

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales .

" E L B L A N Q U I T A "

Un Testimonio

Filmación-ensayo-reportaje sobre el teatro Blanquita.

TESIS PROFESIONAL

Para obtener el título de
Licenciado en Ciencias de la Comunicación.

P R E S E N T A

S A U L S E R R A N O G U E R R E R O .



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

Capítulo I	Presentación.	pg. 1
Capítulo II	¿Qué es el Cine Testimonial? ¿Vale la Pena Hacerlo?	pg. 8
Capítulo III	Del Teatro del Poder, La Re- volución y Hasta el Teatro Blanquita.	pg. 14
Capítulo IV	Planteamiento para la Realiza- ción de una Película Tes- timonial sobre el Teatro Blan- quita, o sea: ¿Vale la Pena que Alguien vea lo que Estoy Viendo?	pg. 55
Capítulo V	Lo que Quedó Filmado Aquél Día en el Blanquita.	pg. 66
	Bibliografía	pg 82

CAPITULO I

Presentación

La idea de este trabajo y de la película testimonial sobre el teatro Blanquita surgió a partir de una noticia: Margo Su -dueña y generadora del estilo Blanquita- va a dejar el teatro, ya no va a dirigirlo.

Pensar en el Blanquita sin Margo Su era esperar la in existencia del Blanquita tal como era.

En ese momento decidí hacer un rescate visual del contenido del programa que noche tras noche se estaba dando. La fo tografía podría dar cierto testimonio y yo, como fo toógrafo, tra taría de lograr la mejor calidad de imagen. Pero eso, después de pensarlo un poco, no testimoniaba el centro, el ambiente, la vida del teatro ante el espectador.

Entonces -pensé- el testimonio escrito debe darme la in formación necesaria. Las entrevistas, los datos, las encuestas, las apreciaciones me darán un documento que refleje cómo era el teatro Blanquita en su mejor época. Esta posibilidad era más atinada, pero seguía sin resolver el punto central que yo quería reflejar, rescatar: la vida, el ambiente, el espectáculo.

El siguiente escalón me llevó a otro medio de rescate: el cinc.

El cine documental, el filmar el testimonio, el rescatar -ahora sí- el ambiente, la vida, el espectáculo ocurrido en los años previos a los 80s era posible.

Mi deseo era tratar de ser lo más objetivo posible: dar una serie de secuencias armadas en documental, que reflejaran cómo era el Blanquita de 1960 a 1980 y que fuera valorado en el año 2000 o después. A medida que pasara el tiempo el valor de esa filmación se incrementaría. Al menos podría mostrar a mis descendientes cómo se daba un espectáculo popular en ese teatro enorme del Eje Central, de la calle Lázaro Cárdenas, de San Juan de Letrán. Pero hacer todo un proceso de filmación durante varios meses no era posible, además de que resultaría inabordable. Había que empezar por buscar el momento propicio, el momento en el cual el Blanquita presentara un show bueno desde varios aspectos: que fuera atractivo por las diversas personalidades del espectáculo y entonces, filmar lo equivalente a una temporada, a un período de tiempo en el que los artistas no cambiaran y que fueran representativos y populares. Esas temporadas podían durar meses o días. Nada escrito está en la coincidencia de las estrellas en el espacio del teatro. Unos nacen, otros se van. En el teatro de revista se dan más los cometas que las estrellas y constelaciones fijas. Si el proyecto de trabajo de Pérez Prado o Irma Serrano, por dar ejemplos atractivos, tiene un aire de siete días y se presenta en el Blanquita, puede

que pasen muchos meses para que se presenten de nuevo y puede darse el caso de que ya no regresen... o retornen a los dos meses.

El costo del proyecto se incrementaba con cada día extra de filmación, así que habría que estar muy alertas para lograr, con poco tiempo y poco material, un testimonio claro.

Con una semana de filmación desde varios ángulos, con paciencia, se daría en la edición el equivalente a una función del programa del Blanquita.

Para brindar eso tenía que estar, como director del documental, muy vinculado al ambiente o, al menos, ser reconocido por el personal y por los artistas, lograr su confianza, su apoyo y fundamentalmente, su aprobación para ser filmados como parte del programa del teatro.

Margo Su, la empresaria, autorizó que yo asistiera al teatro, que husmeara tras bambalinas, que hablara con los artistas. Mario Munguía me presentó con el director escénico y éste, a su vez, con artistas y técnicos. La entrada ya se me permitía. Los primeros días saludaba aquí y allá, después empecé a tomar transparencias para ver cómo respondían las luces, para ver los cambios de iluminación, para afianzar la planeación de tomas, porque ya con la cámara de cine no podría improvisar o empezar a buscar "ángulos".

Ya como conocido del personal técnico y de los artistas del momento, invité al fotógrafo para plantearle las ideas y, juntos, encontrar la forma de retratar mejor el espectáculo.

A los siguientes días se incorporaron al cuerpo de mirones: el sonidista, su ayudante y el responsable de producción, para ir mezclándose y no llamar demasiado la atención en los días de filmación.

Se necesitaba un equipo humano muy reducido, tanto por cuestiones de espacio como por un intento de filmar lo más desapercibidamente posible. No quería yo determinar actitudes o poses entre quienes estuvieran ante la cámara. La realidad es que el medio teatral poco se deja influir por una cámara y unos cuantos cineastas noveles; eso lo supe ya fuera de tiempo, pero la precaución no fue en vano.

Tras ciertas discusiones con el equipo llegué a convencerlo de que las entrevistas de hecho no existirían en la película, que eso se dejaría para el testimonio escrito. El esquema tradicional y fácil es llevar un documental -y de paso hacer lo largo metraje con el consiguiente prestigio para el director- con entrevistas. No se requiere gran ciencia para ello y si se da más información "objetiva", se maneja y se demuestra con el hábil manejo de las preguntas, se alarga el tiempo y se puede editar fácilmente: cuando no se sabe cortar a la

siguiente toma, se "ilustra" con entrevista, o ésta con algún sketch o ambiente escénico. La continuidad la dan las palabras y no las imágenes.

Ese esquema de entrevista-acción no me atraía, era y es demasiado fácilón.

El otro procedimiento cinematográfico malo era meter imágenes con voz de locutor en off -más grave, de preferencia, para darle profundidad y seriedad al trabajo. O sea, típico estilo Bilvatúa, tipo audiovisual.

- "No quiero ni entrevistas con personajes importantes, ni voz en off. Quiero el puro testimonio. No busco decir nada en boca de otros. Quiero simplemente mostrar que mi documental es precisamente eso: un documento, una "ilustración acerca de un hecho", principalmente histórico. Algo que sirva para comprobar que el teatro Blanquita, durante el período empresarial de Margo Su, era eso tal como se ve en pantalla y no otra cosa.

No busco -les dije a mis colaboradores- documentar algo, no busco probar la verdad acerca del teatro con documentos, ni instruir o informar con datos, fechas y nombres a nadie. Quiero, con el texto y la película, adentrar al lector y/o espectador en lo que es o representa el teatro Blanquita, quiero propiciar un acercamiento, una revaloración de su importancia.

Quiero mostrar algo que víy hacerlo a través del tes timonio cinematográfico, utilizando la imagen, el sonido y la edición para crear un documento que ilustre algo acerca de este fenómeno de teatro popular. De esta última etapa del teatro Blan quita. Quiero que el trabajo ya terminado sea en sí un documen to que pueda mostrar a otros objetivamente sobre cómo fue el teatro de Variedad al final de su historia, historia que se ini ció cuando el pueblo -las capas pobres y medianas de la socie- dad- el peladaje empezó a asistir a los espectáculos frívolos que parodiaban socarronamente las representaciones serias y cul- tas destinadas a la aristocracia porfiriana. Este teatro frívo- lo, sin hilo dramático, formado por piezas cortas, por chungas políticas, por brevedades del ser que presentan coristas, borra chitos, personajes burlescos, canciones desafinadas, revistas de variedades que definiera Ignacio M. Altamirano en 1869 como:

un pasatiempo de un día, que ni se hace con el objeto de buscar inmortalidad, ni sirve para otra cosa que para soltar tres o cuatro pullas al galope.

Ya con las basea claradas en todos los participantes, iniciamos el proceso de filmación para lograr hacer un documento de ese espectáculo popular que dentro de unas décadas o años, será tan desconocido como lo es ahora el que se presentara en el teatro Arbeu, el Principal o el María Guerrero de los cuales, incluso una fotografía o serie de ellas, permite a los estudiosos

o interesados directores, rearmar o imaginar cómo fueron esas presentaciones y alegrarse por ello.

La sección escrita de este ensayo-reportaje-testimo--nio-documento filmico, tiene como objetivo presentar las bases y valoraciones que nos conduzcan a conocer la importancia histó--rica del teatro Blanquita en el contexto del teatro popular mexi--cano.

El objetivo es mostrar el teatro Blanquita, lograr acer--car al lector-espectador a lo que siento que es ese teatro; si lo logro me dará por bien servido. Mostrar las técnicas sería distraer, enfriar, distanciar. No sirve para mucho, más aun cuando no se trata de enseñar o dar fórmulas de cómo filmar un evento. No entra a escena el guión técnico, los primeros plan--teamientos, los planes de toma, los problemas de sincronización en la edición de imagen y sonido cuando no se tiene cable de pul--so y se trabaja con cámara y grabadora sin cristal de cuarzo.

¡Adelante, pues!

CAPITULO II

¿QUE ES EL CINE TESTIMONIAL?

¿Vale la Pena Hacerlo?

El que testimonia es ¡obvio reflejo!, alguien que fue testigo, que atestigua sobre algo que ha presenciado directamente y que se supone su conocimiento como algo verdadero. Eso, sabemos que no es cierto aunque así nos lo hagan creer. Esa idea del cine documental, del cine testimonial, como correspondencia con la neutralidad, con el mito de lo objetivo. Nada más falso que el testimonio de un testigo... ya sea esté con cámara.

¿Por qué pido que se filme esto, pero lo otro no? Que se vea eso, pero aquéllo no vale la pena. Mejor dejo esta toma y quito la que sigue.

Ya en el camino, desde que escojo que la filmación sea precismanete en el teatro Blanquita y no en la carpa México, ya estoy manejando una idea, ideología que el espectador avisgado tendrá que descubrir.

Hacer cine neutral, pretender una trayectoria de frialdad, de claridad, de fiel testimonio para las generaciones futuras, es una farsa o un reto.

Yo asevero, como testigo que filma para dar testimonio, que el Blanquita es así. Pero eso apenas es una caricatura de lo que para mí en ese momento (el de estar filmando en el tea

tro) es el Blanquita, lo que pensé y viví antes de llegar con los equipos y la gente que los maneja. Ese Blanquita sería diferente al Blanquita captado en el Capítulo III de este trabajo. El Blanquita ante los ojos de la historia, de sus antecedentes, de aquello que lo determinó a ser lo que fue y lo que llegó a ser. El Blanquita como alternativa económica de la carpa Margo, el Blanquita de los 60s, de los 70s y lo que queda de su inercia ahora en los 80s.

Este cine directo, testimonial, documental, observa, recopila, sintetiza un fenómeno social; le hace una fotografía a la realidad y lo descontextualiza, como se saca de contexto cualquier hecho que se desee investigar, por más que se planteen sus influencias, músculos y relaciones. Siempre el hecho seccionado se traduce en disección de un órgano de toda una especie.

Curiosamente, cuando se nos va extinguiendo la especie, o la época, o el fenómeno social o cultural, es cuando esos pequeños datos, esas cuantas señas que dan un hilo del fenómeno se convierten en valiosas. Es cuando queda poco o casi nada, cuando "las muestras" adquieren dimensión y los investigadores se agolpan sobre ellas y las exprimen hasta el jugo ya deshidratado por el tiempo.

Hace ya algunos años -y que sirva de base para presentar un por qué el cine testimonial es algo importante, independientemente de que su gran desarrollo nos lleve a ya no creer en

él, en su transformación a reportaje amarillista a lo Juan Ruiz Heally, y oficialista burgués de derecha a lo Bilbatúa, o moralizador sin contexto ni pretexto como cámara oculta en Ciudadano Infraganti, para dar tres ejemplos -durante una investigación para la exposición El País de las Tandas, Jorge Miranda, Alfonso Morales y yo, recorriamos bazares y casas de artistas recopilando entrevistas y fotografías, recortes de periódico o programas teatrales que nos dieran elementos e información para presentar en el Museo Nacional de Culturas Populares, una historia del teatro popular en México de 1900 a 1940. Una imagen de periódico, reproducción de fotografía, nos descubrió cómo la etapa cardenista llevó sus símbolos al teatro de revista, cómo el nacionalismo y el pensamiento ideológico de la época se reflejaba en esa foto de bailarinas del coro bañadas en elementos michoacanos. ¡Imaginemos lo que significaría descubrir una filmación, hasta sin sonido, de lo que fue el Chin, Chun, Chan o el Rataplán en los teatros del centro del Distrito Federal.

Esa aguja perdida en un pajar fue la entrada del camello a la sala celestial de las exposiciones sobre la revista mexicana.

Testimoniar es tal vez tan absurdo como enterrar monedas de oro de 50, 20, 10, 5 y un peso, además de la calderilla de la época para, entre otras cosas, inciar la cimentación de la oficina de correos. O mandar al espacio muestras de coca cola,

mole poblano, vodka, banderas y videos de la entrevista de Reagan con Silvester Stallone, o una misa del Papa. Pero, bueno, eso se hace, se seguirá haciendo por si algo o alguien llega a descifrar lo o al menos descubrirlo.

Sirva o no, ahora o nunca, testimoniar es un acto legítimo. El cine realizador tiene todo el derecho intelectual, y los que vengan, para plantar su cámara frente, por ejemplo, al despacho del Presidente de la República y filmar quiénes entran, cómo entran y cómo salen, sin saber siquiera lo que trataron tras la puerta. O filmar una salida de función de gala, con soldados y todo en Bellas Artes, o a un merolico en San Juan de Letrán, por más que ya se llame Eje Central. Es válido y legítimo, le sirva o no a cualquiera.

Se pensará de inmediato que eso es un desperdicio de tiempo, dinero (eso ya es casi pecado mortal) y esfuerzo, cuando hay cosas REALMENTE importantes como una huelga de hambre de campesinos en el costado de la Catedral Metropolitana, o aquel impactante bombardeo a La Moneda con Allende en el segundo piso tratando de defender la dignidad de un pueblo contra los traidores. O a Miguel Littin caminando por las calles de Santiago. Estos casos son legítimos también y aún hay quien lo dude y lo persiga, lo queme y lo oculte.

Hay que recordar la cámara de Vertov entre las calles y lo que eso nos significa ahora. El tiempo engrandece el tes-

timonio y lo convierte en verdad, a veces en una verdad que se siente totalmente objetiva, aunque no lo haya sido.

El testimonio existe y mientras así sea, su posibilidad de servir para algo, perdura.

La apropiación cognoscitiva del pasado es un objetivo válido por sí mismo.

¿Por qué hacer cine Testimonial?

Un poco partiendo de lo aprendido con Eduardo Maldonado durante dos años de trabajo directo con él, fundamentalmente en la planeación y filmación de "Laguna de dos Tiempos", diré:

1.- Porque el testimoniador, el testigo filmico, tiene una realidad ante sí que está en constante cambio y que por algún interés subjetivo le importa esa, entre muchas otras cosas para detenerla, filmarla y dejar impresa una parte pequeña de algún momento de esa realidad a la que tiene acceso.

Citando a Maldonado:

2.- Porque el testigo filmico recoge más de lo que ve con sus ojos en ese momento porque él u otros comprenderán más el fenómeno con el tiempo; es decir, recoge con la cámara más de lo que es consciente en el momento en que algo ocurre, lo cual es descubierto poco a poco, posteriormente, durante el proceso de revisión y montaje además de la revaloración histórico-testimonial que revela el tiempo.

3.- Porque al tener la realidad /filmada/ a la vez fija y viva -fija porque ya quedó plasmada y viva porque revive en la pantalla- el cincasta puede trabajar /al igual que cualquier otro/ sobre el proceso de análisis, interpretación y síntesis, sin el velo de la distancia, sin las fallas de la memoria y sin las deformaciones de la transcripción escrita.

4.- Porque la cámara y el micrófono pueden recoger y dejar plasmados en vivo los testimonios de quienes son entrevistados /además de lo que es presenciado, captado, visto/, para ser conservado y reproducido posteriormente en forma más genuina /tal vez sería más correcto decir: directa/ que si fuera por escrito /o por testimonio oral, por recuerdo, por añoranza/.

5.- Porque posibilita la presentación en pantalla de una realidad ya transformada o desaparecida.

6.- Porque, y esto es ya definitivo, las épocas en que los investigadores estaban solos con los libros, los diarios, los documentos y fotografías, han pasado. Ahora, incluyendo la computadora, los investigadores están frente a los monitores de T.V. viendo cintas y cassettes, ahora el material fílmico es parte fundamental para un investigador, en él encuentra toda esa vida que el retrato escrito plasma de manera más fría.

CAPITULO III

DEL TEATRO DEL PODER, LA REVOLUCION Y HASTA EL TEATRO BLANQUITA

El teatro, cualquiera que sea su tipo y género, refleja inevitablemente la vida social que lo rodea. El instante político tiene su eco en los foros de los teatros, en las palabras de sus actores, en los planteamientos de sus escritores, en los chistes y respuestas de sus cómicos. Incluso los bailes reflejan el estado moralino de la época en que situemos sus representaciones.

Pero el teatro no cumple otra función social que lleve más allá del entretenimiento. Ese es su sentido y quien acude a él acude, fundamentalmente, a encontrar diversión.

Bertolt Brecht, en su ya lugar común conocido como "Pequeño orgañón para el teatro", decía y dice:

"Tratemos el teatro como un lugar de esparcimiento...

"El teatro consiste en la elaboración de copias - vivientes de los sucesos tradicionalmente recibidos o imaginados entre los hombres, y ello ciertamente para fines de esparcimiento.

"... la descripción de la función más general del conjunto denominado teatro, como organismo de esparcimiento...

"Desde siempre la misión del teatro ha sido, así como la de todas las otras artes, la de entretener a los hombres...

/Al teatro/ "ni siquiera debiera exigírsele que enseñe nada, o en todo caso nada más útil que moverse con placer, así en sentido corporal como espiritual. O sea que el teatro tiene que seguir

siendo algo superfluo, lo cual naturalmente significa que se vive para lo superfluo.

"Lo que los antiguos, según Aristóteles, se proponían con sus tragedias, no era ni algo más elevado ni algo más bajo, sino sencillamente entretener a las gentes.

"El teatro tiene que comprometerse con la realidad, a fin de poder elaborar las más eficaces reproducciones de la realidad.

"El teatro, tal como lo encontramos, muestra la estructura de la sociedad (reproducida allí sobre la escena) como algo no influenciable por obra de la sociedad (presente en la sala)".1)

Brecht calificaba al teatro cotidiano de su época y de otras, como "¡Bárbaras diversiones!" Y agregaba: "Ya sabemos que también los bárbaros tienen su arte. ¡Hagamos nosotros el nuestro!" Y planteó cómo hacerlo.

Para el teatro de revista, de variedad, nunca existió Brecht. ¡Ni falta que le hace! El teatro de variedad viene a reforzar y reflejar al sistema que lo envuelve, que lo acurruca, que le permite dar de mamar al público una gota de su propio chocolate, que a veces, con cómicos como Pqllillo (el más respetable en el ámbito político), recibe su atole con el dedo, de donde se ratifica que el dedazo impera como sistema, desde las elecciones hasta las diversiones.

El Teatro del Poder es el Pueblo

Los dramas, las comedias, los mitos y los mitotes populares se presentan regularmente para contemplación de la sofisticada élite en el poder. El poder escoge su foro: el Zócalo, por ejemplo: reúne y observa desde las alturas, desde el palco de ho

nor, lo que se representa en el escenario de cemento: campesinos con mantas y descalzos en el primer acto; el segundo marca el fin del día con la caída de la bandera, su doblamiento, su regreso al seno protector del Palacio; tercer acto: frío, vientos helados del norte, humildes arropados por las últimas noticias, por el Excelsior, por los diarios del día que dan cobijo a los lados de la Catedral; cuarto acto: desfiles, apoyos institucionales, loas, vivas México incuestionables; Óperas actua-- das para el palco por el pueblo actor sin corona.

El Teatro del Pueblo es la Televisión

Si bien la revista musical, como se verá después, murió por los bajos salarios a sus escritores, por la influencia del cine y de la radio, por la entrada de cantantes que se hicieron populares en las centenas de receptores de los capitalinos, el teatro de variedad surgió como su descendiente deformado, lambiscón y entregado. El teatro de variedad se hizo eco de los discos, del radio, de la pantalla, del cinematógrafo. En el teatro de variedad se podía ver al trío que se escuchaba por la radio; se podía aplaudir a la cantante de rancharo que se vio en el cine; se podía insultar, alburear, torear, provocar, agujonear al cómico que hacía la caricatura de ese pueblo aplaudidor que se quedaba callado cuando apagaba el radio o chinguñaba los ojos al sentir la luz al final de la proyección. El teatro de variedades materializaba lo que ojos que oyen corazón que no -

siente, o cine que ves, radio que oyes cuerpo que no sientes. El teatro de variedad daba paredes para los aplausos, luces, bailes, cantos y squetches para los ojos, para los oídos, pretexto para el encuentro de los sentidos, para el goce de saberse frente a la realidad del mito, de la estrella, del ídolo besado en fotografías pegajosas de a peso.

Al teatro de variedades ya no le importaban los libretos, mucho menos los escritores, generalmente periodistas como José F. Elizondo, escritores críticos, incisivos, chocarreros y aventados que generaban ciertos descontentos entre los directores del poder, no por ello es gratuita la anécdota de Castro Padilla, que fue ultimado a golpes afuera del teatro, por proponer una pieza que no gustó a los almacenistas y que a pedradas, golpes y patadas fue asesinado.

El teatro de variedades se hace señorita reaccionaria, casta y a veces hasta mochapuritana. Así logra su sobrevivencia, así logra su permanencia ante la censura, así mastica bien su boletaje, su reventa, su trivialidad, su bien dormir al amparo de las buenas costumbres, del gusto del público, del aplauso de los medios a quienes viene a ratificar, de los ídolos que se encarnan ante el público que los ve, que los toca, que los siente, que los aplaude y sigue hasta los autos negros que desaparecen noche tras noche en las laterales de los teatros a donde también entran artistas que llegan a pie, que vienen de actuar en un ca

baret, que se cambian de vestimenta, de rostro y de ánimo y salen a escena, para cumplidos los aplausos del respetable, regresar a sus caras cansadas, a sus ropas de calle y salen de nuevo hacia el otro cabaret o el teatro en donde también trabajan para regresar unas horas más tarde a la segunda o tercera función, para poder así sacar su gasto, para ir la pasando, para alimentarse, para no morir frente a lo único que saben hacer: teatro, patios, cantos grises, cómplices de los malos chistes de los actores de moda, rellenos necesarios. Actores y actrices que bailan sin los ingresos de una Lyn May, pero que en las noches grises de la ciudad de México van por las calles, cruzan las puertas, ven los colores y huelen los alcoholes entre los cuales actúan día a día, noche a noche, madrugada a madrugada.

El teatro de variedades ya no necesita de los músicos que inventan, componen o arreglan algo para que cada semana se estrene. Ya no necesita los cantables, las coreografías, ya no necesita la originalidad y homogeneidad para ganar en el espectáculo. ¿Para qué? Si ya la radio, el cine y la televisión le enseñó que el negocio es atomizado, que una cantante, un comercial, unos mariachis, unos payasos, un cachito de novela, más anuncios y los concursantes, aparentemente espontáneos, dan el entretenimiento que el público, nuestro público, querido mundo, se merece.

El teatro de variedades viene a ratificar todos los

mensajes comerciales de los medios en cuanto a artistas y fenómenos musicales se refiere. No se pone jamás contra ellos, no lanza nuevos modelitos, no intenta, a lo mucho, más que pitorrear se de la madre que le da forma; lo cual no le hace ni cosquillas a ninguna institución y su apoliticidad genera un masaje social que viene a cumplir con la doctrina, fundamentalmente de la televisión: la de entretener sin cuestionar, la de entretener sin pensar, la de entretener mientras afuera el mundo de la economía se encarga de estrangularnos y el de la política, de hacerlo limpiamente, sin dejar rastro, sin dejar de justificarlo.

Para el teatro de variedades, lo mismo que para Siempre en Domingo los problemas existen, pero bueno, aquí estamos para brindar sana alegría, entretenimiento, buen humor, para pasar un rato ameno y sano.

El Eslabón Blanquita

El teatro Blanquita es el más importante centro que mantiene vivo este último eslabón del teatro nacional, del teatro mexicano popular, no culto, teatro destinado a las clases menos favorecidas por el esquema clase media, por el esquema producto de la Revolución Mexicana. El Blanquita, con todo y su copia de los modelos televisivos de diversión, sigue siendo una fusión con aquel espectáculo tradicional de las carpas de

quien necesariamente es hijo, un hijo o hija casada con los programas más aplaudidos por los espectadores chilangos o fuereños, una combinación de carpa, palenque y festival dominguero en el Zócalo o la Alameda Central.

Una hoja final de un árbol genealógico que baja a través del teatro de revista, del bataclón, zarzuelas y sainetes y otras hojas que ya iremos viendo como antecedentes de ese filón popular que es el teatro Blanquita autollamado, en su presentación, "Teatro de Revista".

¿En Dónde Empezó todo este Show?

Por donde quiera que esto haya comenzado, hay que aclarar que para nada se hablará del teatro culto, de aquél destinado a la comedia, al drama, al shakesperismo, ni siquiera al novismo, porque el rastro que seguimos está vinculado a los sectores populares, al gusto de los habitantes de pocos ingresos que no pueden, ni han podido y se dice que ni podrán, acercarse a las manifestaciones cultas del intelecto humano. Aquí la cultura teatral buscada y la engendrada también, sólo tienen importancia para el pueblo y ya desde hace unos cultos años, para los intelectuales surgidos de Portales, Tepito, San Angel o Coyoacán, que se han dedicado afanosamente, a veces hasta con seudónimo, a destacar los valores de la cultura hecha y presentada en las calles, conocida y amada por los miembros que son ma

yoría en cualquier ciudad capital y que tienen su eco apagadito en las banquetas y casas de sus hermanos provincianos a quienes la cultura popular urbana deslumbra tanto como a los intelectuales el fenómeno chicano o punk de las ciudades perdidas y no tan perdidas, ciudades perdidas con más habitantes que un país del Cono Sur.

Género Chico

La última Navidad del siglo pasado, María Guerrero se vio obligada a salir quince veces al escenario, para agradecer las ovaciones y las flores que en ramo eran arrojadas a sus pies. La actriz dramática trabajó durante veinticuatro funciones. El Año Nuevo, el siglo nuevo, se abría entre las palmas y los regalos enormes que se entregaban a la actriz. Admiradores por todos lados, el público porfiriano sentado en la palma de la actriz. Entre ellos estaba doña Carmen Romero Rubio de Díaz, quien también envió su presente a la María Guerrero: un portamonedas de oro con brillantes y rubíes. La colonia de españoles no se quedó atrás en generosidad: obsequió una diadema de brillantes colocada en una charola de plata, que tenía una placa de oro que daba fecha y motivo de la celebración.

Pero ver a la gloria de España, ver las obras de Lope de Vega, pagar cuatro pesos de entonces por una luneta, no era costumbre de un pueblo que no participaba del auge mercantil,

de los modernos almacenes al estilo europeo, ni de la modernización, del auge minero, etc. Un pueblo en el que cada trabajador ganaba en promedio \$132.20 ¡al año!²⁾

Este desarrollo estaba basado en el sacrificio de muchos, en un desarrollo capitalista que exigía mucho a los trabajadores de las fábricas:

Los patronos del progreso se decían temerosos de que sus dependientes cayeran en los vicios tradicionales del pueblo mexicano, en la embriaguez y en la lujuria, si se les concedía tiempo para el ocio. Según los patronos, los obreros sólo podían redimirse con tareas diarias de dieciséis horas y con sueldos que apenas alcanzaban para el sostenimiento de la familia y de sí mismos.³⁾

Ese pueblo no acudía a las zarzuelas del teatro Principal, ni siquiera podía aspirar a la galería del mismo; pero encontraba en los teatros-jacalones el entretenimiento que brindaban los cantantes, las bailarinas, los cómicos, que generaban la diversión del escandaloso público que pagaba 20 centavos por entrar.

Los antecedentes teatrales del siglo XX en México vienen de los sainetes y tonadillas, la ópera, los coloquios y las pastorelas. Estas piezas cortas forman lo que se conoce como género chico:

El sainete es una composición dramática humorística en un acto que esboza escenas populares de la vida doméstica, generalmente presentada como platillo final después de una obra más substancial. La tonadilla es muy parecida, con la adición de pasajes líricos. En nuestro tiempo los dos términos han dado lugar al título más descriptivo de juguete cómico, que comprende a la gran mayoría de obras humorísticas menores en un acto y que hace las veces de entreacto o que se incluyen en revistas del tipo de vaudeville. Aunque algunos de los juguete cómico han sido escritos para niños, muchos están definitivamente destinados a los ojos y a los oídos de los adultos solamente.4)

Ese teatro frívolo, con poco vestuario, escenografías dadas por cortinillas de colores, luces escasas, público informal era, en opinión de Ignacio M. Altamirano "un pasatiempo de un día, que ni se hace con el objeto de buscar la inmortalidad, ni sirve para otra cosa que para soltar tres o cuatro pullas al galope, por decirlo así".

¡A Real la Pieza! •

La diversión barata, la diversión popular, la que se genera hacia el pueblo y que el pueblo encamina hacia donde su aplauso o contundente chillido y apedreo determine, hizo posible que en España surgiera el "teatro por horas" o por piezas, que vendía sus boletos para permanecer una hora sin mayor formalismo que pasar a ver con la ropa que "trafs" puesta saliendo del trabajo. Los bajos precios, la superficialidad de los argu

mentos, los divertidos errores que generaba la improvisación, fueron determinando un espectáculo que se popularizó en España con su ¡A real la pieza! y años después en México con ¡Dos tan das por un boleto!

Los autores de todo tipo de sainetes líricos y zarzue las breves no eran los escritores académicos, los dramaturgos estudiosos, sino personas que convivían con el pueblo, que anda ban por las calles de la ciudad, que entraban a cafés y se di- vertían en todo tipo de espectáculos populares: los periodistas. Las noticias a que tienen acceso los periodistas y su necesaria actualidad informativa, daban buenos elementos para proponer obras llenas de sátiras y burlas abiertas dirigidas a las costum bres, a los acontecimientos políticos, a los hombres públicos. Algunas eran francos remedos de obras españolas representadas en la capital y otras, las originales, llenas de combinaciones dra máticas, poéticas o de plano periodísticas, improvisadas por el acontecimiento del día.

Los personajes de muchas de ellas eran don Porfirio, Madero, el general Reyes, el Pueblo, la Opinión Pública, la Pa- tria, etc., personajes que parodiaban la situación y la cultura importada de la Época. Estos autores daban "conciencia", infor mación, descarga, al público impreparado que muchas veces los vitoreaba.

José Elizondo hizo populares en el periodismo sus seudónimos de Kien y Pepe Nava; con el primero sostuvo durante años una sección de epigramas diariamente; con el otro firmaba artículos humorísticos y aún notas de crítica teatral; fue uno de los críticos más apreciados de su tiempo. Para el teatro escribió, entre otras piezas líricas, Chin-Chun-Chan (1904) en colaboración con Rafael Médi-ña y música de Luis G. Jordá, que fue el más extraordinario éxito del teatro Principal, la primera obra mexicana que alcanzó centenares de representaciones.5)

De ese tipo de representaciones fueron saliendo las caracterizaciones de los personajes de tipo popular como el payo que empezó a representar el actor cómico Anastasio Oteló y que hizo mejor El Cuatezón Beristáin; las borrachitas de pulquería que van desde Emilia Trujillo hasta Amelia Wilhelmy. Si guen el ranchero, el peladito de Cantinflas, el líder: Palillo.

Copias, Copiones y Políticos

Pero regresemos un poco:

La zarzuela, a pesar de los triunfos constantes y de ser el espectáculo que dejaba dinero a manos llenas a los empresarios y trabajo incansante a un buen número de personas, se convertía en un problema debido a que el público exigía el estreno de una pieccecilla cada semana. De allí que de las miles de zarzuelas que fueron escritas en veinte o treinta años, sólo unas cuantas pueden considerarse realmente buenas, tanto por su música, como por su libreto. El resto eran confeccionadas al vapor y pasaban sin pena ni gloria por los escenarios. Gracias a esa voracidad del género, los empresarios de la capital, al no recibir semanalmente una zarzuela española, pedían a

los autores nacionales que se dedicasen al género chico, y en 1902 los espectadores aplaudieron con gusto, en todos los teatros, un buen número de obritas nacionales, si bien la mayor parte era como las españolas, es decir, escritas a toda prisa para cubrir el "estreno del sábado" y sin ninguna calidad, algunas se salvaron y dieron a conocer autores ingeniosos y compositores inspirados como José F. Elizondo entre los primeros y Manuel Castro Padilla entre los segundos.6)

Las copias de los modelos españoles, forzadas, improvisadas, tratan siempre de una historia amorosa, un acontecimiento político, y el vaudeville o bataclán en donde el peso recae en las formas, los ritmos y las muestras que las muchachas son capaces de dar al espectador de sus encantos y contornos.

En el terreno romántico las historias son la copia de los romances europeos, destinados al final feliz a pesar de todas las adversidades y en donde el padre se da cuenta de que el pretendiente honesto y trabajador es mejor que el rico heredero con quien deseaba desposar a su hija. Romances serios y jocosos que permiten el acceso a todo público y que generalmente guarda las buenas costumbres.

Dentro del terreno político los cantos giran en torno a las corruptelas de los políticos, de los ricos, de esa clase en el poder que genera la burla despiadada y la denuncia velada, improbable, en donde la caricatura no perdona. Se ataca, por ejemplo, a Madero en Madero-Chantecler, "una comedia

zoológica, política de rigurosa actualidad", escrita por nada menos que José Juan Tablada y publicada por la acertada "Compañía Aserradora de Maderos", en 1910.

Un mes antes de que Madero subió al poder, se estrena La Presialegre, una parodia de La Viuda Alegre. Un año después Luis Andrade y Leandro Blanco toman el drama de Zorrilla y hacen su versión de El Tenorio Maderista en donde Madero es Don Juan, don Porfirio es Don Gonzalo de Ulloa y Doña Inés encarna al pueblo.

Todo el chiste político alimenta al teatro de revista, le permite el goce al espectador, no por lo político, sino por lo chistoso y, como bien comentaba Usigli: "para cultivar el sentimiento de escapismo inseparable del mexicano".

Cada seis años la debilitada revista política recibe el estímulo de la campaña presidencial y cada teatro dedica cuando menos un dueto, si no es que la revista entera, a los aspirantes al más alto puesto político.?)

Cuando lo político decae por oscilaciones propias de las elecciones, se incrementa el interés sexual. La influencia del espectáculo francés fomentado en la época porfiriana, ayuda a mitigar las ansias y permite la visión de cuerpos enfundados en mallas color carne:

...cuando les dio a las tipleas por aparecer en -
 mallas color carne como única indumentaria y ha-
 cer "cuadros plásticos", algunas señoras se diñ-
 gieron a las autoridades pidiendo se prohibiesen
 las mallas en los escenarios, pero el regidor de
 teatros estaba tan contento con aquella innova-
 ción que veía todas las noches, que se hizo el
 sordo, con gran alegría del cronista que firmaba
 con el seudónimo de Don Luis el Tumbón, quien -
 criticó jocosamente a las pudibundas damas que
 pedían la extinción de las mallas, diciéndoles
 que ninguna persona debe escandalizarse por ver
 a otra de su mismo sexo en paños menores, y que
 en todo caso los que deberían de protestar se-
 rían los hombres, pero que ellos se guardaban
 bien de hacerlo. Con aquella bien escrita cróni-
 ca, todos tomaron el asunto a broma y las tipleas
 pudieron aparecer siempre que querían - todos los
 días - con sus rosadas mallas.8)

Musiquita de Metralleta

La revista musical siempre se va adecuando a la época. No se mantiene estática como una obra tradicional, porque vive gracias a su actualidad. Esto obliga a una gran producción para mantener las butacas llenas y para conservar altos los ingresos.

De 1911 a 1921, una década, se producen alrededor de 600 títulos de revistas, lo que da unos sesenta títulos por año, más de una por semana.

Así, tenemos que en 1913, cuando el país se encontraba convulsionado por la guerra intestina, la ciudad es marco del suceso titulado "la decena trágica" y se estrena "El país de la metralleta". Dos años antes (1911) se combina la presidencia de Don Francisco I. Madero y la tradición

de las representaciones de la obra "Don Juan Tenorio" de José Zorrilla y se exhibe: Don Juan Tenorio Maderista. Durante los cinco primeros años de esa década (1910-1915) abundan los títulos referentes a la revolución. El Congreso Feminista, 1912; Después de la revolución, 1912; Hambre nacional, 1912; Moral en peligro, 1911-12; Después de la revuelta, 1913; El terrible Zapata, 1912; Efectivos del transformismo, 1913; Almoneda nacional, 1914; Candidato del pueblo; - 1914; Lotería Nacional, 1914; Nuevo diputado, - 1914; Tenorio SAM, 1914; Ultimo recurso, 1914. En 1915 bajó la producción de nuevas obras, sin embargo se repiten las estrenadas en años anteriores, pero pocas de corte político; sin embargo el hecho de mayor trascendencia es la existencia de la "Banda del Automóvil Gris" y de una pieza teatral donde se alude al jefe de la policía capitalina -general González- como el cabecilla.9)

El alimento político para las páginas de la revista continúa: se presenta "Verde, Blanco y Colorado", una pieza que califica las siguientes candidaturas presidenciales: la del general Pablo González es la verde; la del ingeniero Bonillas la blanca, y la del general Alvaro Obregón será la roja. Esto en 1920. Este mismo año se representa La Huerta de don Adolfo, aludiendo a Adolfo de la Huerta.

Señala Zedillo que para la época de los cristeros, durante la presidencia de Plutarco Elías Calles, cuando Obregón no quiere retirarse a la vida privada, aunque así lo manifieste, llega a México la revista musical francesa Ba-ta-clán, que causa una algarabía sensacional por sus mujeres y por la belleza de estas. De inmediato casi las copias mexicanas salen: la primera,

S.M. Gata-plán; después la famosa México Ra-ta-plán y más tarde, Piernas al aire.

Los alegres veintes mostrando ya la pierna, pero sin mallas.

En los años treinta se montan: "Los hijos de Pancho Villa", "Calles más calles", "El país de los reajustes", "Aguilas y Nopalitos", con Roberto "panzón" Soto como director. Hacia finales de la década de los treinta, la decadencia del teatro de revista, la entrada del poder del radio, la participación del cinematógrafo como entretenimiento popular y económico, las obras nacionalistas como "Rayando el Sol", "Jacales y jacalones", "Amapola del camino", "Allá en el rancho grande", obras que más tarde se harían películas. Momento en que se inicia la revista romántica, inicio fundamental de lo que será el Blanquita después: un teatro de variedades.

La revista agustiniana: romántica, melosa, impulsada y aplaudida por un público que quiere ver lo que escucha por la radio, que sueña con las veladas románticas de XEW, que desea materializar a Lara y a sus intérpretes y que puede lograrlo en un teatro que ya no espera que el argumento le entregue una canción, sino que de entrada, de plato principal, lo tiene. ¿Para qué un argumento, para qué los escritores que ya se mueren de hambre y no quieren escribir más por incosteable asunto, para qué la complejidad de presentar una obra cada semana, si ya te-

nemos canciones para rato, si ya los tríos, los cantantes, los compositores, los sketches políticos y las bailarinas bien formadas nos dan lo que necesitamos.

Público más ingenuo, más sumiso, más consumista, más clase mediero en descendencia. Público decente, público que disfraza su ojo, su oído, su gusto, con los deseos de una industria del espectáculo que centraliza y determina. Un teatro que sirve ya como local, que pierde su autonomía y se convierte en eco de las radiodifusoras, de las compañías que venden y distribuyen discos de 78, de 33, de 45 rpm. La estabilidad económica, el momento de la dictadura ha pasado, la Revolución igual. Es momento de desarrollo ya con el petróleo en nuestras manos, ya con gobiernos civiles, ya dueños de nuestro destino para hacer con él, no lo que se quiera, sino lo que se pueda, lo que manden las antenas, las autoridades y la imagen estereotipada de lo que creemos que somos, de lo que criticamos, de lo que ya con sexenio pasado, con el muerto y sus coronas, entonces sí criticar. Ya no a los actuales o futuros presidentes, sino a los pasados. El pez ahogado ya no da coletazos. Las variedades ya ni son de enredos amorosos, ni son políticas, ni son tampoco sexuales o atrevidas.

Las variedades giran en torno a una estrella, duran dos horas, a veces presentan a un cómico que vale la pena. Pero aún quedan las carpas y los artistas no aceptados por la industria co

mercial radiofónica. Hoy queda un filón que, lamentablemente se ha ido transformando más en teatro de variedad que en espacios de expresión popular; pero ya habiendo perdido del todo la idea de la revista, que requiere de un argumento de principio a fin, que le dé soporte y pretexto para todo lo que contenía. Perdido el argumento, se hace teatro de variedad, variedad en el teatro. Pero veamos un poco cómo surgió la carpa, con ella el Margo, que sería más tarde suplantado por el Blanquita.

El Margo Encarpado

Ya para los años 50 los teatros que se dedicaban al género chico, al teatro verdaderamente enraizado al pueblo, eran casi inexistentes. Todos iban del camino de la opereta al vaudeville y eran los siguientes: el Lírico, el Arbu, el Iris, el Follies, el Tivoli, el Cervantes, el Río y el Margo.

Este último era llamado por algunos teatro y por otros carpa, por lo que puede servirnos de enlace con esa peculiar tradición mexicana.10)

Las carpas son producto de la Revolución, no porque hayan sido un triunfo de ésta, sino porque al desmembrarse los medios de comunicación, al encontrarse en la pobreza las familias que llegaban del interior de la República, al dividirse tan radicalmente los ingresos de las gentes Bien y de los pelados que no podían gastar en diversiones una cantidad ni alta ni regular, las diversiones baratas se imponían.

El trayecto desde las colonias residenciales o distritos suburbanos de la ciudad /en donde vivían los trabajadores y los muy pobres/ a los centros de diversión, era tan problemático, que los teatros perdieron un considerable número de auditorio en potencia, especialmente entre las clases media y obrera, que fundamentalmente por razones económicas se veían obligadas a no abandonar los estrechos límites de su vecindario. Esas ferias y los humildes circos ambulantes, así como los cines cercanos, eran las principales diversiones de un gran sector del pueblo que tenía poca o nula oportunidad de presenciar representaciones vivas.11)

Los títeres de Rosete Aranda empezaron a viajar por la ciudad en una carpita parecida a la de los circos y después, por los años de 1922 empezaron las carpas de variedades; pero fue hasta 1949 que se abrió la última: el Margo.

El 13 de septiembre de 1949 abrió la carpa de lona con partes de madera, sus estrellas iniciales fueron: Borolas, Jazo, John Page, Anita Muriel, que era apenas estrellita de cine, las Kókaras, Pompín Iglesias, un coreógrafo cubano que venía del Tropicana de La Habana, Andrés Huesca y sus Costeños; Gaby, una bailarina cubana. A las dos semanas entró a reforzar el programa de esa temporada Luis Aguilar, siguió Evita Muñoz "Chachita" y el teatro empezó a gustar a la gente desde su inicio. Carpa llena.

Margo Su me cuenta:

El Margo lo hizo Félix Cervantes, mi marido, desde la carpa.

Félix fue a ver a su tío rico, que como en todos los cuentos, tenía un tío rico y le dijo: "Cómprame ese terreno tío, porque allí voy a hacer un teatro".12)

Félix Cervantes era representante de artistas; tenía muchos contactos, amigos y el apoyo del dueño del Waikiki, el cabaret más famoso y elegante, al que llegaban las mujeres más bellas, las más peleoneras, las más impresionantes, las mejores bailarinas, los Cadillacs, los Fords, los hombres famosos, de dinero o importantes en cualquier área. José Mocelo, dueño del Waikiki, apoya a Félix Cervantes; don Manuel Cervantes, el tío rico, da el terreno, de su propiedad, en préstamo a Félix y en San Juan de León, Pensador Mexicano y Mina, abren el Margo, la carpita modesta que se convertiría en El Blanquita, a pesar de Uruchurtu o gracias a las disposiciones antiespectáculo que este funcionario implantó con plena impunidad.

El Margo pegó fuerte, tenía llenos todos los días y este éxito se incrementó cuando lanzan a Pérez Prado al siguiente Sábado de Gloria de 1950. Aquello fue la locura. Pérez Prado ya había lanzado sus discos y el mambo a finales de 1949. Su presencia en el Margo hizo que las localidades se agotaran por un año y pico.

Económicamente esto también fue sensacional para Cervantes y sus socios; se trajeron y lanzaron a María Victoria, Los Tres Ases, Los Tres Diamantes; llegaron las grandes orquestas de la época: la de Luis Arcaraz y la de Juan García Esquivel. Tal vez estos artistas representan a una última generación de artistas populares no lanzados por la televisión, ni producto directo

del fenómeno comercial, aunque lo hayan sido en una manera más mo desta, si se les compara con los lanzamientos apoyados por la televisión comercial de nuestros días.

Esa solvencia económica que ya tenía el Margo permitió que se contrataran muchos números internacionales, que ya después fue imposible traer.

Teníamos números ingleses, acróbatas; vino un grupo en el que estaba Lando Busanca, Los Brujos, te níamos números de todos lados; pero el cambio de dólar estaba en 8.65 y todo era más accesible.13)

De la madera y lona del Margo se fue pasando a colocar tabiques para ir construyéndolo, muy modestamente, muy sencillo, pero ya un teatro y ya un teatro de éxito.

Trabajaron allí de 1949 a 1957, casi 8 años duró el Margo y dejó un sello muy especial que se continuó después en El Blanqui ta: una alta calidad de artistas populares, decenas de cómicos pa saron por allí, cantantes, bailarines, vedettes, tríos... todo el ambiente artístico de los 50s. y 60s.

El Margo estaba en el mero corazón de un barrio estudian til, con muchachos que venían de la provincia, que estaban estudiando ingeniería, medicina, la preparatoria, que asistían a los concursos de mambo que se organizaban en El Margo, porque les pa-

gaban 20 pesos y les daban una torta; pero eso sí, al ganador del concurso le tocaban 100 pesos de los años 50.

Eran un exitazo los famosos concursos. En la preparatoria de San Ildefonso hacían a un lado todas aquellas sillas preciosas del Generalito, llevaban su tocadiscos de pilas y en todo el día no estudiaban, ensayaban sus pasitos de mambo porque así, en lugar de los 20 pesos se ganaban 100 por ser los triunfadores de la noche. Era otro México, otro mundo.14)

Por esos tiempos no había precios tope en las localidades. Se cobraba según la calidad del espectáculo. Iba desde un pago de 5 pesos con espectáculos más o menos flojos, pero siempre atractivos para estudiantes, obreros, provincianos que andaban por San Juan de Letrán y que regresaban de la Alameda, para trabajadores de los comercios que salían al atardecer o en la noche, para taxistas cansados en una ciudad sin tantos coches, pero sí grandes distancias, precios pagables por burócratas que salían de Correos, de la Secretaría de Educación, del Seguro, de Palacio Nacional, del Departamento Central; en fin, de las clases medias-medias y bajas del Distrito Federal y sus parientes de provincia; hasta (retomando lo de los precios populares) un dínical de 15 pesos por entrada cuando iba Agustín Lara, ya el SEÑOR Agustín Lara. Todos los teatros de entonces cobraban según el espectáculo.

Dice Margo Su que:

Entonces sí se consideraba que uno era empresario, porque podías comprar un número europeo muy caro y podías cobrar más. Tu riesgo de pérdida era como jugar al póker, que es el verdadero juego del empresario. Si ligas un espectáculo y pega, ganas; si no, lo pierdes todo. Había como más libertad para ser empresario. Cuando entran los precios tope ¿qué pasa? que aparte de ser empresario, ser productor, te vuelves mucho un contador, porque si te pasas 200 pesos de tus gastos ya te hundiste. Ya no hay capacidad, ya no para recuperarse, sino para ganar.15)

¿Por qué se termina el Margo justo en esos años?, Margo responde:

Te estoy hablando ya de 1958.

Uruchurtu era perrísimo. Por algún motivo aborrecía todo el espectáculo, el cine incluido. Acuérdate que dejó un tope de 12 pesos a los teatros y 4 pesos a los cines. Con eso hundió al cine. A mí se me hace que de ese golpe de hace tantos años el cine no se recupera. A nosotros, en los teatros, nos puso a 12 pesos. Ya el dólar estaba a 12.50; eso te constriñe, ya no puede tener aquella categoría de espectáculo grande, y además te empieza a multar por una cosa y por otra; te manda a la gente de Salubridad, te manda a la gente de no sé que... está hostilizando y la verdad el teatro Margo era muy chiquito, muy modesto. Entonces Félix, mi marido, se arma de valor y dice: "hay que tirar el Margo y hacer un teatro muy grande, si no, no vamos a poder con esos precios tope".16)

Las localidades del Margo andaban por los trescientos espacios y la cantidad que se tenía que pagar era alta en relación a los 12 pesos que se podían cobrar. La necesidad de un teatro más amplio, con posibilidad de más de 2 mil butacas, era una idea que resolvía el problema de la contratación, de las ga

nancias. Se deciden a tirar un teatrillo que ya como estaba no permitiría ganar nada. Quebrar o crecer era la alternativa. Pero crecer no era fácil.

Félix Cervantes, por más ganancias y buen éxito del Margo, no tenía el capital enorme que requiere la construcción de un teatro de las dimensiones que se habían pensado para el nuevo teatro. Pero Félix Cervantes tiene un tío que lo ha ayudado con el Margo, que ha visto que su sobrino tiene aptitudes para levantar un espectáculo de éxito; Félix recurre de nuevo al licenciado Don Manuel Cervantes y le propone la construcción de un teatro para dos mil personas. Don Manuel acepta hacerlo, pero los pleitos de planeación, los familiares, los criterios, etc., propician que Don Manuel y su sobrino se alejen, se enojen, se peleen y el terreno aquél del Margo se queda vacío, apenas a medio empezar.

Aparece otro personaje: Alfonso Brito.

De él escribe un poco Pedro Granados en su libro anecdótico Carpas de México:

Don Alfonso Brito y El Colonial

El jacalón de San Juan de Letrán se llenaba diariamente y convertía al empresario Brito en un verdadero magnate.

Don Alfonso tuvo una sola virtud: sabiéndose im-preparado, se supo rodear de personas que sí sabían del negocio del teatro y con ello logró el triunfo, aunque también hay que reconocer que Brito tenía intuición y sobre todo mucha suerte.17)

Continúa Margo Su:

Llega Alfonso Brito, que siempre fue un hombre muy audaz, muy listo, un gran aventurero, él había tenido el Teatro Colonial hacía años; llega, le dice a Don Manuel Cervantes que le va a construir y entra a tomar posesión del terreno, va y convence a José Mocclo, que era el dueño del Waikiki y entonces éste se asocia con Brito y empiezan a construir.18)

Cuenta Carlos Estrada Lang, importante periodista de espectáculos y actual director de la 2a. edición del diario Ovacion:

Alfonso Brito era el empresario del Colonial. Ese señor había tenido altibajos en el espectáculo y le ofreció hacer el teatro al señor Cervantes, quien le dio una millonada para comenzar el teatro. Hicieron unos cimientos increíbles, metieron mucho dinero para hacer un teatro que no sabían ni cómo se iba a llamar. Brito era tan exagerado que antes de terminar el teatro, muy al principio, ya estaba contratando a los artistas.

Este señor, por quedar bien con Don Manuel Cervantes, que tenía una hija que se llamaba Blanquita, le puso Blanquita. El teatro-carpa se llamaba Margo por Margo Su y Félix era el responsable. Ya como teatro le quitan el nombre de Margo y le ponen Blanquita, el nombre de la hija, Blanca Eva Cervantes, que es la actual dueña del Blanquita.19)

Alfonso Brito, como gran aventurero y mujeriego, creó la gran fama y se dice que andaba con una mujer a quien le encargaba la administración de la construcción del Blanquita, la obra inicial: pero por malos manejos, mala administración de la mu--

jer o mala supervisión de Brito, el caso es que hay malos manejos del dinero y la mujer se suicida porque estaban quebrados.

La cosa se complica porque ya para entonces también Mo celo, dueño del Waikiki, había invertido dinero con Don Manuel Cervantes para hacer el nuevo teatro, se pelean, la cosa no camina y:

Mi tío llega /Manuel Cervantes/ y toma posesión del terreno, tiene que tirar todo lo que había hecho Brito porque no estaba bien hecho. Brito no era un arquitecto, hacía algo así como: - "aquí levántame una pared y acá está muy grande...". Aquello no servía para nada y entonces mi tío se hace cargo de la construcción del Blanquita, porque ya no hubo de otra.20)

Regreso de Félix Cervantes

Ya avanzado el proyecto llega un momento en que se atora, ya hay que ir pensando en la contratación de artistas, en los planes para operación del teatro. Don Manuel no es gente de espectáculo, aunque sí de dinero, así que para resolver el problema llama de nuevo a Félix Cervantes y éste termina el teatro.

Margo recuerda:

Para formar el contrato de que ya era totalmente del tío el teatro y el terreno, se encuentra con el problema de que el teatro y el terreno están a nombre de Blanca Eva. La hija de mi tío

es menor de edad en aquella época y entonces - el tío, que era extremadamente cuidadoso y decente, le dice a Félix: "ffjate que el teatro está a nombre de una menor, yo soy el tutor, ella se llama Cervantes, yo Cervantes y te lo alquilamos a tí que eres Cervantes, va a parecer como que estamos robando a alguien o que esto es un negocio sucio; búscate un socio para que esté contigo, para que no suene tanto Cervantes y entonces Félix va y se asocia con Guillermo Vallejo. Esto sucede en los 60s.21)

El señor Vallejo se encargaba de las caravanas de la Corona. El ponía a los artistas de variedad. Estas caravanas recorrían la República llevando espectáculos a los poblados. Es taban organizadas de tal forma que podían trabajar en tres plazas cercanas al mismo tiempo; cuando un artista terminaba su número, digamos en Celaya, ya tenía un taxi a la puerta para que lo llevara a Salamanca y en el camino se cruzaba con uno que viene de Irapuato. Así andaban los artistas de las caravanas y tenían un éxito impresionante. Muchos de ellos eran contratados en el Blanquita después de sus temporadas allí, y quien hacía precisamente las contrataciones era Vallejo.

Para Blanquita y sus Orígenes

El 27 de agosto de 1960 se inaugura el Blanquita. La construcción duró dos años.

Lo que se presenta en el nuevo teatro es una continuación de la Revista Musical Mexicana, del teatro de variedad que se pre

sentaba en el Margo; se hacen intentos por hacer Revista, con Ibáñez y con Castillo; pero ya sin la base totalmente política que caracterizó a la Revista Mexicana que muere con el tiempo, la censura y la "vida democrática", el empuje de los medios como la XEW que hace populares a Agustín Lara, a Toña "La Negra", a Pedro Vargas, artistas que después empiezan a ser solicitados por los teatros, que llegan al Blanquita para que la gente compruebe que su voz, la que les llega a través de los discos y de la radio, es verdadera, que también en un teatro de variedades se repite y cautiva y pide a gritos otra ronda.

Estas entradas de los artistas cantantes que sólo saben eso: cantar, que ya no pueden, como los participantes en la Revista, bailar, actuar, dar de gritos o hacer caracterizaciones, mucho menos si esas caracterizaciones rompen su imagen pública. No puedo imaginar a Agustín Lara más que como Agustín Lara; o de guayabera o de traje y cigarrito. No lo veo vestido de revolucionario, de teporocho, de peladito, de chango o de eminente bailarín de la corte de los faraones egipcios. Ellos son ELLOS. Nada más que los artistas de moda. Para tenerlos en escena hay que aceptarlos tal como son, tal como la gente quiere verlos, tal como los dibujan los caricaturistas en los diarios nacionales. La Revista política se ha perdido. Ganó la radio. Ganaron los discos. Ganaron los políticos democratizantes, vestidos de civil, ganaron los funcionarios que quieren hacer de esta ciudad capital una muestra de las imágenes norteamericanas, adornadas con flores,

con glorietas, en donde la prostitución que antes era controlada por Salubridad, que era cuidada con carnets a las muchachas, que se les hacía chequeo periódico porque existían, de repente, por obra y gracia de la civilización, del desarrollo moderno, de la imitación despiadada de lo que México no era, se convierte en la ciudad de los Palacios, de las calles anchas, de la cachondería reprimida, de los burdeles y las muchachas de la calle re cogidas por las paneles, de las clausuras, de las transformaciones que hacían de esta ciudad una fuente de limpieza moral que para nada correspondía con la de los funcionarios que también fueron vistos infinidad de veces en los Faroles, en las Veladoras, que se daban sus escapadas y que también tenían sus mañitas; pero quienes lograron poner la primera piedra terminando con la vida nocturna de una ciudad viva y jolgorienta.

Basta transcribir una entrevista que me dieron unos amigos tramoyistas del Teatro Reforma, quienes seguramente acababan de leer el libro de Pedro Granados, Carpas de México, porque su descripción de ambientes corresponde casi textualmente a lo que Granados cuenta en su anecdótico libro:

En el México de los 40s tú encontrabas desde Niño Perdido, Cuauhtemotzín, Fray Servando Teresa de Mier, las calles de Libertad, hasta Organos, todo lo que es ahora Eje Central, vida día y noche. Eran restaurantes disfrazados y eran para la prostitución. Había muchas mujeres en el Correo, en Garibaldi, en Santa María, en todo eso. Había tanta gente en la mañana como en la noche. Había negocios de tríos, cuartetos, mariachis, to

oir sus canciones, conocer a sus artistas en persona y reirse un rato con los cómicos. Se pagaba a los artistas sólo hasta donde te daba. En esas épocas un lleno total del teatro te daba un poco más de 18 mil pesos, lo cual es verdaderamente ridículo y se lograba seguir haciendo los milagros de los peces y los panes.23)

La capacidad del Blanquita es de 2012 butacas.

Lo que mantenía llenos estos lugares era esa amena combinación nacida de la transformación del teatro de Revista en combinación con las estrellas radiofónicas, que tanto en el Margo como ya en el Blanquita, se mantiene. Todo el espectáculo para el pueblo, el espectáculo popular basado en canciones, sketches cómicos, medio políticos cuando los funcionarios se descuidan y siempre partiendo de una búsqueda de identificación del pueblo con lo que se presenta para lograr esa empatía que encanta a los asistentes que escuchan lo que ellos no pueden decir y sienten, lo que no está a su alcance, pero desean: atacar al político, al rico, ver y poseer por la retina a las bailarinas y vedettes; contemplar a los ídolos que sólo acceden a través de los medios, ya para esta hora del Blanquita, incluida y bien asentada, está la televisión.

Popular, pero no sólo popular urbana, sino fundamen-
talmente de provincia:

Teníamos un público de provincia, yo me atre-
vía a decir -habla Margo Su- que el 65% del pú-
blico del Blanquita era de provincia. Esto lo
daba la costumbre y la permanencia del Margo y
después de Blanquita, que atraía a gente que ve

da la bohemia. Había mujeres a todas horas. El barrio de San Juan de Letrán era internacional. Se encontraban las Veladoras de Santa, Los Chocolates, el Elva, el Jarro, las Adelitas, la vida nocturna era tremenda.

Uruchurtu fue quien empezó las razzias en las calles, empezó a limpiar.

En la parte de Cuauhtemotzín hubo muchas mujeres que eran mexicanas, en la parte de Pajaritos había muchas mujeres francesas. Había muchas diferencias. Había mujeres desde 50 centavos hasta 10 pesos. Los Organos vendía alcohol y había muchos cabarets: el Atotonilco, el Agua Azul, el Molino Rojo, el Bombay, el Nopal... todo eso estaba lleno. Era una zona roja. Desde la glo-rieta del Tío Sam hasta Organos: había cantidad de mujeres, parecía de día la noche, había comercio de todo y no se cerraba. Eran las 24 ho-ras. El tren que pasaba por la angosta calle de San Juan de Letrán, todavía no la ampliaban, terminaba a las 3 de la mañana y a las 5 ya empezaba de nuevo. Los cabarets terminaban a las 6 de la mañana; pero luego entró la prohibición para que se cerraran a la una y otras disposiciones de Salubridad y se fue matando la vida alegre, la vida nocturna de esta ciudad.22)

Se fijan también los precios tope. Cuatro pesos para el cine y 12 para los teatros. Margo Su dice:

¡DOCE MISERABLES PESOS!

En el Blanquita se siguió cobrando igual que en el Margo. Doce pesos, eso desde que se abrió en 1960 hasta 1972, idoce miserables pe- sos!

Eso ya te da una idea de que las luces parecían velas y las cortinas se caían de vegasto rios y realmente uno no entiende la sobrevivencia de este tipo de teatro sino nomás por el cariño del pueblo para llegar a su teatro,

nfa de zonas donde no tenfan teatros o algùn es-
pectáculo y que les parecía de visita obligada
llegar a la Villa, a Chapultepec y por la noche
al Blanquita en donde tenfan oportunidad de ver
a María Victoria, a Los Panchos, a Tongolele y
a José Alfredo Jiménez, y la verdad es que lo
disfrutaban muchísimo.24)

Dentro de los intentos que planteó Margo Su para dar
de nuevo un espacio, ya perdido, a la Revista, montó "Mambo",
con Juan Ibáñez. Participaron también Pérez Prado, Ofelia Me-
dina, un Cadillac dorado en el escenario junto a caricaturas
de Miguel Alemán con gran sonrisa, fotos de granaderos a caba-
llo golpeando a maestros; salía un General en el escenario, y

al otro día me llamaron, al otro día del estre-
no -enfatisa Margo-, a primera hora me llamaron
al teatro del ejército para que hiciera yo fa-
vor de quitar, de retirar inmediatamente a ese
General; o sea, que no hay censura, pero hay
censura no oficial.25)

Margo hizo intentos de revistas, quería ir más lejos:

Intentos que me costaron muchísimo dinero, por-
que con esos precios absurdos... pero no me im-
portaba, a mí lo que me gusta es el teatro. Ad-
miro mucho el género de Revista, creo que es el
género más importante que dio el teatro mexica-
no, auténtico y original.

Era importante agradar al público, pero también
era importante sacar el dinero para la produc-
ción.26)

¡Daaaaanzón!

"Danzón" es la siguiente Revista que montan Ibáñez y Margo y rompen récord de permanencia: tres meses en lugar de las cuatro semanas acostumbradas del programa. La gente regresa, lloraba, rememoraba el Salón México que ya había perdido. En la obra se hablaba de una cachondería que ya se había perdido en la ciudad moralizada, ciudad que había sido arrebatada por las autoridades. Hubo otras presentaciones, una sobre el tapado, otra sobre el Seguro Social en donde participa el Flaco Guzmán. Buscan hacer la crítica a los malos servicios del Seguro Social. Es un sketch muy grande y musical, al tipo de la Revista de los 20s. La trama es simple y de desarrollo esperado: un hombre es herido con un cuchillo en una riña callejera, se dirige con el puñal en el estómago hasta el Seguro y va a la primera ventanilla en donde le exigen sus credenciales, su identificación, su registro; las enfermeras se liman las uñas y enseñan las piernas, tejen o leen cuentitos de amor pornográfico, cotidiano; la herida sigue sangrando por los pasillos hasta que el pobre tipo se encuentra con un doctor que lo recibe y ante él cae muerto.

Margo recuerda: Cuando el sketch terminaba eran unas ovaciones tremendas del público. ¿Por qué? Porque le estás dando a manera de sátira, a manera de farsa, las cosas que él mismo vive en carne propia.

A las dos semanas me mandaron llamar, no como

censura, sino para pedirme que fuera yo tan amable de retirar las letras del Seguro Social de la obra. Bueno, retirar las letras, ya era perderle el sentido a lo que se decía.

Con esto te quiero decir que estuvimos haciendo revista, espectáculo, a pesar de la censura, a pesar de las autoridades.27)

¿Qué busca un empresario con este tipo de espectáculos, o con las Variedades? Lo primero es no ahogarse económicamente y lo segundo "dar a la gente cosas verdaderamente importantes", espectáculos o presentaciones impactantes. Al Blanquita realmente llegaron los mejores artistas mexicanos dentro del terreno de lo popular: las orquestas, tríos, cómicos, bailarinas, vedettes, cantantes solistas, malabaristas... Muchos artistas que llegaban a México también se presentaban en el Blanquita.

¿Entonces por qué Margo Su va a dejarlo?

¿Entonces por qué existe la posibilidad de que quien lo retome, si alguien lo hace, pierda poco a poco lo que ha dado el teatro Blanquita a la gente y la población deje ya de acudir con la constancia y fidelidad que ha demostrado por años?

El Blanquita, ya sin Margo Su, padecerá la falta de esos artistas que siempre se han presentado en él, que saben que esa es su casa y que tienen un tiempo programado desde meses antes y en donde se sienten a gusto en la relación con la empresaria.

¿Que por qué dejé el Blanquita?

El principal problema es que me cansé. Me cansé de 14 años de intentar hacer un teatro que ya no existe. Yo no pienso que el teatro Blanquita tenga una larga vida por delante. Si acaso logra sobrevivir será a base de mucho esfuerzo y a lo mejor queda como una curiosidad de estudio.

Yo siento que en unos años ya no habrá la necesidad de un teatro de este tipo. ¿Por qué? Porque ha sido muy difícil que sobreviva solo. Un solo teatro es más difícil de mantener porque tiene menos material de trabajo. Por ejemplo: sería muy tonto que una chica muy guapa, que tenga facultades (y ya vemos que para la televisión ni necesitan tenerlas), diga que va a hacer una carrera de vedette de teatro de Revista o de Variedad, si sólo hay uno. Bueno, está como loca (no?28)

Entonces se dedican al medio más importante que es ahora la televisión porque, más que dinero, les da una gran popularidad que pueden capitalizar en palenques, en las fiestas o los cabarets de provincia; curiosamente no aquí en el D.F., sino en provincia.29)

El Teatro Idiota

Ahora la televisión viene a rematar lo último que quedaba del teatro mexicano, de la Revista, de la Variedad. La televisión es ya una puntilla definitiva para muchos medios, incluido el cine. El Blanquita, a pesar de sus dos mil butacas, resulta un teatro muy pequeño si se compara con los millones de televidentes que pueden ver a José José, Juan Gabriel o a los Parchís. La competencia es terriblemente desproporcionada.

Una de las pocas ventajas que aún mantiene al teatro

es que los chistes fuertes, políticos, no existen en la televisión; en cuanto a las mujeres, a las vedettes, se ven mucho más sexuales en el teatro. La T.V. es más puritana, más acéptica. La televisión tampoco logra una transferencia, una vinculación con los artistas, una verdadera comunicación porque es un medio vertical, sordo y ciego, estúpido, que no entiende nada. El teatro sí logra lo vital, el contacto, la catarsis, el contacto con lo vivo y lo erótico. Además, el espectador en el teatro es mucho más exigente, tal vez porque siente que aquí sí paga y en la pantalla casera, aunque le cueste más de medio millón, piensa que es gratuita. Los chistes de la televisión los acepta la gente, por más inocuos que sean; pero en el foro al cómico se le exige mucho y si no lo logra, se le abuchea. Al cómico se le pide que diga cosas de verdad, cosas que el pueblo está padeciendo, que lo hieren; pero eso sirve para la catarsis. Lo que dice Palillo, cosas a veces de una cotidianidad terrible, provocan que la gente se muera de risa. Cuando escuchan el grito de Palillo, el grito que insulta a las autoridades, cosa que los espectadores no pueden hacer y que ponen en la boca del cómico, entonces las disfrutan y vibran con ello.

Pero de la T.V. nos habla Margo:

El Blanquita tenía a todos los artistas que ya hemos mencionado y a otros, pero con el tiempo llega la fuerza de la televisión a determinarlo, se hace muy fuerte ese programa que se llama "Siempre en Domingo" y eso viene a desbancar la función del Blanquita en cuanto a los artistas.

Los artistas, en el Blanquita, se conformaban con cobrar poco, pero sabían que siempre llegaban a un teatro que estaba con las localidades agotadas y lograba estar siendo vistos por el pueblo, por su público, lo que los hacía vigentes, lo que los hacía actuales, lo que de algún modo los hacía importantes.

Esta función se la quita al teatro el programa de Raúl, porque estos artistas en una tarde que canten gratis, pues los ven millones de gentes; para cubrir ese auditorio tendrían que trabajar en el Blanquita todo un año y eso no se puede.

Los artistas ganan mucho dinero afuera, en los palenques, en las fiestas privadas y les choca mucho eso de irse a matar 15 funciones semanales al Blanquita.

Por muchas de estas cosas dejé el Blanquita. Por cansancio: ya soñaba a los de la Federación, cada cosa que rompían o se llevaban o se emborrachaban. Esos horrores ya no los soportaba, me irritaban, me sentía muy agotada para seguir inventando y en tonces me llamó Blanca Eva /Cervantes, hija de Manuel Cervantes/ y me dice: ¿vas a seguir? porque me están haciendo unas ofertas sensacionales. Y le dije: agárralas, hasta rica, yo quiero descansar una temporada. El tiempo está cambiando, lo que no se podía hacer era intentar adaptarse a medios de comunicación tan poderosos y poder seguir ofreciendo cosas buenas al público... y con el tope de precios que siempre te deja atrás de la inflación. 30)

Por eso la competencia del Blanquita no fueron otros teatros, sino la televisión, los días de fútbol América Guadala jara, los días de peleas de box importantes, las telenovelas de gran pegue a las horas de la función del teatro. Ese era el competidor, porque otro teatro como el Blanquita no hay. Hay estilos parecidos, como la Carpa México, el Colonial, pero los espectáculos aquí son muy fuertes a veces para los hijos, para

que vaya la familia, para que lleguen los provincianos que acaban de ir a la Villa de Guadalupe. Y cuando la televisión presenta algo muy especial, entonces no va nadie al teatro.

Ahhh! Los Sindicatos

Cuando uno quiere adentrarse con cámaras de cine a un teatro para hacer un trabajo documental, se topa con el freno de la Federación. La Federación, la mágica Federación, pide una cantidad de dinero porque hay que pagarle a los iluminadores, porque vamos a utilizar el trabajo de los técnicos. Nada especial van a hacer para quien filma o graba en video, pero hay que pagar. En 1980 pagamos 10 mil pesos (¿cuánto sería ahora?) por cada día de filmación. Además sólo podíamos filmar durante el espectáculo, ni antes ni después. Pudimos pagar sólo 20 mil y tuvimos acceso a dos días, a cuatro funciones.

Los sindicatos ayudan al trabajador, son del trabajador, representan sus conquistas, pero ante los ojos de una empresa los sindicatos son a veces un obstáculo.

Los sindicatos en el Blanquita funcionan como funcionan todos los sindicatos en este país: a base de corrupción, a base de incapacidad, a base de cerrarse para no dejar entrar a la gente capacitada que vendría muy bien a un teatro, a cualquier lugar.

Un ejemplo:

Tienes un utilero que llega con mucho ánimo, con muchas ganas de trabajar y un día llega y se despide porque se va a ir a Texas.

- ¿Pero por qué Raúl? le digo, si lo haces muy bien.

Me contesta:

- Mire, señora, ni a mí me pagan lo que usted me paga, es decir, que la Federación me da un sueldo miserable y se queda con lo demás que supuestamente usted me paga. No tengo ni voz ni voto en las asambleas, que porque el escalafón. No me gusta irme a emborrachar con ellos; entonces no voy a avanzar aquí y me voy a Texas.

Y se fue.

Tampoco puedes traer aparatos muy delicados, de calidad, como uno quisiera en el teatro, porque los rompen. La gente que maneja el sonido anda siempre con un desarmador en la mano, dándole en la madre a todo lo que se encuentra. Además, que no saben nada porque son los primos del líder o adivina tú qué son, porque son todo menos gente capacitada. Son gente muy altanera, no les interesa capacitarse, ni mejorar.31)

Y la Federación Teatral agrupa a todos los sindicatos: la Anda, representantes, tenfa antes autores, músicos, empleados de puerta, tramoyistas (que incluye electricistas), utileros, aseadores; es decir, todo el mundo del teatro englobado en la Federación.

Me hartó todo eso (agrega Margo), por eso dejé el Blanquita.

Se ha terminado en mucho el Blanquita:

Los taxistas, dice Margo, me regañan, los clientes de los bancos que están en la fila conmigo me regañan porque ellos sentían que era un teatro familiar limpio, de diversión sana, a donde podían llevar a sus hijos (los domingos era una cantidad de niños en la primera de las 4 cuatro de la tarde que parecía kinder). Era un teatro que consideraban como para toda su familia y que ya no es así...32)

CAPITULO IV

PLANTEAMIENTO PARA LA REALIZACION DE UNA PELICULA TESTIMONIAL SOBRE EL TEATRO BLANQUITA, O SEA

¿Vale la Pena que Alguien vea lo que Estoy Viendo?

Veo un teatro popular muy cercano al Palacio de las Bellas Artes. Un teatro a donde van todos los que no entran a Bellas Artes y viceversa. Veo una marquesina que me promete las formas de Lyn May, de ese símbolo sexual latino llegado de oriente para alucine machista de los años setenta. Leo el nombre de Jesús Martínez Palillo junto a una gran pintura que lo presenta con la eterna camisa naranja, con su sombrerito y sus mentadas al gobierno, a los gringos, a los americanistas y a todos los hijos de su mal dormir. Creo que Rafael Inglés hará un sketch brutal sobre alguna tontería. Sé que las bailarinas del coro, o sea las coristas, serán muy aplaudidas después de cada baile. Ni idea tengo de quiénes son los Gemelos J.J., ni quién es Luciana, pero esos van gratis por pagar por ver a Lyn May que trivializará las descargas de Palillo; porque seguro trataré de recordar lo que éste dijo entre los bailes tropicales, salvajes, de Lyn May, y no podré.

Vale pues filmar el espectáculo del Blanquita, porque creo que ya no será el mismo después de que Margo Su le suelte las riendas. Ella ha creado un estilo, como directora, como em

presaria, su personalidad marcó durante más de 20 años una forma de estructurar el espectáculo. Los artista "de casa" son sus amigos. Al irse ella aquello se transformará. Hay que filmar una muestra de este último teatro popular antes de que deje de ser tal. Y así se hizo.

¿Qué Busco?

¿Qué busca y recibe quien entra y sale del Blanquita?

Si el teatro Blanquita -como apunta Aurelio de los Reyes

Es una tradición en México. Es la última manifestación del espectáculo que en otro tiempo el capitalino (o el provinciano de visita en la metrópoli) presenciaba en carpas, en los teatros Polities, Apolo, María Guerrero, Manuel Briseño, Sala Pathé, Academia Metropolitana y que se desarrollara desde fines del siglo pasado y que entre 1910 y 1930 alcanzara su apogeo. Es la última expresión del género chico mexicano o "íntimo" según lo calificara la prensa en los albores de este siglo, y de las variedades musicales que desarrollaran los cines al combinar exhibición de películas con números musicales; es la agonía de la revista mexicana derivada de la zarzuela española y que en 1920, durante el interinato de Adolfo de la Huerta, logró su madurez expresiva en las obras de "Guy" Aguila actuadas por María Conesa. El Blanquita ofrece un espectáculo híbrido, mezcla de las diferentes modalidades que tuvo en México el género chico español, nacido en 1867 en Madrid.1)

Si el Blanquita está en la última etapa de su vida, si representa la manifestación final de una cultura teatral, de va

riedades, popular; si en él contemplamos ya la agonía de un género, es entonces momento para tomarle las huellas dactilares, para retratarlo, para dejar viva una pequeña probada de lo que es, de lo que ya fue.

Un momento cotidiano en el Blanquita bien podría consignarse en la película de 16 mm. Un testimonio, algo que ver, de cómo fue ese centro de atracción y distracción popular. Ver un poco de lo que realmente pasaba adentro al iniciarse la década de los ochentas. Dejar una constancia sonora y visual para quien, remotamente en el tiempo y en la posibilidad, desee una ojeada de ese centro magnético y jovial que fue el Blanquita en manos de Margo Su.

Pero en serio hay que preguntarse qué le da el Blanquita al espectador.

El espectador del Blanquita, quien verdaderamente está identificado con el fenómeno cultural que se colora ahí dentro, es y representa todo aquello que las clases semicultas y prepotentes, que van de la clase media hasta la sobreviviente aristocracia porfirista, quieren negar: es el iletrado, el que no ha viajado ni pasado por escuelas bilingües, el que puede vivir sin leer los suplementos culturales, los diarios de suscripción o intelectuales, es el personaje del donaire y gracejo lle no de barbarismos; ¡imperdonable! para los que buscan o quieren ascender, de provincialismos; es quien está más interesado en el

deporte que en la "corriente democrática", el que gasta su centa viza en historietas o revistas policíacas, el que con su billetei za, sus tecolines, su pasta o mosca, con su pizcacha, su Morelos o su machacante constante y sonante busca su espectáculo porque quiere ver de cerquita a sus ídolos, a esos que le dan identidad y que lo ratifican como pueblo, como pueblo aguantador, luchón, fregón y vacilador, busca a su Lucha Villa, a su Fernando Fer--
nández, su Tongolele, a la Irma Serrano, a Los Panchos, Lyn May, Pérez Prado, la Santanera, es el que llega al Blanquita buscando
- dónde estacionar su carcacha, carcancha, su carraca, charchina, matraca, poderoso, su patas de hule pues.

Y baja con sus cuates, ñeros, compas, compadres, hijin es a buscar al revendedor, a pelearse con la cajera, a echar re lajo, desmadre o cotorreo, que se siente el mero mero petatero y al que lo dude lo puede hacer entregar el equipo, se lo puede chingar, madrear, putear, dejarlo firme pa' siempre, darle su ma tarili, sacarle el tepache, el mondongo, darle chicharrón o ya de pérdida, echárselo al plato. Es el que está vivo, el que no se deja aplastar el ánimo por la crisis, por la vieja, por el desempleo, por esas tonterías que desgarran al prendidito, al niño bien, a las señoras muy acá, a los rotitos, a los dignos repre--
sentantes de la clase quesque ascendente mexicana. El espectador del Blanquita le grita a Palillo, brinca en la obscuridad de su butaca, rememora los ecos de su voz, que interrumpe a una cantante

o al bailarín más afeminado. Es el macho que si no va en bola con los cuates un viernes por la noche, lleva a su vieja, a sus chavos, a la jefecita a que vean un buen espectáculo el día del cumpleaños, el de la madre; el que va a celebrar lo que sea y paga su raya, su quincena, pa' que la familia la pase bien, a todo mecate, como debe ser, aunque sea una vez al año.

El público del Blanquita no pretende ser culto, letrado, leído y escrito porque sabe o siente que su cultura está en el tablero de su nave, en su sombrero, en su forma de caminar, de ver o de hacer a un lado a los demás. El se ratifica en cada gesto, movimiento, metida de pata, en cada taco o mole poblano, en los tamalitos, las quesadillas, los tacos al pastor después del teatro (costumbre que por cierto ya adoptaron otras clases sociales más naís), las cheves en el coche con los cuates, en la sala para ver el fut, en la fiesta con sonido la changa.

El espectador popular de lo popular, paga en feria pa' ver lo que quiere ver, pa' que no le cuenten, pa' ver si es cierto que la Lyn May está tan bien. El quiere saber en carne propia, sin teoría, sin pretensiones.

El provinciano quiere ver a los artistas que sabe conocidos por el cine, la televisión, los discos, la cultura roquera del interior. Vienen a ver a los ídolos de siempre y se van contentos a contar que estuvieron en el Blanquita, al igual

que otros presumen los shows (espectáculos pues, pero son chous), de Las Vegas, de París, del Fiesta Palace o Party Palace. Vienen a rememorar los buenos años de 1940, de los 50s y se enloquecen con la agilidad de palabra de una Carmen Salinas o un Rafael Inclán.

Dice Aurelio de los Reyes que:

El Blanquita es una válvula de escape a las angustias y preocupaciones de la gente, que acude para olvidar los problemas básicos, de la escasez de carne, leche y azúcar. Preocupaciones explotadas por Palillo, Borolas, don Carlos, Neto y Titino, que las aluden y mezclan con los chismes de la actualidad política con sarcasmo e ironía.

Yo, simple mortal, no estaría de acuerdo con tamañas y clasistas pretensiones. Primero considero que el goce, el contento, es un derecho que la gente ha perdido y que si el Blanquita es en efecto una "válvula de escape" entonces todo lo es: el sueño, la televisión, el bar, la política, la intelectualidad, la sexualidad, la muerte, la vida inconsciente, las conferencias, mesas redondas, la literatura, el arte en general, la música popular, el llanto, la depresión, la euforia total y que entonces sólo el padecimiento, la lamentación (fórmulas de escape también) y la conciencia de la explotación son la realidad y el no escape. Segundo, se plantea como que la gente va al teatro Blanquita por que quiere "olvidar los problemas básicos, de la escasez de carne",

etc., y no que va a encontrarse con su cultura, a identificarse, a regodearse con lo que le gusta, lo que le es propio.

Insisto en esto porque el concepto de De los Reyes, que además es lugar común, se ha extendido con un gran sentido clasista: Los pobres se evaden, como no saben enfrentar su realidad.

¡Ah! Pero nosotros los menos y nos damos cuenta -como sicosociólogos- que caen en el grave pecaso de la evasión, del no enfrentamiento con su realidad. ¡Por eso estamos como estamos! Por eso funcionan programas como ¿Qué nos pasa? ¡coño! porque no somos un poquito más conscientes, ¡por vida de Dios! ¿qué nos pasa? (Todo esto con voz ajotada).

El teatro de Revista de Variedad ha llevado por décadas la presencia popular, ha sido reflejo de ésta, es su eco, su manifestación concreta, su vínculo comunicativo en tanto que los autores-actores han tomado sus modelos de prototipos populares, han tomado, o gesticulado, o caricaturizado, el habla popular, formando un círculo comunicativo de ida y vuelta en donde el público determina y es determinado.

El teatro popular ha hecho la crónica de la vida social, económica y política del país; es un producto y su respuesta. Por décadas el teatro de revista ha contado la historia y ha informado a los iletrados que a él acuden sobre lo que sucede en el país. Ha mantenido la crónica y la vida, no sólo política

sino cultural, ha hecho crónica de sus cantantes, de su música, de los cambios sociales; se ha opuesto o burlado de todos, de los que se realizan sin sentido aparente, de los impuestos, de los políticos, del "desarrollo", de "la riqueza nacional". Su pequeña e intrascendente sátira al entorno, a las imposiciones, mantiene aún un estado de plenitud y de libertad de saberse no engañados, al estar conscientes o claros los espectadores y los cómicos de que no hay conformismo, que no hay tontería, que se ve y sabe lo que sucede en el país aunque no se pueda modificar nada. Pero la burla es saludable, la música también. No por nada Pinochet reprime a quien canta en las calles, porque sabe y lo ha dicho así, que un pueblo que canta es un pueblo vivo, peligroso, no dominado del todo. Aquí la gente se burla de todos, de sí misma y sigue cantando a esa cultura-inculta que es su identidad. Si todos siguen estas manifestaciones populares en el teatro, es porque les da identidad, los vincula a su origen, les contrarresta en algo el bombardeo agringado que ya nos sofoca.

— o —

La existencia del Blanquita o de teatros de esta índole, es la permanencia de una cultura popular valiosa, válida. A medida que desaparecen estos centros culturales (porque eso son: lugares de cultura más nuestra, si se quiere más nacionalista), se extingue también la identidad de una población; se queda uno a merced de las otras tres culturas: la oficial, la televisiva y la

norteamericana, que se mezcla o canaliza por todos lados, a todas horas. El teatro popular, de variedades o de cualquier tipo, es el último reducto, en tanto espectáculo, de nuestra cultura nacional.

En la época porfirista se sientan nuestras renegadas bases e identidades; dice Alfonso Morales:

Los refinados cuentan con el privilegio que les - permite ser sensibles a la tradición del piano-forte y se acomodan en la tertulia familiar alrededor de un piano que es el centro de la sala que reboza de melifluas notas enorgullecidas de su origen trasatlántico; otros, mayoría menos vigente y ciertamente menos culta, prefieren -y pueden pagar- los espacios que el teatro de Revista abre para el goce público de la música, para la afirmación y confirmación de la identidad de las masas que andan buscando un charco, una superficie pulida, un espejo barato donde reflejarse.

Margo como espectadora del público:

Cuando yo llegué al Blanquita, después de ocho días de muerte Félix, me dí cuenta de que estaba desclasada. No acababa de entender qué pasaba allí; por qué la gente se reía tanto. Y me senté tres meses en la entrada y empecé a ver a la gente. Público con un nivel de educación bajo: son los carniceros, las señoras de la vecindad de Tepito, los fayuqueros, las familias de los policías de cruceiro. Entonces entendí qué pasa con el teatro Blanquita, con la gente que tiene también una necesidad de divertirse y tiene esa gran identificación con lo que ella es; y comprendo lo que le dan las canciones de José Alfredo; comprendo que viven la llegada de los campos a esta ciudad y que están con la añoranza del campo, que vienen al teatro a buscar lo suyo y entonces entiendo al Blanquita y me enamoro de él.

Aparentemente no parece sensible, pero sí lo es; es una gente como muy intuitiva, tiene un grado de sensibilidad muy alto y siente cuando le estás dando las cosas con sinceridad; de otro modo lo rechazan. No les gustan las cosas muy elaboradas. Te doy un ejemplo:

Marco Antonio Muñiz es una de las primeras figuras que se hacen en el Blanquita en 1960. De repente se fue a Europa, cambió su apariencia, su modo de vestir, se hace refinado, cambia el estilo de sus canciones, hace arreglos muy elaborados y regresa al Blanquita. Lo rechazan totalmente, lo sienten desclasado. Sienten un rencor por lo que no es su mundo, a lo que no es su expresión, a lo elaborado, porque lo sienten como una agresión.

De modo que si les puedes dar cosas bien, pero en su mismo lenguaje, lo disfrutan y no se sienten agredidos. Por eso, uno de los valores importantes del Blanquita es la identificación que ha logrado con ese público, con su público.

Por esta calidad de público, por sus características, es que siempre han considerado las clases media y alta al teatro de revista como: corriente, feo, horroroso, vulgar, género de pedidos y mujeres baratas, gente corriente... y se le trata, por contrapartida y por todos los medios posibles de "educar".

Se hace una gran campaña para desprestigiar este tipo de trabajo, para que la gente-bien lo vaya rechazando. Es una cuestión política y si no es cierto, es que estoy paranoica.

Agrega Monsivais:

La vitalidad de este "género chico" o "teatro frívolo" -al respecto los testimonios son concluyentes- fue definitiva y permitió: a) la vitaliza--

ción del habla popular, la introducción de palabras y términos, la flexibilización del lenguaje mediante el albur y el duelo con el público, la creación y la entonación de un nuevo idioma urbano, todo lo cual también presionó para que el teatro mexicano prescindiese del acento hispánico; b) la introducción pública de lo que también públicamente se consideraba "obscenidad" y "malas palabras". Esto trajo consigo una profunda identificación con el espectador no habituado al orden de hipocresía y tabúes sexuales del teatro "decente"; c) la presentación de la grotescidad como realidad estética. Las viejas cómicas y su auditorio proletario y lumpen proletario mostraban una despreocupación genuina por los estándares de presentación física del teatro de familias...

Este teatro en decadencia, que cada día se vuelve más trivial, que va muriendo por falta de cantantes, músicos, libretistas, cómicos; que va perdiendo sus colores, su erotismo, su juventud creativa e inodora; que pierde inclusive a su mejor empresaria, en lo que busco, es lo que quiero mostrar.

CAPITULO V

LO QUE QUEDO FILMADO AQUEL DIA EN EL BLANQUITA

El proceso de edición nos hace ver, excepto pequeñas modificaciones en el vestuario de los artistas, una función del Blanquita. Eso no es cierto, pero así parece y qué bueno que resulte así. Era la idea precisamente.

Todo lo que vemos en la filmación es producto de cuatro funciones, en dos días, más tres noches de trabajo en los exteriores del teatro, otro día extra, de colados, tras bambalinas metidos en los camerinos.

Inicia la película con un crédito que dice: EL BLANQUITA, hecho por un monero popular llamado Ramón Garduño. Este caricaturista, que firma simplemente Ramón, realizó unas acuarelas con gran comprensión del ambiente y del género que estábamos tratando. Ramón es indudablemente conocedor del ambiente y la cultura popular, la ha mamado desde chico y ahora la regresa a sus orígenes desde sus tribunas en los diarios y revistas de esta capital, principalmente desde Ovaciones, Novedades y la revista Diva.

Pasado el crédito entra la primera toma: la avenida ancha de San Juan de Letrán, Eje Lázaro Cárdenas, los autos y trolebuses. A medida que la cámara planca a la derecha, va entrando a cuadro la fachada del Blanquita, que casi ocupa toda la cuadra entre Pensador Mexicano y Mina.

De fondo musical tenemos una pieza ranchera cantada por Luciana y tomada del show que veremos en el interior. Curiosamente dice:

Puuura vacilada
salió tu cariño
y yo por nadita
sufriendo por tñi.

Pero tú entre juegos
caricias y besos
tiraste en el juego
el amor que te dí.

Hay en este mundo
lo bueno y lo malo
lo falso y perverso
eso fuiste túuu.

Tuviste en tus manos
una lotería
porque te quería
nomás para míi.

Mientras esto canta Luciana en off un zoom in va hacia unos niños que juegan a desprender carteles engomados de una pared frente al teatro, carteles que tienen dibujada a Lyn May en traje de baño.

Sigue Luciana mientras la cámara va pasando una a una las letras de la marquesina iluminada y leemos L - Y - N M - A - Y

Corte a unos juguetes de peluche, de esos que se ponen en los tableros de los taxis, camiones o trailers, de esos que están sobre el silló forrado de plástico en las casas de la gran familia mexicana. Estos juguetitos están a la venta ahí afuera

del teatro y los hay en varios colores, todos ellos tirando al fosforescente.

Corte a dos despistados trabajadores que mientras esperan la hora de entrar al teatro se toman un refresco muy serios y quitados de la pena.

Toma de la taquilla. La gente empieza a aglomerarse a la entrada de las puertas de acceso al teatro, ya sea para la primera sección, para la segunda o hasta atrás.

De repente dos individuos, uno de ellos más borracho que el otro, se lían a golpes entre los coches de los espectadores del Blanquita, autos que están estacionados justo enfrente del restaurancito que se llena a la salida de las funciones. Pues estos cuates se golpean sobre un cofre y al siguiente corte ya se está levantando uno de ellos muy sangrado. Apenas puede caminar, se le acerca otro cuate y quién sabe qué le dice. El borracho se aleja con los cantos de "tuviste en tus manos una lotería" que entona Luciana.

Ya a estas alturas vemos a mucha gente frente al Blanquita, y eso que es entre semana.

Al azar, entrevistamos a dos jóvenes. En Faide acaba la música ranchera.

-¿Has visto a Lyn May alguna vez?

Tienen cara de que vienen a ver a Lyn May y no a los gemelos J.J.

- Una vez-, contesta el muchacho que parece provinciano.

- ¿Y qué te parece?

- Está muy buena- responde totalmente convencido de lo que dice.

- ¿Por eso vienes, o qué te jaló a venir?

- Pues nada más la entrevista (sic) del cuerpoazo.

- ¿Y tú? -pasamos al amigo de este muchacho.

Más coherente contesta, ahora sí con aire fuereño.

- Dicen por ahí que es el Mejor Cuerpo de México, ¿quién sabe? tenemos que verlo.

Admirado por tamaña afirmación le pregunto sorprendido e intrigado, todavía dudándolo:

-¿Te entrarías a Lyn May?

Respuesta inmediata, entusiasta:

- ¡Claro! ¡veinte mil veces le entraba a Lyn May!

Mientras estos diálogos profundos se suceden, el espectador de la película ve una gran manta con el nombre y el rostro de la señora May.

Vista de más lejos de la entrada, con el letrerote de ENTRADA en los vidrios; hay globos, como en día de fiesta; niños, obviamente, gente que va entrando mientras el audio en off nos dice:

Principiamos. Su suplica atentamente al respetable público pase a ocupar sus localidades. TERCERA LLAMADA, TERCERA.

Un bailarín está con los brazos en actitud de principio de movimiento, brazo arriba y oído atento, atrás las cortinas del escenario. La orquesta lanza sus trompetazos enloquecidos, verdadera llamada de atención y salen las bailarinas mientras el sonido local las hace cantar:

Muy buenas noches
señoras y señores
el teatro Blanquita
les desea que pasen
unas horas de alegría
y les ofrece
con todos sus esfuerzos
el mejor espectáculo
que en México pueda
usted admirar.

Pues tenemos las mejores Revistas
y del mundo los mejores artistas
y el deseo más profundo
de que penas y problemas
pueda usted olvidarlos aquí.

Es El Blanquita
su teatro de Revistaaaa
y por eso presentamos
muchas horas de alegría
que usted no podrá
olvidarlas jamás.

Estridencia final y aplausos del respetable a las bailarinas que tanto les ofrecen y algo les enseñan.

Como se puede ver, inclusive en esta letra se considera

(lo mismo creía Azcárraga sobre la T.V.), que el espectáculo sirve para olvidar las penas y problemas. Se conoce el tipo de espectador y se presupone que por su nivel de clase sólo tiene penas y problemas. Idea que corresponde con otra igual ya criticada más atrás. Por otro lado, se asegura que se trata de un teatro de Revistaaaa en donde tienen las mejores Revistas; esto tal vez sea porque rima más Revistaaaa que Variedaaad. En fin, que siga la revista...

La cámara ve esa entrada y desarrollo del baile desde bambalinas, de frente y de lado. Salen unas y unos y entran otros bailando algo así como zamba. Globos, paseos estusiastas de las muchachas entre pasillos y butacas, suben al escenario y bailan con el cómico Dupeirón.

Mientras hacen esto para ambientar al público, vemos a unos mariachis que afinan sus instrumentos. Tomas alternativas de bailarinas, mariachis, bailarinas desde otro ángulo, Luciana que se acomoda un vestido azul, que toma el micrófono y espera su salida a escena o a canto. Los utileros y tramoyistas corren al ritmo de la zamba mientras otros bajan cortinas y los músicos esperan.

La cámara nos presenta, mientras tanto, el altar a la Virgen María con sus foquitos y sus cortinas. Luciana termina de acomodarse. Letrero de iluminación y después toma del encargado de controlarla. Otro individuo, el que maneja el seguidor desde

el fondo del butaquerío del teatro apaga un foco y enciende el seguidor, mientras nosotros vemos atrás del escenario cómo pasan las bailarinas corriendo hacia camerinos quitándose los adornos de la cabeza.

En otro camerino vemos a un joven del sexo masculino muy espiqadito, que se apresta a maquillarse.

El sonido en off dice:

ELLA ES LUCIANA

Los tramoyistas vuelven a arreglar el escenario. Los mariachis tocan y ella canta la de Pura Vacilada. Le agrega a la letra anotada los siguientes versos:

Pura vacilada salíó tu cariño
y yo seriecita romántica fui
Pura vacilada tu amor descarado
te vas desdichado
yo me quedo aquíí.

Aplausos. Mientras el joven en el camerino siguió maquillándose, menos los cosméticos, unos dedos, una pestaña postiza que recibe dos gotas de pegamento. Luciana termina de cantar mientras el joven con mallas color carne se coloca una traza de bikini, plateada y triangular.

Luciana sigue entreteniendo al público y le dice:

- Ahora la siguiente canción se trata de una muchacha que quiere ser artista; pero en este ambiente de la artístiada todas las artistas necesitamos ¿de qué muchachos?
 - les pregunta a los mariachis que a coro contestan: - De un aventón, empujón -dice otro. -Necesitamos de un aventón -ratifica la Luciana que ahorá está de rojo porque no nos hizo caso, como los demás artistas de que por favor no se cambiaran de vestuario de un show a otro para darle continuidad a la filmación; pero en fin, se puso de rojo.
 - Pero para esta canción yo necesita a un señor que me quede a laa mediida- y grita:
 - Nada más que yo necesito que el señor no tenga pelo.

¿Qué relación encuentra usted como espectador o lector si ella necesita un aventón y a un señor que le quede a la medida? un peloncito. Las connotaciones pueden estar fuertes.

Una bailarina come naranja en su camerino. A estas alturas parece que el joven ya está vistiéndose de vieja con una red a manera de falda.

La cámara busca entre gran cantidad de vestuario ropa masculina y no la hay. El jovencito toma unos guantes y la parte superior del bikini plateado.

Luciana, en escena, busca a un peloncito entre el público. Repite que necesita que el señor no tenga pelo.

-¿No hay un peloncito por ahí precioso? ¿A dónde, a dónde? ¡Ay, mira nada más que hermosura! ¡Miren aquél de la segunda fila, que chulada! Ayy señor -entre suspiros- ¡Véngase a bailar

conmigo! Mire nada más bailamos polkiadito así de volada. ¡Vén gase! ¿Bailamos? ¿Lo permite señora? Déjelo que baile un ratito pa'que... -Ni tiempo les da para responder y empieza a solicitar al coro: -¡Que baile, que baile, que baile, todos, todos, ¡que baile, que baile! ¡Qué chulada, mire nomás que hermosura! -Sube un pelón tradicional, chaparrón, encamizado, vestido de café y feo como burócrata del centro.

-¿Cómo se llama señor?

- Guillermo -dice tímidamente el peloncito.

- ¿Cómo?

- Guillermo

- Guillermo, -repite Luciana.

- Vamos a cantarle el aventón a Memo. ¡Viene de ahí!

¿Sabe bailar? -dice mientras se arrancan los mariachis. Ay jajay, los mariachis gritan, el público sigue y la gente se burla y di vierte del peloncito chaparrón en brazos distanciados de Luciana.

Por cierto que dicen que a esta Luciana la mataron a balazos. Parece que un señor celoso, pero no hay mucha información al respecto. Puro chisme de periódico ratificado por otros artistas, pero que la balacea un tipo de esos que tal vez era el que le daba los aventones en eso de la artistada.

Corte y cambio de imagen y sonido.

Imagen: El joven se pone la parte superior y plateada

del bikini, le coloca masquin tapes por dentro para que se adhiera bien a sus planos senos. Mientras el sonido transmite la letra y música de los Gemelos J.J.

Si a tí la vida te canta
y quieres otra esperanza
entonces toma la míaah ah ah

Cuando me veas fracasar
dame tu maaanooo
si acaso llego a triunfaaar
dame tu maaanooo

Y si te quiero dejar
dame tu maaanooo
Si a veces soy de lo peor
y juego con tu dolor
dame tu maaanooo.

Mientras todas estas incoherencias son cantadas, el travesti ya se puso la peluca, los guantes, se vio al espejo, de pies a cabeza, se pintó los labios.

Los J.J. bailan felices de la vida y el travesti en plena elipsis cinematográfica llegó de corte-pato-corte al lado del escenario y platica muy tranquilo con una muchacha del coro de bailarinas. Los J.J. terminan y se inicia:

- "Señoras y señores, el auténtico concurso Miss México que presenta para ustedes el teatro Blanquita.

Salen las muchachas dando unos berridos desafinados y el presentador dice:

- Como podrán ustedes ver nuestras participantes, nuestras concursante, no son ningunas improvisadas.

Las Misses bajan del escenario.

Entra a escena Rafael Inclán. Organito y palabras de Rafael:

- Señoras y señores- mientras tanto, una joven concursante baja con unas charolas michoacanas en la cabeza, a manera de tocado o peineta, pero de un metro y medio de alto, que dicen con grandes letras: PRI-DGPT-DDF. La joven lleva trenzas y vestido del nacionalismo mexicano, reminiscencia del pasado revisteril.

Sigue Inclán:

- Por cortesía del señor Durazo. No, perdón, perdón. Presentamos a la señorita Miss Judicial.

- ¿Judicial?- pregunta el patifio presentador de misses.

- Sí, Miss Judicial... ostenta unas charolas que usted en la Feria del Hogar puede conseguir entre 15 y 20 mil pesos.

Sigue Miss Terio. Con un velo enorme hasta las rodillas, negro, sombrero rosa enorme.

- No sí si es Misterio o la traen fregada las abejas. Esta señorita también se conoce como Miss Canje de Placas.

- ¿Por qué- Patifio pregunta.

- Pues mire la cola.

Chiflidos cuando sale una pelirroja de grandes tacones, piernas largas y muy arreglada, que lleva una pancarta con seis o siete números.

Inclán se ríe.

- Me da mucho gusto -agrega- que la mujer mexicana al fin traiga sus medidas allí en una pancarta y las exponga y... ¿verdad?... esas son viejas, exactamente, me da mucho gusto que usted exponga sus medidas, porque... ¿son sus medidas, verdad?

- No -contesta la miss con voz grave; miss que también, como Luciana, no hizo caso y se cambió el adornito travesti para salir diferente-, es mi número telefónico.

Inclán y su patiño salen corriendo y dice aquél: ¡ay!, en la madre.

La gente se sorprende y entre ahogada y carcajeada festeja la ocurrencia. Alguna niña de prepa, que parece de secundaria, lanza un grito transgredido. Corte a bailarina, que se maquilla en su camerino.

-¿Que si es difícil trabajar en el Blanquita? Si, sí lo es. Se requiere de mucha dedicación ¿saben?, mucho sacrificio, muchas desveladas, cansancio, agotamiento. Requiere de muchas vitaminas, mucha fuerza y mucho valor personal, ganas de hacerlo.

- ¿Que por qué estoy aquí? Muy sencillo: me gusta. Me

gusta bailar, me gusta trabajar aquí; creo que un ambiente como és te ya no hay.

Corte intempestivo a Palillo, que en el escenario grita:

- ¡Chiles pal gringo!

El patiño, caracterizado de norteamericano con lentes, camisa hawaiana, shorts, camarita al cuello, pecoso y cara de baboso, repite:

- Chiles pal gringo.

Palillo continúa:

- Y pa la gringa también-. Carcajadas del respetable público. -Y pa toda su familia. -Risotadas-. y pa toda su raza jijo de la- siguen-.

Corte a la chava bailarina.

- Pues nada menos que tomo clases de baile en una academia para profesionales en México. Eso por las mañanas; cuando tengo tiempo, así entre una cosa y otra estudio, porque estoy tratando de terminar mi preparatoria y después ¡oh! mi carrera, lo que más ansio es escribir: las letras.

- Un aplauso al güey éste- pide Palillo.

Respuesta inmediata del público que ocupa sus localidades. Fuerte aplauso.

El patiño agringado dice:

- Muchas gracias mis queridos bueyes.

La gente se bota de risa.

- No generalice, hombre- regaña Palillo -buey usted nada más. ¿Por qué hace reparto agrario acá, hombre.

- Es que tú decir que buey ser amigo.

- Pero usted solo.

- Nooo hombre... tú también ser gran güey.

- Hijooo de toda su...

- Y tu papá ser doblemente güey... y tu mamá.

- Yaa- lo calla Palillo.

La chava entrevistada dice:

- Ya nada más hay un teatro de revista, éste, teatro
Blanquita.

Golpes de bongós acelerados; pegados con palitos. Sale Lyn May de una decoración medio africana con un traje verde bandera a manera de payacito, de lentejuelas, con una colita colocada en la idem, pero en aumentativo. Sale toda sonrisa, toda entrega al público mientras el percusionista golpea sus tambores al un dos, un dos, rat, rat, un dos, tucutuc tucutuc, tuc tuc, taratá taratá, tuc, tuc y así por varios minutos; la señora Lyn May hace toda suerte de contorsiones, se abre absolutamente de piernas, cosa que mi camarógrafo aprovecha como cuatro veces para descubrir, inventar y patentar la Toma Mexicana de Díaz de la Serna, Antonio. Toño

se regodea en la V de Lyn May y además logra captar todo el dinamismo de la bailarina, que enseña y vuelve locos a los asistentes masculinos y deja anonadadas, confundidas, incrédulas a las mujeres que son parte del público.

Termina el bailón con deslizamiento de la bailarina para quedar con una pierna al frente y otra atrás.

Aplausos.

La gente sale por las puertas laterales a la calle. Entrevistamos, a eso de las 10.00 de la noche, a un norteño chistoso, de sombrero y traje, sin corbata, que anda con lentes oscuros, digamos negros y le pregunto:

- ¿Qué le pareció el espectáculo?
- Bastante bien, bastante bueno.
- ¿Qué fue lo que le gustó más?
- Pues la verdad, la verdad... pues este... el chow de

Lyn May.

- ¿Por qué? -pregunto y entonces otro chavo medio alcoholizado, pero en muy buena onda, contesta con voz aguardentosa:

- Buena artista, buena artista y está, está bonita la mujer y es agradable (entra música de los J.J.) y tranquilo...

Sube la música:

Cuando me veas fracasar
dame tu maanoo
Si acaso llego a triunfar
dame tu maano

Y si te quiero dejar
dame tu maanoo

Si a veces soy de lo pcor
y huego con tu dolor
daame tu manoo.

B I B L I O G R A F I A .

Libros, Artículos, Tesis, Obras Inéditas y Entrevistas.

- ARISTARCO, Guido. Historia de las Teorías Cinematográficas. Ed. Lumen, Barcelona, 1968.
- AYALA, Francisco. El Cine, Arte y Espectáculo. Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias, Universidad Veracruzana-México, Jalapa, México, 1966.
- Así Fue la Revolución Mexicana. "Crisis del Porfiriismo". Editado por el Consejo Nacional de Fomento Educativo, Tomo I, México, 1985.
- BARNOUW, Erik, Documentary. A History of the Non-Fiction Film. Oxford University Press, New York, USA., 1976.
- BRECHT, Bertolt. La Política en el Teatro. Editorial Alfa Argentina, 1a. ed., 1972.
- BONILLA, Jr., Manuel. Diez Años de Guerra; Sinopsis de la Historia Verdadera de la revolución mexicana. Primera Parte, 1910-1913, Imprenta Avendano, S.A., Mazatlán, 1922, p. 30.
- DE MARIA Y CAMPOS, Armando. Guía de Representaciones Teatrales en la Nueva España. (Siglos XVI al XVIII). Colección "La Máscara", B. Costa-Amic, Editor, México, D.F., 1959.
- DE LOS REYES, Aurelio. Del Blanquita, del Público y del Género Chico Mexicano. Diálogos. El Colegio de México, marzo-abril, 1980, N° 92.
- DEL AMO, Alvaro. El Cine en la Crítica del Método. Cuadernos para el Diálogo. Madrid, 1969.
- DOMINGO, Alberto. "Los Cómicos y su Papel Sanitario en la Política. Qué Daño Hace Palillo". Revista Siempre, 12 diciembre 1962.
- DUDLEY ANDREW, J. Las Principales Teorías Cinematográficas. Ed. Gustavo Gilli, Col. Punto y Línea, Barcelona, 1978.
- ECO, Umberto. La Estructura Ausente. Ed. Lumen, Barcelona, 1975.
- GODED, Jaime. Los Problemas Dramáticos del Guión Cinematográfico. Textos de Cine?, UNAM., México, 1969.
- GUTIERREZ ESPADA, Luis. Narrativa Fílmica. Ed. Pirámide, Madrid, 1978.

- MAGANA ESQUIVEL, Antonio. Medio Siblo de Teatro Mexicano. /1900/1961/. Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Literatura, México, 1964.
- MALDONADO SOTO, Eduardo. Utilización del Método de la Investigación Filmada en el Análisis y Comprensión de la Problemática Social de los Jornaleros Agrícolas de México. Tesis para obtener el Título de Licenciado en Ciencias y Técnicas de Información, UIA, México, 1980.
- MARON, Manuel. Historia del Teatro Principal de México. 1753-1931. Prólogo de Juan Sánchez Azcona. Editorial "Cultura", México, 1932.
- MERAM BARSAM, Richard. Non, Fiction Film. Dutton & Co., Suc., New York, 1973.
- MILLERSON, Gerald. The Technique of Lighting for Television and Motion Pictures. Focal Press, London, 1972.
- MONSIVAIS, Carlos. Junto Contigo le Doy un Aplauso al Placer y al Amor. Revista "Textos" del Depto. de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco, Guadalajara, México, Año 2, N° 9-10, 1975.
- MONSIVAIS, Carlos. "Notas sobre la Cultura Mexicana en el Siglo XX" en Historia General de México, Vol. 4, México, El Colegio de México, 2a. ed., 1977.
- MONSIVAIS, Carlos. "Tiempos Aquellos, Allí nos Educamos". Revista Siempre, 10 enero 1968.
- MONTES DE OCA, Francisco. Teoría y Técnica de la Literatura. Ed. Porrúa, S.A., Décima Ed., México, 1985.
- MORALES, Alfonso. El País de las Tandas. Catálogo. Teatro de Revista 1900-1940, Museo Nacional de Culturas Populares, Redacción Alfonso Morales, SEP., 1984.
- MORIN, Edgar. El Cine o el Hombre Imaginario. Biblioteca Breve de Bolsillo, Libros de Enlace, 112, Ed. Seix Barral, S.A., Barcelona, 1972.
- MARSOLAIS, Gilles. L' Aventure du Cinema Direct. Editions Seghers, Paris, 1974.
- NOULAND, John B. Teatro Mexicano Contemporáneo -1900-1950-. Traduc. Paloma Gorostiza de Zozaya y Luis Reyes de la Maza, Universidad de California en Los Angeles, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Literatura, México, 1967, Biblioteca del Centro de Investigación Teatral, INBA.

- ORTEGA M., Carlos. "Cómo Nació el Género Mexicano". Revista de Revistas, México, D.F., 1942.
- PEREZ GAYOSSO, Claudio. Visita al Teatro de Revista. Revista Textos del Depto. de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco, Guadalajara, México, Año 2, N° 9-10, 1975.
- REYES DE LA MAZA, Luis. Cien Años de Teatro en México (1810-1910). SEP Setentas 61, México, 1972, SEP.
- REYES DE LA MAZA, Luis. El Teatro en México Durante el Porfiris-
mo 1910-1910. Instituto de Investigaciones Estéticas, Uni-
versidad Nacional Autónoma de México, Primera Ed., México,
1968.
- ROTHA, Paul. Documentary Film. Hastings House Publishers, New
York, 1970.
- SADOUL, George. El Cine de Oziga Vertou. Ed. Era, México, 1973.
- SANCHEZ ESTEVAN, Jamael. María Guerrero. Iberia, Joaquín Gil,
Editores, S.A., Barcelona, 1946.
- SANCHEZ, Rafael. El Montaje Cinematográfico. Arte de Movimiento.
Ediciones Nueva Universidad, Universidad Católica de Chile,
Pomairo, España, 1976.
- SAUL SERRANO A MARGO SU (Ex-Empresaria del Blanquita). Entrevista.
México, D.F., abril de 1967.
- SAUL SERRANO A CARLOS ESTRADA LANG (Periodista). Entrevista. Mé-
xico, D.F., marzo, 1987.
- URBINA, Luis G. Ecoss Teatrales. Instituto Nacional de Bellas Ar-
tes, Depto. de Literatura, México, 1963.
- USIGLI, Rodolfo. México en el Teatro. Imprenta Mundial, México,
1932.
- YOUNG, Freddie; PETZOLA, Paul. Motion Picture Cameraman. Focal
Press, London, 1972.
- ZEDILLO CASTILLO, Antonio. La Revista Musical Mexicana. Ensayo
Inédito, México, D.F., julio, 1983.