítica negativa es la regente de estas canciones, aquí la risa se acerca a la risa folclórica, aquella que recupera sus orígenes, aquella que crea vida (Beltrán 245). La risa de Liliana y Jesusa, al pertenecer a la sátira política mexicana, se compone del doble movimiento de la estética risible: negación y regeneración.

En esta risa se integra una poética que atraviesa las canciones aquí expuestas, esto sucede por la forma en que utilizan la risa al servicio de la crítica y la regeneración de la sociedad, dando como resultado este modo particular de reír y vinculándose como parte de la tradición de la sátira.

Las autoras reúnen y funden de la manera más libre las distintas opciones estéticas de la risa respondiendo con ello a la necesidad de descubrir nuevos horizontes ante un mundo en ruinas:

A pesar de que todo va de mal en peor  
Algo está pasando en el mundo pero...

No te lo puedo decir  
porque no tiene sentido.  
No te lo puedo decir  
porque tú sabes que yo sé  
que ya lo sabes (“puedo” vv. 1 - 7).

Proponer nuevos horizontes no se equipara a construir mundos serios. El absurdo como salida a la pesadez de la realidad se vuelve el motor de las canciones. En definitiva, las canciones de Liliana y Jesusa “no tienen sentido”, o al menos, no lo tienen para las estéticas serias; pero siempre tendrá cabida allá donde la risa reine.

El contexto mexicano –rico en producción satírica, de profundas raíces y amplios registros formales– es en donde surgen las voces de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez, dispuestas a continuar con una tradición viva y potente, siempre a través de las múltiples posibilidades y mecanismos de la risa que dirigen contra los poderosos.



## CONCLUSIÓN

Es necesario advertir que la obra de las autoras aún está inconclusa, debido a que continúan construyendo su discurso y modificando su totalidad. Como en cualquier artista aún activo, solo su fallecimiento anunciaría el cierre de su producción, la conclusión de una obra y, con ello, la seguridad de tener entre las manos un discurso de principio a fin, susceptible de ser observado en su totalidad.

Tal vez, la obra maestra que dé coherencia, unidad y sentido a toda la producción anterior no haya sido aún elaborada. La aparición de un objeto estético que resuma, englobe o jerarquice el resto obligaría a replantear muchas de las ideas aquí expuestas, impulsando un nuevo ordenamiento, o vinculando la obra a nuevos postulados.

Aquí mismo se ha dividido la producción de ambas autoras en tres periodos, donde el primero se tomo como el preámbulo y laboratorio de configuración de los temas y las formas del segundo, el cual, a su vez, es objeto de estudio de esta tesis, y cuyo término provoca el inicio de un tercer momento, inconcluso y abierto. Las producciones futuras podrían hacer desaparecer este segundo periodo como el más relevante o importante, convirtiéndolo en el antecedente, o la antesala de alguna obra futura, de mayor factura, con más profundidad y/o con mejor impacto en la sociedad. Especular sobre si esto ocurriera sería ocioso; solo es necesario hacer hincapié en que dicho panorama es susceptible de volverse realidad, y ante esta probabilidad, es debido hacer la respectiva advertencia.

Ubicando esta escritura en el presente, y sin pretender anticipar nada del futuro, es pertinente hacer mención de algunas ideas concluyentes al respecto, no de la obra de las autoras (que como hemos visto es, por el momento, inconclusa), sino de esta tesis en particular.

La década de los 90 en México, muy particularmente durante los agitados años de transición entre los presidentes Carlos Salinas y Ernesto Zedillo, consolidaron y potenciaron el camino de la nación hacia una “transición democrática”; concepto que Eduardo Subirats propone para designar el estado socio-político de muchas de las naciones latinoamericanas que, tras abandonar los gorilatos y dictaduras, plantean la necesidad de avanzar hacia una modernidad, pero cuyo verdadero interés está más cercano a lo que André Frank denomina *lumpen desarrollo*. México, en aquellos años, busca consolidar una macroeconomía y modernizar sus sociedades, articulando sus mecanismos de orden y progreso.

Como protagonistas de esta “modernización” cabe mencionar a los políticos gobernantes, a saber, miembros del Partido Revolucionario Institucional, los políticos de la oposición, en franca expansión, es decir el Partido de Acción Nacional, la jerarquía católica y su red eclesiástica, y el oligopolio de los medios de comunicación. Personajes, todos ellos, de la vida política y social de nuestro país, que en orquestada articulación, encubren y disfrazan los verdaderos intereses de la transición democrática.

Frente al panorama presentado, algunos sectores de la sociedad intentan desmentir, o al menos señalar, las consecuencias de las acciones tomadas en aras de construir un México democrático y moderno. En el ámbito político, poco es lo que se hace a este respecto, ya que, las opciones son débiles y en su mayoría desorganizadas; sin embargo, es distinto el ámbito intelectual, donde se gesta una verdadera defensa de nuestro patrimonio, raíces, historia y, sobre todo, nuestra memoria. Voces como la de Carlos Monsiváis, Marta Lamas o Elena Poniatowska no cesarán durante este periodo de proyectar el futuro que las acciones del presente deparan.

Si bien, dentro del ámbito intelectual, las voces mayoritarias denunciaban el camino tomado por el último PRI, existieron también figuras como Enrique Krauze, quien se configuró como la voz autorizada y oficial del régimen, misma que hasta el día de hoy mantiene su coto de poder, sin mella de lo que pudo significar el estudio de Claudio Lomnitz, *Biography of Power*, donde desenmascara el discurso conservador y oficialista del historiador. También es indispensable señalar que Krauze, impulsado por los medios masivos, ha regido el imaginario nacional, dejando a un lado, en el margen, los discursos de los pensadores mencionados en un inicio.

Por su parte algunos artistas, alimentados por las ideas de los intelectuales, se suman a la defensa de una nación plural y multicultural, denunciando las desigualdades y los atropellos, advirtiendo los peligros de la inminente y precipitada modernidad.

Es en este sector donde surgen discursos como los de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez, quienes, a través de su obra, hacen frente a la realidad que les ha tocado vivir. Ponen de manifiesto las inconsistencias del modelo tomado por los gobernantes, tanto políticos como religiosos, a la vez que denuncian cuentas pendientes con algunos sectores de la sociedad frecuentemente olvidados, sean las mujeres, los homosexuales, los indígenas, las prostitutas y, sobre todo, los pobres y desposeídos.

El discurso de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez surge de distintos ámbitos creativos, tanto musicales, como escénicos y performativos. La denuncia y destrucción de los discursos oficiales emana de objetos estéticos de variada naturaleza; por tanto, al buscar desentrañarlos fue imprescindible acotar la obra y delimitar el *corpus*. Tal labor llevó a la investigación a tomar como objeto de estudio las canciones que, desprendidas de los espectáculos escénicos, fueron compiladas y publicadas en una discografía que supera los quince discos. Estas canciones encierran de alguna manera el mundo poético de las autoras,

sin embargo, hacía falta aún acotar de manera más sólida el objeto, por ello, en la revisión de las canciones se clasificó la producción completa en dos grandes grupos, el primero, que aquí se ha designado como “canciones amorosas” surge de una voz poética que canta al amor y al desamor, *Eros y Tánatos* son los motores de este primer grupo, mismo que ha quedado excluido de esta investigación. Un segundo grupo, “canciones políticas”, contiene las letras de mayor injerencia social, que busca establecer un vínculo con la realidad más actual y que señala la problemática política, social y cultural del país. Partiendo de este segundo grupo se ha hecho una selección cualitativa.

Al estudiar las canciones seleccionadas surgió, como punto de encuentro y como idea aglutinadora, la risa. Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez encuentran en la risa el mecanismo idóneo para destruir y socavar el sistema contra el que se rebelan. El humor, presente en todas las canciones, a través de la utilización de tropos y figuras como la ironía, la parodia o el humor negro, intentan encaminar al lector-espectador a reír, propiciando la liberación del peso que lleva consigo la propia realidad, rechazando a través de esta risa liberadora las ideas que sostienen a nuestra sociedad, convertidas, al reír, en falsedades absurdas. La política y la religión se vuelven los objetos predilectos de la risa de Liliana y Jesusa, buscando con ello, desenmascarar a los dirigentes de los distintos órdenes sociales.

Este rechazo de la realidad mediante las distintas formas y degradaciones de la risa encuentra cobijo bajo la tradición de la sátira política, misma que se convierte en vehículo del discurso. Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez participan de este género al momento de decidirse por la destrucción de las normas a través de la risa, de mezclar y fundir los géneros teatrales y los musicales, de emitir su producción desde la frontera, de evitar la propuesta para únicamente señalar y denunciar, y sobre todo de construir una comunidad riente, que se une en el rechazo y que se libera, logrando mirar con renovados ojos la

realidad que se revela ficticia, y, más aún, construida, es decir, susceptible de poderse modificar.

De esta forma la producción lírica de las autoras pertenece a una larga tradición en México de sátira política, desde las canciones prohibidas por la Inquisición como “El Chuchumbé”, “Los Mandamientos”, “Padre Nuestro”; pasando por las canciones pro independentistas como “Invitación a la Independencia”, “Viva Morelos”; siguiendo con las canciones satíricas del siglo XIX: “La marcha de los cangrejos”, “La paloma”, “Adiós mamá Carlota”, “Los Perversos”, “La tamalera”, “Las garantías”; hasta la producción satírica del siglo XX con canciones como “Soy estudiante de secundaria”, “El Santo”, “Los hermanos Pinzón”, “La malagueña”. Todas ellas eslabones de una cadena fecunda en ejemplos y con vistosos juegos lingüísticos y retóricos, construidas con desenfadado ánimo poético y lacerante ímpetu político.

Dentro de este mismo universo satírico podemos encontrar otros exponentes contemporáneos de esta particular lírica mexicana, casos como Astrid Hadad, Oscar Chávez, Regina Orozco, Las Reinas Chulas, incluso muchos de los grupos de música norteña que acuden a la sátira para elaborar corridos mexicanos o el conjunto de corridos zapatistas de anónima autoría y utilizados en el Movimiento Zapatista; son solo algunos de los nombres de un vasto grupo de artistas interesados en desmitificar el imaginario nacional y señalar las deficiencias de nuestros gobiernos. Otro elemento de esta tradición literaria y musical es su vínculo directo con la tradición de la revista y la carpa mexicana, lugar donde se trabajó incansablemente con la sátira política, dando lugar a figuras como Tintán, Clavillazo, Cantinflas o Resortes, todos ellos utilizando discursos con profunda ideología política, pero que desgraciadamente será sustraída por los medios masivos de comunicación al momento de su transición de las carpas y los teatros al cine y la televisión, dejando lo

más inocuo del chiste y la chocarrería y enarbolando no la sátira política mexicana sino la comedia ramplona.

Bajo esta larga tradición de lírica satírica se puede situar cómodamente la producción de las canciones aquí analizadas, teniendo con todas ellas un último elemento en común, la risa, ya que sin importar la postura política o ideológica de los discursos que las canciones y los artistas mencionados establecen, el vehículo para llevar a cabo su invectiva es el humor; a través de la empatía que provoca la risa en comunidad se configuran todos los anteriores objetos artísticos, buscando en el público que asiste a su ejecución un cómplice de las ideas promulgadas.

Es en esta comunidad de la risa donde la producción de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez encuentra su lugar más comfortable, las canciones incitan y despiertan a un pequeño y limitado sector social, sin embargo, se conforma un grupo que intenta día a día tener mayor participación social, que se decide por desechar el discurso homogeneizador de los medios masivos, el cual convierte en agente pasivo al actor social.

Por último, es esta minoría la que en la actualidad intenta sacudir a la sociedad y manifestar su voz de denuncia, intentando construir otro México, otras vías para el desarrollo del país, que tenga en cuenta a todos los sectores de la sociedad. Es aquí donde surge el objetivo de esta tesis, ampliar esta comunidad rierte; cumpliéndose si, al terminar la lectura, el lector se acercara a las canciones de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez y encontrara en ellas motivos para reír.

## Anexo I: Letras de las canciones del *Corpus*

### 1) San Miguel Arcángel <sup>58</sup>

- |  |  |
|--|--|
| <p>San Miguel Arcángel, santito,<br/>no te quedes tan duro tan quietecito,<br/>no te regocijes en tu pasado<br/>que ahora es de veras cuando te necesito.</p> <p>5 Ahora es cuando el demonio se pone el moño.<br/>Ahora es cuando los santos ya no son tantos.<br/>Ahora es cuando los dioses son solo adioses.<br/>Ahora es cuando el pecado anda muy confiado.</p> <p>San Miguel...santito...santito...santito...</p> <p>10 San Miguel Arcángel, santito,<br/>no te quedes de hierro, de palosanto,<br/>que me está arrebatando este desencanto.<br/>Yo lloré, lloré y lloré, mejor ya lo canto.</p> <p>Ahora es cuando Mefisto se pone listo.</p> <p>15 Ahora es cuando las vacas se ponen flacas.<br/>Ahora es cuando las peras a veinticinco.<br/>Ahora es cuando la vida me pone al brinco.</p> <p>San Miguel... santito... santito... santito...</p> | <p>San Miguel Arcángel, santón,<br/>20 no me dejes caer en la tentación.<br/>Achica mi cama, encoge el colchón,<br/>no digas que me ama como sé que me ama.</p> <p>Vuélveme la santa que en deseo canta.<br/>Vuélveme creíble como lo imposible.</p> <p>25 Vuélveme su espejo de nuevo o te dejo.<br/>Vuélveme la espalda y te bajo la falda.</p> <p>Miguel... santito... santito... santito...</p> <p>Órale Miguel, Miguelito, mi hermano,<br/>un trabajo limpio, purísimo y sano.</p> <p>30 Órale Miguel, Miguelito, mi hermano,<br/>llámalo mi amor porque así yo lo llamo.</p> <p>Yo a ti te lo pago cuando esté en mi cama.<br/>Yo a ti te lo pago cuando esté en mi cama.</p> <p>- Miguel no te hagas el que la virgen te habla</p> <p>35 o aquí muere todo, todo,<br/>y quedamos tablas Miguel.<br/>¿Me oíste? Miguel.<br/>No te hagas.<br/>Me oíste.</p> |
|--|--|

<sup>58</sup> Liliana Felipe, Liliana Felipe: "San Miguel Arcángel", en *Materia de pescado*, México, El Hábito, 1989, t.8.

## 2) Sirena con patas <sup>59</sup>

Si me meto al mar  
 se me antoja amar;  
 se me da por dar,  
 dar, dar, dar, dar, dar, dar,  
 5 si me meto, no me aprieto  
 ni respeto ni una pena,  
 de esas penas que arrastran cadenas  
 por tus piernas que son mi condena  
 por mis ganas de amar  
 10 de meterme en el mar  
 por mis ganas de amarte en el mar.

Si me meto al mar  
 se me antoja amar  
 se me da por dar,  
 15 dar, dar, dar, dar, dar, dar,  
 si me meto sin pudores  
 no me acuerdo de los peores  
 de esas gentes que dan sinsabores,  
 de dolores que dejan rencores  
 20 del ardor del amor  
 del llamar al doctor  
 del amor que se da de favor.

Sirena,  
 sirena con patas,  
 25 sirena en barata,  
 sirena qué lata,  
 pero sirena,  
 sirena mulata,  
 sin bata ni reata,  
 30 la pinche sirena  
 que canta y te mata.

Si me meto al mar  
 se me antoja amar  
 se me da por dar,  
 35 dar, dar, dar, dar, dar, dar,  
 si me arrastra, si me arrojo,  
 si me empapa, si me mojo,  
 si me lanzo creyéndome atleta  
 si al meterme me agarra la teta  
 40 si te amé sin amor  
 o si amarte era peor  
 fue probar por probar tu sabor.

Sirena,  
 sirena con patas,  
 45 sirena en barata,  
 sirena qué lata,  
 pero sirena,  
 sirena mulata,  
 sin bata ni reata,  
 50 la pinche sirena  
 que canta y te mata.

<sup>59</sup> Liliana Felipe, Liliana Felipe: "Sirena con patas", en *Elotitos tiernos*, México, El Hábito, 1992, t.2.



### 3) O dicho de otro modo <sup>60</sup>

Personas muy decentes, de prestigio,  
visionarios del futuro,  
paladines del mañana  
y empresarios de respeto,  
5 están promoviendo un plan.

Se trata de un tratado muy tratado;  
dicen que es un gran negocio  
y que México sea socio  
a la corta o a la larga  
10 le da una oportunidad.

En base a lo anterior la economía  
incrementa relaciones,  
favorece el crecimiento  
y promueve un objetivo  
15 de interés trasnacional.

Los bloques económicos mundiales,  
las naciones que involucran  
los acuerdos iniciales,  
los distintos intereses  
20 se van a homogeneizar.

O dicho de otro modo,  
o dicho de otro modo:  
coadyuvando al crecimiento  
la unidad discrecional  
25 es lo que va reduciendo,  
a la corta o a la larga,  
la vulnerabilidad.

O dicho de otro modo,  
o dicho de otro modo,  
30 o la cosa está muy clara:  
tu me prestas a tu hermana,  
yo la vendo en Canadá,  
y a la corta o a la larga  
se la cobro a tu mamá...  
35 a tu mamá.

Supongo que han seguido discutiendo,  
que si te echas una firma,  
que mejor no lo firmamos  
ni a la corta ni a la larga,  
40 que decida tu papá.

Total en una de esas ni se firma,  
y si acaso dan las firmas  
de seguro ni me entero,  
o me entero que las dieron  
45 pero con modernidad.

Me cae que yo no estaba preparada  
Para dar estas respuestas  
mucho menos para darlas  
a la corta o a la larga  
50 en inglés y en quebecois.

Haberlo dicho a tiempo y me preparo,  
las afinó y verifico,  
las retengo y las declaro  
y me pongo de ladito  
55 para su facilidad.

O dicho de otro modo,  
o dicho de otro modo:  
también tengo algunas primas,  
ya verán, les aseguro,  
60 que con ellas aumentamos  
a la corta o a la larga  
la competitividad.

O dicho de otro modo,  
o dicho de otro modo:  
65 empresarios de respeto  
yo no sé por qué me meto,  
pero cuiden que a la larga,  
a la corta o a la larga,  
se las vayan a cortar  
70 a su mamá.

<sup>60</sup> Jesusa Rodríguez, Liliana Felipe: "O dicho de otro modo", en *Elotitos tiernos*, México, El Hábito, 1992, t.3.

#### 4) Elotitos tiernos <sup>61</sup>

Elotitos tiernos para tu mami,  
 elotitos tiernos para tu mami,  
 para tu mami que ahora tiene muchas ganas  
 de comerse un elotito tierno  
 5 con su sal y su limón  
 y con mucho, mucho,  
 mucho, mucho. [2]

Quiero tiernos, tiernos, tiernos;  
 Quiero, quiero tiernos, tiernos quiero;  
 10 tiernos, quiero, quiero, quiero, quiero...

Porque olías, según yo, como a jazmines,  
 como a estufas sin ajax, como en los cines,  
 como a pan recién horneado, como alfalfa,  
 como cosas que después ya no hacen falta.

15 Tengo un mar de sensaciones adobadas,  
 tengo un consomé de pollo con toxinas,  
 tengo un charco donde anoto tus bobadas  
 y un altar donde me clavo las espinas.

20 Es olvido puntiagudo y persistente,  
 porque trato de olvidar lo maloliente.  
 Este olvido impenetrable como un nudo  
 no se acuerda cómo fue cuando se pudo.

Quiero tiernos, tiernos, tiernos;  
 Quiero, quiero tiernos, tiernos quiero;  
 25 tiernos, quiero, quiero, quiero, quiero...

Se agradece todo hasta lo fingido,  
 se agradece todo hasta lo fingido,  
 se te agradece como si fuera de veras,  
 se te agradece tanto como si fuera de veras.

---

<sup>61</sup> Liliana Felipe, Liliana Felipe: "Elotitos tiernos", en *Elotitos tiernos*, México, El Hábito, 1992, t.5.

## 5) Tiene que salir <sup>62</sup>

5 Tiene que salir  
 por algún sitio,  
 esto tiene que salir;  
 si se metió, por algún lado  
 5 va a salir,  
 por la teoría de contrarios  
 si baja lo que sube  
 esto tiene que salir.

Tiene que salir,  
 10 con un licuado de ciruela  
 va a salir  
 con tamarindo y con papaya  
 va a salir  
 con mucha agua y salvado  
 15 y una dieta moderada,  
 esto va a salir.

Tiene que salir,  
 aunque me tenga que quedar  
 aquí a vivir  
 20 aunque me digan que no tengo  
 porvenir  
 en este intento me la juego,  
 de aquí yo no me muevo,  
 esto va a salir.

25 El mundo se divide  
 entre los que obran mal  
 y los que obran bien.

---

<sup>62</sup> Liliana Felipe, Liliana Felipe: “Tiene que salir”, en *Elotitos tiernos*, México, El Hábito, 1992, t.9.

## 6) No me arrodillé <sup>63</sup>

No me arrodillé, ni me voy a arrodillar;  
 si quieres, Dios, siéntate y platiquemos.  
 Si te amara, obligaría a otros a amarte  
 y terminaría por matarlos si se negaran.  
 5 Ésa es tu ley. Ésa es tu ley. Ésa es tu ley.

¿Cuánta sangre más quieres ver correr por tu verdad?  
 Insaciable. Insaciable. Insaciable. Insaciable.  
 ¿Para qué quieres tenerme de rodillas, para qué?  
 Tu iglesia no exige talento,  
 10 su misión es la sumisión.  
 No tengo ninguna verdad,  
 no soy de las beatas místicas arrebatadas.  
 Mi sangre es demasiado tibia,  
 y mi locura demasiado medida  
 15 frente a la de tus amigos: los fanáticos.  
 Frente a la de tus amigos: los puros. Pura mierda.

¿Por qué desprecias la duda y la pereza  
 si son vicios más nobles que todas tus virtudes?  
 No me arrodillé, ni me voy a arrodillar, ni me voy a arrodillar.  
 20 ¡Arrodíllate tú! ¡Arrodíllate tú! ¡Arrodíllate tú!  
 La música me ha dado esta audacia frente a ti.  
 Me eres indiferente.  
 No me voy a arrodillar,  
 porque pensar es dejar de arrodillarse<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> Liliana Felipe, Liliana Felipe: “No me arrodillé”, en *Lilith. El segundo fracaso de Dios*, México, El Hábito, 1994, t.7.

<sup>64</sup> Juego paródico con la obra de Emilé Ciorán.

## 7) La coneja<sup>65</sup>

[Para Malú Huacuja, que me regaló el diccionario de la rima]

Vieja la almeja que está en la bandeja  
 vieja la ceja porque no ceja  
 vieja la reja que está dispareja  
 vieja la arveja, el arroz, la lenteja.  
 5 Vieja la almeja en bandeja, la ceja en la reja,  
 la arveja, el arroz, la lenteja.  
 ¿Puede una oveja volverse madeja?  
 si no se deja no hay moraleja.  
 Ya no aconseja la vieja coneja,  
 10 ya no se deja, ya no se queja.  
 Vieja la almeja en bandeja , la ceja en la reja  
 La arveja, el arroz, la lenteja, la oveja en madeja,  
 la deja la queja, si no hay moraleja.  
 ¿Dónde está la coneja?  
 15 Tengo en mi oreja una abeja perpleja  
 que se asemeja a una comadreja.  
 Tenerte ya no me maneja,  
 ya despelleja ya la candileja.  
 Vieja la almeja en bandeja, la ceja en la reja,  
 20 la arveja, el arroz, la lenteja, la oveja en madeja,  
 la deja la queja, si no hay moraleja,  
 la abeja en la oreja, la oreja en la abeja  
 ya no me maneja, me deja perpleja.  
 ¿Dónde está la coneja?  
 25 ¡Quiero aquí mi coneja!  
 Vieja la duda que siempre me espeja.  
 Lo que se deja nunca se aleja.  
 Vieja me deja se aleja y festeja.  
 Vieja y añeja, por vieja se queja.  
 30 Vieja la almeja en bandeja, la ceja en la reja,  
 la arveja, el arroz, la lenteja, la oveja en madeja,  
 la deja la queja, si no hay moraleja,  
 la abeja en la oreja, la oreja en la abeja,  
 ya no me maneja, me deja, me deja,  
 35 me deja, me deja, me deja, me deja.  
 ¿Dónde está la coneja?  
 ¡Quiero aquí a mi coneja!  
 Que Dios me proteja: a la coneja y a mi pareja  
 y que ya no se meta

<sup>65</sup> Liliana Felipe, Liliana Felipe: “La coneja”, en *Lilith. El segundo fracaso de Dios*, México, El Hábito, 1994, t.8.

## 8) Échenle sal <sup>66</sup>

Brujas, rameras, esfinges y quimeras,  
traidoras ratas negras, callejeras,  
que emponzoñan las buenas maneras.

5 También pueden decirme: pinche culera,  
histórica, jodida, retorcida,  
que fabrica puras mentiras.

Cuina, lechona, cerda, cabrona,  
tortilla, vieja, puta, desgraciada  
¡vete mucho a la chingada!

10 Callen culebras, callen,  
no soy como imaginan, callen,  
soy pior de lo que opinan, hablen...

15 Y me da igual si soy banal,  
si tal por cual, como animal,  
y si hago mal, total, total, total,  
así soy yo... profesional.

Muerdo por hambre, lamo por vicio,  
y duermo a ver si sueño que me caigo al precipicio,  
por ejercicio.

20 Pior que el infierno, pior que el gobierno,  
yo soy la pior de todas, la ternura se me atora  
en la impresora.

25 Por pecadora, violenta y vengadora,  
no tengo ni un amigo y tampoco tengo ombligo,  
soy mi enemigo.

Callen culebras, callen,  
no soy como imaginan, callen,  
soy pior de lo que opinan, hablen ratas.

30 Y me da igual el coito anal,  
ser virginal, ser anormal,  
échenle sal al animal,  
total, total, total,  
así soy yo... convencional.

---

<sup>66</sup> Jesusa Rodríguez, Liliana Felipe: "Échenle sal", en *Lilith. El segundo fracaso de Dios*, México, El Hábito, 1994, t.9.

## 9) Que devuelvan <sup>67</sup>

- Por los duros embates del destino  
debemos encontrar otros caminos,  
debemos inventar nuevos pecados  
y disfrutar futuros atentados.
- 5      Coger, comer, coger, beber, coger y ser amados,  
pudieran ser delitos castigados.  
Somos víctimas del pecado,  
del pecado neoliberal.
- 10     Por los duros caminos clandestinos,  
debemos encontrar otros padrinos,  
debemos inventar los apellidos,  
saber reconocer si son los chivos.
- 15     Si Harp, si Hank, si Slim, si Elú, si Córdoba Montoya,  
si son personas finas los Salinas.  
Somos víctimas del pecado,  
del pecado neoliberal.
- 20     Que devuelvan lo que se robaron,  
quiero que devuelvan los pecados  
y los pesos y centavos. [2]
- 25     La pereza se las cambio por la Libre Empresa;  
la deuda por gula, la envidia por ganas de ahorrar;  
la lujuria, en lugar de las tranacionales;  
la ira por hambre, la avaricia y la soberbia  
por su modernidad.
- 30     Que devuelvan lo que se robaron,  
quiero que devuelvan  
pero ya.

---

<sup>67</sup> Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez, Liliana Felipe: “Que devuelvan”, en *Que devuelvan*, México, El Hábito, 1996, t.1.

## 10) La cumbia del pescado <sup>68</sup>

- |  |  |
|--|--|
| <p>Y eso que en materia de pescado sabemos más que el mismísimo pescado. [2]</p> <p>Se trata de un pescado al que si muchos tienen por pescado es porque fue pescado<br/>5 pero, por lo demás, no es un pescado.</p> <p>El caso es que pescado o no pescado tiene piel que no parece de pescado porque, por lo demás, no es un pescado.</p> <p>Y eso que en materia de pescado<br/>10 sabemos más que el mismísimo pescado. [2]</p> <p>Pescado, materia, materia de pescado. [4]</p> <p>Y tiene una rareza singular en un pescado:<br/>No le gusta ser pescado<br/>(y eso que se lo dan recién pescado).</p> <p>15 Y eso que en materia de pescado sabemos más que el mismísimo pescado. [2]</p> <p>congrio, carpa, gata, lobo,<br/>lisa, lengua, locha, lucio,<br/>mero, perca, raya, rape,<br/>20 rubio, trilla, trucha, pargo,<br/>cherna, blanco, bagre, sierra.</p> <p>Y eso que en materia de pescado sabemos más que el mismísimo pescado. [2]</p> <p>Pescado, materia, materia de pescado. [2]</p> | <p>25 Y eso que en materia de elecciones sabemos más y sabemos las razones. [2]</p> <p>Se trata de un proceso electoral en el que muchos han votado por un lado, pero se puede ver por otro lado.</p> <p>30 Que todo aquel que vota por un lado puede haberse equivocado y por el otro, puede que en realidad no haya votado.</p> <p>Y eso que en materia de elecciones sabemos más y sabemos las razones. [2]</p> <p>35 Mujeres en lucha, mujeres en la lucha. [4]</p> <p>Y tiene una rareza singular la democracia:<br/>No parece democracia<br/>y eso que nos la dan modernizada.</p> <p>Y eso que en materia de elecciones<br/>40 sabemos más y sabemos las razones. [2]</p> <p>Ricas, brujas, griegas, bugas,<br/>pobres, indias, popis, santas,<br/>putas, guerrilleras, amazonas,<br/>recatadas, locas, vivas, violentadas,<br/>45 femeninas todas siempre, todas, todas...</p> <p>Y eso que en materia de elecciones sabemos más y sabemos las razones. [2]</p> <p>Mujeres en lucha, mujeres en la lucha. [2]<sup>69</sup></p> |
|--|--|

<sup>68</sup> Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez, Liliana Felipe: "La cumbia del pescado", en *Que devuelvan*, México, El Hábito, 1996, t.3.

<sup>69</sup> Juego paródico con el poema "El pescado de Barranquilla" de Aquiles Nazoa.



## 11) Las moscas <sup>70</sup>

A ver.  
 A ver quién es el cabrón  
 que avienta la basura,  
 a ver, a ver, a ver,  
 5 a ver, a ver, a ver, a ver...  
 golosas, gordas  
 y verduzcas moscas,  
 hambrientas, flacas  
 y apestosas ratas  
 10 dispongan de su muladar  
 ¿de qué se quieren atascar?  
 de mierda, vidrio, caca,  
 nylon, latas, kotex, latex,  
 tupperts o tetrapacks.

15 Quién le saca jugo  
 al desperdicio  
 Quién se beneficia de la duda  
 y quién de la basura,  
 quien se ha empecinado  
 20 en rodearnos de inmundicia;  
 deben ser los hijos  
 de Alicia la Codicia.

Quién nos manipula,  
 quien nos manosea,  
 25 quién nos menosprecia  
 con el precio,  
 que tiene su desprecio.  
 Quién se ha enriquecido  
 sin que nada le preocupe;  
 30 debe ser los hijos  
 de Lupe la que escupe.

A ver, quién es el cabrón  
 que aplica la tortura,  
 a ver, a ver, a ver,  
 35 a ver, a ver, a ver, a ver...  
 fervientes curas  
 y verdugos toscos,  
 guaruras finos,  
 militares chuscos;  
 40 dispongan de su muladar,  
 ¿de qué se quieren atascar?  
 de jotos, nacos, indios,  
 locos, santas, brujas,  
 viudas ¡Jijos de Satanás!

45 Quién le saca jugo al  
 Santo Oficio,  
 quién se beneficia de la usura  
 y quién de la tortura;  
 quién se ha empecinado  
 50 refinando los horrores;  
 deben ser los hijos...  
 los hijos de Dolores.

Quién será heredero  
 de este basurero,  
 55 quién será el idiota  
 que se meta  
 todo esto en la boca,  
 quién será el tarado,  
 quién el olvidado;  
 60 ese será el hijo  
 de Vicente el presente.

<sup>70</sup> Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez, Liliana Felipe: "Las moscas", en *Que devuelvan*, México, El Hábito, 1996, t.6.

## 12) Cuando cumpla los 80 <sup>71</sup>

5 Cuando, cuando cumpla los ochenta,  
me pondré calzones rojos,  
y sandalias satinadas  
y saldré por las iglesias  
a reírme de las mochas,  
a escupirles el mandado.  
Cuando, cuando, cuando, cuando.

10 Cuando cumpla los ochenta  
y me robe las limosnas  
de la iglesia de la esquina  
y me tire al monaguillo  
en mitad del evangelio,  
15 y que venga a nos tu reino;  
venga, venga, venga.

20 Sí, será mi herencia unos calzones rojos,  
un montón de santos rotos  
y el condón del monaguillo.  
Sí, seré una vieja loca,  
vieja escupe curas, vieja  
puta, desalmada, vieja  
pero... pero... pero...

25 Cuando, cuando cumpla los ochenta,  
voy a ser un mal ejemplo,  
me voy a meter al templo  
a gritarle a Torquemada:  
¡vete mucho a la chingada!  
30 y agarrada de una vela,  
en la punta del altar,  
yo se los voy a enseñar.

35 Sí, será mi herencia unos calzones rojos,  
un montón de santos rotos  
y el condón del monaguillo.  
Sí, seré una vieja loca,  
vieja escupe curas, vieja  
puta, desalmada, vieja  
pero no pendeja.

---

<sup>71</sup> Liliana Felipe, Liliana Felipe: “Cuando cumpla los 80”, en *Vacas sagradas*, México, El Hábito, 2000, t.3.

### 13) Onán <sup>72</sup>

Ave María.

Si sientes trastornos estomacales,  
digestivos, inapetencia, hambre canina.

Vómitos, náuseas, tos, ronquera,

5 eyaculaciones diurnas y nocturnas.

Sensaciones dolorosas en la espalda,

impotencia, dolores de cabeza,

palpitaciones, trastornos auditivos y visuales.

Palidez, delgadez, ataques de rabia, locura, idiotez.

10 Ojeras, fiebre, mengua en la memoria

y dolor occipital; debilidad en los riñones,

movimientos epilépticos

y finalmente suicidio...

Evita dormir boca abajo,

15 no uses ropas apretadas,

chupa hielo y haz Tai-Chí;

lee a Marx, Lenin y a Mao,

pero, sobre todo,

ya no te andes agarrando allí.

20 Queremos que los pantalones

no tengan bolsillos.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Liliana Felipe, Liliana Felipe: "Onán", en *Vacas sagradas*, México, El Hábito, 2000, t.5.

<sup>73</sup> Música: adaptación de la pieza "Ave María" de Bach y Gounod.

## 14) Como Madame Bovary<sup>74</sup>

- Como Madame Bovary  
 todos tenemos un amante por ahí.  
 Como Madame Butterfly,  
 todos tenemos un suicidio en *Stand by*.  
 5 Como Madame Pompadour,  
 ya no queremos continuar en este tour.  
 Como Madame Recamier,  
 nadie se acuerda del periódico de ayer.
- Esta ostentación grandilocuente,  
 10 napoleónica y mayúscula  
 no exige responsables, y pagamos, y pagamos, y pagamos;  
 y no existe algún veneno para ratas  
 que aprovechan su gobierno  
 para hacer los agujeros  
 15 que pagamos y pagamos, y pagamos...
- Como Madame Bovary  
 tenemos deudas con el FMI.  
 Como Madame Butterfly,  
 te jode un gringo y no te dice ni *good bye*.  
 20 Como Madame Pompadour,  
 tanta miseria nos da un toque de glamour.  
 Como Madame Recamier,  
 al más payaso le decimos “canciller”.
- Esta desmesura prepotente,  
 25 monolítica y nefasta  
 no merece comentarios, pero el precio  
 que pagamos es tan alto que es la deuda,  
 esa no nos la acabamos  
 y pagamos y pagamos y pagamos y pagamos...
- 30 Esta desvergüenza chabacana,  
 delirante, analfabeta,  
 desquiciada , sanguinaria,  
 maquiavélica , grotesca,  
 perfumada y apestosa,  
 35 antropófaga , violenta  
 que aguantamos y aguantamos...
- y aguantamos y aguantamos y aguantamos...  
 hasta que ya no aguantamos más  
 ¡y que se vayan a la puta madre que los recontramilrepario!

---

<sup>74</sup> Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe, Liliana Felipe: “Como Madame Bovary”, en *Trucho*, México, El Hábito, 2002, t.2.

## 15) Pobre gente <sup>75</sup>

- Pobre gente la gente  
 que en nombre de su Dios  
 mata a otra gente.  
 Pobre Dios el de esa gente:  
 5 Cruel, perverso, nunca escucha  
 los dolores de la gente asesinada  
 por los odios que ese Dios  
 desata impune ante su gente. [2]
- Bautizados, sí, pero asesinos.  
 10 Persignados, sí, pero usureros.  
 Comulgados, pero corruptos.
- Y no faltan violadores  
 en las listas de los papas,  
 talibanes y demás  
 15 piojosos.
- Pobrecita la gente  
 que en nombre de su Dios  
 mata a otra gente.  
 Pobre Dios el de esa gente:  
 20 Cruel, perverso, nunca escucha  
 los dolores de la gente asesinada  
 por los odios que ese Dios  
 desata impune ante su gente.
- Civilizados sí, pero inseguros.  
 25 Millonarios sí, pero aterrados.  
 Posmodernos, pero jodidos.
- Pobre gente, pobrecita,  
 pobre gente, pobrecita,  
 pobre gente, la gente:  
 30 ¡toda la gente!

---

<sup>75</sup> Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe, Liliana Felipe: "Pobre gente", en *Trucho*, México, El Hábito, 2002, t.3.

## 16) Tertuliano <sup>76</sup>

A ver Quintiliano,  
 ¿qué clase de hombres eran los romanos?  
 A ver, Cómodo, a ver,  
 ¿qué clase de hombres siguen siendo los cristianos?  
 5 Pueden ser cuestiones tusculanas, pueden ser...  
 Pero pregunto ¿cómo le vamos a hacer,  
 ceder, toser, coger, lamer, beber, coger?

Apuleyo, Diocleciano, Escipión el Africano,  
 todo es nulo, todo es nulo...  
 10 Rutiliano, Estrabón, Polibio, Ninfido y Trajano,  
 todo es nulo, todo es nulo...  
 ¿De qué les ha servido su terminación?  
 La estoica, la peripatética y la académica...  
 Si a Tertuliano, ¡se le hincha un huevo  
 15 y destruye de un huevazo todo, todo lo pagano!

A ver Quintiliano,  
 ¿qué clase de hombres eran los afganos?  
 A ver, Cómodo, a ver,  
 ¿qué clase de hombres son los norteamericanos?  
 20 Pueden ser cuestiones tusculanas, pueden ser...  
 Pero parece que matar les da placer,  
 matar les da placer, matar les da placer.

Aquí estamos sus pendejos, menos mal que estamos lejos,  
 aquí estamos sus pendejos.  
 25 Tiren bombas y misiles contra todos los civiles.  
 Mueran cientos. Mueran miles.  
 ¿De qué les ha servido su preparación?  
 La estoica, la peripatética y la académica...  
 Si a Tertuliano, ¡se le hincha un huevo  
 30 y destruye de un huevazo todo, todo lo pagano!  
 A ver Quintiliano,  
 ¿qué clase de hombres fueron los humanos?

Para mí los humanos fue esa especie que nació sin memoria.

---

<sup>76</sup> Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe, Liliana Felipe: "Tertuliano", en *Trucho*, México, El Hábito, 2002, t.10.

## 17) Memoria <sup>77</sup>

*Teneris in unis haud clara est fides*  
(No es luminoso el conocimiento en los jovencitos). Séneca

5 Memoria, Mnemosina, Madre de las Musas,  
archivo del pasado no permitas,  
que mi cerebro se sobrecaliente  
olvidando al principio los nombres propios,  
luego los comunes y más tarde los demás.

10 Memoria, Mnemosina, Madre de las Musas,  
comienza uno a llegar lo antes posible  
a sitios donde nadie nos espera;  
puntuales al encuentro de algún adiós,  
sabiendo que el final puede empezar con esta tos.

15 Y cómo le vamos a hacer  
pa' que las reumas nos dejen coger,  
para que la presbicia y la sordera  
no nos condenen a vivir con enfermera.  
Y cómo le vamos a hacer,  
debe haber, debe haber otra manera de ser,  
aligerando el dolor que duele mucho  
y facilitando el placer que duele más.

20 Memoria, Mnemosina, que nunca se te olvide  
que tú eres el remedio de la historia,  
Alka Seltzer del pasado,  
y aspirina del ayer;  
cuando el tiempo no se cuenta  
ya por años  
25 y tú llenes de penumbra  
esta insolente claridad.

30 Y cómo le vamos a hacer  
pa' que las reumas nos dejen coger,  
para que la presbicia y la sordera  
no nos condenen a vivir con enfermera.  
Y cómo le vamos a hacer,  
debe haber, debe haber otra manera de ser,  
aligerando el dolor que duele mucho  
y facilitando el placer que duele más, más, más.

---

<sup>77</sup> Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe, Liliana Felipe: "Memoria", en *Trucho*, México, El Hábito, 2002, t.11.

## 18) No te lo puedo decir<sup>78</sup>

A pesar de que todo va de mal en peor  
 Algo se está moviendo en el mundo pero...  
 No te lo puedo decir  
 porque no tiene sentido.  
 5 No te lo puedo decir  
 porque tú sabes que yo sé  
 que ya lo sabes.

No tiene tiempo. No se detiene.  
 No se contrata. No se distribuye.  
 10 No es inyectable, no se chupa, no idiotiza.  
 No está en el súper, no se mete, no suaviza.  
 No tiene precio. No está en la Bolsa.  
 No son los choros del Banco de Galicia.  
 15 No es compatriota de nadie, no va a misa.  
 No es un aborto que el Papa canoniza.

Es enemigo del gobierno y los poderes.  
 Es un brillante ritual frente al vacío.  
 Es una cosa extraordinaria de la vida.  
 ¿Qué es? No te lo puedo decir.  
 No te lo puedo decir  
 porque no tiene sentido.  
 No te lo puedo decir  
 20 porque tú sabes que yo sé  
 que ya lo sabes.

No tiene madre. No tiene abuela.  
 No tiene santo. Tampoco tiene vela.  
 No da dolor, tumor, rubor, no cicatriza.  
 No está a la venta, no se ve, no se cotiza.  
 30 No se desea. No se seduce.  
 No se decide. Ni se desdice.  
 No es un espejo, no es un templo, no da risa.  
 No tiene angustia, ni se sicoanaliza.

Es enemigo del gobierno y los poderes.  
 35 Es un brillante ritual frente al vacío.  
 Es una cosa extraordinaria de la vida.  
 ¿Qué es? No te lo puedo decir.  
 No te lo puedo decir, no.  
 No te lo puedo decir.

---

<sup>78</sup> Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe, Liliana Felipe: "No te lo puedo decir", en *Trucho*, México, El Hábito, 2002, t.12.



## 19) Las histéricas<sup>79</sup>

- ¡Las histéricas somos lo máximo! [2]  
 Extraviadas, voyeristas,  
 seductoras, compulsivas,  
 finas divas arrojadas  
 5 al diván de Freud y de Lacan.
- ¡Ay! Segismundo, ¡cuánta vanidad!  
 ¿infantiloide y malsano  
 el orgasmo clitoriano?  
 ¡Ay! Segismundo, cuánta vaginalidad,  
 10 el orgasmo clitoriano  
 se te escapa de la mano.  
 ¡Ay! Segismundo de tan macho ya no encaja,  
 no me digas que el placer es pura paja.
- Por lo demás correspondo a tus teorías,  
 15 estoy llena de manías,  
 sueños, fobias y obsesiones;  
 solo tu envidia del pene  
 y el diván de tus eunucos  
 administra mis pulsiones compulsivas.
- 20 Cómo me duele este mundo, Segismundo,  
 la parálisis, la envidia,  
 la neurosis nos gobierna.  
 Cómo me duelen los pobres, cómo jode la miseria,  
 ora si que lo de menos es la histeria.
- 25 ¡Las histéricas somos lo máximo! [2]  
 Solidarias, fabulosas,  
 planetarias, amorosas,  
 súper egos moderados,  
 cunnilinguos para todas a placer...
- 30 ¡Ay! Segismundo, ¡cuánta vanidad!  
 ¿infantiloide y malsano  
 el orgasmo clitoriano?  
 ¡Ay! Segismundo, cuánta vaginalidad,  
 el orgasmo clitoriano  
 se te escapa de la mano.
- 35 ¡Ay! Segismundo de tan macho ya no se,  
 si poner punto final,  
 o ponerle punto G.

<sup>79</sup> Jesusa Rodríguez y Ma. Teresa Priego, Liliana Felipe: “Las Histéricas”, en *Trucho*, México, El Hábito, 2002, t.14.

## 20) Tienes que decidir<sup>80</sup>

5 Tienes que decidir  
 quién prefieres que te mate;  
 un comando terrorista  
 o tu propio gobierno para salvarte  
 del comando terrorista.

10 Tienes que decidir  
 qué prefieres que te mate:  
 la pobreza, la miseria,  
 el Tratado de Libre Comercio  
 o el programa contra el hambre.

15 Ya se acabó aquel tiempo en que decidían  
 cómo nos mataban y sin preguntarnos  
 siquiera por pura cortesía,  
 si era nuestro deseo el de fenecer  
 como los mosquitos al amanecer  
 o morirnos de sed.

20 Ya nos mataron de tantas maneras,  
 ya nos cansamos de ir al panteón,  
 ya no sabemos si somos civiles,  
 rehenes, vampiros o simples mortales.

Pero de tanto morirnos  
 al menos nos hemos ganado el derecho  
 de decidir cómo queremos morir.

25 Tienes que decidir  
 cómo prefieres morir:  
 de hambre natural,  
 de asco terminal,  
 de pago de predial,  
 ahorcada con tu chal,  
 30 debiendo un dineral,  
 cruzando de ilegal.

---

<sup>80</sup> Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe, Liliana Felipe: “Tienes que decidir”, en *Tan chidos*, México, El Hábito, 2005, t.1.

Ya se acabó aquel tiempo en que decidían  
cómo nos mataban y sin preguntarnos  
siquiera por pura cortesía,  
35 si era nuestro deseo el de fenecer  
como los mosquitos al amanecer  
o morirnos de sed.

Ya nos mataron de tantas maneras,  
ya nos cansamos de ir al panteón,  
40 ya no sabemos si somos civiles,  
rehenes, vampiros o simples mortales.

Pero de tanto morirnos  
al menos nos hemos ganado el derecho  
de decidir cómo queremos morir.

## 21) La maldita circunstancia <sup>81</sup>

- 5      Será por “la maldita circunstancia  
del agua por todas partes”, ¿será?  
Por la humedad, por Yemayá o por mi edad,  
por la miseria que es tratar de recordar  
o por su olor dulzón y triste  
o por su piel de lagartona que persiste.
- 10     Será por la bendita circunstancia  
del agua por todas partes, ¿será?  
Por Amelia o el mojito que bebí,  
o por que Hemingway le entraba al daiquirí,  
o por la puerta siempre abierta  
con las piernas de una experta.
- 15     O por Ochún o por Changó,  
“nadie puede salir”, nadie quiere salir;  
o porque nadie me avisó,  
“nadie puede salir”, nadie quiere salir.
- 20     Será por la dichosa circunstancia  
del agua por todas partes ¿será?  
Por “el peso de una isla en el amor de un pueblo”  
o por el Che que me provoca todo esto, Ernesto:  
la omnipresencia musical,  
el cañonazo de las nueve, el malecón.
- 25     Será por la perversa circunstancia  
del agua por todas partes, ¿será?  
Que las potencias celestiales o terrestres,  
o las presencias tan humanas y silvestres,  
que nos amparen estas tierras insulares  
a los pobres continentes.
- 30     Será Fidel, será Tomás,  
“nadie puede salir”, nadie quiere salir,  
o por Haydée, o por Martí,  
“nadie puede salir”, nadie quiere salir.  
Será por lo que viene, por todo lo anterior,  
la cosa es que me enamoré
- 35     de una señora ya mayor,  
de entre cuarenta y cinco y cuarenta y seis,  
una veterana que es la revolución cubana.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe, Liliana Felipe: “La maldita circunstancia”, en *Tan chidos*, México, El Hábito, 2005, t.2.

## 22) No va a alcanzar la leña<sup>83</sup>

- ¿Quién es el que cree que no cree?  
 ¿Quién es el que cree que creía?  
 ¿Quién el que creyendo que no cree, cree?  
 ¿Quién el que jamás lo creería? [2]
- 5     Se me hace que...  
       Se me hace que...  
       Se me hace que no va a alcanzar la leña,  
       se me hace que no va a alcanzar la leña,  
       se me hace que no va a alcanzar la leña,  
 10    no nos va a alcanzar.
- Y todavía hay gente que  
       no venera las reliquias,  
       los sesenta dedos del Bautista,  
       las cuarenta cabezas auténticas  
 15    de Santa Julia, todavía.  
       El divino prepucio,  
       los sobrinos del cura,  
       el sagrado cordón umbilical.  
       La mierda pontificia,  
 20    la honda de David,  
       la mala onda de Goliat.
- ¿Quién es el que cree que no cree?  
       ¿Quién es el que cree que creía?  
       ¿Quién el que creyendo que no cree, cree?  
 25    ¿Quién el que jamás lo creería?
- Se me hace que...  
       Se me hace que...  
       Se me hace que no va a alcanzar la leña,  
       se me hace que no va a alcanzar la leña,  
       se me hace que no va a alcanzar la leña,  
 30    no nos va a alcanzar.

<sup>82</sup> Juego paródico con el poema “La isla en peso” de Virgilio Piñera.

<sup>83</sup> Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe, Liliana Felipe: “No va a alcanzar la leña”, en *Tan chidos*, México, El Hábito, 2005, t.11.

## 23) No nos van a centavear <sup>84</sup>

(El himno de las trabajadoras sexuales)

No somos brujas, ni somos magas,  
pero tampoco somos sirenas.  
Somos mujeres igual que todeas,  
somos nosotras y no cualquiera.  
5 Se nos antojan las mismas cosas  
que a todo el mundo y a los demás.

Ya lo dijo la gran Sor Juana,  
a quién más vamos a culpar...

10 La que peca por la paga  
o el que paga por pecar.  
La que pica por la droga  
o el que droga por picar.  
La que todo el día le chinga  
o el que chinga por chingar,  
15 o la culpa que es culposa  
y no sabe a quien culpar.

No somos santas, ni somos cosas,  
pero tampoco tan peligrosas.  
Somos mujeres de carne y hueso,  
20 tenemos esto, tenemos eso.  
Tenemos ganas entre otras cosas  
de mantener nuestra dignidad.

Ya lo dijo la peor de todas,  
a quien más vamos a culpar...

25 La mujer porque se deja  
o el que deja a la mujer.  
La madrota porque explota  
o el padrote al explotar.  
La moral porque se dobla  
30 o el que dobla la moral,  
o los socios de la sucia  
mentirosa sociedad.

---

<sup>84</sup> Jesusa Rodríguez, Liliana Felipe: “No nos van a centavear”, en *Tan chidos*, México, El Hábito, 2005, t.13.

Que nos dejen libremente  
por las calles circular,  
porque pase lo que pase  
35 no nos van a centavear,  
porque de hoy en adelante  
nos haremos respetar,  
¡somos libres y queremos trabajar!  
Porque todos los derechos  
40 nos los van a respetar,  
¡y que vivan las mujeres!  
¡viva nuestra libertad!

## 24) El maíz<sup>85</sup>

Cuando el maíz estaba hecho de maíz  
 los cosechábanos, comíanos y sembrábanos,  
 los desgranábanos en un triz  
 y los molíanos en un desliz,  
 5 se le notaba en la raíz  
 y lo exportábanos hasta París.

Las palomitas eran de maíz  
 y los humanos teníamos raíz,  
 hoy son transgénicos, genéticos, clonados,  
 10 biotecnológicos, modificados.  
 Hoy son parásitos, engendros mejorados,  
 farmacultivos contaminados.

Ya no hay ni más,  
 ya no hay maíz,  
 15 ya se acabó nuestra raíz.  
 Ya no hay ni más,  
 ni más paloma  
 y que nos carga la pelona.

20 Nuestras semillas se pudren, se secan  
 y se ponen viejas antes de nacer.  
 Nuestras familias se quejan, se alejan,  
 en el pavimento no pueden crecer. [2]

Cuando el maíz estaba hecho de maíz  
 los cosechábanos, comíanos y sembrábanos,  
 25 los desgranábanos en un triz  
 y los molíanos en un desliz,  
 se le notaba en la raíz  
 y lo exportábanos hasta París.

Ya no hay ni más,  
 30 ya no hay maíz,  
 ya se acabó nuestra raíz.  
 Ya no hay ni más,  
 ni más paloma  
 y que nos carga la pelona.

---

<sup>85</sup> Jesusa Rodríguez, Liliana Felipe: “El maíz”, en *Tan chidos*, México, El Hábito, 2005, t.19.



**Anexo II: Disco compacto con las canciones del *Corpus***

## Obra citada

### Bibliografía:

- Avilés, Jaime, Hermann Bellinghausen y Bruce Swansey. “Jesusa critica al país”. *Anuario de Teatro en México*. México: UNAM, 1983.
- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE, 1986.
- Barthes, Roland. *El placer del texto*. México: siglo XXI, 1989.
- Bataille, George. *La oscuridad no miente*. México: Taurus, 2001.
- Baudelaire, Charles. *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor, 2001.
- Beltrán, Luis. *La imaginación literaria*. Madrid: Montesinos, 2002.
- Bergson, Henri. *La risa*. México: Porrúa, 1986.
- Cándano, Graciela. *La seriedad y la risa. La comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media*. México: UNAM, 2000.
- Chomsky, Noam. *Noam Chomsky habla de América Latina y México*. Heinz Dieterich (Entrevistadora). México: Océano, 1998.
- Cockcroft, James D. *La esperanza de México*. México: Siglo XXI, 2001.
- Cortés Tovar, Rosario. *Teoría de la sátira. Análisis de Apocolocyntosis de Séneca*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1986.
- De Ita, Fernando. “Las faldas de *Don Geovani*”. *Anuario de Teatro en México*. México: UNAM, 1983.
- Diccionario de escritores mexicanos*. México: UNAM, 2004.
- Diéguez Caballero, Ileana. *Escenarios liminales: teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- Duvignaud, Jean. *El sacrificio inútil*. México: FCE, 1997.
- . *El juego del juego*. México: FCE, 1982.
- Enríquez, José Ramón. *Pánico Escénico*. México: UNAM, 1997.
- Frank, André. *Lumpen-burguesía: Lumpen-desarrollo. Dependencia, clase y política en Latinoamérica*. Santiago de Chile: Prensa Latinoamericana, 1970.
- Foucault, Michael. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza, 2001.
- Galeano, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Garciadiego, Javier. “La revolución”. *Historia mínima de México*. México: COLMEX, 1994.
- González Casanova, Pablo. *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia*. México: COLMEX, 1958.
- . “La democracia en México. Actualidad y perspectivas” *La democracia en América Latina*. México: UNAM, 1995.

- Harmony, Olga. "Jesusa Rodríguez: El imaginario teatral". *Ires y venires del teatro en México*. México: CONACULTA, 1996.
- Hutcheon, Linda. "Ironía, sátira y parodia". *De la ironía a lo grotesco*. coord. Ana Rosa Domenella. México: UNAM, 2001.
- Joubert, Laurent. *Tratado de la risa*. Madrid: Asociación española de neuropsiquiatría, 2002.
- Kierkegaard, Soren. "Sobre el concepto de ironía". *Escritos Soren Kierkegaard*. Madrid: Trotta, 2000.
- Kundera, Milán. *El libro de la risa y el olvido*. México: Seix Barral, 2002.
- Labastida, Horacio. *Semanario político 1988-1994*. México: UNAM, 1995.
- Lamas, Marta. *Feminismo. Transmisiones y retransmisiones*. México: Taurus, 2006.
- López Estrada, Francisco. *Métrica española del siglo XX*. Madrid: Gredos, 1974.
- Meyer, Lorenzo. "El último decenio: Años de crisis, años de oportunidad". *Historia mínima de México*. México: COLMEX, 1994.
- Morales, Sonia. "Un *Don Juan* exento de machismo". *Anuario de Teatro en México*. México: UNAM, 1983.
- Nietzsche, Friedrich. *El Anticristo*. Barcelona: Letras mayúsculas, 2007.
- Oppenheimer, Andrés. *México en la frontera del caos*. Barcelona: Ediciones B, 2002.
- Ortega y Gasset. *España invertebrada*. España: Alianza, 1991.
- Paoli, Francisco José. *La transición incompleta*. México: Granados Chapa, 2006.
- Plessner, Helmuth. *La risa y el llanto. Investigación sobre los límites del comportamiento humano*. Madrid: Trotta, 2007.
- Portilla, Jorge. *La fenomenología del relajo*. México: FCE, 1997.
- Prada Oropeza, Renato. *La constelación narrativa de Ignacio Solares*. México: Eón, 2003.
- Radetich, Natalia. *La risa y el quebranto*. México: CONACULTA - FONCA, 2006.
- Rodríguez, Jesusa y Luz Aurora Pimentel. *El rey Lear: una (a)puesta en escena*. México: Ediciones El Hábito, 1996.
- Rodríguez, Simón. *Sociedades Americanas*. Lima: Imprenta del comercio, 1842.
- Schoentjes, Pierre. *La poética de la ironía*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Subirats, Eduardo. *Memoria y exilio*. Madrid: Losada, 2003.
- . *Una última visión del paraíso*. México: FCE, 2004.
- . *Viaje al fin del paraíso*. Madrid: Losada, 2005.
- Tenorio, Martha Lilia. *Los villancicos de Sor Juana*. México: COLMEX, 1999.
- EZLN. *Documentos y comunicados 4*. México: Era, 2003.

### **Hemerografía:**

- Alzate, Gastón A. "Jesusa Rodríguez: Cabaret, disidencia, legitimación en el teatro mexicano contemporáneo". *Gestos*. Año 14, núm. 28, 1999.
- Bloch, Avital H. "Vuelta y cómo surgió el neoconservadurismo en México" *Culturales*. Año 4, núm. 8, 2008.
- Calloni, Stella. "Presenta Liliana Felipe "Matar o no matar" en el teatro Gran Rex". *La Jornada*. 19 de marzo de 2006.
- Carbonel Iturburu, Dolores. "El teatro de Jesusa Rodríguez". *Escénica*. núm. 8 y 9, 1994.
- Costantino, Roselyn. "Mujeres en el teatro mexicano: El caso de Jesusa Rodríguez". *El centavo*. núm. 17, 1994.
- . "Embodied Memory in *Las horas de Belén. A Book of Hours*". *Theatre Journal*. Año 53, núm. 4, 2001.
- Franco, Jean. "A Touch of Evil: Jesusa Rodriguez's Subversive Church". *Theatre Journal*. Año 53, núm. 4, 2001.
- Kelty, Mark y Blanca Kelty. "Interview with Jesusa Rodríguez". *Latin American Theatre*. Año 31, núm. 1, 1997.
- Krauze, Enrique. "Entrevista con Ernesto Zedillo". *La Jornada*. 31 de enero, 1996.
- Marín, Paola, Gastón Alzate. "Reinventando el cabaret: Entrevista con Jesusa Rodríguez". *Gestos*. Año 14, núm. 28, 1999.
- Martínez de Olcoz, Nieves. "Decisiones de la máscara neutra: Dramaturgia femenina y fin de siglo en América Latina". *Latin American Theatre Review*. Año 31, núm. 2, 1998.
- Nigro, Kristen. "Un revuelto de la historia, la memoria y el género: Expresiones de la posmodernidad sobre las tablas mexicanas". *Gestos*. Año 9, núm. 17, 1994.
- Olivares, Juan José. "Falleció Paz, de las Hermanas Águila". *La Jornada*. 31 de marzo, 2004.
- Rodríguez, Jesusa y Liliana Felipe. "Gira mamal de la Cuatlicue". *Debate feminista*. Año 1, núm. 2, 1990.
- . "30 años de feminismo". *Debate feminista*. Año 11, núm. 22, 2000.
- . "A nadie". *Debate feminista*. Año 6, núm. 11, 1995.
- . "Censura: La rata pelona en la basura". *Debate feminista*. Año 5, núm. 9, 1994.
- . "Chupamos faros". *Debate feminista*. Año 9, núm. 18, 1998.
- . "Cruz y drama". *Debate feminista*. Año 4, núm. 8, 1993.
- . "Cuerpo y política". *Debate feminista*. Año 5, núm. 10, 1994.
- . "Degradarlo todo jubilosamente". *Debate feminista*. Año 9, núm. 17, 1998.
- . "El género de los géneros". *Debate feminista*. Año 10, núm. 20, 1999.

- . "El génesis". *Debate feminista*. Año 8, núm.16, 1997.
- . "El vuelo de la rata: una apasionada historia de México". *Debate feminista*. Año 6, núm. 11, 1995.
- . "Informe arqueológico". *Debate feminista*. Año 3, núm. 5, 1992.
- . "La malinche en 'Dios TV'". *Debate feminista*. Año 2, núm. 3, 1991.
- . "La mano que mese el pesebre". *Debate feminista*. Año 8, núm.15, 1997.
- . "Lilith: El segundo fracaso de Dios". *Debate feminista*. Año 4, núm. 8, 1993.
- . "Los ejes de mi suburban. Una telenovela para verla hoy y vomitarse toda la quincena". *Debate feminista*. Año 2, núm. 4, 1991.
- . "Otreidad, alteridad y extranjería". *Debate feminista*. Año 7, núm. 13, 1996.
- . "Poker de gases de Jesusita descalza". *Debate feminista*. Año 3, núm. 6, 1992.
- . "Salsa de molcajete". *Debate feminista*. Año 12, núm. 21, 2001.
- . "Sor Juana en Almoloya: Pastorela Virtual". *Debate feminista*. Año 6, núm. 12, 1995.
- Rodríguez, Jesusa, Liliana Felipe y Carlos Pascual. "Derecho de abortar". *Debate feminista*. Año 10, núm. 19, 1999.
- Rodríguez, Jesusa, Liliana Felipe, Malú Huacuja y Armando Morón. "Fue niña". *Debate feminista*. Año 4, núm. 7, 1993.
- Rodríguez, Jesusa, Liliana Felipe y María Teresa Priego. "Las histéricas". *Debate feminista*. Año 12, núm. 21, 2001.

### **Discografía:**

- Felipe, Liliana, Dimitri Dudin. *¡Oh, Noche!* Eugenia León (intérprete). Ediciones El Hábito, 1996.
- . *Elotitos tiernos*. Regina Orozco, Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe (intérpretes). Ediciones El Hábito, 1992.
- Felipe, Liliana, varios. *Mexican Cabaret*. Liliana Felipe, Astrid Hadad y Eugenia León (intérpretes). Ediciones El Hábito, 2000.
- Felipe, Liliana. *El Hábito*. Jesusa Rodríguez, Liliana Felipe, Regina Orozco (intérpretes). Ediciones El Hábito, 2001.
- . *Que Devuelvan*. Eugenia León (intérprete). Ediciones El Hábito, 1996.
- . *La ley del amor*. Jesusa Rodríguez, Laura Esquivel (intérpretes). Ediciones El Hábito, 1995.
- . *Las horas de Belén. A Book of Hours*. Jesusa Rodríguez, Liliana Felipe (intérpretes). Mabou Mines y El Hábito, 1999.
- . *Liliana Felipe 1991*. Liliana Felipe (intérprete). Ediciones El Hábito, 1991.
- . *Liliana Felipe*. Liliana Felipe (intérprete). Ediciones El Hábito, 1990.
- . *Lilith. El segundo fracaso de Dios*. Liliana Felipe (intérprete). Ediciones El Hábito, 1994.

- . *Matar o no matar*. Jesusa Rodríguez, Liliana Felipe (intérpretes). Ediciones El Hábito, 2006.
- . *Materia de pescado. Liliana Felipe con la Danzonera Dimas*. Jesusa Rodríguez, Liliana Felipe (intérpretes). Los años luz discos, 1989.
- . *Tabaquería*. Jesusa Rodríguez, Liliana Felipe (intérpretes). Ediciones El Hábito, 1996.
- . *Tan chidos. Canciones para cabaret*. Jesusa Rodríguez, Nora Huerta, Liliana Felipe (intérpretes). Ediciones El Hábito, 2005.
- . *Tan gachos*. Jesusa Rodríguez, Nora Huerta, Liliana Felipe (intérpretes). Ediciones El Hábito, 2005.
- . *Trucho*. Jesusa Rodríguez, Liliana Felipe (intérpretes). Ediciones El Hábito, 2002.
- . *Vacas sagradas*. Susana Zabaleta, Regina Orozco, Jesusa Rodríguez, Catalina Pereda, María Aura, Rosana Rodríguez, Mateo Rodríguez, Liliana Felipe (intérpretes). Ediciones El Hábito, 2000.

### **Bibliografía electrónica:**

- Alzate, Gastón A. “La disidencia política: Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe”. *Teatro de cabaret: Imaginarios disidentes. Archivo virtual de artes escénicas*. [http://artescenicass.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/118/La%20disidencia%20politica.%20Jesusa%20Rodriguez%20y%20Liliana%20Felipe.%20Gaston%20Alzate.pdf](http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/118/La%20disidencia%20politica.%20Jesusa%20Rodriguez%20y%20Liliana%20Felipe.%20Gaston%20Alzate.pdf) . 21 de febrero de 2008.
- Avilés, Jaime. “Tacho: ‘gobierno de criminales’; lenguaje lamentable, le replican”. *La Jornada*. 22 de marzo de 1996. <http://www.jornada.unam.mx/1996/03/22/aviles.html>. 2 de octubre de 2009.
- Bordeau, Pierre. “La Escencia del neoliberalismo” *Le Monde*. 5 de diciembre de 1998. [http://www.generacion80.cl/documentos/docs/Bourdieu\\_neoliberalismo.pdf](http://www.generacion80.cl/documentos/docs/Bourdieu_neoliberalismo.pdf)
- Costantino, Roselyn. “Jesusa Rodríguez en Mayo Teatral 2004”. *Pennsylvania State University Altoona*. 20 de Mayo de 2004. <http://laventana.casa.cult.cu/>. 18 de noviembre de 2000.
- Del Mazo, Mariano. “Más acá del tango”. *El clarín*. 6 de Marzo de 2005. [www.clarin.com/diario/2005/03/06/espectaculos/c-9333431.htm](http://www.clarin.com/diario/2005/03/06/espectaculos/c-9333431.htm). 10 de abril de 2006.
- “Entrevista con Liliana Felipe”. *Los Monos*. [http://www.bt2c.com/blog/?page\\_id=171](http://www.bt2c.com/blog/?page_id=171). 9 de abril de 2006.
- Gago, Verónica. “El corazón mirando al sur”. *Página/12*. Viernes, 17 de marzo de 2006. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-25559-2006-03-22.html>. 9 de abril de 2006.
- “La Felipe”. *Página/12*. 15 de marzo de 2002. <http://www.elhabito.com.mx/prensa12.html>. 9 de abril de 2006.

- Llaven, Yadira. "En México se ubican 55 especies del Maíz..." *La Jornada de Oriente*. 21 de enero de 2009. <http://www.lajornadadeorientemexico.com.mx/2009/01/21/puebla/cul317.php>. 4 de noviembre de 2009.
- Martínez Tabares, Vivian. "Arquetipas: arte y política para reír y pensar". *El hábito*. <http://www.elhabito.com.mx/arquetipas.doc>. 9 de abril de 2006.
- Miles, Dennis. "Liliana Felipe, Jesusa Rodríguez y Eugenia León: compositoras, poetas, cantantes". *El hábito*. <http://www.elhabito.com.mx/prensa13.html>. 9 de abril de 2006.
- Peña, Fernando. "El monstruo al piano". *Página/12*. Sábado, 05 de Marzo de 2005. <http://www.pagina12.com.ar/espectaculos/subnotas/48054-16310-2005-03-05.html>. 9 de abril de 2006.
- Pontis, Juan Ignacio. "La dictadura militar en Argentina y los medios de comunicación". *El correo*. [http://www.elcorreo.eu.org/IMG/article\\_PDF/La-dictadura-militar-en-la-Argentina-y-los-medios-de-comunicacin\\_a4379.pdf](http://www.elcorreo.eu.org/IMG/article_PDF/La-dictadura-militar-en-la-Argentina-y-los-medios-de-comunicacin_a4379.pdf). 13 de septiembre de 2005.
- Ramírez-Cancio, Marlene y Clara Crosby. "Somos cabronas, pero somos las patronas". *New York University*. [www.hemi.nyu.edu/cuaderno/holyterrorweb/Liliana/index.html](http://www.hemi.nyu.edu/cuaderno/holyterrorweb/Liliana/index.html). 9 de abril de 2006.
- Tejeda G., J. Luis. "Entrevista con Liliana Felipe". *Radio Chapingo 1610 de AM*. Ciudad de México. <http://dasrutial.blogspot.com/2008/03/entrevista-vieja-liliana-felipe.html>. 20 de agosto de 2005.