

ta dependencia puede observarse en los coloquios de Fernán González de Eslava y "... en la primera obra del ingenio criollo, "Desposorio Espiritual entre el pastor Pedro y la Iglesia Mexicana" de Juan Pérez-Ramírez..."¹⁴

Por otro lado, las representaciones populares "fueron muy incipientes: tocotines y mitotes a la manera indígena, poco bien vistos, que servían de "fin de fiesta" a las representaciones teatrales."¹⁵

Se introdujeron tipos criollos y algunos mexicanismos en lo que en ese tiempo se conoció como folla: "diversión teatral compuesta de varios pasos de comedia, mezclados con otros de música."¹⁶

Y así, ya para el siglo XVIII, el "Sarao a las cuatro naciones: españoles, negros, italianos y mexicanos," vislumbraba una cierta identidad del mestizaje y "parecía anunciar un sentimiento --- arraigado a la tierra y a la sangre."¹⁷

C. - LA REVISTA POLITICA

La comedia aristofánica es considerada como el antecedente remoto de la crítica política del teatro occidental. El teatro prehispánico y el teatro misionario son definidos como las tradiciones teatrales populares que han alcanzado históricamente una cierta trascendencia. Esta se presentó en el teatro popular de "género mexicano" como una fuerte influencia. De manera que estos dos antecedentes constituyen las primeras raíces de la revista política mexicana.

La "revista mexicana" fue un teatro propio de crítica políti-

ca que alcanzó los más altos niveles de aceptación popular aun venciendo a su antecesora, la zarzuela española en el espacio de medio siglo (1864-1915).

La revista política estuvo dirigida esencialmente a la clase -- media, ya que para la comprensión de sus contenidos no es necesario-- el conocimiento de ciencia política. La falta de identidad, tan caracte-- rística en el comportamiento del mexicano, se refleja fidedignamente en los textos de la revista. En éstos, se abordan los más variados temas --con un planteamiento deliberadamente ingenuo-- tipológicos de lo mexi-- cano: las constantes incorregibles como la corrupción de los diferentes-- periodos de gobierno y "la proverbial inacción de los mexicanos"¹⁸ an-- te demagogias y absurdos cotidianos. Sin embargo, a pesar de su enorme influencia, la revista política "tampoco propuso nada ni pretendió -- dar soluciones a lo que entonces sólo parecía a los intelectuales de la-- época falta de instrucción y cultura."¹⁹ De cualquier modo, y como -- ningún otro movimiento escénico en México, este teatro logró tipificar-- al mexicano en su evolución de campesino-rural a urbano-citadino. En el terreno de la crítica política, puede decirse que el llamado "género-- chico" mexicano no llegó a ser verdaderamente un teatro político, por-- que:

... nunca planteó poner en crisis al sistema de gobierno, ni-- siquiera evidenciar las causas económicas reales, ni mucho-- menos pretendió llevar a una praxis política a los espectado-- res; sino que sólo hizo sátira de los vicios sociales y de la-- conducta de algunos individuos en el poder, en cambio trascendió en la opinión pública y fue fuente constantante de información de una manera comprensible y divertida para la mayoría.²⁰

La revista política se inspiró en el folclor nacional formando "una extraña amalgama con lo alegórico,"²¹ y cristalizó los grandes mitos del pueblo mexicano empleando un lenguaje sencillo y directo. Y sobre todo, la principal característica de la revista consistió en "marchar paralelamente con los acontecimientos históricos, criticándolos."²²

1.- ANTECEDENTES DIRECTOS

Antecedentes directos de la revista política mexicana son -- considerados aquellos movimientos teatrales de importación que en el -- siglo pasado cobraron "carta de naturalización" en el gusto del público-- mexicano, así como las tradiciones populares urbanas, principalmente-- de la capital. Estas dos clases de raíces próximas dieron como resultado el florecimiento del teatro de crítica política de "género mexicano" también llamado "género musical infimo".

Cuando México inició su recorrido por el camino de la libertad, surgió con un fervor vigoroso el teatro popular con características fuertemente nacionalistas.

Consumada la Independencia, el gobierno liberal patrocinó al teatro, considerándolo como vehículo ideal para la difusión del nacionalismo; así, subieron al escenario tipos mexicanos, en un teatro todavía-- sin personalidad propia. Por otro lado, el monólogo y el drama de costumbres también sirvieron de 'catapulta' para lanzar la punzante crítica política.

Por doquier aparecieron "teatruchos de madera" en la capital,

"y fue en los puestos de títeres instalados en la Alameda, donde surgió el característico "lépero" mexicano, última evolución de "El negrito poeta", personaje de un pasatiempo inspirado en una leyenda colonial."²³

Surgió también una gran cantidad de escritores que imprimían un exaltado nacionalismo en sus comedias; cada vez eran más los números musicales intercalados en los entreactos de las mismas. De esta manera fue como nació el género lírico popular, "...con el gusto por los temas legendarios y con la busca de la raíz popular que trae consigo el-romanticismo."²⁴

Otro "antecedente primario" de la revista lo constituyó "la -- ópera folklorista y mexicanista" Un paseo a Santa Anita (1859), de Víctor Landaluce.²⁵

Procedentes de Madrid llegaron las primeras compañías de -- zarzuela; se puso de moda el "Can-Can" francés, y la música de Offenbach ridiculizaba a la sociedad de la época.

Teniendo como antecedentes estos hechos, llegó a representarse la Revista del Año 1869 de Enrique Olavarría y Ferrari y música del maestro Contreras, "la primera revista al estilo español,"²⁶ y a partir de ésta, las revistas anuales se convirtieron en una tradición.

Se ha visto que las raíces de la revista política mexicana son de carácter popular netamente. El "género chico" mexicano proviene "... de la zarzuela española de género chico, cuyos orígenes remotos son las églogas, farsas, autos, juegos de escarnio, pasos y entremeses..."²⁷

En la época prerrevolucionaria, desde el triunfo de la Repú--

blica con Juárez, y después, durante los gobiernos dictatoriales de Lerdo de Tejada y Porfirio Díaz, el teatro fue patrocinado por el Estado -pero siguiendo la línea que éste le marcaba- con el fin de exaltar el nacionalismo y el patriotismo. Sin embargo, este teatro, aunque alcanzó gran éxito en los escenarios, no floreció debido a que se mantuvo o "... en un tono realista y conservador (...) moralista y de escuela de virtudes..."²⁸

Durante ese tiempo fueron llevados a escena "alegorías patrióticas" con motivo de las gestas históricas de la Nación o de las fiestas nacionales. Estas obras eran presentadas en medio de fastuosos decorados que evocaban los paisajes del país, elegantes coreografías y al son de los acordes del Himno Nacional. Entre los múltiples personajes alegóricos que aparecían en ellas, se destacaba El Pueblo, durmiendo siempre, con sarape y sombrero.

Este brote patriótico mexicanista invadió aun a la zarzuela:

Así en 1886, por vez primera en la historia de la zarzuela, aparecieron nuestros tipos vernáculos: charros, chinapanes, rotos, indios, tortilleras, tamaleras, etc., entonando y zapateando sonos populares, ante una bucólica escenografía de Xochimilco, cuajada de chinampas y flores, con la obra "Una fiesta en Santa Anita" de Juan de Dios Peza y música de Luis Arcaraz.²⁹

La importancia del teatro de esta época radica en haber asentado un nacionalismo aunque idealizado, pues este es el elemento que posteriormente recogería la revista política para transformarlo en una manera de ser real y concreta del mexicano captada a través de sus personajes-tipo.

2.- DESARROLLO Y APOGEO

El teatro de revista política tuvo su época de esplendor en tiempos de la Revolución mexicana. Aprovechó la anarquía existente-- y los cambios frecuentes de hombres en el poder para lanzar la crítica zahiriente desde las trincheras en que se convirtieron los teatros de revista, palpitando "...al par de los grandes y pequeños acontecimientos, como espejo desorbitado de la realidad viviente."³⁰

El teatro de crítica política de "género mexicano" nació en el seno mismo de la sociedad, de ahí su gran éxito en el gusto del público y enorme popularidad; pero lo más importante es que este género ha aportado rasgos de identidad nacional toda vez que captó la esencia del ser mexicano.

La revista política enfocaba problemas de relativa actualidad sobre una estructura de sainete o de comedia que se combinaba con números musicales. Con ello, los autores se dedicaban a "pasar revista" a los sucesos diarios, satirizándolos. Esto fue lo que le dio su -- condición de fugacidad a este género. Gracias a aquella labor periodística sintetizada de los hombres de la información, fue como se designó a dicha expresión con el nombre de revista.

Una de las fuentes de inspiración de la revista consistió en las luchas políticas de los diferentes bandos que se disputaban el poder. Esas pugnas fueron motivo de escarnio por parte del pueblo, y así, los "revisteros", al tener muy en cuenta el gusto del público por mofarse de sus autoridades, encontraron la fórmula de éxito en sus obras.

Los mitos que conforman la identidad nacional del mexicano se han ido acrisolando lentamente al paso del tiempo por medio de una constante labor periodística del teatro de revista, de las geniales interpretaciones de sus cómicos, y con la acción difusora del mismo público -la mejor propaganda que pueda existir-, y que asiduamente seguía los pasos de este fenómeno teatral, el único tal vez, netamente mexicano.

La revista política debió su éxito, en gran parte, a que hizo a un lado toda clase de purismos y no perdió de vista "la imagen de un mestizaje cultural dinámico."³¹ De ello habla un arsenal de obras y libretos de un sinnúmero de autores -todos ellos prolíficos- de la revista política.

Una gran cantidad de escenarios albergaron a las revistas durante casi un siglo (1864-1955). Entre muchos otros, los más populares fueron los teatros: María Guerrero, mejor conocido como "María Tepache"; Apolo; Zaragoza; Esperanza Iris; Lírico; Colón; Ideal; Regis; Politeama; Colonial; Tívoli; Follies Bergère; Briseño; etcétera. El padre de todos ellos fue el Principal (el viejo Coliseo de los Virreyes) conocido en sus tiempos de gloria como "la catedral de la tanda".

En esos foros surgieron y brillaron las figuras de grandes cómicos a quienes el público idolatraba, pues se identificaban en forma total al interpretar fielmente "tipos del bajo pueblo". Algunos, de tantos que hubo, pueden citarse a Emilia Trujillo, "Tacho" Otero, "Pan-zón" Soto, "Resortes", Lupe Rivas Cacho, "Palillo", Manuel Medel, "Clavillazo", Leopoldo Beristáin "El Cuatezón", "Cantinflas", "El Chico



María Conesa, "La Gatita Blanca", en la Carpa Geodésica (1978).

te", "Tin tan", Joaquín Pardavé, Delia Magaña, Amelia Wilhelmy, etcétera.

Ellos interpretaron los más diversos personajes-tipo con rasgos genéricos de los caracteres mexicanos, mismos que han ido evolucionando paralelamente a la sociedad que los produce. (Por ejemplo, - la evolución peón-zapatista-general; obrero-líder-funcionario; lépero-coyote-diputado; indita-soldadera; gata porfiriana-gata moderna; etcétera).³²

Los autores de revistas políticas -como ya se apuntó- fueron, por lo general, periodistas. Los grandes maestros y pilares del teatro frívolo en México son Carlos M. Ortega y Pablo Prida, quienes junto con el compositor Manuel Castro Padilla fueron conocidos como "Los muchachos" por su incansable labor en pro del teatro mexicano.

La música fue un elemento indispensable en la elaboración del espectáculo de revista. Las formas musicales que sirvieron tanto de inspiración como de medio de expresión a la revista política, fueron - los corridos (principalmente con temas de la Revolución), huarachas, huapangos, cuplés, chotís, boleros, zambas, "fox-trots", tangos, rumbas y posteriormente se asimiló la música tropical por su gran arraigo popular.

El compositor de la música de una revista no es menos importante que el autor de la misma. Por ello es que en muchos casos, tanto autores como músicos, han formado mancuernas en la elaboración de varios espectáculos. De tal manera que el músico exige siempre su crédito después del que le corresponde al escritor. A manera de--

ejemplo, se nombran a algunos de ellos como: el maestro Contreras, Luis G. Jordá, Lauro D. Uranga, Rafael Gazcón, Manuel Castro Padilla, Federico Ruiz y Eduardo Vigil y Robles.

La escenografía también jugó un papel muy importante en el montaje del espectáculo, pues era imprescindible para mostrar, ya de manera simbólica o realista, la circunstancia en que se presentaba la acción y exaltar así los paisajes de la campiña mexicana. Fastuosos decorados pueden observarse en las muestras fotográficas con que se cuenta de esta expresión; cuando la distancia temporal imposibilita el apreciarlos como serían en toda su magnitud, a la luz de los reflectores. Entre los escenógrafos más destacados figuraron Rodolfo Montenegro y Adolfo Blest.

Con el auge de la revista política a principios de este siglo, se considera que México Nuevo (1909), de Carlos M. Ortega, fue "... la primera obra política del género alegre que debió su éxito, y el de ésta fue muy grande, a las alusiones a nuestros hombres públicos en el poder."³³

A la función informativa de los autores de revistas se agregó "... el éxito de la sicalipsis, o sea la picardía pornográfica y obscenata ligada a las tandas populares..."³⁴ En esta forma surgió con gran fuerza el teatro frívolo, que llegó a ser el mejor espectáculo de la capital.

Los textos de las revistas políticas han sido agrupados por Lanzilotti para su estudio en tres ciclos: "el ciclo revolucionario de 1909 a-

1917, etapa de transición del Liberalismo al Constitucionalismo; el ciclo nacionalista de 1918 a 1934, época en que se reestructura el gobierno -- mexicano como una continuidad de programa; y el ciclo evocativo a partir de 1934, cuando la revolución armada se convirtió en tema de recuerdo."³⁵

El teatro de revista política empezó a desarrollarse propiamente con la Revolución; llegó a su máximo apogeo en la época nacionalista, y comenzó a declinar cuando los temas nuevos faltaron y se retomaron las antiguas revistas que evocaban la época revolucionaria, adoptando con ello, un matiz nostálgico. Como ejemplo de la exuberante producción de este género se citan a continuación algunos títulos³⁶ de las revistas más representativas de cada etapa.

Ciclo revolucionario:

En 1909: México Nuevo, de Carlos Manuel Ortega y Carlos Fernández Benedicto. En 1910: Madero Chantecler, de José Juan Tablada; y El Pájaro Azul, de José Ignacio González y Julio B. Uranga. En 1911: Nueva Era, de Ortega y Rafael Armas; El País de la alegría, de Ortega y Luis G. Andrade; El Surco, de José F. Elizondo y José Rafael Rubio; México al día, de Jacinto Capella; El Terrible Zapata, de Andrade; y El Tenorio Maderista, de Andrade y Leandro Blanco. En 1912: El Terrible Vázquez, de Humberto G. Galindo y Manuel Mañón. En 1913: El País de la Metralla, de Elizondo. En 1914: María Pistolas, de Fransico del Castillo Guido. En 1915: Su Majestad, el Hambre, de José María Romo; y El País de los Cartones, de Ortega y Pablo Prida. En 1916: La Ciudad Triste y Desconfiada, de Ortega y Prida.

Ciclo nacionalista:

En 1918: Las musas del país, de Elizondo y Xavier Navarro; La Tierra de los Volcanes y la Ciudad de los camiones, de Ortega, Prida y Manuel Castro Padilla. En 1919: Cielito Lindo, de Ortega, Prida y Castro; y La República Lírica, de Ortega--

y Tirso Saenz. En 1920: La Huerta de don Adolfo, La mula de don Plutarco y El País de las Quebras, de Guz Aguila (seudónimo de Antonio Guzmán Aguilera); El Sainete de la Democracia, de Galindo; Agua Va, de Alberto Michel y Saenz; y Don Juan de Huarache, de Arturo Avila "Gandolín". En 1921: La República-Bolchevique y No vayas a Dallas, de Guz Aguila; Aires Nacionales, de Ortega y Prida; El muy H. Ayuntamiento, de Ortega, Prida y Castro; Los Bolcheviques, de Saenz y Angel Rabanal; - La Bandera Rojinegra, de Galindo; y Lo que vieron nuestro primos, de Eduardo Gómez Haro. En 1922: Los efectos del reconocimiento, de Ortega, Prida y Castro. En 1924: La Doctrina-Monroe, de Juan D. del Moral; Trapitos al Sol, (1924-1928) de Ortega y Prida; y La herencia del Manco, de Emilio Cabrera. En 1927: Las cuatro milpas, de Ortega, Prida y Federico Ruiz. En 1928: De Calles y Deportes, de José Moreno Ruffo; y La Concha Madre, de Carlos G. Villenave. En 1929: El Desmoronamiento, de Guz Aguila; y Cuando Suenan Las Campanas, de Rodolfo Sandoval. En 1930: El Nopalito, de Saenz; y La Nación - Mártir, de Villenave. En 1931: El Nuevo Código, de Moreno; - Camisas Rojas, de Ortega; y La Ley del Trabajo, de Elizondo. En 1934: Los naufragos de la MORC, de Cabrera.

Ciclo evocativo:

En 1934: El último Fresco, de Ortega y Francisco Benítez. En 1935: Los hijos de Pancho Villa, de Guz Aguila. En 1938: En tiempos de Don Porfirio, de Ortega, Prida y Benítez. En 1941: En Tiempos de Madero, de Ortega, Prida y Ruiz. Y en 1955: La Hacienda de Carrillo, de Ortega, Prida y Ruiz.

3.- DECADENCIA

La revista política -fugaz como todo movimiento teatral mexicano- fue desapareciendo de los más importantes teatros de la capital-- hacia los años cuarenta, debido al surgimiento -y proliferación- en esos escenarios de cómicos improvisadores que eran "la estrella" y dueña - del espectáculo. Este, prestaba cada vez mayor atención a las variedades musicales.

El libreto de lo que sería la revista política quedó relegado, y

se redujo a servir de simple guión de la variedad. De ese libreto eran entresacados los cuadros más graciosos que por lo general eran interpretados por el cómico y su interlocutor o "patiño" (el actor serio), cuya intervención estaba sacrificada a sólo apoyar las genialidades del ídolo. Este diálogo sostenido, trazado por el escritor en un bosquejo general sobre determinada situación, y sin faltar la improvisación del intérprete, es conocido como sketch.

Un golpe de muerte recibió la revista política con la desaparición del teatro Principal, el más importante de todos cuantos la acogieron. Este escenario había existido desde el año 1753 en que se conoció con el nombre de Coliseo; en 1907 adoptó aquel nombre que le dio gloria, hasta que fue destruido por el fuego la noche del uno de marzo de 1931.

La decadencia de este género urbano puso en crisis económica a los demás teatros, mismos que para sobrevivir a la transición de la época, se convirtieron en cines. Por ejemplo, el teatro María Guerrero fue transformado en cine Máximo; el Rosa Fuentes, en cine Odeón; el Colón, en cine Imperial; el Alarcón, el Regis y el Politeama, conservaron sus mismos nombres como salas cinematográficas.

Otra causa de la extinción del género chico está significada por la fuerte penetración en México -principalmente en la capital- de modos extraños de comportamiento (el "american way of life") los cuales siguen dosificándose a través de los medios masivos de comunicación.

Por otro lado, las manifestaciones auténticas del pueblo han sido objeto de represión por parte de las autoridades. Así, por ejemplo,

en el periodo presidencial de Miguel Alemán (1946-1952), el regente de la ciudad de México, Ernesto P. Uruchurtu, se propuso "moralizar" - los espectáculos de la capital, persiguiendo a los cómicos que atacaban al gobierno. Ello motivó que los comediantes se hayan visto obligados a importar géneros y a copiar modas extranjeras, alejándose cada vez más de las propias y auténticas expresiones de su pueblo.

Con la extinción del género mexicano, los espectáculos musicales de la capital degeneraron en el "music-hall" al estilo norteamericano. El gran vacío que dejaron las revistas políticas fue ocupado -en- una mínima escala- por el sketch en los teatros de variedades musicales, mismo que se conserva todavía en la actualidad, reducido a ligeros cuadros escénicos dentro de una variedad, como una reminiscencia de la gloriosa revista política mexicana.

Después de la decadencia de la revista política, que plasmó -- los grandes mitos de la nacionalidad mexicana, deja sentir su influencia en el teatro popular mexicano de hoy. Por otra parte, el género mexicano ha servido de manantial inagotable de inspiración a la canción vernácula, a la danza y a la música folclóricas, a las artes plásticas -particularmente al muralismo-, e incluso al cine mexicano en su mejor -- época.

NOTAS

1 Ignacio Cristóbal Merino Lanzilotti, "El teatro de revista -- política en México," tesis de licenciatura en letras españolas (México, - D.F.: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma - de México, 1967) p.1.

2 Ibid.

3 Ibid., p. 2.

4 Uno de los frutos de esa labor de rescate fue la tesis de -- licenciatura titulada "Pablo Prida y el teatro mexicano de revista política," sustentada por María Inés Sánchez Gutiérrez en el Departamento de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.A.M., el año de 1978.

5 Rodolfo Usigli, citado por Merino Lanzilotti en "Historia", -- art. cit., III, 13, p. II.

6 Fray Diego de Landa, citado por Merino Lanzilotti en "Historia", art. cit., III, 27, p. IV, y en "El teatro, arma de la revolución mexicana", Conjunto: revista trimestral publicada por la Casa de las Américas, 32 (abril-junio, 1977) p. 73.

7 Merino Lanzilotti, "El teatro de revista", op. cit., p. 4.

8 Dios serpiente engalanado con plumas de quetzal. Los demás dioses envidiosos de su bondad, para avergonzarlo, le hicieron ver en el espejo humeante de la luna (Tezcatlipoca) su pálido color. Está-- identificado con el planeta Venus, lucero de la mañana y de la tarde; -- también con el viento, Ehécatl (su hijo), y con la noche y las tinieblas-Yoalli, lo cual le da las atribuciones de impalpable e invisible.

9 Merino Lanzilotti, "Historia", art. cit., III, 7, p. VII.

10 Merino Lanzilotti, "El teatro de revista", op. cit., p.6, citado en "Historia", art. cit., III, 15, p. II.

11 El auto de la "Caída de Nuestros Primeros Padres", en el -- que participaron cientos de indios, fue representado en Tlaxcala en 1538.

12 Con la masiva representación de la "Toma de Jerusalem" -- (atribuida a Fray Toribio de Benavente, "Motolinia") en Tlaxcala (1539), -- se humillaba a los infieles ejércitos capitaneados por dos indios que interpretaban al conquistador Hernán Cortés y Pedro de Alvarado respectivamente. Estos eran vencidos por los ejércitos cristianos que representaban a la Nueva España. Con ello, se restaba importancia a los españoles ante los ojos de los naturales, y también, se bautizaba realmente a los indios "vencidos". (Merino Lanzilotti, "Historia", art. cit., III, 15, p. VI.)

13 Fray Juan de Zumárraga, citado por Merino Lanzilotti en -- "Historia", art. cit., III, 15, p. II. La determinación de Zumárraga de no permitir escenificaciones profanas en los templos, fue ratificada posteriormente por el Tercer Concilio Mexicano en 1585.

14 Merino Lanzilotti, "Historia", art. cit., pp. II-III.

15 Ibid., p. III.

16 Enrique Olavarría y Ferrari, citado por Merino Lanzilotti -- en "El teatro de revista", op. cit., p. 9.

17 Merino Lanzilotti, "Historia", art. cit., III, 15, p. III.

18 Merino Lanzilotti, "Historia: III", art. cit. pp. 14-15.

19 Ibid., p. 15.

20 Ibid.

21 Merino Lanzilotti, "Historia", art. cit., III, 27, p. VIII. Esta fue una clara influencia del auto sacramental en el que, para simbolizar las fuerzas antagónicas de la virtud y el pecado, se recurría a la "alegoría" que se empleaba con un fin didáctico en tiempos de la Colonia. Posteriormente, en la Independencia, también se utilizaron -- personajes alegóricos para difundir el nacionalismo, especialmente en los llamados "apropósitos patrióticos".

22 Merino Lanzilotti, "El teatro de revista", op. cit., p.2.

23 Ibid., p. II.

24 Merino Lanzilotti, "Historia", art. cit., III, 27, p. VII.

25 Merino Lanzilotti, "El teatro de revista", op. cit., pp. --

12-13.

26 Ibid., p.12.

27 Merino Lanzilotti, "Historia", art. cit., III, 27, p. VIII.

28 Merino Lanzilotti, "El teatro de revista", op. cit., p. 16.

29 Ibid., pp. 14-15.

30 Ibid., p. 18.

31 Merino Lanzilotti, "Historial: III", art. cit., p. 14.

32 Merino Lanzilotti, "El teatro de revista", op. cit., p. 19.

citado en "Historia", art. cit., III, 27, p. XI.

33 Pablo Prida, citado por Nomland, op. cit., p. 146.

34 Merino Lanzilotti, op. cit., p. 20.

35 Ibid., pp. 31-32.

36 Tomados, en parte, de las casi doscientas revistas políticas exhumadas en el trabajo de investigación de la Carpa Geodésica.

III.- EL REPERTORIO

INTRODUCCION

En un principio, la Carpa Geodésica se consolidó principalmente como grupo independiente de teatro manteniendo en su programación de funciones un repertorio de nueve espectáculos. Con ellos alcanzó-- hasta 1979 más de dos mil quinientas representaciones tanto en giras-- al interior de la República, como en teatros y plazas públicas del Distrito Federal y en su local en la ciudad de México. Los trabajos de -- esta compañía fueron: Las tandas del tlancualejo, Viaje a Pueblo Feliz, Fulgor y muerte de Joaquín Murieta, Revistas políticas de la Revolu--
ción Mexicana, Los Actoreses, Peña de mimos, El tax-sí, Kantixal --
Ekek y Dar es a todo dar.

Cuando el equipo alcanzó una madurez de conciencia para ofreer el teatro al pueblo como un servicio social, las aspiraciones y tendencias de cada elemento se fueron definiendo diariamente. Así, con-- la evolución del grupo inicial surgieron otros a partir de éste, no co-- mo un resquebrajamiento del mismo, sino como "estadios evolutivos" -- de un movimiento centrífugo. La Carpa Geodésica se constituyó ya no de elementos individuales, sino de grupos con una organización interna

propia. De este modo se integraron los grupos "Niño", "Tlancualejo" y "Uo". A éstos se unieron después muchos otros recién formados -- como "Danza Alternativa".

Cada uno de los conglomerados mantuvo permanentemente en sus actividades un horario vespertino de clases y entrenamientos con miras a elevar el nivel intelectual teórico y práctico de los integrantes para que éstos llegaran a dominar las técnicas de la interpretación. Otros de sus oficios constantes fueron los ensayos de sus obras, los talleres de producción, las comisiones de prensa y propaganda y la autoevaluación del trabajo presentado.

A.- LAS TANDAS DEL TLANCUALEJO

La obra más importante de este laboratorio escénico, y con la que se dio a conocer el movimiento de la Carpa Geodésica fue Las tandas del tlancualejo.

El tono exacto de la efervescente actividad teatral realizada por la compañía de repertorio, lo disparó la puesta en escena de Las tandas del tlancualejo. Este espectáculo surgió como resultado involuntario de diez años de investigación del maestro Merino Lanzilotti en las fuentes del teatro popular de género mexicano. El autor y director de la obra junto con un grupo de profesores y estudiantes del Departamento de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.A.M., comprometidos con su profesión universitaria y que sentían el deber inaplazable de llevar al pueblo su auténtica forma de --



Grupo de teatro universitario con el montaje de Las Tandas del Tlancualejo (1975-1979).

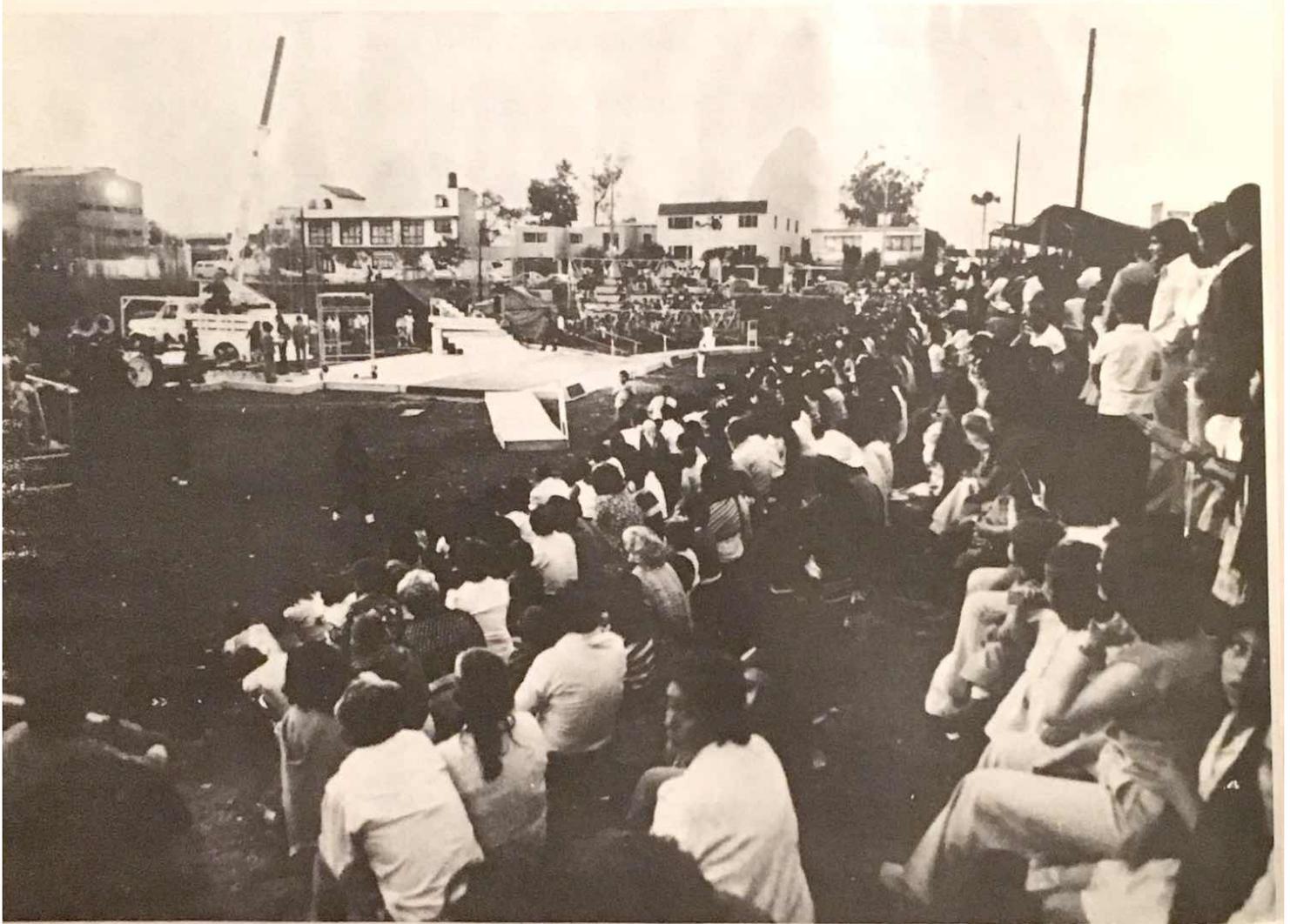
expresión, en cuanto al teatro se refiere, iniciaron una ardua labor de promoción de ese teatro para atraer la atención del público que se había mantenido apático a las manifestaciones culturales de la Universidad Nacional.

El montaje de Las tandas del tlancualejo fue estrenado el 17 de junio de 1975 en el Escenario Dos, en esa época de la U.N.A.M., (teatro Milán). Dicho espectáculo se mantuvo ininterrumpidamente en cartelera durante cinco años. A lo largo de este tiempo fue llevado en giras por la provincia y por diferentes teatros y plazas públicas del Distrito Federal, pero concentrando sus actividades en el local de la Carpa Geodésica que fue su hogar por derecho. Esta obra alcanzó el reconocimiento tanto del público (el popular y el universitario) como de la prensa y de la crítica especializada. Así, Las tandas del tlancualejo fue distinguida con el premio "Xavier Rojas" (1975) como "el mejor grupo de teatro estudiantil", otorgado por la Unión de Críticos y Cronistas de Teatro, A.C. (U.C.C.T.). Recibió homenaje también por la Sociedad Mexicana de Autores en 1976. Asimismo, se le develaron placas conmemorativas en el teatro Milán, en el teatro Juárez de la ciudad de Guanajuato, en el atrio de la catedral de Sta. Prisca en Taxco y en el Teatro de la Ciudad de México, así como una estatua en Azcapotzalco, D.F. La calidad del espectáculo, la aceptación del público y el talento y constancia de los integrantes del equipo que lo presentó, hicieron que dicha obra alcanzara las seiscientas representaciones el lunes 5 de noviembre de 1979 descubriéndose una placa en el escenario

de la Carpa Geodésica, y habiendo alcanzado en toda su temporada, -- un auditorio de más de trescientos mil espectadores.¹

El planteamiento que ofrece Las tandas del tlancualejo se da en el campo de la sátira social y política que equivale "... a un drástico desnudamiento de la realidad mexicana contemporánea..."² La exposición de dicha verdad social se desarrolla en veintidós cuadros repartidos en cuatro tandas: Tanda de Aire (La Conquista), Tanda de Agua --- (La Contaminación), Tanda de Tierra (La Natalidad) y Tanda de Fuego--- (La Revolución). Esta nomenclatura obedece a la Leyenda de Los Cinco Soles, en que se narra, según la cosmogonía náhuatl, que la humanidad ha vivido durante cuatro grandes Eras o Soles: el Sol de Noche o Sol-- de Tierra, el Sol Aire, el Sol de Lluvia de Fuego y el Sol de Agua. -- El Quinto Sol corresponde a la Era actual que es el Sol del Movimiento o de Quetzalcóatl.³ Sin embargo, en Las tandas... no se narra la historia de México, sino que el autor la interpreta con símbolos y metáforas a partir de la realidad cotidiana; pues las cuatro fracciones "...no pretenden ser períodos de un proceso, ordenado cronológicamente, sino búsquedas de los elementos componentes de un todo que es el ser mexicano."⁴

El significado de tanda, como se sabe, es sección o función en que estaban divididos antiguamente los espectáculos del teatro de revista; tiene una implicación con farta o farsa satura o sátira, es decir, -- llena en exceso de elementos (drama, música, canto, baile, etcétera). Por otra parte, tlancualejo es una palabra de origen mestizo, nahua--



Trabajo en las plazas públicas. Azcapotzalco (1977).

y español que designa a una rienda primitiva "... que permite en cierta forma los caprichos irreflexivos de los potros charros."⁵ Este freno o brida adopta un carácter simbólico en la obra, pues está aplicado en un sentido metafórico al "... momento histórico en que la conquista incorporó la rueda y el caballo al Nuevo Mundo e impuso el yugo de la dominación colonial sobre las tribus aborígenes, mediante un sistema de encomiendas";⁶ pero que, asimismo, ese yugo permitía al indio ciertas licencias como embriagarse y algunas manifestaciones casi idolátricas, siempre que no contraviniera a la Institución religiosa y no desobedeciera las leyes. De esta manera, despojado de todos sus valores naturales y lanzado a volver la espalda a su noble origen, el mexicano resultó -- ser un ente sin voluntad propia, abierto a todas las influencias nocivas y propicio a la colonización material, espiritual y cultural. Así, el -- mexicano actual parece encontrarse "... muy cómodo en la confusión de la libertad por el desorden, quizás porque de algún modo gusta del sometimiento a la rienda floja y degradante, en lugar de desarrollar su ser auténtico..."⁷

El montaje de Las tandas del tlancualejo fue realizado en términos de elementos de carpa, de revista política y de pastorela, siendo -- una sátira de todas estas formas del teatro popular mexicano; rompió -- deliberadamente con los estilos establecidos por ellas, pues Las tandas ... están manejadas a manera de teatro mexicano musical.

La obra está escrita en octosílabos, como una reminiscencia -- del romance español y del corrido mexicano. La rima es variada: par,

monorríma, pareada y en ocasiones ABBA; abusa del ripio especialmente para dar un matiz musical al lenguaje coloquial del español y del indio y al caló urbano.

El lenguaje utilizado pone énfasis en los "elementos de inspiración en las fuentes prehispánicas del teatro en América, y en el habla coloquial de Tlaltelolco, particularmente el albur".⁸

Las tandas del tlancualejo no es por su contenido una receta -- de la esencia del ser nacional, sino una "llave abierta" en la búsqueda del mismo. Aporta, sí, una serie de hallazgos en esa labor por indagar en sus más recónditos orígenes:

Y lo que pasa es que, puestos los mitos en crisis por la ironía, ridiculizado lo sublime, pisoteado lo noble, desdeñado lo inteligente, descascarado lo tradicional; y puesta la vida local misma en el basurero natural de sus contextos históricos y sociales, descubrimos de pronto, que en medio de la mediocridad que pretendíamos exaltar sin ningún éxito, hay destellos, señales, luces que marcan un sendero.⁹

Tomando en cuenta que este profundo cuestionamiento podría -- resultar "pontifical" o "catedrático", se recurrió a los elementos del -- ritmo dinámico y fluido. Para ello, el espectáculo se valió de la música mexicana y latinoamericana: el corrido, el mambo, la rumba, el -- danzón y la vernácula; siempre "... acorde con el sentido humorístico y satírico que la anima."¹⁰

Así, entre risas, albures y "malas palabras", el escritor sigue planteando al público su preocupación por encontrar la autenticidad del ser nacional. El dramaturgo es un poeta que comunica al lector -- o al espectador su filosofía de la mexicanidad:

La vacuidad asalta al hombre y lo despoja de toda simbología; pero surge el instinto de crear: "... entre la corrupción brillan gestos de libertad auténtica."¹¹ En este punto, el mexicano entiende que la única manera de sobrevivir es asirse de los mitos y que de esa manera justificará su paso por el mundo. Pero se encuentra de pronto con que su historia está llena de derrotas, hechas mitos con el paso del tiempo; entonces, hay que cantar esas derrotas, "... no con baile y cochino y muchos pulques, sino en los altares de los dioses enemigos, con la mirada puesta en las estrellas, con la esperanza de nuevas revelaciones para el hombre."¹²

Ese camino, aunque árido y escabroso, puede florecer si se le ilumina con magia y belleza; esa vía llena de contenidos míficos es la única que conduciría al individuo al reencuentro con su propia identidad. Sin embargo, ese paso todavía no se ha dado porque:

El vencido sigue cantando sus cantos, bailando sus bailes, vi-
viendo sus vidas.

Los vencedores siguen pasando, como una caravana interminable de hambrientos, con grandes intestinos pragmáticos. El vencido olvida sus mitos y sus símbolos; o lo que es peor los descubre ya de plástico, al servicio de necesidades, o los sustituye por otros más comerciales. Después de todo, también la cultura es un trueque. Solo sobrevive el sentimentalismo. ¿Acaso de este sentimentalismo emanarán las más bellas flores del nuevo humanismo que todos seguimos esperando?¹³

Las cuatro tandas del tlancualejo hacen una sátira de la cosmogonía náhuatl, con la aplicación de los significados del Calendario Azteca a la historia de México:

En la primera, la Tanda de Viento, los hombres al respirar se vuelven locos, el viento es el elemento de destrucción. En escena aparecen dos personajes de la conquista: un fraile, el

colonizador cultural:

FRAY POLLINO. (Canta, en son religioso
que se convierte en danzón.)

Las constelaciones son
la causa de la pereza,
pecado ruín de estas tierras,
razón de su perdición.

Se abandona el trabajo,
provoca el beber relajo,
degenera el festejo,
y no hay orden ni respeto.

Suelto el diablo en las conciencias,
peor es el caso arrancar
pócima a las brujerías
ni remedios a las ciencias.

El vicio pudre los vientos,
el hombre esconde su luz,
no hay honor ni juramentos,
se peca e injuria a Jesús.

... y un capitán que es el conquistador:

5.- RUMBA FLAMENCA DEL CABALLERO ANDANTE.

¡Soy caballero! ...

¡caballero andante!

¡Soy importante,

soy caballero,

caballero andante....,

... los dos se pelean entre sí y finalmente deciden ir juntos a conquistar las Indias:

EL CONQUISTADOR.

.

¡Aguardad! Habéis quedado,

desde hoy, a mi cuidado.

No permitiré que os hagan

ningún daño, ni a vos mismo.

En estas caballerías,

proseguir juntos debemos,

para aumento de mi honra,

y gloria de nuestro pueblo.

... el fraile sirve de caballo al capitán, que satíricamente fue el papel que jugaron los religiosos para los fines de la corona:

FRAY POLLINO .

.

¿Quién no ha visto algún borrico

ocupar de ayuntamiento?

Bien puede también un sabio

ocuparse como asno.

EL CONQUISTADOR

¡Si un burro montó Jesús,
portadme vos como Cruz!

FRAY POLLINO.

Si así garantizo hoy
las verdades de mi Dios ...

... La segunda es la Tanda de Agua en la que los nativos, para sobrevivir en un medio contaminado (por el Viento), se tienen que -- disfrazar de ranas, para poder vivir en el agua. Comienza la narración de la historia de México, pero no como la conocemos, que es la historia de los grandes personajes; sino la historia de las mujeres que lavan la ropa y se llenan de hijos:

GÜERA GÜEVO.

(Cantando, después de leer
la suerte en un papelito
que le dejó el pajarero).

Este pajarito me vino a decir
que en menos de un año
me habré de casar.

(Contestan todas cantando).

QUILAZTLI .

¡Vaya caminito que habrás de elegir...!

NENEPIL.

A poco eres quinto...,
¡baja del altar!

... En este medio de lavanderas, se presenta un locutor vendiendo jabón y contaminando todo el ambiente; junto con la contaminación ambiental surge la contaminación cultural propiciada por los medios de comunicación masiva:

VOCES DE LOCUTORES.

.

"Cuánto nos gusta comer,
cuando son productos MIERD."

.

"Para cualquier ocasión,
postizos GRAND CHICHARRON".

.

"Ya no se muera de sed
brinde con refresco INFECT".

.

"¿Cómo anda la Nación?,
léalo en Infiltración."

.

"Gene en el TLACONETE
y baile en el BAR JUANETE".

.

"MOT sin filtro. Mot con TOS".

"Es hora de hacer popó..."

... y esta Tanda termina con la celebración del mestizaje, que
es también una forma de contaminación:

EL CONQUISTADOR.

¡Es mi dama
es mi conquista! ...

¡Es mi Dios
Mi libertad
¡Mi caballo,
Mi armadura! ...
¡Y mi lanza,
el corazón!

FRAY POLLINO .

(Grita).

¡Es su hembra! ...
¡Es su reina!
¡Es su cruz!
y su pasión ...

.

TODOS .

Venceremos
con su lanza,
triunfaremos
con su Dios,
con su dama,
su armadura,
su caballo,
su valor
y su canción.

... La tercera es la Tanda de Tierra, en la que todos se reúnen para enterrar a sus muertos; es la anécdota de una pequeña niña -- que va a ser enterrada y es una sátira a la pastorela, una "antipastorere

la", pues no se trata de un niño que viene a redimir al ser humano; se trata del entierro de una niña que en vez de bajar sube al cielo:-

EL DEUDO .

Ay señito, crio que ya es hora...;
pos ya nos cogió la noche.

LA DEUDA .

¿No nos empresta su escoba?
Le echamos un cambalache.

EL DEUDO .

Le dejamos el estuche...
(Señalando el cajón).

QUILAZTLI .

Ay, Jesús, ¡qué disparate!

LA DEUDA .

O se la da, o se la roba.

QUILAZTLI .

¿Y pa'qué quieren mi escoba?

EL DEUDO .

Es para nuestra Rosita.

LA DEUDA .

Que barra el agua del cielo.

EL DEUDO .

Si la sequía no se quita,
ya no tendremos consuelo.

PLAÑIDERAS .

Que barra nuestro pecado,
que pague por nuestro mal,
¡Ay, Jesucristo Alabado,
esta vida es un comal! ...

.

Ay, ¡qué linda lucesita!,
ya tomó su caminito;
recibe esta florecita...
¡ruega por ella, Diosito!

... Finalmente, la Tanda de Fuego es una sátira a la Revolución, en tono de revista política, género del teatro mexicano. Trata de una revolución que se da en lo material, pero que no implica una evolución humana.

El personaje de esta tanda bien puede ser un descendiente de aquel conquistador -tal vez su reencarnación- y de los aborígenes conquistados; ahora es un pobre "peladito" que vive de cargar bultos pesados con su mecapal:

TRUHAN.

.

¿Qué va a ser de nuestra vida?

¿A poco alcanza el dinero?

¿No está cara la comida?

¿No me train al puro pedo?

.

¿Por qué tantas diferencias?

¿Qué es lo que estudian los sabios?

¿Por qué vienen las pependencias?

¿Qué es lo que dicen los libros?

¿No cuentan puras mentiras?

¿No nos lleva la chifosca?

¿A poco no es libro la vida?

¿No toditos se hacen rosca?
¿Que esta es la patria elegida?
¿Será por tanta desgracia?
¿Quiénes conocen la grilla?
¿Disque esta es la democracia?

... Este hombre evoluciona en busca de su identidad y pasa por todos los animales, no es un evolucionismo darwiniano, sino el concepto de los nahuas de buscar un rostro. En esta búsqueda, encuentra varias máscaras, hasta que descubre su identidad en la de un coyote, que será su verdadera identidad para sobrevivir:

VIEJO JAMELGO. (Canta con bastante ritmo).

Si tienes buen corazón
deja que mire tu rostro.

TRUHAN. (Respondiendo con canción).

El mundo es de perdición
y ni que yo fuera un monstruo.

... Viene entonces la evolución social, los personajes de la -- obra cantan -albures- con todos los símbolos del calendario azteca, con ritmo de mambo, el coyote descubre que su identidad social ahora es la de un licenciado -máscara de puerco-, se pone una corbata y es aceptado por la sociedad:

FLACA MAPANA. ¿Y aquél animal rosado?

EL CORO DE

RATAPLANAS. ¡Si es un pinche licenciado!

(Corre hacia él y lo abrazan).

VIEJO JAMELGO .

¿No crees que es mucho jamón
pa' un mugroso par de huevos?

TRUHAN .

Vete empinando, mamón,
¿no ves que los traigo nuevos?

... Al final, él y una de las mujeres del cabaret -la Güera --
Güevo- se pelean:

TRUHAN .

Y ésa, ¿qué tanto me busca?
¿A poco no es cosa chusca?
¿Será que anda de cusca?
¿Saco o no saco la fusca?

GÜERA GÜEVO .

Ay, sí, ¿muy macho te crees?
pinche méndigo infeliz,
ya me pusiste los pies ...
ya sembraste tu maíz ...
Ay, sí, pos qué dijiste ¿no?
Aquí tienes a tu Miss,
la bruta ya se amoló;
le llegó la de París ...
No se quebra así a una Estrella,
se la lleva de raíz;
tú me quisiste por bella,

no te me hagas lombriz.

... se contentan después y se van a bailar danzón:

CORO DE RATAPLANAS. La tierra nos da las flores,
la mujer nos da sus hijos,
la luz nos da los colores;
y el hombre, sus acertijos.

CORO DE BUBOSOS. Pues en el dar florecemos,
en el amor encontramos,
en el trabajo crecemos,
y en la muerte cosechamos.

TODOS. Nos cruzamos en la vida,
como arrieros sin destino;
nuestra amistad no se olvida,
nos guía por el camino.

GÜERA GÜEVO. ¿Qué dices, manito, no?

TRUHAN. Pus lo que tú digas, ¿no?¹⁴

... son la pareja que va a formar la nueva sociedad, se presenta entonces el dios bueno -Cristo-Quetzalcóatl-, el que todos estaban esperando y se va al cielo, ese es el final de la obra.¹⁵

Como se ha podido observar en esta somera exposición, Las tandas... emplean un estilo sencillo y directo; una sencillez que podría

confundirse con la vulgaridad por su sentido hiriente y en ocasiones --
ofensivo. Pero esta apariencia se disipa cuando se comprende que las
"malas palabras" no están escritas con el propósito del insulto; sino--
que están utilizadas como símbolo de auténtica mexicanidad. Y en la
búsqueda de esa mexicanidad se ha empleado "... simple y sencillamente
el sentido del humor, desplegado con toda malicia y toda la sabidu--
ría de que podemos ser capaces."¹⁶ Todo ello da como resultado una--
buena dosis de buen humor; reír no para olvidar los problemas socia--
les, sino para hacer conciencia de esa realidad propia; es una obra --
que "... hace reír constantemente; pero también invita a pensar, por--
que bajo su envoltura frívola se abordan, con sentido crítico, algunos --
temas importantes de nuestra historia, nuestras costumbres y nuestra--
idiosincracia."¹⁷

Con Las tandas del tlancualejo, "Lanzilotti ha asumido la res--
ponsabilidad de dar a este teatro fraccionario una estructura dramática--
que permite un desenvolvimiento escénico unitario y congruente."¹⁸

Por último, en esta obra el autor no ha querido proponer solu--
ciones en la búsqueda de la identidad nacional porque "... de tenerlas--
no haría teatro -dice- (...) únicamente deseo que nos demos cuenta --
del lugar en que vivimos, de lo que somos; tal vez así la gente reaccione
y cambie un poco."¹⁹

B.- REVISTAS POLITICAS

1.- REVISTAS POLITICAS DE LA REVOLUCION MEXICANA

El siguiente paso en el experimento referido, consistió en la exhumación de algunos textos de revistas políticas con la participación de cincuenta actores universitarios.²⁰ El objeto de este trabajo fue poner en práctica los resultados de la investigación descrita en el capítulo anterior. Y se ofreció al público una reconstrucción de antiguas revistas mexicanas para observar y analizar su reacción ante una expresión genuinamente nacional.

Las interrogantes a que se pretendió dar solución con dicho ensayo fueron las siguientes:

¿Es realmente el teatro popular mexicano la denuncia de nuestras constantes incorregibles al paso del tiempo, no obstante las muestras manifiestas de desarrollo económico?

¿Se debe contribuir con el teatro al proceso de enajenación de un público vampiro, con mecanismos dramáticos efectistas? ¿Qué modelo de ser humano estamos proponiendo?

¿Da igual al cómico ser instrumento de la venta publicitaria o de las demagogias políticas, que de un teatro crítico y educativo?

¿Acaso los medios de expresión que absorben a todos los artistas hoy en día plantean pocas perspectivas de renovación y de recuperación de los auténticos valores del pueblo de México?²¹

Ante un medio artístico asfixiado por influencias contaminantes, queda una alternativa: el trabajo creativo, libre universitario. Por ello, dicho equipo de estudiantes y maestros tenía la clara necesidad de servir de puente entre la universidad y el pueblo, "...informándose de las teorías de los intelectuales más cultos, pero sin perder su arraigo con el pueblo al que se dirigen..."²²

Se hizo una selección de textos de entre aproximadamente dos--



Revistas Políticas de la Revolución Mexicana, en la Feria de la Plata, Taxco, Gro. (1977).

cientas revistas políticas. Con este florilegio se estructuró un espectáculo que se tituló Revistas políticas de la Revolución Mexicana,²³ con--
feccionado con algunos cuadros de las revistas: En Tiempos de Don Porfirio (1938), El País de los Cartones (1915), El muy H. Ayuntamiento ---
(1921), Trapitos al Sol (1924) y Alma Cancionera (1931), de Ortega y Pri--
da; Las Musas del País (1913), de Elizondo y Navarro; Un día en el Po--
der (1926), de Navarro; y Su Majestad, el Hambre (1915), de J. M. Ro--
mo.

De la respuesta expresada por los espectadores se desprende---
que estas obras, toda vez que tratan problemas recurrentes en la vida--
del mexicano, pueden funcionar solamente "... en relación a una actuali--
dad y a un público concreto..."²⁴ Este auditorio es el capitalino, por--
que los asuntos a que se refieren las revistas conciernen casi siempre--
a la ciudad de México.

El principal problema abordado -como una constante- por dicho--
teatro es la denuncia que hacen los desvalidos en contra de los potentia--
dos. De esta manera, la revista política despierta la inconformidad del
público; aunque sólo sirva como válvula de escape a esas angustias y te--
mores del pueblo, ya que no propone soluciones a los conflictos. No --
obstante, con la revisión de los sucesos diarios el teatro popular se con--
vierte en conciencia de la opinión pública, en eco de la inconformidad, --
en arma de crítica política y en memoria histórica.

Debido a ello, con las Revistas políticas... se atacaron los pro--
blemas actuales del mismo modo en que lo hicieron sus autores en su--

tiempo: transportándolos a épocas pasadas, de modo que se simulaba un desenfado pretextando que:

Aunque es fácil que ahora puedan
estas cosas suceder,
esto no sucede ahora,
es lo que pasaba ayer.²⁵

La estructura del montaje citado trató de conservar el orden generalmente seguido por la revista política: introducción, espectáculo -- y fin de fiesta.

El espectáculo de las Revistas políticas de la Revolución Mexicana tuvo la misma condición transitoria del teatro frívolo que apenas -- cobra vida en el momento de su representación para después olvidarse. -- Esta efímera existencia de la revista política se revela claramente por -- "... su carácter más visual que literario, y la nota de actualidad apenas liga un boceto de sainete -carece de unidad dramática-, ilustrado -- por una serie de cuadros con música, canto, bailes y recitativos."²⁶

2.- CAMPO DE EXPERIMENTACION

a).- El lenguaje. Para entablar una comunicación directa con el público buscado, había que dirigirse a él en su propio lenguaje. Este lenguaje -el popular- está desprovisto de giros literarios; es sencillo y directo, y se vale principalmente del albur. Este complicado juego de palabras tiene siempre una doble intención, cuya esencia es la "profunda verdad" del mexicano, quien de este modo, revela su más íntimo ser. Por medio de ese embrollo verbal, los cómicos gustan mofarse --

de su interlocutor o del espectador, quienes a su vez contestan de igual manera y en la forma apropiada. Los albures por lo general contienen un fuerte sentido sexista y un alarde de la virilidad propia. Si pudiera describirse de alguna manera, diría que el albur es una especie de máscara que al desgarrarse descubre el carácter (débil) del mexicano; que, arrogante, encubre sus flaquezas, y que, cínica, expresa al tipo de hombre que él quisiera ser: valiente, fuerte, bien parecido, alto, blanco, rico..., para conquistar a la sociedad y a muchas mujeres. El albur es una expresión legítima del sentir del pueblo mexicano, porque con él, el individuo pone de manifiesto -inconscientemente- todas las represiones que sufre en el medio social en que vive, y con ello, su carácter.

Por otro lado, el "tipo mexicano" es muy gesticulador, acompaña sus palabras con el lenguaje kinésico, utilizando un código de expresiones corporales convencional a su circunstancia, mismo que puede llegar a -- constituir hasta un ochenta por ciento de su comunicación. Así, por ejemplo, con esta mímica sustituye, a veces, frases que no pronuncia, ya sea porque el movimiento de las manos se le adelanta a las palabras, ya son inarticulables públicamente o bien porque ello resulta más expresivo.

b).- Los espacios. Con el fin de elaborar un teatro propio que emanara de sus fuentes populares, se recurrió al ensayo sobre el tradicional foro de las carpas en la Carpa Geodésica, ya que este espacio -- escénico -conforme a la perspectiva del teatro griego-, ofrece una mayor participación del espectador. En ese tablado el actor se encuentra rodeado por el público en un ochenta por ciento; por lo tanto, ofrece al cómi-

co una mayor área de resolución en su actuación. El público se siente más involucrado en las situaciones escénicas; el actor tiene que improvisar sobre su papel para responder al espectador, puesto que en dicho ambiente se rompen todas las barreras que impiden la comunicación.

Los desplazamientos del actor en el escenario circular de la carpa siguen, básicamente, las líneas convergentes de una "X", debiendo dirigir su actuación hacia tres de los cuatro puntos cardinales. El manejo de este espacio en el pequeño escenario de la Carpa Geodésica funcionó enteramente con buenos resultados -en cuanto a comunicación con el público- cuando los espectáculos se trasladaban a las grandes plazas públicas ante miles de espectadores.

Sin embargo, y puesto que la mayoría de los teatros construidos son frontales, la compañía debió adaptar sus montajes de carpa a estos escenarios precisamente con el fin de transportarlos. Para ello, se redujo la perspectiva visual de los laterales para concentrarla al frente y hacia arriba. Se proyectó la voz con mayor intensidad impostada en estas direcciones, y el maquillaje se acentuó en sus rasgos sobresalientes, así como los movimientos y desplazamientos fueron más amplios. Esta movilidad entre uno y otro espacios, preparaba al equipo a una mejor adaptación a cualquier tipo de espacio con relativa facilidad. Con ello, se adiestraba también a los actores en el dominio de las técnicas de utilización del espacio.²⁷

c).- Estilo de actuación. En este aspecto, la Carpa Geodésica trabajó sobre la escuela mexicana de histrionismo. Teniendo como base

una constante preparación e información de las distintas escuelas de actuación en el mundo, se ponían en práctica aquellos elementos que fueran afines con sus necesidades y objetivos.

El tipo de actor con que contó la Carpa era aquel que se había ejercitado en el género mexicano musical. Esto es, entrenado en el canto, el baile, la dicción, la improvisación, la acrobacia, el diálogo con el público en escena (improvisación), el ritmo y la actuación. Con ello, se mantuvo un cuadro de actores, profesionales en el desempeño de su trabajo, con plena libertad creadora, disciplina y dedicación. Por otro lado, algunos de esos actores que trabajan actualmente en otras compañías (comerciales y profesionales) se lamentan de no tener aquella libertad de expresión, y de que a pesar de tener retribuido económicamente su trabajo, no han sentido el placer de entregarse al arte por la satisfacción espiritual que ello trae consigo, como antaño -en la época estudiantil- sucedía en la Carpa Geodésica. Así, este foro creó un semillero de nuevos valores en las artes de la representación, y fue pista de lanzamiento de los más capacitados. Con todo ello, la Carpa llegó a formar un estilo propio de actuación dentro de la escuela mexicana de histrionismo.

3.- LA EXPERIENCIA EN EL TEATRO BLANQUITA

El grupo de la Carpa Geodésica fue invitado por la empresaria Margo Su para que se presentase como parte del elenco del teatro Blanquita, uno de los pocos teatros comerciales de variedades netamente popular.²⁸ Esa distinción se debió a que el trabajo realizado por la Car-



La Compañía de repertorio de la Carpa Geodésica en el Teatro Blanquita (1978).

pa sobre el género mexicano de teatro popular había cobrado resonancia.

Con la actuación en el escenario del Blanquita, el grupo universitario logró uno de sus objetivos al obtener ampliamente un contacto directo con la masa popular, el público representativo del pueblo mexicano. El teatro universitario popular fue en busca de ese público, "...-- que no tiene un gran nivel cultural pero sí una inteligencia intuitiva; no le gustan las cosas rebuscadas (...) es el mejor público: no está comprometido con nadie, es vivo, libre y participativo."²⁹

La Carpa presentó en ese teatro dos fragmentos (esqueches) -- del montaje Revistas políticas de la Revolución Mexicana; esos cuadros fueron: "Mamerto" de Su Majestad, el Hambre (1915), de J.M. Romo y "Asperó"³⁰ de Un día en el poder (1926), de Navarro. Asimismo, se -- incluyeron algunos bailables y reconstrucciones coreográficas enmarcados en una evocadora escenografía.³¹

En lo que respecta a los protagonistas de los esqueches mencionados, éstos no llegan a ser personajes, en la acepción dramática -- de la palabra -al igual que todos los del teatro de revista-, sino que -- sólo son bosquejos de una situación y de una realidad determinadas. -- Mamerto es el prototipo del pueblo mexicano que encarna al clásico -- "peladito" en su fase de adaptación urbana. Asperó es el bracero que -- se ve desengañado por el maltrato que recibe en tierra extraña (E.U.) -- y decide regresar con su mujer "agringada" a la patria mexicana. Am -- bos tienen rasgos caricaturizados (externos o "esquechados") sin ninguna profundidad psicológica; ya que la revista política no tiene más perso-

naje que el mismo público, porque es un género social.

Con esta reconstrucción de viejas escenas, el teatro de revista se engalanó con "aquellas noches luminosas, de damas perfumadas, de -- carretelas y lagartijos; aquellos cartones que metían una alameda con -- follaje de azúcar, repetida en el mural de la controversia³² ...todo regresó de pronto."³³

Durante la temporada en el Blanquita se aprovechó la oportunidad para encuestar a su público por medio de una investigación sociológica.³⁴ Dicho trabajo averiguó lo que significaba para ese auditorio el acercamiento de tal manifestación artística, la función social que ésta cumplió y también el grado de aceptación de la misma. Los resultados obtenidos fueron principalmente los siguientes: 1).- el público del teatro Blanquita en su mayoría es adulto y procede de la provincia;³⁵ 2).- la mayor parte del auditorio se identificó realmente con esa forma de expresión; 3).- el pueblo ve con agrado la labor en pro de los valores nacionales, y le es altamente satisfactorio que los universitarios se preocupen por esas actividades generalmente desatendidas, y 4).- el público mexicano está abierto a ese tipo de manifestaciones artístico-culturales, calificando al mismo tiempo el trabajo del grupo como profesional y, además, externando que "ojalá no sea la última vez".

El trabajo de la Carpa Geodésica en el teatro Blanquita abrió las puertas de un importante campo de acción para los actores que quisieron seguir esa línea; así, algunos de los cómicos fueron contratados para ac

tuar permanentemente en ese escenario. De este modo, con el esfuerzo por llevar teatro universitario al pueblo, "no se popularizó lo cultural sino que se cultivó lo popular: "El redescubrimiento de lo popular."³⁶

4.- EL TAX-SI

Otra incursión en el género urbano popular lo constituyó un montaje estructurado con una selección de textos referentes al asunto de los impuestos. Para su realización, se escogieron algunos sketches de los consagrados de la revista política: Pablo Prida y Carlos M. Ortega, y otros -como intentos en el género-, escritos por algunos integrantes del grupo "Tlancualejo", mismo que realizó este trabajo.³⁷ Dicho espectáculo se presentó bajo el título de El tax-sí. Esta expresión aludía a la palabra inglesa "tax" (impuesto) y a "taxi", debido a que los conductores de ese medio de transporte están muy enterados de los acontecimientos cotidianos de la ciudad de México. A lo largo de este "collage", que llamó la atención de algunos intelectuales,³⁸ se lanzaban picantes alusiones a la singular manera mexicana de recaudación fiscal³⁹ y una fuerte crítica al sistema político. Se utilizaba para ello, la imitación burlona del espíritu farsesco del mexicano, la improvisación y el escarnio de los vicios sociales; elementos que eran acompañados por canciones de abundantes dobles sentidos, bailes chuscos, y sin faltar el albur a veces hiriente. Todo esto, se presentaba envuelto en un ritmo ágil y en el ambiente alegre de una juventud com

prometida con su realidad social y que sentía el deber de denunciar -- los males de su comunidad aun a sabiendas del riesgo que ello representaba. Y la respuesta de quienes vigilan el orden y la paz sociales no se hizo esperar. Apareció de pronto, sin previo aviso, el terrible espectro de la censura, en pleno siglo veinte.

Aunque en un principio el Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS) contrató dicho trabajo para llevarlo en gira por las delegaciones del Distrito Federal, la abierta crítica que se hacía a los vicios del partido político en el gobierno (P.R.I.) y a sus funcionarios públicos, motivó que las autoridades del Departamento del Distrito Federal decidieran, al finalizar la temporada, no seguir patrocinándolo, -- "por ir contra la moral y las costumbres de las familias mexicanas."⁴⁰

Sin embargo, esta limitación es también una de las constantes del teatro popular; es el riesgo que conlleva la libre creación y que -- compromete al artista a una actitud política de rechazo a esas formas de represión a una manifestación del pueblo. A ello se debe, en parte, que el teatro popular viene y se va, se olvida un tiempo y vuelve a -- aparecer en otro; pero no puede arrancársele al pueblo porque entraña su propia vida. Este teatro puede ser "un mal necesario", como lo -- han admitido las autoridades, pero "...encarna la clave de nuestro ser y nuestro sino."⁴¹

C.- TEATRO PARA NIÑOS

El teatro destinado al público infantil fue otro aspecto conside-

rado en el experimento de la Carpa Geodésica, toda vez que este movimiento juzgó "de vital trascendencia" la educación del niño. Con este propósito, se motivó al infante a la creatividad utilizando el teatro en todas sus formas de expresión, dado que "es el medio más directo para entablar comunicación, pues cuenta con los elementos necesarios para que el niño no olvide por muchos años una representación."⁴² De esta manera, se despertaba en el niño un interés por el teatro, y también recibía sus primeras experiencias estéticas para la futura apreciación de obras de arte.

La función de este teatro no era exclusivamente didáctica como tradicionalmente se ha considerado al teatro para niños, tampoco exponía soluciones a los problemas sociales considerados, sino que por medio de la diversión (enfocar a distancia y con objetividad los conflictos sociales) y del juego se proponía, sin imponerlo, un cambio de actitud precisamente de los párvulos hacia dichas cuestiones; porque, en todo caso, serían ellos quienes tendrían que adoptar una conducta más congruente, auxiliados por el consejo de sus padres. Así, el teatro para niños realizado en la Carpa Geodésica se presentaba básicamente como espectáculo en el cual los niños podían jugar y divertirse despreocupadamente sobre un escenario desmitificado por ellos mismos, y si además de esto lograban aprender su mensaje, el esfuerzo alcanzaba su objeto. Esta particular concepción que dicho teatro ejerció en la comunidad lo hizo enfrentarse al sistema tradicional de educación implantado en esta sociedad de consumo: sin embargo, ello significó su propia tendencia: la

idea de una preparación del pequeño más acorde con la realidad nacional, libre e imaginativa. En esta forma, se trató de educar al auditorio infantil para contar con el mejor público; por lo tanto, se cultivaron "espectadores imaginativos, enterados, exigentes, es decir, los espectadores del futuro: los niños."⁴³

Los espectáculos con que se manifestó este renglón del movimiento "Carpa Geodésica" fueron Viaje a Pueblo Feliz, Los Actoreses y Dar es a todo dar de Rafael Pimentel. El autor y director de ellos es un médico pediatra que alterna esta profesión con el teatro en favor del desarrollo armónico y el bienestar de la niñez. Él mismo, expone la intención de su producción teatral explicando que:

La proposición de las tres obras de teatro para niños es ofrecer una alternativa diferente al público infantil, no anecdótica, no basada en el cuento tradicional que lleva cero participación del niño, aun cuando éste participa como espectador; sino que en nuestro trabajo el niño está más involucrado en el espectáculo, participa más activamente. La intención de la dirección y de parte de los actores es interesarlos más para que al terminar la obra ellos realicen actividades en el escenario para que de esta manera fijen más la experiencia.

La idea también es desmitificar al actor, de hecho los muchachos se maquillan en escena, explican que ellos son actores, seres humanos, y que los niños son el público. En este sentido, la puesta es brechtiana dado que se produce un distanciamiento, de tal modo que a lo largo de las escenas los actores muestran a los niños cómo podrían éstos construir con pantomima un banco, una mesa, o determinada situación, pero éstas se rompen en un momento preestablecido; vuelven a ser los actores y los niños están conscientes de que eso es un juego escénico y no caen en la ilusión teatral.⁴⁴

El montaje de Viaje a Pueblo Feliz⁴⁵ constituyó la primera experiencia para este grupo -nombrado a propósito "Niño" en 1978- en el-