

20



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
ACATLAN

"ANALISIS HISTORIOGRAFICO EN TORNO A LA
OBRA: VIDA Y MILAGROS DE LAS CARPAS
LA CARPA EN MEXICO 1930-1950. DE SOCORRO
MERLIN"

29/8/19

**SEMINARIO - TALLER
EXTRACURRICULAR: ANALISIS DE
LA HISTORIOGRAFIA MEXICANA
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN HISTORIA
P R E S E N
CLAUDIA IVONNE RAMIREZ RODRIGUEZ**



ASESOR: LIC. MANUEL ORDOÑEZ AGUIRRE



MARZO DEL 2001



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

El agradecimiento tiene tres formas:

Un sentimiento en el fondo del corazón
para con mis padres y demás familia,

Una expresión de reconocimiento
para los profesores del Seminario de Titulación

Y un obsequio de compensación
Para mí.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO 1	
DE BENEFICIO A: SOCORRO MERLÍN	10
1.1.Una biografía aproximada	10
CAPÍTULO 2	
UNA OBRA SIN ENSAYOS A ESCENA	
CONSIDERACIONES HISTORIOGRÁFICAS	31
2.1 Las ocultas intenciones	31
2.1.1 Historia	34
2.1.2 El hecho histórico	36
2.1.3 Objetivos	39
2.1.4 La utilidad de la historia	43
2.1.5 Objetividad	45
2.2 El cuerpo del delito	47
2.2.1 Estructura de la obra	47
2.2.2 Explicación histórica	57
2.2.3 Público	53
2.2.4 Metodología	55

2.2.5 Fuentes	56
2.2.6 La historia de la obra	58
CAPÍTULO 3	
DISPARATE CÓMICO EN UN ACTO	60
3.1.Comparación de la obra con Las Glorias del Teatro Colón	60
3.1.1 Sobre los sindicatos de artistas	63
3.1.2 Periodistas	68
3.1.3 Beneficios	69
3.1.4 Revolucionarios en la ciudad	71
3.1.5. La censura	76
CONCLUSIONES	
APOTEOSIS	78
OBRAS CONSULTADAS	83

INTRODUCCIÓN

¡Estreno! ¡Estreno! es lo que se lee en los espejos de los pórticos del barrio y en los de las cantinas y pulquerías aledañas, también escrito sobre la luna de la barra, con colores verde, blanco y colorado, para sugerir la nacionalidad de la inauguración.

El estreno es respuesta a la obrita inoportuna de Guz Aguila *El arte de hacerse guaje*¹, producción estrenada en el teatrillo de la barriada en meses anteriores.

A continuación contemplaremos la obra que es una revista en tres cuadros divididas en inauditas escenas que se ajustan a las exigencias de una moral estricta, alejada de procacidades y de diálogos subidos. Donde la tiple principal Socorro Merlín nos hará sentir nostalgia por otros tiempos, sin dejar de ofrecernos novedades. Merece una felicitación calurosa la menuda artista por su afán de depurar y enaltecer su espectáculo.

Ojalá consiga esta empresa mejorar su cuadro de segundas tiples para que el próximo estreno sea una embajada de buen gusto y de belleza.

Es una gran fortuna para nosotros, los que hoy respiramos la época actual, ser testigos y partícipes del gran cambio, un centenario más, un nuevo milenio, hechos trascendentes y notables se han registrado en los anales de la historia en los últimos cien años; ella devora y guarda en su haber precedentes,

¹ Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli en adelante CITRU, *El colmo de la revista*, edición mecanografiada, México, s/f, p. 134

sucesos y acontecimientos testimoniales que permiten la razón del ser, del estar y en particular, la identidad sociocultural del mexicano contemporáneo.

Quizás el término "cambio" no es el correcto, probablemente lo es "evolución", en virtud de que las circunstancias que se vivieron en las décadas de los veinte, treinta y las subsecuentes permitieron escribir o depositar en el archivo de los testimonios los elementos necesarios para construir la plataforma de la idiosincrasia del México de hoy, no podemos negar que representa un acervo de valores la no tan permitida libre expresión de la época en vísperas de la Revolución, durante el desarrollo de ella, y posteriormente, es incluso presumible que estas representan las "semillas" del cultivo que en ese entonces exigían las parcelas del "vox populi", mismas que deseaban el mejor fruto y cosecha en un futuro indescriptible.

Las carpas de la Ciudad de México fueron un espacio elemental para expresar las ideas populares que circularon principalmente entre 1930 y 1950, sin embargo como tema de estudio no han tenido éxito, tomando en cuenta que son ricas para distinguir permanencias o modificaciones en las reflexiones del capitalino.

Los textos que abordan a las carpas no pretenden encontrar generalidades, y tiene como objetivo situar al lector en el espacio en que figuraban actores que con el tiempo conocieron la fama en el cine nacional y así la carpa pasa a un plano inferior.

En el contexto del presente trabajo académico se considera a *Vida y Milagros de las Carpas, La Carpa en México 1930-1950* de Socorro Merlin

como una buena opción para llevar a cabo un análisis historiográfico por que se advierten características básicas que nos permiten ampliar el conocimiento de los estudios que se llevan a cabo en México en la última década del siglo XX.

Para acercarnos a la obra se creó como primer paso una biografía sin precedentes de la autora en la cual nos apoyamos para descubrir las reflexiones historiográficas del texto, las que a su vez nos auxiliarían para dar un paso más, confiando en el conocimiento de la obra se llevó a cabo una comparación para equiparar percepciones, perspectivas e impactos del peso bibliográfico.

¿Por qué la razón del ser y del estar en la identidad sociocultural del mexicano de hoy?, Porque tal parece que la historia en los escenarios del teatro popular que se disfrutaba en las carpas, era la fractura de los controles en el sistema de gobierno de ese entonces, se les escapaba la naciente picardía que conllevaba un contundente alivio al reprimido, una satisfacción de "mejoral" que aliviaba temporalmente las paupérrimas condiciones del pueblo, paliativo que fue también cobrando fuerza para desembocar en una cultura de la libre expresión, al parecer hoy consolidada.

El simple término "carpa", sitúa al teatro en una clasificación popular que de inmediato identifica su auge en México de las décadas que aquí se analizan (1930-1950), sus escenarios que alojaban particularmente el drama, la opera y la zarzuela incidían en la estructura sociocultural y económica, su marco conceptual del espectáculo y el contenido de las representaciones rompían con el formalismo de las del teatro estrictamente artístico, donde las diferencias eran las *sketchs*, títeres, bailes, canciones, escenas circenses y otros números

análogos, lo que hace evidente un acopio documental importante de la autora Merlín en su investigación.

Destacaron en México carpas como la Mayab, la Colonial, el Follies, el Salón Rojo, la Valentina, la Chicote, la Principal, auténticos “templos de la diversión popular”, como denomina Pedro Granados en su libro de memorias *Carpas de México. Leyendas, anécdotas e historia del teatro popular*.²

Todas las carpas fueron cuna de grandes y memorables personajes de la comicidad mexicana: Cantinflas, Palillo, Resortes, Borolas, Clavillazo, Manuel Medel, Don Catarino, Amelia Wilhelmy, Manolín y Schilinsky, Las Pilaricas y otros, de quienes por cierto los de nuestra generación, los que aquí leen, conocieron por la televisión y el cine, adivinando o cristalizando así la expresión literaria, vinculada con la de la imagen.

La carpa como tema de estudio histórico no causa ningún revuelo en la actualidad, no obstante hay que caer en la cuenta que el presente trabajo acepta al igual que muchos otros estudios de la cultura popular, los planteamientos de la primera etapa de la escuela de los *Annales*; mencionemos por ejemplo que la historia aprenda a utilizar, en una visión globalizante y total los aportes de todas las otras ciencias de lo humano. Muestra de ello son los trabajos elaborados por Braudel, quien supo penetrar en todas esas dimensiones y planos de la historia, utilizando para el análisis historiográfico, a la geografía, a la tecnología, la investigación, la botánica y otras ciencias.

En la aportación del sentido crítico, consideremos los conceptos que aceptan la comprensión de los hechos en su entorno, estos deben tomarse como tales, más no juzgarlos, aun cuando todos somos susceptibles de ello, pues tenemos pasiones, como lo explica Marc Bloch en su *Apología por la historia o el oficio de historiador*², donde destaca también que hacer historia no es sinónimo de monografía, además anhela por un acceso común para la gente en general, no sólo para historiadores.

Asimismo no se puede ser pasivo, no se pueden describir las cosas tal y como sucedieron, por lo tanto no se puede ser imparcial al hacer un estudio histórico. El método crítico no esta hecho sobre la base de recetas, dictó también Bloch en su *Apología*.

Con el paso del tiempo han salido a la luz nuevas ideas con respecto del historiador, o de igual manera se han llegado a problematizar formulas que trajeron al campo historiográfico nuevos temas, como los son "las mentalidades", que a pesar de haber sido bien aceptadas al principio, se pusieron en tela de juicio en la década de los ochenta.

Lo que ahora trataremos es un texto que se formuló como una idea novedosa para su campo, en la historia del teatro mexicano no existe un estudio que explore de manera tan poco subjetiva como la que presentó en 1995 Socorro Merlín. Ella no fue participe de las aventuras que vivieron los carperos de los años treinta a los cincuenta, más bien se sintió tan alejada del

² Granados, Pedro, *Carpa de México: Anécdotas e historia del teatro popular*. Universo. México, 1984

³ Bloch, Marc, *Apología para la historia o el oficio de historiador*, Edición crítica preparada por Étienne Bloch, CNCA—INAH—FCE, México, 1996

tema que se acercó a explorarlo, hasta llegar al punto de tener la necesidad de mostrar al público su obra.

Esperemos que con esta aproximación a su proyecto crezca el interés por las manifestaciones propias del teatro mexicano del arrabal tan castigado desde su nacimiento, ignorado y poco difundido.

Desde 1997 y hasta principios del año 2001 el gobierno de la Ciudad de México maneja el llamado "teatro en atril" que es una buena idea si se quiere llevar a las zonas populares un teatro que entretiene y aleja al público de la televisión. Sin embargo no es como la carpa, zona de diálogo entre actor y espectadores, donde se hacían públicas las ideas de la política y de lo económico por medio del albur.

Existieron hasta mediados del año 2000 intentos en el Centro Nacional de las Artes de recuperar la carpa, esa zona de comunicación, solo que a finales del siglo XX los capitalinos nos movemos entre nuevos estereotipos como son el guarura, la mujer postiza (por aquello de las operaciones), "el mamey" o fortachón de esteroides, el policía judicial o "judas", el travestí de fin de siglo no tiene nada que ver con "los mariconcitos" de hace 40 años la vida en la capital no tiene los mismos tipos de los que se hacía mofa en las carpas aquellas que rondaban la calle de San Juan de Letrán que ahora es Eje Central Lázaro Cárdenas.

La carpa como se escribió arriba, desde su nacimiento fue relegada a los arrabales, nunca pudo salir de ahí, ni sus contemporáneos la aceptaban, y es

que la vida no es de apreciar o de reprobar, es de tolerar y eso nos ha faltado a los mexicanos.

Recordemos lo que escribió Manuel González Ramírez, que contempló las carpas capitalinas en el rumbo de Salto del Agua por los años cincuenta y sesenta, él determinó que eran falsificación de un arte muy alejado del pueblo.

Nada mas aquí, o en lugares como aquí, puede prospera la carpa, versión nacional del teatro, humilde y con alma de nómada, porque es función suya la fugaz estancia en algún sitio. A imitación del teatro luce su pasarela. Y a imitación de la radio ha comprado transmisores eléctricos

La carpa esta hecha a imagen y semejanza del pueblo, participa de todas sus características. Es pobre. Se conforma con estar en cualquier lugar⁴

⁴ González Ramírez, Manuel, México, *Litografía de la Ciudad que se fue*, México, Ediciones del autor, 1962, p.150-154

CAPÍTULO 1

DE BENEFICIO A: SOCORRO MERLIN

1.1 Una biografía aproximada

La Gran Compañía lírica México tiene el honor de presentar a ustedes y a su apreciable familia el primer cuadro que será a beneficio de la *coupletista* Socorro Merlín, agradecemos antes que nada las aportaciones en especie que se le entregaran al finalizar su acto en el cual se estrenara el tango del Morrongo.

Para llevar a buen término el presente análisis historiográfico, del libro *Vida y Milagros de las carpas. La Carpa en México 1930-1950* es necesario conocer a la autora, observar su vida dentro de la Historia, para así reconocer su quehacer y su posición dentro de los acontecimientos del pasado histórico, que nos darán las pautas para entender qué hechos definieron los juicios a los que llega la autora en su obra; sin embargo este conocer y reconocer no debe exponerse de manera desligada sino presentarse enlazado, entendiendo que Socorro Merlín es un ser humano individual, que es resultado de la sociedad a la que pertenece; observando que la comunidad en la que ha vivido es quien conduce su actuación como mujer y como investigadora.

Otra cuestión es averiguar cómo le afectó su presente para que manejara de tal manera sus estudios, buscando una respuesta en el pasado, ya que la autora es investigadora teatral no es historiadora de profesión.

No se pueden esperar individuos totalmente blancos o totalmente negros, sino que las circunstancias que se presentan en la vida, le pueden hacer pensar o comportarse de una manera específica.

Hay que recordar que en un trabajo que utilice a la historia como campo de estudio, no sólo se presentan los hechos a analizar, sino que también se pueden observar las características que veía el autor en la sociedad; cada autor es vocero de su tiempo.

Desde las compañías teatrales que había en la ciudad de México a finales del siglo XIX y hasta cuando las carpas estaban en su apogeo, en los cuarenta del XX, era costumbre dedicar una función a uno de los elementos distinguidos de la misma, a lo que se le llamó un "beneficio". En esas noches se materializaba una apología, declamándose sonetos y alabanzas escritas para la ocasión; el actor recibía de sus admiradores y familiares regalos; en ocasiones escribe Josefina Estrada⁵, en una libreta bellamente encuadernada se escribía la biografía del festejado, reconociendo también las cualidades morales y artísticas del homenajeado. En esta ocasión, no sólo registraremos en la "libreta" la memoria de las aptitudes de la vida de Socorro Merlín, sino que examinaremos también su actuación como investigadora a lo largo de su vida.

En 1996 se presentó en la Escuela de Arte Teatral y en la Casa de la Cultura Bonfil Batalla, de la Ciudad de México *Vida y Milagros de la Carpa. La Carpa en México*, obra donde se subrayó que el tema era novedoso y que se notaba una buena metodología, que no lo había escrito un historiador sino una investigadora teatral, y que no era su primer trabajo con ese tema. Se tenía mucha razón en decir que era novedoso, ya que hasta ese momento los únicos textos que hablaban de las diversiones populares sólo hacían referencia al llamado teatro de revista y no al "carpero". Muchos de los presentes no conocían a la autora, así que le dieron vuelta al libro y se encontraron con cuatro cosas: maestra normalista, actriz y directora teatral con estudios de postgrado en París. Para ellos quizá la duda fue despejada más o menos, pero para el presente trabajo no dice mucho.

Lo más penoso es que es la única referencia editada de la vida de la Socorro Merlín, así que habrá que esforzarnos para acomodar la información que nos proporciona una copia del *currículum vitae* que nos proporcionó la autora recaudando al final ciertos datos que nos presenten a Socorro Merlín como algo más que maestra normalista, actriz y directora teatral con postgrado en París.

En el mes de febrero de 1936 se experimentaron cambios en la vida política mexicana; transformaciones importantes. Se empieza a derrumbar una época, ya que se expulsa del Partido Nacional Revolucionario al general Plutarco Elías Calles "por traición al programa de la revolución y por conspirar contra las instituciones"⁶.

⁵ Estrada, Josefina, *Joaquín Pardavé, El señor espectáculo*. Vol. 1, Editorial Clío, México, 1996, p. 13

⁶ Galeana de Valadés, Patricia, *Los siglos de México*, Editorial. Nueva imagen, 1991 p.429

De igual forma, en la ciudad de Oaxaca se da por extinguido el callismo como facción política detrás del poder. Era año de elecciones dentro del estado de Oaxaca y la sucesión política iba a cortar al continuismo que se había llevado por años en ese estado.⁷

Las transformaciones políticas en la capital de la República y dentro del estado de Oaxaca tal vez no afectaron directamente la vida familiar del matrimonio entre Ernesto Merlín Aquino y Mercedes Cruz, que radicaba en la ciudad de Oaxaca. En la intimidad de su hogar los cambios que inquietaron su vida resultaron del nacimiento de su primera y única hija el 31 de marzo de 1936 a la cual llamaron María del Socorro.

Ernesto Merlín era un hombre de campo, más no campesino, fue un terrateniente que compartió su vida con una mujer "de hogar", pareja con la que llevó una buena relación, de tipo armonioso y que tratarían de llevar por buen cauce la niñez de su hija. Ésta recuerda esos años como una época "agradable" y cómo no, siendo hija única de un padre que, aunque chapado a la antigua, nunca le negaba nada, fuera de las reglas que se imponían dentro de su casa, y que tenían como meta una educación completa para su hija.

Ella ayudaba jugando, siempre en grupo, lo cual le hizo conocer su medio; recorría los cerros y los ríos cercanos de igual forma caminaba por la ciudad de Oaxaca, que para esos tiempos, por medio de sus gobiernos locales, trabajaba por hacer crecer sus vías hacia la capital de la República por un lado y hacia el mar Pacífico por otro.

Socorro Merlín nutrió su conocimiento del mundo relacionándose con personas a las que les gustaba la música, la poesía y el teatro; era lógico que la jovencita aprendiera a recitar, a cantar y a representar algún personaje en las comedias que se montaban en familia y a las que no les faltaba el acompañamiento musical ya que entre sus parientes había quien tocara la marimba y el piano exclusivamente en esos actos.

De 1945 y hasta 1952 en la ciudad de Oaxaca, Socorro Merlín llevó a cabo su educación formal de la primaria y hasta la normal.

En 1945 concluyó la Segunda Guerra Mundial con el triunfo de los aliados sobre las potencias del Eje, y aquí en México con la posguerra se afianzaba una economía y una sociedad de tipo dependiente y subdesarrollada.

Socorro Merlín recuerda sobre el tema de la guerra, cuando México comenzó a participar como un acontecimiento que llamaba la atención por el peligro que parecía; sin embargo a la conclusión de hostilidades armadas no recuerda observar cambios políticos de importancia dentro de su comunidad, sabía solo, como hija de familia que era, que se tenía que sufrir de muchas restricciones, limitaciones en el consumo de productos de lujo o de artículos de belleza que ella utilizaba. Se entiende entonces que la familia Merlín Cruz no se encontraba en una situación privativa extrema o que sufriera problemas agobiantes.

⁷ Iturribarria, Jorge Fernando, *Oaxaca en la Historia*, s/e, p. 429

Entre 1945 y 1952 Oaxaca fue favorecida por la construcción de centros escolares y por que se revisaron los programas educativos, resultado que se obtendría después de la reparación económica gracias al gobierno de Eduardo Vasconcelos (1947-1949), y hasta el de Manuel Cabrera Carrasquedo (1951-1955)⁸. Además de que en 1946 en el gobierno de Alemán se promulgó una reforma en el artículo 3º constitucional donde se hablaba de una educación laica, nacionalista y gratuita. O sea que todo se encontraba en óptimas condiciones para que sus primeros estudios tuvieran buenos resultados.

En 1956 en la Ciudad de México se producían huelgas estudiantiles en el Instituto Politécnico Nacional y en la Escuela Normal, donde se demandaba la democratización y la mejoría de la enseñanza, sin embargo esto no afectaba directamente a Socorro Merlín, ella no estuvo enterada, de igual forma tampoco tuvo conocimiento del Movimiento Revolucionario del Magisterio el cual se constituyó como organización independiente del Sindicato Nacional de los Trabajadores aunque recibiera en ese mismo año una nota laudatoria por servicios al Instituto Federal del Magisterio.⁹

También en 1956 comenzó su carrera en el estado de Oaxaca como maestra de primaria y de preescolar donde llevaría a la práctica los principios recibidos de los pedagogos oaxaqueños. Hasta que en 1961 recibió la comisión del Departamento Técnico Preescolar en la Ciudad de México la cual acepto sin el temor de salir de su ciudad natal.

⁸ Iturribarria, *Op. cit.*, pp.432-443

⁹ Núñez Mata, Efrén, *Oaxaca, nombres y signos*, Instituto Federal de capacitación del magisterio, SEP, México, 1964, p.71

Dejar la ciudad de Oaxaca y conocer la capital de la República, ayudó no sólo a aumentar el flujo de inmigrantes hacia la Ciudad de México, que para estas fechas crecía de una manera menos drástica que la de los años anteriores¹⁰, sino que también reforzó las actividades de enseñanza ya que siguió impartiendo clases además de que fundó y dirigió jardines de niños para la Secretaría de Educación Pública.

Fue también en 1956 cuando comenzó una profesión *amateur* la de actriz de teatro aunque fue hasta 1961 que estudio la Licenciatura en Actuación Teatral en el Instituto Nacional de las Bellas Artes donde obtuvo su título en 1963.

Un año después, en la misma escuela estudió Dirección Teatral lo que le ayudo a llevar a escena obras de Emilio Carballido, Octavio Paz, Elena Garro y otros autores. Esta profesión que ahora manejaba con un título bajo el brazo, pero que ella llevaba a la práctica desde su niñez, la relacionaría con su actividad magisterial.

Esa unión teatro-educación la impulsó a emprender investigaciones donde se utilizaría al teatro como material de apoyo en la enseñanza, lo ventajoso de esta idea fue que la SEP y el INBA le entregaran un presupuesto para sus investigaciones en respuesta a la política llamada de conciliación nacional iniciada por Ávila Camacho y seguida por Miguel Alemán que pretendía dar al país un remedio y superación. Así entonces esa visión de

¹⁰ Bataillon, Claude, *La Ciudad de México*, Traducción de Carlos Montemayor, SEP-Diana, Setseptentas núm.99, México 1979 p.64.

mejora se extendía al desarrollo educativo que venía siendo campo de atención preferente de los gobiernos post-revolucionarios.

En 1966 Socorro Merlín se le encuentra otra vez alejada de conflictos estudiantiles importantes, no recuerda ningún suceso grave ocurrido en la Universidad Nacional Autónoma de México, donde se provocó la renuncia del rector Ignacio Chávez al cual se reemplazo por Javier Barros Sierra, Probablemente no se entero de nada ya que para terminar sus estudios de Educación Normal para la Educación Preescolar ingresa a una escuela privada, el Colegio Hispanoamericano en el cual se titula en 1968.

Durante estos tres años (1966-1968) realiza para la SEP una investigación donde ve materializada su idea de conjugar las dos carrera en las que se estaba moviendo desde hacía tiempo *El teatro como técnica proyectiva en jardines de niños del D.F.*

Fue en este lapso cuando restituye lo aprendido en la SEP ya que dicto conferencias para educadoras, tomando el tema de teatro infantil como técnica de diagnostico psicológico y sobre la proyección del comportamiento de niños preescolares en juegos teatrales a los padres de familia. Es en estos años cuando inicia su relación con la Máxima Casa de Estudios organizando actividades artísticas para niños en el Cine Club de la UNAM.

En 1968 México comienza un periodo en el cual quedaban al descubierto las evidencias de que el sistema político no tenía un mecanismo de control para con los sectores populares, se notaron resquebrajamiento en la

legitimidad del sistema, pues se argumentó un alto al crecimiento económico y se notaba que el país tenía problemas que no eran pasajeros.

Este periodo se ve caracterizado por movimientos de protesta de ciertos sectores de la clase media urbana capitalina y con algo de participación obrera y campesina¹¹. Al decir ciertos sectores se busca un alejamiento de la generalización; no toda la población urbana proyectó sus ideas en aquellas manifestaciones, incluso algunos capitalinos solo se enteraban de "oídas".

Una de esas personas fue Socorro Merlín, que solo por transmisión oral conocía los conflictos; en lo personal sabía de los acontecimientos por que su novio, el que fuera su esposo meses más tarde, trabajaba como profesor en la preparatoria Ochoterena.

Como se sabe, después de enfrentarse los estudiantes de esa preparatoria en la plaza de la Ciudadela con los de las vocacionales 2 y 5 del Instituto Politécnico Nacional, se crea un conflicto donde interviene el cuerpo de granaderos, los cuales llegaron a poner orden con violencia, dando como resultado, desde el 23 de junio y por varios meses, enfrentamientos entre autoridades y miembros de las comunidades académicas. De esta manera Socorro se enteró del nacimiento del conflicto, de cómo se fue desarrollando y aunque veía un aire de cambio y de rompimiento, no alcanzaba a entender la trascendencia de la lucha.

¹¹ Meyer, Lorenzo, "La periodización de la historia política de México" en *Estudio Políticos*, UNAM, núm. 20-21 (1979-1980), p.192

Para octubre de 1968, Merlín vivía en Tlatelolco, pero una vez más las circunstancias harían que no se diera por enterada de que se efectuaría un mitin el 2 de ese mes dando como resultado la "masacre de Tlatelolco".

No se vio involucrada por que el dos de octubre ella se encontraba en Oaxaca despidiéndose de sus familiares, por la razón de que había recibido del gobierno francés una beca para estudiar en la Sorbona, por cierto que a esta se le añadía otra auspiciada por la SEP, en ese mismo año.

A lo anterior se suma que tenía planeado, para el siguiente día, su casamiento por el civil en la capital en esta ciudad a muy temprana hora.

Así que cuando regresó a Tlatelolco todo parecía en orden y en los siguientes días tampoco tendría el conocimiento de los hechos por que sus preocupaciones eran otras: terminar de titularse y casarse por la iglesia entre el 3 y el 10 de octubre para salir a París, al siguiente día.

Resulta muy extraño escuchar que un habitante de la unidad Tlatelolco no se diera por enterado de los hechos del 2 de octubre de 1968, pero se dio el caso y pudo no haber sido el único

En resumen, no se involucró con el movimiento. Más tarde dentro de la Escuela de Teatro se llevaron a cabo manifestaciones y hubo presos entre sus compañeros, supo que el propio director José Solé, estaba dentro del movimiento, pero tampoco buscó unión con el asunto, aunque indica que tenía conocimiento de lo que eran las agitaciones estudiantiles de mayo en ese año en Francia.

Ya alojada en París se enteró de los hechos en México y recuerda haberse dado cuenta que se romperían esquemas sociales para dar paso a otros nuevos, no sólo en su país sino también en el que residía, al hacer memoria revive los plantones que hacían los estudiantes y se acuerda como tomaban las universidades. Seguramente también se perdió la oportunidad de ver al movimiento francés con la fuerza que tenía en mayo de ese año, como lo hizo con el mexicano.

Sin embargo del otro lado del mar si sufrió como estudiante pues seguía el conflicto latente, se cerraban las escuelas y se ponía en riesgo la continuidad de los cursos; por ejemplo no pudo terminar Psicología I en la Sorbona, que debía estudiarla de 1968 a 1970. Otra asignatura que tampoco finalizó fue la de Organización de la enseñanza en Francia el cual cursaba en el *Institut Pédagogique National* porque le tocó una revisión de planes de estudio y ni ella como alumna ni los maestros la entendían donde se aglutinaban ciertas materias en una sola.

Justamente por estos desequilibrios, Socorro tuvo que interrumpir el estudio de la Psicología para aplicarse en otra institución. Se entiende que como becada tenía que aprovecharse del periodo que tenía de dos años muy buenos estando en la Ciudad Luz. Incluso en el año de 1969 en París presencié el referéndum al que fue llamado el pueblo francés, por el cual es retirado de sus funciones Charles de Gaulle.

Así entonces se dedicó a cultivarse en un buen número de cursos entre 1968 y 1970; pero todos seguían la misma animosidad en el tema de la

educación artística pero ahora se le agregaría otro tema el de la Psicología y Psiquiatría Infantil, de esta forma conoció a unos personajes llamados “patrones” que eran jefes de servicio que tenían una carrera de relevancia en estudios sobre aspectos de la deficiencia mental; esta relación con la medicina posiblemente se debió a que su esposo estudiaba en Institutos de Salubridad y no es de dudar que fuera otro mexicano becado.

Ya de regreso en México, Socorro Merlín se encuentra con una ciudad distinta a la que dejó. En muy poco tiempo se habrá dado cuenta que la capital era más grande y que por ende sería más difícil encontrar trabajo, pero sentía confianza por que aún tenía su plaza en la SEP.

Comenzó a trabajar de inmediato a su regreso de Europa; aunque se sintió “desconectada”, por que cuando se fue, perdió todo contacto con sus colaboradores de trabajo, se pudo incorporar al sistema de educación, en el cual seguían los problemas. En junio de 1971 a un grupo de estudiantes de la UNAM y del IPN que se encontraban en una manifestación los agredieron autoridades capitalinas al mismo tiempo que se seguían mencionando los presos políticos y esto a pesar de que se hablaba de una nueva reestructuración al sistema educativo, de una “apertura democrática”, aunque hemos visto con el tiempo que se prefirió echar tierra al asunto.

Con los nuevos problemas en la educación en México, lo emprendió con nuevos contenidos, métodos y nuevas ideas para el sistema de educación.

Empezó a probar metodologías para estudiantes de jardín de niños —métodos activos—, conocimientos que evidentemente recibió en París y que

de igual forma reforzó con su asistencia a tres congresos a los cuales se presentó con animosidad en 1971; el primero de ellos fue el Mundial de Psiquiatría, que llevaba el nombre de Recreación para la Infancia y la Juventud y otro de Neuropsicopatología.

Para este momento estaba más que familiarizada con términos de psiquiatría, pero no por eso dejó a un lado sus investigaciones del teatro y la educación de los niños. Dictó en 1971 una conferencia sobre la historia del teatro en la Sociedad Psicoanalítica, lo que le dio la idea de crear un curso para el INBA del mismo tema, mientras dirigía un estudio para la misma institución, donde trataría de explotar la expresión corporal de los juegos infantiles y el teatro.

Mira este momento de su vida como uno muy difícil por que al mismo tiempo que se presentaba ante el INBA como investigadora especializada tal vez la única, en torno al teatro y la educación infantil, tenía la obligación de llevar el sustento a casa pues su pareja no había conseguido empleo al volver de Francia. Pero tuvo un golpe de suerte cuando el jefe del Departamento de Teatro del INBA, el señor Héctor Azar, la llamó para dirigir el Centro de Teatro Infantil.

Cuando se le asignó la responsabilidad de dirigir dicho centro se tenía muy en cuenta su preparación como estudiante dentro del mismo INBA y sus conocimientos adquiridos en Francia. Esta nueva etapa en la vida de Socorro Merlín donde podía manejar la ruta de sus investigaciones a su antojo lo tomó como un reto, porque en ese momento se enteró que estaba embarazada y no podía dejar a un lado esa función que se le confirió públicamente en 1972.

Ya como directora del Centro de Teatro Infantil llevó a la práctica trabajos donde los juegos teatrales, y otras actividades artísticas estarían en combinación con elementos importantes de la educación. También desde ese 1972 y hasta 1977, fue coordinadora en el mismo Instituto de cursos de teatro en el verano, lo que fue un ingreso más para su familia.

Socorro Merlín trabajaba siempre con ideas nuevas, en acciones que no tenían un camino andado. Cuidadosamente las empezaba a practicar pensando en que otros llegarían a continuar la brecha que había trazado pero esto era difícil, porque aunque quería trabajar dentro de un ambiente multidisciplinario y si bien deseaba crear una integración de las áreas con el teatro para niños, no se podían aplicar por causas financieras. Esto hace pensar en dos problemas, en la carencia de continuidad de un proyecto por parte de la política educativa y el mísero apoyo a los planes culturales del país; los dos aspectos han dejado, no sólo a la capital, sino en general a México, sin una verdadera eficacia para transformar las relaciones de educación de nuestra sociedad.

El que no exista un apoyo real para sus propuestas, no fue impedimento para llevarlas a cabo. En las instituciones en las que ha trabajado a pesar de los muchos obstáculos ha logrado realizar sus ideas; y en aquella ocasión en el Centro de Teatro Infantil el hecho de que saliera adelante con sus objetivos no fue raro pues, para darse a la tarea de obtener dinero, consideró empezar a visitar a sus antiguos amigos; entonces los proyectos los realizaba por medio de convenios amistosos y sin burocracia. Comenzaba por decirle a algún amigo "ven a dirigirme un curso" explicando que no habría dinero, sólo libros

como paga, algún diploma o nota laudatoria; todo de tipo significativo para el *curriculum* y no para la billetera.

Así, fueron muchos personajes importantes a dar cursos para niños, creando una imagen mas real a la pluridisciplinariedad de sus ideas, en las que participaran todas las artes de forma integral.

En 1973 recibió dos funciones más, primero la nombraron miembro de la Comisión Programadora del Subsistema del INBA y representante de esta institución ante la SEP. Hasta 1976 impartió cursos para el Instituto de las Bellas Artes dirigidos a instituciones privadas sobre el mismo tema de juegos teatrales y expresión verbal para niños, pero orientados a maestros de éstos cursos se le publicaron algunas guías.

Todo el trabajo que tuvo en sus manos lo llevaba a cabo en un momento en el cual el país, se asegura, es el más endeudado con el Banco Mundial, añadiéndole a esto las devaluaciones y las fugas de capital. Daba como resultado que dentro del hogar de Merlín se creara un ambiente de presión, ya que necesitaba moverse de un extremo al otro de la ciudad, sin coche y un bebe que alimentar. No era la única mujer en esa situación dentro de la ciudad, pero hay que tener en cuenta que aunque tuviera muchos problemas económicos, éstos se resolverían gracias a su esfuerzo, en muy poco tiempo, sin dejar a un lado sus cursos y conferencias.

En 1975 se expidió una Ley Nacional de Educación para los Adultos y rápidamente la maestra Socorro creó un taller de teatro especialmente dirigido a los adultos, así se iniciaba en este campo.

De 1977 a 1983 fue titular del Departamento de Asesoría Técnico-Pedagógica de la Dirección de Teatro del INBA; no obstante seguía trabajando en la SEP.

En 1979 comenzó a dirigir sus trabajos ya no hacia asuntos infantiles sino a temas de deficiencia mental, psicopatologías, niños atípicos; estudios que le dieron buenos resultados, estudios que presentó en algunas ciudades de Europa y que como resultado la nombraron asesora de la Dirección General de Educación Especial en el Estado de México.

Entre devaluaciones, inflaciones y recortes de presupuestos se movía Socorro Merlin como titular del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli de 1983 a 1989, nombramiento que se le dirigió desde el INBA. Llevó a cabo investigaciones experimentales uniendo al teatro con terapias de jóvenes y adultos enfermos mentales, así como también aplicando actividades teatrales a niños; algunas de estas investigaciones fueron publicadas en forma de guías o como reportajes para revistas especializadas tanto aquí como en el extranjero.

El terremoto de 1985 fue para la Ciudad de México un "horror máximo"¹² ya que se pudo haber previsto lo previsible; la ciudad perdió la mitad de hospitales, de agua, de escuelas, y olvidó después de algunas semanas, el altruismo, pasó de moda la solidaridad en muy poco tiempo y esto tan trascendental no tuvo significado para Socorro Merlin. No se ha encontrado algún trabajo que fuera respuesta al suceso en ese año, al parecer sucedió lo

¹² Castillo, Heberto, *Sociedad Civil en Proceso*, núm.466, 7 de octubre de 1985

mismo que en otros hechos estaba realmente distanciada de su presente y totalmente centrada en sus estudios.

Es en 1986, con su papel de asesora y como autora en las puestas en escena de obras teatrales, donde intervenían personas con deficiencia mental, cuando se retira de los asuntos de enfermos mentales y retoma como punto central de sus investigaciones al teatro mismo, organizó “El ciclo de conferencias y mesas redondas sobre los movimientos y tendencias del teatro en México en el siglo XX” de donde le nace la idea de estudiar el teatro en la calle.

En 1989 pone su atención en las investigaciones que manejaran temas que habían sido marginados: lo popular en el teatro. En este año sale de la Dirección del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) y se entrega por completo a la beca que le se le otorgó para el estudio de la Maestría en Educación e Investigación por parte del INBA.

Para estos años su situación económica es estable y como investigadora del CITRU comienza a publicar estudios que le otorgaban atención, como “Teatro comercial: teatro de carpa”¹³ en la revista *Signos* y el artículo “Acervo documental; La carpa en México”¹⁴

Del acervo que se reunió de la carpa se aprovechó para crear programas radiofónicos, conferencias, exposiciones, espectáculos con ese

¹³ Merlín, Socorro, *Teatro comercial: teatro de carpa* en *Revista Signos*, SGEIA/INBA, s/p

¹⁴ Merlín, Socorro, *Acervo documental La carpa en México* Investigación documental. CITRU. México, 1988, s/p

tópico. Hasta que encuentra en la carpa un tema que analizar, ya no como monografía, sino que encuentra que es un lugar para los grupos marginados y empieza a delimitar en el tiempo su tema en el artículo "Sueños vestidos de colores, plumas y lentejuelas: la carpa 1930-1950"¹⁵ que se publicó en 1991, año en el que recibe por primera vez la beca al desempeño académico en el CITRU/INBA.

A principios de los noventa el tema del teatro menospreciado, el popular, la acerca a nuevas disciplinas, donde obtuvo conocimientos que aprovechó; ingresa al diplomado "Formación del pensamiento estético en Europa, México y América Latina", a los seminarios "Metodología de la investigación", "Redacción Progresiva", el de "Teatro y Postmodernidad" y ya dentro de estas nuevas aspiraciones dicta los cursos "Semiótica teatral" y uno llamado "Lo cómico y el humor".

A su favor en 1993 dentro del INBA se imparten diplomados con proyectos dirigidos a la cultura mexicana del siglo XX a los que se integra teniendo en cuenta que indagaría a la cultura mexicana desde una visión del teatro, estudia Teoría del Arte, Nacionalismos y Producción Artística Mexicana.

Finalmente publica "Contexto espectacular carpero"¹⁶, obra con la que obtuvo en 1993 la primera fase del Premio Nacional de Investigación en el INBA.

¹⁵ Merlin, Socorro, *Sueños vestidos de colores, plumas y lentejuelas* en *Anotación Boletín del CITRU*, 3ª época, año I núm.2 julio-diciembre, 1991, p.p. 5-9

¹⁶ Merlin, Socorro, *Contexto espectacular carpero en Teatro*. *Revista mexicana del ITI UNESCO*, s/p

Tres publicaciones tuvo en 1995 “La censura en las carpas de México”¹⁷, “Nacionalismo y comedia mexicana”¹⁸ que fusionados darían el artículo “La comedia mexicana: un grupo de teatro nacionalista”; cuestiones que venía manejando hacía ya un par de años, pero que reforzadas con nuevos estudios como “Los mitos a través del teatro” y “El teatro como ciencia social: etnoteatro y teatro alternativo” le darían originalidad y estímulo para continuar con esa línea.

En 1996 se le reconocieron 30 años de servicios en la SEP, y con ello le llegó una beca y la medalla Rafael Ramírez. Aunque la carrera magisterial ya no estaba en los planes de Socorro Merlín, ella en ese año estaba terminando dos investigaciones; una sobre el consumo teatral que se llamó *La relación del teatro con sus públicos: diagnóstico* y otra que dejó descansar por unos años hasta que la volvió a retomar tres años más tarde con el título *María Luisa Ocampo, mujer de teatro*.

La relación del teatro con sus públicos le dio nuevas interrogantes, y se aplicó al tema siendo parte del diplomado “Consumo y recepción artística” además de cursar “La percepción del espectador”. Estos conocimientos le dieron rendimientos aceptables tanto que le aprobaron su investigación experimental con un grupo piloto en la Casa de la Cultura Bonfil Batalla, la cual tuvo sus resultados publicados en: “Los creadores y la falta de públicos” y en la ponencia que presentó en Francia en 1996 con el nombre “La relación del teatro con sus públicos”

¹⁷ Merlín, Socorro, *La censura en las carpas de México* en Documenta CITRU, México, núm. 1, noviembre 1995

¹⁸ Merlín, Socorro, *Nacionalismo y comedia mexicana*: El corrido de Juan Saavedra de María Luisa Ocampo en Documenta CITRU, México, num.1, noviembre 1995

En 1996 se le editó su investigación, a la que se había acercado desde diez años antes, en un libro que llamó: *Vida y Milagros de la Carpa: La carpa en México 1930-1950*; en el que se reunirían todas las conclusiones a las que llegó en ese tiempo, pero al que dio un enfoque dentro de la historia. El libro lo presentó en la Escuela de Arte Teatral y en la Casa de la Cultura Bonfil Batalla; en ese lugar dictó ese mismo año la conferencia "El teatro en la época de la Independencia", y con esto podemos ver como se adentró en el mundo del quehacer de la historia, dejando atrás los trabajos con inhabilitados que, como ella recuerda, no eran muy gratificantes, entendiendo que hay más público para los estudios sobre la cultura que para los trabajos sobre enseñanza a discapacitados.

Hay que reconocer que no fue ella quien comenzó a estudiar la cultura mexicana del siglo XX, pero fue de las primeras que reconoció que se podía acercarse a ese tema tomando en cuenta algo tan marginado como el teatro de carpa.

Para darle a sus últimos trabajos otro nivel decidió ingresar a la Maestría en Humanidades en la Universidad Anáhuac en 1997, pero sin olvidar sus obligaciones para con el CITRU adquirió la responsabilidad de reunir documentación de la obra de Emilio Carballido, delimitando esa investigación entre 1946 y 1970, trabajo que probablemente y después de un exigente revisión del Consejo directivo del CITRU verá la luz entre el año 2001 y 2002, buscando esa reunión para ponerla en servicio no solo de los estudiosos del teatro sino también de los de Historia, de los de Sociología, etcétera.

En 1998 se le reconoció con la medalla Ignacio M. Altamirano por parte de la SEP y de manos del Presidente E. Zedillo un diploma por servicios prestados a la misma secretaría.

Para darle fin a este primer cuadro de la tanda le pedimos a nuestra beneficiada nos deleite con el tango Morrongo

¡Alza y dale!
 Yo tengo un morrongo
 Que cuando en la falda
 Así me lo pongo
 ¡Alza y dale!
 Yo tengo un minino
 de cola muy larga
 y de pelo muy fino
 Si le paso la mano
 al indino
 se estira y se encoge
 del gusto el minino.
 Y le gusta pasar
 aquí el rato
 ¡Ay arza que toma!
 ¡Que pícaro gato!
 Ay que fino, ay que fino
 el pelito que tiene el minino.
 ¡Ay morrongo, ay morrongo
 que contento si aquí
 me lo pongo.
 ¡ Ay que fino, que fino, que fino
 el pelito que tiene el minino
 Ay morrongo, morrongo, morrongo
 que contento si aquí me lo pongo¹⁹

¹⁹CITRU, *El colmo de la revista*, edición mecanografiada, México, s/f, p. 38

CAPÍTULO 2

UNA OBRA SIN ENSAYOS A ESCENA

CONSIDERACIONES HISTORIOGRÁFICAS

2.1 Las ocultas intenciones

En este segundo cuadro como podrán leer (los que sepan), en sus "tiras" o programas, nos veremos sorprendidos seguramente por la actuación en dos escenas, divididas en números agradables donde presenciaremos exclusivamente de una obra mexicana, algo que parecía una quimera hace algunos años.

Nos complace presentar escenas de la obra que firmó una de las tiple de las mejores familias de la colonia Juan Polainas, tiple bonita, graciosa y discreta, las mejores mallas de la ciudad.

La historiografía que es la historia de las disertaciones textuales que el hombre a escrito de su pasado es una herramienta fundamental para la Historia ya que permite indagar en las culturas y sociedades pasadas para concebir en la actualidad su pensamiento, su forma de acercarse a los hechos del pasado cómo los asimilaban y cómo los exponían.

Es lógico pensar que los distintos juicios que se hacen de los acontecimientos del pasado sean iguales de numerosos como cada escritor o historiador. Ellos los observaban a través de distintos cristales, y cada cual estaba influenciado por las ideas que les correspondían en su momento y por su lugar en la sociedad.

Así el trabajo de la historia de conocer la verdad es muy difícil, sin embargo hay que reconocer que la historiografía, al analizar los textos pasados, aligera esa carga.

En esta ocasión el texto a analizar es reciente en el tiempo y su forma de transmitir las ideas no es ajeno a nuestro momento, lo importante ahora es distinguir los distintos elementos teóricos y filosóficos dentro de la obra, no analizando su contenido, si son o no verdaderas sus afirmaciones, sino cómo llegó a esas conclusiones, cuáles eran sus objetivos, hacia que público dirigió su trabajo, y que fuentes utilizó.

Para descubrir su manera de explicar hay que presentarnos ante el texto con una posición interrogativa y de comprensión.

De acuerdo con George Gadamer para abordar la verdad hay que tener cuidado, por que al ser un objeto de estudio, el investigador debe tener presente los prejuicios con los que la puede rodear y que además él lleva en su bagaje.

El historiador, como investigador, al analizar un texto, debe ser consciente en su oficio de las reservas de su comprensión, y los prejuicios que lo limitan; para superarlos debe existir un diálogo entre la obra y el que analiza, entre todo lo que rodea a ese texto y lo que gira en torno del estudioso, para que cuando se entienda al otro se descubra así mismo.

Cuando Socorro Merlin escribió *Vida y Milagros de las Carpa*, pretendió sacar a la luz todos sus razonamientos de acuerdo al tema central de la obra, los cuales adquirió durante los ocho años anteriores, razonamientos donde buscaremos las respuestas a las preguntas que se plantea la historiografía.

Podemos colocar el trabajo de Socorro Merlin, en el campo de la investigación en humanidades no sólo como un estudio más del teatro sino como un texto donde se puede llevar a cabo un análisis historiográfico, no por ser un tratado acerca del pasado, sino además por la sencilla razón de que los argumentos que maneja responden a la investigación que se plantea la historiografía y están implícitos en la obra. Estas reflexiones parecen creadas de manera inconsciente.

En esta obra no existe una cita textual de lo que es para la autora la historia, sin embargo se puede comprender lo que es para ella este concepto, y es que aunque no quiera aceptarlo ni siquiera en el título mismo de la obra esta escribiendo la primera historia de la carpa en la ciudad de México en el siglo XX.

Al recorrer la bibliografía de este tema, que es muy pobre, y al observar la estructura del trabajo se le puede agradecer toda su investigación que al parecer fue exhaustiva, y sin dejar de tener presente que tuvo colaboración para la recolección de material, su crítica directa de los datos fue muy importante

Es muy claro que para la autora todos los hechos pasados del hombre, hasta los marginados, como lo es la carpa misma y su entorno sociocultural, pueden ser objetos de estudio, siempre y cuando estos hechos al relacionarse

unos con otros den como resultado un evento más grande o cierren el trayecto de alguna actividad

El auge de la carpa con una espectacular diferente, se debe principalmente a la consolidación del estado - nación, a la crisis económica internacional de 1929, a los cambios de política gubernamental, la inmigración del campo a la ciudad, la expansión de las áreas urbanas, el regreso de muchos artistas que trabajaban en la unión americana al cierre de los teatros y al agotamiento paulatino de la revista mexicana.²⁰

2.1.1. Historia

Cuando se le cuestionó a la maestra Merlín qué era para ella la historia contestó que “la historia la hacen todos los seres humanos día con día... todos los eventos relevantes de la cultura de los pueblos, todos los habitantes la van forjando”²¹

Se entiende entonces que todos los hombres y mujeres de alguna forma tienen que ver con los hechos sobresalientes, no cree en héroes o heroínas, Socorro Merlín no hizo una biografía en ese momento como ejemplo del actor de carpa, ella tenía el deseo de recuperar el trabajo en conjunto de todos los carperos no solo habla de productores, de autores o tiples, expone en fusión la actuación de los que trabajaban detrás del telón con el público que lo disfrutaba y nos da a entender que sin una parte el resultado exitoso de este espacio de expresión en esos años no hubiera sido posible.

²⁰ Merlín Cruz, Socorro, *Vida y Milagros de las Carpas. La Carpa en México 1930-1950*, INBA - CITRU, México, 1995. pág. 16.

²¹ Entrevista a Socorro Merlín. Centro Nacional de las Artes, mayo 1999, En adelante entrevista.

En su texto encontramos "Los esquemas de la estructura carpera no se improvisaron en la época de la periodización de este estudio, ni se extinguieron repentinamente; permanecen latentes en el colectivo, hasta que nuevos acontecimientos desencadenen el proceso de reproducción, acompañando o asimilándose a formas emergentes, lo que existe hoy no puede equipararse a lo de antaño, por lo cual esta inmerso en otro contexto histórico y social."²²

Para Socorro Merlín la historia es el pasado, los hechos acabados como historia, más que como ciencia, o a modo de estudio de esos hechos, los individuos son los que le dan movilidad y existe en ellos una memoria colectiva; al parecer está en su pensamiento aquello de que a causas semejantes efectos semejantes pero siempre con un enriquecimiento, sin ninguna meta que se deba alcanzar, para ella no existe nada más que lo escrito hasta el presente.

Asimismo se le preguntó a la autora lo concerniente al motor de la historia, y se entiende que para la maestra Merlín la noción del tiempo es lineal, acumulativa, ascendente. No existen para ella coyunturas que corten de tajo los acontecimientos, el camino que sigue la historia es de un simple progreso y de este modo se entiende como el hombre va forjando su destino, para ella existe la libertad más no el azar en la historia

El motor de la historia es el propio acontecer de la cultura de los pueblos, así va avanzando, la hacen los pueblos, las gentes; la comunidad se va desarrollando en el tiempo y en el espacio (...)va avanzando porque hay vida.²³

²² Entrevista, agosto de 1999

²³ Entrevista, mayo, 1999.

Del mismo modo se le pregunto a la autora cuál era para ella la utilidad de la historia y se entendió en su respuesta que el trabajo de hacer historia debe partir del pasado pero que las preguntas se deben hacer desde el presente para conocer el hoy sin importarle su utilidad en el futuro; como habíamos observado para ella el pasado termina hoy.

Traer los acontecimientos del pasado al presente, recrearlos, reconsiderarlos, revalorarlos, mirarlos de otro modo, leerlos con otra lectura, hacer historia es la mirada del aquí y el ahora, después se mirara de otra manera, se juzgara, se criticara de otra manera.²⁴

Todos esos prejuicios de los que nos habla Gadamer hay que tenerlos presentes y considerarlos, considerar la tradición todo el mundo en donde la subjetividad cuenta mucho, Hay que buscar la subjetividad si no sólo navegamos con corazonadas, ver en la subjetividad siempre la mirada del investigador.²⁵

Podemos leer que para la autora la historia no debe ser simple descripción. Como ciencia es un conocimiento que debe trabajar con los hechos cuestionándolos no sólo describiéndolos, teniendo en cuenta que la visión del investigador esta determinada por la relación que tiene como individuo con su sociedad y con su tiempo.

2.1.2 El Hecho histórico

Los tipos de hechos históricos que maneja la autora son los políticos, económicos y sociales, siempre ligados, uno causal del otro encontrando en los políticos los causales de las actividades de los individuos, narrando en la obra particularmente, los hechos de los marginados, en lo que se refiere a su expresión teatral o sean sus manifestaciones carperas, los hechos de los carperos.

²⁴ Entrevista, México, mayo 1999

Carmen en el Teatro Colón donde los asistentes eran de otro estrato social.

Lo burdo y lo grotesco en la carpa no es producto de personas burdas o tontas, sino una forma de replica que yace en la profundidad del inconsciente colectivo representado en las figuras icónicas del espectáculo, como los tipos populares exagerados y caricaturizados en escena que aparentemente sufren una degradación, pero que son reivindicados a través de la autorreferencia.²⁶

Sin embargo como podemos leer no se pone de acuerdo entre si lo que se representa en las carpas es réplica o es algo totalmente opuesto al arte con mayúsculas de la clase adinerada

La estética carpera, como toda estética popular, réplica de la alta cultura, es su contrario, algo distinto a los paradigmas de belleza impuestos por la cultura occidental [...]. Al mismo tiempo que en la carpa, en otros medios diferentes a los populares, gente de mayores recursos se divertía en el teatro lírico o en los cabarets de lujo, con la misma expresión carpera pero bien vestida, iluminada y refinada, convertida en espectáculo rebuscado, queriendo parecerse al arte. así es como cada medio social produce, reproduce y consume formas espectaculares que se identifican con su propia sensibilidad, sobre todo tratándose de espectáculo representacional, por que los medios masivos producen otro tipo de acercamiento, manejado con distintos fines que tienen el denominador común de los intereses económicos²⁷

Para Socorro Merlín los hechos históricos son como el efecto dominó, se van impulsando unos a otros; en la obra misma hay un sin fin de ejemplos.

Para explicar cómo fue que la canción romántica de tipo operístico de los años veinte evolucionó para llegar a ser de tipo sensual, erótico, carnal, la autora comenzó desarrollando el tema de la crisis internacional de 1929 para dirigir su reflexión al hecho de cómo los teatros empezaron a tener problemas de costos, de cómo sus artistas "cayeron" en las carpas, en los cabarets y casas de citas, donde en este ambiente se requería de estímulos que llevaran a los clientes a consumir alcohol y sexo, y de esta manera se pedía a los

²⁶ Merlín Cruz, Socorro, *Op. Cit.*, p. 44, 45.

²⁷ *Ibidem*, p.51, 52

músicos, cantos a la vida nocturna, a la mujer liviana, a la vida urbana que hacia uso y abuso de lo prohibido.

Los acontecimientos dan lugar a otros; los músicos se dan a conocer por medio de sus exitosas canciones ante empresarios de la radio y de ahí al alejarse de las "sucias" carpas, las cuales al perder artistas hacen mas fuerte a la radio, a la televisión y después al cine que los llevan a la fama.²⁸

Debemos tener en cuenta que el sujeto central de la obra es la carpa misma y existe como sujeto conformada por los distintos hechos individuales que le dan forma o sea las circunstancias económicas, sociales y artísticas que explica la Maestra Merlín, junto con los intereses individuales del sujeto urbano, el público en su interacción con los asuntos de los artistas estos en complicidad en pro de los intereses que conforman un solo fin, un interés general que conforma a la carpa de los treinta a los cincuenta.

2.1.3 Objetivos

En la introducción al texto la Maestra Merlín distingue entre otras cosas su objetivo al escribirlo y se entiende que desea llevar a cabo el primer estudio ordenado sobre el tema de las carpas en el siglo XX en la Ciudad de México, planeando que el suyo será uno que explique además la evolución histórica, no sólo una sucesión temporal del tema, sino que también defina sus estructuras espectaculares, de comunicación, ya que como indica, ha sufrido desde su primera representación de rechazos y sentencias negativas; de hecho parece que desea alejarla de ser un " producto populachero" para presentarla como un producto cultural.

²⁸ Merlín Cruz, Socorro, *Op.cit.* p.p.16-29

La carpa ha sido un tema que solo figura en las historias de teatro como alusión a la desaparición de la revista mexicana o como paradigma de lo negativo en el teatro. no existe un estudio sistemático que la ubique sincrónica y diacrónicamente, a fin de esclarecer los efectos negativos que se tienen de ella, heredados por varias generaciones de teatristas. [...] aparece a los ojos de los académicos como algo espurio, y menos todavía consideran tomarla en cuenta como parte del teatro, el rechazo la ubica mas bien como un producto populachero de mal gusto.²⁹

Indica que entre sus objetivos de estudio están las estructuras espectaculares, esencialmente el lenguaje, acto que tristemente solo se puede conocer a medias ya que la comunicación entre público y actores no esta documentada, los libretos de las *sketchs* nunca dejaron ver lo que se contestaba en las maderas que hacían el trabajo de butacas.

El lenguaje, es un tema importante en esta obra, y se le da mucho énfasis en lo que se refiere a la actividad dialógica entre actores y público. Se explica ampliamente la estructura del chiste; en las expresiones que dan como respuesta inmediata la carcajada; la risa es resultado, demuestra, de la combinación del lenguaje hablado y del corporal. Para el lenguaje hablado es necesario una doble significación, muy lejos de lo que pueden ser las normas de lo cotidiano, las palabras deben ser exactas, lo que conocemos por albur, ya sean de tipo sexual o solo de burla inocente.

El lenguaje que nació del contexto popular, lo toman los cómicos, y ya arriba de la escena, regresa al público recreando y transformando su participación, devolviéndolo a este colectivo o como le llama la autora "sujeto urbano" que tendrá la tarea de mandar, de nuevo su argot y su visión del mundo al artista.

²⁹ *Ibidem*, p.9-11

Este es el sujeto urbano, el que ve como se va desarrollando la carpa, la cual le da un espacio público de expresión y le permite ser actor, él mismo ve como se agota y como empieza a ocultarse cuando la cubre una gran pantalla llena de luz, el cine, al que del mismo modo verá debilitarse frente a otra pequeña, la televisión que no lo dejara separarse de ella por mucho tiempo y que le dictara un nuevo lenguaje.

Merlín observó un prejuicio muy valido a fines del siglo veinte para con el sujeto urbano o colectivo como ella llama al público. Un ejemplo es que al mexicano no le gusta trabajar o pensar ya sea el caso, que se le hace más fácil imitar, así que se da a la tarea de explicar que no falsifica, solo sintetiza lo poco que conoce del arte.

Él público de barrio era exigente, sus paradigmas no eran los del arte con mayúsculas, sino aquellos inspirados por su sensibilidad aunados a los esquemas que podía o deseaba copiar, traducidos a su propio lenguaje[...] las figuras de la carpa mimetizan las de los espectáculos hollywoodenses o cubanos, pero en si mismas son figuras icónicas³⁰

Habrá que hacer referencia a lo que piensa la maestra Merlín a cerca del estudio del ser humano, del sujeto colectivo, al que utiliza para entender el fenómeno de la carpa en la Ciudad de México.

a los seres humanos hay que estudiarlos tomando en cuenta que tienen inquietudes existenciales, tienen sentimientos, expresiones, pasiones, sí en el otro ser nos vemos reflejados, por eso no podemos ser nosotros mismos solamente porque vivimos en sociedad, siempre nos veremos en el otro, eso es la otredad³¹

³⁰ Merlín Cruz, Socorro. *Op.cit*, p.p. 43-45

³¹ Entrevista, mayo, 1999

El personaje principal de esta obra es el sujeto urbano, tanto el dueño de la carpa, como el autor de lo que exponen los cómicos y el público receptor, el sujeto con el cual dialoga cada noche. Es muy raro que la autora, nombre la participación directa de protagonistas con nombre y apellido, por ejemplo, a Alfonso Brito lo utiliza para explicar el nacimiento del primer sindicato de artistas de variedades que duraría de 1933 a 1939, pasó de ser un funcionario de la Secretaría de Agricultura a un empresario que supo inyectarle a su agrupación una visión capitalista para ganar mucho dinero. Fue dueño de muchas carpas en los años que maneja la autora, y da muestra de la relación de explotación entre dueño y trabajador porque mientras su negocio tenía éxito los artistas seguían con un mísero sueldo.

Para dar a conocer la presión que ejercía el poder político para con los artistas describe el trabajo de otro personaje con apellido, Roberto Soto que fue un cómico de los más prestigiados pero que no ocultó que navegaba entre dos aguas.

Según la maestra Merlín, Soto usaba un lenguaje distinto con los públicos burgueses y con el pueblo, pero cuando comenzó a satirizar las políticas del Máximato comenzó a tener problemas porque lo querían desaparecer; y aunque Ortiz Rubio quería apoyarlo económicamente para mandarlo a una gira por España, tuvo suerte y no lo cortaron de la escena; él mismo le da un nuevo sentido a su trabajo y deja la sátira política y la cambia por los temas folclóricos, asunto que las demás carpas seguirán y así se gana el apoyo del gobierno a finales de los treinta gracias al nacionalismo.

Como espectáculo creció mucho no sólo en las carpas sino también en los grandes teatros; a este personaje la maestra Merlín no lo juzga en ningún momento como persona en lo moral, nos presenta en distintos momentos de la obra su camino por la historia del teatro la importancia de ser un cómico siempre innovador

Una razón de por qué entre los años 30 y 50 la carpa tuvo gran fuerza entre el público fue según la maestra Merlín una de tipo político.

El gobierno de Lázaro Cárdenas fue favorable para el desarrollo de las carpas; por ser un espacio popular, los permisos se daban sin mucho trámite dicen que Cárdenas regaló una carpa a Chicote. Pudo haber sido, porque el propio general facilitó a los carperos una sede para su sindicato [...] La política del régimen de Cárdenas, pretendía organizar a las masas desde el gobierno y por eso se facilitaba la formación y organización de sindicatos, como el de los carperos con Cárdenas se abre un periodo de mayor libertad de expresión.³²

Al parecer la efígie de Cárdenas fue importante en el desarrollo de las carpas y para sus trabajadores sin embargo más adelante ya no parece estar tan convencida con el trabajo de ese régimen

La propaganda y los productores norteamericanos se han infiltrado poco a poco en el cotidiano vivir (...) al mismo tiempo que Lázaro Cárdenas realizaba su gobierno de acercamiento a las masas y a la nacionalización petrolera, por otro lado se favorecía la iniciativa privada (...) y el intercambio comercial con el país vecino. Así tanto en la vida cotidiana como en la carpa convivían las dos tendencias, de nacionalismo y de extranjerización.³³

2.1.4 La Utilidad de la historia

Cuando se le cuestiono a la maestra Merlín sobre la utilidad de la historia contesto "es traer los acontecimientos del pasado al presente, recrearlos

³² *Op. cit.* p.p. 27-28

³³ *Op. cit.* p.32

reconsiderarlos, revalorarlos, es mirarlos de otro modo hacer otra lectura. Hacer historia es la mirada del aquí y el ahora, después se mirará de otra manera se juzgara, se sacrificara de otra manera. Es juzgar con todos esos prejuicios de los que habla Gadamer, por eso hay que considerarlos presentes y examinar la tradición, a todo el mundo porque es donde está la subjetividad hay que buscar la objetividad, si no, solo nos manejamos entre corazonadas ³⁴

Podemos observar como está a favor de una recreación de los hechos, cosa que al parecer es imposible, pues no se pueden reproducir los acontecimientos del hombre además de que no sabemos exactamente como sucedieron aquellos acontecimientos, y si queremos recrearlos tendremos que llenar huecos con nuestra imaginación.

Nunca nos comportaremos ni pensaremos como lo harían seres humanos de otro espacio y de otra época.

Se puede observar de igual manera que para la autora el trabajo de hacer historia debe partir del pasado pero que las preguntas se deben hacer desde el presente para conocer el hoy sin importarle su utilidad en el futuro.

Para ella la historia no es solo descripción, como ciencia, es un conocimiento que debe trabajar con los hechos cuestionándolos mas no describiéndolos, teniendo en cuenta que la visión del investigador esta determinada por la relación que tiene como individuo en su sociedad y en su tiempo.

³⁴ Entrevista, mayo 1999

Tiene mucha razón la Maestra en señalar que la historia siempre tiene nuevas lecturas ya que un texto nunca es el mismo, lo podemos leer hoy y nos dará reflexiones distintas la próxima vez que lo leamos, por la simple razón que nuestro pensamiento ya cambió, ya tiene otros enfoques, otros conocimientos.

Reconocer los prejuicios de los que habla Gadamer en *Verdad y Método*³⁵ es un acierto; estos prejuicios son nuestro bagaje previo por el cual sería difícil recrear determinado hecho, son nuestras concepciones del mundo.

2.1.5 Objetividad

Se aprecia que la autora busca alejarse de las parcialidades, desde el momento en que no busca la verdad sólo por un medio; no tiene como en la mayoría de los textos del tema su propia apreciación de los hechos sino que busca en otras fuentes datos que le hagan ver un panorama más amplio, explica los hechos más que juzgarlos por ejemplo, para explicar la presión del poder sobre el espectáculo escribe una anécdota donde se ve inmerso el presidente Ortiz Rubio que en aquellos años era punto de burla en una revista donde se le llamaba "El Nopalito", y en lo que podría ser una réplica contra el poder, termina por mostrarnos que no se tiene que ser parte del poder para ser el personaje negro o blanco si eres de la clase baja, mas bien se puede apreciar que en verdad todos los personajes son seres humanos y caminan por el rumbo que les convenga en determinado momento.

³⁵ Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método. Fundamentos de un hermenéutica filosófica I*, Salamanca, Sígueme, 5° ed. 1993

Este presidente por medio de su secretario estuvo a punto de otorgar a Soto un apoyo económico para salir de gira a España con su compañía, posiblemente con el fin de tener influencia en Soto y para alejarlo por las críticas agudas que hacían del gobierno, pero el apoyo no se hizo realidad por Cházaro (el secretario) fue desplazado de su puesto. [...] antes de conocer la decisión, Soto anuncia con bombo y platillo a la prensa y en el teatro, que se va a España por varios meses³⁶

Entonces resultaron tres cosas, el actor sufrió la ignominia frente a sus compañeros de carpa, gracias a que solamente viajo por el interior del país. Sin gastar un sólo peso el presidente llevo a cabo su plan, ya que como explica Merlín, Soto cayó desde ese punto en los mosaicos mexicanos de bailables regionales o sea, que no volvió a tocar el tema: sátira política pero se hizo expansivo el tema folclore por todos lados si no los mandaban de gira por el extranjero, donde la sátira política mexicana no les funcionaría de nada

Tiempo después con los cambios políticos Soto deja de ser la burla para formar parte de las acciones del gobierno, en atención a que el folclore, el nacionalismo hace a un lado la dirección que había estando dirigiendo la sátira

Roberto Soto, el actor cómico más mimado por mas de dos decenios, cambia la estructura de sus espectáculos de revista de acuerdo con las circunstancias políticas,en 1937 Soto representa con gran lujo *Rayando el sol* en el Palacio de Bellas Artes, con todo el apoyo del gobierno. algo que no había sucedido a la fecha. El General Cárdenas dio personalmente 2000 pesos a Soto para su empresa.³⁷

En lo que respecta a su posición frente al concepto verdad, puede responderse que la autora no tiene otra meta que encontrarla. Es la primera que logró dar a conocer la vida de las carpas en México sin estar situada en un punto de vista personal, sin que ella fuera participe, como artista, productora o público; ella tan sólo como investigadora de teatro conoce que tan marginado se ha encontrado el tema, por el hecho de que se ha dado a conocer como

³⁶ *Ibidem*, p.25

³⁷ Merlín, Socorro, *Vida y Milagros de las carpas la carpa en México 1930-1950*, CITRU - INBA, México, p. 29

una fantasía de plumas y lentejuelas, y sabe que hay que buscar más en el fondo.

La carpa aparece ante los ojos de los académicos como algo espurio, negado a la valoración estética y menos todavía consideran tomarla en cuenta como parte del teatro. El rechazo la ubica mas bien, como un producto populachero de mal gusto. Profundizar un poco mas en la historia de la carpa en México requería de la propuesta de un proyecto de investigación que la revelara como un producto popular surgido de los actores mismos de las carpas.³⁸

2.2 El cuerpo del delito

2.2.1 Estructura de la obra

La estructura de *Vida y Milagros de las Carpas* es muy sencilla, carece de adornos; vemos de manera inmediata la distribución en tres partes.

El primer asunto que se expone en el texto es el prólogo y la introducción, después trata específicamente el motivo del título, "la carpa", y al final con el mayor número de páginas sus fuentes.

En la primera parte después de mostrarnos su índice general, se puede leer un prólogo que firma Alberto Hajar, crítico de arte y coetáneo de la autora, donde se lee la explicación de su interpretación con respecto al escrito y en el cual se puede observar la relación con su contemporaneidad, y la inquietud por su presente en México.

³⁸ *Op. cit.*, p. 10

En sus líneas obliga a recordar la vaguedad en la que se vivía por aquellos años ante un tratado comercial entre nuestro país y los vecinos del norte con un futuro incierto, y ante el disgusto que se sentía no por saber que existía una guerrilla sino ante el disfraz con que se le acusaba.

La complejidad histórica actual exige desconstruir no solo la mal llamada historia universal, sino en cada una de sus partes. Queda claro... como los paradigmas uniformadores ceden ante la terca persistencia de situaciones en apariencia superadas. Esta es la hora de desconstrucción de universales y a la par, de la emergencia de los otrora subordinados.³⁹

De esta inquietud se sujeta para explicarnos que le pareció el libro que nos esta presentando, o más bien para hacernos ver que el texto más que una obra novedosa que elogia tiempos idos, encuentra el enlace entre el sujeto social de aquellos mejores años de la carpa y el de hoy, con el fin que les inculcaba; a Híjar y a Socorro Mérlín, su maestro Juan Acha de alejarse de los artecentrismos y estetocracias,⁴⁰ indicando que en la obra se logró esta lucha contra la tradición estética la cual se enlaza a cada momento con la llamada lucha de clases y encuentra en este trabajo una replica a los aparatos del estado gracias a que le da a la carpa una distinción honorable, haciéndola un clásico, no sólo en la historia del teatro, sino también una investigación como la voz del pueblo en lucha.

En su introducción la autora es directa; enuncia primero como ha sido rechazada la posición de la carpa como tema de estudio, es aquí donde halaga su trabajo al escribir que “ no existe un estudio sistemático... a fin de esclarecer los conceptos negativos que se tienen de ella”⁴¹

³⁹ *Ibidem*, p.5

⁴⁰ *Ibidem*, p.7

⁴¹ *Ibidem*, p.9

Luego escribe cómo estableció el esqueleto de su investigación siempre en pos de penetrar en la historia de la carpa en México y por último lo que le dejó como persona al vincularse con los verdaderos carperos y como estudiosa del arte dramático⁴².

Siguiendo con la estructura de la obra es en la segunda parte de la distribución de los temas donde se ocupa estrictamente de la historia de la carpa, dentro de la ciudad de México entre los años 30 y 50, es importante recalcar estos tres capítulos

- Vida y Milagros de la carpa
- Contexto espectacular y estética de la carpa
- De donde viene la carpa

Se observa que ella trata de hacer un estudio sistemático, sincrónico y diacrónico.

Estudio que según la Maestra no existía, al parecer hasta 1995 por lo que nos dimos a la tarea de buscar bibliografía específica sobre la carpa y encontramos pocas referencias al tema, haciendo descripción de detalles, sin relacionar hechos y con generalizaciones, lo que se pueden entender por que en su mayoría son visiones de protagonistas⁴³.

⁴² *Ibidem*, p.9

⁴³ Como ejemplos: Chávez, Julio, *Vestidas y desvestidas: 50 años en la farándula de México*, Raúl Juárez Carro, México, 1991. Clavel, Abraham, *La carpa geodésica: una manifestación teatral universitaria*, tesis, UNAM, México, 1982. Granados, Pedro, *Carpas de México: anécdotas e historia del teatro popular*. Universo, México, 1984

Primero le ubica en su contexto histórico social, como diríamos los mejores tiempos de la carpa, mediante una sucesión temporal, su evolución histórica, la parte diacrónica; segundo su manera de ser, la carpa como espacio teatral, no solo su estructura física sino su modo de manejar la comunicación actor — público— carpa — comunidad, entender su estructura su estudio sincrónico y tercero cómo empezó todo, la obsesión por los orígenes de quien lleva en la mente realizar un estudio histórico como escribió Bloch ⁴⁴

Socorro Merlín a las conclusiones de su estudio las une con la introducción. A cada problema planteado al principio le señala su solución, su explicación, como veremos, de manera poco subjetiva.

La tercera parte en la estructura del libro es la mayor en extensión se reúnen no solamente los índices que resultaron para crear el fondo documental, sino también una reunión de testimonios de verdaderos carperos: cómicos, tiples y actores, para que el lector saque conclusiones particulares o para dar muestra de lo que se encuentra ahí.

2.2.2 Explicación histórica

Para explicarnos como se insertó la carpa en la vida del pueblo mexicano, en la historia urbana, como espacio de interpelación a la política del momento, como refugio de artistas y del sujeto urbano, Socorro Merlín indica que las circunstancias socioeconómicas y políticas son las responsables de tales hechos.

⁴⁴ Bloch, Marc, *Apología para la historia o el oficio de historiador*, INAH - FCE, México, 1996, p.141

El auge de la carpa con una estructura espectacular diferente, se debe principalmente a la consolidación del estado —nación, a la crisis económica internacional de 1929, a los cambios de la política gubernamental, la inmigración del campo a la ciudad, la expansión de las áreas urbanas, el regreso de muchos artistas que trabajaban en la unión americana al cierre de los teatros y al agotamiento paulatino de la revista mexicana.⁴⁵

Nos explica en primer lugar aquello del agotamiento de la revista mexicana que tenía a finales del siglo XIX la estructura de la zarzuela con un contenido que satirizaba a la política del momento, y a la vida cotidiana del momento, solo que al estilo madrileño, con textos y canciones ibéricas hasta que después de 1910 los acontecimientos permiten representar los propios dando así libre expresión al humor de los actores; “ existe en el ambiente social de estos años una acción política que permite entablar una actividad dialógica entre los actores y el público, favorecida por la poca estabilidad del nuevo estado.⁴⁶

Liga el debilitamiento del género chico con otro factor: el Estado, indica que a medida que aquel, se consolida y los dirigentes adquieren estabilidad política, la relación que existía entre la escena y público disminuye ya que de acuerdo a los intereses en juego es como se censuraban o se apoyaban las revistas

los signos espectaculares cambian a medida que el estado se consolida y toda la autoridad se concentra en una sola persona y en un partido institucional que con el tiempo acentúa su negación a la crítica⁴⁷

Por lo tanto nos dice la maestra Merlin, cambia el sentido del espectáculo.

⁴⁵ *Ibidem*, p.18

⁴⁶ *Ibidem*, p.19

⁴⁷ *Ibidem*, p.18

El nacionalismo empieza a ser la vedette de la carpa, representando hábitos y costumbres indígenas, pero con el interés del Estado de consolidarse como nación, ve con tristeza la autora que el género, al resentir la presión desde el poder, cambia pero no mejora; los autores cómicos y agredidos ya no son los mismos y van agotando los temas " al no tener ya una actitud decididamente combativa" y caen en repetir temas que dejan de recurrir al folclorismo.

Del colapso económico de 1929 determina la autora otras causas, dándole a su estudio una secuencia bien estructurada de los acontecimientos, ya que se crean medidas políticas de restricción interna y expansión hacia el exterior. Estados Unidos regresa a su patria a trabajadores entre los que se encontraban muchos artistas, y representan en México un problema de desempleo.

A partir de la crisis del 29 los teatros empezaron a tener problemas por los costos, algunos se convirtieron en cines y otros cerraron. Muchos de los artistas optaron por la carpa, construir o rentar una era mucho mas barato que un teatro; un a carpa era un espacio reducido pero podían trabajar varias tandas desde las cuatro de la tarde hasta las doce de la noche o más⁴⁸

Aclara de esta manera como sufrieron cambios los contenidos del espectáculo. Debían ser obras cortas, con poca escenografía, presentaciones de coros de tiples, orquestas y cuadros de artistas pequeños; se estaba sufriendo una reducción de recursos sin embargo nos dice que fueron formando la esencia de la carpa.

Al principiar el año de 1931 se oye hablar del sketch en los teatros y en las carpas. Los cómicos venidos de la unión americana lo introducen en las carpas y de allí va a los teatros [...], el sketch

⁴⁸ *Ibidem*, p.22.

fue uno de los recursos que cambio la estructura espectacular carpera, al no depender ya esta de un libreto escrito para la realización de un espectáculo, sino de aquellos como modulo principal al final de canciones y bailes. También fue un recurso que facilito la actuación múltiple de los artistas.... así los carperos iban de una carpa a otra, para hacer un sketch al término de la tanda.⁴⁹

Siguiendo por el camino de la vida de la carpa llega a lo que es el final de una época, que según la maestra puede resurgir.

la empresa carpera junto con los deportes, radio y cine, fueron los espacios para ocupar el tiempo libre de la población urbana de escasos recursos, casi en todo el país, durante las décadas[...] en tanto que la influencia masiva de la televisión apenas preparaba su expansión y desarrollaba los medios tecnológicos⁵⁰

Hace patente como los artistas carperos pasaron a formar parte de los elencos de la televisión, llevando a la pantalla chica sus sketches, canciones, bailes y todo lo que fueran signos audiovisuales pero con mayor velocidad y diálogos breves por el tiempo en televisión y entendemos por qué ya no había replica al momento de llevarlos a cabo, y como nos explica “ las diversiones ya no son motivo de sátira política” y la que se podía hacer de la vida cotidiana era otra por que ya no es el mismo sujeto ni el mismo imaginario colectivo de las décadas pasadas.

2.2.3 Público

El público al cual persigue al escribir es a mi parecer el mismo que atiende las historias de teatro; las clases de los maestros de la especialidad, a los académicos que, según la autora han negado a la carpa su valoración estética teatral quizá también a los teatristas como los llama la autora, que aún en la última década del siglo XX delegan su alimentación física y mental al

⁴⁹ *Ibidem*, p.26

montaje de espectáculos populares, quizá dirigido más a los primeros que a los segundos como replica, para aquellos que les es más común acudir a librerías y bibliotecas. Es importante notar que este estudio en ningún momento se presenta como respuesta a un problema de la ciencia histórica.

Claro no es una regla que al escribir una historia se tenga que hacer explícita la idea, pero quizá lo hizo para no poner su trabajo en tela de juicio frente a la historiografía, sin embargo hay que reconocer que este texto es fuente para la historia de la cultura en México; dirigida también para quienes sientan la cosquilla de recorrer el fondo documental conformado durante la investigación, ya que sin proponérselo, sin ser un objetivo específico esta investigación dio a luz por medio de documentos, testimonios e imágenes un fondo documental que se alberga en el Centro Nacional de las Artes y directamente manejado por el Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli.

Recordemos aquí que con esta obra la maestra Merlin se presenta ante un público que había adquirido desde cinco años antes (1989), ya que sus anteriores trabajos estaban dirigidos a la educación artística para adultos, para los encargados en educación especial para niños atípicos, con hiperkinesis, hipoacústicos, y con enfermos mentales.

Podrían parecer objetos de estudio realmente alejados pero podemos encontrar una constante: son temas marginados en la historia, llamémosle oficial del teatro en México, y podemos ver que recupera lo olvidado y crea una manera distinta de indagar en los temas.

⁵⁰ *Ibidem*, p.38

Con respecto a algunos conceptos que al principio de su obra le resultaban fastidiosos, por parte de los críticos de arte mexicanos, como llamar al trabajo de la carpa expresión vulgar, la maestra se lo toma con mucha calma y escribe lo siguiente en sus conclusiones cuando ella consigue darnos el concepto de la carpa

.... Carpa, significó a los espectáculos que se representaron en ella, a tal punto que se les reconoce como género carpero. Este género connota toda expresión que tenga que ver con exageraciones fársicas y grotescas en la representación de tipos y personajes, [...] que suelen llamar vulgares; palabra derivada de vulgo al conjunto formado por la gran mayoría de las persona, o lo que es lo mismo, las que no se distinguen especialmente de su cultura, su aristocracia o cualquier circunstancia que las incluye en una minoría [...]. Estas mayorías no se han motejado a sí mismas como vulgo, son las minorías las que han connotado a las expresiones de las mayorías como vulgares. por lo tanto la carpa es vista como vulgar y con eso se determina como un objeto marginado de las minorías culturales⁵¹

Y sin tratar de hacer una apología por la carpa, ya que reconoce que la carpa es representante de gustos distintos, y que por ser distinta no se le debe tachar de arte mediocre escribe.

[...] es cierto que las expresiones carperas no tienen punto de comparación con los patrones de belleza y arte eurocentristas, que por ser tan cerrados, no admiten otro tipo de estética; pero es justamente otro tipo de estética y de sistema lo que proponen las expresiones populares que no se ajustan a los gustos de la influencia clásica, sino que aducen otros gustos, otras relaciones, otros esquemas, a pesar de la desventaja de la desigualdad de apropiación cultural en relación con las minorías⁵²

⁵¹ *Ibidem*, p.89.

⁵² *Ibidem*, p.89.

2.2.4 Metodología

Cuando plantea la autora sus inquietudes sobre el tema de las carpas indica que sin lugar a dudas desea despejar las condiciones de su nacimiento, multiplicación y aniquilamiento, y decide establecer una serie de hipótesis, las cuales no indica pero sí deja claro que iban de las más complejas a las más simples, quizá por aquello de ver a la carpa como un sujeto vivo, o con una explicación que siguiera una secuencia lógica, mediante una cronología sin que a fin de cuentas vemos como se planteo descubrir su proceso de reproducción en la ciudad de México, para dar a conocer un tema que no se había estudiado de manera tan sistemática.

Su estructura, para conocer los conceptos de comunicación entre la carpa y su contexto, que dio a conocer en su primer capítulo y su origen, viajando en el tiempo del pasado, buscando el nacimiento de lo cómico hacia el presente donde vive el sujeto de su historia y así descubre la pauta para darle forma a su capitulado.

El trabajo final tenía que resultar tan bien delimitado y estructurado por que como recordamos, la autora comenzó su búsqueda de fuentes desde hacia seis años, cuando se le facilitaron las cosas al recibir el nombramiento de directora del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli dentro del Instituto Nacional de Bellas Artes, donde tenía a su mando un grupo de personas que suponemos ayudaron a la creación del fondo documental que resultó de sus fuentes. No por nada menciona a los servidores de servicio que colaboraron en diferentes momentos del proyecto.

2.2.5 Fuentes

Este trabajo de fuentes tan arduo tenía que hacer sentir segura a la maestra en sus aseveraciones. Vemos que la selección de fuentes fue rica, y variada, le dedica interés a los testimonios de primera mano. Es muy grande el índice fonográfico que presenta pero como sería mediocre un trabajo facsímil de los aparatos registradores, por que los testimonios no son más que la expresión de recuerdos, se corre el riesgo de complicar todo gracias a los errores de la memoria⁵³.

De poco serviría poseer tantos documentos si no tuviera en la mente la estructura para realizar las preguntas pertinentes. Se acerca a textos de semiótica, sobre crítica de ideologías, acerca de sociología del teatro, sobre conceptos variados, lo imaginario, la risa, el erotismo, Y trabajos relacionados con la cultura en México.

Podemos recordar que la autora tuvo una educación, una formación del pensamiento estético en Europa, en París, a finales de los años sesenta, que ha seguido todo este tiempo; así que entre los textos que consultó se encuentran algunos que no están editados en México y que están escritos en francés, sobre todo sociología del teatro, ensayos antropológicos e interpretaciones de lo cómico.

Se podría pensar que le faltó un toque más de historia mexicana, o quizá preguntarle más a sus autores. Aún no nos queda claro por qué la autora necesitó tomar tres referencias para las siguientes líneas, que hacen alusión a

un concepto histórico mexicano; importante por que es raro en su texto que necesite de tantas fuentes para hacer un juicio.

La revolución había sido — en palabras de estudiosos del tema y de testimonios —, un proyecto de modernidad y una gran movilización de las masas trabajadoras, las que buscaban concretar su lucha con una gran conciencia y participación cívica, respaldados por los sindicatos y los artistas, situación que se vive también en el teatro de revista. con gran fuerza en 1931⁵⁴

2.2.6 La Historia de la obra

La historia del texto nace en cuanto se pone punto final al mismo sin embargo la historia de este trabajo es confusa.

En cuanto el lector se encuentra frente a la obra surgen un par de cuestiones que desorientan, primero en la contraportada del libro, en esas líneas que nos lo presentan, se indica que el texto es resultado de una investigación documental y de campo que se llevó a cabo con el objeto de formar un acervo sobre el tema de las carpas y que el texto obtuvo mención honorífica en el concurso del premio Rodolfo Usigli 1993.

Pero dentro de la obra se nos proporcionan ideas distintas; según la propia introducción, la investigación generó documentos fonográficos y fotográficos, la bibliografía se estableció a partir de publicaciones que existen relacionadas con el tema, además de indicarse dentro del texto que es un premio Rodolfo Usigli 1992.

⁵³ *Ibidem*, p. 203-210

⁵⁴ *Ibidem*, p.19

El jueves 1º de agosto de 1995 a las 19:00 horas se presentó el libro en la Casa de Cultura Guillermo Bonfil Batalla en el Barrio de Sta. Bárbara en la Delegación Iztapalapa.

La presentación fue llevada por el maestro y crítico de arte Alberto Híjar y por la propia autora. Después se amenizó el acto con siete tandas carperas.

El programa de tandas carperas fue apropiado por que quizá algunos asistentes no conocían en carne propia cómo se llevaban a escena *sketchs* que solo conocían por las películas que se repiten por la televisión.

Actuaron el Trío Iztapalapa, el Gran Marionetista Agustín Hernández, el incomparable Chipis, la gentil Mónica Ibarraran y Raúl Gerardo que revivieron los años de la rumba y el mambo; se aplaudieron las *sketchs* del Gran Chincholín y se recibieron con agrado las canciones que interpretó Rosita Noli "la Alondra de Iztapalapa" y cayó el telón después de la actuación estelar de Henry López.

El tiro fue de 1000 ejemplares y han pasado cinco años esperando que se edite un segundo tiraje.

En el año 2001 es difícil encontrar el texto en las librerías que maneja el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) que es donde se hallaba a la venta sin problema alguno, sin embargo para consultarlo se puede buscar en las bibliotecas del CONACULTA, y en las que maneja la Secretaría de Gobernación como es el caso de la que se ubica en el Archivo General de la Nación, aunque en esta última no se le ha entregado su ficha bibliográfica.

CAPÍTULO 3

DISPARATE CÓMICO EN UN ACTO

3.1.Comparación de la obra con *Las Glorias del Teatro Colón*

Esta última tanda nos presenta un número donde se exponen a dúo el notable tenor lírico Sergio González y nuestra ya tan celebrada diva, la notable soprano ligero, la señorita Socorro Merlín que presentarán. *Debemos estar juntos pero no revueltos*

En este cuadro se insistió en presentar en un acto boxístico a dos autores o mejor dicho a dos obras en las que se encontrara un tema similar en espacio y tiempo, para que se resalten algunos argumentos y conclusiones que rivalizaran. Las siguientes son las obras seleccionadas

Las Glorias del Teatro Colón, caprichoso y fino libro editado por El Club de Banqueros, A. C. cuando corría el año de 1997. Editado por única y última vez en México por Artes Gráficas Panorama S.A. de C. V. contando con 240 páginas con un tiraje de 2 mil ejemplares, texto de Sergio González Rodríguez.

Vida y Milagros de las Carpas. La Carpa en México 1930-1950 de Socorro Merlín, editado por el CITRU pero costado por el INBA en 1995, con 234 páginas y un tiraje, ni más ni menos de 1000 ejemplares

Así entonces se les insistió a los contrincantes en un acto boxístico pero se anunció que más que enfrentar a dos autores por medio de múltiples

aspectos se ha comprendido que las obras. *Las Glorias del Teatro Colón y Vida y Milagros de las Carpas. La Carpa en México 1930-1950* han cumplido el cometido de darle una sola voz a un fragmento de la historia del teatro en México en el siglo XX: a las variedades.

No obstante para rematar este interrogatorio a la pieza de la maestra Merlín se necesita un trabajo de comparación con el objeto de excitar al sentido crítico.

Se puede observar que en los textos no hay coincidencias, más bien equilibrio en la información, muchos de los hechos que nos relatan son similares, hay que tomar en cuenta que algunas, no todas de sus fuentes son las mismas, solo cambia el modo de presentarlos, por supuesto leemos conclusiones parecidas y sería ilógico no descifrar puntos de vista distintos, hay que recordar lo que escribió Bloch al respecto:

En la base de casi toda crítica se inscribe un trabajo de comparación. Sin embargo, los resultados de esta comparación nada tienen de automático. Acaba forzosamente por hallar a veces semejanzas, a veces diferencias. Ahora bien, según los casos, la concordancia de un testimonio con los testimonios cercanos puede imponer conclusiones estrictamente opuestas⁵⁵

Y sobre lo que busca un trabajo de comparación como herramienta de la ciencia histórica también escribió:

En nuestra época, más que nunca expuesta a las toxinas de la mentira y del falso rumor, es una vergüenza que el método crítico no figure ni siquiera en la parte más recóndita de los programas de enseñanza. El método crítico dejó de ser únicamente el humilde auxiliar de algunos trabajos artesanales. De ahora en adelante, se abren ante él horizontes mucho más amplios; y de la historia, al elaborar su técnica, tiene el derecho de encontrara entre sus glorias más certeras la de abrir para los hombres un camino nuevo hacia lo verdadero, y por ende, hacia lo justo⁵⁶

⁵⁵ *Ibidem*, p. 211

Así entonces encontraremos encadenamientos en las ideas. Ya que hay que tomar en cuenta que el texto del señor González no es precisamente un trabajo sobre la carpa, es un ejemplar escrito dos años después que *Vida y Milagros* sobre la vida del teatro Colón, espacio de variedades “más finas” que las presentadas en los jacalones del arrabal. Sin embargo descubrimos que hay muchos temas que se identifican, aunque los años a manejar no sean los mismos, pero he ahí cómo se complementan; la maestra Merlín trabaja de 1930 a 1950 y el señor Sergio González de 1909 a 1927, y en ese año da un salto hasta 1951 años en los que brillaba el Teatro Colón como tal y no como sala cinematográfica.

En sus relatos los autores utilizan un lenguaje normal, habitual, sin rasgos de mostrar tecnicismos, lógicamente buscando agradar a un público interesado en la cultura urbana de la Ciudad de México, o quizá tratando de hechizar a aquellos espectadores que pudieran juzgar a este movimiento teatral como muestra una vez más del centralismo teatral de este país.

Puntos de vista muy distantes; realmente se puede establecer que su lenguaje es tan cómodo de leer porque están dedicados, el primero a ser, antes que texto de investigación, regalo a socios del Club de banqueros de México y el segundo, como ya se ha establecido antes, fue creado para divulgarse entre los que estudian al teatro mexicano; para que no olviden que nuestro teatro ha hecho “tablas” no solamente en el teatro María Guerrero, sino también en el María Tepaches.

⁵⁶ *Ibidem*, p p. 211-231.

Muchos son los temas que en sus relatos se relacionan. Los dos informan sobre un tema poco ventilado, pero lo que chocaría en todo caso sería en la forma en que exponen sus investigaciones, *Las Glorias del Teatro Colón* expone pequeñas conclusiones que hilan su relato, el cual es mecánicamente cronológico; dejó hablar por sí solas a sus más fértiles fuentes —que en su mayoría son periódicos capitalinos—, las cuales no sorprenden mucho: *El teatro del género chico en la Revolución Mexicana* de Armando de María y Campos y *Reseña histórica del teatro en México* de Enrique Olavarría y Ferrari.⁵⁷

Este es el punto flaco del contrincante de Socorro Merlin ya que ella no sólo documenta su estudio sino que de igual forma interpreta las causas de los acontecimientos que nos reseña.

Como sea, estos son los temas que en las dos obras resaltan y hoy nos presentan un dueto en un acto.

3.1.1 Sobre los sindicatos de artistas:

Veremos ahora cómo para los autores el tema de los sindicatos es importante, no solo por que en ellos dejaban su confianza los involucrados sino porque le darían al espectáculo en sí dolores de cabeza, gracias a que en ocasiones no había funciones si no existían los sindicatos y cuando ya estaban

⁵⁷ María y Campos, Armando de, *El teatro de género chico en la Revolución mexicana*, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, México, 1956, Olavarría y Ferrari, Enrique, *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*, 5 tomos, Porrúa, México, 1961

constituidos en ocasiones cerraban otra vez pero ahora como presión para exigir demandas.

Sergio González Rodríguez dejando hablar al texto que utiliza como fuente, nos demuestra en qué año se formaron los sindicatos, necesarios para los trabajadores del teatro en la ciudad de México, aunque problemáticos a la vez, ya que por resolver problemas entre empresarios y sindicatos se llegaba al cierre indefinido de las salas de teatro, caía el telón, dándole paso a otras actividades espectaculares como los cinematógrafos.

Estas eran las consecuencias si no se hacía lo que ordenaba el sindicato.

El Universal ilustrado del 1 de enero de 1923: indicaba un suceso gremial que tendría gran resonancia: "Este año y por obra y gracia de un actor de la compañía de María Palou, formáronse primero los Sindicatos de actores más tarde los de maquinistas, utileros, apuntadores, autores, etcétera, y a últimas horas el de coristas de ambos sexos, que al decir de ellos regeneraran el teatro en este país, pero según los empresarios a quienes parece les han perjudicado en sus intereses estas instituciones mutualistas, han venido a estancar la marcha de los negocios teatrales. De cualquier modo que sea, nosotros a fuer de cronistas verídicos hacemos constar el paso dado por los faranduleros o de su progreso y mejoramiento, alegrándonos muy vivamente de que las gestiones llevadas a cabo y por llevar sean beneficiosas al arte"⁵⁸

A su vez el historiador Armando de María y Campos señala que "el abuso en el teatro frívolo llegó al desenfreno en 1922. Tuvo que intervenir la autoridad municipal, porque no podían hacerlo los primates de la política el triunviro sonrose De la Huerta, Obregón y Calles"⁵⁹

Otro suceso que menciona de María y Campos fue que en septiembre de 1922 hubo banderas rojinegras en los teatros capitalinos. Esto provino de la fundación del Sindicato Nacional de Actores Mexicanos y del Sindicato Nacional de Autores. El Teatro Colón, por ejemplo, debió cerrar sus puertas al no estar la empresa en condiciones de satisfacer los requerimientos del Sindicato de Actores. Con todo, los genios de Guzmán Aguila, el Colón mantendría el interés del público con obras como Alma tricolor y Payasos nacionales, cuyo contenido era de gran actualidad política.⁶⁰

⁵⁸ *Las Glorias del Teatro Colón*, El Club de Banqueros, A. C., 1997, México, Artes Gráficas Panorama S.A. de C. V., texto de Sergio González Rodríguez p. 151

⁵⁹ *Ibidem* p.153

⁶⁰ *Ibidem* p.153

Ya el 9 de enero de 1923, el propio Ramírez detallaba la naturaleza de los conflictos entre los artistas y los empresarios del ramo "las cuestiones entre los sindicatos y empresas han dado por resultado, según anunciamos, el cierre de algunos teatros, y en su consecuencia y en la de no haberse podido lograr una avenencia satisfactoria a todos, el próximo domingo cerrará sus puertas el Teatro Colón y quizá le siga el Lírico, habiéndose decretado el cierre del Principal para mañana en vista de cierto acuerdo tomado por los Sindicatos de Autores y de Actores de que en los teatros del canto no debe explotarse espectáculos cinematográficos".⁶¹ Estallaban las diferencias entre las formas de representación en los espectáculos, sus servicios y operadores respectivos

Ramírez finalizaba: "cuando no existan más que compañías extranjeras en la capital quizá pueda llegarse a un acuerdo entre empresas y sindicalistas pero será triste que haya sido necesario llegar a estos extremos para solucionar un conflicto que tan sólo con un poco de lógica y de respeto por el arte pudiera haberse zanjado".⁶²

La ausencia de María Conesa por viaje —se despediría el 14 de enero— obligó en esos días al cierre del Teatro Colón, circunstancia que se agregó al conflicto entre el gremio escénico y la empresa de dicho foro, El Universal Gráfico del 13 de enero informaba: "La nómina mensual de artistas incluyendo en ella la remuneración justa, pero crecida de la estrella de la compañía, asciende a la cantidad nada exagerada de catorce mil pesos mientras que los restantes gastos ordinarios, reducidos a su más ínfima ocasión, pasan de veintiséis mil, sin incluir en esta cantidad última los gastos extraordinarios de

⁶¹ *Op. cit.* p.154

⁶² *Op. cit.* p.153

montar obras nuevas en las que se invierten no menos de diez mil pesos mensuales".⁶³ La nota precisaba también que los salarios de músicos y electricistas eran casi tan altos como los de los propios cómicos.....

La situación inestable de medio teatral preocupaba a sus integrantes

algunos aseguran que desde la creación de los sindicatos teatrales, la situación de los que del teatro viven y muy especialmente de los actores ha venido siendo cada día mas deplorable hasta llegar al momento actual porque en que los teatros se ven en la precisión de cerrarse porque el poco público que acude a ellos es insuficiente para los enormes gastos a que han llegado estos negocios teatrales.⁶⁴

La nota del Universal Gráfico comentaba también el recurso de algunos para encarar aquellos problemas, se habían constituido en sociedades cooperativas, como el Virginia Fábregas y el Ideal, donde pérdidas y ganancias se repartirían por igual entre los participantes del espectáculo, desde los actores hasta los trabajadores. En ese marco de riesgos compartidos solo se autodiscriminaban los "apuntadores", quienes a pesar de los negocios se negaban a reducir sus antiguas percepciones y condiciones de trabajo. En cambio, los maquinistas, los tramoyeros, los utileros y de más gremios teatrales mostraban una franca disposición de colaborar en acciones colectiva⁶⁵

Las obras a montar por Celia Montalván en el teatro Colón serian *Granito de oro*, *Príncipe figurín* y *El País de la ilusión*. No bastante sucedió un hecho imprevisto que puso en riesgo la temporada: una intervención sindical.

en las primeras horas de la tarde, se presento a los empresarios del Teatro Colón el secretario general de la Sociedad de filarmónicos con las siguientes pretensiones: que el Conjunto de Orquesta a ser ocupado en el Coliseo chico de la calle de Bolívar, habría de constar cuando

⁶³ *Op. cit.* p.53

⁶⁴ *Op. cit.* p.179

⁶⁵ *Ibidem.* p.179

menos de veintidós plazas; que la empresa debería anticipar el importe de los sueldos de esos señores músicos, correspondientes a treinta y cinco funciones en calidad de garantía, a reserva de que los mismos artistas cobraran diariamente sus emolumentos antes de trabajar, que la planta de filarmónicos debería ser nombrada por la Sociedad de Músicos y nunca por los directores de orquesta por los empresarios; y finalmente que los señores artistas de la pauta, no ensayarían sino hasta hoy, las dos horas con que creen bastarse para la ejecución del trozo lírico más complicado.⁶⁶

Después de pláticas y concesiones entre ambas partes, la temporada comenzó y el público asistió a disfrutar de su artista favorita. A los pocos días, se suscitó otro episodio análogo; los miembros de los Sindicatos de Similares que trabajaban en el Teatro Colón exigieron un ajuste salarial. Esto condujo a suspender la función programada para la noche del día 18 de marzo de 1924. La imposibilidad de la empresa ante los requerimientos sindicales amenazó al término de la temporada⁶⁷.

Socorro Merlin habla en las siguientes líneas de cómo seguía siendo necesario para los trabajadores del espectáculo de carpas por el año de 1933 el trabajo de los sindicatos frente a la creación de organizaciones de empresarios y al parecer también descubre la creación de otro primer sindicato:

El negocio de las carpas tenía éxito, no obstante los artistas seguían con un mísero sueldo que iba de los 50 centavos a los tres pesos, sin ninguna garantía; en cambio los empresarios sí estaban organizados. Los artistas de carpa y variedad en este año comenzaron a protestar siendo atacados por los empresarios, quienes querían organizarse en circuitos para controlar más las carpas. En respuesta a las iniciativas de los empresarios, los artistas se organizaron alentados por el éxito de los movimientos sindicales de entonces y formaron el "Sindicato único de Artistas de Variedades y Similares". Este sindicato agrupaba a los trabajadores de carpa, circo y cabaret. El primer sindicato se mantuvo como tal hasta 1939, año en el que se asimiló a la ANDA, para formar un sindicato más fuerte. El movimiento de los patrones no prosperó y tuvieron que pagar a los artistas sueldos caldos y en algunos casos hasta con la carpa misma. No obstante hay que recordar que no todas las empresas tenían mucho dinero y como suele ocurrir en el teatro, a veces se continúa trabajando con números rojos a pesar de la quiebra evidente y para pagar a los

⁶⁶ *Ibidem*, p.188

⁶⁷ *Ibidem*, p.188

artistas hay que rematar hasta producciones. El empresario pierde todo vuelve a empezar o cambia de giro⁶⁸

3.1.2 Periodistas

Otro tema que manejan los autores y en el que concuerdan es sobre el papel de los periodistas en la vida del teatro en la ciudad de México, podemos entender como ellos más que espectadores eran parte importante de las obras representadas.

Ellos llevaban la actualidad a las tablas, podemos entender que aún si el público no podía leer los periódicos tenía la oportunidad de enterarse de la situación de su ciudad y también de su país.

Quizá es algo que ha perdurado hasta nuestros días, si no nos llegamos ha enterar de los últimos sucesos en el noticiero de la tarde, ya nos enteraremos de lo último en el programa que vive de eso, de hacer burla de los acontecimientos políticos.

[...]algunos dramaturgos de revista eran periodistas, como Guz Águila y Carlos Villenave, lo que también les permitía una pluma ágil y crítica. En muchas ocasiones los textos eran escritos por dos o más personas convirtiéndose en un juego de comunicación. Como dijo alguna vez el empresario Toledo a los periodistas, las revistas se hacían al salir del teatro, en medio de un ambiente festivo y agradable en la mesa del café que solían frecuentar productores, autores y actores. De lo que se deduce que siempre eran hechas al vapor para lograr uno o dos estrenos semanales y por eso se repetían⁶⁹.

Los vínculos entre la prensa y el gremio teatral no sólo eran cordiales sino indisolubles. Los periodistas eran jueces, propagandistas y público cautivo de

⁶⁸ Merlín, Socorro, *Op. cit.*, p.p.28-29

⁶⁹ Merlín, Socorro *Op. cit.* p.19

las escenificaciones. De ahí que se llegara al grado de presentar funciones de beneficio a favor de la prensa. El 26 de abril de 1923, se anunció en El Universal Gráfico función en honor de la Casa de Salud del Periodista. Vale la pena observar los precios de entrada y las categorías que ahí se indicaban, por que revelan las distinciones posibles entre el público: "Luneta y anfiteatros numerados 2.00 pesos; luneta y anfiteatro de preferencia 2.50 pesos; plateas con seis entradas 15.00 pesos; palcos primeros con dos asientos 4.00 pesos; delanteros de segundos 1.25 pesos; generales de segundos numerados 1.00 peso; delanteros de galería 75 centavos; entrada general a galería 50 centavos"⁷⁰

Uno de aquellos beneficios fue el que organizó en el Teatro Colón. el sindicato de Redactores y Empleados de la Prensa del Distrito Federal, cuya recaudación en taquilla se destinaría a la Casa de Salud del Periodista. En tal fecha actuó la Compañía Vittone — Pomar, Aurorita Real y la llamada Beristáin. Los trovadores Yucatecos, Mario Mateos, Eva, Alicia y Celia Pérez. En la musical estuvieron la Orquesta Típica de Guardabosques y, en pórtico del teatro, la Banda de la Gendarmería⁷¹

3.1.3 Beneficios

Un asunto que los dos abordan pero al que no le dan la misma importancia son los "beneficios". Para la maestra Merlín es importante hacer notar que la carpa era un espacio en el cual existía la camaradería no solo

⁷⁰ *Las glorias del teatro Colón.* p.161

⁷¹ *Ibidem* p.182

entre el público o los actores y los periodistas, sino también entre el gentío, los espectadores y los artistas, tomando en cuenta que los espectadores eran los anfitriones del barrio en donde se acomodaba el jacalón.

El espectáculo carpero se desarrollaba a lo largo de las tandas, ante la presencia alerta de un público que amaba la carpa y a los carperos, que los recibía en su comunidad con entusiasmo; y les ofrecía gustosos dones en sus "beneficios" - funciones dedicadas a cada uno de los componentes de la compañía -; eran regalos humildes y, no sólo la paga que en esa ocasión costaba un poco más. Les ofrecían parte de sus propios dones: pan, dulces, bebidas, flores, telas y otros objetos de uso diario. Cada beneficio era como una Guelaguetza oaxaqueña; se ofrecían un don sin esperar recibir otra cosa a cambio que la presencia de los cómicos y las vedettes que ponían una nota de fiesta en su barrio. El carpero y los públicos aficionados se entendían, tenían los mismos gustos, procedían del mismo estrato social, tenían la misma visión cosmogónica del mundo⁷²

Para Sergio González, en cambio, los "beneficios" eran simple caridad para quienes estaban en peligro de quiebra, en las carpas de tela y madera todos estaban en las bancas rotas, no podía haber misericordia entre unos y otros.

Ese noviembre, mientras en el país estallaba la revolución maderista contra el régimen de Porfirio Díaz, en el Colón hubo también dos obras de beneficio: Se acabó el amor, para favorecer a Paco Martínez, y El amor salvaje, para recompensar al señor Coss. Estas funciones de beneficio tenían como finalidad resarcir a artistas y empresarios de pérdidas en representaciones previas que carecieron de público; o bien, cuando alguna urgencia monetaria acuciaba a los de la farándula, el mejor sendero para recuperarse de las pérdidas monetarias era la piedad colectiva⁷³

Apoyado en el cronista de El Diario, Olavarría y Ferrari encuentra Sergio González de empresarios como Elena Fons que adeudaban hasta 900 pesos a la Compañía de Luz, tres pagos a la orquesta y unos 150 pesos que reclamaba alguna actriz mediante demanda interpuesta.

⁷² Merlín, Socorro, *Op cit.* p.44

⁷³ *Las Glorias del Teatro Colón* p.53

Para salir del trance difícil, la Fons realizó funciones de beneficio con la mayor parte de los principales artistas de su compañía en los últimos días de julio. "Allí dio fin escribe Ovalaría y Ferrari -, la primera tristísima campaña del elegante nuevo teatro. Convencidos de que su explotación con la Compañía de ópera no era buen negocio, los propietarios dejaron en libertad a Elena Fons, quien se asoció con el viejo tenor tan conocido en México Miguel Sigaldi, y ambos tomaron en arrendamiento el Circo Teatro Orrin, y allí inauguraron una nueva serie de funciones"⁷⁴ Los precios eran bajos y las entradas mejoraron, aunque los problemas persistieron: la Fons sería demandada por los miembros del coro, que se quejaban de falta de pago. En lo que se refiere a la calidad del espectáculo, fue intrascendente.

3.1.4 Revolucionarios en la ciudad

No cabe duda que para los autores es importante escuchar de propia voz como se vivieron los distintos acontecimientos revolucionarios en la ciudad de México, ya que como ha de imaginarse, como fueron tan efímeros salvo la decena trágica las fuentes en relación con el espectáculo teatral los tomaban como algo exótico.

Mencionaremos aquí que una cosa que nos ha acercado a las carpas es la necesidad de responder una pregunta; ¿por qué si en distintos puntos del país se luchaba por ideales, por desesperación o por lo que fuera, por qué la ciudad quería seguir viviendo igual que en 1900?

⁷⁴ *Ibidem*, p.53

Hoy en día la capital circula tan acelerada que parece como si deberás quisiera llegar al primer mundo, sueño que se pensó posible en la última década del siglo XX, sin embargo esa vida cosmopolita no deja ver que en la provincia se sobrellevan injusticias de tercer mundo y que hay mexicanos trabajando por una equidad que parece inalcanzable. Esperemos que dentro de algunos años no seamos tachados de cobardes como lo dijo en su llegada a la ciudad de México Obregón al enterarse como sucedió la muerte del presidente Madero.

Sergio González encontró algunas crónicas respecto a los sustos que daba la revolución.

La cuaresma alejaba a los espectadores de los teatros. El 7 de abril de 1912, el cronista maese Pedro reflejó en *El Mundo Ilustrado* el sopor en que entraba la farándula ante el recogimiento del público, y consignó la perspectiva incierta de quienes se dedicaban a la escena ante los trastornos revolucionarios: "El teatro durante la cuaresma vive lentamente el aburrimiento, con una lentitud de rezo gangoso, [que] se va acentuando en los teatros, [porque] hace crisis la Semana Santa. Hay un no sé qué de hondo aburrimiento en estos días de ostracismo teatral. Los empresarios abstienen de presentar novedades, aguardando la Pascua. El público se encierra -en su casa o en los cinematógrafos-, los artistas emigran"⁷⁵.

En cuaresma, proseguía el irónico cronista, "las tiples se enferman [...] añádesese a esto, que las cosas políticas no acaban de dejarnos tranquilos [...] que en un torpe anhelo de suicidio nacional continúa derramándose sangre mexicana [...] los espectáculos en México, en los días que corren, con la revolución y la cuaresma —dos calamitosas contingencias de las que está expuesto a sufrir el teatro—, es ya una maravilla que exista". Más allá del juicio escénico, lo distintivo aquí es que para el cronista —que refleja el punto de vista de la farándula— el teatro es más importante que la vida, y una revolución, a la cual llama calamitosa contingencia", puede volverse un auténtico telón de fondo de aquel⁷⁶.

Armando de María y Campos narraría una anécdota revolucionaria de la época en que *El país de los cartones* se llevaba "de calle" a los demás espectáculos: "Ocurrió lo que voy a referir y vi con mis propios ojos, a mediados de este año, cuando los zapatillas estaban posesionados de la capital de la República, en verdad pacíficamente. A pesar del hambre que se dejaba sentir y que alcanzaba a todos, la compañía de revistas frívolas de la Conesa hacia las mejores entradas en el Colón. Materialmente había trompadas para ver a María."⁷⁷

⁷⁵ *Ibidem*, p.64

⁷⁶ *Ibidem*, p.64-65

⁷⁷ *Ibidem*, p.92

Escribe González cómo, por exigencias del libreto de la zarzuela española *La alegría del batallón*, el actor Carlos Parvada "se interponga entre dos amantes, con el siguiente diálogo: "Vete gitana, que disparo, entonces, el público que llenaba el teatro presencié lo inesperado. Un soldado zapatista que muy orondo ocupaba una de las lunetas de preferencia, se levantó como impulsado por una fuerza desconocida, encañonó amenazante su arma y apuntando a Parvada, le dice: '-Ora, vale, o los deja quererse o lo quebró'. ¡La que se armó en el teatro!". El superior de aquel zapatista debió sufrir para explicarle que aquello era una representación y no un hecho real⁷⁸.

Los vaivenes revolucionarios afectaron la asistencia del público, escribe Sergio González, que debieron urdir programas con vistas cinematográficas para atraer clientela. O funciones "de beneficio" en que la caridad era el atractivo. Así constó en el periódico *El Mexicano* del 5 de agosto de 1915, que anunciaba, en el Teatro Colón, "hermosas vistas de arte" y documentales, como el titulado *Europa sangrienta*, en tandas a las cuatro y a las seis de la tarde y luego a las ocho y a las diez de la noche. El día 6 se preveía "un suntuoso beneficio" en honor de los hermanos Tarazona y el maestro Eduardo Vigil.⁷⁹

Un suceso importante del mes de abril de 1916 fue la entrada de Carranza y sus fuerzas en la ciudad. Los carrancistas se vincularían a la historia del teatro capitalino no tanto por sus aficiones escénicas, sino por su avidez de tipos. Comenzaron otra vez los escándalos y los abusos de autoridad de los militares, que volvieron a recorrer las calles metropolitanas en coches acompañados de prostitutas, escoltados por sus 'oropelescos' estados mayores y seguidos de tropa y bandas marciales.⁸⁰

Los incontinentes "carranclanes" como los denominaba el vulgo, se comportaban en la ciudad igual que si estuvieran en un prostíbulo: Algunos enamoraron a las actrices de zarzuela. Había una competencia por ver quién vestía y vivía mejor y por ver que hombre conquistaba más mujeres.⁸¹

⁷⁸ *Ibidem*, p.92

⁷⁹ *Ibidem*, p.90

⁸⁰ *Ibidem*, p.90

⁸¹ *Ibidem*, p.84

Encuentra González como irrumpieron en la vida capitalina las noticias de la Revolución y pone atención que para algunos periodistas era más importante atender el problema de la crisis de la zarzuela de 1913.

Las novedades políticas se llevan toda la atención que el arte ligero dispensaba al público ligero. Él asedio a Monterrey es mucho más emocionante que cualquier acto mediocre venido de ultramar. La ejecución de Pancho Villa, película mixtificada de actualidad, es más emocionante que una tanda de moda de María Luisa Villegas. La performance revolucionaria es superior al espectáculo teatral". Y concluía: "Bien sabido es que la producción nacional ha sido casi nula, fuera de los esperpentos sicalípticos que aventó a los jacalones la pléyade de autores ignorantes e ilustrados salidos como hornigas de los agujeros de la lírica"⁸²

Los acontecimientos políticos se sucedían en la metrópoli con vertiginosa rapidez, y era materialmente imposible para los autores nacionales captarlos y reproducirlos en espectáculos teatrales, sin contar con el peligro que suponía declararse partidario de alguna de las facciones que entraban o salían de la ciudad

Entiende González que no era una generalidad el hecho de tomar tema de la guerra que sufría el país.

Pero en la última tanda no faltaba el actor audaz que para congraciarse con los revolucionarios de cualquier facción que invadían, armados hasta los dientes, lunetarios y escenarios, que se atreviera a cantar la copla de moda:

Ya se van los carranclanes
con sus mulas de Saltillo
porque ahí viene Pancho Villa
picándoles el..⁸³

Escribe González que se atestiguaría haber visto a Pancho Villa a finales de 1914 en el "Teatro Colón o en el Principal", rodeado de sus generales en una platea. En cambio, afirma que, cuando Emiliano Zapata estuvo en la ciudad de México, no fue nunca al teatro"⁸⁴

Confirma Sergio González que La Conesa cautivó a Villa de esta manera:

⁸² *Ibidem*, p.84

⁸³ *Ibidem* p.84

Una noche que se representaba *Las musas latinas*, en el que María acostumbraba bajar a las lunetas, con una filosa navaja de afeitar en la diestra, para jugarles bromas a los espectadores, picándoles el sombrero, arrancándoles trozos a las corbatas, o haciendo saltar los botones a los chalecos, llegó hasta donde estaba el general Villa y entre bromas y veras le arrancó, con la peligrosa navaja, los botones del uniforme militar.⁸⁵

Resultó que Villa se enamoró de la Conesa y ella, para evitar al final el acoso, debió encerrarse en un cuarto recóndito del Colón, además de ausentarse de la escena mientras las fuerzas villistas se mantuvieron en la ciudad.

Socorro Merlin no sólo toma en cuenta a la revolución como una guerra que trajo cambios al país sino que también, encuentra que dejó secuelas de igual forma en el teatro, ni México ni la carpa podían seguir igual

Después de los años revolucionarios sólo queda el emblema de la Revolución por defender y un deseo de estabilidad; los signos revolucionarios comienzan a ser asimilados y enrarecidos por el poder, de lo que se hacen eco los productores de las revistas. De ellas desaparecen los diálogos críticos para dar prioridad a las canciones y los bailes folclóricos, tomando como bandera el nacionalismo de esos años que estimula la representación de signos plásticos, corporales, musicales y de vestuario, referentes a los hábitos, costumbres y oficios indígenas, nacido por el interés del Estado de consolidarse como nación y propiciado por los artistas plásticos y músicos que representaron en sus obras temas indígenas.⁸⁶

Advierte que los gobiernos posteriores a la guerra ayudaron al cambio que sufrió el espectáculo de los jacalones, ya no se escucharan críticas en los números, ahora se presenciara lo mismo que en el exitoso cine: chinas poblanas y charros cantores, alejados de la realidad que se vivía en los barrios capitalinos, la vida cotidiana también se transformó.

Revolución había sido —en palabras de estudiosos del tema y de testimonios— un proyecto de modernidad y una gran movilización de las masas trabajadoras; las que buscaban concretar su lucha con una gran conciencia y participación cívica, respaldados por los sindicatos y los artistas,

⁸⁴ *Ibidem* p.84

⁸⁵ *Ibidem* p.84

⁸⁶ Merlin, Socorro, *Op cit.* p. 19

situación que se vive también en el de revista con gran fuerza hasta 1931. Después este género resiente la presión que se ejerce desde el poder; los autores y cómicos agredidos ya no son los mismos y poco a poco van agotando los temas, al no tener ya una actitud decididamente combativa; después las revistas no hacen más que repetir temas y aunque algunas se atreven un poco más al criticar los métodos callistas de manejo del poder a través de sus títeres, las demás son "refritos" de otros años, que poco a poco recurren, como se dijo, al folclorismo⁸⁷

3.1.5. La Censura

Sobre el hecho de que en aquellos tiempos el género chico no era bien visto por los periodistas, el señor González encontró que era por que trabajaban en pos de la señorita inmoralidad.

El Sindicato de Artistas y Escritores Teatrales con objeto de solucionar favorablemente los conflictos que surgen entre los autores nacionales y los empresarios o directores de escena, acaba de nombrar un jurado de censura para que estudie y dictamine acerca de las obras que son rechazadas diciendo únicamente: es representable o no es representable. En primer caso, el sindicato impondrá la obra al empresario, por creerlo de justicia, y en el caso segundo, el autor no tendrá más remedio que retirarla.⁸⁸

Encuentra González que poco antes de que se inaugurara el Colón, la prensa teatral se vio inmersa en un tema: cómo defender la moral y la calidad artística.

El 26 de mayo de 1909,, un artículo anónimo del *Diario del Hogar* precisó: "Tenemos la intención de examinar una serie de artículos, las condiciones actuales del teatro en México, cuya decadencias moral, intelectual y material es cada vez mayor, y que va de una manera alarmante caminando al desprestigio, que no está remoto el día en que nuestras hermanas, nuestras esposas y nuestras hijas se vean privadas de concurrir a los espectáculos, porque no hay respeto para ellas, puesto que cuando no se les ofende con Calambourg se les lastimará con ese aullido lujurioso de un público estragado".

⁸⁷ *Ibidem*, p. 19

⁸⁸ *Las Glorias del Teatro Colón*, p. 90.

Descubrió Sergio González que se crearon conjeturas respecto a la degeneración que observaban

En primer lugar al poco respeto que la comiquería tiene a la prensa, con motivo del comercio que de ella se ha hecho, en segundo lugar a que las empresas están inspiradas por una mira de especulación desenfadada, y carecen de todo sentimiento de afecto por el arte, en tercero porque este país generoso y hospitalario acoge desde luego al primer aventurero que se le presenta, y arma caballero al primer empresario de taquilla que viene a hacer sacrificios con el dinero del público, y a imponer con descaro inaudito a esos desarropados que por corsos y ramblas se pasean en los centros de arte que han hecho del arte una cena de negros.⁸⁹

Entonces podemos entender que no se señalaba culpable al pueblo de la barriada, a los jacalones, trascendencia la poca seriedad de algunos periódicos o de empresarios, que aunque conocían al arte teatral lo deshonraban, es más se entiende en esta cita que el pueblo mexicano era receptor de la inmoralidad de otros pueblos.

Socorro Merlín encuentra que la censura la manejaba el gobierno del momento, ya que se jugaba no con la moralidad sino con el respeto que se le debía a quien dirigiera los pasos de este país.

A medida que el Estado se consolida y los dirigentes — más las segundas figuras que las primeras— adquieren estabilidad política, la relación interespectacular los detentores del poder apoyan o censuran las revistas de acuerdo con sus intereses y si no les conviene lo que se pone en escena, agreden a los autores o a los cómicos, quienes amedrentados no vuelven a escribir o a representar género político sino más bien a simular que lo hacen. Los signos espectaculares cambian a medida que el Estado se consolida toda la autoridad se concentra en una sola persona y en un partido institucional que con el tiempo acentúa su negación a la crítica⁹⁰.

⁸⁹ *Ibidem* p..37

CONCLUSIONES

APOTEOSIS

Atendiendo detenidamente aquel momento posterior al desenlace, visto en un escenario teatral, puede mencionarse la expresión:

Disfrutaremos antes de que se haga la luz en este recinto, de una obrita graciosa, que esperemos sea simpática y atractiva al público, mitad revista y otra mitad más re-vista todavía, con tema de actualidad. Socorro, ¡Ah que sentidos los tuyos!

Compenetrada nuestra atención en el desarrollo del presente trabajo académico, no es difícil que surga la idea de que en alguna ocasión, pensemos en analizar otro texto, otro autor, ya que preocupó en un momento dado, que sería un problema el que se escribiera y editara la entrega profesional de nuestra autora hace ya cinco años, lo que parece relativamente poco tiempo, y aunado a esto, se le suma un prejuicio más: no es historiadora, pero ¿qué significa esto?, Significa la importancia de producir o crear espacios de opción historiográficos como el de ella; podemos discutir o cuestionar el por qué un médico por ejemplo, profesionalmente se dedica a la administración, al arte o a la guerrilla, como lo hiciera el Ché Guevara; esto es indistinto, lo que sí podría ser válido cuestionar, precisamente por su importancia, es la calidad de lo logrado literaria o historiográficamente, como lo es el caso que nos ocupa, de lo contrario una obra cualesquiera podría pasar a ocupar una posición en la ignorancia de su existencia, sin tener siquiera la oportunidad de ser

⁹⁰ Merlín, Socorro, *Op cit.* p.18

cuestionada precisamente por el nivel de su mediocridad, no es este el caso, más bien nuestro motivo apoteótico es meritorio.

Ahora entendemos que para la historiografía esos prejuicios, en realidad no son problemas, toda vez que se pueden explotar, el texto no deja de ser una fuente bibliográfica que contribuye de manera consistente al análisis historiográfico y nos ayuda a descubrir su relación literaria y analítica particularmente, en un tema tan *sui géneris* en nuestra sociedad a lo largo de su historia contemporánea con la riqueza de su contexto, por medio de una serie de pasos que le diagnostiquen y le hagan valer su acercamiento a la historia de manera reflexiva.

Se entiende ahora que el pasado inmediato también es historia, no deja de permitimos conocer acciones pasadas del hombre y su entorno, y los distintos puntos de vista de ellas. Así tan dinámico es el ritmo de alimentación testimonial de la historia; hechos que ocurrieron el día de ayer y que se escribieron durante la noche, permiten los procesos de información inmediata, es decir; que si por la mañana se compra el diario periodístico, y se lee por la noche, lo relevante, lo que deja como huella un significado para el porvenir ya se está leyendo historia, pues en lugar de informarse oportunamente, se permite transcurrir el tiempo para el uso oral de la información durante un día, tiempo en el que simultáneamente ocurrieron otros hechos ya registrados, sucesos que son la materia prima con la que trabaja la historia, aunque sean de un día para el otro

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

Así entonces, consumamos esta apoteosis diciendo que —*Vida y Milagros de las Carpas*— le es útil a la historiografía, no solo por hacer de las

fuentes orales su herramienta más poderosa, sino también porque es generosa en cuanto al conocimiento de su estructura como edición, además de espectacular; dando respuesta sin proponérselo, a las aproximaciones que busca la historia, y encontrando a su vez en la cultura popular un nuevo recurso para ensanchar el conocimiento.

Reivindiquemos con nuestra ocupación, que no preocupación, el hecho de que estos textos que revelan la cultura de barriada, nos dan otros panoramas de la historia sociocultural de la Ciudad de México. En este caso de treinta años de su desarrollo, descubriendo las *concepciones* y los *símbolos artísticos* de los individuos y, complementariamente del *público*.

Hagamos un breve análisis de los elementos antes mencionados, separemos las partes para observarles detenidamente: Las concepciones ideológicas de los protagonistas, en primer lugar, sentaron precedentes para hacer posible el desarrollo historiográfico ante cualquier edición; los símbolos artísticos que lograron indirectamente un *status* como personajes reconocidos de las Carpas a lo largo del tiempo, significaron una concepción simplificada y muy comúnmente aceptada por el pueblo como personajes que reunían los aspectos de la estructura social y, el *público* como principal objetivo en la más íntima relación "*personaje popular-propósito ideológico-público advertido*", son los elementos que establecen los límites y fronteras de una cultura popular reconocida, que hoy en día no desea robustecerse de los actores en turno, así es; resulta lamentable no contar con la estatura artística en ellos ni con la proliferación de calidad deseada en este género del teatro, que debió evolucionar fortaleciendo el prototipo creado en las décadas 1930-1950; hoy, son "comediantes" cómicos, que lucran con herramientas de trabajo áridas de

deferencias al mérito de la arquitectura lograda por aquellos históricos personajes, motivos del texto presente, por supuesto a aquellos no se les exime del gusto sicalíptico, pero la modernidad en las comunicaciones que permite hoy mayor alcance de audiovisión entre otros recursos, les hace compromiso —a los de hoy— de nuevos y diferentes logros dignos de aprecio o de recompensa al secundar un legado que se practicara en los últimos 30 años.

Nos da entonces la obra de Socorro Merlín, bases para señalar los conceptos que han cambiado; aquellos barrios ya no son los mismos, y en algunos casos los callejones ya no existen, se pasean por la Ciudad otros estereotipos, otras personalidades; los periodistas ya no tienen tiempo para escribir obras, o no quieren hacerlo, la comicidad que se observa es distinta, los espacios de expresión teatral y de entretenimiento ya no son las Carpas.

Sin embargo, podemos apreciar continuidades que hacen característico el perfil del mexicano urbano en dichos conceptos; el capitalino se sigue sintiendo orgulloso de hacer sátira de cualquier desgracia, ya sea ajena o propia, el capitalino no puede dejar a un lado al albur, se sigue quejando de sus políticos hasta donde se lo permite el gobierno, y por mas intentos que se construyan culturalmente, al capitalino le sigue gustando más lo sicalíptico, como ya se ha mencionado, más aun que las obras de la literatura universal.

Produce el texto de Socorro Merlín, un conocimiento que no trata de alejarse de la verdad, ni tampoco pretende imponerla, utiliza a la crítica sin deformar los acontecimientos, para no viciar esa verdad tan anhelada.

Nos acercó al conocimiento de la carpa en la Ciudad de México de 1930 a 1950 y conocer acontecimientos que en aquellos momentos se vivían en la capital de la primera mitad de siglo, problemas de otros tiempos que por su vigencia capitalizada por los cómicos de entonces, se retomaban para hacer del conocimiento popular una verdad dolorosa y cruda pero chusca del sistema de gobierno, ya fuera del momento político, de la situación económica o de los acontecimientos sociales del momento, que con un matiz de burla suavizaban el verdadero impacto en la gente menos protegida en la ciudad, todo esos sucesos que no volverán como tales, eventos que hoy no descubrirán de igual forma aquellas prácticas, hechos que quedarán para la posteridad.

En el texto aquí expuesto, más que con instituciones supervivientes, tropezamos con actitudes, actividades del capitalino y hasta vicios que superaron culturalmente el concepto de institución, testimonios que significan una herencia, por cierto mal administrada por los sucesores del mismo escenario, pero que gracias al entusiasmo, iniciativa y amor a las letras y al tintero de gente como nuestra autora, contamos con "vehículos" historiográficos que nos trasladan cronológicamente, hacia los momentos históricos que nos permiten conocer cómo se sentaron las bases de una de las columnas de la cultura en México, *la Carpa*.

OBRAS CONSULTADAS

Aguirre Rojas, Carlos: *La última entrevista de Fernand Braudel en Universidad de San Carlos de Guatemala — Escuela de Historia*, Guatemala, enero de 1987, pp3-12.

——— *La historiografía modernista francesa de 1985-1995: apunte introductorio en Clio*, núm. 18/19, México, Universidad Autónoma de Sinaloa, septiembre.

Bakker, Gerald y Len Clark: **La explicación. Una Introducción a la filosofía de la ciencia**, México, FCE, 1994

Bloch, Marc, **Apología para la historia o el oficio de historiador**, Edición crítica preparada por Étienne Bloch, CNCA—INAH—FCE, México, 1996

Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, **El colmo de la revista**, edición mecanografiada, México, s/f, p. 134

Carr, E. H., **¿Qué es la historia?** Barcelona, Seix Barral, 1973.

Fierro, Alfredo, *Comprensión y explicación del hecho religioso* en J. Gómez Caffarena y J. M. Mardones, **Cuestiones epistemológicas. Materiales para una filosofía de la religión I**, Barcelona, Anthropos, 1992.

Gadamer, Hans-Georg, **Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica metodológica I**, Salamanca, Sígueme, 5ª. De. 1993.

Granados, Pedro, **Carpa de México: Anécdotas e historia del teatro popular**. Universo. México, 1984

Las Glorias del Teatro Colón, El Club de Banqueros, A. C. 1997, México, Artes Gráficas Panorama S.A. de C. V., texto de Sergio González Rodríguez p.153

Huizinga, Johan, **El concepto de la historia y otros ensayos**. México, FCE, 1977.

Kahler, Erich, **¿Qué es la historia?** México, FCE, 1970.

Le Goff, Jacques, **Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso.** México, Paidós, 1991.

Martínez Lacy, Ricardo, **Dos aproximaciones a la historia de la antigüedad clásica.** México, UNAM, 1994.

Mendiolea, Alfonso y Guillermo Zermeño: *De la historia a la Historiografía. Las transformaciones de una semántica en Historia y grafía.* No.4, México, UIA. 1995.

Merlín, Socorro, **Vida y milagros de las carpas. La carpa en México 1930-1950,** México, INBA - CITRU, 1995.

——— *La censura en las carpas de México* en **Documenta CITRU.** No.1, México, INBA-CITRU.1995.

——— *La comedia mexicana, un grupo de teatro nacionalista (1928-1938)* en **Educación artística,** No. 9, 1995.

——— *Nacionalismo y comedia mexicana: El corrido de Juan Savedra de María Luisa Ocampo.* En **Documenta** No. 1, 1995.

——— *Sueños vestidos de colores, plumas y lentejuelas* en **Acotación—Boletín del CITRU,** No.2,1991.

Moradiellos, Enrique, **El oficio del historiador,** México, Siglo XXI, 1994.

Schaff, Adam: **Historia y verdad,** México, Grijalbo, 1974.

Varios autores, **Historia ¿para qué?,** México, Siglo XXI, 1980.