

# LA CÁBRA

REVISTA DE TEATRO

UNAM / Difusión Cultural

III época No. 27 Diciembre 1980

**1980  
TEATRO  
EN LA  
UNAM**

HISTORIA DEL TEATRO  
EN MEXICO IV  
(SUPLEMENTO)

20 pesos



Lupe Rivas Cacho.  
*Indias ingenuas y ladinas.*

**HISTORIA  
DEL TEATRO EN MEXICO (IV)**



# LA TRADICION FARSICA EN MEXICO, CARPA Y REVISTA POLITICA

*Ésta es la última de cuatro colaboraciones del Maestro Ignacio Cristóbal Merino Lanzilotti acerca del teatro en México; y es compendio de sus ideas e investigaciones aparecidas en diversas publicaciones: El Gallo Ilustrado No. 285 y No. 290 del periódico El Día, México 10 de diciembre, 1967 y 14 de enero, 1968; El Teatro, (ANUIES), México, 1972; La Cabra, (UNAM) (Nueva Epoca) No. 41, México, enero 1974; CONJUNTO No. 32 y No. 41, Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 1977 y 1979; así como programas de televisión transmitidos por la (UNAM) en XHGC T.V. Canal 5, en 1979 y 1980. Cabe mencionar, que a la investigación y a la teoría, enriquece un enfoque práctico y operativo, fruto de la experimentación del "género mexicano" con estudiantes universitarios durante cinco años en la Carpa Geodésica, en teatros populares como el Blanquita y en plazas públicas de la capital así como del interior.*

## Curriculum vitae

Ignacio Cristóbal Merino Lanzilotti nació en México en 1942. Es licenciado y maestro en letras, y tiene estudios de posgrado de filosofía y arte dramático, de cinematografía y de televisión educativa, realizados en el Distrito Federal, en Washington, Londres y Roma. Ha viajado, haciendo cine documental por varios países de América, Europa, África y Asia, recibiendo reconocimiento en el Festival de los Pueblos de Florencia, en 1973. Ha publicado tres libros y diversos artículos. Su obra "Las Tandas del Tlancualejo", inspirada



en la tradición popular del género mexicano y puesta en escena a título de ensayo por estudiantes universitarios, alcanzó más de 600 representaciones. Como director de teatro experimental, es el fundador de la Carpa Geodésica y ha recibido varios premios de la crítica.

Durante diez años, ha sido catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Y recientemente, fue designado Jurado del Premio Casa de las Américas, de la Habana, Cuba.

Mientras la actividad política del hombre transforma de una manera real las cosas, el arte plasma los deseos más íntimos de una sociedad.

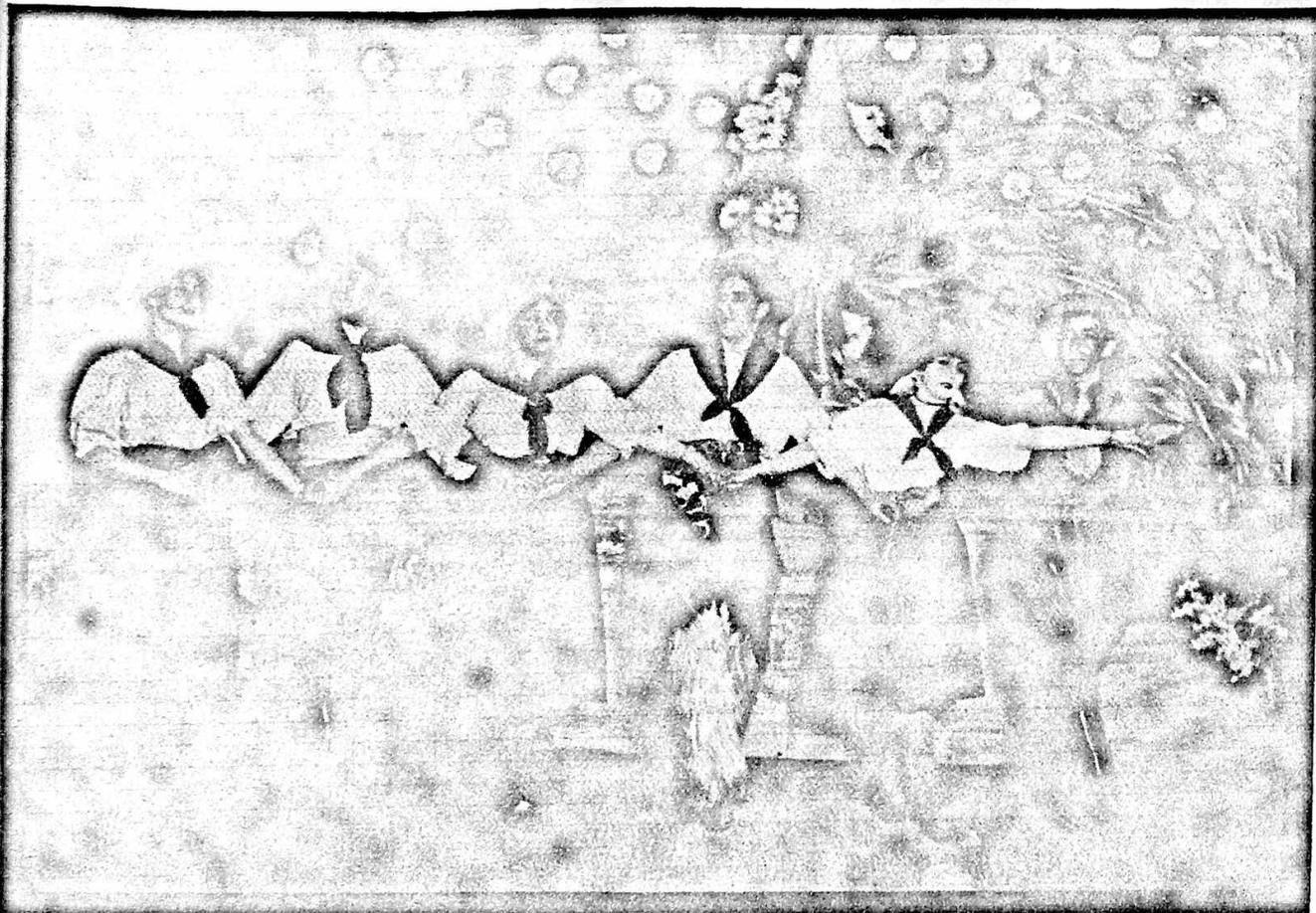
—¿Es posible conocer la identidad cultural de una nación a través de su teatro?

—¿Es el teatro auténticamente popular el rostro de un pueblo?

—¿En verdad, las fuentes populares del teatro mexicano revelan nuestra historia y la mentalidad con que afrontamos nuestros problemas sociales y económicos?

El teatro siempre ha marchado del brazo de la política; o más bien, como el arte de la escena ha asumido la función de convertirse en conciencia social de los hechos políticos, el Estado, la Iglesia y aún el Comercio se han valido de él, a fin de propagar sus propósitos. Lo cierto es que el teatro, como drama y representación, es un producto histórico, y sólo puede darse en relación a unos hombres determinados y a una sociedad concreta. De acuerdo a su lucha de intereses y conforme a sus conve-

niencias, a veces la censura ahoga la libertad de expresión, alcanzando el ejercicio y disfrute de las artes sólo a las cultas minorías, generalmente en el poder. Pero, en las épocas críticas de la historia, los anhelos de las clases oprimidas se han desahogado en los escenarios, ya que el teatro, cuya misión es mostrar la vida humana, es también válvula de escape a la inconformidad y a la angustia generales. Su éxito y popularidad se deben a que, por una parte, logra expresar las ideas, sentimientos y problemas



*El País de los Cartones. Teatro Principal. 1915. Revista política de Pablo Prida, Carlos M. Ortega y Manuel Castro Padilla.*

del grupo humano al que se dirige; y por otra, satisface sus gustos y rencores de modo fácil y comprensible. No importa cuán despreciables y temerarias resulten estas atribuciones!

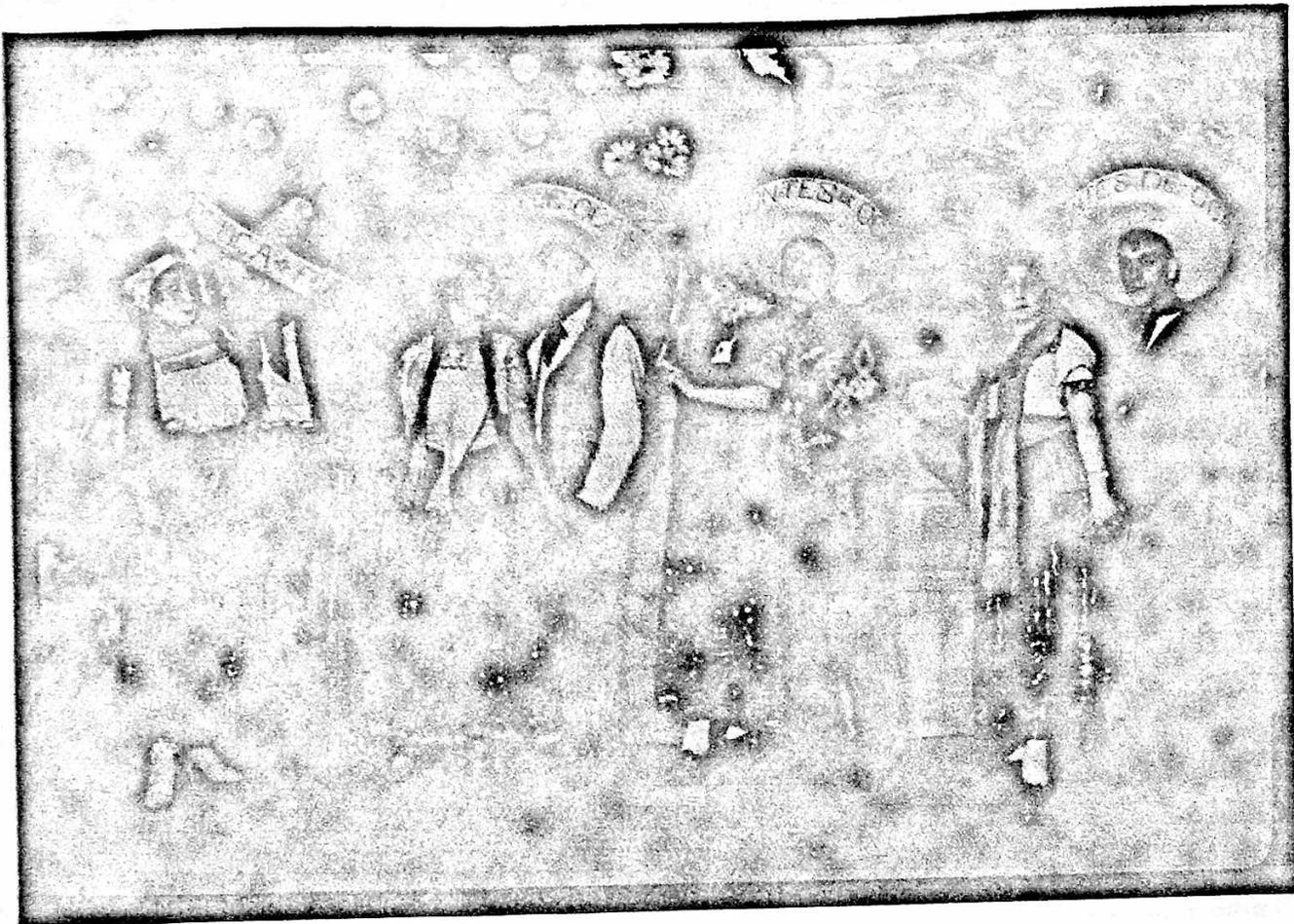
Por razones obvias, este tipo de teatro crítico, generalmente ha sido errante, y sus artistas han sido combatidos; pero es un fenómeno que existe en el mundo desde tiempo inmemorial y se ha dado en todas las comunidades, muy particularmente en momentos de crisis sociales, cuando las estructuras de poder y los sistemas sufren los cambios propios de su transitoriedad, reflejándose éstos en la modificación de las costumbres, los gustos y las manifestaciones culturales de los pueblos.

Baste recordar a los histriones vagabundos que en la Edad Media y por espacio de diez siglos, fueron portadores del germen del alma fársica y el pensamiento crítico-pagano,

que a través de la seducción de los diablos y viciosos de los autos y representaciones religiosas (Misterios, Milagros y Moraldades), habrían de renacer para la cultura occidental con la Comedia del Arte, uno de los mayores patrimonios y fuente inagotable en lo que concierne a las artes de la representación.

Así pues, podría decirse que los cómicos nómadas, los mimos ambulantes, los payasos callejeros y los merolicos, en la medida que satisfacen la necesidad de identidad de un grupo humano real y efectivamente establecen las convenciones de su comunicación; y de ahí su enorme popularidad. Cosa que no sucede con el teatro erudito, que es incapaz de aprehender lo múltiple y lo caótico y resulta estéril para valorar lo vulgar, lo ingenuo; y que, cuando incursiona en estos campos cae en el estereotipo, en lo abstracto, en lo populista, y

lo que es peor, en su afán por trascender, por imponer convenciones y prácticas didácticas, desemboca en el panfleto soporífero. Así aconteció con el teatro cristiano, imbuido de dogmas y silogismos que, para que cobrara vida, los faranduleros se vieron obligados a hacerlo pactar con el pecado, o sea, con el diario acaecer del hombre común. Y si, a la larga, en la escena sacramental terminó por ganarle el aplauso del público el diablo a Dios, esto fue porque el teatro revela ya los goces y placeres mundanos de una nueva clase social rica y poderosa por encima de los hábitos de penitencia y disciplina de la conducta cristiana, y toda una manera pecaminosa de sentir la vida, anticipándose algunos cientos de años, al momento en que la historia hiciera oficial la "era moderna"; mucho antes de que las naciones inventaran gobernarse democráticamente, o los



"El País de los Cartones". Teatro Principal 1915, México.

curiosos cometieran el sacrilegio de hacer descubrimientos científicos. Ya todo esto latía entre títeres y juegos fársicos populares. Autores como Cervantes, Shakespeare y Goethe, sin ningún empacho, sin temor a dejar de ser "clásicos", supieron valorar los ingenuos mitos y pornografías que sacaban de su costal raído los cómicos.

En México, si queremos ser metiches y curiosear en lo feo, en el horror del inconsciente nacional, no hay nada mejor que observar lo que ha pasado y aún ocurre con eso que podría denominarse *el fenómeno de la carpa y la revista política*. Si allá por los años cincuenta de este siglo la carpa casi desapareció, ello se debe a que los cómicos siempre han sido perseguidos. La carpa proliferó en la flamante nación mexicana con Santana, con Lerdo de Tejada, con Don Porfirio, con la Revolución y co-

mienza a resurgir hoy día...; ello responde a ese juego de represión y escape con que el teatro suele corear los cambios políticos y la volubilidad de la conciencia moral de un pueblo.

Desde la Colonia hasta nuestros días, los tendajones, jacalones, palenques, tejabanos y carpas, parecen surgir como hongos para desaparecer y reaparecer conforme al clima político, justamente porque el mexicano es carpero por naturaleza, haga esto oficialmente o no. Recuérdese los baldzames y los tetlahuehuetzquiti entre mayas y nahuas, respectivamente, ya vestidos de zabandijas, ya criticando a guerreros y sacerdotes, y metiéndose en aprietos. Para los antiguos mexicanos, que sentían la misión cósmica de alimentar al sol con su sangre, y que tenían una clara conciencia de su papel en la vida, con el ritual se honraba a los dioses, en los certámenes poéticos de los pala-

cios se conmemoraba a los héroes; pero también en las bufonadas de las plazas de los mercados se representaba a los hombres; y estas farsas cumplían una función educativa, pues sabían bien cómo "un espejo delante de los otros, los hace cuerdos y cuidadosos".<sup>1</sup>

Como muestra, a continuación retomamos el relato del Padre Acosta sobre las fiestas a Quetzalcoatl en Cholula:

"Había en el atrio del templo de aquel dios un pequeño teatro de treinta pies en cuadro, curiosamente blanqueado, que adornaban con ramas y aseaban con el mayor esmero, guarneciéndolo con arcos de plumas y flores y suspendiendo pájaros, conejos y objetos curiosos. Allí se reunía el pueblo después de comer, y presentándose los actores hacían sus representaciones burlescas, fingiéndose sordos, resfriados, cojos, ciegos



Teatro Principal. Revista Política.

y tullidos, los cuales figuraban ir a pedir la salud al ídolo.

Los sordos respondían despropósitos, los resfriados tosiendo, los cojos cojeando, y todos referían sus males y miserias, con lo que excitaban la risa del auditorio. Seguían otros actores que hacían el papel de diferentes animales, unos vestidos a guisa de escarabajos, otros de sapos, otros de lagartijas y se explicaban unos a otros sus respectivas funciones, cada uno ponderando las suyas. Eran muy aplaudidos porque sabían desempeñar sus papeles con sumo ingenio. Venían después unos muchachos del templo con alas de mariposas y de pájaros de diferentes colores, y subiendo a los árboles después al efecto, les tiraban los sacerdotes bolas de tierra con las cerbatanas, añadiendo expresiones ridículas en favor de unos y contra otros. Por fin se hacía un gran baile de todos los

actores, y así terminaba la función."<sup>2y3</sup>

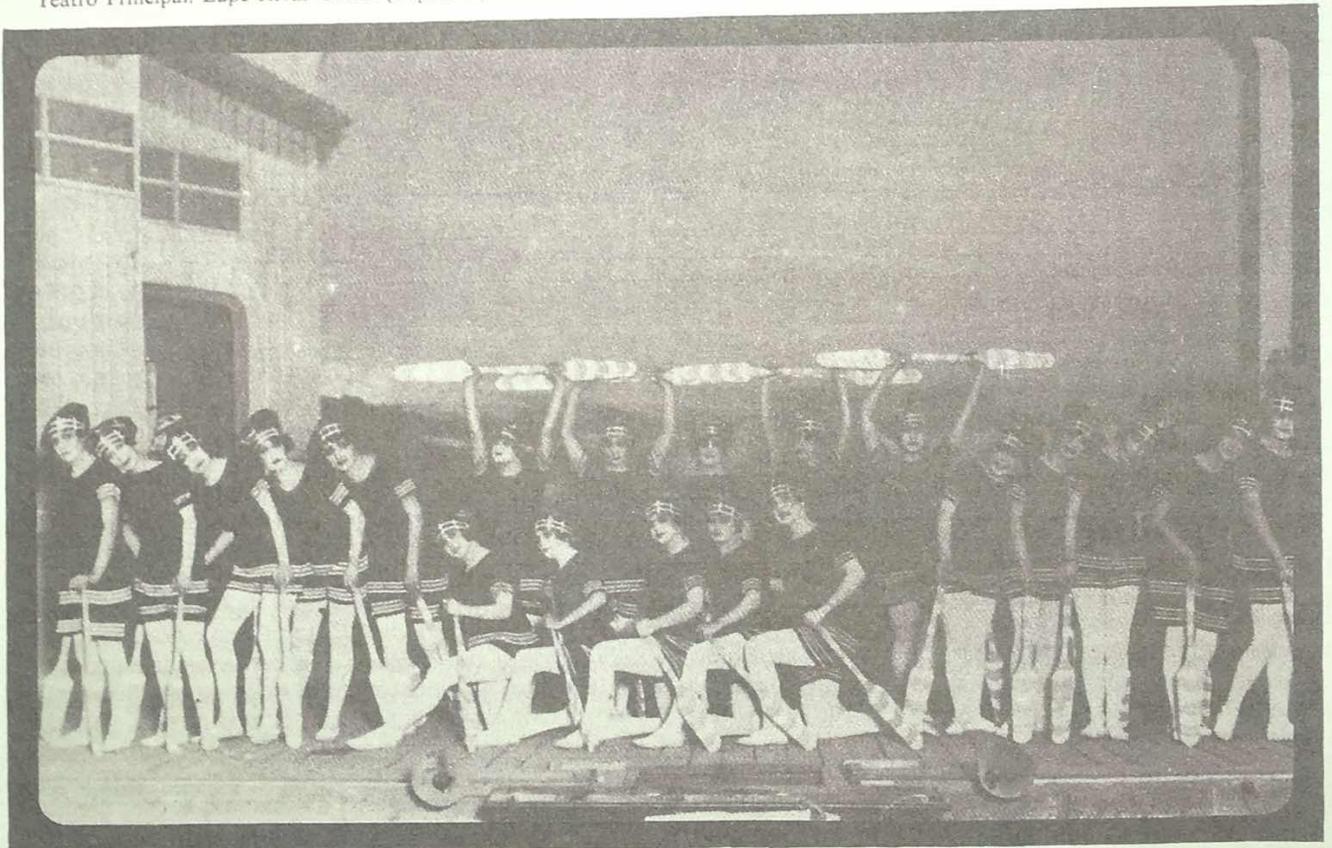
Asimismo, durante la evangelización del continente, iniciada paralelamente a la Conquista, sorprende encontrar en el teatro misionario ejemplos de farsas masivas que revelan sutiles maniobras políticas. Nótese en la reconstrucción de las siguientes escenas de las Fiestas de Corpus en Tlaxcala en 1539, cómo Hernán Cortés, nada menos que el conquistador de México es blanco certero del odio de los mexicanos dentro del espectáculo; esto independientemente del texto dramático original, atribuido a Fray Toribio de Benavente, el Motolinía de los indios:

"Entró primero el ejército español, en el cual figuraban todas las regiones de Europa: "en la retaguardia iban Alemania, Roma e Italianos". Luego entró por la parte contraria el

ejército de la Nueva España. Iban en la vanguardia Tlaxcala y México, con el estandarte real y el del capitán general, Virrey Mendoza; el grueso del ejército estaba formado por indios de la Huasteca, Cempoala, Mixteca y Acolhuacan, "y unas capitánías que se decían del Perú e Islas de Santo Domingo y Cuba". En la retaguardia iban los tarascos y los cuauhtemaltecas. Al instante acometieron los españoles contra Jerusalem; salieron a la defensa los moros, al orden del Soldán, —"que era el marqués del Valle, Don Hernando Cortés"— y fueron derrotados, teniendo que retraerse a la ciudad. Fue entonces la hora de que los mexicanos dieran el asalto: nueva salida y nueva derrota de los moros, y otra vez a retraerse. Entonces les llega el socorro de Galilea, Judea, Samaría, Damasco y toda la Siria. Alegrados y regocijados los moros, salen por



Teatro Principal. Lupe Rivas Cacho (Izquierda).



Teatro Principal. México. Revistas Políticas.



tercera vez, acosando a tal grado a españoles y mexicanos, que el Emperador, informado de sus aprietos, resuelve ir él en persona, con un tercer ejército hacia Jerusalem, a donde llega, llevando a sus lados al rey de Francia y al rey de Hungría, "con sus coronas en las cabezas."<sup>4</sup> Este inexplicable agravio fue sin duda un gran desahogo y motivo de diversión para los aborígenes, estimulando con ello la simpatía por la religión. No olvidemos que merced al teatro catequista, que se valía del canto y las danzas y del esquemático estilo de expresión ideográfica y simbólica de los indios, se edificaba en breve tiempo la verdadera conquista, la cultural.

Recordemos cómo autos sacramentales en lenguas nativas instruían al indígena en la doctrina y práctica religiosas, tanto en el culto como en formas de vida. Y los temas autóctonos, cribados de idolatrías y obcenidades recibieron el injerto de la catolicidad y de las costumbres europeas que requerían las instituciones políticas y el sistema económico de encomiendas con que la Metrópoli establecía una tardía Edad Media en el Nuevo Mundo. Así, el teatro Medieval vino a morir a América.

Con el triunfo de la República, las viejas casas de comedia, el coliseo y los tablados fueron presa fácil de las varias facciones, quedando a merced de los oportunistas y el escándalo. Más teatro se hizo en la política misma que en los escenarios, pues los nuevos héroes nacionales crearon su propio público, dando pauta a situaciones jamás imaginadas, para beneplácito y excesos de "lagartijos" y "cócoras".<sup>5</sup>

Tal vez a ello se deba que las reseñas teatrales de la época abundan en anécdotas y pormenores callejeros. Y no hay por qué dudar que en los jacalones del siglo pasado se cantaron de "fin de fiestas" las décimas, coplas y corridos que circulaban por las calles en volantes clandestinos, como "los pecados capitales de Santa Anna", el "rorro que los agiotistas le cantan al General"... , el "cuándo" y aquél en que las jóvenes mexicanas invitan a los solteros para

que tomen las armas..." Pero, más bien los cómicos supieron dar por su lado a conservadores y liberales, a yorquinos y reaccionarios, etcétera, y ensalzar: ya al Ejército Trigarante, ya al Ejército Libertador o ya bien a los bamboleantes presidentes y emperadores de México. Al fusilamiento de Agustín I de Iturbide en Padilla, por ejemplo, se dedicó el drama "La viuda de Padilla"; y a la muerte del Emperador Austriaco, Maximiliano de Habsburgo, impuesto en México por Napoleón III y fusilado por el gobierno de Benito Juárez, se representó la farsa "De la mano a la boca..."

Durante el siglo XIX, las florecientes burguesías de los nuevos estados del continente americano se complacían en verse reflejadas dentro de un marco teatral europeizante. La otra cara de la moneda, esencialmente nacionalista, aparece con el gusto por los temas legendarios y con la busca de la raíz popular que trae consigo el romanticismo. La propia historia de América con sus héroes: conquistadores y conquistados, según la tendencia política y las convenciones de cada lugar, aportó material de sobra a la imaginación de los dramaturgos.

Bajo la égida del teatro Romántico alemán, instaurado por Schiller, los escritores hispanoamericanos se impusieron la tarea de guías de pueblos, revelando en melodramas grandilocuentes la pureza de los héroes locales en contraposición a los villanos extranjeros. Tipos nativos y temas vernáculos fueron aproximando al teatro a la vida, mostrando con mayor veracidad la realidad nacional. Y este nacionalismo logró que personajes populares subiesen al escenario de un teatro tibio y sin personalidad a base de cuadros satíricos y amargos que la novela costumbrista había gastado ya;<sup>6</sup> pero que una vez reconocidos por el público cobraron carta de naturaleza, reclamando para sí dimensiones míticas en el proceso de una identidad cultural para el nuevo hombre de las naciones latinoamericanas. Por su parte, en la región rioplatense, pronto la figura nacional del gaucho, tomada de

la novela "Juan Moreira", apareció con todas sus virtudes y destrezas campesinas, en una pantomima de una pista de circo presentada en 1886. Con este espectáculo nacían no sólo el teatro argentino y el teatro uruguayo, con el perfil que les daba su problemática social; sino que se afirmaba la sociedad criolla, cuya identidad era amenazada por las costumbres de grupos extranjeros, inmigrantes italianos, judíos, rusos, entre otros, que colonizaban las zonas templadas, propicias para la producción agropecuaria.

Y cabe enfatizar que en todos los teatros de habla española, el género chico y el sainete han servido de vehículo a la crítica política contra la tiranía de los gobiernos y contra la intervención extranjera. En Hispanoamérica la propagación de un teatro nacional obedece tanto o más a sus raíces españolas como a sus raíces indígenas. Recordemos las influencias que la zarzuela de don Ramón de la Cruz, desde el siglo XVIII han tenido en todo el continente —incluso en Estados Unidos— y cómo exaltan el fervor patriótico del español y sus costumbres, al punto que este teatro lírico fue himno contra la Invasión Napoleónica en España y siguió siendo una defensa cultural y una afirmación nacional en Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico contra la imposición de una civilización norteamericana sajona, sentida totalmente ajena. Junto al género chico en las antillas aparecerían los rasgos nativos en dramas rurales de guajiros y jíbaros, cuya habla arcaizante se llena de giros de procedencia africana.

Evidentemente, el interés indigenista en la escena ha sido mucho mayor en aquellos países depositarios de avanzadas culturas prehispánicas, como Perú, Ecuador, Bolivia, Guatemala, México, y muy especialmente en el Paraguay, donde se llegó a representar obras localistas en lengua guaraní. También, el teatro madrileño de género ínfimo, tan disparatado y exagerado, que añadía a la comezón por el chiste político la demasía en el espectáculo el desnudo femenino, era representado con ple-



na libertad en México, donde tenía tanto éxito como en Madrid. Bajo esta influencia, ya en el último tercio del siglo pasado, había surgido la primera revista política mexicana: "Revista del año 1869", con letra de Enrique Olavarría y Ferrari y música del maestro Contreras. Se trataba de "una vista estereoscópica de varias exhibiciones contenidas en un acto", en que se hacía balance del año que había pasado, y un pronóstico del que vendría. La obra tenía traviesas sátiras de tema político entre las que destacaba la aparición de un número llamado "El Coro de las Jeringas". Precisamente, el teatro de "género mexicano" comienza a aparecer tímidamente, incluso con óperas folcloristas, como débil parodia del teatro infimo<sup>7</sup> derivado de la zarzuela española de género chico, cuyos orígenes remotos son las églogas, farsas, autos, juegos de escarnio, pasos y entremeses que representaban durante el reinado de los reyes cató-

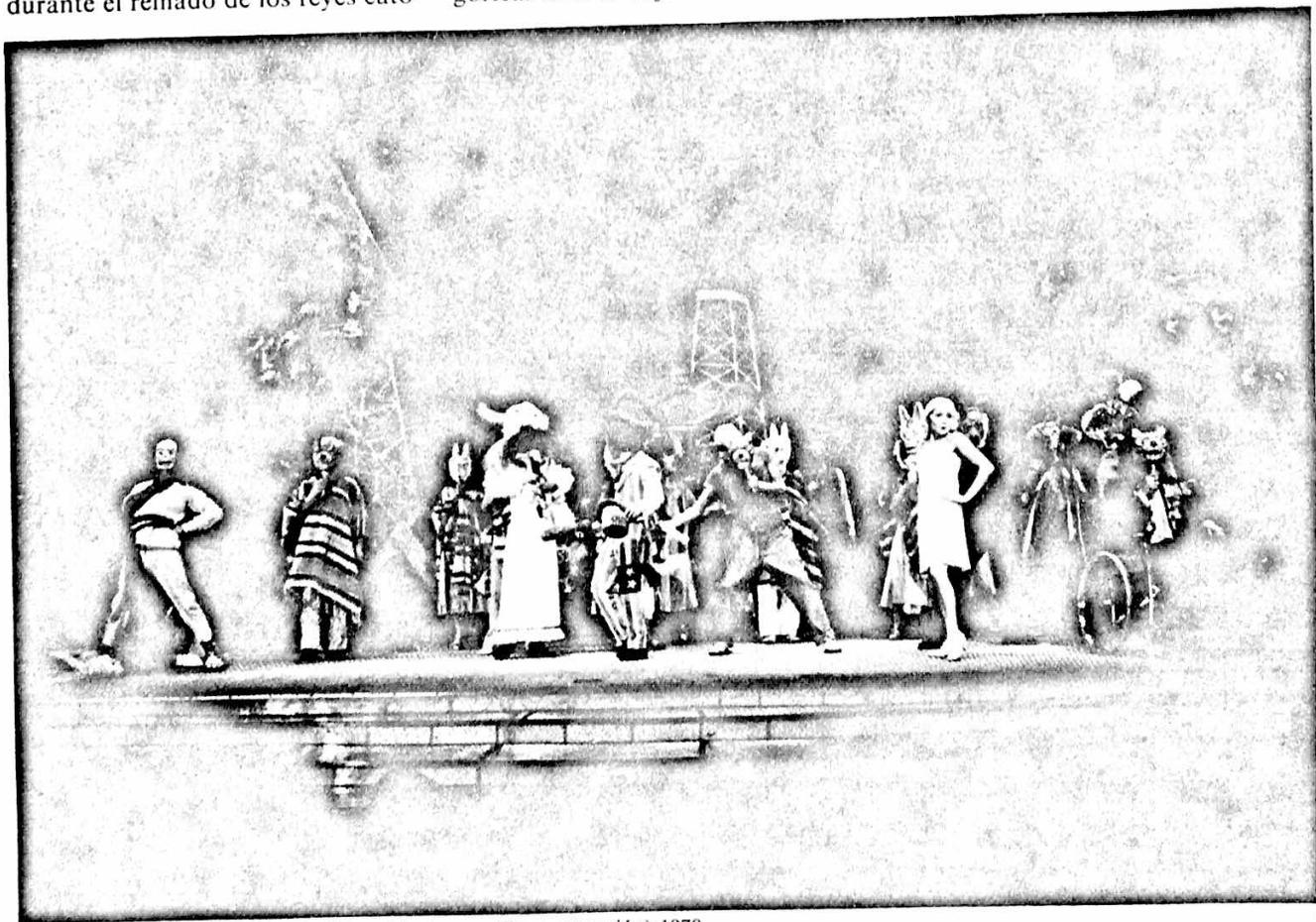
licos<sup>8</sup> o sea, que las raíces de nuestro teatro de revista son netamente populares, también se alimentan de corridos, huarachas, huapangos, cuplés, chotís, boleros, zambas, fox-trots, tangos y rumbas; así como el género chico español se inspiró en Villancicos, cantarcillos, cosantas, rondelas, coplas, tonadas, ensaladas y los llamados cuatro de empezar.

Pero la peculiaridad específica del género mexicano estriba en que no sólo se nutre de lo social y del folclor; sino que forma una extraña amalgama con lo alegórico. Evidentemente, este acentuado gusto del pueblo bajo por la *alegoría* procede de los autos sacramentales, que se valían de personajes simbólicos como la virtud y el pecado, con una finalidad didáctica, durante los tiempos de la Conquista. También, es de señalar que, los "apropósitos patrióticos", representados después de la Independencia, usaron formas alegóricas con el objeto de difundir el

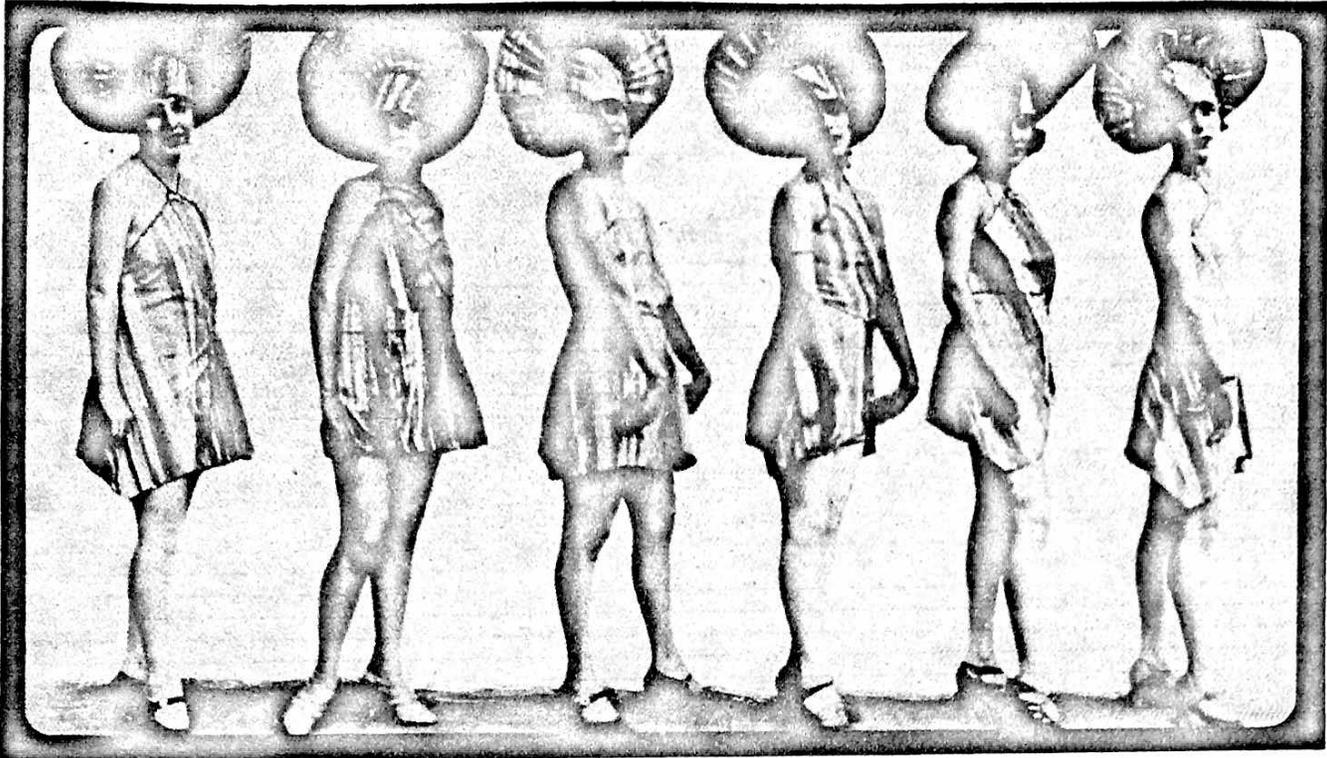
nacionalismo. Con personajes como la industria, la flora, la fauna, la patria, el progreso, el comercio, la paz... la raza, la agricultura.<sup>9</sup>

En el teatro popular mestizo, el tema de la conquista española va dejando su puesto al tema de la conquista y la posesión de la tierra. No olvidemos la desigual distribución del territorio que las reformas agrarias de los países respectivos han venido modificando. Cuando el pueblo oprimido, depositario de los verdaderos valores de la nacionalidad, reclama sus derechos y, entre éstos, el de ser representado en los escenarios con su verdad, sus rasgos biotípicos, con sus ropas auténticas y con su lenguaje cotidiano, en medio de su paisaje nativo..., éste es el primer derecho que reclama.

Sin embargo, cabe aquí una pregunta: ¿basta con tomar al pueblo como objeto de la representación artística, y dar a las formas con que se expresa un tinte pintoresco, para



Teatro Blanquita. Revistas Políticas Mexicanas. (Reconstrucción) 1978.



Tiples de género mexicano.

crear un teatro popular?

¿No es esto meramente populismo?

Por tradición, en el teatro de habla hispana, la denuncia del pobre contra el rico ha sido la principal constante.

El modo, toca al poeta. Por ello, Federico García Lorca afirma: "Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo; como el teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene el derecho a llamarse teatro"<sup>10</sup> Lejos de aficionarse a un falso folklor, la búsqueda de formas populares, para la renovación de un teatro mexicano auténtico, exige revisar aquellas tendencias tradicionales que históricamente han alcanzado mayor trascendencia. Lo cierto es que los pequeños mitos que conforman nuestro actual concepto de Nacionalidad Mexicana se acrisolaron a lo largo de los años ante la asistencia de un asiduo público que veía en los escenarios evidenciarse el proceso de su vida diaria y la denuncia de los vicios sociales y de

las anomalías en la administración incorregibles al paso del tiempo, no obstante las muestras manifiestas de desarrollo económico: las inundaciones y la interminable construcción del drenaje, los apagones e irregularidades del servicio eléctrico, la deficiencia del transporte colectivo, el malinchismo y la explotación irracional del petróleo por extranjeros, el fraude en la medicina, el engaño en los programas educativos, el alza de los precios y la especulación con los alimentos, el costo de la vida y la problemática salarial, la falta de vivienda... la corrupción... el machismo... y todos esos problemas desicotidianos que el mexicano de hace un siglo, como el de hoy, conocía muy bien sin lograr darles plena solución.<sup>11</sup> Pero no nos preocupemos por ello, ya desde entonces el teatro frívolo entre polkas, albures y cuplés, repetía el estribillo tan conocido de "Eso no sucede ahora, es lo que pasaba ayer..."

Antes de que estallara la Revolución de 1910, el teatro ínfimo de "género mexicano", ya había llevado a la escena, tipos y expresiones que la burguesía extranjerizante considera-

ba despectivamente como aindiados. En 1915, los hechos revolucionarios, los caudillos, los gobiernos y sus tratados con las potencias mundiales eran puestos en tela de juicio sobre los tablados, en medio del desahogo colectivo.<sup>12</sup> Posteriormente, este género de revista política vino a enriquecer la mitología vernácula, al mostrar la fuerte personalidad nacional surgida del mestizaje, convirtiéndose entonces sus esquemas dramáticos y arquetipos en acervo oficial no sólo del teatro, sino además del cine mexicano y la T.V., de la danza y la música folklóricas, y de las artes plásticas; así como de la demagogia gubernamental y de las retóricas de los intelectuales mexicanistas.

El mexicanismo, señaló José Vasconcelos, fue una defensa biológico-social, como dique al alud ideológico y técnico que nos amenazaba desde el norte del continente,<sup>12</sup> en el escenario, venía gestándose como un convencionalismo de la comunicación con el público desde los tocotines y los mitotes a la manera indígena que tanto disfrutaba la plebe que asistía a las Follas desde la época co-



Grandes intérpretes de personajes mexicanos

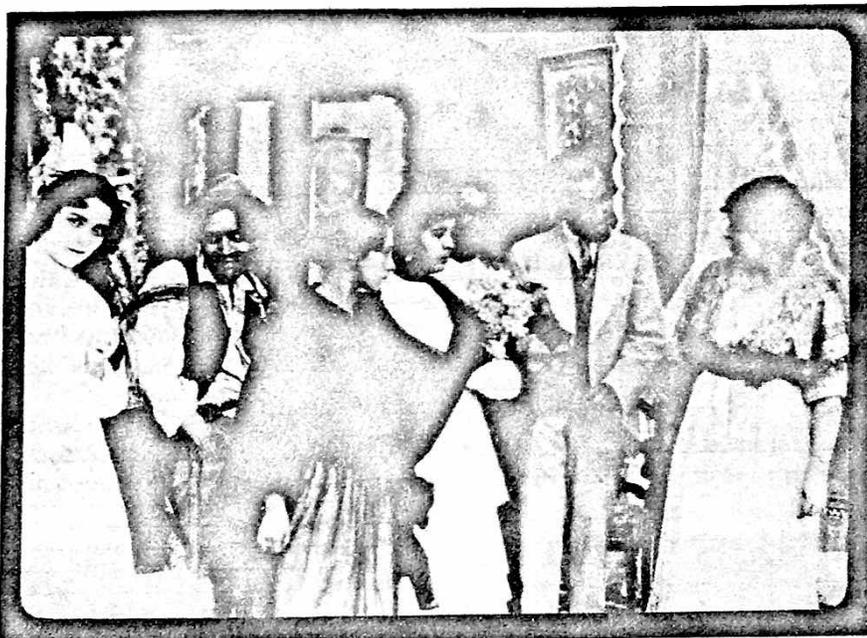
lonial. Lugares típicos y un lenguaje coloquial enmarcaron la aparición de charros y remendones por los foros, al igual que de la Milenaria Soldadera Mexicana, famosa desde los tiempos nahuas, que, como preludio a la lucha político-social, irrumpió entre candilejas por vez primera con rebozo cruzado como mantón de manila, y guaje de agua al hombro.<sup>14</sup> Pronto el género de huaraches y léperos, tan cultivado en las tandas populares de títeres y palenques vencería en el favor del público mexicano al género de alpargata, al vodevil francés, a la opereta y al cancán austriacos, y hasta a la misma ópera italiana. Sólo la Comedia Clásica Mexicana se mantuvo, indiferente, preservando su dicción peninsular, que enfatizaba las zetas hasta mediados del siglo XX.

En franca rebeldía contra el tradicionalismo extranjero, identificado al pasado y al despotismo, el género teatral mexicanista representa la primera victoria cultural nacional, a nivel auténticamente popular, y es cuna de varias generaciones de cómicos que impusieron una moda en dichos y caricaturizaciones típicas, extraídas de la calle y del campo; pero a las que daban su sello personal, influyendo sobre el habla, el estilo de vida y la conducta social. Para los cómicos capitalinos opinar en la política era como respirar; pues, de hecho, militaban por simpatía o por conveniencia en algún partido, y los que se sabían meter se convirtieron en ídolos del pueblo. De tan famosos artistas, por nombrar sólo a unos pocos, ¿quién no recuerda haber oído hablar de: Emilia Trujillo, Tacho Otero<sup>14</sup> Lupe Rivas Cacho, Esperanza Iriz, María Conesa, Paco Gavilanes, Eduardo Arozamena, Dolores Sánchez, Consuelo Vivanco, Valentín Asperó, Cuatezón Beristain, Panzón Soto, Joaquín Pardavé, Delia Magaña, Mantequilla, Lupe Velez, Celia Montalbán, Medel, Cantiflas, Tintán, Resortes, Palillo, Borólas, Herapos, Celia Viveros y ¡cuántos más!, que ilustran la auténtica tradición cómica mexicana del siglo XX?<sup>15</sup>

Nuestras primeras muestras de

teatro musical de revista política responden al marco de la dictadura porfiriana, que perpetuaba la paz de una burguesía imperante y la dependencia económica del país respecto al capital extranjero. La represión manifestada contra todo teatro revolucionario mexicano había sido bru-

supieron incorporar en sus libretos líricos, puestas en escena para familias decentes en los teatros elegantes del centro, como el Principal, el Lírico, el Colón, el Iris, aquellos esquemas genéricos del bajo pueblo: borrachitas, molenderas, indias ingenuas y ladinas, vendedores ambulantes,



Cómicos mexicanos. Tipos populares. Teatro Principal.

tal desde el gobierno de Miguel Lerdo de Tejada, que ya afrontaba serias contradicciones sociales.<sup>16</sup>

Los principales autores de obras políticas, entre muchos otros: José Elizondo, Manuel Mañón, José Ma. Romo, Guz Aguila,<sup>17</sup> Alfredo Robledo, Fernando Benítez, fueron la mayoría periodistas que parodiaban las proclamas, noticias y manifiestos revolucionarios, y estimulaban la inquietud sembrada por los periódicos. *El Imparcial*, *El Debate*, *Tilín Tilín*, *La Tarántula* y otros más recientes. Por esta originaria función se llamó así el teatro de "revista", que tomaba sus temas de los diarios y semanarios. Pero la verdadera fórmula de éxito del género mexicano hemos de atribuirlo a Pablo Prida, Carlos M. Ortega, y Manuel Castro Padilla, abogado, periodista y músico, respectivamente, conocidos entonces en el medio como "Los muchachos",<sup>18</sup> quienes con gran sentido comercial y también revolucionario

tes, vendedoras de chichicuilotes, payos, pelones y pelados, que notables intérpretes habían popularizado ya en los teatros de barriada, como el Apolo, el Briseño, el Zaragoza y, especialmente, el *María Tepaché* nombre dado al teatro "María Guerrero" por las tepacherías que lo rodeaban.<sup>19</sup>

Dichos tipos mexicanos, limadas la insolencia y la nota grotesca, se han hecho tradicionales de nuestro teatro y cine, e incluso de la televisión y su papel en el teatro ha evolucionado del mismo modo que las propias gentes de nuestro pueblo han mejorado su condición social: veamos los esquemas: Peón-Zapatista-general; obrero-lider-propietario; lépero-coyote-diputado; indita-soldadera-señorona; gata porfiriana-secretaría sindicalizada; pocha-estrella, etc. Sin duda, con más penetración y rapidez que en cualquier ensayo socio-económico, el teatro logró plasmar

la tipología nacional en su devenir campesino-urbano, y estableció las convenciones dramáticas del mexicano, vigentes a nivel colectivo; aunque desafortunadamente utilizadas hoy en día para el consumismo más desmedido.

Si la cualidad específica del teatro es su transitoriedad y no su profunda tradición, el género mexicano de revista, acaso mejor que ninguna otra forma dramática improvisada de la que se hayan podido preservar textos, manifiesta dicha condición de fugacidad: su carácter más visual que literario, y la nota de actualidad que apenas liga un boceto de sainete, ilustrado por una serie de cuadros con música, canto, baile y recitativos. Estructuralmente, guarda casi siempre el mismo orden: introducción, espectáculo y fin de fiesta. Los clichés, no obstante, han variado al capricho de sus autores: Opereta satírica, zarzuela política, melodrama lírico, propósito, charlotada de ca-

rácter político-crítico-judicial, desastre financiero-cómico-satírico-bailable miscelánea, ensalada, etc.

Pero nos resulta asombroso saber, que este tipo de teatro tuvo tal éxito económico que se llegó a imponer en todos los teatros de la capital, y de las principales ciudades de la República, como Puebla, Guadalajara, Mérida y Monterrey, saliendo en giras al extranjero, representándose muchos de los libretos políticos más de dos mil veces y presentándose en cada escenario hasta tres revistas distintas en una noche. Cientos de escritores incursionaron en el género, escribiendo revistas políticas por millares. Sólo de Pablo Prida Santacilia conocemos más de doscientos textos originales diferentes, planeados, improvisados y reformados, noche a noche, al calor de la risa del público y de las últimas noticias.

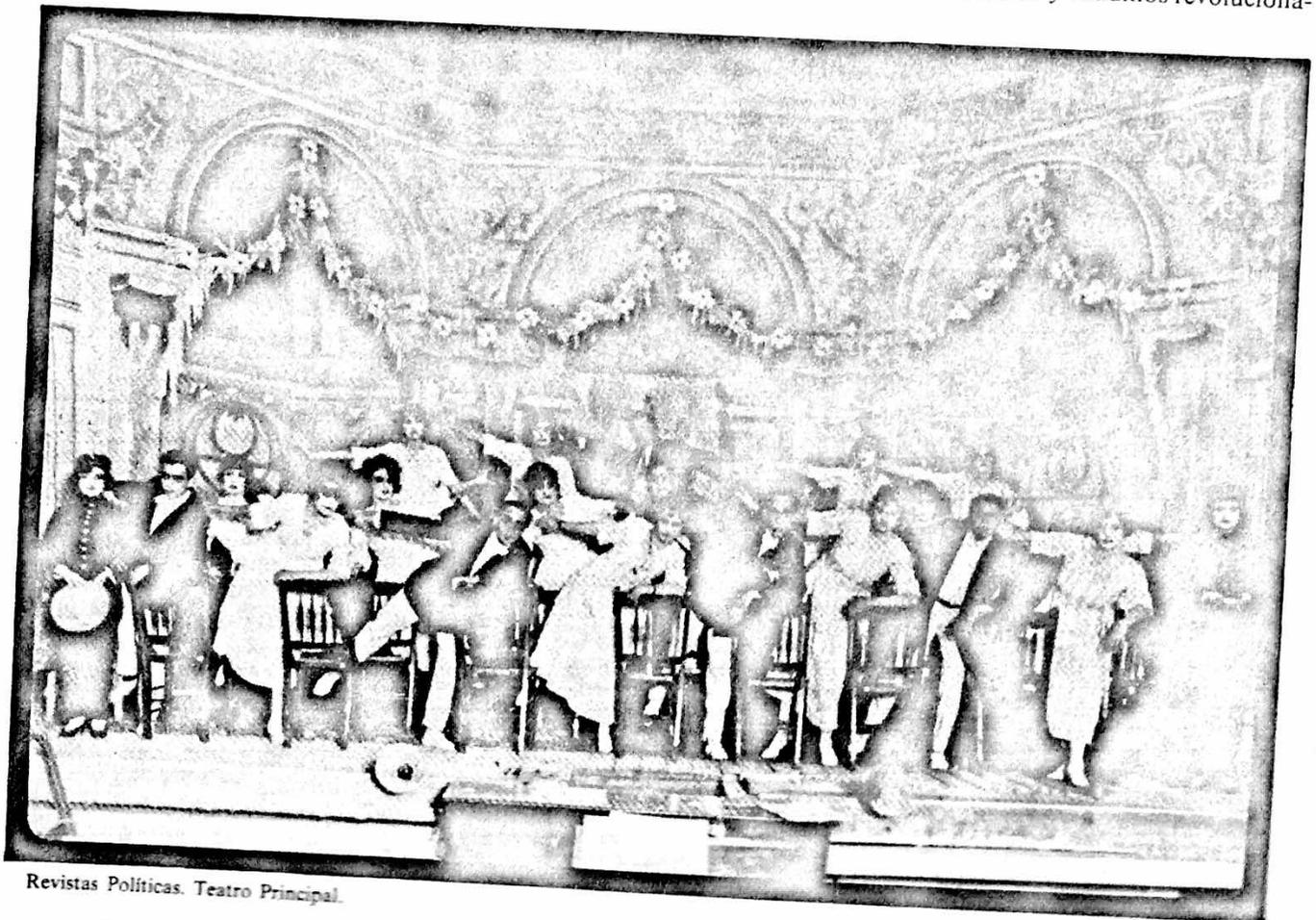
En términos generales, podemos decir que en este siglo, el teatro de género mexicano, parece haber cum-



Pablo Prida Santacilia. Autor de más de 20 textos de revista política mexicana durante la primera mitad del Siglo xx.

plido su desarrollo en tres etapas:

La primera abarca el ciclo revolucionario, de 1902 a 1907, etapa política de transición del liberalismo al constitucionalismo, en que surgen los más violentos ejemplos de sátira a dictadores y caudillos revoluciona-



Revistas Políticas. Teatro Principal.

rios. Los espectáculos se excedían en mostrar una estampa de México en que se deja en cueros lo mismo a las tiples que (metafóricamente) a los hombres públicos. Entonces se cantaban los corridos de la Cucaracha, himno de las tropas del norte, llenos de alusiones mordaces; y la población sufría, debido a la lucha cuerpo a cuerpo entre soldados del gobierno convencionalista y del gobierno constitucionalista, hambre, secuestros, huelgas, crímenes... Y un rabioso individualismo, manifiesto en el escenario:

*Sangre obrera*, 1906; *En la Hacienda*, 1907; *El cepo*, 1909; *El surco*, 1911; *El terrible Zapata*, 1911; *El tenorio maderista*, 1911; *El país de de la metralla*, 1913; *María Pistolas*, 1914; *El país de los cartones*, 1915; *Su majestad, el hambre*, 1915; *La ciudad triste y desconfiada*, 1916; y, posteriormente: *Vámonos con Pancho Villa*, entre miles de ejemplos.<sup>20</sup>

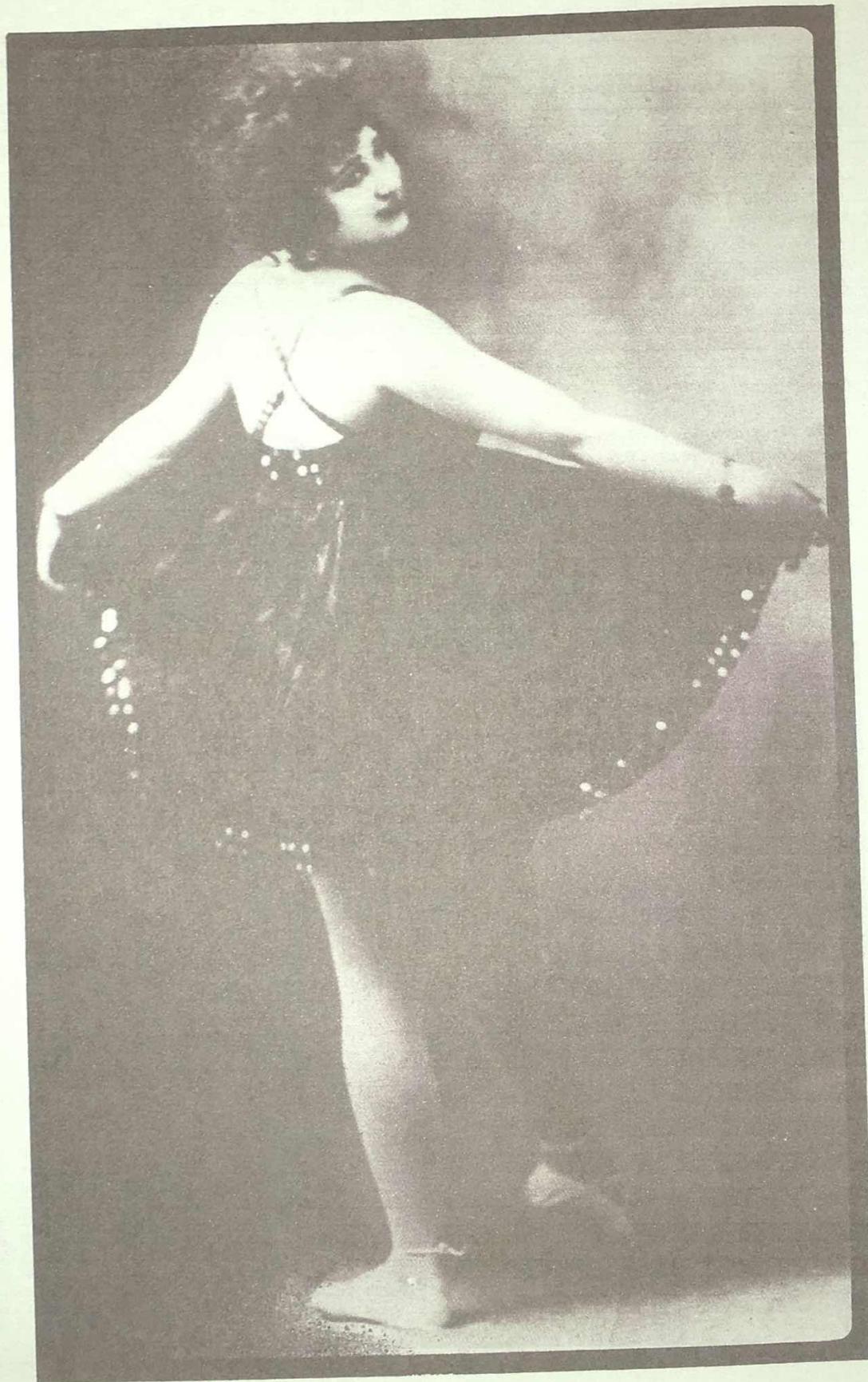
La segunda etapa del género mexi-

cano, puede definirse como un ciclo nacionalista, de 1918 a 1934, cuando el gobierno, de Carranza y Obregón, y después de Plutarco Elías Calles, reconocido ya internacionalmente, plantea una continuidad de programa. Así la revista política se vuelve el mejor espectáculo de la Capital; es subvencionada, y se intenta reivindicar el folklor y su visión optimista, ante un público pequeño burgués que iba afianzando sus intereses de clase. En general, se manifiesta a la conciencia de los mexicanos para que reconozcan sus valores propios, entre otros la capacidad de producción del país. Los títulos más populares:

*La tierra de los Volcanes* 1918; *Cielito Lindo*, 1919; *La mula de don Plutarco*, 1920; *El Sainete de la Democracia*, 1920; *El muy H. Ayuntamiento*, 1921; *No vayas a Dallas* 1921; *Aires Nacionales*, 1921; *Las 4 milpas*, 1927 y, más tarde, *Rayando el sol*, con el Panzón Soto.

La tercera época de la revista<sup>21</sup> política en México podemos situarla a partir del gobierno de Lázaro Cárdenas (1935); aunque, de hecho, podría suponerse que la enorme nostalgia que acusa se inicia ya desde 1931, a raíz del incendio del Teatro Principal, el más viejo de la ciudad desde la época Virreinal, catedral de la tanda y bodega de extraordinarias escenografías, telones galoneados de oro y plata, cielos, volcanes, magueyes y flores; artesanías invaluable, sombreros de charro, rebozos de Santa María, zarapes de Saltillo, jicaras de Michoacán, espuelas de Amozoc y machetes; así como trajes regionales espléndidos de chinvas, jarochas, tapatías, tehuanas y otros auténticos; y suntuosos vestuarios de fantasía, de todos los países exóticos del mundo; tramoyas y recursos fééricos; y colecciones de libretos originales. Todo se quemó y también murieron artistas y espectadores.





En la misma década, como cosa de la fatalidad habría de hundirse un barco en que viajaba a Argentina una gran compañía de repertorio de cómicos mexicanos, perdiéndose también los libretos y producciones de las revistas más famosas, montadas a todo lujo.

Entonces la Revolución armada se había convertido ya en tema de recuerdo, pues la lucha social había pasado definitivamente del campo de batalla a la expropiación petrolera y a la agitación sindical.

Los libretos comienzan a perder su línea anecdótica, desarticulándose, hasta ser desplazados por las variedades y el eskech tan reprimido que conocemos hoy día.

Algunas de las últimas muestras que conservan las características del género son: *La Ley del Trabajo*, 1931; *México a través de los siglos*, 1931; *El Corrido de la Revolución*, *La Resurrección de Lázaro*, *En Tiempos de don Porfirio* de 1938; *En Tiempos de Madero*, 1941; *Mexicanos al Grito de Muerdan*, en 1941; *La Feria del Hueso*, 1946; *Lo Truman o lo Dejan*, 1946; *La Hacienda de Carrillo*, 1955; y *Yo Colón*, con Cantinflas.<sup>22</sup>

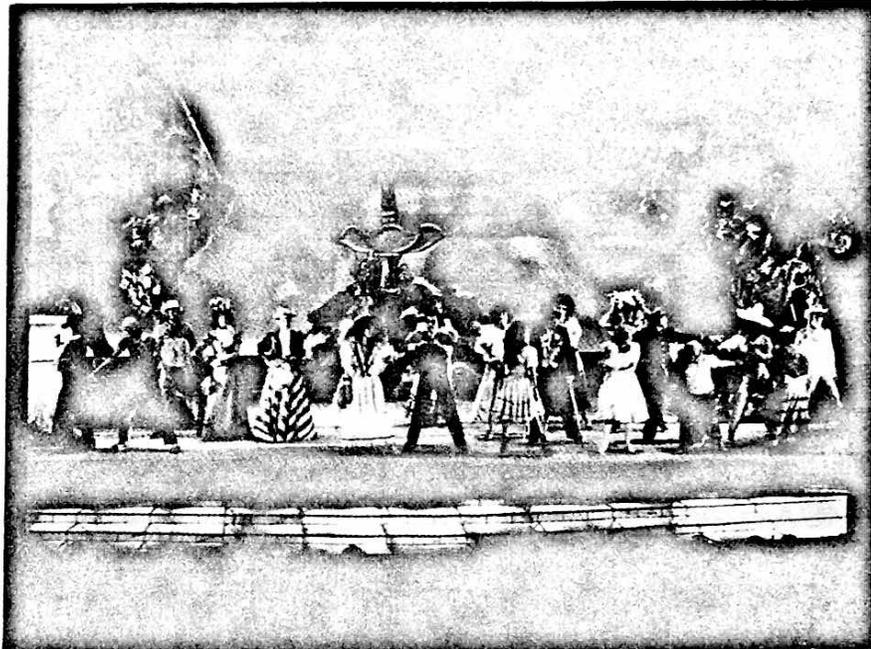
De tan abundante y variada producción, se deduce que estas obras sólo funcionaban y podrían seguir funcionando en relación a una actualidad y a un público concreto; y que, independientemente de los recursos mágicos, con que nos transportan a otras épocas y a otras latitudes, esto es con referencia más bien al presente y a la historia de los espectadores mexicanos, especialmente los capitalinos; porque este proceso teatral responde a una política de absoluta centralización: concierne más que nada a la ciudad de México.<sup>23</sup> Y esto es, sin duda, más que una revelación, una denuncia implícita, porque este teatro arrojó flechas certeras contra las injusticias de los poderosos, colocándolos por debajo de los más miserables; y sin embargo, no pudo romper con la imagen de las diferencias sociales, petrificadas en las figuras de su juego escénico, porque nuestra sociedad "revolucionaria" también amenazaba con petrificarse. De aquí ese humo-

rismo a veces tan reaccionario. En esta sinceridad radica su principal valor como arma de crítica político-social, ya que el género mexicano nunca planteó modificar los sistemas de gobierno ni evidenciar las causas socioeconómicas reales de la lucha

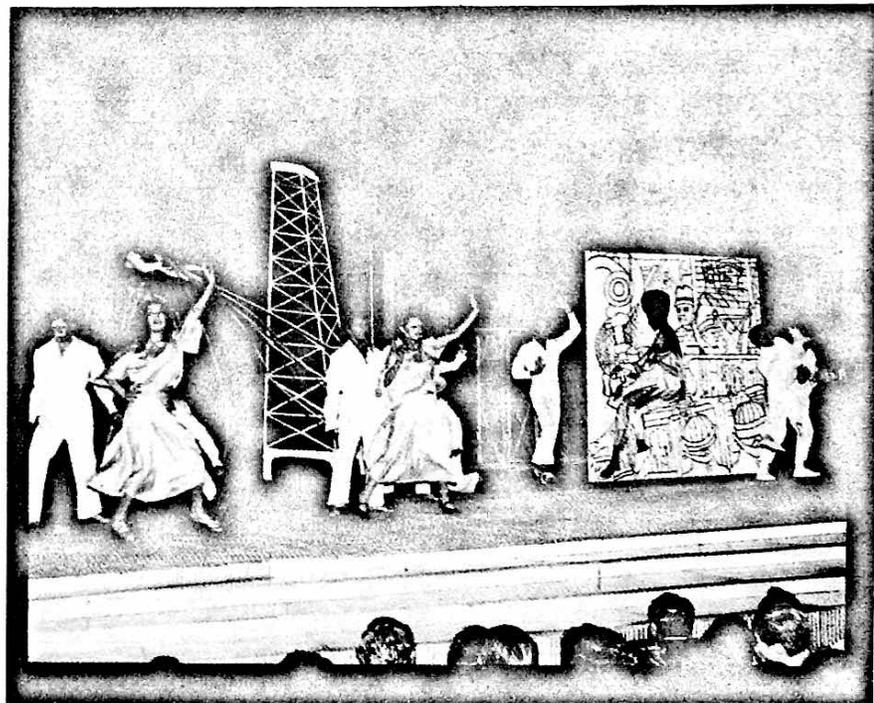
de clases; ni mucho menos pretendió llevar a una praxis política a los espectadores.

Floreció en un momento de crisis y palpitó al par de los grandes y pequeños acontecimientos, como un espejo desorbitado de la realidad vi-

El viejo género mexicano exhumado por estudiantes de Filosofía y Letras UNAM. Teatro Blanquita. México 1978.



Reconstrucción de fragmentos de revistas políticas de la Revolución Mexicana, por universitarios. Teatro Blanquita. México 1978-79.





Estudiantes de teatro mexicano. Carpa Geodésica. 1975-1980. Foto: Uribe.

viente, plasmando la vida del país de un modo que el pueblo entero sentía y comprendía. Convertido en una arma peligrosa, fue muchas veces utilizado, y otras tantas reprimido; pero fiel reflejo de su época, dejó una grotesca caricatura, en parte verdad y en parte eco de los esfuerzos por afirmar la personalidad nacional.

Barómetro fiel de la actitud sentimental de nuestra colectividad ante su propia historia, tuvo la cualidad de actuar como medio de información, lo que confirmó un carácter educativo, en la medida en que formaba opinión pública. Pero su mayor fuerza parece haber radicado en que, bajo las modas de diversión popular ínfima, expresó la acción simbólica de un culto a la patria, adheri-

do al paisaje y a la evolución de la raza.<sup>24</sup> Pero ¿por qué hablamos en tiempo pasado del género mexicano, sin la menor nostalgia? ¿Acaso no nos pertenece ya? ¿O, más bien, es que no ha muerto y sigue vivo, ahora como alternativa de dramaturgos y actores universitarios?

Hemos iniciado esta exposición pretendiendo dar respuesta a varias inquietudes formuladas al principio. Pero sólo para abrir nuevas interrogantes:

¿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?

Durante las recientes exhumaciones y experimentos del género mexicano realizados por estudiantes universitarios en las plazas públicas y en

los teatros más populares, como el teatro Blanquita, podemos reír con los espectadores y respirar confiadamente, pero también aproximarnos a un contexto social en que más importante aún que concientizar es alfabetizar y dar servicio médico, y en que la invitación al teatro juega un papel fundamental. Es evidente la necesidad en nuestros dramaturgos y artistas de convertirse en puentes entre la elite y la masa, informándose de las teorías de los intelectuales más cultos, pero sin perder su arraigo con el pueblo al que se dirigen; ni olvidar la responsabilidad social que el privilegio de hacer teatro demanda.

Si el teatro popular mexicano, de carpa y de revista ha sido repudiado, sobre todo por su nivel artístico; esto se debe a algo más que a un problema de mojigatería estética, contra lo cual siempre se enfrenta el arte de la representación.

Muchas veces los cánones de calidad son mecanismos autocráticos represivos, justificación de intereses de clase, y medio de exclusión elitista.

Y es que el teatro nacido de las fuentes directas de la vida es premotorio, muestra lo que todos saben, pero que algunos no les conviene que se acepte como real. Pero a pesar de esto, anda por allí, por las calles, por los caminos, entre los cómicos, en las carpas, viene y se va. Nace de la imitación burlona, del espíritu fársico, del escape colectivo y de la risa; sus constantes son la improvisación, la imagen grotesca del grupo humano del que nace, sus mitos y anhelos, su paisaje limpio o sucio, la crítica a los políticos, la burla a los vicios sociales, el canto desafinado, el baile descuadrado, la acrobacia raquíutica y el albur insolente...

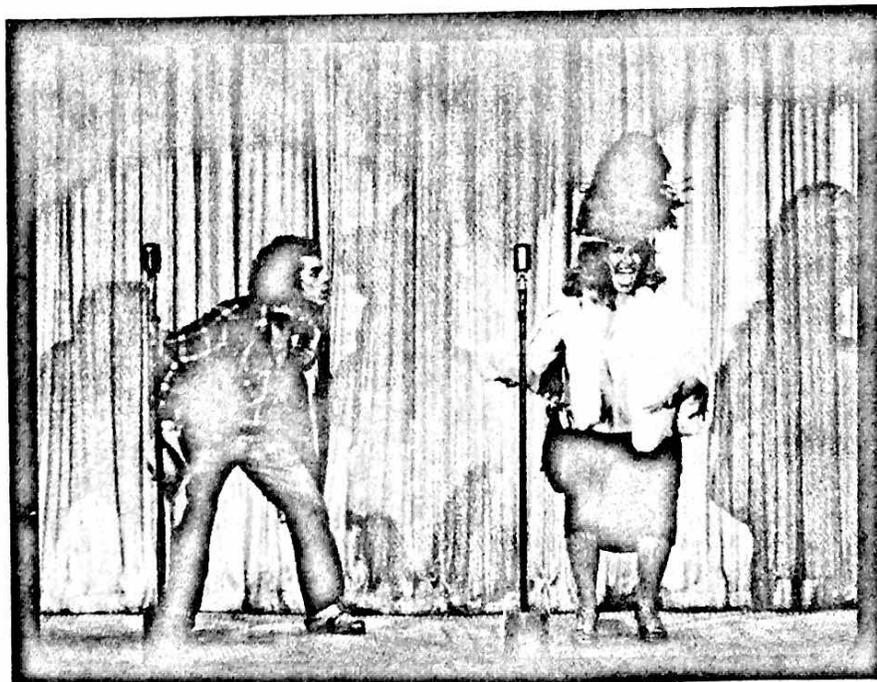
No obstante esta persistencia, no se piense en ninguna de estas muestras del teatro popular mexicano como en algo puro y originario, inocente o auténtico, ni como en una raíz limpia de la nacionalidad, ni menos aún como el folklor primero recuperado y sin mancha, ni tampoco en la sola expresión de honestidad del hombre que quiere verse libre; sino al contrario, en un mundo de impotencia; en un basurero, en un

saco raído de pepenador mugriento, donde hay que escarbar tapándonos las narices, entre las inmundicias, vomitando una y mil veces lo que somos y no queremos ser ni deseáramos que nadie fuera; pero que encarna la clave de nuestro ser y nuestro sino. Si el hombre de teatro en Méxi-

co, el profesionalista, el universitario decidieran algún día ser más honestos y menos exhibicionistas, deberían aproximarse a la carpa y a la revista política con más afán de comprender y de analizar, que el de inventar realidades, sean éstas infernos o cielos.



Alumnos de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, haciendo esqueches mexicanos en el Teatro Blanquita. México 1978. Foto: Ursula Bernath.



Reconstrucción de las viejas revistas políticas Mexicanas, por universitarios. Carpa Geodésica México 1977. Foto: Uribe.



## Bibliografía básica

**Mañón, Manuel.** "Historia del Teatro Principal de México" Editorial Cultura, México, 1932.

**María y Campos, Armando De.** "El teatro de género chico en la Revolución Mexicana". Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, México, 1956.

**Merino Lanzilotti, Ignacio Cristóbal.** "El teatro, arma de la Revolución Mexicana". Conjunto No. 32 y No. 41, Casa de las Américas, La Habana Cuba, 1977 y 1979.

**Núñez y Dominguéz, Roberto.** "Cuarenta años de teatro en México". Z. Editorial Rollan, Madrid, 1956.

**Prida Santacilia, Pablo.** "Y se levanta el telón". Ediciones Botas, México, 1960.

**Reyes de la Maza, Luis.** "El teatro en México durante el Porfiriato". UNAM. Imprenta Universitaria, México, 1964.

**Valencia, Antonio.** "El género chico". Taurus Ediciones, Madrid, 1962.

**Usigli, Rodolfo.** "México en el teatro", México, 1932.

**Familia Prida Santacilia.** Material fotográfico. Investigación de beca-rios de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Asesoría: Mtra. Luz María Nájera, Proceso: Francisco Uribe, Material de archivo. Hilda Barrera.

### NOTAS:

<sup>1</sup> Fray Diego de Landa. *Relación de las cosas de Yucatán*, p. 99.

Textos de los Informantes, Vol. VIII, Fol. 118 V.; AP: 1, 8 -Citado por Miguel León Portilla-. *La filosofía nahuatl*, en *Doctrina Nahuatl* acerca de la persona, p. 190.

<sup>2</sup> Cf. Acosta, José P. *Historia Natural y Moral de las Indias*; 6a. Ed., Madrid, 1717, Cf. Hildburg Schilling *Teatro profano en la Nueva España*. Imprenta Universitaria, México, 1958.

<sup>3</sup> Cf. Angel María Garibay K. *Literatura náhuatl*. Tomo II, pp. 121-158.

Cf. Enrique Olavarría y Ferrari. *Reseña histórica del teatro en México*, tomo I, p. 3. V. LA CABA, III época, No. 15.

<sup>4</sup> Cf. Robert Ricard. *La Conquista Espiritual de México*; Editorial Jus - Editorial Polis, México, 1947. p.p. 359-360 y p. 372.

<sup>5</sup> *México Libre* de Francisco Luis Ortega representada a principios del siglo XIX.

*La huérfana de Tlanepantla* de Anastacio

María de Ochoa y Acuña; representada a principios del siglo XIX. *La gloria en el Tepeyac y la felicidad de Juan Diego* de autor desconocido. *El abrazo de Acatempan y La política Casera* de Juan A. Mateos y Vicente Riva Palacio, estrenada en 1859. Y *Xochitl y Quetzalcoatl* de Alfredo Chavero, representadas en 1877 y 1878.

<sup>6</sup> *El Charro y Los Remendones* de José Agustín de Castro, (1730-1814).

*Deberes y Sacrificios*, estrenada en 1855, de José Tomás de Cuéllar, el *Facundo* de LA LINTERNA MÁGICA, que tanto escozor provocó por su crítica punzante también en sus dramas de costumbres nacionales.

<sup>7</sup> *El Tenorio Maderista* (1911) de Luis G. Andrade y Leandro Blanco. Mostraba al grupo de los Científicos, intelectuales que pretendían la evolución, pero rechazaban la revolución, representados por tumbas y esqueletos en la famosa escena del camposanto.

*El Tenorio Sam* (1913) de José Elizondo y Jacinto Capella.

*Don Juan de Huarache* (1920) de Arturo Avila "Gandolin".

*El Tenorio Bolchevique* (1920) de Guz Aguila *La Convención de Tenorios* (1938) de Alfredo Robledo y Luis Echeverría.

*El Tenorio Rojinegro* (1936) de Carlos M. Ortega sobre el presidente Lázaro Cárdenas.

*El Tenorio Pachuco* (1941) de Carlos M. Ortega en que aparecen los candidatos Lombardo Toledano y Maximino Avila Camacho.

*Tenorios Políticos* (1945) con Palillo, en vísperas de elecciones.

<sup>8</sup> El nombre de zarzuela nació con *El Jardín de Falerina*, comedia mitológica de Pedro Calderón de la Barca y música de Juan Hidalgo, representada en la casa de recreo. La Zarzuela del Real Sitio de El Pardo, en el siglo XVI. La zarzuela convertida en arte nacional español se eclipsó con la aparición de la ópera italiana, y hasta se consideró, por la nobleza, como vulgar y bárbara. Resurgió a mediados del siglo XIX con las tonadillas populares, en una lucha por desterrar lo extranjero, que hizo florecer el género chico español, llamado así dada su brevedad. De éste provino el género infimo, disparatado y exagerado, que añadió a la picaresca la influencia del vodevil y las variedades francesas.

<sup>9</sup> Aparecía *El Pueblo*, despertando, con su sombrero de petate al son de los acordes del Himno Nacional *La Patria* (1867) del Poeta Joaquín Villalobos. *Loa Patriótica* (1869) de Justo Sierra y Enrique Olavarría y Ferrari, y música del maestro Contreras. *Primero muertos que esclavos o el 5 de Mayo de 1862* (1903) de Julio Segura.

*Por la Patria* (1905), dedicada al "Héroe de la Paz", Porfirio Díaz, de Alberto Michel y música de Eduardo Vigil y Robles.

*Patria y Honra o la Intervención Francesa* (1905) de Vicente Morales.

*Fiestas Patrias* (1907) de Alfredo Romero y Campa, música de Margarito Vargas.

*A Rey Muerto, Rey puesto* (1908) de Alberto y Alejandro Michel, José de Casas y Adolfo Bernáldez.

*Patria Sacrificio y Libertad* (1909) de Vicente A. Galicia.

*El Apoteosis de un Exodo* de Ramón N. Franco. Drama épico lírico que preludiaba las fiestas del Centenario de la Independencia, haciendo desfilar desde a Moctezuma, Hidalgo, Juárez, el presidente, Apolo, Minerva, Angeles y entre sesenta y cuatrocientos niños. (No se representó)

<sup>10</sup> Federico García Lorca. *Obras completas*. Aguilar, Madrid, 1962, p. 34.

Aguilar, Madrid, 1962, p. 34.

V. Adolfo Sánchez Vázquez. *Las ideas estéticas de Marx*, p. 263.

V. Rodolfo Usigli. *México en el Teatro*. México, 1932. p. 197.

<sup>11</sup> *La segunda Conquista 1521-1539* de Alfredo Robledo y Luis Echeverría.

*El Tesoro de Elvita* (1940), acerca del capital que llegó a México en el barco El Vita, junto con muchos españoles.

*¿Somos o no Somos?* (1915), en que un Jokey inglés y el Tío Sam se disputan a una india mexicana; ejemplificándose así la palpante actualidad internacional que nadie ignoraba, a partir de la invasión de marinos norteamericanos al puerto de Veracruz en 1914. Y esta actitud de protesta se acentuó durante las expediciones punitivas, de E.U. contra Villa en 1916.

*El Jardín de Obregón* (1920) de Guz Aguila. Juego de palabras con el nombre del Presidente de E.U., Mr. Harding, y el de México, Albaro Obregón.

*Lo que vieron nuestros primos* (1921) de Eduardo Gómez Haro, cuando se pretendía el reconocimiento del gobierno mexicano por parte del E.U.

*No vayas a Dallas* (1921) de Guz Aguila. Con motivo del viaje del Ministro de Hacienda, Adolfo de la Huerta para firmar el convenio de la Huerta - Lemont.

*Los efectos del reconocimiento* (1922) de Carlos M. Ortega, Pablo Prida y Manuel Castro Padilla. Ponia en solfa la doctrina Monroe y el lema "América para los Americanos".

*La Doctrina Monroe* (1924) de Juan D. del Moral, aludiendo los tratados de Bucareli firmados entre México y E.U. en que se daban ciertas concesiones a los ciudadanos norteamericanos.

*Lo Truman o lo dejan* (1946) de Carlos M. Ortega y F. Benítez, alusión a la política del Presidente de E.U. Harry S. Truman.

<sup>12</sup> Alfonso Reyes *Letras en la Nueva España*. Obras Completas, tomo XII, p. 333 F.C.E., México, 1960.

Antonio Caso. *Discursos a la Nación Mexicana* p. 81. Librería de Porrúa Hnos. México, 192.

José Vasconcelos. *Obras Completas*. Tomo III, p. 681 Libros Mexicanos Unidos, S. A. México, 1959.

<sup>13</sup> *Las argenta*, zarzuela de Aurelio González Carrasco y música del maestro aragonés Rafael Gascón. Interpretada por una rubia española pero precursora de Valentinas y Adeltas. En la historia de la ópera ya había habido un brot folclorista y mexicanista desde 1859; *Un Paso a Santa Anita*, de Victor Landaluce con música de Antonio Barili.

Abrió una veta de oro para los empresarios



que rápidamente demandaron la adaptación de zarzuelas españolas al ambiente mexicano, *La Verbena de Guadalupe* (1896) de Armando Morales y Puente y Luis Arcaraz, inspirada en *La Verbena de la Paloma*, obra maestra del género chico, de Ventura de la Vega y Tomas Bretón.

*La Oficialista* (1904) de Mariano Sánchez Santos y música de Salvador Pérez e Ignacio Sánchez Santos, fue una réplica conservadora.

<sup>14</sup> Emilia Trujillo, creadora de molenderas, borrachitas, vendedoras de chichicuilotes, e indias ingenuas y ladinas.

Tacho Otero intérprete de payos, pelados y toda una gama de personajes peculiares que se consagraron en los teatros del Centro con el *Chin Chun Chan* (1904). Zarzuela de Rafael Medina y José F. Elizondo, con música de Luis Jordá, durante la temporada organizada por la recién fundada (1902). *Sociedad de Autores Mexicanos*.

<sup>15</sup> *El Cuatezón Diputado* (1921) de Guzmán Aguila, fue escrita para el actor Leopoldo Beristáin "El Cuatezón".

*Soto Rector* (1944) de Carlos M. Ortega, escrita para el actor Roberto Soto.

*El Informe de Cantinflas* de Roberto Robledo y Luis Echeverría, escrita para Mario Moreno "Cantinflas".

<sup>16</sup> *El incendio del Jacalón* (1874) drama de A. Lerdo, le costó a su autor casi la muerte por hacer picantes alusiones a influyentes.

*Los Martirios del Pueblo* (1875) drama de Alberto G. Bianchi, dedicada a los obreros así: "A vosotros, que sois víctimas de los poderosos y que comenzáis a quitaros el yugo que os oprime...", fue motivo que su autor fuera encarcelado e incomunicado durante el gobierno de Lerdo de Tejada, suscitándose con ello un gran descontento en periódicos y sociedades literarias, que trascendió a toda la opinión pública.

*Manicomio de Cuernos* (1890) Revista de Eduardo Macedo y Arbeu que mostraba a tres municipios, paraguas en mano, bailando una polka.

*La Vecindad de la Purísima* del mismo autor. *La Cuarta Plana* (1898) Revista de Luis Fernández Frías y Pedro Escalante Palma, con música de Carlos Curti. Inspirada en la última Plana, del diario *El Imparcial*, y en los anuncios que ésta contenía para hacer una discreta ironía sobre personajes de actualidad. Las tiples aparecían representando a los periódicos y revistas de la época.

Armando de María y Campos considera como el origen de nuestro teatro de revista política a *Vivitos y Coleando* primera obra política española, subtitulada "pesca cómica lírica". En ella aparecían el Sena, el Tiber, el Elba, el Danubio, el Manzanares. Fue estrenada en Madrid y México, en 1884.

Verdadero magnavoz de la rebelión fueron: *Sangre Obrera* (1906) de Rafael A. Romo y música de Fernando del Castillo. Estrenada a raíz de los sucesos de Cananea.

*Rebelión* (Yucatán, 1907) de Lorenzo Rosado D., y música de Arturo Cosgaya. Escrita contra el latifundismo.

*En la hacienda* (Guadalajara 1907) de Federico Carlos Kegel y música de Roberto Contre-

ras. Critica la vida del peón y el derecho de pernada. Obra predilecta de Alvaro Obregón por la inconformidad que despertaba.

*El Futuro Funcionario* (1908) de José M. Romo y música de Rafael Ordóñez.

*El Cepo* (Yucatán 1909), zarzuela de Santiago Pacheco Cruz, sobre los sufrimientos de la raza maya.

<sup>17</sup> Antonio Guzmán de Aguilera, "Guz Aguila", autor de revistas políticas. Fue colaborador del Doctor Atl.

<sup>18</sup> Carlos M. Ortega nació en 1889 y escribió para el teatro a partir de 1906. Pablo Prida Santacilia nació en 1886 y ha escrito para el teatro desde 1915.

A ambos autores, junto con el compositor Manuel Castro Padilla, se les ha conocido en el medio teatral como "Los Muchachos", siendo verdaderos profesionales del teatro.

A ellos se debe la reivindicación del folklore en la escena y el florecimiento del género mexicano. Con su incansable labor conservaron la tradición teatral de nuestro pueblo, en la época más crítica para el arte nacional.

<sup>19</sup> Carlos M. Ortega. *Apuntes para cincuenta años de teatro frívolo en México*.

<sup>20</sup> *La Cuarta Planta* (1898), revista de Luis Fernández Frías y Pedro Escalante Palma con música de Carlos Curti.

*Frivolidades* (1907) de Carlos M. Ortega y Diógenes Ferrand, basada en un seminario *México Nuevo* (1909) revista de Carlos M. Ortega y Carlos Fernández Benedicto, inspirada en el periódico antirreeleccionista del mismo título. Ridiculizaba el anarquismo y la política vigente. "Esta fue, en este siglo la primera obra política del género alegre que debió su éxito —y el de ésta fue muy grande— a las alusiones a nuestros hombres en el poder" (Pablo Prida. "Apuntes Teatrales".)

*Madero Chantecler* (1910) del diputado porfirista y poeta José Juan Tablada. Criticaba la ideología expuesta por Madero en su libro *La Sucesión Presidencial*, enfocándola de modo análogo al padecimiento, entonces incurable, de la sífilis.

*El Pájaro Azul* (1910) de José Ignacio González y Julio B. Uranga, con música de Luis G. Jordá y Lauro D. Uranga, reproducía un diario imaginario como si existiera la libertad de prensa, atacando al gobierno y enfocando el problema agrario.

*Sicalipsis* (1906) fue el título de la primera revista con que apareció Carlos M. Ortega en colaboración con Santiago Suárez Longoria, alcanzando un éxito rotundo.

*El País de la alegría* (1911) de Carlos M. Ortega y Luis G. Andrade, celebraba la entrada triunfal de Francisco I. Madero a la capital, precedida por un fuerte temblor de tierra.

*Nueva Era* (1911) de Carlos M. Ortega y Rafael Armas. Mostraba a dos beatas que simulaban ser el Presidente Interino Lic. Francisco León de la Barra y el Caudillo de la Revolución, Francisco I. Madero que chismorreaban y murmuraban de los progresistas y antirreeleccionistas.

*El Surco* (1911) de José F. Elizondo y José Rafael Rubio. Es un documento de cómo se sentía la revolución tanto en el campo como

en la ciudad. Su calidad la sostuvo en cartel durante 25 años, siendo del gusto de maderistas, huertistas, constitucionalistas, villistas, zapatistas, etc.

La personalidad, piedra angular del anarquismo según Stalin, parece haber sido el eje de toda la contienda en México, a partir del *Programa del Partido Liberal*, lanzado en 1906 por Ricardo Flores Magón.

*México al día*, (1911) de Jacinto Capella, reproducía la efígie del Apostol de la Revolución, Francisco I. Madero, (Presidente de México) emergiendo de un sol resplandeciente, al son del himno "Águiles Serdán", mártir revolucionario.

*El País de la Metralla* (1913) de José F. Elizondo con música de Rafael Gascón, estrenada a la muerte de Madero, después de la Decena Trágica, se inclina a la dictadura militar impuesta por el general Victoriano Huerta, quien trataba de ganarse al pueblo, haciéndose amigo de los cómicos. Comenta el Cuartelazo de la Ciudadela y ataca a villistas, zapatistas y carrancistas levantados ridiculizando a sus jefes principales con caracterizaciones grotescas; así como a la política intervencionista norteamericana, simbolizada por un libidinoso Tío Sam.

*María Pistolas* (1914) de Francisco del Castillo Güido, basada en el mote que el populacho dio a la Srta. profesora normalista María Arias Bernal, a quien el general Obregón había cedido su pistola durante un homenaje a la memoria de Madero, ante la tumba de éste, por ser "la única digna de llevarla"...

*Su Majestad el Hombre* (es de Junio de 1915) de José María Romo, revista que hizo famoso un cuadro titulado "A saquear tocan", interpretado por un exaltado coro de criadas, y rematado por una apoteosis al futuro de la patria, y fue "algo así como un *apropósito* de actualidad..."

*El País de los Cartones*, (23 de Noviembre de 1915) "desastre financiero cómico-satírico-bailable...", de Carlos M. Ortega y Pablo Prida. Fue una crítica a la moneda que circulaba, a los falsificadores de billetes que abundaban, y a los "coyotes" que especulaban con las necesidades del momento. Su éxito fue tal que se representó en toda la república durante más de diez años.

*La Ciudad Triste y Desconfiada* (1916) de los mismos autores, atacaba las tres pesadillas de la época: coyotería, politiquería y cocotería.

El 6 de Diciembre de 1914 ocuparon la capital más de 50,000 guerrilleros de la División del Norte y del Ejército del Sur, y se sentaron en la silla presidencial sus caudillos: Francisco Villa y Emiliano Zapata. Sobre Zapata ya se habían hecho varias revistas, aprovechando su fama de asaltante despiadado, por lo que se le dio el mote de Atila del Sur:

*El Terrible Zapata* (1911) de Luis G. Andrade; y *El Terrible Vázquez* (1912) de Humberto Galindo y Manuel Mañón.

Y sobre Villa se estrenaron después: *Vámonos con Pancho Villa* (1926), adaptación de libro de Rafael F. Muñoz, *Viva Villa* (1931) y *Los hijos de Pancho Villa* (1935) de Guzmán Aguila.



<sup>21</sup> *La Tierra de los Volcanes* (1918) de Carlos M. Ortega, Pablo Prida y el maestro Manuel Castro Padilla. Escenografía de Rodolfo Montenegro y Adolfo Best.

*Cielito Lindo* (1919) de los mismos autores.  
*La República Lírica* (1919) de Carlos M. Ortega y Tirso Saenz, música de Manuel Castro Padilla. Aludía a la campaña electoral de Alvaro Obregón, Pablo González e Ignacio Bonillas, apodado "Flor de té"; antes del asesinato del presidente Venustiano Carranza.

*La Huerta de don Adolfo* (1920) de Guzmán Aguila. Dialogaban las hortalizas sobre la política del presidente Adolfo de la Huerta.

*La mula de don Plutarco* (1920) de Guzmán Aguila contra el general Plutarco Elías Calles.

*El Sainete de la Democracia* (1920) de Humberto G. Galindo.

*Las Fiestas del Centenario* (1921), con una apoteosis de Hidalgo a Carranza, recién asesinado.

*Aires Nacionales* (1921), de Ortega y Prida.  
*El muy H. Ayuntamiento* (1931), de Carlos M. Ortega, Pablo Prida y Manuel Castro Padilla.

*La herencia del Manco* (1924) de Emilio Cabrera. Críticas a la administración del presidente saliente Alvaro Obregón, quien había perdido un brazo en las contiendas bélicas.

*Trapitos al Sol* (1924-1928) de Carlos M. Ortega y Pablo Prida. Representada durante la transmisión de poderes de un presidente a otro, en tono de corrida de toros.

*Las cuatro milpas* (1927), de Ortega, Prida y Federico Ruiz. Muestra el choque del mundo campesino con el de la ciudad. En un tiempo fue considerada una joya del teatro de género chico.

*De Calles y Deportes* (1928) de José Moreno Ruffo, alude al presidente saliente Plutarco Elías Calles, y al entrante Emilio Portes Gil.

*La venida de Pascual* (1930) burla a Pascual Ortíz Rubio, electo presidente.

*El Nopalito* (1930) de Tirso Saenz. Alude al carácter de Pascual Ortíz Rubio.

*La Resurrección de Lázaro* (1935) de Carlos G. Villaneve. Se refiere al Presidente Lázaro Cárdenas que mostró autoridad en su gobierno sobre el Jefe Máximo de la Revolución Plutarco Elías Calles.

*Entren Santos Peregrinos* (1939), alude a los candidatos a la Presidencia.

*El Máximo Pachuco* (1941), referida a la manera de vestir de don Maximino Avila Camacho, hermano del entonces presidente de México.

*P.R.M. - R.I.P.* (1946), al instituirse el actual P.R.I. Partido Revolucionario Institucional.

*El País de las Sonrisas* (1946) con respecto a la sonrisa del electo presidente. Lic. Miguel Alemán.

*El último Fresco* (1934) de Carlos M. Ortega y Fernando Benítez, que hacía revista de la revolución con motivo del mural pintado por Diego Rivera con el mismo tema.

*El Corrido de la Revolución* de Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno.

*Rayando el Sol* de Carlos G. Villaneve. Representada por el "Panzón" Soto, en el Teatro de Bellas Artes.

*Martín Garatza* basada en la novela de Vicente Riva Palacio.

*México a Través de los Siglos* (1937), presentaba la historia del país desde la Conquista a la Expropiación Petrolera; estrenada en el Palacio de Bellas Artes.

*En Tiempos de Don Porfirio* (1938) de Carlos M. Ortega y Pablo Prida y Francisco Benítez con música de Federico Ruiz y Manuel Castro Padilla.

*Recordar es vivir* (1938), también del ciclo Porfiriano.

*En Tiempos de Madero* (1941) de Carlos M. Ortega, Pablo Prida y el maestro Federico Ruiz.

*Mexicanos al grito de muerdan* (1941)  
*Muerdan no asalten* (1944).

*Alí Babá y sus 40 Líderes* (1944), ataca a la C.T.M. y a su líder Vicente Lombardo Toldano.

*La Feria del Hueso 7 de Octubre* (1946). Sobre el tradicional acomodo burocrático durante el cambio de régimen.

*La Hacienda de Carrillo* (1925). Actualización de *Las cuatro milpas* (1927) de los mismos autores.

<sup>23</sup> *La Ciudad de los camiones* (1918) de Castro, Prida y Ortega.

*Agua Va* (1920) de Alberto Michel, Tirso Saenz y música de Eduardo Vigil y Robles, durante la escasez de agua en la capital.

*El Estado Seco* (1920) de Tirso Saenz, sobre la Ley Seca en Sonora, y las condiciones del Estado.

*El País de las Quebras* (1920) de Guzmán Aguila.

*El último impuesto* (1924) de Pablo Prida y Manuel Castro Padilla, sobre el reciente *incometax*.

*El Copete de Palacio* (1924), durante la reconstrucción del Palacio Nacional. Otros temas políticos e históricos también hacen referencia al D. F.:

*La República bolchevique* (1921) de Guzmán Aguila, dedicada al régimen de Felipe Carrillo Puerto, gobernador de Yucatán.

*Los Bolcheviques* (1921) de Tirso Saenz y Angel Rabanal, irónica adhesión a la C.R.O.M., o sea Confederación Regional Obrero Mexicana.

*La Bandera Rojinegra* (1921), plan ranchero en un acto, de Humberto Galindo quien recomendaba el uso del Pabellón Trigarante. También los cronistas tomaron represalias contra las revistas antihuelguistas.

*El Desmoronamiento* (1929) de Guzmán Aguila, sobre los escándalos del líder de la C.R.O.M. Luis N. Morones.

*La Ley del Trabajo* (1931) de José F. Elizondo a raíz de la publicación, el 28 de agosto de 1931, de la Ley Federal del Trabajo, reglamentaria del Artículo 123.

*El Nuevo Código* (1931), charlotada de carácter político crítico-judicial de José Moreno Ruffo.

*Los Naufragos de la MORC* (1934) de Emilio Cabrera durante la crisis de la C.R.O.M. Y éstos de la Guerra Cristera.

*La Concha Madre* (1928) de Carlos G. Villaneve, estrenada después del asesinato de Alvaro Obregón, (electo presidente por segunda vez) en que se vio complicada la monja abadesa Concepción de la Llata, junto con el

magnicida, José León Toral.

*Cuando Suenan las Campanas* (1929) de Rodolfo Sandoval, aludía al momentáneo arreglo religioso entre el Arzobispo Leopoldo Ruiz Flores y el Presidente Emilio Portes Gil.

*La Nación Mártir* (1930) de Carlos Villaneve, alude a la cruenta guerra cristera en el occidente de México.

*Camisas Rojas* (1931) de Carlos M. Ortega. Durante la persecución religiosa, a partir de la publicación de la Encíclica *Acerba animi*, que motivó al clero a protestar contra las leyes. Los "camisas rojas" de Tomás Garrido Canabal, Ministro de Agricultura, procedieron a hacer lo mismo que hacían en el Estado de Tabasco, balaceando a los fieles de la Parroquia de Coyoacán en el D. F. *Se acabaron los ateos* (1939), al solucionarse el conflicto.

<sup>24</sup> Las obras que acotamos son teatro de la Revolución, pero al fin y al cabo, teatro, ficción. Y todo teatro, por infimo que sea, justifica el mundo desde un punto de vista estético. Por ello se burla de la muerte:

"Que venga la muerte  
A ver si la sigo  
al cabo es muy flaca  
no puede conmigo."

Hace latir simultáneamente los tonos de picardía e ingenuidad.

"De Matanzas te traigo un recado  
y me han dicho que a tí te lo dé.

Si me pides el pescado te lo doy.  
Si me compras el pescado te lo doy."

("El País de los Cartones" (1915). Coro de charros y chinas poblanas, cuadro tercero.)

Manifiesta gozo ante la belleza de la vida:

"Amapolas mexicanas  
coloradas y encendidas  
cual la sangre de mis venas  
amapolas olorosas."

"Xochimilco tierra linda  
la tierra de mis amores  
donde todas las chinampas  
están bordadas de flores."

"Ranchero, ranchero mío  
deja que salga la luna  
pa que alumbre mi querer  
y pa que arrulle la cuna."

("El muy H. Ayuntamiento", (1921). Coro de indias, cuadro segundo.)

Y se alimenta de recuerdos:

"Romance del tiempo antiguo,  
dichosos años aquellos  
en que México vivía  
de esperanzas y recuerdos"

("En Tiempos de Don Porfirio" (1938). Evocación, cuadro octavo.)



María Conesa