

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TEATRO Y REVOLUCIÓN

UNA MIRADA A LA DRAMATURGIA DE PABLO PRIDA SANTACILIA Y ALGUNOS
CAMBIOS SOCIALES OCURRIDOS EN MÉXICO DURANTE EL PERÍODO 1900-1925
REFLEJADOS EN ELLA.

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRO EN LETRAS MEXICANAS

PRESENTA:

CARLOS PÉREZ BAZÁN

ASESOR: MTRO. LECH HELLWIG - GORZYNSKI

Octubre de 2007



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.

AGRADECIMIENTOS

A María Sten Rosenstein

In Memoriam

(Porque siempre la llevaré en mi corazón)

Quiero agradecer la desinteresada ayuda de la Dra. Eugenia Meyer, cuyo rigor académico en la lectura de mi trabajo me mostró una nueva dimensión del mismo; las interesantes charlas con la Maestra Guillermina Fuentes, merced a las cuales se avivó más mi deseo por investigar; gracias al Dr. Vicente Quitarte por la deferencia de que me hizo objeto al aceptar leer esta investigación; al Dr. Héctor Rosales por sus comentarios y su tiempo empleado en la lectura de este trabajo. Y muy especialmente, gracias al maestro Lech Hellwig – Gorzynski, a quien más que un director, considero un amigo.

De igual modo hago público mi reconocimiento a las siguientes instituciones que me permitieron el acceso a sus acervos para la realización de la presente investigación:

Archivo General de la Nación, Fondo: Propiedad Artística y Literaria.

Archivo Histórico del Distrito Federal.

Fondo reservado de la biblioteca México.

Fondo reservado de la Biblioteca Nacional UNAM.

Fondo reservado del Centro de Investigaciones Teatrales Rodolfo Usigli.

Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM.

Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.

Sistema Nacional de Fototecas INAH.

Sociedad General de Escritores Mexicanos.

A todos ellos, mi más sincero agradecimiento.

Carlos Pérez Bazán

Teatro y Revolución

Una mirada a la dramaturgia de Pablo Prida Santacilia y algunos cambios sociales ocurridos en México durante el período 1900-1925 reflejados en ella.

	Pag.
Introducción	4
Primera Parte	
Nuevos Vientos impulsan al Teatro en México	11
1. Semblanza de la actividad teatral de un ilustre desconocido: Pablo Prida.....	14
2. Del Positivismo al Ateneo de la juventud	22
3. ¿Qué causaba risa en el teatro en tiempos de don Porfirio?	38
4. ¿Qué es el Teatro popular, o de Género Chico?.....	48
5. Los manejos y anuencias del poder, su representación en la vida social.....	60
6. El chiste político y su efecto catártico en el público	71
Segunda Parte	
Los motivos de la risa en la dramaturgia de Pablo Prida	80
7. Pablo Prida, sus incursiones en el teatro popular mexicano	83
8. <i>Frente al error</i> : Pablo Prida y la ley del divorcio.....	97
9. Cocottería, Sicalipsis, y folklor, <i>La tierra de los volcanes</i>	103
10. Desnudismo, política y Bataclán, <i>El colmo de la revista, Las fases de la luna, Desnudos para familias</i>	116
Conclusiones.....	126
Bibliografía.....	141
Apéndice	153

INTRODUCCIÓN

Los sucesos teatrales que se desarrollaron en México durante los primeros años del siglo XX han sido ampliamente estudiados y sin embargo no se puede afirmar que el tema esté agotado. Pese a los esfuerzos de notables investigadores como Armando de María y Campos, Pablo Dueñas, Socorro Merlín y otros, la historia del teatro en aquellas primeras décadas sólo ha podido ser documentada en parte y, con mayor regularidad, se ha dado preferencia al teatro “serio”. Quizá sea porque hay mayor cantidad de fuentes al respecto; aunque puede deberse a que normalmente el teatro popular no ha gozado del beneplácito de las instituciones, que no acaban de valorar en su justa dimensión la importancia de las manifestaciones populares, si no es a manera de curiosidades folklóricas o bien porque las consideran actos despreciables por lo burdo de sus recursos. Sin embargo, hoy se tiene como cosa cierta que las manifestaciones populares forman parte integral de la cultura de los pueblos, pues con ellas se construye una parte sustancial de la historia.

Reconozco la gran importancia que para la literatura y la Historia ha tenido la investigación realizada en torno a personajes como Usigli, Novo, Villaurrutia y otros cuya obra, sin duda, ha sido enteramente significativa en la vida teatral de nuestro país. Pero la historia del teatro no comienza ni debe limitarse a ellos. Existen muchos autores cuya labor es igualmente amplia y significativa y que han quedado a merced del olvido de los archivos históricos. Estos autores a quienes nos referimos forman parte de la cultura extraoficial, nacida de las manifestaciones populares, que no tienen tiempo de reflexionar sobre sí mismas porque su existencia está determinada por el

vértigo de las transformaciones diarias. La historia ha hecho justicia a unos pero ha ignorado a otros. Los autores y compañías teatrales que se vieron beneficiados por el auspicio del Estado, o por el mecenazgo de algún personaje prominente de la época, han dejado testimonio fiel de su pensamiento y por eso mismo tenemos un mayor conocimiento al respecto. En cambio, quienes tuvieron que sortear los inconvenientes de trabajar por cuenta propia y sin los mencionados apoyos, nos legaron un amplio testimonio de su hacer, de su decir, pero no tuvieron el tiempo, la visión, la disciplina o todo ello junto para dejar un registro fiel de sus aprendizajes, de su pensamiento. Además, los continuos sucesos de aquellos años revolucionarios ocasionaron un gran desorden que trajo como consecuencia que los vestigios de la abundante y rica labor del teatro popular quedaron mutilados o segmentados, unas veces en los archivos oficiales, otras como parte de la historia personal de quienes estuvieron involucrados directa o indirectamente con aquellos sucesos.

Pero ¿qué cosa es el teatro popular? Hasta ahora, la mejor definición que hemos encontrado acerca de las diferentes formas de teatro que se hacía en aquella época, es la de Pablo Dueñas, quien considera que las llamadas obras “serias” junto con la ópera constituían el género grande; se entiende que la fama de los intérpretes que se presentaban en México, la fastuosidad de sus escenografías y vestuarios, la hacían un espectáculo destinado al público refinado y culto de los niveles económicos altos. En tanto, la opereta y la zarzuela se consideraban como género chico dadas sus características sicalípticas y pornográficas, que precisamente por ello gustaban al público más amplio. Finalmente la revista era considerada como el género ínfimo del teatro ya que estaba llena de elementos populacheros y vulgares, cuya característica principal fue llevar a escena los sucesos de actualidad.

El teatro tiene como cosa suya ser una expresión popular, en tanto que es una actividad extendida entre la colectividad; en este trabajo considero *teatro popular* al género chico o a la revista, en tanto que eran las expresiones teatrales más cercanas al lenguaje y los intereses del pueblo, además de que los autores incursionaban libremente en cualquiera de estos géneros. Así pues al mencionar teatro popular, me estaré refiriendo tanto a la revista como al considerado género chico.

Casi tres años pasé rastreando documentos e información que me permitiera tener una idea más o menos clara del panorama teatral de la época, en esos años de búsqueda pude darme cuenta de la gran cantidad de autores que merecerían ser estudiados, incluso sólo por el número tan elevado de obras que llegaron a estrenar. Otros en cambio tuvieron una producción igualmente abundante; pero también marcaron el rumbo que seguiría el teatro popular, con producciones que lograron despojarlo del ominoso estigma que desde siempre había llevado a cuestras. De entre estos últimos descuellan tres autores que han llamado mi atención, los integrantes de la afamada compañía de *Los Muchachos*: Carlos M. Ortega, Pablo Prida Santacilia y Manuel Castro Padilla. Cada uno de ellos tuvo sonados éxitos comerciales y en su conjunto fueron la punta de lanza que abrió nuevos caminos al teatro popular durante la primera mitad del siglo XX. Particularmente he centrado mi atención en Pablo Prida, en principio porque fue el primero de los tres con el que me encontré; pero además, porque sus obras individuales muestran a un intelectual dotado de una fina capacidad de percepción de las transformaciones sociales; porque descubro a un aventurero cuya noble ascendencia (en el sentido más positivo) no fue impedimento para que se involucrara con el pueblo y eligiera hablarle, reírse, e incluso burlarse de él, en los momentos en que la vida del país lo necesitaba para tomar conciencia de su situación y trascenderla.

Pero la obra de Prida no abarca todo el proceso mediante el cual el teatro rebasó los estrictos límites que el sistema gubernamental porfirista le había trazado, hasta convertirse en una expresión cultural que reflejaba fielmente la mentalidad de la época. Por el contrario, los primeros pasos de Prida en la vida pública fueron al amparo del gobierno porfirista y ocupando un puesto político¹. En contraste, los más notables fueron después, cuando a manera de la pértiga de la que se vale el atleta para salvar cada vez mayores obstáculos, Prida se convirtió en un precursor de las nuevas tendencias teatrales que le permitió elevar esta actividad a niveles considerables.

Para mi propósito he dividido el material de estudio en cuatro partes, atendiendo a ciertas características comunes en varias obras de teatro popular que coinciden con diferentes etapas del movimiento revolucionario: la primera se refiere a la búsqueda del establecimiento de un teatro nacional, a partir de la irremediable copia de los modelos teatrales venidos de Europa. Esta etapa se prolonga durante la última década del siglo XIX y los primeros años del siglo XX. La segunda parte abarca el período de 1910 a 1917 aproximadamente, y tiene como característica el chiste político, la sátira descarnada y la ridiculización de todo aquello que tuviera alguna liga con el antiguo régimen. La tercera etapa es un breve periodo entre 1916 y 1918, en ella se nota el desuso de la alusión política en el teatro, según palabras de Armando de María y Campos: “El pueblo estaba tan deseoso de tranquilidad y soñaba tanto con la paz que ya no le hacían gracia las alusiones a los cabecillas políticos o jefes revolucionarios y las empresas recurrían al socorrido género chico español”² Con ello sobrevino la aparición de la cocottería. La cuarta etapa la ubico a partir de 1918, cuando la cocottería, el desnudismo, y sobre todo el folklor ocuparon un lugar prominente en los

¹ Pablo Prida oriundo de la capital del país, nunca había salido de ella, si embargo a los dieciocho años fue diputado por un distrito de Chihuahua por orden de Dn. Porfirio, cuando Pablo quiso agradecer a su benefactor, el presidente le respondió diciendo “*Es el pueblo de Chihuahua, quien se ha fijado en usted para que lo represente, al que debe dar gracias [...]*” Apud en: Armando de María y CAMPOS, *El Teatro de Género Chico en la Revolución Mexicana*, México, CNCA, 1996, p 8

² Idem p. 212

escenarios de la capital, y se extiende hasta 1924 cuando la moda del *Bataclán* llegó a México. Para entonces la lucha armada y todo aquello que se le apareja, había llevado el ánimo de los pobladores a una profunda crisis que en cierto modo se vio aliviada por la propuesta nacionalista del teatro. Después de 1924 resurgiría el chiste político (sketch), ahora fortalecido por la propuesta bataclanesca, que en esencia significaba dejarlo en cueros todo: lo político, lo social, lo personal.

La obra de Pablo Prida es muy extensa y ocupa buena parte del siglo XX, es por esa razón que decidí limitar mi estudio al período 1914–1924 que coincide y se retroalimentó con el movimiento revolucionario. No ha sido una decisión arbitraria acotar de este modo el trabajo, corresponde al inicio de las actividades teatrales de Prida y termina cuando llega a México la moda del bataclán. Moda que tendría una influencia notable en todos los escenarios del país que comenzaba su reestructuración después de la revolución.

Las características que he mencionado del teatro no son privativas de las mencionadas etapas, de hecho estuvieron presentes siempre en el desarrollo del teatro, pero en determinado momento es notoria la predominancia de una sobre las otras, por ese motivo, la división que propongo no es definitiva pero está basada en los comentarios que cronistas de la época hicieron al respecto de los estrenos de Prida. A su vez, estos comentarios nos permiten visualizar la importancia de las obras de Prida en el proceso de cambio que percibimos en aquel teatro popular. La presente investigación está dividida en dos partes; en la primera hago un acercamiento a la vida de Pablo, sin pretender que esta sea una biografía completa, además de presentar un panorama de la época. Enseguida abordo el discernimiento del teatro popular, pues creo necesario aclarar lo que significó esta manifestación artística así como su injerencia en la vida nacional. He querido explicar de manera breve los mecanismos escénicos de los que se vale el poder para fundamentar su existencia; pues esos mismos mecanismos fueron recuperados por el teatro popular para

coadyuvar a la transición que el país necesitaba. En ese sentido, reconozco la participación excepcional del teatro en el desarrollo de los acontecimientos históricos.

En la segunda parte del trabajo, me ocupo de la producción teatral de Pablo Prida como cuestión medular. Básicamente me apoyo en cinco de sus obras que considero representativas de las etapas mencionadas: *El país de los cartones*, *Frente al error*, *La tierra de los volcanes*, *El colmo de la revista*, *Las fases de la luna*, y dejo a manera de apunte las obras *Desnudos para familias*, y *No lo tapes*, que pertenecen a la etapa bataclanesca. Hago mención de estas últimas obras porque son el enlace con otra época del teatro tan compleja e importante que corresponde al período post revolucionario.

Pablo Prida inició su labor teatral hacia 1914, razón por la cual no participó —a diferencia de Carlos M. Ortega— de las dos primeras etapas del teatro, caracterizadas la primera como transición de un régimen conservador a otro revolucionario y la segunda, por la crudeza de sus chistes políticos. En cambio, con su primer estreno (*Los efectos del vacilón*) Prida se enfrentó a un público envilecido por las costumbres que el presidente Victoriano Huerta se encargó de abonar con sus actos, una vez que asumió la presidencia del país. A partir de entonces nos encontramos a un Prida autor-empresario embarcado siempre en aventuras que llegaron a ser muy importantes para el teatro popular, unas veces adoptando modas del extranjero; otras arriesgándose con novedades insospechadas por otras compañías; otras más impulsando a un sin número de actores, triples, cómicos, *vedettes*, cantantes, músicos, pintores, bailarinas, escenógrafos, cronistas, editores y una interminable relación de artistas que reorientaron la cultura mexicana, incluidos por su puesto, muchos de quienes serían más adelante figuras predominantes de la época dorada del cine mexicano.

Pero la importancia de Prida va mucho más allá de haber impulsado a gran cantidad de artistas. Estrenos como *La tierra de los volcanes*, o *El como de la revista* sirvieron como verdaderos faros guía en la noche de la incertidumbre que se había apoderado del público al final de la segunda década del siglo XX. Del mismo modo, pude constatar los alcances de este autor en la constante mención de su nombre en trabajos de investigación relativamente recientes, que sin embargo y de manera inexplicable han dejado pasar desapercibido este dato. En diferentes archivos históricos como el Fondo Propiedad Artística y Literaria del Archivo General de la Nación, Fondo reservado UNAM, Fondo Basabe de la Biblioteca México, Archivo Esperanza Iris del Archivo de la ciudad de México, Sociedad General de Escritores Mexicanos, encontré muchos de los libretos que Prida y sus colegas llevaran al escenario (que se cuentan en más de quinientos). A su vez, muchos de ellos contienen anotaciones manuscritas al margen, algunas son indicaciones de dirección, otras de música o de baile y otras más fueron hechas por los artistas que participaron en las representaciones.

Así pues nos encontramos con fuentes de primera mano, que nos brindan la oportunidad de penetrar en el tiempo y ponernos en contacto con una realidad histórica que no por desconocida es inexistente, y que reafirma la idea de que existe un México subsistente con el que convivimos a diario, además de otro que permanece soterrado y en calidad de cimiento para la cultura de otros tiempos. Para sacar a la luz a ese México se necesita del trabajo entusiasta y paciente que venga a rescatarlo de su olvido. De este modo se nos presentan ahora los vestigios de lo que en su tiempo fue una de las mayores manifestaciones populares mexicanas, así como uno de sus principales actores, en toda la extensión de la palabra, que vivió por y para el teatro: Pablo Prida.

Primera Parte

Nuevos vientos impulsan al Teatro en México

Hacia fines del siglo XIX, el teatro popular ganó impulso en los escenarios nacionales con obras de género chico traídas de España, el público mexicano y en particular los empresarios teatrales (en su mayoría españoles) no confiaban en lo que se producía en el país o simplemente daban preferencia a las obras que traían consigo las compañías peninsulares. Dejaban así marginadas a las escasas compañías mexicanas que existían. Ante esta situación, los autores nacionales podían hacer bien poco, eran más que evidentes los privilegios que por parte de las más altas cúpulas del gobierno mexicano gozaba todo aquello que viniera de ultramar, de modo que el único camino que les quedaba a los connacionales era el de copiar dichas obras, dada la aceptación y el éxito comercial que alcanzaban. Sin embargo, y a pesar de las adversidades que enfrentaba el teatro mexicano durante la última década del siglo XIX, hubo algunos brotes de originalidad e independencia en cuanto a los temas que algunos de estos autores eligieron para dar sus primeros pasos en esta actividad:

En 1876 actuaba en el teatro Hidalgo la compañía de comedias del actor mexicano Manuel Estrada y Cordero, quien en su función del 15 de marzo, después de crear el protagonista del drama Sullivan, de Mellesville, estrenó el cuadro de circunstancias titulado *La Leva*, que se refería indudablemente a la odiosa práctica seguida durante la administración del presidente Sebastián Lerdo de Tejada³

³ Armando de María y Campos, *El Teatro de Género Chico en la Revolución Mexicana*, México, CNCA, 1996, p. 2

A esta obra le seguirían otras que también presentaban pequeños aspectos de la realidad del país. Dentro de sus limitaciones, los autores comprendieron la utilidad del arte para hablar en público de algunas prácticas prepotentes del gobierno e iniciaron el camino del incipiente teatro mexicano.

La llegada del general Porfirio Díaz al poder en 1877 vendría a transformar la vida de la nación y el teatro no quedó ajeno, al igual que a otras actividades se le impuso una mordaza que lo redujo a ser una actividad puramente lúdica, destinada al entretenimiento inocuo del público. El régimen obligó a los empresarios teatrales a mantenerse al margen de la política, permitiéndoles en cambio hacer algún tipo de mofa que en realidad no tenía mayor trascendencia. En los teatros se hablaba de aquellas cosas que el poder aprobaba, de modo que si algún empresario, cantante, cómico o tiple hacía alguna crítica hacia el gobierno, sus procedimientos o sus integrantes, debían gozar del consentimiento del grupo en el poder y debía manifestarse dentro de los márgenes permitidos.

Es notable el hecho de que la rigidez con que se conducía el gobierno frente a sus propios gobernados contrastara tanto con la condescendencia de que eran objeto los extranjeros que llegaban al país, esta diferencia que oprimía a muchos y privilegiaba a pocos fue incrementando el rencor de gran parte de la sociedad. El teatro popular, fue escenario de estas transformaciones, pues él mismo se modificó de acuerdo a las circunstancias manteniendo un total apego a la mentalidad de la época, cosa que lo llevó a convertirse en una de las voces que con mayor fidelidad pudo expresar la inconformidad del pueblo.

El presente estudio comienza con las primeras participaciones de Pablo Prida en el teatro popular hacia 1914. Sin embargo considero necesario hacer un breve recuento de lo que con anterioridad había sucedido en los escenarios

capitalinos, ya que desde 1890⁴ (y quizá desde antes) el teatro venía pasando por varias modificaciones significativas tanto en los contenidos de las obras que se presentaban, pero más aún en la forma irreverente e incendiaria que adquirieron los espectáculos. De modo que cuando Pablo se integró a la vida teatral, se encontró con una farándula en plena ebullición que había logrado romper muchas de las prohibiciones que pesaban sobre ella.

⁴ Tomo este año como referencia ya que entonces se presentó, entre otras obras la de Eduardo Macedo Abreu que se atrevía a hacer alguna tibia alusión a los actos del gobierno. Me refiero a *Manicomio de cuerdos*, Revisa cómico-fantástica original y en verso de Eduardo Macedo Abreu Archivo General de la Nación Propiedad Artística y Literaria (en adelante A.G.N) Caja1300, exp. 6, 1890. En esta obra el autor presenta una jocosa crítica a las obras de adoquinado que se habían hecho en las calles de la ciudad, y que sin embargo no resolvían el problema de las inundaciones. Se mencionan también las obras de electrificación que vinieron a sustituir el alumbrado de gas, pero que “cuando hay luz de luna mandábase apagar”; estas son alusiones a los actos del gobierno que podría parecernos inocentes, si embargo, aún comentarios como estos podían traer severas represalias a los autores de los mismos.

1. Semblanza de la actividad teatral de un ilustre desconocido: Pablo Prida Santacilia (1886 – 1973)

Pablo Prida, hijo del licenciado Ramón Prida, uno de los hombres más influyentes del Partido Científico e integrante del círculo de amigos de Porfirio Díaz, obtuvo el título de abogado en 1908 con la tesis *La aplicación de las penas*, misma que fue publicada el mismo año por *Tipográfica Prida Hnos.* Miembro de una prestigiosa familia entre cuyos antepasados figuraba el Benemérito de las Américas, don Benito Juárez, fue beneficiario de la estrecha amistad que su padre mantenía con el presidente de la República. Así, cuando Pablo hubo cumplido la mayoría de edad y, pese a que había nacido en el Distrito Federal y de éste nunca había salido, obtuvo una diputación en la última cámara porfirista en la representación de un municipio de Chihuahua. En 1910 *Ediciones de la Cámara de Diputados* y *Diario de los Debates* publicó la iniciativa de ley *Los accidentes en el trabajo a los obreros*⁵ [sic] promovida por Pablo Prida. Al parecer su trayectoria como legislador hubiese sido prometedora, de no haber sido porque el sistema político entró en grave crisis después de tres décadas de aparente estabilidad.

Se acercaba el período de elecciones presidenciales correspondiente a 1910 y Porfirio Díaz se preparaba para lo que sería su sexta reelección. En el ambiente del teatro se caldeaban los ánimos, igual que ocurría en el resto del país como consecuencia de las declaraciones que hiciera el presidente Díaz al periodista Creelman (1909). Ocurrió en ese mismo año que la revista política *México Nuevo*, escrita por Carlos M. Ortega y Fernández Benedicto que se presentaba en el Teatro Briseño, dio lugar a que empleados subalternos del gobierno detuvieran a los autores. La orden se le achacó a Ramón Corral,

⁵ Véase: Pablo Prida, *Siglo y medio de teatro mexicano*, Unión Nacional de Autores, Sociedad general de escritores mexicanos (en adelante S.O.G.E.M.) México, 1952

entonces secretario de Gobernación y vicepresidente de la República, bajo el argumento de que él era el personaje más atacado en la obra. Pablo Prida era amigo de los detenidos y mantenía excelentes relaciones con el señor Corral, a quien enteró de lo sucedido. Inmediatamente el secretario ordenó que se dejara en libertad a los autores y que no se les molestara en lo más mínimo; así como que la obra siguiera representándose sin corrección alguna. Esta sería la primera de las muchas aventuras teatrales que correrían juntos Prida y Ortega.

Sobrevinieron los acontecimientos políticos que culminaron con la caída del régimen porfirista motivo por el cual muchos de sus adeptos se vieron obligados a salir del país, entre ellos Ramón Prida padre de nuestro personaje, quien permanecería muchos años instalado en Nueva York. Obviamente, la caída del régimen porfirista imposibilitó las labores de los antiguos personajes de la política y Pablo Prida no resultó exento de esta condición, ya que él había pertenecido al bufete del licenciado Rosendo Pineda, líder del Partido Científico, mismo que se ligaba estrechamente con los positivistas del tiempo de don Porfirio.

Supongo que, a pesar de su filiación política, Pablo Prida se comportó como miembro progresista del gabinete de Díaz, y no dudó en compartir algunas de las inclinaciones filosóficas de la Sociedad de Conferencias (más tarde conocida como Ateneo de México, y después Ateneo de la Juventud). No nos parece aventurado pensarlo dada su camaradería con Antonio Médiz Bolio, y otras prominentes figuras del Ateneo, según veremos más adelante. En caso de que esa haya sido su inclinación política, es claro que no le sirvió para permanecer en activo en el país en los años siguientes.

En 1913 Victoriano Huerta invitó a Ramón Prida a secundar el cuartelazo que tenía planeado contra del gobierno de Madero. Como se negara, fue

acosado por el gobierno, y obligado por su propia seguridad a salir del México para refugiarse en los Estados Unidos. Ramón Prida permaneció por temporadas en varias ciudades de aquél país hasta que finalmente se estableció en Nueva York. En todo este tiempo el único familiar que le acompañó fue su hijo Pablo. Sin embargo la estancia de este último en el país del norte no sería muy prolongada. Al fin hombre inquieto, en los primeros meses del año 1914, Pablo se embarcó rumbo a Cuba, llevando consigo un par de cartas de presentación extendidas por su padre para sus amigos radicados en la isla. Ya en La Habana, Pablo realizó labores periodísticas bajo el amparo de Manuel Márquez Sterling, propietario del diario *El Herald de Cuba*, donde nuevamente se encontró con Carlos M. Ortega y juntos se esforzaron en poner al *Heraldo* a la cabeza de los periódicos de la isla, inflando las pocas noticias que los viajeros provenientes de México les proporcionaban de los sucesos revolucionarios que allá ocurrían.

Meses más tarde con la caída de Victoriano Huerta, enemigo político de Ramón Prida, se facilitarían las condiciones para que Pablo regresara al país; pero no para reinstalarse en sus anteriores ocupaciones. Los negocios no le fueron favorables, y tampoco le fue posible abrir un despacho jurídico para comenzar a formar clientela, menos aún habiendo pertenecido al bufete de Pineda; por ende, obligado por las circunstancias, comenzó su actividad netamente teatral, misma que se estima en más de quinientas obras producidas y estrenadas entre 1914 y 1955.

Cuando Pablo regresó a México “estaba de moda la palabra *vacilón*, que derivó de vacilar, verbo que usaban con frecuencia quienes ‘se las tronaban’ o fumaban marihuana”⁶. Con este tema se escribió una de las obras más importantes del teatro Apolo *El vacilón*, Prida y Ortega quisieron colgarse de este éxito y escribieron la secuela con su obra *Los efectos del vacilón*, sin que

⁶ Armando de María y Campos, *El teatro de género chico...*, Op., cit, p 127

tuvieran mayor éxito; pues el empresario del lugar consideró que era demasiado inocente para el público que ahí acudía.

A partir de ese estreno encontramos a Pablo Prida completamente involucrado con el teatro, compartiendo créditos con Carlos M. Ortega y más tarde con Manuel Castro Padilla. Estos tres autores formaron una exitosa compañía conocida como “Los muchachos”, que en varias ocasiones marcó la ruta del teatro popular, o de revista y que los convirtió en una de las compañías teatrales más importantes de entonces.

Este primer estreno de Prida no dejó huella, pero el 23 de noviembre de 1915 presentaron la obra *El país de los cartones*, que se representaría infinidad de veces. Con esta obra Pablo y sus compañeros abrieron la puerta del folclor como alternativa para el teatro de revista, que ya comenzaba a aburrir al público con sus alusiones políticas.

En 1916 Pablo y sus camaradas presentaron dos obras; la primera en el mes de junio, llevó por nombre *El golpe del coyote*. En ella se exponía la situación caótica que se había apoderado de la ciudad, provocada por la indiscriminada práctica especulativa y anárquica con los diferentes billetes que circulaban. La otra obra llegó a ser representativa de la época, se presentó en el mes de julio y llevó por nombre *La ciudad triste y desconfiada*, reconocida como la continuación de *El país de los cartones*. Ese mismo año fue aprobada la ley del divorcio y este acontecimiento se revela sumamente significativo para Prida, quien se detuvo a reflexionar al respecto con la obra *Frente al error*, que no llegó a representarse e incluso fue publicada hasta 1950. Sin embargo, es una muestra clara de su posición ideológica a favor del decreto, así como de su capacidad de observación y análisis de los cambios que experimentaba la sociedad.

Este dato es aún más revelador, ya que Pablo provenía de una familia muy conservadora, la cual sin duda se preocupaba por “guardar las apariencias”. En ese sentido es que me parece relevante ver a un joven “gente bien” que se había involucrado y despuntado en una de las actividades más escandalosas y despreciadas por esa misma sociedad. No obstante, creo que Prida debió haber tenido siempre el apoyo de su importante familia, para que pudiera desarrollarse en su actividad con un riesgo mucho menor al que otros autores se vieron enfrentados. De este modo pudo convertirse en uno de los más importantes empresarios de teatro popular, donde a fin de cuentas estaba contribuyendo a reafirmar el discurso de los grupos progresista.

Pablo Prida y sus camaradas pasaron el año de 1916 representando un conjunto de obras que, si no tuvieron mayor importancia, sirvieron para mantenerlos vigentes en la preferencia del público. En cambio, la llegada de 1918 marca el inicio de un resurgimiento espectacular del género revista, que estaría caracterizada por la picardía y el “desnudismo”.

En febrero de ese año, Prida y sus colegas obtuvieron éxitos tanto artísticos como de taquilla, entre los que destacan *La ciudad de los camiones* y *La tierra de los volcanes*, que fue la primera revista folklórica completamente mexicana, de donde se inspiraron muchas otras revistas y no pocas de las películas de la época del cine de oro mexicano, que recorrieron triunfalmente las pantallas nacionales y extranjeras.

Curiosamente, después de haberse presentado un centenar de veces *La ciudad de los camiones* y *La tierra de los volcanes*, el espectáculo fue denunciado con las autoridades porque “atacaba furiosamente al gobierno”. En realidad las prácticas de espionaje del General Alfredo Breceda, gobernador del Distrito Federal, le llevaron a interceptar una carta que Pablo enviara a su padre y se sintió ofendido por un comentario que el joven Prida expresaba con relación al abusivo proceder del gobernador. Así, sin más

razón, el funcionario resolvió mandar a Pablo al exilio, pero una serie de graciosas circunstancias, impidieron que se cumpliera la orden.

Al enterarse Ramón Prida del acoso de que era objeto su hijo, le ordenó abandonar México para trasladarse a los Estados Unidos. Pablo, obediente y respetuoso de la autoridad de su padre, así lo hizo y en 1919 se exilió voluntariamente rumbo a Nueva York, donde no permaneció inactivo (teatralmente hablando). Durante su estancia en Nueva York, Pablo consiguió ponerse en tratos con Manuel Noriega y otros actores de origen hispanoparlantes, para presentar con mucho éxito un repertorio de obras en español dirigidas a la comunidad latina. En 1920 regresó a México trayendo consigo una opereta llamada *Going up*, la adaptó para la escena mexicana con el nombre *El vuelo de la calle* y se presentó en el Teatro Lírico la noche del 23 de abril de 1920. Tuvo entonces un éxito tan rotundo que entre otras cosas algunos críticos teatrales de la época lo consideraron el responsable de la reivindicación del teatro de género chico, que desde este momento “había desterrado las revistas de pornografía y de mediocridad” las cuales habían caracterizado invariablemente al teatro de revista.

El 19 de enero de 1921, en la función a beneficio⁷ de Lupe Rivas Cacho, se estrenó *El colmo de la revista*, obra que definitivamente consagró a la compañía de “Los Muchachos” como una de las más importantes. Muchos críticos de la época consideraban que el teatro de género chico mexicano era una aberrante copia del género chico español; pero gracias al esfuerzo constante de Prida, esta imagen del teatro se borró. A partir de *El colmo de la revista*, el Teatro Lírico, uno de los más importantes teatros de género chico de la época, pasó a ser considerado un teatro de primer orden, quizá el que tenía más actividad artística. Por otro lado, en agosto de ese mismo año, fundó la Revista *Azulejos*, en compañía de Ramón Riveroll y de su hermano

⁷ Se le llamaba función a “beneficio de [...]” porque, lo recaudado en la taquilla se destinaba al beneficio del, o de la intérprete mencionada.

Antonio Prida. En esta publicación colaboraron los más prestigiados artistas, pintores, caricaturistas, grabadores, poetas y escritores de la época.

Vendrían otros éxitos de revista, entre ellas *Las fases de la luna* en donde Prida apostó definitivamente a la sensualidad y no a la pornografía grotesca que se presentaba en los teatros de barriada. Le siguió *Aires nacionales*, revista que en principio pasó sin pena ni gloria. La inversión de tiempo y dinero había sido considerable, los empresarios tenían mucha confianza en este espectáculo y no querían perder su negocio, en consecuencia esta obra se presentó junto con *La ópera del centenario* que desbordó el entusiasmo del público. Curiosamente, el público empezó a reconocer que en realidad era atraído por *La ópera del centenario* (mucho más vistosa por sus recursos escenográficos) cuando la que valía la pena ver era *Aires nacionales* (que tenía un argumento mejor estructurado).

En 1923 se declaró una huelga generalizada en los teatros, ocasionada por la avaricia de ciertos líderes sindicales. El problema se alargaba y pocos fueron los empresarios que pudieron trabajar. Ese mismo año, Prida y sus compañeros presentaron *Trapitos al sol*, que tuvo un éxito arrollador. Llegó el año de 1924, en el teatro de Esperanza Iris vino a presentarse la compañía de Madame Rasimí, con una obra que llevaba por nombre *Ba-ta-clán*. A partir de entonces se impuso toda una moda en los escenarios mexicanos, que trascendió el mero hecho de presentar mujeres casi desnudas en el escenario. La actitud de desfachatez que caracterizó a esta moda, se convirtió en un acto de desnudismo social, donde se exhibía abiertamente el comportamiento de la gente o las situaciones contradictorias que con frecuencia se suscitaban en aquella sociedad llena de conflictos entre su ser y su querer ser. *Bataclán* significó dejar en carne viva, en cueros desnudos, aplicándose este término incluso a la política y a los políticos. La compañía de “Los Muchachos”, a quienes poco antes se les había conferido el título de “Dignificadores del

Teatro Nacional”, también participó en esta moda y se lanzaron a explotar el género presentando dos obras que llevaron por nombres *Desnudos para familias* y *No lo tapes*.

La revista política volvió a tomar vuelo en el ambiente de la época, sin que por ello dejaran de tener vigencia los otros géneros. Así, durante los siguientes años, Prida y sus compañeros explotaron con muchísimo éxito el género chico en sus vertientes, desde las revistas de costumbres, políticas, folklóricas o sicalípticas, indistintamente. Durante sus muchos años de labor artística, Prida descubrió e impulsó a un sinnúmero de actrices, actores, cómicos y cantantes que ocuparon primerísimos lugares en la escena como en las pantallas nacionales e internacionales. Es probable que la actividad teatral de Pablo Prida se extienda hasta la década de los años sesenta, sin embargo, para mi propósito me detendré en la llegada del bataclán porque coincide con el inicio de la etapa de reconstrucción posrevolucionaria. En los años subsecuentes se desarrollaron acontecimientos que merecen un estudio más detenido.

2. Del Positivismo al Ateneo de la Juventud

Al triunfar la Guerra de Reforma, una de las preocupaciones de Benito Juárez fue despojar a la Iglesia católica del privilegio de educar a los niños mexicanos, para liberarlos de la carga ideológica que había sembrado en ellos durante muchos siglos y que los hizo medrosos e inseguros de su destino. Pues según las ideas inculcadas por la iglesia, estaba en manos de Dios y de sus representantes en la Tierra.

Los cambios reformistas exigían la separación de los intereses públicos de los de la iglesia, y el dominio ideológico era un campo definitivo de control para quien se propusiera gobernar, por eso se pensó en reformar el sistema educativo mexicano, y dotarlo con un carácter laico que dejara al margen todo prejuicio ideológico (de clase social o religión). Se optó entonces por la filosofía positivista que ponderaba ante todo el método científico para unificar el pensamiento de la población en un “cúmulo de verdades comunes” al cuál podrían recurrir todos los interesados para despejar sus dudas o inquietudes.

Luego de la guerra y la Intervención francesa, el gobierno de Juárez tuvo muchas dificultades para consolidar la República, sobre ello no habré de ahondar ya que mi interés me lleva hacia otra parte, pero si menciono el surgimiento del positivismo como doctrina política basada en una posición científica que negaba todo ideal metafísico, y que tiempo más tarde, ya bajo el mandato de Porfirio Díaz llegaría a ser el fundamento del discurso político del gobierno.

La paz que trajo el arribo de Díaz al poder fue campo fértil para que surgiera el individualismo alentado por la industrialización, según la cual cada persona

podía hacer libremente aquello que consideraba lo mejor y más adecuado para alcanzar sus fines y sólo con base en esos logros se podía justificar su posición en la escala social.

La prosperidad económica de los positivistas consolidó una “aristocracia” de gusto francés, cuyas veladas y recepciones eran comentadas en los periódicos locales con lujo de detalles. Obviamente esta prosperidad alcanzaba sólo a una minoría; así que conforme se acentuaba la diferencia, también lo hacía el descontento y una parte letrada del pueblo se fue convenciendo de que:

[...] el positivismo tradicional, con todo su dogmatismo científico, en vez de asentar la República sobre bases firmes, inmovibles, la había dotado de una paz ficticia obtenida a costa de la libertad del individuo.⁸

Ya en los inicios del XX se dejaron sentir muestras de inconformidad en contra del sistema porfirista, y el teatro no quedaba fuera de esta situación pese a la censura que en repetidas ocasiones se le impuso. Pasarían todavía algunos años más para que una oposición seria y comprometida tomara forma concreta, al respecto Luís Cabrera reconoce la existencia de dos tipos de partidos políticos

[...] el que cree que el engrandecimiento o salvación de la Patria ha de lograrse *conservando* los antiguos sistemas, y el que piensa que ese fin se conseguirá *reformando* o modificando las leyes o los sistemas de gobierno. El primer grupo se denomina partido *conservador* y el segundo, partido *reformador*.⁹

El partido *conservador*, según las palabras de Cabrera estaba compuesto de criollos, extranjeros que prestaban ayuda al gobierno, los reeleccionistas, los porfiristas tuxtepecanos, los corralistas, y grupo aparte los científicos. Todos ellos, enemigos de la participación franca del pueblo en los asuntos del

⁸ María Rosa Uría-Santos, *El Ateneo de la Juventud: su influencia en la vida intelectual de México*, Florida, University of Florida, 1965, p. 46

⁹ Eugenia Meyer, editora, *Obra política Luís Cabrera*, Vol. 1, México, UNAM, 1992, p. 121

gobierno, se proponían la conservación del sistema dictatorial y personalista del general Díaz, obviamente el general era su candidato a la presidencia.

En cambio, la principal tendencia del partido *reformador* era la participación del pueblo en el gobierno, y el abandono de los viejos moldes para sustituirlos por un régimen apropiado a las prácticas democráticas. Estaba compuesto por mestizos e indígenas agrupados como profesionistas, pequeños comerciantes e industriales, y la clase obrera. Todos estos elementos estaban incorporados a tres grupos: los demócratas, que estaban infiltrados por los reyistas; los reyistas, que postulaba para la vicepresidencia al general Reyes; y el atirreeleccionista que comenzaba a dividirse en: el grupo foráneo (reyista), y el metropolitano que parecía mantener cierta cercanía con el “grupo científico”.

Dada su práctica en cuestión de gobernar, los conservadores no tenían que dedicar mucho tiempo al trabajo de organización. La maquinaria administrativa se encontraba en sus manos, por lo que les bastaba con formar agrupaciones reeleccionistas y ganar las localidades que estuvieran fuera de su control. Los reformistas por el contrario tenían que dedicar todas sus energías a la fundación de agrupaciones políticas independientes, vencer la apatía de las masas y librar los obstáculos que la acción oficial les ponía para el funcionamiento de sus organizaciones. Ambos partidos políticos buscaban el apoyo del presidente Díaz para fortalecerse, cosa que para Cabrera significa un error grave puesto que ninguno ponía mayor atención a sus ideas:

Por cuanto a la labor de propaganda de sus respectivas ideas, es triste decir que ni el partido conservador ni el reformador se ha ocupado en poner de relieve la verdad de sus ideas ni el mérito de sus candidatos, y que fuera de la campaña personalista hecha por el grupo científico en sus periódicos contra el general Reyes, toda la lucha se ha reducido a la ingrata cuanto anodina tarea de acusarse mutuamente de ser enemigos del general Díaz, y de procurar convencer a este

de que los ataques contra su persona o contra la paz pública vienen del bando contrario¹⁰

El gobierno de Díaz era muy complejo y no era aprobado por unanimidad, sus prácticas políticas necesitaron frecuentes modificaciones, sin embargo según la consideración de Cabrera, cuando un ciudadano o grupo de ciudadanos encontraba algún yerro en la política del presidente y pretendía cambiarlo, ese mismo ciudadano era considerado “enemigo político del general Díaz”, sin pensar que la contraposición de las ideas no necesariamente significa enemistad. No siempre nuestros amigos son adeptos a nuestras ideas, y por el contrario quienes no comulgan con nuestras ideas no son por fuerza nuestros enemigos.

Cuando afirmo que al inicio del siglo XX no había una oposición seria, me refiero a esta inconsistencia de propuestas políticas que tenían escasas posibilidades de sustituir con éxito al gobierno porfirista. Pero, detrás de la figura del presidente existía un grupo de mucho poder, que no se exhibía, y sin embargo era en gran medida el responsable del rumbo del país: “los científicos”.

Puesto que la base de sus actos se basaba por entero en la ciencia, el grupo de los positivistas fue mejor conocido como los científicos y bajo las normas del pensamiento que imponían, se desarrolló el país durante el gobierno de Díaz. Existían sin embargo algunos miembros del grupo que observaban ciertas contradicciones en el discurso científico y a su vez hacían suyos los reclamos del pueblo. Este nuevo grupo se reunió en principio para discutir asuntos del saber humano desde un nuevo enfoque; tomó el nombre de Sociedad de Conferencias y puso a discusión las tesis de los filósofos más importantes de la época. Así llegamos al 26 de octubre de 1909, fecha en que la Sociedad de Conferencias se transformó para adquirir su personalidad definitiva. Desde

¹⁰ Eugenia Meyer, *Obra política...* *Op., cit.*, p. 122

entonces se conocería como Ateneo de la Juventud y vendría a proponer una nueva orientación del pensamiento filosófico mexicano que superara los inequitativos resultados de los positivistas. Este grupo de intelectuales vendría a realizar una de las más importantes aportaciones culturales en México:

[...] de conjunto se desarrolló en un espacio breve de tiempo – de 1909 a 1914 – sus efectos alcanzaron las proporciones de una verdadera revolución intelectual. El impacto de la generación del Ateneo de la Juventud se hizo sentir no sólo en el campo puramente literario, sino que trascendió a toda una variedad de intereses culturales.¹¹

Desde el inicio de sus actividades los ateneístas buscaron la comunicación directa con el pueblo, con la finalidad de integrar la diversidad de la cultura mexicana en una unidad superior capaz de representar el carácter nacional, y difundirlo a su vez entre todos los mexicanos:

Con tal propósito el Ateneo de la Juventud organizó en 1912 un centro de difusión cultural, único en su género, que se mantuvo hasta 1920 a través de todo un período de inquietud nacional.¹²

Dicho centro se llamó Universidad Popular Mexicana¹³. Como dato importante quiero mencionar que el lugar donde tenía su sede fue el Teatro Díaz de León, en el que se presentaban obras de género chico principalmente. Resaltamos este dato porque este lugar fue testigo de algunos de los éxitos más representativos del teatro de revista en la pluma de Pablo Prida, de quien suponemos mantenía una liga con algunos de miembros del Ateneo que a su vez fueron los hombres más importantes de la intelectualidad mexicana.

¹¹ Maria Rosa, Uría-Santos, *El Ateneo de la Juventud*, *Op., cit.*, p. 58

¹² *Idem*, p. 62

¹³ Universidad Popular Mexicana: Institución extensionista dependiente del Ateneo de México. Nace con el propósito de “fomentar y desarrollar la cultura del pueblo mexicano, en especial la de los sindicatos obreros”. Tiene como sede el Teatro Díaz León, calle de los Aztecas. Inicia sus actividades el 13 de diciembre de 1912, mismas que perduran hasta aproximadamente 1922. Dos son sus rectores, Alberto J. Pani y Alfonso Pruneda. Véase: Fernando, Curiel, *Ateneo de la juventud (A – Z)* México, UNAM, 2001.

La Universidad Popular se constituyó para difundir las ideas del grupo. No tenía tanto el propósito de formar profesionales como el de extender los elementos de la cultura entre los menos favorecidos, aprovechando para ello las horas de descanso. Por su parte, los asistentes a esta universidad no esperaban a cambio ningún título, era el ansia de aprender el móvil que animaba a la concurrencia. El Ateneo no restaba importancia a la ciencia; la reconocía como algo humano, inestable, perfectible; admitía el triunfo de la ciencia sobre la naturaleza, pero descubría al mismo tiempo que la naturaleza es una dimensión de la vida humana y se empeñaba en descubrir los valores espirituales mediante la recurrencia a filosofías más espiritualistas (Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Bergson, Boutroux, Croce, James). Además:

[...] con la lectura de los clásicos renació el culto de las humanidades, la fe en las creaciones del espíritu. Se admiró sin reservas la cultura helénica cuyo ideal de perfección, y afán por conocer los secretos de todo lo existente sirvió como estímulo para emprender la tarea de renovación de la cultura mexicana.¹⁴

Al tiempo que los ateneístas se apartaban del positivismo, se apartaban también del porfirismo, ya que rechazaban la opresión intelectual, política y económica que padecía el país. Mantuvieron una actitud congruente que no cortaba con el pasado ideológico inmediato, en cambio lo negaban paulatinamente para llegar cada vez más lejos en sus propuestas. Esta actitud socavaba el sustento ideológico del sistema porfirista y debilitaba en consecuencia su estructura. Sólo faltaba que los hombres de acción acabaran de finiquitarlo para erigir un nuevo Estado más consecuente con las aspiraciones de igualdad y justicia.

Estos hombres de acción no se hicieron esperar. El periodismo, el arte en general y el teatro en particular entraron en una actividad efervescente y a partir de la renuncia del Presidente Díaz se suscitó una súbita explosión de obras,

¹⁴ Uría-Santos, *Op., cit.*, p. 51

autores e intérpretes que criticaron con mucha agudeza el sistema político porfirista. Es entonces cuando el teatro se convirtió en una verdadera trinchera de combate, desde la que se atacaban con extremada dureza todas aquellas prácticas que mantuvieron al pueblo sometido en la miseria. Nada ni nadie, nacionales o extranjeros, civiles, militares o religiosos estaba a salvo del ataque del teatro de popular. La energía del pueblo tanto tiempo reprimida se volcó hacia los escenarios y en ellos destrozó las figuras de poder, que hasta entonces habían sido tan temidas.

Las duras condiciones por las que había transitado el pueblo a lo largo del régimen de Díaz permitieron revelar finalmente lo injusto del sistema, especialmente hacia el final de este período. Vendría un sacudimiento más violento en los años próximos, el de la Revolución de 1910, en el que el deseo de transitar al futuro se vería aunado al arraigo del pasado. Los años venideros, especialmente de 1911 a 1915, fueron de enorme trascendencia en la vida del país y del teatro:

[...] ya que durante este corto período de tiempo se sucedieron notables acontecimientos políticos: La renuncia del General Porfirio Díaz a la Presidencia de la República, el triunfo de la Revolución, los períodos del señor de La Barra y el del señor Francisco I. Madero, la Decena Trágica, los cobardes asesinatos de Don Francisco I. Madero y Don José María Pino Suárez, la usurpación de Victoriano Huerta, el bochornoso desembarco de los americanos en Veracruz y el triunfo de la Revolución Constitucionalista.¹⁵

El ánimo de cambio permeaba a la mayor parte de la población, aquel sector que había estado sometido comenzaba a emerger, y pasaría una década de conflicto para comenzar a ver los frutos de sus esfuerzos. Ahora, los intelectuales se unían para despertar en el pueblo la conciencia de clase y aunque el teatro no estaba en la mira de los ateneístas, también entró en ese

¹⁵Pablo PRIDA, *Cincuenta años de teatro frívolo, las obras los autores*, Manuscrito en la biblioteca del Centro Nacional de las Artes INBA, p. 14

debate en el que participaron miembros de todas las corrientes ideológicas y estratos sociales. Se presentaron obras que exhibían las contradicciones propias de quien estaba en lucha consigo mismo y con su circunstancia.

Al respecto tenemos un ejemplo que puede ser muy ilustrativo, se trata de Ricardo Castillo quien publicó un trabajo hacia 1912¹⁶ en el que hace severas críticas al teatro nacional. En él se nota un gran deseo por transformar su realidad (por lo menos en lo que al teatro corresponde) de acuerdo al modo de lo que el Ateneo de la Juventud proponía, mezclado con algunos rasgos de formación intelectual porfirista. Este, sin duda es un autor que se daba cuenta y hablaba específicamente de la trascendencia del teatro en la sociedad, en su trabajo hace lo que considera un justo reclamo para el bien del país. De inicio el autor aclara que el suyo no es un encono contra el género chico; sino contra una escuela que representa la degeneración. Nunca precisa a qué se refiere cuando habla de las buenas costumbres, quizá por eso en un principio lo escuchábamos como un anciano de la vieja escuela porfirista; pero él mismo se ocupa repetidamente de marcar la causa de su molestia que concretamente tiene que ver con la necesidad de cambio que permeaba entre los ateneístas. Castillo considera que el género chico, especialmente la zarzuela (así lo precisa) estaba encausada a repetir el éxito que este género traía consigo, basado en la copia fiel del género español y que al hacerlo así solamente se lograba la degradación del arte. Posteriormente menciona que la expectativa que se tenía al formarse la Sociedad Mexicana de Autores era mejorar el teatro en México y puesto que por separado cada autor podía atender a sus propios fines:

[...] los esfuerzos de una ‘Sociedad Mexicana de Autores Dramáticos’ tenían forzosamente que encaminarse a un fin preconcebido; éste no podía o no debía ser otro que el mejoramiento de nuestro Teatro Nacional.¹⁷

¹⁶ Ricardo del CASTILLO, *Ligeras reflexiones acerca de nuestro teatro nacional*, México, el autor, 1912

¹⁷ *Idem*, p. 57

Pero contrariamente a lo que se esperaba de ella, la Sociedad de Autores sirvió para convalidar lo que ya de tiempo atrás se venía haciendo, primero como única alternativa, y después como fórmula efectiva para obtener buenos ingresos:

Las obligaciones que no podían tener los autores aisladamente, pero que eran bien grandes al formarse la sociedad, se convirtieron, con aprobación tal vez unánime, en la aceptación de las enseñanzas que tan deslumbrantes se ofrecían; y, como he dicho, por el camino ya trazado se emprendió un marcha ajena a muchas dificultades; y, así, la ‘Sociedad Mexicana de Autores’ vino a ser un especie de cámara fotográfica que reproducía lo que de manera bien fácil podía impresionar.¹⁸

Imitar la realidad y llenarla de oropeles se convirtió en un camino fácil para llegar al gusto del público. Pocos fueron los que se dieron cuenta de otras posibilidades que tenía el teatro para responder a las necesidades de cambio que exigía el momento. Sería interesante preguntarse, si se tenía como referente la sociedad misma, ¿Por qué no hacer de ella un sujeto abstracto y problematizarlo de diferentes formas para experimentar posibles alternativas a la crisis por la que pasaba el país? Pero, ni los grupos “serios” supieron hacerlo porque escogieron el camino de la imitación, quizá sin comprender realmente la dimensión del problema que abordaban; ni las compañías de revista se detuvieron a considerar otro propósito del teatro que no fuera la diversión; ni, al parecer, los ateneístas que tenían ligas con el espectáculo se decidieron a participar decididamente en la reformulación de lo que se presentaba en los escenarios.

En este contexto, el ejercicio de autocrítica que realizaban los ateneístas estaba orientado a trazar las nuevas vertientes filosóficas (políticas, económicas) por las que avanzaría la nación, sin privilegiar al cientificismo,

¹⁸ Ricardo Castillo, *Op., cit.*, p. 58

pero tampoco considerando en demasía la recurrencia pedante e indiscriminada al humanismo por parte de la elite literaria positivista. ¿Y el teatro? Quedaba fuera de toda consideración, quizá precisamente porque hasta entonces había tenido la función primordial de entretener.

Con el Ateneo se presentaba una nueva y más fresca concepción del mundo donde el quehacer científico, libre de las telarañas añejas de la pedantería heredada de los tiempos anteriores, se vio en la posibilidad de dedicarse al estudio riguroso de su materia. Pero en los escenarios, esta visión no se cumpliría sino de manera fraccionada e independiente. La materia prima del teatro es el hombre mismo y mientras se desarrollaba un género serio que, auspiciado por las fortunas de particulares se dedicaba a especular acerca de las grandes problemáticas del ser humano, por otro lado el teatro popular, que se financiaba exclusivamente con lo recaudado en las taquillas, se ocupaba de satirizar la corrupción en que había caído la sociedad.

Cada uno con sus propios recursos e intereses sacaba de su materia lo que mejor le acomodaba para interpretar el mundo, y esa forma de interpretación propia del teatro popular es lo que estamos siguiendo en esta investigación,

Aunque me parece justo también creer que no hubiera sido fácil imaginar la degeneración a que se ha llegado; y es mayor la dificultad si se tiene en cuenta que la embriaguez de los triunfos que se obtenían, no dejaba espacio para prever resultados que se ofrecían únicamente en la forma de esos triunfos, muy soñados y muy halagadores. Pero pasados los primeros momentos de las impresiones causadas por las primeras y fáciles enseñanzas, debe de haberse pensado en que, con tales enseñanzas, muy mezquinas, pero únicas, pudiérase producir obras propias, y apareció el deseo, que me parece justo, de escribir zarzuelas mexicanas.¹⁹

¹⁹ Ricardo del Castillo, *Ligeras reflexiones...*, *Op., cit*, p. 58

Las personas dedicadas a la revista, la opereta, la zarzuela etc., se encontraban embriagadas de triunfo y por tal razón no se ocupaban de otra cosa que buscarlo constantemente. En tal caso, ¿era a los intelectuales a quienes correspondía la tarea de alertar a la comunidad acerca de este riesgo y trabajar para corregirla? Es decir, proponer nuevas formas de hacer teatro, que incluyeran lo popular mediante una actitud razonada para propiciar la evolución del espectáculo. Tengo claro que el peso de una tradición artística no puede borrarse o ser superada como por obligación, porque forma parte de un complejo evolutivo que busca sus cauces; pero la agitación de aquellos tiempos muy probablemente sí hubiese permitido realizar esta tarea de reordenamiento. Tampoco quiero hacer a los ateneístas responsables del rumbo que siguió el teatro, pero ya se ve a una persona afecta a las ideas del ateneo, quien de manera inteligente se ocupaba de señalar los males de este arte. Inexplicablemente no encuentro señales de participación directa de los intelectuales de la época en las creaciones teatrales, o por qué alguno de ellos no tomó una actitud más decidida frente a este problema.

Pensar que en los primeros tiempos de la lucha armada los teatristas tuvieran ideas claras y exactas de la importancia de su tarea, es tanto como suponer que hubiera habido esa misma claridad de principios en el pueblo que participaba en el movimiento revolucionario. El texto de Castillo demuestra que, si los que estaban dentro del espectáculo no percibían esta situación, había en cambio alguien en otra parte, en el mismo momento que sí podía hacerlo. El teatro no solamente hablaba, sino que hacía hablar a quienes lo presenciaban formando con esto una especie de fuego cruzado donde se disparaba desde todos los rincones de la sociedad y, como vemos, Castillo es un buen tirador pero no muy efectivo; por lo menos no en su tiempo.

Indudablemente que la imaginación de nuestros escritores debe de haberlo escudriñado todo; subido a todas las alturas y descendido a todos los abismos;

arrancando a la realidad la característica de nuestras costumbres; bañándose en nuestras costumbres; bañándose en nuestro ambiente, único e innegable, sondeado nuestros sentimientos, buenos o malos, nobles o indignos, pero nuestros; ya recogido todo esto, o, cuando menos, los rasgos verdaderamente típicos, los perfiles, siquiera vagos pero reales, de nuestra vida, de nuestra alma, lanzarse a la empresa siempre arriesgada de escribir (en la rigurosa acepción de la frase), obras propias en las que, para serlo, tenía que luchar desesperadamente la percepción artística del poeta, para ofrecer a nuestra literatura dramática la hermosa floración de las zarzuelas mexicanas.²⁰

Estos planteamientos eran buenos pero inoperantes, hasta los siguientes años a 1912 cuando esta condición se cumpliría, aún cuando no dejara de existir la ambición de las mieles del éxito por parte de empresarios e intérpretes.

Castillo hace notar que en la zarzuela se intentaba pasar por mexicanos asuntos o personajes que no lo eran. Más adelante se indigna por la simpleza de los asuntos que ahí se trataban y que además, los autores se empeñaran en hacer ver al espectador dichas escenas como costumbres propias. Pero recordemos que antes de 1910, el teatro nacional recurría constantemente a las fórmulas y temáticas aprendidas del género español e incluso lo haría posteriormente. No estoy tratando de justificar la falta de originalidad de los connacionales, sino de ver hasta qué punto se aventuraban en la exploración del ambiente nacional. En ese sentido es que veo un híbrido de situaciones nacidas de la cotidianidad ajena, reconstruidas a partir de personajes que se podían encontrar en las calles de la ciudad. Pero es cierto que por ser asuntos tan vulgares y ajenos a la realidad nacional, lejos de mostrarla la depreciaban:

Si todo ello estuviera reducido a lo que nuestros autores de ‘género chico’ pueden llevar a la escena como mexicanos, sería muy triste y casi despreciable por insignificante que nuestros tipos y nuestras costumbres se encerraran en ‘charros presuntuosos y valentones’ ‘chinas poblanas,’ más o menos libertinas;

²⁰ Ricardo del Castillo, *Ligeras reflexiones...*, *Op., cit.*, p. 59

‘maistros aguadores;’ criadas ignorantes e ‘indias’ vestidas con el traje primitivo mexicano que tienen que hablar forzosamente con algún ‘señor’ para decirle mil y un tonterías.²¹

Valdrá la pena que revisemos algunos ejemplos de esta época que puedan darnos luz sobre este asunto; aún así, pensamos que el comentario de Castillo es una llamada de atención a la inteligencia de los autores de la época. He aquí que sí había quien desde la posición del público tenía preocupación por mejorar lo que se presentaba en el escenario popular.

Estos tipos que sólo se llevan a la escena para que el público se entere de que allí están y para que se entere también de su muy grande ignorancia – única característica que en ellos ponen los autores de estos engendros – no tienen, (digámoslo en dos palabras en las cuales se encierra admirablemente bien todo cuanto se pudiera decir): Ningunas tendencias*. Claro está y me parece ocioso decirlo, que no pretendo negar la autenticidad (relativa) de esos tipos, no; digo tan sólo que es eso lo único que ponen nuestros escritores en sus obras cuando entre las copias hechas quieren hacer aparecer algunos rasgos de originalidad. En medio de esta relativa originalidad que ofrecen nuestros escritores cuando llevan a la escena esos tipos, es muy lamentable el ‘ser moral’ que se desprende de tales creaciones.²²

De acuerdo con lo expresado por Castillo, la realidad mexicana se reducía a una simplicidad enorme, caracterizada por el libertinaje y la ignorancia. Reconoce la valía de los personajes “tipo” que se presentaban en los escenarios porque eran reflejo fiel de la realidad, pero las situaciones en que se ponía a éstos no pasaban del chacoteo. Aquí deseamos apuntar que los actores y triples

²¹ Idem p. 68

Sin embargo, en el archivo Esperanza Iris se encuentra un texto mecanografiado de la autoría de Max Reindhart, también tengo la referencia de un libreto en la que Prida dedicaba una de sus obras “*a la salud de nuestro invitado de honor D. Edwin Piscator. Con todo respeto*”. (Dedicatoria de la obra “La flor de la Lagunilla”, libro de Prida, y Ortega. SOGEM) Quizá del mismo modo otros autores hayan tenido contacto con otros teóricos del teatro extranjeros, esto no supone que estas ideas se hayan puesto en práctica en la escena mexicana, pero si queda como antecedente de que se tenía conocimiento de ello.

²²Ricardo del Castillo, *Ligeras reflexiones...*, *Op., cit.*, p. 69

de la época entendieron perfectamente el valor de sus creaciones, en esto encontramos un cierto paralelismo con los personajes de la *Comedia del arte*, que tenían un esquema de comportamiento perfectamente estructurado a partir del cual se les podía poner en diversas situaciones; pero a estos caracteres les hacía falta contenido, lo mismo que una dirección capaz de colocarlos en situaciones más complejas que las usuales. Por eso, una obra se podía parodiar infinitas veces, puesto que había una forma, pero no un trasfondo que pudiera trastocarse o si lo había, no presentaba mayor complejidad.

Mientras esto ocurría en el teatro, el Ateneo de la Juventud emprendió la tarea que de hacer que la población tomara conciencia de sí misma, para definir su posición en la cultura occidental. ¿Qué pasó entonces? ¿En qué medida esta toma de conciencia llegó verdaderamente hasta las clases populares? Los ateneístas estaban conscientes de que la simple imitación de los modelos extranjeros no daría respuesta a los problemas del país, porque: “no nacieron de las entrañas de la patria; sino que proceden de la evolución de la conciencia europea y han irradiado de ahí hasta nosotros.”²³

El grupo tenía la convicción de que el espíritu nacional debería ser creador de uno renovado. En ese sentido creemos que no hubo mejor camino que la risa, dado su efecto catártico para burlarse de los problemas y de sí mismos, complementado con “el deseo de preferir los materiales nativos y los temas nacionales en las artes y las ciencias, junto con la decisión de crear métodos nuevos cuando los métodos europeos resultan insuficientes ante los nuevos problemas.”²⁴

Vemos que en el teatro popular estaba presente de manera intuitiva esta convicción, y que poco a poco se fue arraigando a manera de folklorismo que trataba con mayor frecuencia temas netamente mexicanos. Se seguía

²³ Antonio, Caso, *El problema de México y la ideología nacional* México, Editorial Cultura, 1924, p.17

²⁴ Antonio Caso, *Conferencias del ateneo de la juventud, México*, UNAM, 2000, p. 150

recurriendo a formas teatrales extranjeras, es cierto, pero se fueron adaptando a la situación nacional. Las manifestaciones artísticas adquirieron nuevas dimensiones, especialmente en la pintura y la arquitectura. En la literatura no faltaban orientaciones nuevas e incluso se aceptaba que: “la literatura ha alcanzado en México carácter original, aún en los períodos de mayor influencia europea.”²⁵

En el ambiente teatral, uno de los más grandes representantes del Ateneo reconocía que,

Abundan los intentos de teatro nacional, que hasta ahora sólo gozan del favor del público en formas breves de sainetes, zarzuela y revista, pero que no carecen de interés en el tipo de ‘obras serias’ tales entre otros ‘dramas sintéticos’ con asunto rural.²⁶

En aquel momento, la educación popular se encontraba en una etapa muy prematura. Tendrían que pasar todavía muchos años (y es posible que no hayan sido suficientes todavía) antes de que el teatro serio pudiera ser apreciado por la mayoría del público. En cambio, el teatro popular se encontraba en franco ascenso, explorando caminos que antes no hubiera imaginado, acaparando la atención de creadores y espectadores; transformándose de manera paralela a la sociedad; retomando rasgos de la cultura autóctona sin que por ello rompiera con su herencia occidental. Es así como en esta época de transformación política, el teatro popular evolucionó desde sus más tímidas alusiones a personajes de poca monta en el gobierno, hasta sus más fieros ataques a los personajes más encumbrados. Cuando Pablo Prida se incorporó al teatro, este se encontraba en plena efervescencia y ofrecía un panorama lleno de alternativas que bien supo aprovechar nuestro autor. Pero remontemos un poco hacia el teatro porfiriano, para descubrir de qué se reía el público entonces.

²⁵ Idem, p. 151

²⁶ Idem

3. ¿Qué causaba risa en el teatro en tiempos de don Porfirio?

La vida teatral en México a fines del siglo XIX era plácida, se presentaban entonces compañías de elencos permanentes que entretenían al público con obras españolas de género dramático, o de género chico. El teatro estaba dedicado principalmente a proporcionar regocijo al público, que por cierto se componía en su mayoría de españoles residentes en México o estaban de paso por estas tierras, así como por la clase media y alta. En consecuencia, el espectáculo no necesitaba ser aprobado por el gobierno, ya que los temas que se trataban en él eran referentes a lo que sucedía en la península. En cambio, a las escasas compañías nacionales se les otorgaba un pequeñísimo margen de tolerancia en los temas que trataba. Se permitía hacer teatro político siempre que la autoría fuera de extranjeros, específicamente españoles porque así no se atacaba al gobierno mexicano.

El General don Porfirio Díaz, Presidente de la República durante treinta años, no toleró el teatro político hecho por autores nacionales. Esta es la verdad. Simuló no enterarse de algún estreno de obra con tendencia socialista escrita por un diplomático, porque sabía hasta dónde podía llegar el autor. No le inquietaron las obras extranjeras, por ejemplo *Del dicho al hecho* del español Manuel Tamayo y Baus, ni después las de Joaquín Dicenta, Angel Guimerá o cualquier autor anarquista catalán. Durante su primer período presidencial (1877-1880) se publicaron tres obras que atacaban algunos problemas sociales, gran atrevimiento entonces [...]²⁷

Las compañías nacionales tenían apenas mediana aceptación, siempre y cuando adoptaran la forma del espectáculo español, así la parte incómoda de

²⁷Armando de María y Campos, *El Teatro de Género dramático en la Revolución Mexicana*, México, CNCA, 1996, p. 16

realidad mexicana permanecía oculta. Las disposiciones sobre la representatividad social del teatro no estaban escritas y sin embargo podían ser muy severas. Ya podemos imaginar las represalias que podía ganarse aquél que se atreviera a mostrar el más mínimo desafío o crítica al poder. Así que cuando un autor mexicano lograba ver representada algunas de sus piezas, intercalaba

Tímidamente, con explicable cautela, alguna alusión a las actividades de los funcionarios públicos. Sin que alguna autoridad lo impidiera o alguna disposición lo prohibiera, ningún autor se atrevía a fines del siglo XIX a tratar temas de política de altura, o sea a referirse a políticos que actuaban en las altas esferas de la política nacional.²⁸

En algunas obras se hicieron alusiones a funcionarios de poca monta, sucesos que eran considerados como osadías por parte del autor. Un ejemplo de estos tímidos comentarios críticos ocurrió en 1880, cuando el joven autor Eduardo Macedo y Abreu se atrevió a hacer algunos audaces comentarios a las autoridades municipales de la época, en una revista que se ocupó por primera vez de aspectos nacionales. Se trata de *Manicomio de cuerdos*, “revisa cómico-fantástica original y en verso” que entre otros comentarios escénicos presentaba los siguientes:

Respecto al problema de las inundaciones que hemos vivido siempre en la capital del país, decía:

Música

Parece increíble
que en esta ciudad,
que con la mejores

²⁸ Armando de María y Campos, *El teatro de género chico...*, *Op., cit.*, p. 16 Los ejemplos que presento para ilustrar este trabajo, respetan tanto la puntuación como la redacción de los textos originales. Comprendo que en ocasiones pudieran parecer incongruentes, pero esto se entiende si tomamos en cuenta la premura con que se escribían dichas revistas, que podía permitir tan sólo unas horas de diferencia entre el proceso de su escritura y la presentación al público, incluidos los ensayos.

quieren comparar,
las aguas penetren
a una altura tal
que los transeúntes
no puedan pasar.
Pero padece de sordera
el ayuntamiento y qué se ha de hacer
que salga el sol por Antequera
al cabo él cumple su deber.
La nomenclatura,
de regir cesó
y por una nueva
nos guiamos hoy;
los adoquinados
son de lo mejor
México progresa
rápido veloz.
Pero las aguas nos circundan
y para las placas, solo hay turrón
dentro de poco nos inundamos
y no hay ninguna solución.
Yo no sé
lo que haré,
si el pellejo salvaré.
Ay de mí
que morí
y al morirme vine aquí
como Dios no nos socorra
con un arca de Noé,
si este tiempo no se aplaca
*Requiescat in pace amén.*²⁹

²⁹ *Manicomio de cuerdos*, Revisa cómico-fantástica original y en verso de Eduardo Macedo Abreu. Véase: Armando de Maria y Campos, *El teatro de género chico, Op., cit*, p. 16

Acaso se criticaban los procedimientos y decisiones de esos funcionarios menores, que no sólo afectaban a la gente sino a ellos mismos; porque a pesar de su investidura oficial estaban en un nivel muy cercano al del hombre común.

El obrero no podía aspirar más que a concejal en España, a munícipe en México. Y hasta eso era resultado de influencias, componendas en intereses. Los mexicanos sabíamos que para llegar a diputado era preciso el nombramiento de parte de don Porfirio – por sí o a través de los dirigentes del partido científico.³⁰

Cuando se hacían alusiones a estos personajes, el gobierno fingía oídos sordos a las críticas, porque estaban dentro de ese margen de tolerancia que de alguna forma eran permitidos por el gobierno. Pero ¿por qué debía existir tal margen? Si el gobierno porfirista era tan poderoso, ¿necesitaba acaso de alguien que le hiciera mención de las fallas de sus subordinados? Por supuesto que no, para mantener su estructura, el gobierno daba facultades extraordinarias a sus funcionarios que con facilidad derivaban en autoritarismo y en corrupción. Gozaban de mayor o menor protección e impunidad de acuerdo al nivel de importancia de los asuntos que se les encomendaban, es comprensible aceptar que la cabeza del gobierno estuviera consciente de lo que hacían las partes, y protegiera y conociera más aquéllas que le fueran máspreciadas. Dar la oportunidad al teatro a que hiciera alusiones a personajes políticos de poca monta respondía a un principio de gobernabilidad, según el cual, los gobernados necesitan de espacios donde desahogar el malestar que le ocasionan los trabajos de la existencia diaria. Pero no se permitía hacer lo mismo con las figuras más encumbradas, por evitar un verdadero teatro político.

³⁰ Armando de María y Campos, *El teatro de género chico...*, *Op., cit.*, p 7

La dictadura paternal pero férrea del Presidente don Porfirio Díaz, no permitía juegos políticos en el teatro. Que lo que llegara de fuera se representara, bueno. Pero para los autores del país estaba vedado el tema político. Se desahogaban un poco con el tema social (...) lo que equivalía a decir en aquella época que eran ‘revolucionarios’, o que en ellos se trataban temas avanzados en materia social, no entendida como de sociedad, sino contra las costumbres establecidas, particularmente las religiosas.³¹

En dichas obras no se atacaba la estructura del gobierno o cualquier otro aspecto relacionado con el, sino las costumbres de la sociedad y su organización. Por eso es que se podía hablar de estos personajes menores cuyo origen social estaba demasiado lejos de las altas esferas. Así las cosas, en los primeros años del siglo XX, el ambiente teatral no tenía un avance significativo en el terreno crítico y aunque se trataban temas sociales, tampoco se buscaba moralizar, sólo mostraban aspectos de la vida cotidianos que removían los sentimientos de los espectadores.

Sin embargo había personas del público que se escandalizaban por el bajo nivel de las revistas mexicanas y pedían obras con mayor contenido, en respuesta, hubo autores que intentaron responder a este reclamo; pero no fueron más allá de mostrar algo de lo que ya era conocido y quizá padecido por los espectadores, cosa que por lo demás, no dejaba de retribuirles algún beneficio. Al abordar alguna problemática del tipo social muchos autores mostraban que eran capaces de comprender el alma humana, sin embargo, tal parece que otros personajes se acogían a la sombra de los primeros con el propósito de adquirir cierto halo de intelectualidad. Un ejemplo lo podemos encontrar en la nota aparecida en la revista *Savia Moderna*, firmada por Enrique Uhtoff al respecto de la obra *La venganza de la gleba*, de Federico Gamboa.

³¹ Armando de María y Campos, *El teatro de género dramático...*, *Op., cit*, p. 20

Una exposición osada y feliz de un trozo de vida nacional, puramente nacional, en que campean psicología y belleza en amigable consorcio. Tipos vivos, vistos, expuestos de alma y carne, y diálogos plenos de poesía de pasión y de amor en palabras toscas y campesinas, y he aquí un mérito: el disparate en que se envuelve un sentimiento ó una pena no mueve á risa: es serio, es lastimoso. El autor en su idea de hacer vida en el teatro, reprodujo el lenguaje burdo del gañan, y sobre esto bordó primores de poesía. La acción se desarrolla en una de nuestras típicas haciendas, y desde el principio de la obra se revela el poeta. Se nota esa tendencia inevitable a hacer belleza aunque se estudie un asunto social o se entre en la exposición de seres humanos [...]³²

En el primer acto de la obra que se está comentando aparece *Marcos*, campesino torvo apagando una pena en la bebida; su prometida ha sido seducida por el “señorito” de la hacienda, amo “feudal” con derecho a pernada. Después de satisfechos sus apetitos, el amo obliga a la muchacha a casarse con el peón, quien se duele de la suerte que ha corrido. Lo interesante de la nota, para nosotros, es la relevancia que el cronista da a la belleza con que el autor borda ‘*primores de poesía*’ sobre un asunto que se desarrolla en una ‘*típica hacienda*’. No se pone de relieve la relación social que otorga privilegio al hacendado sobre la honra de sus servidores, hombres o mujeres. Lo importante del caso, según el articulista, es la capacidad del dramaturgo para construir apasionados diálogos sobre la base del lenguaje tosco de los campesinos. Ese era el teatro social o con aproximaciones políticas que el gobierno permitía que se presentara en el país.

En el segundo acto, que es arrancado de cuajo de nuestro medio rural, aparecen el tipo del ricachón viejo a la antigua, que cree que sus sirvientes no son hechos de la misma pasta que él, ¡Esto imposible! Y que pueden sufrir vejaciones y desprecios por lo insensibles [...] En toda la obra flota como una brisa un sentimiento de igualdad, una idea levantada del socialismo, y especialmente en

³² Enrique Uhthoff “*La venganza de la gleba, alta comedia de Federico Gamboa*”, en: *Savia Moderna*, Revista mensual de arte, marzo de 1906

el último acto, en que se hace perfectamente posible el amor entre Damián, el rústico inculto y la señorita, la patrona.³³

Lo relevante es que el autor de las líneas mencionadas no es crítico de teatro, según él mismo lo aclara, y sólo expresa su opinión al respecto de lo que vio en el escenario. Eso es precisamente lo que nos interesa. El año en que apareció esta nota, la idea del socialismo se concebía como el sueño utópico de los “revoltosos” hermanos Flores Magón y algunos otros que publicaban un diario que llevaba por nombre *Regeneración*.

En la obra se aborda el tema del amor entre personas de distinta posición social, sin la intención de denunciar injusticia alguna. Es al igual que muchas otras de esta época una obra de carácter social en la que se presenta la posibilidad de un acontecimiento y se caracteriza por la intención primordial de “crear belleza” sobre el escenario burdo de la rudeza del campesino.

Lo que deseamos resaltar del texto de Uhtoff es que aquí vemos contenidas ciertas ideas (con respecto a la obra que comenta, así como el comentario mismo) que nos permiten percibir cierta languidez con la que algunos intelectuales de esta época se dejaban envolver por la impresión estética del arte. Y, puesto que pertenecían a un grupo social lo bastante acomodado para permitírselo, se lamentaban consternados por la poca calidad de las obras nacionales al tiempo que añoraban las muestras de *arte exquisito* que traían consigo las compañías extranjeras. De ahí que la escena mexicana haya evolucionado copiando los cánones extranjeros, propiciando en cierta medida que lo que se producía en el país no tuviera mayor compromiso y se limitara a tratar temas sin trascendencia. Así pues, el gobierno daba un margen muy estrecho a la actividad crítica en el teatro; pero sobrevaloraba en demasía el hecho en su discurso para mostrar una imagen distinta de sí mismo y de sus procedimientos. Es decir, se creaba una realidad a la medida.

³³ Ibidem

Un poder establecido únicamente a partir de la fuerza, o sobre la violencia no domesticada, padecería una existencia constantemente amenazada; a su vez, un poder expuesto a la única luz de la razón no merecería demasiada credibilidad. El objetivo de todo poder es el de no mantenerse ni gracias a la dominación brutal ni basándose en la sola justificación racional. Para ello, no existe ni se conserva sino la transposición, por la producción de imágenes, por la manipulación de símbolos y su ordenamiento en un cuadro ceremonial.³⁴

El gobierno concedía la facultad para que el teatro abordara asuntos que pudieran interesar al público, éste último se conformaba en principio con lo permitido, pero cada vez era más palpable la existencia de una fuerza inherente al teatro que buscaba salir y desbordarse. Así, mientras la mayoría de los teatros importantes en la ciudad hacían eco a las empresas de Madrid y sólo algún autor amigo de los empresarios lograba colocar una obra en escena, los refinados cronistas de la época no estaban de acuerdo con las “tandas” que solían presentarse en los teatros de revista. Menos aún cuando tenían color mexicanista o político, ya no en el sentido de obra de carácter social, sino por ser más explícitas en sus alusiones. Es posible percibir esta situación a lo largo de los años, desde 1906 cuando Gamboa escribía lo siguiente:

“¿Qué puedo decir en este número? ¿De qué voy a hablar, si vuelvo a todos lados la cara y es una espantosa desolación? El género chico y el circo, dueños absolutos. El género chico con su séquito de sentimentales chulos que se disputan chulas más sentimentales aún, de chistes burdos y de mallas. [Ilegible] el género chico, enemigo del arte, y el circo con sus cascabeles y sus tristezas: una mujer que doma fieras, niños que hacen piruetas, clowns que se golpean...y nada más. El arte en otras partes muy lejos de nosotros.³⁵

Y Luis G. Urbina hacía lo propio en la revista *El mundo ilustrado*, en el mes de junio de 1908:

³⁴ Georges Balandier, *El poder en escenas*, Barcelona, Paidós, 1994. p 18

³⁵ “Crónica general”, por José J. GAMBOA, en: *Savia Moderna*, Revista mensual de arte, tomo 1, México, marzo de 1906, num. 1

La ‘tanda’ es un divertimento cómodo y barato. Nuestra pereza intelectual, nuestra flacidez moral, nos inclinan naturalmente del lado de un espectáculo frívolo y ligero, que no pide preparaciones previas, ni exige el ejercicio del pensamiento o del sentimiento, sino que, sacudiendo los instintos, excitando las maldades antropológicas, rascando e irritando las innatas perversidades, pone en los labios humanos una risa de fauno beodo, y quema un grano de tentación torpe en las almas amodorradas.

Las autoridades fruncen de cuando en cuando el ceño, y dan órdenes prohibitivas y severas; hacen enmudecer una copla; y destierran un epigrama ponzoñoso; retocan una frase cruda; le ponen camisa de fuerza a una mímica picaresca. Pero no cortan, no pueden cortar de raíz el árbol robusto de la ‘tanda’. Arrancan sus ramajes, más el tronco queda en pié lleno de savia. A su sombra venenosa se tiende el público, displicente y ahíto, pero habituado ya al espectáculo como un mendigo a su bodrio.

Nuestras obras nacionales, en el género chico, hasta hoy no son otra cosa que imitaciones burdas y tontas de las cacharrerías literarias ultramarinas. Cortamos, sobre aquél viejo y corriente patrón, nuestra fofa y mal tejida estameña artística.

En todas partes hay género chico, es verdad. Sólo que en los grandes centros de civilización, no constituyen un espectáculo de primer orden. Son, en cualquier rincón, el refugio del gusto rufián y de la curiosidad extranjera.³⁶

La comparación resulta odiosa, sin embargo esa era la forma en que se consideraba al teatro de género chico en aquella época. El esfuerzo intelectual nulo que se realizaba, según aduce Urbina, pudiera ser cierto; pero el cronista no tomaba en cuenta que ese era el resultado de la aplicación de un sistema profundamente discriminatorio. Ahora bien, intentos por elevar el nivel de la revista nacional sí los había según hemos visto, aunque no había otros apoyos que coadyuvaran a separarla de la intransigencia de las leyes del mercado. No creo que faltara la capacidad para lograr objetivos como los propuestos por la empresa Lelo de Larrea; pero tampoco había la libertad ni los lugares dónde

³⁶ Luis G. URBINA, citado en: Armando MARÍA Y CAMPOS, *El teatro de género chico...*, *Op., cit.*, p 38

llevar a cabo esta tarea, además de que la crítica especializada se empeñaba en desaprobar la labor de los mexicanos en el campo del teatro popular.

Nuevamente se hacen patentes los privilegios que gozaban los extranjeros en México en perjuicio de lo nacional, como en este caso sucedía a favor de las compañías españolas. Ambos cronistas, tanto Gamboa como Urbina, o muchos otros, despotricaban incansablemente en contra del teatro nacional y sus producciones; lo calificaban de abominaciones, enemigos del arte, espectáculos de gusto rufián y otros epítetos más groseros, que sin embargo nos vuelven a mostrar a una intelectualidad mimada por el sistema que los aleccionaba en el gusto francés quizá para mantenerlos alejados de su realidad cotidiana. No olvidemos que los cronistas de aquella época funcionaban como voceros de lo cotidiano y dependiendo de su situación social, también fungían como difusores de la mentalidad burguesa porfirista. Sin menosprecio a su calidad literaria, consideramos que de alguna forma eran instrumentos de los que constantemente se valía el sistema para afianzarse.

Pero el hambre, la crisis, la escasez eran realidades a las que se enfrentaba la mayoría y los autores nacionales de género chico comenzaron a arrancar de la calle situaciones de actualidad y a estremecer con ellas al público, presentándolas a manera de caricaturas. Personas como Abreu y Macedo (no el positivista del grupo de Díaz), Galicia, Morales Puente, Navarro, y otros iniciaban con su trabajo una verdadera revuelta bajo la apariencia de sana diversión con obras que muy pronto llegaron a preocupar a las clases acomodadas. El teatro estaba retomando su función social de gran importancia, el público no sólo se reía, sino que poco a poco reaccionaba a un efecto que no le era desconocido, pero que el gobierno y sus positivistas se habían ocupado de suministrarle a cuentagotas. El chiste político se convirtió en medicina catártica para un pueblo enfermo de rencor y miseria y el teatro de género chico en el médico que le suministraba generosamente el remedio a sus males.

4. ¿Qué es el teatro popular o de género chico?

Antes de continuar con nuestro análisis vale la pena hacer una aclaración respecto a qué estamos hablando cuando nos referimos al teatro popular, o de género chico, ya que los hemos mencionado sin detenernos en más consideraciones. Ahora nos proponemos analizar brevemente las características de este espectáculo y revisar algunas de las múltiples variantes que pudo tener, especialmente en su acepción revista. Pretender que haremos una categorización exacta o exhaustiva del teatro de revista está fuera de nuestro propósito, pues reconocemos nuestras limitantes. Sin embargo, intentaremos ubicarlo dentro del panorama teatral de principios del siglo XX, con la finalidad de tener una idea más clara del terreno en que estamos pisando. Sabemos que el objetivo principal de estas obras era divertir al público, al respecto reproducimos aquí un breve diálogo entre dos personajes de la obra *La crisis del teatro*³⁷ de Pablo Prida, tercer cuadro, escena segunda:

Feliciano.- Ya has visto lo que promete la revista, alegría, mujeres bonitas,
cantantes de primera categoría, música agradable

Ernesto.- Todo lo que hace falta para pasar dos horas entretenidas
olvidándose de las penas del hogar y las preocupaciones de los
negocios

Feliciano.- Que es el fin a que está destinado el teatro frívolo, hacernos
olvidar todo lo malo, distraernos de todo lo que nos ha molestado
durante el ajetreo diario

Ernesto.- Pues con esas lindas muchachas yo me olvido hasta del santo
nombre [...]

³⁷ *La crisis del teatro*, Revista en dos actos y cuadros, letra de Pablo Prida, música de los maestros Garrido y Gavilondo, mayo 22 de 1934. S.O.G.E.M.

Con este propósito explícito, los autores del género se valían de múltiples estrategias para alcanzarlo. Lo interesante es que en ocasiones la representación adoptaba algunos rasgos propios de la tradición carnavalesca, especialmente en lo que se refiere a la inversión del orden del mundo acompañado por la risa liberadora. Los personajes llegaron a ser plenamente identificables por el público espectador, en vista de que obedecían a las mismas motivaciones de sus originales en la sociedad; y se antojan muy similares en su construcción a los personajes de la comedia del arte, no por su forma física o por su carácter, sino por ser puente de comunicación directa con un público heterogéneo que se reunía en el teatro con el mismo fin.

El desarrollo del teatro en esta época, en lo que al artificio escenográfico se refiere, llegó a ser verdaderamente espectacular. Lujo, ingenio, belleza, complejas maquinarias, coordinación precisa y picardía hacían alarde de presencia en la mayoría de los escenarios, desde los edificios con mayor renombre hasta, en su medida, las carpas de barrio. De modo que en cualquiera de ellos podían suceder los éxitos más sonados, lo mismo que los fracasos más rotundos; todo ello, como resultado únicamente de la opinión directa e inmediata del público.

Es claro que el género chico no sólo fue un estilo teatral, sino una expresión ideológica que representaba un momento decisivo de la cultura mexicana del siglo XX; que tuvo además un gran potencial de transformación de la sociedad, en cuanto que era una expresión artística surgida de lo más profundo de ella misma. Sin embargo, esta enorme energía no fue aprovechada, sino en casos aislados, para hacer planteamientos sociales más comprometidos, toda aquella risa, de cualidades muy grandes cuando tiene un fin más alto que la simple diversión, no pasó de ser eso: diversión frívola.

Quizá las consideraciones con respecto al papel que jugó el teatro en este período de transformación nacional no coincidan con los objetivos de un espectáculo destinado a solazar al público. No obstante es necesario hacer este

análisis puesto que durante la mayor parte del período revolucionario el teatro fue un elemento clave para la definición del comportamiento social, al aportar nuevas modas en el hablar, vestir, pensar, etc. Es decir, a la distancia, se nos presenta como un indicador de la transformación que iba experimentando la mentalidad del pueblo mexicano. La voz autorizada de Pablo Dueñas, con respecto al tipo de teatro de la época puede arrojar más luz sobre esta idea:

Hace más de sesenta años, una de las diversiones preferidas por el público de todas las edades, era acudir al teatro para ovacionar o hacer fracasar el estreno de la semana. Alternando con algunas obras ‘serias’ de comedia, se encontraban los géneros musicales, como la Opera (género grande) que a principios del presente siglo se hallaba en su apogeo; la Opereta y la Zarzuela (género chico) que por lo general eran consideradas sicalípticas y pornográficas; finalmente, la Revista (Género ínfimo), más ligera, un poco más musical, llena de elementos populacheros y vulgares, cuya característica fue llevar a la escena los sucesos de actualidad, casi siempre en forma chusca o como parodia. La Revista floreció a la par de los grandes cambios políticos que se suscitaron en nuestro país por la contienda revolucionaria, exacto en el momento en que la capital se volvía moderna y sus habitantes intentaban emular los últimos gritos de las modas europeas.³⁸

Esta definición la ubica Dueñas en las primeras décadas del siglo XX y al mencionar la palabra pornografía pudiera suscitar nos alguna suspicacia al respecto; quizá porque nos parezca difícil pensar que en dicha época alguien se atreviera a llevar al escenario situaciones lascivas o eróticas, puesto que en nuestra imaginación predomina la idea de una sociedad fundamentalmente moralista y tradicional. Sin embargo, esta idea no es del todo correcta. Es verdad que en aquella época había una moralidad diferente a la nuestra, más restrictiva y con mayor apego a las “buena costumbres”; pero también hay que recordar que el libertinaje existía de una manera más o menos disfrazada como correspondía a los usos de la época.

³⁸ Pablo Dueñas, *Las divas en el Teatro de Revista Mexicano*, México, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, A.C. Dirección General de Culturas Populares, 1994. p. 12

Existen datos de que en 1869 se presentó por primera vez en México el *Can-can parisino*³⁹, despertando el consabido escándalo en la sociedad de aquella época. Se alzaron muchas voces para obligar a las autoridades a prohibir este espectáculo; aunque los mismos representantes del orden eran asiduos concurrentes a sus presentaciones. Esto sin duda, era síntoma de una moral hipócrita que medía de diferente manera el comportamiento de hombres y mujeres, ya que, en el espectáculo ellas eran vistas como objetos de deseo sexual que provocaban el desbordamiento de los hombres, quienes al mismo tiempo las condenaban y/o las disculpaban por su proceder.

De modo que este espectáculo pudo continuar su camino en franco ascenso y pervivir en los escenarios mexicanos durante mucho tiempo, con lo que generó una fiebre de imitadoras que no entraría en decadencia sino hasta los años cuarenta del siglo XX. Era éste un teatro que recurría declaradamente al erotismo como eje central de su representación.

Vino la censura a intentar imponer “límites a la decencia”, hubo cambios en la política y ocurrieron sucesos muy importantes en la vida pública, pero el Can-can perduró pese a todo.

Tanto en el medio musical, como en el gráfico y literario, la ‘alegría parisina’ fue un fenómeno contagioso que alcanzó todas las esferas de la vida cotidiana. Salvo lo grotesco y extremadamente vulgar, aquella despreocupación en cuanto al pundonor se vio reflejado en las modas de vestir, la forma de hablar, los estilos pictóricos en boga, etcétera, dando por resultado todo aquello que años más tarde se le bautizó como Belle époque (Bella época), de gran influencia para otros países circunvecinos y del Continente Americano, entre ellos Estados Unidos y México.⁴⁰

³⁹ Pablo Dueñas, *Las divas en...*, *Op., cit.*, p. 18

⁴⁰ Idem, p. 4

Entre los años 1869 y 1910, el género grande (opera, teatro serio), lo mismo que el género chico (zarzuela, sainete, revista) tuvieron un desarrollo notable en todas sus formas, en aquellos años no había mucho apoyo para los autores nacionales, en cambio, se traían estas obras desde España y se presentaban en México con muy buena aceptación. No pasaría mucho tiempo antes de que los autores nacionales hicieran el intento de nacionalizar el espectáculo, valiéndose para ello principalmente de la *revista*. Este espectáculo tiene como característica propia dar cuenta de manera breve y ligera, los sucesos cotidianos o situaciones chuscas ocurridas entre el pueblo. Las revistas venidas de ultramar así lo hacían solamente que daban cuenta de lo ocurrido en su lugar de origen, de modo que iban perdiendo relación con la vida de nuestro país.

Así pues, al acercarse el fin de siglo y con ello una necesidad de cambio, la revista conservó su estructura original, sin embargo tendía a abordar temas mucho más cercanos a la cotidianidad mexicana. Los personajes que subieron al escenario fueron la borracha, el policía, el pelado, la china poblana, el lagartijo, el papelerito, entre muchos otros que ahora sí tenían un parangón en la vida real. El pueblo comenzaba a verse a sí mismo en el escenario, y esto le gustó muchísimo.

En principio las revistas presentaban cuadros jocosos o costumbristas que no tenían otro propósito que divertir a su público. No obstante, al tiempo que la situación política y social se complicaba, comenzaron a encontrar cabida temas de crítica mucho más comprometedores. Si en el teatro se reflejaban las costumbres del pueblo, era de esperar que tarde o temprano se mostrara también el creciente disgusto de la población frente al sistema represivo que lo mantenía sometido.

En los primeros años del siglo XX, el gobierno mexicano endureció sus medidas represoras, motivado quizá por la paulatina pérdida del control, y las nuevas ideas políticas que permeaban el ambiente. Las fulminantes acciones estratégicas del pasado que habían servido para unificar y pacificar al país se convirtieron en atrocidades cada vez mayores. Muchas de ellas quedaron registradas en la obra de artistas geniales de la época, entre ellos, por supuesto, algunos dedicados al teatro.

Llega el año de 1910, frente a la insistencia de Díaz de no atender al llamado de elecciones libres, especialmente para la vicepresidencia, los acontecimientos en la política dieron como resultado que Francisco I. Madero, llamara al país a levantarse en armas, y comenzó la guerra. En el teatro se suscitó aquella explosión de creatividad, sátira y denuncia, la revista adquirió una relevancia importantísima, y una variedad enorme de expresiones, entre las que podemos encontrar revistas de costumbres, de actualidad, políticas y musicales, solo por mencionar algunas ya que, en el ánimo del pitorreo, cada autor bautizaba sus creaciones con categorías verdaderamente complicadas. En el escenario se rompieron todas las prohibiciones y sin recato alguno se pasaron por las armas de la burla a todas las instituciones y figuras relevantes de entonces.

A la par de la creciente violencia en el país, el teatro recrudesció sus ataques en contra de las instituciones y de los personajes que las representaban, envolviéndose a sí mismo en una vorágine que lo devoraba todo, porque todo lo que representaba orden tenía que ser destruido. Seguramente pretendían iniciar una etapa de reconstrucción y mejoramiento a partir del derrumbe.

El escenario se volvió derroche de recursos, que mantenía atento a un gran número de espectadores dispuestos a aceptar lo que presentara, bajo la

fórmula de música, baile, mujeres bellas e improvisación cómica que evidenciara a personajes públicos:

[...] bastaba con que tuviera una buena proporción de albures, dobles sentidos y señas groseras junto con el suceso de la actualidad, manejado de forma ingeniosa, para hacer reír a la gente.⁴¹

Esta técnica que en un principio funcionó tan bien, necesitaría renovarse años más tarde, pues incluso ella misma fue devorada por la crítica feroz que sostenía. Esa fue la revista que invadió los teatros, desde los de postín hasta los de barriada y que en principio funcionaba como

[...] un elemento informativo, ya que a las pocas horas de algún acontecimiento importante, se estaba llevando a escena, incluso antes que los periódicos lo publicaran. Hacía el papel de un noticiario amable, sin noticias desfiguradas, sobre todo para la gente de la galería, que no sabía leer y escribir, pero con derecho a estar informada.⁴²

Más tarde mantendría esta naturaleza informativa, pero a ella sumaría descaradamente la sensualidad, que la obligó a evolucionar al mismo tiempo que se perdía el carácter crítico que le había distinguido anteriormente.

La revista tuvo una verdadera función social pero la tentación del dinero era muy grande, las ganancias bien podían ser inmediatas sin comprometer demasiado esfuerzo para conseguir las. Divertir al público era cosa sencilla y no requería más que estar atentos a los acontecimientos políticos más recientes, para después satirizarlos con el aderezo de bailes y canciones cada vez más atrevidos, mismos que a su vez eran interpretadas por pícaras tiples dispuestas a triunfar de este modo.

Parte fundamental de la Revista Teatral Mexicana fue su erotismo, sensualidad y supuesta pornografía, elementos todos que lo condenaron aún más ante los críticos, quienes por estas características lo denominaron ‘Género ínfimo’, es

⁴¹ Pablo Dueñas, *Op., cit.*, p. 12

⁴² Idem, p. 10

decir, la proporción más modesta en calidad teatral. Fueron las divas quienes se encargaron de manejar el termostato escénico en cuanto a lo ‘inmoral’, ya que de ellas dependía encender o apagar el ánimo de los concurrentes, aún cuando el libreto fuese un dechado de rectitud.⁴³

En 1915 la Cámara de Diputados se discutía la iniciativa de ley que legalizara el divorcio; y la *cocottería*⁴⁴ se podía ver con mayor frecuencia lo mismo en las calles que en los teatros, tanto en los escenarios como en los palcos de los mismos. Ahí acudían las más solicitadas “señoritas”, con el fin de conseguir nuevos clientes, pero también para reforzar y estrechar los tratos con los ya conocidos.

Ateniéndonos a la consideración de aquellos edificios teatrales y haciendo uso de la imaginación basada en los documentos que hemos consultado, nos es posible admirar la maravilla del teatro, que como un espejo fiel nos permite apreciar la realidad de aquella época al lado de la ficción con que los autores la recreaban; todo, con sólo mirar al escenario o a los palcos del mismo inmueble en el momento de la representación.

Las modas europeas se apoderaban de los altos círculos de la capital, las jóvenes adoptaban las modas estafalarias y el desenfado de las costumbres que traía consigo la incipiente liberación femenina. En tanto, una buena parte de los varones alentaban la coquetería en las mujeres y se entregaban a la sensualidad que ello les producía.

⁴³ Idem, p 19

⁴⁴ No tengo documentos que especifiquen lo que era la Cocottería, sin embargo es un fenómeno que se menciona en varias revistas teatrales de la época, e incluso es el motivo central de las mismas. En ellas se puede apreciar un comportamiento femenino basado en la seducción que ejercían sobre los hombres, para obtener de ellos regalos de todo tipo. A cambio estas mujeres otorgaban, en mayor o menor medida, sus favores a quienes consideraban sus mejores partidos. Una simpática obra de este corte es: *La bella Lulú*, Entremés cómicoailable en prosa original de Manuel De L’Hotelleri Archivo histórico de la Ciudad de México, Archivo Esperanza Iris cj. 8 Secc. Vida y teatro, serie Operetas y zarzuelas, año s/f, no. Exp., 30

[...] Como corolario, el falso pudor de esta época, las represiones, la Revolución y la terrible inestabilidad política tuvieron en consecuencia una desinhibición declarada en todas las esferas. Desde 1913, las modas se simplificaron, las faldas subieron, el cuello también se volvió corto y las mujeres acrecentaron su participación en mayores aspectos de la vida social, política y artística de la capital. Empezaron entonces a surgir los salones de baile y cabarets, que inspirados en algunos teatros pequeños, también montaron sus variedades musicales. Todos estos fenómenos actuales contagiaron al ambiente teatral: el ‘color’ en los libretos subió de intensidad, los temas tabúes de la sexualidad se dejaron entrever en muchas Revistas.⁴⁵

En el teatro de género chico hubo una exposición constante de las conductas de la población; de la carencia o incomprensión de ideales por parte de sus caudillos; de la desmedida ambición por el poder de algunos otros; del cinismo con que las compañías y personajes extranjeros manifestaban su interés por México⁴⁶; de la situación de miseria en la que se encontraban gran número de mexicanos⁴⁷; etc. A continuación un fragmento donde se puede apreciar algo de lo que he mencionado:

“Imparcial.- Di si eres emisario
pagado por el erario
de esa horrible vecindad
que con órdenes tan secas

⁴⁵ Pablo DUEÑAS *Las divas en...*, *Op., cit*, p. 24

⁴⁶ Véase la segunda escena de “El país de la metralla” de José F. Elizondo, o el ejemplo citado que procede de la obra *Don lindo el feo*, de Salvador Hernández Chávez. A.G.N. cj. 242, exp. 858, 1913.

⁴⁷ Un ejemplo la canción La cucaracha en su versión de 1914 cuando tras los eventos de la Ciudadela el hambre se había apoderado de la ciudad, de esta versión transcribimos dos ilustrativas estrofas:

*Se han mirado las rotitas
de esas catrinas polveadas,
que le meten muy macizo
a las gordas martajadas.*

*Ahora hay unos catrincitos
de esos que comían gallinas,
ahora los vemos hambrientos
espulgándose en la esquina*

vienes a tierras aztecas
hinchado de vanidad?”
[...]

Imparcial.- Cuenta si Wilson te dijo
ve a ver eso que de fijo
es una barbaridad

Mr. Lindo.- Traigo notas políticas la mar,
y un empréstito muy grande, mi ofrecer,
pero temo que me vayan a correr
y tener muy desairado que marchar.
[...]

Nota.- Soy la nota que han enviado
por conducto de este John,
y traigo mil pretensiones
acerca de esta gran nación.
Quiero un trozo de su tierra,
quiero voto en la elección
y que no resulte Huerta.
pues me llevo el gran sentón.
necesito concesiones
y meterme en lo que no
ofrezco cien mil millones
si al fin los someto yo.
gobierno de facto puédoles llamar”

Secretario.- Si no andas con tacto
te van a zurrar

Nota.- Voy a ver a Huerta
Y él contestará
Lo que llevo señores, escrito...

Secretario.- ¡Qué barbaridad!⁴⁸

⁴⁸“*Mister Lindo el feo*”, Cuadro primero, escena tercera

Estos acontecimientos quedaban expuestos en el escenario como cosa de todos los días, se les escarnecía junto con sus protagonistas (en ocasiones hasta el delirio) sin que hubiera la intención de corregir los vicios, mucho menos marcar un posible camino a seguir.

En los libretos que he podido revisar encuentro muchos ejemplos de burla o escarnio, así como una fuerte exaltación del sentido nacionalista; pero en muy pocas ocasiones el razonamiento ocupando una posición más alta que la diversión. No restamos mérito a estas obras, ya que cumplían muy bien con su cometido y dentro de ese mismo parámetro reconocemos su calidad artística. Pero aún así nos inquieta el aclarar por qué siguió un derrotero tan trivial, y por qué no pudo trascenderse a sí mismo.

La práctica del teatro de género chico se repetía constantemente, mostrando en sus obras lo que era ya una pesadilla para los mexicanos: la politiquería a la que se entregaban algunos personajes públicos carentes de escrúpulos; la “coyotería”, individuos que tenía por práctica corriente la especulación de todo aquello que pudiera representar ganancia, desde los alimentos en época de hambre, hasta la compra-venta de los diferentes billetes (papel moneda) que emitían las facciones revolucionarias y que circulaban en la época; así como también la cocottería, que no es otra cosa que la prostitución disimulada con ropajes y escenarios elegantes⁴⁹.

Creo que, excepto la “coyotería”, las temáticas mencionadas estuvieron presentes siempre a lo largo de la historia del teatro popular. Sólo que en determinados momentos alguna de ellas prevaleció por encima de las demás, para declinar luego sin que cayera en el desuso. ¿A que se debían estos

⁴⁹ Otro ejemplo de cocottería es la obra *Sofía en la Duquesa* (Archivo Esperanza Iris, Idem) que es el libreto original con anotaciones, de una actriz que representaba el personaje de una cocotte a quien venían a cobrarle los impuestos, pero al no tener dinero para pagar recurría a la forma “en que mejor sabía hacerlo...”

apogeos? Sin duda a las condiciones que prevalecían en las calles; así por ejemplo, la politiquería triunfó en los primeros años de la Revolución y decayó para resurgir nuevamente hacia 1919; el folklorismo fue muy apreciado cuando los actos de las figuras políticas cayeron en el descrédito; la cocottería más descarada se presentó entre 1918–19 y tuvo su exacerbación a partir de 1924, cuando el género chico se inclinó decididamente por el desnudismo de sus tiples.

De hecho no hubo un desplome de las diversas formas teatrales, convivieron en un mismo tiempo alternando su presencia en los diferentes escenarios de la capital. Esto nos habla de que al mismo tiempo que el teatro de género chico se adueñaba del poder que emana de la construcción de imágenes en la conciencia del público, el Estado mantenía por medio del teatro, además de otros canales, su producción de agentes satisfactorios destinados a fortalecer su ideología. De esta práctica resultaba un continuo forcejeo entre el teatro serio y el popular, motivado por el deseo de prevalecer por encima del otro; lo que impedía en el momento valorar desapasionadamente lo que de bueno o malo tenían ambos y hacer una síntesis de la que realmente pudiera surgir un teatro nacional. Veamos un poco la función del chiste político en sus primeros tiempos de violencia crítica, que es la herencia inmediata de Pablo Prida.

5. Los manejos y anuencias del poder, su representación en la vida social.

¿Cómo es que el teatro popular dejó de ser una diversión inocua y llegó a ocupar un lugar tan importante en la vida nacional durante las primeras tres décadas del siglo XX? Quizá porque comenzó a ocuparse de aspectos más importantes de la vida nacional, impulsado por la demanda surgida del público mismo, hasta que llegó a convertirse en un elemento indispensable de la vida política. Este fenómeno es claro si pensamos que la política misma es un escenario, donde el Estado construye una imagen positiva de sí mismo para ganar legitimidad ante sus gobernados. Pero al llegar el año de 1910 el escenario político mexicano era muy complicado para ser entendido por las mayorías; en cambio el teatro había logrado, gracias a su paulatina transformación, mostrar imágenes concretas alusivas de la vida política, que a pesar de ser ficciones permitían un entendimiento más inmediato, pero no más a fondo, de lo que sucedía en ese momento.

Entre los partidos que buscaban participar en las elecciones de ese año estaban los antireeleccionistas que creían que Díaz debía separarse del poder para dar lugar a un ensayo de alternabilidad. Dentro de este grupo se encontraban los enemigos más acérrimos del Presidente que lo consideraban nocivo y antipatriótico por lo que su política tenía de científica, pero también estaban los amigos más desinteresados de Díaz que deseaban su separación del gobierno para salvar su figura de caudillo ante la historia. Por su parte el presidente Díaz, según Luís Cabrera, deseaba retirarse de la política y dar la posibilidad al pueblo mexicano de guiar su propio destino, “volviendo sobre sus pasos ha declarado abiertamente que desea la formación de partidos independientes, la participación del pueblo en el gobierno, su retiro a la vida

privada, y la devolución, al pueblo, de sus libertades”⁵⁰; esta decisión presidencial hizo que el grupo de los “científicos”, que más influencia tenía sobre los actos del presidente, se sintieran abandonados y negados por el general. Los científicos estaban arraigados en la administración pública, y por ello se consideraban como el gobierno legítimo, de modo que las declaraciones hechas por el presidente Díaz al periodista Creelman (1909) fueron consideradas como una traición hacia los suyos. Frente a la posibilidad de cambio este grupo comenzó una campaña activa contra las ideas del presidente, en lo que se refería a la democracia, y haciéndolo prisionero al evitar que cualquier esfuerzo de este tipo pudiera llegar hasta él.

Mientras tanto, para Díaz y su gabinete, fiestas como la celebración del Centenario de la Independencia tenían el propósito de unificar en el pueblo el sentimiento de participación de un hecho grandioso: el ejercicio democrático. Por un breve lapso, la comunidad concurrió a esta celebración donde se procuraba hacer presente la sociedad imaginaria, perfecta, como correspondía al gobierno porfirista.

El poder utiliza, por lo demás, medios espectaculares para señalar su asunción de la historia (conmemoraciones), exponer los valores que exalta (manifestaciones) y afirmar su energía (ejecuciones). Este último aspecto es el más dramático, no únicamente porque activa la violencia de las instituciones, sino también porque sanciona públicamente la trasgresión de las prohibiciones que la sociedad y sus poderes han declarado inviolables.⁵¹

Pero el sistema tenía resquebrajamientos que impedían que esta ilusión se creara perfecta. Las reglas se habían hecho cada vez más prohibitivas para los trabajadores, la violencia se venía desarrollando inexorable en el seno de la plebe cada vez más numerosa e inconforme.

⁵⁰ Luis Cabrera, *Op., cit.*, p. 128

⁵¹ Georges Balandier, *Op., cit.*, p. 23

El Ministerio de Justicia e Instrucción Pública se había encargado hasta entonces de impulsar creaciones artísticas *de calidad* que no estaban dirigidas a los groseros entendimientos de la gente común. Para estos últimos, se presentaban revistas que comúnmente carecían de complejidad en su argumento; que se originaban a partir de sucesos de actualidad y servían como pretexto más o menos original para chacotear. Esa misma trivialidad del teatro popular, frente a la grandilocuencia del teatro serio, servía a los poderosos como un argumento más para mostrar y justificar la grande diferencia entre grupos sociales.

Con la crisis del Estado que sobrevino a partir de las elecciones presidenciales de 1910, el teatro quedó totalmente huérfano del poder. El control que el gobierno ejerciera sobre él le heredó una compleja infraestructura que no había podido utilizar libremente hasta ese momento, en particular para presentar obras que apelaran a la toma de conciencia respecto a lo trascendente del momento político. Esta situación cambió radicalmente en los siguientes años, la maquinaria funcionaba a la perfección, pero ahora se le alimentaba con materia prima diferente, prohibida hasta entonces, pero que resultó tanto o más efectiva que la materia que hasta entonces se le había permitido. Se convirtió en terreno fértil para hombres y mujeres decididos.

En este contexto encontramos a Pablo Prida, quien estaba ubicado en el extremo social de los privilegiados, pero alejado, ideológicamente del grupo conservador porfirista. Su padre Ramón Prida, era un hombre importante, congruente consigo mismo que había estado siempre muy cerca del presidente Díaz,

[...] estuvo de acuerdo con la ideología del régimen porfirista y participó dentro de su administración; sin embargo, criticó tenazmente algunas de sus prácticas, especialmente las que a la administración de justicia se refieren.⁵²

⁵² Elena Zondowicz, *Porfirismo y Revolución en la obra de Ramón Prida*, T. de maestría, México, 1988, p. 3

La posición política que ocupaba su familia marcó la mentalidad del joven Pablo, ya que vivió la transformación del país, colocado, como consecuencia de las actividades de su padre, en los más altos niveles del gobierno.⁵³ Al estallar el movimiento armado, la familia Prida se vio envuelta en una serie de conflictos con los revolucionarios, con los conservadores, y años más tarde con Victoriano Huerta, quien obligó a Ramón Prida a exiliarse del país.

Cuando Pablo Prida regresó a México, en 1914, la primera explosión social había pasado y quedaba un impetuoso ánimo de transformación, que supo capitalizar en sus obras. Quizá porque estuvo en contacto con las más puras formas de “teatralización” del poder, Pablo encontró la forma de crear y presentar una serie de imágenes representativas de la mexicanidad que se integraron definitivamente a la imaginería nacional. Veamos cómo es que este proceso pudo llevarse a cabo.

Según las ideas expresadas por Georges Balandier⁵⁴, todas y cada una de las manifestaciones de la vida social están basadas en una suerte de asiento teatral, especialmente aquéllas en las que el poder tiene una función importante. Para demostrar esta idea, hace referencia a que los grandes autores griegos tenían conciencia de esta característica según la cual, la ciudad, los mitos y el teatro que los hacía visibles, mantenían entre sí una estrecha relación de correspondencia. En consecuencia, los personajes del teatro griego son

⁵³ La historia de Ramón Prida es muy amplia y está muy bien documentada en la tesis de Elena Zondowicz. De ella tomo ahora un dato que me parece significativo del carácter de Ramón quien tuvo una actuación destacada en la política porfirista, defendiendo lo defendible, pero criticando los errores del régimen. En mayo de 1896 Ramón Prida había presentado un proyecto de ley reglamentaria de los artículos 104, y 105 de la Constitución Federal, para que los funcionarios de la federación no gozaran del fuero constitucional cuando con sus actos cometieran delitos comunes, oficiales, faltas u omisiones. El proyecto fue aceptado el 6 de junio del mismo año, y cuatro meses más tarde, el tres de octubre de 1896 Ramón Prida salía de la cámara de diputados. Alejado de la política, Ramón Prida se dedicó exclusivamente a su profesión de abogado con la intención de no volver a la política militante mientras viviera el General Díaz. Sin embargo, muy a su pesar y forzado por la voluntad de Díaz, además de los atropellos de que fue objeto mientras se mantuvo alejado de la política, en 1904 figuraba en el Círculo Nacional Porfirista promotor de la séptima reelección. Según el propio Ramón, Porfirio Díaz no gustaba de tener enemigos, por más insignificantes que estos fueran. Esto me hace pensar que, en alguna etapa de su vida, la actuación de Prida en la política mexicana fue forzada, seguramente al enrolar a su hijo Pablo como diputado no era un favor sino un ardid del Presidente Díaz para comprometer y “alinearse” a esta importante familia.

⁵⁴ Georges Balandier, *Op., cit.*

reveladores de las verdades ocultas para el ser humano, dan apariencia a los principios que gobiernan la vida colectiva, sus dilemas y los conflictos que plantea. De tal modo que el fenómeno político encuentra su sustrato en las grandes mitologías. Más tarde el imaginario colectivo se encarga de esclarecerlo con sus interpretaciones y, al hacerlo, indirectamente lo justifica.

Todo sistema de poder es un dispositivo destinado a producir efectos, entre ellos los comparables a las ilusiones que suscita la tramoya teatral (...) Las técnicas dramáticas no se utilizan sólo en el teatro, sino también en la dirección de la ciudad.⁵⁵

Es decir que el poder se basa en la producción de imágenes; o para ser más precisos, el gobierno basa su poder en las imágenes que genera de sí mismo. Según esto, el gobernante puede crear mediante sus comportamientos una óptica social de aceptación basada en la manipulación de símbolos. Es una especie de “actor político” que encausa lo real por medio de lo imaginario y se puede legitimar, entre otros recursos, por medio de la religión y sus representaciones rituales, o bien, evocando un pasado glorioso que puede ser reconstruido cada vez que lo considera preciso. En medio de estas representaciones, se yergue como el preferido de la suerte frente a los demás. Es el conocedor de la ciencia de las fuerzas históricas y la utiliza como una reserva de imágenes que puede manipular en su favor ya que

El recurso de lo imaginario no es otra cosa que la convocatoria de un porvenir en el que lo inevitable traerá consigo mejoras para la mayoría de los súbditos. Las luces de escena del futuro iluminan el presente.⁵⁶

No es extraño que el gobierno porfirista se preocupara por mantener, en complicidad con sus inversionistas, una deslumbrante imagen del país destinada a obtener el reconocimiento de la comunidad internacional. Como

⁵⁵ Georges Balandier, *Op., cit.*, p. 16

⁵⁶ *Idem*, p. 19

no podía ignorar al populacho, pero tampoco podía darle mayor importancia, aplicaba medidas que lo privaran de los medios indispensables para comprender los manejos del poder; recurría a la iglesia como un instrumento de represión moral y solía lanzar al ejército en su contra en acciones amedrentadoras o de castigo, al mismo tiempo que pregonaba la paz y el progreso que se vivía en el país. Llegado su momento la “democracia” hacía acto de presencia en forma de elecciones, suceso que pretendía generar la ilusión de la suma de voluntades que, infaliblemente desembocaba una y otra vez en el referéndum del mismo individuo.

En la medida que en el sistema se agudizaban sus contradicciones internas y externas, el montaje teatral-social dejó de ser sorpresivo y poco a poco perdió efectividad; sin embargo, acciones como el llamado a elecciones “populares” conformaban el escenario donde transcurría la mayor y más efectiva escenificación política. La espectacular aplicación de este recurso movilizaba festivamente al país; pues durante este corto periodo, la ideología dominante y su representación imaginaria se mostraban vivas. Después, apenas terminado el acto pasaba la ilusión, la certidumbre del resultado le restaba efectividad al juego y, sin embargo, por un momento se había recuperado el mito de la unidad de la raza. En eso, en la creación de espejismos, la administración de Díaz puede ser considerada admirable y es de notar que al caer su dictadura el teatro recuperó muchos de estos elaborados mecanismos de creación ilusoria. Incluso los personajes de la escena social entraron en otro nivel de complejidad simbólica, dejaron de ser entes abstractos y se convirtieron en personajes plenamente identificables a los que daban vida seres humanos reales. Se llegó a ver cómo actuaba el dinero en términos concretos, quién era o representaba el país o la patria, quién el pueblo y cómo los intereses extranjeros lo afectaban. Tras la caída del antiguo régimen, el teatro permitió ver caminar en dos pies a la pobreza del pueblo, castigada por la ambición de los empresarios y traicionada por la avaricia de sus gobernantes.

Según pasaba el tiempo y a medida que el gobierno perdía autoridad, el teatro experimentaba mayores atrevimientos en la escena, ya fuera en los ritmos musicales de los que se acompañaba, en los vestuarios cada vez más escotados y cortos de sus tipos, en las letras de los cantables o en las situaciones cada vez más audaces e irreverentes que presentaban esos personajes alusivos, pero cada vez más claramente identificables.

El otrora público bonachón que reía merced a un gobierno fuerte y paternal que ahorraba preocupaciones al pueblo, se enfrentaba ahora al comentario de los revisteros políticos, según el cual, el siglo XIX solo había dejado guerra, huelgas, epidemias y una profunda desigualdad entre pobres y ricos a pesar de que el peso de plata mexicano era de lo más codiciado en el mundo. Todavía bajo la sombra del porfirismo, las revistas teatrales se fueron llenando de escenas y cuadros de circunstancias, donde los pagos de impuestos, las inundaciones, la pavimentación y hasta los postes telefónicos eran motivo de bailes y risas.

Los autores mexicanos, inspirados en los modelos venidos de Madrid, sentaban las bases de la revista mexicana. Las situaciones que presentaban eran cada vez más parecidas a la realidad mexicana, tanto que algunas canciones del teatro se hicieron famosas entre los trabajadores humildes; pues sembraban en ellos el ansia de hacer realidad las ambiciones de los personajes que las interpretaban. Las alusiones políticas dejaron de ser ingenuas para volverse poco a poco más certeras.

A falta de poder ser derrocado, el gobierno de Díaz reconocía en las leyes de la dinámica social la función asignada al desorden en el seno mismo del orden. Lo toleraba dentro del teatro; pero después, al terminar la euforia, la norma se reestablecía dejando palpables los alcances del poder. Finalmente el

embrollo servía para desahogar los rencores de clase, que sería imposible hacerlo de otro modo sin que se suscitaran enfrentamientos.

Sin embargo, como ya quedó expresado, la fortaleza del gobierno experimentaba resquebrajaduras que la minaban lentamente, al tiempo que el teatro adquiría fortaleza. Pasados tantos años de severas imposiciones para el pueblo, ahora comenzaba a haber mayor libertad para exponer el malestar general, no obstante pasarían todavía años para que hubiera una floración plena del teatro.

No era cosa de dar rienda suelta a esta transformación del teatro, ya que ello podía significar una exposición abierta del deterioro gubernamental, por tal razón se habían tomado ciertas disposiciones al respecto, como la que en enero de 1902 dio origen a un organismo encargado de vigilar su desarrollo.

[...] se reunieron los autores teatrales mexicanos y formaron la Sociedad de Autores Mexicanos, cuya primer mesa directiva estuvo formada por Juan de Dios Peza, como presidente; Hilarión Frías y Soto, como vicepresidente; Alberto Michel, como secretario; Carlos Valle y Gargen, como prosecretario, y Enrique Olavaria y Ferrari, como tesorero. En esa mesa directiva no figuraron autores sospechosos de inquietud revolucionaria; todos eran ciudadanos de ideas políticas moderadas.⁵⁷

La Sociedad de Autores Mexicanos cumplía satisfactoriamente su tarea haciendo más severas las restricciones impuestas a las compañías nacionales, a diferencia de las compañías extranjeras o a aquellas que estuvieran dispuestas a reconocer y aplaudir al presidente. Los autores nacionales, que habían dado muestras de su capacidad teatral, respondían de acuerdo a las exigencias presentando obras en las que se abordaba entre otros temas la participación de Díaz en las batallas ocurridas en Puebla el año de 1862; el

⁵⁷Armando de María y Campos, *El teatro de género chico...*, *Op., cit.*, p. 26

triunfo de los mexicanos sobre los invasores franceses; o bien, episodios de la vida militar de Porfirio Díaz, que lo mismo podían llevar nombres como *Primero muertos que esclavos* de Julio Segarra, o *Patria y honra*, de Vicente Morales. Pareciera que la maquinaria del poder estuviera trabajando en la recuperación de la imagen que anteriormente poseía y recurría nuevamente a este proceder porque “las producciones de lo imaginario cobran forma, materialidad, e instituciones y prácticas; pero, al mismo tiempo, son procesadas en provecho del orden social y del poder que lo cuida”.⁵⁸

La intención política adversa a la figura presidencial estaba todavía lejos de ser vista en los escenarios capitalinos, que se encontraban pletóricos de demostraciones de afecto al sistema. En realidad, los límites de tolerancia que mantenía el gobierno, dentro de los cuales permitía los comentarios críticos a sus funcionarios de bajo rango se estrecharon más. Este proceder se nos revela ahora como signo del agotamiento de la hegemonía de Díaz, puesto que si en un tiempo fue él mismo quien permitía cierto margen de burla, en la medida que se debilitó, evitó este juego a fin de no fortalecer ninguna muestra de descontento. De no hacerlo, la chacota podía devaluarlo socialmente y provocar con ello, en cierta medida, su fractura.

En ese 1907, los empresarios teatrales Juan y Felipe Lelo de Larrea convocaron mediante un concurso a todos los autores nacionales, para que enviaran sus obras a fin de que un jurado las evaluara y de ser seleccionadas, representarlas en el teatro Díaz de León, que administraban. Entre los requisitos estaban: ser de autores mexicanos; ser la producción zarzuela en un acto de estreno; y que careciera de situaciones y frases que pudieran ofender la moral.

La intención de los organizadores era ante todo ennoblecer el género chico, cultivarlo montando obras con entera corrección y que contara con un cuadro

⁵⁸ Balandier, *Op., cit.*, p. 52

perfecto y estudiado. Esta parece ser una idea brillante, y viene a cuento los señalamientos de Ricardo Castillo, porque se proponía rescatar al género de su condición mercenaria, la propuesta tuvo mucha aceptación, pues había un teatro dispuesto a llevar a la escena obras mexicanas.

En tanto, en el Teatro María Guerrero, se había estrenado con mucho éxito la Revista *Sicalipsis*⁵⁹, de la autoría de Carlos M. Ortega y Santiago Suárez Longoria. Ante la buena aceptación de la obra por parte del público, los autores convencieron a los empresarios de este teatro para que organizaran unas *Noches Mexicanas*, en las que, como se supone, sólo se presentarían obras de autores mexicanos. Se celebraron estas Noches Mexicanas hasta que se estrenó *La onda fría*, de José Elizondo, Humberto Galindo y el maestro Berrueco y Serna

...fue tan imprevisto y tan efectivo también, que todo el México teatrófilo acudió al teatro de los hermanos Pérez [María Guerrero], a ver esta obra en la que había de todo: política, actualidad, folklore –aunque entonces no estaba en circulación esta palabra- y sicalipsis.⁶⁰

Esta revista se caracterizó por ser completamente mexicana y se representó cientos de veces, ante un público que se regocijaba con los chistes que se hacían sobre la actualidad de la situación política.

En ese mismo año (1907) la península de Yucatán era un centro de producción henequenera de gran pujanza en la economía del país, que también servía como prisión. La situación que prevalecía en esta zona dio motivo para

⁵⁹ Sicalipsis, sicalíptico. Es un término muy usado en el Teatro de Género Chico que no se encuentra en el diccionario de la lengua, ni se utilizaba en ningún otro medio. La palabra tuvo un origen peculiar respecto al cual no hay un común acuerdo. Se cuenta que algún empresario encargó a un autor una obra “con tales características y un final *sicalíptico*”, término que confundió probablemente con Apoteosis (pues era muy común que las obras tuvieran un final apoteótico); o bien, en su afán de ser más original, hubiese estado pensando en Apocalipsis. En cualquier caso, el término fue adoptado para designar un espectáculo pleno de derroches, especialmente en lo que se refiere a alusiones sexuales.

⁶⁰ Armando de María y Campos, *El teatro de género chico...*, Op., cit, p. 33

que los autores levantaran la voz con obras como *Rebelión*, o poco más tarde *El que con chiquillos se mete...*, en las que se encontraba latente el espíritu de rebelión. Todavía eran tibios gritos de insubordinación, pero a diferencia de años anteriores, y a pesar de las represalias que se ganaban por parte del gobierno, estas demostraciones iban en aumento, lo mismo que las movilizaciones sindicales, civiles y otras.

La restricción impuesta por el gobierno, lejos de servir como regulador de una energía innegable la retroalimentaba al contenerla; si al inicio del siglo XX no había avance significativo en la crítica, conforme pasaba el tiempo la idea de diversión se modificaba pues era el mismo público quien ya no se conformaba con los temas “sociales”. Pedía verdaderas obras de contenido, pero no sólo social, en cambio lo que más importaba, puesto que el país entraba en efervescencia, era lo político; y supongo que ese público exigente no era sólo el pueblo, sino también aquellos que tenían la capacidad intelectual, la educación y los medios necesarios para hacerse escuchar.

6. El chiste político y su efecto catártico en el público

En 1908 México estaba habitado por casi 15 millones de personas, de las cuales un porcentaje cercano al 84% eran analfabetos. De esta cifra, el 75% eran campesinos y menos del 5% eran obreros de la industria manufacturera, extractiva, y del transporte ferroviario. La explotación del trabajo se llevaba hasta el límite a cambio de un salario muy por debajo de lo necesario para sobrevivir. Los terratenientes no respetaban los títulos de propiedad que acreditaban a personas, familias o pueblos como legítimos dueños de sus tierras: La dignidad de los campesinos y sus familias era completamente despreciada. Indistintamente, el patrón era dueño de vidas y bienes que se encontraran dentro de sus linderos.

El sistema de privilegios ahondó las diferencias en el campo lo mismo que en las ciudades. En las fábricas, los trabajadores extranjeros gozaban de toda clase de protecciones a su trabajo y su persona, mientras que obreros y campesinos mexicanos eran víctimas de la rapiña de las tiendas de raya. Los sindicatos tenían la obligación de proteger al patrón de las exigencias de los obreros y, por si fuera poco, se utilizaba al ejército para reprimir duramente cualquier manifestación de descontento. Así que al llegar a la ciudad, los campesinos dejaban de vivir en condiciones de miseria, para pasar a vivir la más paupérrima de las pobrezas, que por cierto se vio agravada en estos años.

La crisis social y política se agudizó en el trienio 1908-1910. En el terreno económico, todos los ramos tuvieron un declive entre 1908 y 1909; mientras que para 1910, hubo un cambio favorable para casi toda la industria, en la exportación agropecuaria y en la producción de maíz, azúcar y frijol; además, el petróleo tuvo un gran impulso. Aún así, estas condiciones no beneficiaron a las mayorías. El abismo social, la marginación cultural y las vicisitudes políticas habían cargado la atmósfera.⁶¹

⁶¹ Eugenia MEYER et al, *Y nos fuimos...*, *Op., cit.*, p. 43

La llegada del Centenario de la Independencia era motivo más que suficiente para mostrar un despliegue de poder, para lo cual se derrocharon recursos en la inauguración de obras en varias ciudades. En la capital de la República se hizo lo respectivo con la estatua de Humboldt, la Columna de la Independencia, El Manicomio de La Castañeda, La Escuela Normal para Maestros, las bombas de agua de Nativitas y La Condesa, y la de la Universidad de México. Obras monumentales orientadas a brindar bienestar, insignificante en comparación con las demandas cada vez más urgentes del grueso de la población.

Se acercaba también el periodo de elecciones presidenciales, suceso para el que Porfirio Díaz se preparaba, pero las circunstancias del país eran completamente diferentes a otras ocasiones: el límite de la desesperación del pueblo se había colmado y ya fuera con el presidente o sin él, las cúpulas del poder, especialmente quienes se identificaban con el grupo de los científicos, no estaban dispuestas a perder ninguno de sus privilegios. Así las cosas, en el ambiente del teatro también se caldeaban los ánimos. México entraba en una etapa de convulsión que definiría su perfil y un factor importante que contribuiría a la agitación social era que el teatro verdaderamente político hizo su irrupción en la escena mexicana.

La problemática del pueblo encontró voz en el teatro popular, y dejó de ser una burda imitación de lo que hacían los europeos peninsulares, para adquirir paulatinamente rasgos distintivos sin tener que renunciar definitivamente a los modelos teatrales conocidos. Al mismo tiempo la multitud comenzó a descubrirse representada en los escenarios: la imagen de la pobreza que veía en el escenario, despojada cada vez más del estorbo de la censura, sí concordaba con la realidad que padecían a diario y por ello mismo desenmascaraba la falsedad de las imágenes progresistas que los actos del gobierno mostraban.

La mordaza que la maquinaria del gobierno impuso al teatro funcionó como una especie de tranca que no hacía sino entorpecer el natural desarrollo de una expresión inherente a las sociedades humanas; lo que ocasionó que la fuerza derivada de la represión creciera a tal grado que fue inevitable su estallido demoledor y revolucionario. Impedir que el teatro tomara su curso en lugar de encausarlo, fue un verdadero desatino del sistema porfirista. Ahí se almacenó una cantidad inmensurable de energía humana y su impetuoso desbordamiento nos muestra un infinito de posibilidades de expresión, que, precisamente a causa de su misma grandeza, era imposible de ser aprovechada de inmediato para un beneficio trascendente; o al menos comprendida por aquellos individuos inmersos en causas particulares.

Para comprender la función del teatro popular en sus múltiples manifestaciones, es necesario conocer sus engranajes ocultos, no los que hacían posible la ilusión escenográfica; sino los mecanismos que subyacen más allá de los individuos que le dan rostro y que pertenecen al orden más amplio de las relaciones humanas en sociedad.

Creemos que en el momento en que el teatro se desbordó, lo hacía obedeciendo al ciclo muerte-renacimiento que es fundamento de los ciclos de la naturaleza y que de alguna manera rige también en las relaciones sociales de los seres humanos. El teatro de popular tiene un cierto parecido con el carnaval pero no es posible entender ambos fenómenos del mismo modo, tal glosa no existe; no puede haber, por más semejanzas que se encuentren entre ellos, un criterio único y suficiente para definir dos fenómenos colectivos enmarcados en grupos humanos diferentes. Cada sociedad tiene un devenir distinto, determinado en gran medida por el medio natural en el que se desarrolla, por la relación entre los individuos y las instituciones que la conforman, así como por la evolución que ha experimentado durante el curso de su historia. Existen diferencias radicales que impiden hacer una consideración totalizadora de ambas expresiones populares; pero también hay

algunos paralelismos significativos. De éstos el más notable fue el principio del desorden, ya que esa es una experiencia catártica que libera las tensiones acumuladas por los individuos.

Una de las funciones que cumplen los festejos efectuados con carácter de oficial es que buscan apuntalar la inmutabilidad de la sociedad al marcar las desigualdades y subrayar los cargos de las personalidades que las ocupan. Quienes a su vez quedan obligados a mantener esta constante producción y renovación de imágenes que le permiten justificar sus privilegios y los de su grupo social.

Por su parte, el pueblo acepta estas distinciones – no sin cierta renuencia – en función de la capacidad que mira en ciertos individuos para representar y proteger los intereses de la colectividad. Acaba por someterse, por voluntad o por la fuerza, a los designios de sus gobernantes sin que ello implique la anulación de la tensión social surgida precisamente a raíz de tal diferenciación. En ese contexto el carnaval, o fiesta popular, es un tiempo extraordinario en el que el orden impuesto por la oficialidad se ve trastocado impunemente por el pueblo, que se construye a sí mismo una endeble y perentoria imagen de superioridad. En virtud de su poderoso elemento de juego, la fiesta popular permite la reformulación imaginaria del mundo mediante los recursos del espectáculo teatral, con la diferencia de que en este tiempo extraordinario el juego de la representación deja de serlo para convertirse en realidad. Cada participante destruye simbólicamente aquello que significa orden y se libera momentáneamente de la carga que la sociedad le asigna. Una vez renovado, el individuo está listo para volver a insertarse en su cotidianidad.

Este fenómeno tiene cierto parecido con el teatro popular, pero en otro período de tiempo. Una vez roto el orden en que el gobierno mantuvo sujeto al teatro, toda aquella energía reprimida encontró salida e impidió la

restauración del orden, la endeble realidad crítica que los autores de este teatro habían creado como una aspiración popular, adquirió materialidad en su producción de imágenes, que a su vez se convirtió en una realidad alterna provista de la fortaleza que el sistema había perdido.

En consecuencia, sólo cabía la posibilidad de trastocar la realidad para establecer otro orden nuevo; pero ¿quién podía tomar las riendas del asunto y llevarlo a buen término? Seguramente hubo muchos personajes que en su medida lo hicieron, entre ellos Prida se nos muestra sólidamente anclado en el desorden revolucionario, para actuar como eje de transición entre el orden porfirista y ese nuevo orden del que hemos hablado.

Durante el largo período que Díaz permaneció en el poder, recurrió constantemente al ejército, y se alió al clero para mantener en calma al país, sin darse cuenta de que aún contando con la complicidad de las conciencias de sus beneficiarios, hacia la tercera década de su administración el régimen se hacía vulnerable. Debajo de su aparente fortaleza, el paso del tiempo desgastaba al sistema, lo que permitió a pesar suyo, el avance en la generación del desorden.

El teatro empezaba a decir más de lo que los poderosos hubiesen querido; pero los autores, al igual que los intérpretes, comenzaron a jugar el juego de la verdad, en forma de broma para hacerla menos ofensiva, pero no por eso menos certera y puntual en sus apreciaciones. Comenzaba a adquirir algunos de los rasgos del carnaval, en principio abriendo la posibilidad de ingresar a un tiempo invertido en el que el orden era burlado; donde los personajes se presentaban como la contraparte del poder e intentaban marcar los límites del mismo al obligar a sus representantes a reconocer las trampas y errores en los que solían caer. Se inauguraba un nuevo espacio para el juego de la libertad, en el que la sátira y la caricatura eran la herramienta primordial para acabar con el conformismo.

En ese sentido, podemos visualizar teatro popular se desempeñaba de manera similar al carnaval, especialmente en lo que se refiere a la generación del desorden que llama a la cordura. Hacia 1909 algunos vicios de la dictadura porfirista se veían exhibidos en los teatros, pero ya no voluntariamente: ahora se mostraba la verdad sabida; o mejor dicho, padecida por la mayoría. El teatro recurrió a los “decires”, chistes y “chismes” que pululaban en las calles para satirizar los verdaderos intereses que durante mucho tiempo habían perseguido las instituciones civiles, militares y religiosas. Se consolidaba la implantación de una nueva forma de representar la vida y las relaciones sociales en el escenario; pero aunque el género chico estaba en aumento, no era la única manifestación teatral.

El 9 de agosto de 1909, el mismo año en que se estrenara *México nuevo*, la primera revista que fue considerada como verdaderamente política: “en el Teatro La Perla, de Ponce, estrena *La viuda alegre*, la obra que más representará la Iris [Esperanza] durante su carrera.”⁶²

La diversidad de espectáculos nos permite ver las preferencias del público, que era múltiple pues estaba integrado por gente de diferentes condiciones sociales, preferencias artísticas, políticas y filosóficas. Sin embargo gran parte de los sectores sociales estaban deseosos de terminar con la tiranía del sistema gubernamental, que con su actitud de amoroso padre que cuida a su tonto hijo había inmovilizado el desarrollo de sus relaciones internas imponiéndole severísimas normas de conducta. Ante esta situación el género chico cobraba fuerza ya que hacía las veces de actitud rebelde necesaria para destruir la inmutabilidad del mundo; el juego de imágenes invertía el orden, cual si fuera un agente corrosivo en plena expansión que atacaba a las figuras representativas del máximo poder.

Rápidamente la sátira se apoderó de más espacios, disimulando en algunos su presencia en función del público que captaban:

⁶² *Esperanza Iris, La tiple de hierro*, est. introd. Sergio López Sánchez, México INAH, 2002, p. 281

La diferencia psíquica que separa a la clase elevada de mexicanos de la clase inferior, radica en que los primeros disimulan de un modo completo sus sentimientos de menor valía, porque el nexo de sus actividades manifiestas con los móviles inconscientes es tan indirecta y sutil, que su descubrimiento es difícil, en tanto que el <<pelado>> está exhibiendo con franqueza cínica el mecanismo de su psicología, y son muy sencillas las relaciones que unen en su alma lo inconsciente y lo consciente.⁶³

Es curioso notar que el gusto del público por las revistas teatrales había sido amplio, pero conforme se desarrollaba este género en lo que se refiere a su posibilidad de expresión, esta preferencia iba en constante aumento. Ahí se podían mostrar abiertamente los deseos más ocultos, no solamente en lo que a política se refiere, sino a la trasgresión de las limitantes de índole moral, al desenfreno sexual, la embriaguez y la destrucción de los convencionalismos sociales. En el teatro se comenzaba la destrucción de la máscara con la cual el gobierno había sometido a su pueblo. El teatro popular, especialmente la revista encontraba las fisuras del sistema para agrandarlas o en todo caso obviarlas; hacía escarnio de ellas y se fortalecía al tiempo que se congratulaba con el público.

En ese sentido es que encontramos semejanzas con la función catártica del carnaval, sin que sea lo mismo

[...] De hecho, el carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores. También ignora la escena, incluso en su forma embrionaria. Ya que una escena destruiría el carnaval (e inversamente la destrucción del escenario destruiría el espectáculo teatral).⁶⁴

Pese a que el escenario se veía prácticamente asaltado por personajes extraídos de los barrios populares, quienes se enfrentaban en igualdad de circunstancias a los guardianes del orden y obtenían triunfos periódicos sobre

⁶³ Samuel RAMOS, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Espasa Calpe, 1951, p. 62

⁶⁴ Mijail BAJTIN, *La cultura popular en la edad media...*, *Op., cit.*, p. 13

éstos, no dejaban de ser representaciones teatrales, que se desbordaban a sí mismas -cierto- dadas las condiciones de inconformidad e injusticia que predominaban, pero éstas se volvían a hacer patentes con tan sólo salir de la sala donde habían sido denunciadas apenas un momento antes. En el teatro se exaltaban los ánimos para luego culminarlos con bailes y canciones picarescas; se exhibían los defectos del sistema; se burlaba el orden ridiculizando en escena a cualquiera de sus representantes; se alcanzaba una especie de catarsis que, sin embargo, no significaba el renacimiento del individuo y por el contrario nulificaba su efecto al confrontarse nuevamente la realidad. Así pues, había que volver al teatro, al momento carnavalesco que libera por medio de la destrucción. La reincidencia en este acto generó el vacío en un país donde las clases más desprotegidas querían reconstruirlo sobre bases más igualitarias, pero una clase llena de privilegios se oponía tenazmente.

A partir de los sucesos con los que se inicia el proceso revolucionario el teatro terminó con las barreras que le imponía la censura positivista y estalla en todo tipo de alusiones políticas, sociales, religiosas, artísticas, económicas, etc., la mayoría de las veces cargadas de comentarios con intenciones virulentas. El poder porfirista había sido derrocado, el caos era una realidad a partir de la destrucción de la inmutabilidad; pero nadie sabía cuando o cómo vendría el reacomodo del país, los límites del juego carnavalesco que vivía el teatro se habían trascendido; pero no vendría el reordenamiento social sino mucho tiempo después de ser manoseado por los caudillos revolucionarios.

Segunda Parte

Los motivos de la risa en la dramaturgia de Pablo Prida

Las postrimerías del porfiriato y los primeros años de la lucha revolucionaria dan cuenta de una gran correspondencia entre el teatro y la vida cotidiana, de modo que el camino que siguió el uno fue el mismo que el otro; que si el movimiento perdió el rumbo es porque se vio enturbiado por intereses particulares. Esa misma situación encontró eco en los escenarios teatrales, llenándolo de situaciones obscenas o generando obras vacías de argumento.

Algunos autores y críticos de la época se empeñaban en desacreditar al teatro popular aduciendo que, al estar destinado al público masivo se trivializaba cada vez más. Este argumento no carece de razón, pero existe una relación congruente entre los temas que se trataban en dichas obras y la forma que se elegía para presentarlas; en cómo reaccionaba el público ante un mismo acontecimiento, visto en el teatro y visto en la realidad; y en la influencia que los acontecimientos políticos ejercían sobre el público, en contraste con los comentarios que se hacían en el teatro a raíz de dichos acontecimientos. Recordemos que en determinados momentos quien detenta el poder teatraliza sus actos, con la finalidad de hacer patente su fortaleza en la esfera pública. El pueblo por su parte, atraído las más de las veces por el derroche, presencia asombrado esas demostraciones de poderío, pues a fin de cuentas están destinadas a él y a pesar de su voluntad reconoce las diferencias que existen entre las clases sociales.

Ciertamente una cosa viene con otra y en el mismo momento que se establecen dichas diferencias, los privilegios de una clase abonan el germen

del rencor social de la otra. Cuando esto sucede, se genera una gran tensión que debe ser liberada con periodicidad, de preferencia por medio de eventos colectivos, los cuales, pueden ser propiciados por los representantes del poder para afianzarse en él. Esta situación se asemeja, como ya hemos visto, al ciclo del carnaval que debería resolverse en sí mismo, pero existía la diferencia de que los momentos de relajación llegaron a ser tan insuficientes que la tensión no pudo ser controlada. El teatro pudo haber servido para este fin, en cambio, sobrevino un desbordamiento que pretendía arrollar toda representación de poder para revolucionar la estructura social.

Si bien esta condición perduró por varios años, no lo fue con la misma fuerza que en los primeros tiempos. La guerra civil, aunada a la aparición de la radio y el cinematógrafo, modificó sustancialmente el derrotero por el cual transitaría el teatro. Después de la súbita explosión de los primeros años de la Revolución, el gran público dejó de interesarse por las alusiones políticas, se había hartado de satirizar a los máximos representantes del poder. La burla había trasgredido todos los límites, e incluso había hecho víctima de sus ataques a los líderes revolucionarios que empezaba a perder popularidad.

Con el asesinato del presidente Francisco I. Madero, el 22 de febrero de 1913 terminaba la etapa inicial de la Revolución. Se había demostrado la imposibilidad de una transformación real inmediata de la sociedad porfirista: las fuerzas antagonistas impedían que hubiera un rumbo definido para la nación, comenzaba ahora una etapa en la que el caos y la anarquía reinarían. El hambre, la enfermedad, el vicio y todas las calamidades que traían consigo las batallas hicieron prevalecer en la gente el sentimiento generalizado de unión en la desgracia, el amor al terruño que latía en la mayoría de los corazones se hizo patente.

Los esfuerzos realizados por el pueblo en apoyo a sus dirigentes no habían culminado en la transformación que buscaban. En cambio, el movimiento se vio ensombrecido por los fracasos políticos e ideológicos que obstaculizaron y vinieron a agravar seriamente la condición del país. La autoridad moral de la Iglesia, estaba dañada, los líderes políticos se mostraban rapaces o desorientados; al sentirse aún más desprotegido por las instituciones del gobierno, el individuo se volvió a sí mismo y a los esfuerzos que le permitieran subsistir en aquel mar de caos. Era un intento de sobrevivencia que incentivó el florecimiento y desarrollo de la etapa folklórica del teatro de revista que veremos más adelante.

7. Pablo Prida sus incursiones en el teatro popular mexicano

La exhibición que el teatro de revista hacía de los problemas corrientes fue durante mucho tiempo, un gran atractivo para el público; pues mostraba la realidad de la población. O mejor sería decir, mostraba algo que se parecía extraordinariamente a la realidad sin pretender representarla.

Si aceptáramos solamente que el teatro tiene la virtud de ser como un reflejo de la vida humana y de su sociedad, estaríamos minimizando arbitrariamente la complejidad de este arte. Por el contrario, el teatro toma de la realidad algunos elementos que necesita para construirse; los procesa y modifica de acuerdo a sus propósitos, de modo que cuando nos devuelve en diálogos e imágenes lo que ha tomado del entorno ya no es lo mismo. Más aún, el teatro popular tenía una especial riqueza en el habla, ya que durante la representación se improvisaba constantemente, de acuerdo a las exigencias del público y a los acontecimientos sucedidos en el ámbito nacional.

El espectador reconoce lo que hay de realidad en el escenario porque asiste a una síntesis de la misma y puede adentrarse en ella en la medida en que logra decodificar los signos del lenguaje que se están utilizando. Es quizá por eso que durante la época que nos ocupa el teatro que se desarrolló con mayor empuje fue aquél que utilizaba el lenguaje más accesible; es decir, la revista y no el de experimentación o bien que proviene de modelos extraños. En todo caso, el público gustaba de asomarse a su propia cotidianidad, a través de la mirada de los autores de revista, y exigía de ellos que una y otra vez le mostrara cosas nuevas, probablemente como una expresión de la necesidad de auto reconocimiento. No creo que los autores dedicados al teatro popular se

hayan dado cabal cuenta de esta búsqueda de identidad en el sentido en que ahora nos la estamos planteando; pero, cabe la interrogante de qué sucedía con los otros personajes que sí lo entendían de esta manera y tenían relación con el teatro.

Buscando la permanencia del público en las salas teatrales la revista retomó, no sabemos si de manera conciente, la exploración del espíritu de lo mexicano para degenerar las convenciones y paradigmas del valor estético establecidos en el régimen anterior. Así pues, el folklor se estableció con gran fuerza en virtud de que tenía como característica

Un tono irreverente, desclasificador, iconoclasta con que la cultura popular perpetra su venganza contra la clase dominante que le ha secuestrado en los preceptos el frenesí y la vitalidad de sus tradiciones.⁶⁵

Se tomaron figuras concretas para atacarlas y destruirles el halo de inalcanzables que hasta entonces les había rodeado, colocándolas en el nivel social más bajo donde eran escarnecidas por el vulgo. Frente a este proceso, el carácter nacional se exaltaba, pues quedaba distanciado simbólicamente de aquellos que provocaban el malestar colectivo. En consecuencia, el mexicano, *lo mexicano* aparecía como superior al orden de la realidad. Sin embargo no había una forma generalizada de definir o acotar lo mexicano.

Vinieron entonces los sucesos que desembocaron en la *Decena trágica*, y que fueron el motivo por el cual, Pablo y Ramón Prida abandonaron el país. Ramón, que hasta entonces había sido pieza importante en el gobierno, fue visitado días antes del suceso, (10 de febrero de 1913) por tres emisarios de Félix Díaz para invitarlo a unirse al movimiento de la Ciudadela. Ramón se negó a apoyarlo

⁶⁵ Armando María y Campos, *El teatro de género chico...*, *Op., cit.*, p. XIII

Como yo me había negado a secundar aquél movimiento juzgué peligroso para mi persona permanecer en México y sobre todo estar en la Ciudad en los momentos en que se consumara el crimen proyectado. Violentamente arregló su viaje y el martes en la noche en el último tren salió de la ciudad rumbo a la frontera. El miércoles 12 llegó a San Luís Potosí y vía Tampico llegó a Monterrey el día 14.⁶⁶

Ahí se entrevistó con el general Teviño para preparar la contraofensiva al movimiento huertista, pero sus negociaciones no tuvieron éxito. Fracasada su misión Ramón volvió a la ciudad de México donde ya se había instalado el nuevo gobierno. Huerta le ofreció garantías para su seguridad, además de su amistad y un puesto en el gobierno. Sin embargo, ocho meses después se dio cuenta que “nadie tenía garantías, ni ninguno de los funcionarios podía darlas, en un régimen que había comenzado con un crimen y a fuerza de crímenes quería sostenerse”⁶⁷ Siguió entonces el esfuerzo de Ramón por escapar del país, se ignoran los medios de los que se valió para ello, pero en noviembre de 1913 aparece en El Paso, Texas, y en enero de 1914 se encontraba ya en Nueva York impartiendo conferencias sobre la Revolución Mexicana. Desde ese lugar⁶⁸, Pablo Prida se traslado a la ciudad de La Habana, y poco tiempo después regresaría a la ciudad de México.

De vuelta Pablo se encontró con una situación muy difícil, según su parecer la vida del país no se encausaba ni había negocios; su anterior filiación política representaba un serio obstáculo para reinstalarse en sus anteriores ocupaciones:

Al volver a México mi situación era difícil: el bufete de don Rosendo Pineda (reconocido como el líder del Partido Científico) había desaparecido, y no había

⁶⁶ Apud, en Elena Zondowicz, *Op., cit*, 1988, p. 89

⁶⁷ Idem, p. 98

⁶⁸ En su libro, Pablo Prida no menciona las causas que lo llevaron al exilio, pero creo que debe haber sido una decisión de su padre el ponerse ambos fuera de peligro. Transcribo un fragmento de una carta de Ramón Prida enviada a su hijo Antonio y fechada en la ciudad de Nueva York el 22 de abril de 1914 “...*Te mando mi retrato, el último que me he hecho, en ésta y en vísperas de salir, no sé para dónde, porque no sé dónde me lo permitan los acontecimientos; pero puedes estar seguro que estaré donde mi deber me llama. Tú no olvides que ausentes Pablo y yo, tienes que cuidar a tu Mamá y a tus hermanas y que si desgraciadamente no nos volvemos a ver, te encargo que las cuides.*” Tomado de Elena ZONDOWICZ, *Op., cit*, p. 129.

tribunales y los clientes que dejé tenían ya otros abogados, no era, por lo tanto, posible abrir un despacho y empezar a formar clientela en condiciones tales y menos habiendo pertenecido al bufete de Pineda.⁶⁹

Estando en esta situación volvió Pablo a encontrarse con un viejo conocido, Carlos M. Ortega, quien tenía ya bastante experiencia en asuntos de teatro, y juntos decidieron embarcarse en una nueva empresa. Los autores Romero Toblea y Ortiz Careaga habían terminado una exitosa temporada de la obra *El vacilón* en el Teatro Apolo. Este espectáculo, y en general el teatro mexicano, estaba, según lo define Prida “contaminado por el clima reinante en la Ciudad, comenzó a encanallarse hasta ponerse a la altura del gobierno de Huerta que padecíamos entonces”⁷⁰, así pues optaron por colgarse del éxito que tuvo dicha obra, desde ese momento Pablo:

[...] decidió colgar la toga, y colgada se quedó para siempre, e intentar una aventura teatral llevando a la empresa del Teatro Apolo, de Ramón Valdez una obra, que se procuró fuera lo más grosera posible y que llevó por título “los efectos del vacilón”, estrenándose el 4 de abril de 1915 ante la frialdad del público, que a duras penas la pasó, pues según la opinión del empresario, era demasiado inocente para el Público del Apolo. ¡Y nosotros que la llevamos avergonzados de nuestra leperada!⁷¹

Este comentario nos reafirma la idea de que el teatro adoptaba los ambientes que traían consigo los acontecimientos, incluso el canallesco que se había apoderado de la ciudad no sólo a raíz de las costumbres escandalosas del presidente sino como parte de un proceso de decadencia de los valores, que era propiciado por la inestabilidad que reinaba en el país. En contraste con esta pérdida de valores había quienes, ante el sonado éxito de *El país de la metralla* de José F. Elizondo le atribuyeron un deber casi sagrado de:

⁶⁹ Pablo PRIDA, *Y se levanta el telón... mi vida en el teatro*, México, Ediciones Botas, 1960 p. 24

⁷⁰ Idem p. 18_

⁷¹ Pablo PRIDA, *Cincuenta años... Op., cit.*, p. 18

[...] contribuir a hacer patria regenerando al pueblo y sembrando en su espíritu, no solo el amor a su patria, que lo siente, pero vagamente, sino la idea de dignificarse y hacerse culto. Quizá nadie como él está ahora en aptitud de lograr este fin, por sus condiciones de cultura, decencia y observación del carácter del pueblo de México⁷²

Este miramiento parece ser un reclamo latente en la vida intelectual del país, que se venía expresando bajo diferentes formas desde tiempo atrás. Nuevamente se revela el anhelo de encontrar el cauce de la vida nacional; pero en este caso, un cronista le dejaba todo ese inmenso trabajo a un autor dramático, quien por haber expresado su visión de un solo acontecimiento, sufrió la persecución del gobierno. Es claro que semejante encargo excedía toda proporción de responsabilidad humana. Lo que creemos relevante del caso es que ambos eran personajes muy conocidos en la época y cuyas voces representaban a grandes sectores del público.

El ascenso de Victoriano Huerta a la presidencia se convirtió en un obstáculo que modificó significativamente el rumbo que diversos grupos de artistas e intelectuales, como el de los ateneístas, habían tomado para transformar al país; y representó un descalabro para quienes, como ya hemos visto, optaron por una transición mesurada pero decidida hacia una forma de gobierno en la que hubiese participación consciente por parte de la mayoría de los sectores sociales. En función de esos ideales, el grupo de los ateneístas trabajó muchos años incluso, los de mayor turbulencia en el país, presentando conferencias, discutiendo temas de actualidad, científicos, artísticos, filosóficos, etc., alcanzando un impacto decidido en la nueva conciencia social.

El año de 1915, año del hambre en la ciudad de México, fue también muy importante en la vida del teatro, a causa de algunos estrenos cuya singularidad

⁷² Armando María y Campos, *El teatro de género chico...*, *Op., cit.*, p. 141

radicaba en dar cuenta sobre el caos en la circulación de billetes de diversas denominaciones y procedencias. Entre ellas encontramos una de Prida:

El 23 de noviembre de 1915 estrenan en el Lírico Ortega y Prida, con música seleccionada por los mismos bajo el seudónimo del Maestro Campanini “El país de los cartones”, que llegó a ser milenaria y sirvió de base para una colaboración de estos autores, larga y sincera⁷³

Con esta obra se inauguró una etapa diferente en el teatro mexicano, que entonces era un pueblo analfabeta casi en su totalidad, y en el que subsistía el ideal romántico que hace al individuo preferir lo propio de la nación a que pertenece. Este sentimiento encontró como su expresión más profunda el folklorismo, un viraje hacia la posibilidad de rescatar la identidad nacional a través de sus tradiciones y costumbres, pero, en aquél contexto en que prevalecía la idea de desarrollo y modernidad, ¿cómo incorporar estas manifestaciones tradicionales al teatro sin volver al modelo estético impuesto por el régimen porfirista, y sin perder ese aire de vanguardia tan de moda entonces?

En ese mismo año, los grandes caudillos sociales todavía luchaban por el bienestar colectivo; no obstante, así como Villa lo hacía en el norte, Zapata hacía lo propio en el sur, sin que alguno de ellos tuviera una idea totalizadora del bienestar colectivo. Cada uno buscaba los beneficios para una parte de los pobladores; es decir, para aquellos que los seguían, pero desatendían y en ocasiones perjudicaban a los demás, obligándolos a participar en los combates y a hacer de la guerra su actividad principal.

En ese contexto el teatro optó por mostrar cuadros costumbristas o a llenar los escenarios de objetos propios de las distintas regiones del país. Se compusieron canciones que apelaban al nacionalismo mexicano, no para plantear reflexiones de algún tipo; sino para darle continuidad al principio

⁷³ Pablo PRIDA, *Cincuenta años de teatro frívolo*, Op., cit, p. 20

lúdico iniciado años atrás con muchísimo éxito. Se trata, al parecer, de redimir lo mexicano. La manifestación nacionalista en el teatro consistió en recuperar aquello que parecía lo más representativo de México, los escenarios se llenaron de zarapes, ollas de barro, trajes de charro y vestidos profusamente bordados con los colores patrios, con la particularidad de ser más cortos de lo usual a fin de permitir que el público apreciara los atributos de las tiples. De igual modo, los paisajes que se representaban en telones y decorados se hicieron más exquisitos; las canciones fueron más melancólicas o bravías y la belleza de las tiples, segundas tiples y bailarinas adquirió un valor especial. No sólo fueron intérpretes del escenario, muchas de ellas aceptaron ponerse al alcance de los hombres que tuvieran los recursos suficientes para acceder a sus encantos. La *Cocottería*, que había estado presente en el teatro durante mucho tiempo, adquirió nuevo empuje, salió del escenario y poco a poco inundó las calles de la ciudad. Pasaría todavía algún tiempo antes de que esta moda se generalizara entre algunos sectores de la población, y se adoptara libremente pero no sin ciertas reservas.

La explosión del teatro posterior a la caída del porfirismo, dijimos, se asemeja a la inversión carnavalesca del mundo; pero en este caso, el teatro había entrado en una etapa de grande ebullición, en la que los extremos estaban verdaderamente alejados uno de otro. El restablecimiento del orden con Madero no fue suficiente para recomponer ese orden invertido en la sociedad, la traición de Huerta vino a darle mayor impulso a la decadencia, y aumentó todavía más al agregarle ahora la corrupción de sus costumbres. Para no quedarnos en la mera suposición de lo que pasaba entre el público durante las representaciones de teatro popular, cito a José Clemente Orozco quien con su testimonio nos deja ver algo de lo que él presencié,

Unos de los lugares más concurridos durante el huertismo fue el Teatro María Guerrero, conocido también por María Tepache, en la calle de Peralvillo. Eran

los mejores días de los actores Beristáin y Acevedo, que crearon ese género único. El público era de los más híbridos, lo más soez del ‘peladaje’ se mezclaba con intelectuales y artistas, con oficiales del ejército y de la burocracia, personajes políticos y hasta secretarios de Estado. La concurrencia se portaba peor que en los toros; tomaba parte en la representación y se ponía al tú por tú con actores y actrices, insultándose mutuamente y alterando los diálogos en tal forma que no había dos representaciones iguales, a fuerza de improvisaciones. Desde la galería caían sobre el público de luneta toda clase de proyectiles, incluyendo escupitajos, pulque o líquidos peores y, a veces, los borrachos mismos iban a dar con sus huesos sobre los concurrentes de abajo. Puede fácilmente imaginarse qué clase de ‘obras’ se representaban entre actores y público. Las leperadas estallaban en el ambiente denso y nauseabundo y las escenas eran frecuentemente de lo más alarmante. Sin embargo, había mucho ingenio y caracterizaciones estupendas de Beristáin y Acevedo, quienes creaban tipos de mariguanos, de presidiarios o de gendarmes maravillosamente.⁷⁴

Un año antes, agosto de 1914, Carranza obtuvo la rendición incondicional y renuncia de Huerta. Cuando por fin se restableció el orden constitucional, el ambiente de la capital estaba completamente enrarecido y es lógico suponer que no cambiaría de la noche a la mañana porque un gobierno se fuera para dejar su lugar a otro.

El país tuvo un respiro, se quitó la mordaza que se le había impuesto a la prensa, y esta pudo informar con veracidad acerca de los crímenes y aberraciones cometidas durante el huertismo, sin embargo, tras la euforia que trajo la entrada de los ejércitos revolucionarios a la ciudad, comenzaron los desmanes, y fue necesario imponer la ley marcial.

Cuando Venustiano Carranza se instaló en el poder no tenía medios económicos para defender su causa; así que al igual que el gobierno derrocado obtuvo financiamiento mediante la imposición de préstamos forzosos a

⁷⁴ Apud en: Armando MARÍA Y CAMPOS, *El teatro de género chico...*, *Op., cit.*, p. 154

comerciantes y banqueros. El adeudo a empleados públicos y nuevamente la peor medida de todas: la emisión de papel moneda sin tener un respaldo firme para hacerlo.

Estas medidas afectaron a las familias de menores ingresos que vieron elevarse los precios de los alimentos y de los artículos de primera necesidad, y disminuir al mismo tiempo su poder adquisitivo. Más aún, los alimentos comenzaron a escasear; las escuelas financiadas por el régimen debieron cerrar sus puertas por falta de fondos y se suspendió el pago de salarios a empleados federales lo cual motivó innumerables quejas.⁷⁵

Circulaban entonces billetes de diferente procedencia que fincaban su valor en el poderío militar del bando que lo emitía, de tal modo que estaban completamente sujetos a los avatares de los campos de batalla y esta situación prevaleció durante varios años. Al respecto, Prida narra una reveladora anécdota según la cuál:

Era la época de la Revolución, cuando nuestra moneda cambiaba de valor constantemente, lo que nos obligaba a no poder fijar el precio de la entrada al teatro, sino media hora antes de que las funciones comenzaran y sucedió que, los precios de entrada que al iniciarse la temporada eran de \$2.00 por tanda, en luneta, llegaron a valer \$35.00 y que, al día siguiente de la fecha en que el valor de los billetes fue nulificado por el ministro de Hacienda de don Venustiano Carranza, licenciado Luis Cabrera, su precio se redujo a \$0.25 centavos la tanda. (...) Habíamos tomado la costumbre, dada la inestabilidad de la moneda, de cambiar diariamente lo recaudado en la noche, a la mañana siguiente, por monedas de valor estable, a cuyo efecto, un agente de bolsa iba a eso del mediodía a mi hotel, a donde hacíamos la operación bursátil. El hombre era muy puntual y mi sorpresa fue grande esa vez en que, dada la una de la tarde no se había presentado a recoger el dinero, que tenía en un enorme chiquihuite, porque era mucho papel, y que ese día llegaba a la enorme fortuna de treinta y cinco mil pesos; como no se presentó salí a ver a qué se debía su informalidad y

⁷⁵ Eugenia MEYER et al, *Y nos fuimos...*, *Op., cit.*, p. 70

al salir del hotel me enteraron de lo que había ocurrido: que los billetes no valían absolutamente nada. (...) ¡Quién nos iba a decir aquella noche en que empresarios afortunados, recaudamos en la taquilla del ‘Teatro Olimpia’ la fabulosa suma de TREINTA Y CINCO MIL PESOS, [sic] el ingreso más grande en nuestra vida de empresarios, que a la mañana siguiente todo ese papel carecería por completo de valor y que ya sólo servía como ‘moneda de UTILERÍA’ con la que en la escena los artistas simulaban las entregas de dinero”⁷⁶

La rápida sucesión de los acontecimientos hacía prácticamente imposible que los autores pudieran captarlos todos y llevarlos al teatro, sin contar también los peligros que se corrían al tratarlos; aún así, algunos autores tuvieron rumbosos aciertos en el teatro. La mala decisión de los gobiernos efímeros de recurrir a la emisión de billetes para allegarse recursos provocó muchos conflictos a la población y fue motivo de chacoteo en diferentes obras entre ellas *El país de los cartones*, que fue la primera con que Prida se hizo verdaderamente notable entre los autores de la época:

El 23 de Noviembre [de 1915] se estrenó en el Teatro Lírico el ‘Desastre financiero cómico –satírico-bailable, en un acto, dividido en tres cuadros, libro de los señores Carlos M. Ortega y Pablo Prida, música del maestro Campanini (...) titulado “El país de los Cartones”, espectáculo de actualidad política que alcanzó un gran éxito y que todavía en febrero de 1927 se presentaba como obra de repertorio, con números y *couplets* alusivos a la situación de entonces.⁷⁷

En esta obra, la estatua de Colón cobraba vida para entablar conversación con un guardia en torno a la situación que prevalecía en la metrópoli en aquél año, le pedía que lo llevara a recorrer la ciudad y comprobar lo que había escuchado. Así comienza un recorrido por la capital, en el que se da cuenta de que la ciudad y sus habitantes se encontraban a merced de los diferentes

⁷⁶ Pablo PRIDA, *Y se levanta el telón*, *Op., cit.*, p. 41 - 42

⁷⁷ Armando MARÍA Y CAMPOS, *El teatro de género chico...*, *Op., cit.*, p. 183

ejércitos revolucionarios que se apoderaban de ella o la perdían constantemente. No faltaba la presencia de los “coyotes”, especuladores de monedas que se habían convertido en una plaga. Los múltiples billetes que circulaban como papel moneda, entre ellos los “Papeles de Veracruz”, los de “Dos caras”, las “Sábanas villistas”, los “Revalidado alto” y “Revalidado bajo”, los “Cartones”, las “Planillas” entre muchos otros.

En rigor de verdad, esta revista no tiene desperdicio como estampa de la época, alegre e ingeniosa, que recoge con fidelidad fotográfica la vida metropolitana y muy revolucionaria del México de 1915.⁷⁸

Al parecer, *lo mexicano* no eran los zarapes con los que se le improvisaban vestidos a las tiples, tampoco las jícaras, cazuelas o sombreros con las que vestían sus senos, el folklorismo significaba la representación de las malas costumbres de gobierno y gobernados⁷⁹. En esta obra puede apreciarse el rencor que el pueblo albergaba hacia sus instituciones y sus políticos; pero existe una notable contradicción en el diálogo de uno de los personajes, pues reniega agriamente del orden institucional, al tiempo que busca un “empleíto” en el gobierno. En aquellos tiempos de zozobra, en los que se tenía como mira transformar completamente las instituciones del país, algunos pensaban que emplearse para el gobierno era un medio para tener alguna certidumbre.

La obra se convirtió en un emblema de la situación que se vivía en México por aquellos años, al grado de que tendría una segunda parte igualmente significativa y exitosa de la que hablaremos más adelante.

La ciudad se divertía sin que por esto quedara exenta de los padecimientos de la guerra, ¿cómo podía excluirse de esta realidad? La constante lucha había motivado el descuido del campo y de la planta productiva. Los obreros en cualquier parte del país enfrentaban problemas casi idénticos: inflación, insuficiencia alimenticia y desempleo eran padecidos lo mismo por los

⁷⁸ Armando MARÍA Y CAMPOS, *El teatro de género chico...*, *Op., cit.*, p. 187

⁷⁹ Desafortunadamente no hemos podido encontrar el libreto de la obra mencionada para conocerla en su totalidad pero es posible consultar un fragmento en el libro de Armando María y Campos.

estibadores en Mazatlán que por los trabajadores de los ferrocarriles en San Luís Potosí o las manufactureras en México. Debido al recrudecimiento de las luchas faccionales, llegaron a escasear los alimentos en la ciudad, lo mismo que el carbón, la electricidad y muchos otros productos de consumo básico. Además, los transportes se paralizaban y los ejércitos revolucionarios cortaban el suministro a las ciudades,

Toda esta situación repercutía en la capital donde los problemas se agudizaron desde que Obregón la ocupó a comienzos del año y hasta abril de 1915: los zapatistas cortaron el agua que venía de Xochimilco e impidieron el paso de los alimentos provenientes del sur; los villistas hicieron lo mismo con las provisiones procedentes del norte. Se carecía de combustible, tanto así que se cortaban árboles hasta en los parques públicos. La luz se racionó por falta de carbones para las lámparas de arco y el racionamiento trajo consigo la interrupción de los servicios telefónico y telegráfico que quedaron limitados a los asuntos de gobierno.⁸⁰

Transcurrió el año y en 1916, Prida vuelve a presentar dos obras completamente representativas. La primera en el mes de junio que llevó por nombre *El golpe del coyote*. En ella se exponía la situación tan caótica que se había apoderado de la ciudad, donde prácticamente todo mundo especulaba con los diferentes billetes que circulaban. La otra obra se presentó en el mes de julio, llevó por nombre *La ciudad triste y desconfiada*, y fue la continuación de *El país de los cartones*. Al principio de la obra se presentaba un desconocido vestido de frac para explicar por qué la ciudad era triste y desconfiada. Creo que vale la pena traer a estas páginas dicha introducción:

Desconfiada de su propio esfuerzo. Aquí todos atentos solamente a las tres grandes pesadillas de la época, no se ocupan más que de la coyotería, la politiquería, y la cocottería. Y es que entre nosotros todo es cotizable; se cotiza el dinero, se cotiza el amor y se cotiza el credo político, sin que nadie entone el Yo pecador... y, claro, el extranjero que llega a nuestras playas tan desnudo de

⁸⁰Eugenia Meyer et al, *Y nos fuimos...*, Op., cit, p. 85

ropas como de conciencia aprovecha nuestra propia desconfianza para proclamar la superioridad de lo de afuera sobre lo de adentro. De ahí, que nuestra eterna manía de desconfiar de lo de casa, ha nacido el poderoso imperio de lo extranjero y la frase que todo lo justifica: *cosas de este país...* decimos a cada momento. Si estalla una revolución entre hermanos, si descarrilan los trenes, si se emite papel moneda, si suben los comestibles, si cambia la temperatura, si se nos escapa la mujer y hasta si tropezamos con un charco en la calle. Y es que no nos ponemos a considerar que “estas cosas de este país” suceden en todas partes. Y lo que realmente son “cosas de este país” es el respeto a todo lo extranjero, aunque sea falsificado, por el solo hecho de ser extranjero. Para decir estas cosas desagradables, porque son ciertas, antes de descorrer la cortina he salido yo, el Sentido Común, el menos común de los sentidos, que no por ser poco conocido había de hablaros con menos franqueza.⁸¹

Persistían la desconfianza y la especulación, así lo expresa Prida, en esta y en otras obras de su autoría, donde presenta su visión respecto a las transformaciones por las que atravesaba la sociedad.

No es extraño que se haya convertido en uno de los más importantes autores de la época, cuyos éxitos no estaban fincados en la casualidad o en la imitación; sino en una fina capacidad perceptiva de los cambios más significativos en aquel caos, aunada a un innegable talento artístico e insuperable sentido de la espectacularidad según quedó demostrado en varias ocasiones a lo largo de su carrera como autor y empresario

⁸¹ Armando MARÍA y CAMPOS, *El teatro de género chico...*, *Op., cit.*, p. 204

8. *Frente al error*: Pablo Prida y la ley del divorcio

En 1916 la ciudad de México mostraba un rápido proceso de transformación. Las modas extranjeras empezaban a ser aceptadas por una parte de sus habitantes y se extendían a otros aspectos además del modo de vestir o hablar. Ello daba cuenta de las formas de convivencia y el reforzamiento de ideas que ya estaban presentes con anterioridad; pero que ahora comenzaban a tener legalidad además de una mayor aceptación.

En este acelerado cambio al que se sometía a la mentalidad de los mexicanos subyacía un peligro velado, de un momento a otro las costumbres tradicionales se vieron confrontadas con nuevos lineamientos legales que permitían mayor libertad en la toma de decisiones. Entonces la libertad en un plano de igualdad hacía responsable a cada individuo por sus actos, esa era una situación a la que el pueblo no estaba acostumbrado, esta nueva realidad no le aportaba los elementos necesarios para analizar detenidamente su condición. Es por eso que la promulgación de la *Ley del divorcio* se revela tan significativa y entendemos que Prida se haya detenido a reflexionar al respecto; pues, la medida aprobada, lejos de beneficiar a la población, le agregaba un elemento más de confusión.

Además de la adopción de los parámetros externos, subsistía en el país la cultura antigua que algunos de sus habitantes quisieron mantener oculta, pero que aún hoy se hace presente de muchísimas formas en la vida cotidiana. No pensamos que adoptar una moda, ni entonces ni ahora implica un error, la falla radica en tratar de esconder los caracteres propios en la moda; pues entonces, ésta se convierte en un disfraz, que queda mejor o peor acabado según los recursos de que se disponga para ello. Esto era precisamente algo de

lo que estaba sucediendo y pienso que la aprobación de la *Ley del divorcio* 1916 tuvo un impacto significativo en la conducta de la población, puesto que se mantenía arraigado el comportamiento tradicional entre hombres y mujeres, pero cada vez con más frecuencia se mostraba como cosa natural el recurso de la coottería, o el divorcio como gran remedio a los “errores”. La recurrencia al divorcio pudo haberse visto también como una moda, originada a partir de las conductas públicas exhibidas en los escenarios donde se presentaban revistas “de actualidad”.

Al propósito Prida escribió la obra: *Frente al error*, que trata la historia de una pareja de esposos adinerados, donde él (Luis) no tiene otra preocupación que el dinero y encontrar formas de conseguirlo en mayor cantidad. Después de tres años de matrimonio, ella (Edelmira) está harta de la situación; pues además de que el vínculo sentimental con su esposo se ha deteriorado, se queja constantemente de que sus cualidades artísticas permanecen ‘injustamente’ reprimidas al lado de Luís.

A lo largo de la obra vemos a otros personajes que vienen a representar las diversas posturas ideológicas que la mencionada ley suscitó; así por ejemplo, encontramos al viejo libertino incapaz de establecer relaciones de compromiso con nadie; el niño rico, al que la opulencia ha mantenido en la holgazanería y el vicio; Magdalena amiga de Edelmira, mujer moderna de maneras correctas y progresistas, que incita a que su amiga haga lo que ella misma no se atrevería a hacer; y en contraste con todos estos personajes, una prima que, pese a su origen humilde, se ha conducido con rectitud aún en los momentos más adversos de su vida.

Prida confronta a personajes que representan diversas posturas ideológicas y nos permite ver la polémica que encendió el tema del divorcio. En la primera escena de la obra, se desarrolla una recepción en casa de Luís y Edelmira, quien junto con otros amigos tratan el tema del divorcio *por incompatibilidad*

de caracteres. Aquí se muestra la postura de cada personaje y cómo la nueva disposición se estrella contra el pensamiento tradicionalista que de ninguna manera acepta la posibilidad de modificar las viejas estructuras.

Quizá esta renuencia al cambio sea sólo un prejuicio heredado de antaño, pero esta idea común, convivía con un incesante incremento en la adopción de la *cocottería* como estilo de vida. Así pues nos encontramos con dos estructuras tradicionalmente opuestas entre sí y una tercera, no bien vista, que se ofrecía como escape hacia una libertad incomprendida que desembocaba en muchos casos en situaciones de grave conflicto individual o familiar.

Cada vez fueron más las personas que dieron el paso hacia esa tercera opción, algunas por convencimiento propio, pero otras más obligadas por las circunstancias. Este es el peligro a que nos referíamos líneas arriba, pues la población, en particular la femenina, entró en una etapa sumamente compleja con respecto a su participación en el nuevo orden. El discurso oficialista abogaba por la igualdad entre hombres y mujeres, pero en la práctica cotidiana había una actitud paternalista hacia ellas. Este proteccionismo que ponía a la mujer bajo la tutela del hombre, quien era padre, esposo, guía, proveedor, censor, la máxima autoridad en cualquier familia; venía a chocar con el espíritu libertino de muchos hombres que, a partir de lo que veían en el teatro consideraban a las mujeres como un objeto, cuya principal función era sexual.

Continuando con la obra, pronto advertimos que Prida hará cambiar de opinión a la esposa, quien vive en total contradicción consigo misma, ya que es capaz de reconocer que está a disgusto con su marido; pero su formación religiosa la obliga a defender – no muy convencida por cierto – la idea de la muerte como única solución al matrimonio. Aún con estas ideas, poco después la vemos caer en la tentación del engaño y cuando esto sucede, se despoja de todos los prejuicios que anteriormente la detenían. Es entonces que quedan al descubierto las múltiples justificaciones que se dan a las prácticas deshonestas, en el sentido de que no por haber motivo para realizarlas dejan

de serlo. De ello resulta que el vicio es vicio cuando se le buscan justificaciones para atenuar los remordimientos y sus consecuencias, y deja de serlo cuando ambas se asumen plenamente.

En la siguiente escena se presenta un enfrentamiento entre Luís, que se ha labrado su destino a cada paso y Eduardo, un joven ricachón heredero de una clase privilegiada que tuvo resuelto el mundo antes de venir a él. Otra vez dos posturas completamente diferentes entre dos tipos de personas, uno que es incapaz de conducir por sí mismo su vida al haber sido educado de la manera tradicional, lleno de prejuicios e hipocresía; otro que ha sabido valerse por sí mismo frente al mundo, al tiempo que preserva siempre el valor del respeto y la dignidad que se gana con los actos y no por el nacimiento.

Durante el segundo acto la prima Elodia entra en la vida de esta pareja y sin proponérselo, se enamora de Luís. Él se siente atraído hasta el punto en que piensa en el divorcio; sin embargo, su mujer rechaza la idea, aún cuando ha optado por la infidelidad. Edelmira, por su parte, se ha involucrado con Eduardo y se citan en un hotel a escondidas de la gente. En un enfrentamiento de las dos mujeres, Elodia le hace ver que su condición de infiel ha sido descubierta y le demuestra que la única solución posible para los cuatro personajes es el divorcio. Edelmira acepta, más por fuerza que por convencimiento, cuando Elodia le presenta las pruebas según las cuales podría haber un escándalo al final del cual Luís quedaría libre.

Las acciones se desarrollan con rapidez y ya en el tercer acto todo ha cambiado; Edelmira se encuentra en la miseria y abandonada por Eduardo; cuidando a su niño enfermo y lamentándose con su amiga Magdalena por los actos cometidos que la han llevado hasta la condición de miseria en que se encuentra

La condición de ambas mujeres se ha tornado, Elodia no quería ceder a los caprichos de sus jefes y defendía su honor para no verse en la posibilidad de

verse en la miseria arrastrando la vergüenza de un niño sin padre. Por su parte, Edelmira se deja seducir por Eduardo y por sus pretensiones de artista, que nunca se ven realizadas; después de su divorcio forzado, incursiona en proyectos descabellados que la llevaron a la ruina. Para dar de comer a su hijo rueda de mano en mano, de tantos hombres como ha necesitado para solventar sus necesidades.

Al final de la obra, el hijo de Edelmira muere, mientras Elodia mantiene una conversación con su marido que les sirve para descargar su conciencia: el mundo está hecho de muy mala manera y descansa sobre bases hipócritas. La obra termina en un cuadro contrastante, por un lado Luis y su familia felices y por otro Edelmira sumida en la pobreza y la infelicidad.

Pablo Prida tenía conciencia de la problemática del país, de cómo evolucionaba la mentalidad mexicana y cómo afrontaba estos cambios. Es de suponer que su opinión al respecto pudiera estar expresada en las últimas palabras de Elodia respecto a que, la mujer que se vende es culpable porque tiene conciencia plena del acto que ejecuta. Al menos dos ejemplos en la obra de Prida nos permiten comparar y obtener en conclusión que, dependiendo del punto de vista de los posibles involucrados, la infidelidad adquiría el cariz de cocottería en el sentido de no ser un acto reprobable en cuanto se lleva a cabo de manera conciente; pero también se consideraba un pecado. Este contraste era un fenómeno creciente en aquella sociedad que todo lo cotizaba con dinero, y tanto hombres como mujeres se encontraban inmersos en esta contradictoria situación, en la que ellos despreciaban a las mujeres que así se conducían, pero estaban dispuestos a pagar por lo mismo.

Prida se entregó al género chico y fue así que obtuvo reconocimiento, intentar una aventura en otro género podía significar un fracaso comercial, situación que como empresario no se podía permitir. Como fuera, el acontecimiento quedó registrado en la dramaturgia de Prida. Mientras, en los

escenarios el público reía y la parodia y la sicalipsis estaban a la orden del día; los límites de la crítica social lanzada desde el escenario traspasaban sus muros y se fundía con la realidad.

9. Cocottería, sicalipsis y folklor: *La tierra de los volcanes*

Si en 1917 el teatro de revista tuvo pocos eventos relevantes, en 1918 retoma el auge perdido. Aunque las había, el pueblo ya no estaba tan dispuesto a aceptar alusiones políticas o chistes de ese corte; así que la escena requería un cambio urgente. Las obras mexicanas quedaron relegadas a escenarios de segundo o tercer orden, los teatros importantes estaban ocupados por obras españolas. Entonces se presentaron dos estrenos que marcarían el rumbo de la revista. Con el primero sucedió que:

...Hizo su entrada triunfal en el Teatro Lírico en una aventura que, con muy buenos resultados intentamos como empresarios Lauro Suárez y el Güero Villanueva, revendedores muy populares, Carlos M. Ortega y quien esto escribe, iniciando la temporada en el mes de febrero y obteniendo éxitos tanto artísticos como de taquilla, entre los que se cuentan “La ciudad de los camiones”, “La tierra de los volcanes” que fue la primera revista folklórica mexicana, de donde se han inspirado después muchas otras y no pocas de las películas que han recorrido triunfalmente nuestras pantallas y las extranjeras.⁸²

Empezó entonces una fiebre por presentar cuadros costumbristas en todas las obras. ¿Qué era lo que motivaba este viraje hacia el folklorismo y no hacia otro rumbo? La dramaturgia de *La tierra de los volcanes* no encierra mayor complejidad en sí misma. Consta de un acto dividido en cinco cuadros. De ellos, el primero lo considero como la parte esencial de la obra por los planteamientos que hace; en el segundo encontramos una serie de diálogos de nacionalismo exacerbado, que culminan con un llamado a borrar las diferencias regionales para construir un nacionalismo amplio e incluyente. Los tres últimos cuadros son bailes y canciones en los que se volvían a exaltar los valores de las diferentes regiones del país. Por ello, el factor determinante para

⁸² Pablo PRIDA, *Cincuenta años...*, *Op., cit.*, p. 24

su aceptación no era el texto literario en el que se basaba la obra, y era en la representación donde adquiriría una significación mucho mayor.

Por su brevedad y por ser el motivo central de este apartado, bien vale la pena mostrar el primer cuadro de dicha obra, y enseguida volver sobre algunos detalles de las escenas para tratar de explicar el porqué del mencionado viraje hacia el folklorismo en el teatro popular.

PRÓLOGO

Título: ¡El alma de los volcanes!

Una explanada cerca de las nieves perpetuas y en el Popocatépetl. Un jacal en primer término. El volcán es corpóreo, lo mismo que el Ixtlacíhuatl que estará detrás. Al levantarse el telón amanece.

MÚSICA

Los pájaros gorjean y el sol va apareciendo poco a poco por detrás de las montañas dando a la nieve un matiz rojizo. Durante todo este tiempo música pianísima con motivos de aires nacionales.

Escena Primera.

Popocatépetl e Ixtlacíhuatl, indios muy viejos, hombres y mujeres, con el pelo muy blanco que simbolizan el alma de los volcanes.

Ixtla.- Ya te lo va amaneciendo

Popo.- Y ese señor no tardará en llegártelo

Ixtla.- Si pagresito, voy poniéndole su lumbrecita, pa' que no se nos muera de frío

Popo.- Empresta p' acá el ocote pa que te lo vaya prendiendo (*Se aproxima y enciende una hoguera*)

Ixtla.- Y que chulo que va pintándotelo el montaña. Como que el señor es reteleido y retescrebido. Muncho! Muy inteligente!

Escena Segunda

Dichos y el pintor, extravagante, largas melenas y muy rizadas. Barba poblada. Sombrero de anchas alas

Ixtla.- Aquí te lo tienes

Pintor.- Muy buenos días amigos! (*Viene cargando un caballete, cajas de pinturas y un lienzo*)

Popo.- Como dice que le va pagrecito?

Pintor.- (*Frotándose las manos y acercándose a la lumbre, mientras el Popocatépetl coloca el lienzo en el caballete*) Con mucho frío

Ixtla.- Entumido que te estás!

Popo.- ¡Alabado sea la Santísima trinidad, El Señor del Sacro Monte, la Virgen de Guadalupe y el Santo Señor del Rebozo, y qué precioso está quedando!

Ixtla.- Me dejas que lo mire pagresito?

Pintor.- Sí hija, mira lo que quieras! Pero qué frío!

Ixtla.- Dios y la Virgen Santísima de Guadalupe me lo acompañen

Popo.- Si parece cosa del cielo ¿No es verdad que está muy chulo?

Ixtla.- Como que no le falta más que hablar. Te lo está quedando muy chulo, onde que parece que te lo llevan las manos los ángeles

Pintor.- Nada de eso, Aquí ni siquiera hay inspiración. Es el paisaje, ustedes, el lugar. Te copio y la naturaleza habla... Vaya estoy más animado ¡A trabajar! Que se pasa la hora del crepúsculo!

Ixtla.- Entonces vámonos antes que se pase el crepúsculo ese.

Popo.- El Señor le acompañe y los ángeles le ayuden.

MUSICA

Romanza mientras pinta. Al final de la música el Sol ha salido por completo. Este número de música es una combinación armónica en la que la voz del cantante va sobre los motivos orquestales que sirvieron de prelude para el principio del cuadro, motivos, todos, netamente nacionales.

HABLADO

- Pintor.- Este es! El colorido, la impresión el momento. Mi obra se ha realizado. Mi sueño! El alma de los volcanes palpita en mi cuadro. Venid amigos míos, venid. Vosotros que sois el símbolo que encarnáis, por decirlo así, el alma misma de, los volcanes, tenéis derecho a mi triunfo
- Ixtla.- Que te lo pasa?
- Popo.- Te lo estás volviendo loco.
- Pintor.- Loco de alegría, de satisfacción, porque este es el sueño de toda mi vida, mi mayor ambición, mi consagración definitiva
- Popo.- Que te lo vuelves curita?
- Pintor.- Artista! Mirad!
- Popo.- Igualito al montaña cuando te lo sale el sol
- Pintor.- De veras? Que alegría!
- Ixtla.- Pos ora si que te lo creo que te lo pintaron los ángeles del cielo!
- Pintor.- Sí, los ángeles del cielo que han dado su preferencia a esta tierra privilegiada, cuna de amores y poetas; de héroes y de pintores, porque en el cielo hay luz divina que se retrata en las pupilas de sus mujeres. Porque en sus paisajes, en sus canciones, en lo pintoresco del valle y en lo abrupto de sus montañas, está el ama de la poesía. Porque no en balde es tierra de raza vigorosa, de nuestra raza. Raza valiente, estoica y noble, que disfruta de la música sentida, de la poesía más elevada y del paisaje más encantador.
- Popo.- No te lo entusiasmes tanto.
- Ixtla.- Ni que en México tuviéramos esas cosas
- Pintor.- En México, en la tierra de los volcanes, todo lo tenemos, hace falta solamente que lo sepamos comprender.
- Popo.- Y si no lo conocemos?
- Pintor.- Yo os lo enseñaré. Porque para amar a la tierra, hay que ir a ella. Hay que conocerla. Venid conmigo y veréis las riquezas y los tesoros de nuestra patria. Algo de lo mucho, de lo grande y hermoso que encierra ¡La Tierra de los Volcanes!

La primera acotación, que es también el prólogo, tiene pocas indicaciones y sin embargo está llena de símbolos cuyo propósito, obviamente, era exaltar el nacionalismo por medio de la percepción estética. Aquel amanecer, en que el sol matizaba las nieves del Popocatepetl, mientras una suave música dejaba escuchar motivos netamente mexicanos debió ser motivo suficiente para estremecer los sentimientos del público. Enseguida aparecen los “*indios viejos con el pelo muy blanco que simbolizan el alma de los volcanes*”, estos personajes debieron llevar al espectador a penetrar en un mundo idela donde confluye el pasado histórico y el mito de la unidad de raza.

Muy atinadamente, Prida recurre a la memoria del pueblo no sólo para materializar un conjunto de impresiones heredadas del pasado, sino también para hacer una reconstrucción continua del mismo, llevada a cabo por individuos (personajes) con una representatividad indiscutible.

En esta obra Prida logró reconstruir y actualizar la memoria antigua, y rescatar del espíritu las más valiosas impresiones que el pueblo guardaba acerca de su pasado, para posteriormente robustecerlas mediante el efecto espectacular. Es decir, primero estimuló sutilmente el recuerdo de la historia añeja y después recurrió al baile y las canciones para fijarla en la memoria artificial, que es la parte encargada de retener lo que la vista y el oído han percibido, ya no como una impresión primaria del mundo; sino como un acto voluntario cargado de significación. En ese proceso estaba presente el uso de la razón; así que la reconstrucción del pasado tenía necesariamente una finalidad específica, que estaba dada por la ruptura histórica del momento:

⁸³*La tierra de los volcanes*, Acuarela nacional, en un acto, dividido en cinco cuadros. Libro de los Sres. Carlos M. Ortega y Pablo PRIDA, 30 de marzo de 1918. Hago notar que para la transcripción del fragmento he respetado la escritura así como la puntuación original.

En la literatura histórica de un país hay pocos momentos en los que surge una nueva interpretación del pasado lo suficientemente fuerte como para establecer un canon del pensamiento histórico.⁸⁴

La Revolución se había tornado en un proceso más que propicio para reformular el pensamiento histórico. Virar hacia el nacionalismo era un movimiento lógico de un pueblo que simplemente estaba dejando de creer en sus gobernantes, pero no en sí mismo. Por eso no es casualidad que Prida haya retomado figuras tan cercanas y significativas para el público.

La obra comienza resaltando el frío crepuscular. Ahí los “Viejos” encienden una hoguera para proteger a su visitante, proporcionan calor, protección, a quien vuelve su vista hacia ellos. Comienza la segunda escena con la llegada del pintor cargado con sus implementos de trabajo. Los viejos miran el cuadro que está haciendo y se emocionan: *onde que parece que te lo llevan las manos los ángeles*, a lo que el primero responde con seguridad *Aquí ni siquiera hay inspiración. Es el paisaje, ustedes, el lugar. Te copio y la naturaleza habla...* En el diálogo está presente el ánimo de subrayar que México es un lugar privilegiado. En su conjunto, la obra fortalece el orgullo de los habitantes al aludir a la superioridad que da el ser originario de este lugar.

Vemos un proceso de reivindicación popular completamente congruente con el que siglos atrás la nación indígena vivió frente al colonizador europeo, el de indianización del icono religioso más importante traído por los frailes evangelizadores: la Virgen de Guadalupe

Podría decirse que en las condiciones de un pueblo paria invadido y dominado por una nación extranjera, el milagro guadalupano expresa la necesidad de cambiar esta situación por la de un pueblo privilegiado por la divinidad, es decir, por el valor más alto reconocido por esa sociedad.⁸⁵

⁸⁴ Enrique Florescano, *Memoria indígena, Op., cit.*, p. 223

⁸⁵ Enrique Florescano, *Op., cit.*, p. 226

Ahí es donde radica la relevancia de la propuesta de Prida: en resarcir al pueblo parte de su identidad cuando se encontraba abatido en un mar de expectativas escasamente confiables, y por un acto de fe, transmuta esa desesperanza. Eso es lo que sucede en seguida. Cuando el pintor se pone a trabajar, pinta la montaña más emblemática del paisaje mexicano, mientras se escucha una voz cantar en completa armonía sobre motivos *netamente nacionales*. Aquí quiero correr el riesgo de equivocarme al afirmar que los asistentes a esta escena, con tal de ser mexicanos, vivieron un momento solemne, casi una experiencia religiosa en el sentido preciso de la palabra: sentirse re-ligados con su origen. Los diálogos que siguen no hacen sino completar esta especie de ritual.

Es posible que el autor haya tenido esa intención reivindicadora y la culmina al llamar al público para que valore lo propio, que irracionalmente ha despreciado frente a lo extranjero.

Finalmente vienen la música y los bailes junto con las coplas que ensalzan las bondades de cada región del país. Estalla el escenario en manifestaciones de alegría, como ya era costumbre hacerlo.

Este es uno de los motivos que pudieron hacer que el folklor adquiriera tanto relieve en aquellos años, la exhibición de conductas deshonestas, viciosas, contrarias a la buena convivencia, no podía ser lo único representativo de lo mexicano. En cambio, con esta obra Prida supo captar el espíritu del momento y proporcionar al público lo que, sin saberlo, necesitaba, la posibilidad de reivindicarse a sí mismo, como nación, pero también como individuo.

Pero como lo bueno no suele durar mucho. Un incidente vino a terminar con la temporada en que se exhibían las dos obras más emblemáticas de la época. Después de haberse presentado un centenar de veces el espectáculo

conformado por las obras *La ciudad de los camiones* y *La tierra de los volcanes*, fue denunciado con las autoridades por que “atacaba furiosamente al gobierno”. Como el autor alegara que se estaba cometiendo una injusticia, puesto que la obra tenía mucho tiempo de estar en cartelera sin que se le hallara nada contrario a la ley, el gobernador general Alfredo Breceda, que se sintió ofendido por un comentario de Prida, resolvió mandarlo al exilio.

Nuevamente vemos a nuestro autor obligado a partir de México y permanecer fuera de él durante varios meses. Este suceso dio pie a una anécdota muy divertida, en la cual no voy a detenerme pero que el lector interesado puede disfrutar en palabras del propio autor⁸⁶. En ella podrá enterarse de la corrupción que prevalecía entre las autoridades del Distrito Federal y la incompetencia de la que torpemente hacían gala.

En el exilio en Nueva York, Pablo Prida no permaneció inactivo (teatralmente hablando) y en cambio se embarcó en un proyecto que nuevamente vendría a dar bríos a la revista mexicana.

Fue durante esta época que se hicieron segundas versiones de *La ciudad de los camiones*, que corrieron con menor suerte que el original pero enriquecían el ambiente del teatro. En tanto, en otro escenario de igual importancia se presentó una obra que volvió a dar impulso a la *cocottería*, de modo que ahora se encontraban en el ambiente de la ciudad dos manifestaciones contrastantes, una tradicionalista y otra que miraba con buenos ojos la copia de las modas extranjeras. Nuevamente encontramos el deseo colectivo de transformar la sociedad hacia la modernidad, sin tener que olvidar los rasgos de su identidad original.

En el Iris, la compañía de los hermanos Velasco, hacían una extraordinaria temporada en la que Pepe Elizondo, en colaboración con Quinto Valverde,

⁸⁶ Pablo Prida *Y se levanta el telón...*, *Op., cit.*

habían puesto en escena, montada a todo lujo, una preciosa revista que alcanzó un crecidísimo número de representaciones: La señorita 1918.⁸⁷

Este estreno también dio pie a segundas versiones que tuvieron buena aceptación por parte del público, debido en buena medida a su cercanía con la cotidianidad y a que hacían casi una apología de la *cocottería*. A partir del estreno de *Señorita 1918* se nota un destape en las “conductas inmorales” que hasta entonces se habían mantenido marginadas, ahora, el *amor* por interés se presentaba como parámetro a seguir por parte de un amplio sector social. Así podemos ver que las costumbres cambiaban, en parte como resultado de la inestabilidad que provocaban los avatares revolucionarios; en parte por influencia de las ideas que se presentaban en el teatro. Y es que si los autores copiaban los espectáculos extranjeros; los políticos asumían doctrinas procedentes de ultramar: si los ricos copiaban las modas parisinas o *new yorkinas*, ¿por qué el pueblo no habría de copiar lo que miraba en el escenario? La revista había desplazado a la zarzuela española y mostraba aspectos cotidianos de la ciudad, ahora la *cocottería* no era sólo cosa del teatro aunque en él se presentaba la síntesis de ella.

En su libro, *Las divas en el teatro de revista mexicano*, Pablo Dueñas centra su atención en las mujeres más deseadas en aquella época, que al igual que las divas actuales son íconos que la gente trata de emular ya que representan la materialización de muchos de sus anhelos. En aquella época, la imagen triunfadora que las rodeaba, su desenvolvimiento cada vez más seguro en una sociedad mayormente masculina a la que era posible manipular valiéndose para ello de la sensualidad, abría un mundo nuevo y apetecible en donde la mujer dejaba de estar sujeta a tantos convencionalismos y prejuicios. Esta situación se representaba en el teatro de revista haciendo gala de ingenio y recursos escenográficos.

Por desgracia, el libreto que localicé está mutilado y no es posible saber qué pasaba en el principio, pero el fragmento que tengo muestra a la señorita 1918

⁸⁷Pablo PRIDA, *Cincuenta años...*, *Op., cit.*, p. 25

acompañada de Wenceslao, quienes acuden con una modista para que le confeccionen un vestido. Mientras esto pasa, un coro canta una tonada que pone de relieve la *cocottería* como un fin superior.

En la siguiente escena una transición dolorosa de la Señorita 1918, como si estuviera visualizando el futuro lleno de amarguras de la mujer pública, para enseguida romper nuevamente en expresiones de alegría. La obra continúa entre bailes y canciones, reforzando su mensaje libertino.

Desde entonces la *cocottería* no abandona los escenarios, en ocasiones presentada casi como una virtud y en otras como un mal de la sociedad. Algunos años más tarde, la *cocottería* llegaría a un nivel extremo, donde el desnudismo total se apoderaría del espectáculo. La captación del público se reforzaría por este medio. Las producciones teatrales se hicieron cada vez más sensuales y la indumentaria de las mujeres, en el escenario como en las calles, se volvió cada vez más corta y atrevida.

A muchas millas de distancia, Pablo Prida logró ponerse en contacto con Manuel Noriega y otros actores latinos radicados en Nueva York, para presentar un repertorio de obras en español dirigidas a la comunidad de habla hispana. Consiguieron un salón de baile que tenía un escenario al fondo y pusieron más de mil sillas, mismas que se vendieron casi en su totalidad. Aprovecharon la circunstancia de que casi no había norteamericanos que entendieran lo que se decía en el escenario para estrenar dos obras: *Camouflage*, y más tarde, *La Raza latina*:

Eran revistas de actualidad_en las que a pesar del estado de guerra, y valiéndonos de que sólo nuestro público entendía lo que se hablaba en la escena, nos atrevimos a decir horrores de los estadounidenses y hasta de su gobierno, sátiras que el público aplaudía estrepitosamente, hasta que una tarde el gendarme de guardia, que era texano y entendía y hablaba el español, se dio cuenta de lo que pasaba; felizmente había simpatizado con Noriega, a quien llamó confidencialmente, haciéndonos notar a lo que, por nuestra inconsciencia, nos exponíamos; naturalmente ese mismo día terminaron las “revistas de

actualidad” para volver al repertorio de sainetes de los Quintero y a las zarzuelas de ‘poco compromiso’ que la compañía podía representar.⁸⁸

El ejercicio escénico reforzó en Prida su vocación teatral; así que cuando regresó a México en 1920, trajo consigo una opereta que en EU se llamó *Going up*. La adaptó para la escena mexicana con el nombre de *El vuelo de la calle* y se presentó en el Teatro Lírico la noche del 23 de abril de 1920. Esta presentación tuvo un éxito rotundo y nos parece importante mencionarla ya que entre otros merecidos elogios por parte de la crítica especializada, apareció la siguiente crónica de Jacobo “Dalevuelta” en el diario *El Universal*:

Puestos los autores teatrales, en condiciones de no seguir explotando el socorrido recurso de la sátira política, que tan fácilmente convirtiera en éxitos obritas de muy mediano ingenio, han tenido que clavar sus espigas en otros campos. Aquel terreno fangoso donde fácilmente encontraba el fruto prohibido de la injuria procaz de la taberna acabó por asfixiar a los propios cultivadores de este género deprimente que en mala hora dio por llamarse mexicano. Tampoco buscan ya venturosamente, el “Calambur” para despertar las risillas intencionadas de los cínicos.

Ahora los autores tratan, por lo que se ve, de dignificarse. Su ingenio dedicado a la explotación de temas llenos de gracia, darán muy pronto su resultado: Que el espectador se torne sumamente alegre y ría con la sonoridad de las carcajadas de nuestros abuelos, esa santa sonoridad en el reír de cuya desaparición, tornará melancólico a nuestro señor Eça de Queiroz.

Siguiendo los autores por este sendero, ya tienen derecho a ocupar un lugar preferente en la crónica, que lleva a todas partes el juicio del cronista y que prepara la opinión. Después del desacierto de “El príncipe del couplet” de Tirzo Sáenz la empresa del Teatro Lírico hizo un intento con el público, tratando de ponerle un libreto mediocre e inconveniente: y el público correspondió en la postura que debía: Como un signo funesto.

Entonces la misma empresa, resolvió desterrar para siempre las revistas y zarzuelas de pornografía y de mediocridad y procurarse obras.

⁸⁸ Pablo PRIDA, *Y se levanta...*, Op., cit, p. 79

Y la primera de esta serie se estrenó con éxito clamoroso el sábado. Pablo Prida redujo a un acto una opereta norteamericana titulada “Going Up” y que en ella la urbe Yanke hizo una revolución. En la adaptación se le puso otro nombre “El vuelo de la calle”(…) ⁸⁹

El comentario es muy optimista y con razón, pero este montaje no significó que se desterrara –como lo afirma– el teatro pornográfico, aunque sí marcó una diferencia clara entre el teatro dedicado a grupos reducidos, y la propuesta de Prida que se dirigía al público más amplio, donde las diferencias de clase quedaban superadas por medio de la utilización de un lenguaje accesible a cualquiera. A este éxito le siguieron otros como *El aprendiz del amor*, *El As*, *El príncipe aventurero* y otras. Llegó el año 1921, el más nutrido de espectáculos frívolos en los teatros más importantes de la capital: el Colón, donde María Conesa alternaba obras españolas con las de autores mexicanos; el Principal tenía a Beristáin como primera figura; al Iris regresó la compañía de los hermanos Velasco, que había dejado muy buen recuerdo por el lujo y selecto elenco en sus producciones; y finalmente Prida y compañía desarrollaba una brillante temporada en el Lírico:

[...] donde se reunían los más destacados elementos artísticos y literarios de la época. Allí concurrían, con suma frecuencia, el Ministro de Educación, Lic. José Vasconcelos, Don Ramón del Valle Inclán, Diego Rivera, Montenegro, Mendiola, Doctor Atl, Torres Bodet, Dr. Bernardo J. Gastelúm, Gral. Juan José Alvarez, Méndez Rivas, el hoy tan popular Catedrático del aire, y tantos más que con sus críticas y con sus consejos colaboraron al buen éxito de esta temporada en la que se elevó el nivel artístico del género mexicano, que se inició este año con el estreno del “Calendario del año”, Libro del Lic. Fernández Bustamante y música de Castro Padilla y José Palacios. ⁹⁰

⁸⁹ *EL VUELO DE LA CALLE* En el Teatro Lírico, por: Jacobo Dalevuelta, en: El Universal, Lunes 25 de abril de 1920

⁹⁰ Pablo PRIDA, *Cincuenta años..., Op., cit*, p. 30

Según parece la actividad intelectual no estaba divorciada de la diversión y como se ha señalado, muchos de estos personajes estuvieron involucrados en el teatro, ya fuera de revista o en el teatro serio. Lo que me vuelve a llamar la atención es la dificultad para encontrar huella clara de su participación en el teatro popular.

10. Desnudismo, política y Bataclán. *El colmo de la revista, Las fases de la luna, Desnudos para familias.*

Al inicio de los años veinte, durante el gobierno de Álvaro Obregón la escena teatral experimentó una nueva transformación, en la que otra vez encontramos a Pablo Prida alcanzando el éxito con sus revistas, resultadas de un agudo examen de la situación del país. Pese a que ya entonces existía una Sociedad de Autores, cuya función era proteger los derechos de los autores, las obras de Prida, al igual que las de otros autores prestigiosos, eran abiertamente plagiadas. No era extraño ver a los empresarios de la competencia sentados en el patio de butacas, papel y lápiz en mano, dispuestos a copiar íntegro un libreto. De tal modo que cuando una obra gustaba al público, aparecían nuevas versiones de las mismas en los teatros secundarios, en las carpas de la capital y del país. Sin embargo, fue por este medio, que la voz teatral de los autores, -con sus debidas modificaciones- alcanzó hasta los más apartados rincones de la población.

Prida hablaba con lenguaje llano, con símbolos perfectamente entendibles para la mayoría del público, y al hablarle lo hacía para denotar los males que le aquejaban, pero no se nota en ello un propósito netamente didáctico; lo hacía reír para hacerlo consciente de su realidad, para obligarlo a evolucionar como correspondía a los tiempos corrientes y en esta tarea se ocupó durante muchos años.

La paz parecía llegar al país, comenzó la tarea de la reconstrucción y el reacomodo de las clases sociales sin embargo por más de un lustro las diferencias y rebeliones continuaron. En esta etapa ya no era posible (al menos en teoría) eliminar a balazos al oponente, el juego de la política obligaba a ganar representatividad, prestigio así como el reconocimiento

interno y de la comunidad internacional, al mismo tiempo que se desprestigiaba al bando contrario. El teatro iniciaba una nueva etapa donde el escenario se tornó trinchera política y “desolladero” público, que se nutrió de las muchas formulas de representación que hasta entonces se conocían, especialmente aquellas que tenían que ver con el desnudismo.

Si anteriormente los autores habían recurrido a presentar a sus tiples vestidas con poca ropa, fue en los años veinte cuando este recurso se asumió como un ingrediente infalible en la mayoría de los escenarios. Álvaro Obregón ocupaba la presidencia de la República y a los pocos días de su toma de posesión se presentó en el teatro un sainete llamado *La visita de mis primos*, en ella el autor nos deja ver cómo se percibía la política que haría el nuevo presidente. En la obra se ponía de manifiesto la clásica hospitalidad de los mexicanos, pero se hacía más evidente la cantidad de recursos que el nuevo gobierno dispendiaba para agasajar a los norteamericanos que habían venido a su toma de protesta, al tiempo que ignoraba las necesidades y los gastos que tenía que afrontar el país después de diez años de guerra.

El 19 de enero de 1921 y en la función a beneficio de Lupe Rivas Cacho se estrenó *El colmo de la revista*, obra que definitivamente consagró a la compañía de *Los Muchachos* como una de las más importantes. Nuevamente Prida daba un giro al teatro popular:

como empresarios, su triunfo es el más grande que se registra en los anales del teatro nacional. ¿Por qué? Tal vez se me tache de exageración o de hipérbole. No hay nada de eso. Para aquilatar todo el mérito de este triunfo, recordamos también el ominoso San Benito que cargaba el Teatro Lírico. Hoy, gracias a un esfuerzo tenaz y lleno de fe, los empresarios del Lírico han borrado culpas que llevaba a costas el Lírico, y han hecho de él un teatro de primer orden, quizá el que tiene más actividad artística.⁹¹

⁹¹ Pablo PRIDA, *Cincuenta años...*, *Op.*, cit, p. 30

Fue entonces que el teatro de género chico, se reconoció abiertamente y sus triunfos aplaudidos sin falso pudor. Los políticos vieron en esta actividad un poderoso aliado para promoverse en la preferencia del pueblo y no es raro encontrar casos en donde los mismos candidatos al poder se acercaran a los autores para sugerirles argumentos, escenas o chistes que mas tarde aparecerían escenificados.

En *El colmo de la revista*, aparecía un personaje que encarnaba a S. M. La Revista y en verdad que ese era el título que para entonces se había ganado el género, por obra de autores tan importantes como Prida, Ortega, Elizondo, Quinito Valverde y muchos otros. La obra tuvo el acierto -para el gusto popular- de hacer que las chicas descendieran del escenario poniéndose aún más cerca del público. En la primera escena aparecía el Sr. Truco para presentar la obra y presentarse a sí mismo como uno de los más importantes elementos de cualquier revista de la época; después presentaba a sus hijas: la Electricidad, la Pintura y la Música. Todas ellas vistiendo trajes en llamativos colores que iban desde el azul eléctrico hasta el rojo brillante.

Después de cantar y bailar, aparecían siete primeras tiples y una pareja de bailarines que ejecutaban un baile de moda. Enseguida aparecían otras siete primeras tiples vistiendo trajes lilas con vivos morados. Estas últimas cantaban su número y al final las tres comparsas que estaban en escena bajaban al público ejecutando brillantes evoluciones. De lo alto bajaba una cortinilla de focos de colores y guirnalda policromas que avanzaba sobre el público formando un toldo luminoso. Al retroceder la cortina las figuras que integraban las tres comparsas volvían a la escena y terminaban el cuadro vistosamente.

La obra no desmereció en su presentación, puesto que los autores no escatimaron en trucos, ropa, luz y decorados, de modo que no hubo revista alguna que hubiera presentado cualquier compañía que pudiera superarla.

Pienso que hubo algo más que lo meramente escenográfico, que contribuyó enormemente a su éxito según veremos más adelante.

En agosto de ese mismo año vendría otra obra con gran éxito, ahora por parte de González Pastor, Tarazona, y Germán Bilbao que presentaron *El demonio del aire*. Era una obra en la que un grupo de vicetiples

...bailó un bolero español con las piernas descubiertas ¡Si usar mallas! Y ante los ojos del azorado público, se instaló por primera vez una pasarela en el Teatro, por donde desfilaron los pimpollos nacionales en el número de las mallas.⁹²

Es difícil asegurar que el atrevimiento de Prida y sus compañeros haya sido decisivo para generar este nuevo espectáculo, lo que sí sospecho es que el éxito que obtuvo el primero haya alentado a otros autores para arriesgarse más en sus propuestas escénicas. Pero no adelantemos y sigamos con el éxito de Prida y *Los Muchachos* que después de haber trasgredido los límites del escenario en la primera escena, continuaba en el cuadro cuarto presentando un sketch muy propio del pueblo bajo, muy divertido por cierto, que mostraba un comportamiento más o menos disfrazado aunque muy común entre la gente.

En dicho cuadro se presentaba un diálogo entre Robustiana, recientemente viuda, y Chema, su compadre. Ella se lamentaba de la pérdida sufrida mientras su compadre se encargaba de recordarle su disipada conducta cuando aún era casada. Chema le recuerda cuatro ocasiones en que Robustiana le fue infiel a su marido. Ella, con el mayor desparpajo, le resta importancia a esa conducta licenciosa. No conforme, Chema reclama su turno de estar con la viuda, pero ella lo “manda a volar”.

Llama la atención la forma en que se estructuró esta revista, por el efecto que pudo causar en el público: en un primer momento eran las tiples las encargadas de “romper”, como ya dijimos, cualquier distancia que separara al público del escenario. Este puede considerarse un golpe efectista, pero en la

⁹² Pablo DUEÑAS, *Las divas en el Teatro... Op., cit*, p. 25

época, el “truco” era lo que predominaba en los escenarios. Así que una vez rota la frontera entre los intérpretes y los espectadores, había mayor cercanía y complicidad. Unos números de baile y entonces venía la escena de los “pelados” que previamente presentamos. ¿Qué se ganaba con esto? Creo que Prida no solamente pensaba en el choteo al escribir, pues se asoma un sustrato más profundo en sus obras, que no era entendido por las mayorías que noche a noche acudían a divertirse con sus ocurrencias.

Supongamos que el primer efecto –dejar que las tiples descendieran al patio de butacas– tenía la intención de conmocionar la atención del público dejando que este pudiera sentir –literalmente– la carnalidad de aquellos personajes fantásticos. De este modo Prida introducía al público en una extensión hasta entonces desconocida de la realidad, en la que también tenía oportunidad de experimentar su propia presencia no abstracta, sino como un ente físico, de características mutables que adquiriría personalidad propia cada noche. Enseguida venían los bailes y después un aspecto de la realidad, potenciado por la euforia que se había logrado despertar; en ese momento, público y escena compartían un mismo plano de realidad en el que los personajes eran los mismos asistentes, disolutos, engañadores e ignorantes; no había diferencia alguna.

Vendrían otros éxitos de revista en los que la compañía de Prida retomaría la experiencia adquirida para prolongar su triunfo y sus ganancias. Estas últimas tenían como finalidad ser invertidas en nuevas aventuras que, afortunadamente sirvieron para acrecentar su prestigio teatral.

En marzo de 1921, la compañía de “Los muchachos” vuelve a conmocionar al público con la revista *Las fases de la luna*⁹³, en donde los empresarios echaron la casa por la ventana y lucieron por primera vez telones de seda.

⁹³ *Las fases de la luna*, Opereta en un acto, dividida en cinco cuadros. Libro original en prosa y verso de los señores Carlos M. Ortega y Pablo PRIDA. Música del maestro Manuel Castro Padilla. México, marzo de 1921.

Los autores apostaban a la sensualidad, no a las formas grotescas que se presentaban en los teatros de barriada y para ello se apoyaron en sus éxitos anteriores, que les daban la posibilidad de experimentar nuevos recursos en el escenario. Este punto se debe resaltar pues si se tiene en consideración que la economía del país estaba muy dañada como resultado de las malas administraciones que habían pasado por la presidencia de la república, cuyas consecuencias alcanzaban a toda la población, no detuvo la evolución del teatro en ningún momento. Y por el contrario, empresarios como Prida abrían nuevos caminos verdaderamente renovadores.

Las Fases de la luna se anunciaba como opereta en un acto, dividida en cinco cuadros. En el primero vemos a Pierrot haciendo un viaje a la Luna mientras canta una canción llena de decepción por los desaires que le hace Colombina. Al llegar, Pierrot se encuentra con dos personajes: Cuerno 1, y Cuerno 2, quienes le detallan la forma de vida entre los habitantes del lugar, cosa que sorprende mucho al recién llegado.

La llegada de Pierrot a la luna causa revuelo entre las *selenitas*, porque allá todos los hombres y las mujeres son infieles como cosa natural. Caro Luna intenta acapararlo, pero las demás selenitas se molestan, así que tras varias peripecias donde Pierrot se quiere divertir con todas, Caro no se lo permite. En el cuadro quinto, Pierrot es nombrado gobernador de la Luna y para celebrar, los *lunitos* organizan un festival lleno de bailes en el que se hace gala de belleza e ingenio escenográfico. Pero es ahí que queda manifiesta la incapacidad de hombres y mujeres para ser fieles. Desanimado por la *traición* que le juega Caro Luna, Pierrot decide abandonar la luna y volver a la Tierra.

Gracias a lo descriptivo de sus acotaciones, a los mismos diálogos, a los registros fotográficos que he podido localizar en el archivo de la Fototeca Nacional del INAH, es posible imaginar como fueron aquellas fastuosas presentaciones donde el público multitudinario abarrotaba la sala. Aceptando

la correlación que existía entre estos dos ámbitos, no dudamos que el teatro saliera de sus muros y se instalara en la cotidianidad de la gente. Pero la ficción no podía reproducirse idéntica en la realidad, porque la primera fue creada bajo la experimentada dirección de quienes conocían su oficio y con recursos suficientes para construir el artificio que lograra conmover el gusto popular. En cambio, la realidad era otra cosa completamente distinta.

Queda dicho que Prida apostaba por la sensualidad en sus obras. Con esta demostraba lo lejos que estaba de la vulgaridad imperante y se dirigía a un público verdaderamente mayoritario. El éxito de Prida fue parodiado por otras compañías que no llegaron a tener los mismos alcances de aquél; aunque sus trabajos eran bien aceptados por el público.

Con el esfuerzo de Prida y otros empresarios, el teatro se había remontado muy alto porque tenía su cimiento en la exposición de los personajes públicos, y su crítica irredenta, que en muchas ocasiones se tornaba en escarnio. Poco tiempo después, estos esfuerzos se vieron contrastados por una nueva moda llegada de Europa, que apostaba por el desnudismo en su máxima expresión.

En 1923 empezaron a surgir inquietudes propiciados por la crisis económica, que fueron alimentadas por la saña con que los autores teatrales criticaron a todos y a todo por igual. Sobrevino entonces una huelga que mantuvo cerrada la mayoría de los teatros, por lo que hubo poca actividad, así llegamos al mes de octubre de 1924:

En el Teatro Esperanza Iris actuaba triunfalmente el espectáculo francés de Madame Rasimí, que se presentó con el lujo y con los artistas que componían la Compañía en París, causando justa admiración los elegantes y riquísimos vestidos, las bellas mujeres, los preciosos decorados, las lujosas cortinas y la calidad de todos los artistas. Todo era de lo mejor. Como era natural, un

acontecimiento artístico de tamaña magnitud revolucionó el teatro e influyó en nuestros autores que en seguida se dieron a la tarea de parodiarlo,...⁹⁴

Esta obra llevaba por nombre “Ba-ta-clán” y vino a imponer toda una moda en los escenarios mexicanos. La compañía de *Los Muchachos*, a quienes poco antes se les había conferido el título de Dignificadores del Teatro Nacional, también participó en esta moda.

El género sicalíptico ya se venía cultivando desde muchos años atrás según quedó visto al inicio de este trabajo, la llegada del Can – can a México es posiblemente el inicio de este género. Pero, si existió durante tanto tiempo, ¿a qué obedeció entonces este repunte tan importante casi treinta años después? Probablemente a que el país se estaba reacomodando y cada quien buscaba colocarse lo mejor posible dentro de la escala social si importar los recursos de los que se valieran para lograrlo. Si ya no eran justificables las matanzas, ahora se practicaba el escarnio del oponente para derrocarlo y dejar puestos vacantes. La palabra desnudismo, adquiriría así un nuevo significado.

Durante los años veinte hervían las revistas teatrales de corte político y los principales criticados consideraron que el teatro bien podía servir como un elemento de distracción puesto al servicio del poder. No era raro encontrar personajes de gran relevancia en los palcos de los teatros acompañados por los autores de las revistas que presenciaban, e incluso era cosa común que los mismos jefes políticos les sugirieran ideas para nuevas obras en las que serían personajes:

Una noche – me ha dicho Carlos Ortega -, le comunicamos al general Álvaro Obregón que pensábamos estrenar una revista titulada “Verde, blanco y colorado” y le explicábamos que cada color de nuestra bandera, representaría a uno de los tres candidatos: González el verde; Bonillas el blanco, y Obregón el colorado. Y cómo inmediatamente el general Obregón les había dicho ‘Pongan

⁹⁴ Pablo PRIDA, *Cincuenta años... Op., cit.*, p. 35

ustedes que el candidato que más conviene al pueblo es el general Obregón, porque como nada más tiene un brazo, será el que robe menos...⁹⁵

La revista política constituía el mejor espectáculo de la ciudad y era motivo de gran regocijo para los propios políticos, quienes tácitamente estimulaban su producción asistiendo a las representaciones, unas veces prohibiéndolas de manera arbitraria, otras solapándolas sin reparo, o incluso subvencionándolas.

Madame Rasimí, había causado sensación en su país, Francia, y repetía su triunfo en el nuestro con un fastuoso espectáculo llamado *Ba-ta-clán*. La propaganda que se difundió entonces prometía no presentar “*Ninguna [mujer] vieja, ninguna fea*” en el espectáculo y lo cumplía con creces. A partir de entonces muchos autores se sumaron a esta nueva moda. La primera obra que se propuso parodiar este espectáculo fue *Mexican Rataplán*, y más adelante le seguiría Pablo Prida y compañía con *Desnudos para familias* y *No lo tapes*.

En comparación con otros autores que se lanzaron a explotar el desnudo burdo, Prida mantuvo cierta elegancia en sus producciones, además del ingenio que acompañaba a la sensualidad de la escena. En adelante el bataclán se convertiría en sinónimo de exhibición pública, que alcanzaría todos los ámbitos de la vida, desde los más privados en el seno de la familia hasta los más públicos en las turbias negociaciones de los gobernantes. Dicha moda tendría una buena aceptación entre un amplio sector del público, la revista política se mantendría vigente durante años, y el folclore daría pie a que siguieran presentándose obras de temas nacionalistas que posteriormente pasarían al cine para constituir la época de oro del mismo. La reestructuración nacional seguiría su marcha transformando las instituciones, o mejor dicho, institucionalizando las transformaciones, con la intención de cicatrizar las heridas que los años de lucha habían abierto.

⁹⁵ Armando MARÍA y CAMPOS, *El teatro de género chico...*, *Op., cit.*, p. 237

A partir de esta época y durante muchos años Pablo Prida se irguió como uno de los más importantes dramaturgos de su tiempo, su obra casi desconocida ha permanecido oculta a causa de la subestimación que las manifestaciones populares han padecido por parte de la cultura oficial. Como siempre, existe una cultura nacida y otra adquirida; una que se vive y otra que se aprende. Creo que la cultura popular rescatada por Prida corresponde a la primera categoría, aquella que brota espontáneamente, sin prejuicios, y que algunos procuran ocultar porque mantiene una liga inmediata con las pulsiones vitales, mismas que se muestran groseras a la susceptibilidad de la correcta educación burguesa.

CONCLUSIONES

Pareciera que las investigaciones realizadas respecto al teatro mexicano representan una pequeña parte de lo que es el cúmulo de información que aún no se ha documentado, especialmente en lo que toca al teatro popular del período comprendido entre 1900 y 1925. Es decir, desde los años previos a la caída del régimen porfirista hasta los que siguieron al movimiento revolucionario emprendido por Madero.

La Revolución de 1910 nos heredó una cantidad enorme de experiencias, reflexiones, literatura e investigación pasada y presente que, lejos de agotarse, nos muestra un inagotable filón para quien se adentre en ella. Eso es precisamente lo que nos ha ocurrido durante el proceso de la investigación que ahora concluyo. Pude recorrer algunos de los muchos caminos que otros investigadores abrieron siguiendo vetas de estudio, y en el trayecto me maravillé de la complejidad que el tema que la Revolución Mexicana implica. Hay un sin número de puertas abiertas para quienes se interesen por ellas, pude apreciar la variada amalgama de sucesos que dan forma al sustrato en el que personas tenaces han profundizado inteligentemente.

Una mirada curiosa en el recorrido por dichos caminos puede captar mil colores dispuestos a ser extraídos, estudiados, mostrados a quienes sin saberlo, caminan sobre ellos y nos descubre una verdad: la veta es todavía muy rica y exige nuevas incursiones que extraigan los materiales preciosos que ahí se encuentran.

Inicié el recorrido y quise conocer todos los resquicios que encontré a mi paso; vano intento. Tuve entonces que fijar la mirada en algo particular.

Entonces un tenue brillo me atrapó la mirada, la seguí por un camino estrecho, cada vez más reducido y silencioso, finalmente la encontramos: ahí frente a nosotros, la misma pared que nos detenía guardaba como parte de sí misma el valioso filón que sedujo mi curiosidad. Así, en la oscuridad de aquel inicio de camino, alumbrado por los relativamente pocos trabajos que otros hombres y mujeres realizaron previamente, comencé mi labor.

Pablo Prida Santacilia fue esa deslumbrante veta y se localiza en un lejano resquicio en la mina Revolución de 1910, este estrecho túnel lleva por nombre teatro popular, mejor conocido como género chico. Con sorpresa he visto que aunque hay bastantes investigadores interesados en el teatro popular de esta época, pocos son, en contraste, los trabajos que se han realizado para explotar la veta mencionada y grande es la riqueza que promete. Porque salvo la opinión de investigadores más avezados, creo que el material que aquí se encuentra contiene datos que pagan su peso en ley.

El camino andado comienza en los últimos años del siglo XIX, cuando el gobierno de Porfirio Díaz aún se encontraba fuerte, pese a que ya mostraba el inicio de algunas fracturas que años más tarde lo llevarían a su derrumbe. Aquel gobierno férreo que pudo pacificar al país y evitar su desmoronamiento después de casi un siglo de guerras internas, se había consolidado gracias a la habilidad de su dirigente, que sin embargo cayó seducido por los excesos propios de los tiranos. Cupo en suerte que me encontrara con un libro de Georges Balandier, el cual leí con entusiasmo y a partir de entonces ya no pude apartarme de la idea: todas las manifestaciones de la vida social tienen una especie de asiento teatral del que se vale el fenómeno político para legitimarse. Dicho en otras palabras, el fenómeno político hace uso de los recursos teatrales para construir una imagen que otorgue legitimidad a sus actos. Las celebraciones cívicas, militares y la diplomacia tienen el propósito

de construir una imagen aparente que es la que se proyecta al otro, al gobernado.

A partir de esta idea quise conocer cuales son esas relaciones que se establecen entre una expresión artística, el teatro, y la complicada tarea de dirigir a una nación, entender ¿cómo hacen quienes gobiernan, para crear en las mentes de sus gobernados la certeza de que son aquellos y sólo ellos quienes tienen la capacidad de decidir el destino colectivo? ¿De qué manera se traslada el principio de imaginación, necesario para crear un mundo ficticio en el escenario teatral, al muy complejo escenario social de todo un país?

Procuré que mi atención recayera no tanto en explicar el antagonismo entre grupos sociales, sino en descifrar los mecanismos que necesariamente se establecen entre ellos para su interrelación. En este contexto, el teatro de Pablo Prida se presentó como un indiscutible punto de confluencia para diversos grupos sociales, ya que en sus obras encontraban un lenguaje claro y bello, que les estremecía al recordar un pasado común; acto seguido los persuadía con razones muy bien fundamentadas, para revalorar lo mexicano; y finalmente los embriagaba en la euforia de los bailes y las canciones bravías. El público encontraba un espacio de comunicación inmediata, que no le disfrazaba la realidad y por el contrario, se la mostraba en su real dimensión; aunque acompañada, inteligentemente, de la dosis necesaria de diversión para tragar tan amarga medicina.

Era menester definir la primera variante, la del teatro como fenómeno político.

La práctica de la política requiere de las grandes mitologías para nutrirse de ellas. Cuando estas son insuficientes o no existen es necesario construirlas y trabajar para instalarlas en el imaginario colectivo. El pueblo, por su parte, se

encarga de esclarecer dichos mitos con sus interpretaciones y al hacerlo, indirectamente los justifica. En ese sentido podemos comprender que el sistema surgido, desarrollado y perfeccionado por Díaz y sus colaboradores permitió que en México se desarrollara la filosofía positivista como base de la política nacional, que a su vez se basaba en las leyes de la selección natural propuesta por Charles Darwin. Esta teoría implantada como principio de convivencia colectiva dio en llamarse *darwinismo social* y su consecuencia es fácil de comprender: si en la naturaleza los mas fuertes, los mejor adaptados son los que tienen mayores posibilidades de sobrevivir, en la sociedad se entiende que, los mejor alimentados, quienes tienen mejor educación, los de mejor desarrollo físico y mental, son quienes están en posibilidades de dirigir la nación y, por tanto, se les debe considerar como superiores.

Los porfiristas desarrollaron su argumento basado en la explicación científica para sustentar las diferencias entre “superiores” e “inferiores” que ellos consideraban legítimas. Los personajes que propagaron y defendieron estos postulados se erguían a manera casi de figuras mitológicas, cuyo origen y explicación el pueblo aceptó sin vacilar durante mucho tiempo. No en balde el presidente Díaz, pero principalmente los notables personajes que lo rodeaban, hacía todo lo posible para reafirmar su imagen de héroe pacificador y construir en la mente del pueblo la imagen de un triunvirato, donde él representaba la culminación de los esfuerzos por conquistar la libertad y justicia emprendidos por Hidalgo y Juárez. De este modo, los porfiristas se presentaban como los elegidos de la suerte, que enfrentaban y salían airosos de todas las pruebas necesarias para validar su predominio.

En realidad este grupo utilizaba la historia patria como reserva de imágenes y razones que podía manipular a su favor. Los miembros del gabinete de Díaz se esmeraban en difundir una apariencia deslumbrante del gobierno, al tiempo que se cuidaba de privar a sus gobernados de los medios para comprender y

criticar sus procedimientos: la educación, el pensamiento, la correcta alimentación, el descanso, el discernimiento y el esparcimiento eran cosas vedadas al pueblo. En cambio se procuraba mantenerlo hambriento e ignorante, mientras que realizaba fastuosas celebraciones y actos públicos destinados a fascinarlo, ya que de este modo el vulgo se veía obligado, pese a su voluntad, a reconocer y aceptar las diferencias entre clases sociales como una razón de origen sobrehumano.

Hasta aquí no están claros todavía los procedimientos de la “teatralización” del poder, pero sí nos percatamos de la recurrencia con que se realizaban ampulosos actos oficiales que invariablemente involucraban a prominentes personajes del gobierno, la industria y el comercio. Estos actos podían estar motivados por la puesta en servicio de obras públicas lo mismo que por inauguraciones de empresas u obras privadas. En todo caso, llevarlas a cabo servía para acrecentar el prestigio del gobierno y de quienes se encontraban cercanos a él. Así pues se comienza a entrever la importancia de la creación y manipulación de imágenes destinadas a otorgar legitimidad a quien las crea. Sin embargo, era necesario conocer cómo era la escenificación teatral propiamente dicha en aquellos lejanos días, para poder contrastar estos actos, Este elemento de contraste lo proporcionó el teatro de género chico, y sus variantes.

Durante el período porfirista el gobierno había privado al teatro de su facultad de crear imágenes que correspondieran con la realidad; o bien, que propusieran la transformación de esa realidad. Impuso una mordaza a los autores, especialmente los que se dedicaban al género chico y vetó casi por completo a las compañías de teatro mexicanas. Se había apoderado de la facultad que tiene el teatro para recrear imágenes a partir de la realidad y en cambio la ponía en práctica en el escenario social para facilitar su permanencia.

Ya habíamos visto que el pueblo estaba obligado a aceptar las enormes diferencias y privilegios que lo alejaban de los poderosos. Es obvio que de ello surgía un resentimiento que se agrandaba según lo hacían las diferencias. Aquella imagen de progreso y armonía que se empeñaba en mantener el gobierno, eventualmente presentaba algunos nubarrones, que durante mucho tiempo fueron conjurados con efectividad. ¿De qué modo?

El presidente Díaz otorgó facultades extraordinarias a sus funcionarios, que fácilmente derivaban en corrupción, especialmente entre los funcionarios de poca monta. Eran ellos el extremo de una cadena institucional que servía para reprimir al pueblo. Los actos de prepotencia de estos personajes enardecían el rencor del pueblo por la cercanía que guardaban entre sí, hasta que llegó a un nivel preocupante. Se comenzó a tolerar que en el teatro se hicieran algunas alusiones a esos políticos de poca monta como un principio de gobernabilidad. Tal parece que el sistema dejaba crecer algunos de estos personajes para que el pueblo los odiara y en determinado momento los echara abajo, es decir, pareciera que los utilizaba como chivos expiatorios que simbólicamente sacrificaba para evitar que las muestras de descontento estuvieran dirigidas a otras figuras de mayor relevancia.

Al pueblo era fácil controlarlo y cuando no, siempre había la posibilidad de arrojar al ejército en su contra; pero había un sector que tenía aspiraciones intelectuales más altas y no podía ser tratado de la misma manera. Para ellos estaban permitidos los dramas sociales que abordaban algunas complejidades del alma humana, aunque de ningún modo podían hablar de las relaciones sociales si no era para exaltar la figura magnánima del presidente.

Conforme pasaba el tiempo, la desigualdad cada vez más profunda e intolerable hizo que el gobierno comenzara a perder su antigua fortaleza. El teatro popular o de género chico, fue abandonando las representaciones vacías de contenido que hasta entonces se venían presentando. Mas no así la

estructura del espectáculo que siguió siendo principalmente la revista. En lugar de personajes propios de la vida española, comenzaron a subir al escenario personajes mexicanos; en principio, algunos que representaban a funcionarios menores, y conforme aumentó el descontento popular, el teatro orientó sus baterías a personajes más relevantes de la vida pública.

El descrédito del gobierno aumentaba y la facultad de crear imágenes con alto contenido significativo dejó de ser exclusiva de éste. En cambio, volvió a su natural origen, el teatro, que para ese momento se había desarrollado tanto como los mecanismos de representación social, hasta ser una importante fuerza crítica del Estado. Los personajes de la vida política, tanto personas como entes, dejaron de ser abstractos y adquirieron corporalidad en el escenario: personas de carne y hueso dieron vida a símbolos como el dinero, la política, la patria, el hambre y el gobierno. Todos ellos eran representados en el escenario de manera elemental si se quiere; pero en un nivel de abstracción que los ponía al alcance del pueblo. Éste los identificaba y, al comprender las relaciones que se establecían entre los diferentes actores sociales, el pueblo comenzaba a actuar en consecuencia.

En principio, el gobierno permitió el desorden en el seno del orden, lo toleraba momentáneamente como descanso a las tensiones de la vida social y como desahogo a los rencores de clase. Una vez logrado tal propósito, el orden se recomponía y dejaba fortalecidas a las instituciones. Sin embargo, el teatro popular desobedeció este ciclo al tomar personajes y sucesos cotidianos para presentarlos como parte de una realidad imposible de ocultar. Tales atrevimientos estremecieron a una sociedad hasta entonces insensible con la miseria del pueblo, y muy pronto causaron preocupación a las clases acomodadas. Pasaba el tiempo y la fractura del gobierno se acentuaba, trayendo como consecuencia que el proceso de recomposición social fuera

cada vez más incompleto, pero aún así el sistema porfirista era lo suficiente sólido para mantener el control del país por largo tiempo.

Ya adentrados en comprender la práctica del teatro popular, noté algunas similitudes de éste con el carnaval, mismas que en un primer momento me confundieron y posteriormente obligaron a prestar mayor atención a este fenómeno. La percepción que tenía del mismo no era del todo errada; puesto que sí hay cierta correspondencia entre ambas manifestaciones populares, mas no pueden ser consideradas del mismo modo.

En la fiesta popular o carnaval, la realidad se destruye y renueva constantemente en el plano simbólico, durante este tiempo el mundo ingresa a un plano de igualdad en el que se establecen relaciones verdaderamente humanas. Por el contrario, la fiesta oficial busca apuntalar la inmutabilidad del mundo al marcar constantemente las desigualdades.

Periódicamente el pueblo construye un perentoria imagen de superioridad, y de este modo trastoca el orden que, voluntariamente o por la fuerza, ha aceptado. Por su parte, el gobierno debe generar constantes muestras de su capacidad y confiabilidad para ejercer el cargo que se le ha conferido. Una de esas muestras es la capacidad de exponerse al ridículo porque al aceptarlo permite la renovación del mundo. Específicamente, la burla colectiva puede disipar la amenaza que implica el rencor social nacido de las diferencias y los privilegios de unos, frente a las desventajas de otros.

En el gobierno porfirista la amenaza creció mucho más que esta posibilidad de disipación, y el pueblo encontró en el teatro la posibilidad real de invertir el orden. Conforme se rompía la prohibición, la energía reprimida se desbordó para instalarse en la vida misma. La endeble imagen de superioridad que en principio se formaba el pueblo, poco a poco adquirió materialidad en el

escenario, donde se puso en conflicto a ricos y pobres, pero en igualdad de fuerzas. A partir de ahí se alcanzan a notar algunas diferencias de las que quiero señalar una: el teatro, pese a que pudo extender su área de influencia hasta la vida misma, no dejó de ser una representación teatral en la que intervenían personajes actuando sobre un escenario. El público asistía al teatro a presenciar una representación que lo motivaba enormemente, pero el espectáculo mantenía sus características y, en consecuencia, se aleja de la posibilidad de ser considerado como un carnaval. Curiosamente ese es uno de los aciertos que llegó a tener Pablo Prida; ya que exploró algunas formas de representación que no pretendían dejar de ser teatro y que sin embargo involucraron al público de una manera más directa que la que hasta entonces se practicaba.

En el ámbito social, los ánimos llegaron a un punto crítico en el que la explosión fue inevitable. La protesta armada se extendió por el país y dio como resultado que el gobierno del presidente Díaz terminara por dar paso al proyecto maderista. Éste tampoco satisfizo las expectativas de cambio de los revolucionarios y poco tiempo después Madero sufría las consecuencias de los enfrentamientos que culminaron en su asesinato. El desacuerdo entre los principales líderes del movimiento maderista se hizo patente, ya que cada uno consideraba que su propuesta era la indicada para darle un nuevo rumbo al país. La confrontación entre el viejo y el nuevo orden hundió a la gente en la desorientación y la desconfianza. Los políticos mostraban su rapacidad y los caudillos su incapacidad para concebir un gobierno para toda la nación. El individuo quedó desprotegido frente a las instituciones de un orden que todavía era endeble, y se volvió sobre sí mismo, a los esfuerzos propios que le permitían subsistir en aquel caos. Independientemente del nombre que se le pusiera a esta expresión popular, la gente buscaba afianzarse a un pasado remoto que no conocía porque durante siglos le habían enseñado a negarlo;

pero aunque lo intuía como algo muy propio que podía darle la certeza que necesitaba en ese momento.

Por tal razón, el viraje hacia el folklorismo, más que una manifestación simpática, era síntoma de un profundo proceso de transformación del pueblo que buscaba desesperadamente aferrarse a su propia identidad como única salvación en aquel mar de incertidumbres que había traído consigo la guerra.

Esta manifestación encontró muy buena acogida en el teatro, que por su naturaleza toma de la realidad algunos aspectos que necesita para construirse y los modifica de acuerdo a sus necesidades; de modo que cuando los devuelve ya no son lo mismo. El público reconoce lo que hay de realidad en el escenario porque asiste a una síntesis de la misma y puede adentrarse en esa nueva realidad en la medida que logra decodificar los signos que se están utilizando en el escenario. Por eso, el teatro que se desarrolló más ampliamente fue el que utilizaba un lenguaje accesible para la mayoría. Pablo Prida supo comprender la necesidad del público mayoritario y propuso un lenguaje que no tenía los grandes vuelos retóricos de los antiguos positivistas; pero tampoco caía en la vulgaridad tan común de los teatros de barriada. Así lo mismo llegaba con su teatro a las elites que buscaban diversión, que a los intelectuales o a la plebe que deseaba cambiar su apremiante situación.

Con la revista *El país de los cartones*, Prida inició un diálogo directo con el público, en el que por medio de un lenguaje coloquial quedaban superadas las diferencias de clase. Se tomaron figuras concretas para atacarlas y destruirles su halo de inalcanzables. Al escarnecerlos se exaltaba el carácter nacional que así se distanciaba de la realidad y se colocaba en un nivel superior de esta. Faltaba responder una pregunta crucial: ¿qué era lo verdaderamente nacional? O mejor, ¿qué era lo mexicano? Las discusiones al respecto eran muchas y pocas daban alguna pista concreta que sirviera como guía para resolver la cuestión, los autores e intérpretes teatrales se adentraron en esta búsqueda

dando como resultado que los escenarios se llenaran de ollas, sarapes, sombreros charros, y muchas otras manifestaciones que se querían mostrar como parte de lo mexicano.

Pero no fueron estas las únicas respuestas que el teatro ofrecía, también subieron al escenario con más frecuencia los cuadros de costumbres, pequeños fragmentos de la vida cotidiana que dejaban ver lo que ocurría en las calles: borrachos, marihuanos, policías corruptos, políticos ignorantes, mujeres fáciles y muchos otros personajes decadentes se presentaban al lado de otros que simbolizaban valores muy altos como la fidelidad, el patriotismo, el honor y la esperanza. Todos ellos formaban parte de la realidad y por eso mismo encontraron lugar en los escenarios capitalinos, ante la polarización en la que se encontraba el pueblo como consecuencia de la incapacidad de los líderes revolucionarios para concretar una idea totalizadora del país, el folklorismo vino a ser una muestra de “mexicanidad” inmediata que englobaba sin distinción a todas las regiones del país; pero que desgraciadamente carecía de un firme sustrato ideológico.

Pablo Prida utilizaba en sus obras una serie de signos plenamente reconocibles por la gente, mediante los cuales se comunicaba con ella para hacerle notar sus observaciones. Así por ejemplo, en *La tierra de los volcanes* podemos encontrar a los mismos volcanes, al frío de las nieves eternas o la música nacional acariciando los oídos de los asistentes. La escena apelaba a la recuperación de la memoria natural, aquella donde permanecen los recuerdos que recogemos por medio de los sentidos. En un segundo momento de la escena se dejaba escuchar en boca de los personajes un discurso tendiente a orientar el recuerdo del público, a participar en la reconstrucción del gran relato nacional donde se revalorara la grandeza mexicana.

La escena se desarrollaba pausadamente y, con todo y su propósito nacionalista, no caía en la cursilería gracias a la precisión de los diálogos, que estaban dirigidos en principio al sentimiento y enseguida a la razón.

Se viraba hacia el folklor como una consecuencia lógica del proceso de vindicación necesaria para elevar la moral decaída del pueblo. Mediante la creación de una experiencia estética, que casi rayaba en la religiosa, Prida logró trocar el abatimiento popular en el nivel más alto del valor humano. Hubo otros autores que a su modo continuaron con la propuesta de Prida; pero la mayoría optaba por el camino fácil de la parodia, que no entendía el significado pleno de lo que estaba parodiando. Así es como Prida transitaba del viejo al nuevo orden, siempre con los pies firmes en la revoltura revolucionaria y dejando a un mismo tiempo una cauda en la cual muchos otros pudieron cobijarse.

Al tiempo que la extraña manifestación folklórica mexicana llenaba los escenarios, otro fenómeno interesante, la *cocottería*, reforzaba su presencia y se asentaba en la vida cotidiana, quizá como una de las más significativas prolongaciones que el teatro mexicano haya tenido. Esa forma divertida y sensual con que los personajes resolvían sus tribulaciones se instaló como parte del comportamiento de muchos ciudadanos que buscaron satisfacer sus necesidades materiales de esta forma. Nuevamente la sensibilidad de Prida le permitió ver esta situación y no dejó de burlarse de ella para hacer notar al público el engaño en que había caído.

Ahora bien, si en *El país de los cartones* Prida pudo retratar el caos que hacia 1915 se había apoderado del país, en *La ciudad triste y desconfiada* expresó abiertamente su burla hacia la *cocottería* y la contradictoria desconfianza que los mexicanos sentían hacia sí mismos.

En el prólogo de *La ciudad triste y desconfiada* Prida dejó en claro que era esa desconfianza la base sobre la cual se fincaba el predominio de todo lo extranjero, incluida la moda, que aceptada sin reparos se convertía en un disfraz con el que se pretendían ocultar, desde las características raciales, hasta la situación económica o cultural. Pero contrariamente a lo que se deseaba, era notoria a simple vista la contradicción en que vivían muchos mexicanos.

La liga entre los actos manifiestos de la gente común y la motivación subconsciente que les da origen es tan directa que se nota fácilmente; en este caso se adoptaba ciegamente la moda extranjera, pese a las discrepancias estilísticas o étnicas que, lejos de favorecer la apariencia de la gente, resultaba un disfraz obvio. El problema en todo caso no era solamente la apariencia del individuo, era que así como en un momento la inclinación hacia el folclor denotaba un proceso de cambio, la adopción irracional de las modas reflejaba el claro propósito de negar la realidad nacional. Más confusa se tornaba la situación si tomamos en cuenta, como ya se dijo anteriormente, que estas manifestaciones tenían su momento de auge y después cedían su lugar a otras, aunque nunca dejaban de existir en la práctica e incluso de entremezclarse unas con otras lo que daba como resultado verdaderos engendros de incompatibilidad.

Así llegamos a principios de 1921, cuando el teatro popular, especialmente la revista, ya era reconocido por los políticos más encumbrados como un poderoso aliado para promoverse a sí mismos en la aceptación del público.

Pablo Prida presentó el espectáculo *El colmo de la revista* que vino a transgredir definitivamente los límites del escenario con un golpe efectista; hizo descender a las tiples al patio de butacas, para que el público palpara -literalmente- aquellos personajes fantásticos. Una vez rota cualquier distancia entre el público y el escenario, el espectáculo entraba a una dimensión hasta

entonces desconocida de la realidad; el público podía darse cuenta de su corporalidad; de que no era un ente abstracto sumido en el anonimato; de que al conjuro de las tres llamadas se materializaba cada noche siempre diferente, pero único en su esencia (Prida no era el único que se hacía estos cuestionamientos y seguramente no había descubierto el agua tibia; pero junto con los de Luís G. Urbina son los únicos testimonios que ahora tengo al respecto en México). Eufórico a consecuencia del atrevimiento del autor, el público y el escenario quedaban en un mismo plano. Enseguida se presentaba una escena costumbrista, que en estas condiciones no hacía sino mostrar la realidad en toda su crudeza. De este modo era inevitable mirar de frente lo que sucedía en cualquier calle de la ciudad de México.

Con su siguiente estreno *Las fases de la luna*, Prida se dejó llevar por la sensualidad, que no la pornografía, y relegó la complejidad dramática sin descuidar la estructura del espectáculo, que rebasó cualquier expectativa y mostró este evento como definitivamente no se había visto con anterioridad. Esta obra serviría muy bien como antesala a otro fenómeno que poco después inundó todos los ámbitos de la ciudad: el “Ba-ta-clán” de Madame Rasimí.

Es claro que el género chico no sólo fue un estilo teatral, sino una expresión ideológica que representaba un momento decisivo de la cultura mexicana de las primeras décadas del siglo XX; que tuvo además un gran potencial de transformación de la sociedad, en cuanto que era una expresión artística surgida de lo más profundo de ella misma. Sin embargo, esta enorme energía no fue aprovechada, sino en casos aislados, para hacer planteamientos sociales más comprometidos, toda aquella risa, de cualidades muy grandes cuando tiene un fin más alto que la simple diversión, no pasó de ser diversión frívola.

Los cambios generacionales, la reconstrucción del país dieron paso al período de los caudillos, fue entonces que se popularizó el “Bataclán”, que

venía a ser entonces la expresión clara y sin tapujos de la corrupción del gobierno. Se dejaba al desnudo todo: la política, la religión y la familia. Prida y su compañía respondieron a este fenómeno al asimilar la nueva propuesta en dos revistas *Desnudos para familias* y casi simultáneamente otra que llevó por nombre *No lo tapes*, según lo expresan algunos periódicos y cronistas de la época, estas obras también alcanzaron un crecido número de representaciones.

El país entraba en una compleja etapa en la que los enfrentamientos armados no terminarían, el teatro seguiría jugando un papel importante, aunque gradualmente relegado por la creciente competencia del cine y la televisión. Pero aún en el celuloide, seguiría viva la tradición teatral que se negaba a ceder su lugar de importancia. La cultura popular se transformaría al alejarse de los teatros, pues las efusiones despertadas por este comenzaban a perder fuerza, al tiempo que se articulaba el nuevo discurso oficial. El teatro perdía su efectividad, y comenzó a llenarse de espectáculos vacíos de argumento creados expresamente para el lucimiento de primeras figuras, que triunfaban en el cine y utilizaban al escenario para prolongar sus éxitos comerciales. Era la etapa del México posrevolucionario en la que también estaría presente la obra de Pablo Prida.

Bibliografía

- Biblioteca del Centro Nacional de las Artes/ Fondo reservado /Fondo Armando de María y Campos
- Biblioteca de la Escuela Nacional de Antropología e Historia
- Archivo Fotográfico del Sistema Nacional de Fototecas, CONCULTA - INAH
- Archivo General de la Nación/ Fondo: Propiedad Artística y Literaria
- Archivo Histórico de la Ciudad de México/ Fondo: Archivo Esperanza Iris
- Sociedad General de Escritores Mexicanos
- UNAM/ Fondo reservado, Instituto de Investigaciones Bibliográficas
- Biblioteca México/ Fondo Basave

ALONSO, Enrique
Conocencias, México, CNCA/Escenología, 1998.

BAJTIN, Mijail
La cultura popular en la edad media y el renacimiento, Versión de Julio Forcat y Cesar Conroy, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

BALANDIER Georges
El poder en escenas: de la representación del poder, al poder de a representación, tr. Manuel Delgado Ruiz, Barcelona, Paidós, 1994.

BARBERÁN Soler, Tania
El teatro popular del murciélago: un espectáculo de vanguardia, Tesis de licenciatura FFyL UNAM, México, el autor, 1997.

BERGSON Henry
La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico, Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1973.

BENJAMIN Thomas

La Revolución mexicana: memoria, mito e historia, Tr. María Elena Madrigal Rodríguez, México, Taurus, 2003.

BRISEÑO Senosiain, Lillian

Lo particular y lo social en el porfiriato: La vida diaria en la ciudad de México, 1877 – 1911, Tesis de doctorado, FFyL, UNAM, México, la autora, 2002.

CAMPBELL Federico

La invención del poder, México, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, SA. de CV., 1994.

CASASOLA Gustavo

Historia gráfica de la Revolución mexicana, México, Editorial Trillas México, Vols. 1 – 10, 2ª ed. 1973.

CASO Antonio, Reyes Alfonso et. al.

Conferencias del ateneo de la juventud, México, UNAM. 2000.

CASO Antonio,

El problema de México y la ideología nacional, México, Editorial Cultura, 1924.

CASTILLO Ricardo del

Ligeras reflexiones acerca de nuestro teatro nacional, México, Imp. A. Sánchez Juárez, 1912.

CASTRO Casimiro

México y sus alrededores: Edición facsimilar de la de 1855 – 1856, México, Editorial del Valle de México, S.A., 4ª. edición, 1974.

CURIEL Defossé, Fernando

Ateneo de la juventud (A – Z), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

Del Rancho al Bataclán: Cancionero del teatro de revista, 1900 – 1940, compilador Jorge Miranda, Museo Nacional de Culturas Populares – S. E. P.

GONZÁLEZ Carrasco, Aurelio

Del barrio y la gleba, con prólogo de José F. Elizondo
2 de febrero de 1922, A.G.N.

DIEZ Canedo, Enrique

Artículos de crítica teatral, México, Joaquín Mortiz, 1968.

DUEÑAS Pablo

Las divas en el Teatro de Revista Mexicano, México, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, A.C. /Dirección General de Culturas Populares, 1994.

DUEÑAS Pablo

Teatro mexicano: historia y dramaturgia (1904 – 1936), Selección, estudio introductorio y notas de Pablo Dueñas, Jesús Flores Escalante, México, CNCA, 1995. _

Esperanza Iris, La tiple de hierro (I) Edición, estudio introductorio, notas e índices Sergio López Sánchez, Julieta Rivas Guerrero, México, INBA/CITRU/Gobierno de Tabasco, 2002.

ESTRADA Josefina

Joaquín Pardavé: El señor del espectáculo, México, Editorial Clío, libros y videos, S. A. de C. V., 1996.

FLORESCANO Enrique

Memoria indígena, México, Taurus, 1999.

FRÍAS y Soto Hilarión, et. al

Los mexicanos pintados por sí mismos, selección, presentación a cargo de Rosa Beltrán, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.

GAMBOA Federico

Santa, México, Editorial Grijalbo, S. A. de C.V., 6ª. Edición, 1979.

Teatro, Estudio preliminar de María Guadalupe García Barragán, México, UNAM, 2000.

GARCIDUEÑAS José Rojas

“Carlos Sigüenza y Góngora, “*El primer ejemplo de arte neoprehispánico en América*”, en: SCHÁVELZON, Daniel, *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*.

HEERS Jacques

Carnavales y fiestas de locos, Trad. Xavier Ruidí Camps, Barcelona, Ediciones Península, 1983.

HERNÁNDEZ Franyuti, Regina

Versiones y diversiones de un cirquero, México, Instituto Mora, 1992.

IAGNEMMA Chris, Natale

Concepción del mundo en el teatro mexicano del siglo XX según las ideas y sentimientos expresados por 85 autores en 225 obras, Tesis de maestría FFyL UNAM, México, el autor, 1951, asesor s/a.

KATZ Friedrich,

La servidumbre agraria en México en la época porfiriana, México, Ediciones ERA, 1980.

KRAUZE Enrique, Fausto Zenón Medina

Porfirio Díaz, vols. I – VI México, Editorial Clío S. A. de C.V., 1ª Edición 1993.

MAÑÓN Manuel

Historia del Teatro Principal de México, 1753–1931, México, Editorial Cultura, 1952.

MARÍA y Campos, Armando de

El Teatro de Género Chico en la Revolución Mexicana, Prólogo de Luís de Tavira, México, CNCA, 1996.

El Teatro de Género Dramático en la Revolución Mexicana, México, Biblioteca del Instituto de Estudios Históricos de La Revolución Mexicana, 1957.

MATUTE Álvaro

El Ateneo de México, México, F.C.E., 1999.

MERLIN Socorro

Vida y milagros de las carpas: la carpa en México 1930 – 1950, México, INBA/CITRU, 1995.

MORÁN López, Galindo

El tema histórico en el teatro mexicano del siglo XIX a la primera mitad del Siglo XX, Tesis de doctorado FFyL UNAM, México, el autor, 1996, asesor Carlos Solórzano.

PASO Antonio, Mariano Golobardas_

Bataclán, escenas de la vida de un payaso, Madrid, enero de 1925.

PÉREZ Montfort, Ricardo

Estampas de nacionalismo popular mexicano, México, CIESAS, 1994.

PRIDA Santacilia, Pablo

Cincuenta años de teatro frívolo, las obras los autores, Manuscrito de la biblioteca de las artes, Centro Nacional de las Artes I. N. B. A.

Siglo y medio de Teatro mexicano, manuscrito propiedad de la Unión Nacional de Autores. México, 1952, S.O.G.E.M.

Y se levanta el telón... mi vida en el teatro, México, Ediciones Botas, 1960

PRIETO Hernández, Ana María

Acerca de la pendenciera e indisciplinada vida de los léperos capitalinos, México, CONACULTA, 2001.

PORTILLA Jorge

La fenomenología del relajó, México, F.C.E. 1997.

RAMÍREZ Armando

Picardía Mexicana, México, Editorial Diana, 134^a. Edición, 2004.

RAMOS Samuel

El perfil del hombre y la cultura en México, México, Espasa Calpe, Col, Austral, 1951.

Revolución e Historia en la obra de Luis Cabrera, MEYER Eugenia, compilación y estudio introductorio, México, F.C.E., 1994.

RIVAS Larrauri, Carlos

Del arrabal, poesía popular mexicana, México, Editores Mexicanos Unidos, 1975.

RUIZ Ramón, Francisco

Historia del teatro español, Siglo XXI, Madrid, Cátedra, 1984.

RUVALCABA Rodríguez, Francisco

La farsa popular de la época independiente como raíz del teatro popular, Tesis de maestría FFyL UNAM, México, el autor, 1990 Asesor Armando Partida Atizan.

SANCHEZ Gutiérrez, María

Pablo Prida y el teatro mexicano de revista política, Tesis de maestría FFyL UNAM, México, el autor, 1978. Asesor Ignacio Merino Lanzilotti.

Salvador Novo, sus mejores obras, Selección y prólogo de Roberto Vallarino, México, Promexa editores, 1979.

SCHNEIDER Luis Mario

Fragua y gesta del teatro experimental en México, México, UNAM/Ediciones El Equilibrista, 1995.

SUAREZ Gaona, Enrique

¿Legitimación revolucionaria del poder en México?, México, Siglo XXI, 1987.

TORRES Tello, Jesús Alfonso

Apuntes para el estudio del uso del tiempo libre de los trabajadores en la Ciudad de México durante el porfiriato (1883 – 1903), Tesis de maestría Universidad Autónoma Metropolitana, México, el autor, junio 1993. Bib ENAH.

TURNER Kenneth, John

México bárbaro, México, Editorial Época, S.A., 1978.

URBINA Luís, G.

Cuentos vividos y crónicas soñadas, México, Editorial Porrúa, 3ª. Edición, 1988.

Psiquis enferma, México, El libro francés, S.A., 1922.

URÍA –SANTOS María Rosa

El Ateneo de la juventud: Su influencia en la vida intelectual de México, University of Florida, 1965, Lenguaje and Literatura modern. University films inc. Ann Arbor, Michigan.

VASCONCELOS José

“Don Gabino Barreda y las ideas contemporáneas” en: *Páginas escogidas*, introducción de Antonio Castro, México, Editorial Botas, 1940.

Y nos fuimos a la REVOLUCIÓN, Eugenia MEYER, Coordinadora, México, Museo Nacional de la Revolución- Gobierno del D. F. 1987.

ZEA Leopoldo

El positivismo y la circunstancia mexicana, México, F. C. E. 1985.

ZONDOWICZ Rabinowicz, Elena

Porfirismo y Revolución en la obra de Ramón Prida, tesis de maestría, FFyL, UNAM, la autora, 1988.

Hemerografía

de María y Campos Armando, “*El Teatro de género chico en la revolución mexicana*, cap. V”, en: *Escénica*, Revista de teatro de la UNAM, Época I núm. 9, sep- dic, 1984.

Monsiváis Carlos, “*La estética del teatro frívolo*” en: *Escénica*, Revista de teatro de la UNAM, Época I núm. 9, sep- dic, 1984.

Uthoff Enrique, “*La venganza de la gleba, alta comedia de Federico Gamboa*” en: *Savia Moderna*, Revista mensual de arte, tomo 1, marzo de 1906.

Gamboa José J., “*Crónica general*” en: *Savia Moderna*, Revista mensual de arte, tomo 1, marzo de 1906, num. 1

Jiménez Rueda Julio, “*Pensamiento y acción. El Teatro Nuevo*” en: *Excélsior*, 8 de enero de 1928.

Millán María Del Carmen, “*La generación del ateneo y el ensayo mexicano*” en: *Nueva Revista de Filología Hispánica* (julio/diciembre 1961) XV, 629.

Inclán Perea María Isabel, “*¡El país de las tandas!*”, en: *Escénica*, Revista de teatro de la UNAM, Época I núm. 9, sep- dic, 1984.

Discografía

Ábrego y Picazo Y Rosales y Robinson, México, Discos del Museo Nacional de Culturas Populares / Serie Histórica, Col. *El país de las tandas*, 1983.

Canciones:

- *Coplas de Don Simón*
- *Un paseo en Santa Anita*
- *Proceso de un borrachito*
- *Quemazón de mujeres*
- *En la comisaría*
- *Pleito entre comadres*
- *Un circo de barrio*
- *Bendición de un santo*
- *Pico pico*

Cachitos de México, México, Discos del Museo Nacional de Culturas Populares / Serie Histórica, Col. *El país de las tandas*, 1983.

Canciones:

- *Dónde estás corazón*
- *Amapola del camino*
- *El pámpano*

El fox trot...Romántico de México, México, Discos del Museo Nacional de Culturas Populares / Serie Histórica, Col. *El país de las tandas*, 1983.

Canciones:

- *Coralito Yucateco*
- *A una ola*
- *Calla tristeza*
- *Sortilegio*
- *Lágrima*
- *Yo quiero de eso*

Méxican Rataplán, México, Discos del Museo Nacional de Culturas Populares / Serie Histórica, Col. *El país de las tandas*, 1983.

Canciones

- *Amor*, José Moriche
- *Vacilópolis*, José Moriche
- *Los Bomberos*, José Moriche, Juan Pulido
- *Las Camareras*, Instrumental
- *La Guardia Blanca*, José Moriche, Juan Pulido
- *El Tuli*, Instrumental, Música de Federico Ruiz y Emilio Uranga con la orquesta Internacional dirigida por Eduardo Vigil y Robles
- *Marinero*, Margarita Cueto (Juan Díaz del Moral, Guillermo Ross y Emilio D. Uranga)
- *Fox de las sombrillas*, Margarita Cueto (Juan Díaz del Moral, Guillermo Ross y Emilio D. Uranga)
- *Ya voló la paloma*, Trío Garnica Ascencio (Melodía popular, arr: Eduardo Vigil y Robles)
- *Soy virgencita*, Trío Garnica Ascencio (Melodía popular, arr: Eduardo Vigil y Robles)

Libretos

Aires nacionales, Original de Carlos M. Ortega, y Pablo PRIDA. M. Manuel Castro Padilla, año 1923 A.G.N. _

Amor de mis amores, Revista en un acto y nueve cuadros, original de Juan Díaz de Moral y Rodolfo Sandoval, en: Teatro mexicano historia y dramaturgia, Selección estudio introductorio de Pablo Dueñas, Jesús Flores y Escalante, México, C.N.C.A, 1995

Aprendiz del amor, Original de Carlos M. Ortega, y Pablo PRIDA. M. Manuel Castro Padilla, año 1923 A.G.N.

Así se escribe la historia, Comedia en dos actos por Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, año 1918, A.G.N.

Chin chun chan, Conflicto chino en un cuadro y tres actos, original de Rafael Medina y José F. Elizondo, en: Teatro mexicano historia y dramaturgia, Selección estudio introductorio de Pablo Dueñas, Jesús Flores y Escalante, México, C.N.C.A, 1995.

Corazón de obrero, Sainete en un acto y tres cuadros. Libro de Pablo PRIDA música del maestro Manuel Castro Padilla, Enero 14 de 1924 Bib. C.N.A.

Del barrio y la gleba, con prólogo de José F. Elizondo, por Aurelio González Carrasco, año 1922, A.G.N.

Desnudos para familias, Pablo PRIDA, Revista bataclanesca en 1 acto, dividido en II cuadros. México, marzo 4 de 1925. S.O.G.E.M.

Domingo siete, Revista en un acto y diez cuadros, original de Pablo PRIDA y Rafael Zamora, música del maestro Manuel Castro Padilla. Unión Mexicana de Autores. Julio 8 de 1940. S.O.G.E.M.

El alma de la raza, Revista en dos actos, dividido en 16 cuadros, libro de los Sres. Carlos M. Ortega y Pablo PRIDA, música del maestro Federico Ruiz. México, septiembre 10 de 1932 S.O.G.E.M.

El cabaret de diabolina, diabluras cómico – bailable en un acto y dos cuadros, prosa, verso por Alberto Michel, música de los mismísimos demonios adaptada por Belcebú. año 1908, A.G.N._

El colmo de la revista, Original de Carlos M. Ortega, y Pablo PRIDA. M. Manuel Castro Padilla, año 1923 A.G.N.

El demonio tentador, Revista de gran espectáculo en un acto, dividida en seis cuadros, libro original en prosa de los Sres. Carlos M. Ortega y Pablo PRIDA, música del maestro Federico Ruiz. Unión Mexicana de Autores. México, enero 21 de 1929. S.O.G.E.M.

El descubrimiento del nuevo mundo por Cristóbal Colón, Tragedia histórico - nacional e instructiva, Julian Gaytán, año 1922, A.G.N.

El máximo coyote, Sainete con puntos de astrakan, en un acto, dividido en tres cuadros. Libro de Carlos M. Ortega y Pablo PRIDA. México, septiembre 28 de 1938. S.O.G.E.M.

El país de la metralla, José F. Elizondo, Revista en un acto, dividido en cinco cuadros y una apoteosis. Contiene 13 fotografías de la puesta en escena, año 1913, A.G.N.

El Tren de la ilusión Revista en un acto y (¿) cuadros, José F, Elizondo, año 1921, México A.G.N.

El último impuesto, Revista de actualidad en un acto y tres cuadros, original de Pablo PRIDA, música del maestro Manuel Castro Padilla. México, marzo 7 de 1924 S.O.G.E.M.

El vuelo de la calle, Fantasía cómica lírica volable en un acto, cinco cuadros y un vuelo, libro de Pablo PRIDA y Manuel Noriega, Música del maestro Baltasar Campanini de la Sociedad Mexicana de Autores, Nueva York, 14 de agosto de 1918 S.O.G.E.M.

Estudiantes en Huelga, Obra de los Sres. Carlos Ortega y Pablo PRIDA. S.O.G.E.M.

Fifi, Opereta bufa en un acto, dos cuadros, y apoteosis. Arreglo mexicano de Teodoro Ramirez y Pablo PRIDA. Música de Cristine. Union Mexicana de Autores, 1932.

Frente al error, PRIDA, Santacilia Pablo, México, Sociedad General de Autores de México, 1916.

Juan Bataclán y Compañía, Capricho cómicoailable en un acto dividido en un prólogo y siete cuadros. Letra de Arturo Manzanos, octubre 26 de 1925 A.G.N.

La ciudad alegre y confiada, Comedia en tres cuadros y un prólogo considerados como tres actos, 2ª parte de “Los intereses creados” de Jacinto Benavente, Montevideo, 1916 A.H.C.M.

La ciudad de los camiones, Revista de actualidad en un acto, dividido en tres cuadros, libro de Carlos M. Ortega y Pablo PRIDA, música del maestro Manuel Castro Padilla. México febrero 18 de 1918. (Corregida conforme a las indicaciones del Gobernador del Distrito Federal.= C. M. Ortega.= Rúbrica.) Año 1923, México, A.G.N.

La confesión del Indio original de Félix Medel . A. E. IRIS, A.H.C.M.

La crisis del teatro, Revista en dos actos y Cuadros. Letra de Pablo PRIDA. Música de los maestros Garrido y Gavilondo, Mayo 22 de 1934 S.O.G.E.M.

La fiebre primaveral Epidemia cómico lírico bailable en un acto, dividido en tres cuadros. Libro original en prosa y verso de los sres. Carlos M. Ortega y Pablo PRIDA. Música de los maestros Lauro D. Uranga y Manuel Castro Padilla. México, S.O.G.E.M.

La flor de la Lagunilla, Sainete de costumbres, dividido en cuatro cuadros, de los Sres. Carlos M. Ortega y Pablo PRIDA, México, 1938 S.O.G.E.M.

La ley electoral, ORTEGA, Carlos M., Manuel Castro Padilla. México, D. F., junio 24 de 1918. José F. Carratalá.

La Ola, comedia dramática en tres actos escrita en prosa por Antonio Mediz Bolio, Impresa por el Ateneo peninsular, Mérida Yucatán. México. (Estrenada en Yuc. Por la compañía de Ricardo Mutio en diciembre de 1917) México, A.G.N.

La ópera del centenario Original de Carlos M. Ortega, y Pablo PRIDA. M. Manuel Castro Padilla, año 1923 A.G.N.

La política es así, Reportaje teatral de Pablo PRIDA en un prólogo y cuatro etapas: El anochecer. Antes de media noche. Después de media noche y Al amanecer. Registrada En la U.N.A. EL 7 de marzo de 1951, Bib .C.N.A

La señorita 1918 Cantables, Letra de José F. Elizondo, música del maestro Quinto Valverde.

Las fases de la luna, Opereta en un acto, dividido en cinco cuadros, libro original en prosa y verso de los señores Carlos M. Ortega y Pablo PRIDA, música del maestro Manuel Castro Padilla. México, marzo de 1921, año 1923 A.G.N.

Las girls de Xochimilco, Revista mexicanista en un acto, dividido en un prólogo y ocho cuadros. Libro original de Juan D. Del Moral y Alfredo Robledo. Música del maestro Manuel Castro Padilla S.O.G.E.M.

Las Musas del centenario Fulgencio Vargas Poemas alusivos a la Independencia y sus héroes, año 1910, A.G.N.

La tierra de los volcanes, Acuarela nacional, en un acto, dividido en cinco cuadros. Libro de los Sres. Carlos M. Ortega y Pablo PRIDA, música del maestro Manuel Castro Padilla. Estrenada con extraordinario éxito en el “Teatro Lírico” la noche del 30 de marzo de 1918. año 1923, México A.G.N.

La viuda alegre, opereta en un acto y tres cuadros, en prosa, arreglada del inglés por Alberto Michel y José Castellanos Haaf, (de la Sociedad Mexicana de Autores) música Franz Lehar. Mayo de 1909 S.O.G.E.M.

Manicomio de cuerdos Revista cómico fantástica original y en verso de Eduardo Macedo y Abreu, año 1890 A.G.N.

Mexican Rataplan, Revista en un acto y nueve cuadros, original de Guillermo Ross y Juan Díaz del Moral, en: Teatro mexicano historia y dramaturgia, Selección estudio introductoria de Pablo Dueñas, Jesús Flores y Escalante, México, C.N.C.A, 1995.

México en una laguna...de polvo, Pablo PRIDA y Victor Mora, 9 sketches estrenados en el Teatro Tívoli por la Compañía de Manzini Hernández, durante la temporada 1948/1949 S.O.G.E.M.

México y España, Revista histórico, lírico – política con motivo del centenario de la Independencia de México, año 1921 A.G.N.

Mi cuarto de hora, Revista en un acto, dividida en 6 cuadros, libro de Ortega y PRIDA, música del maestro Mario Ruiz Suárez S.O.G.E.M.

Mi México, México de mis amores, Humorada nacionalista en un acto, dividido en un prólogo y siete cuadros, libro de Carlos M. Ortega y Pablo PRIDA, música del maestro Manuel Castro Padilla. México, septiembre 8 de 1931 S.O.G.E.M.

Mister Lindo el feo Sátira cómico- político – bailable en un acto y tres cuadros. Original de Salvador Hernández Chávez. Nov. 11 de 1913, año 1913 A.G.N.

No lo tapes, Revista en un acto dividido en diez cuadros, propiedad del señor Miguel Wimer. S.O.G.E.M.

Venganza insurgente, Pieza en un acto y tres cuadros basada en un hecho histórico. Original de Pablo PRIDA Santacilia. Septiembre de 1934, S.O.G.E.M.

APÉNDICE

La tierra de los volcanes, Acuarela nacional, en un acto, dividido en cinco cuadros. Libro de los Sres. Carlos M. Ortega y Pablo PRIDA, música del maestro Manuel Castro Padilla.. Estrenada con extraordinario éxito en el “Teatro Lírico” la noche del 30 de marzo de 1918. Año 1923, México A.G.N.

Para Luis Tornel Olvera

*Uno de nuestros mejores amigos, si no el mejor, que sabrá a la vez que comprendernos, dispensarnos todo lo que no sea arte, que es teatro, en esta acuarela nacional, pero que es sinceridad por lo menos.
Con cariño de los autores*

Carlos M. Ortega, Pablo Prida, Manuel Castro Padilla

México Enero 14 de 1918.

PRÓLOGO

Título; ¡El alma de los volcanes!

Una explanada cerca de las nieves perpetuas y en el Popocatépetl. Un jacal en primer término. El volcán es corpóreo, lo mismo que el Ixtlacihuatl, que estará detrás. Al levantarse el telón amanece.

MÚSICA

(Los pájaros gorjean y el sol va apareciendo poco a poco por detrás de las montañas dando a la nieve un matiz rojizo. Durante todo este tiempo música pianísima con motivos de aires nacionales)

Escena Primera.

Popocatépetl e Ixtlacihuatl, indios muy viejos, hombres y mujeres, con el pelo muy blanco que simbolizan el alma de los volcanes.

Ixtla.- Ya te lo va amaneciendo

Popo.- Y ese señor no tardará en llegártelo

Ixtla.- Si pagresito, voy poniéndole su lumbrecita, pa' que no se nos muera de frío

Popo.- Empresta p' acá el ocote pa que te lo vaya prendiendo (Se aproxima y enciende una hoguera)

Ixtla.- Y que chulo que va pintándotelo el montaña. Como que el señor es reteleido y retescrito. Muncho! Muy inteligente!

Escena Segunda

*Dichos y el pintor, extravagante, largas
Melenas y muy rizadas. Barba poblada. Sombrero de anchas alas*

Ixtla.- Aquí te lo tienes

Pintor.- Muy buenos días amigos! (Viene cargando un caballete, cajas de pinturas y un lienzo)

Popo.- Como dice que le va pagrecito?

Pintor.- Frotándose las manos y acercándose a la lumbre, mientras el Popocatépetl coloca el lienzo en el caballete) Con mucho frío

Ixtla.- Entumido que te estás!

Popo.- ¡Alabado sea la Santísima trinidad, El Señor del Sacro Monte, la Virgen de Guadalupe y el Santo Señor del Rebozo, y qué precioso está quedando!

Ixtla.- Me dejas que lo mire pagresito!

Pintor.- Sí hija, mira lo que quieras! Pero qué frío!

Ixtla.- Dios y la Virgen Santísima de Guadalupe me lo acompañe

Popo.- Si parece cosa del cielo ¿No es verdad que está muy chulo?

Ixtla.- Como que no le falta más que hablar. Te lo está quedando muy chulo, onde que parece que te lo llevan las manos los ángeles

Pintor.- Nada de eso, Aquí ni siquiera hay inspiración. Es el paisaje, ustedes, el lugar. Te copio y la naturaleza habla.....Vaya estoy más animado ¡A trabajar! Que se pasa la hora del crepúsculo!

Ixtla.- Entonces vámonos antes que se pase el crepúsculo ese.

Popo.- El Señor le acompañe y los ángeles le ayuden.

MUSICA

Romanza mientras pinta. Al final de la música el sol ha salido por completo. Este número de música es una combinación armónica en la que la voz del cantante va sobre los motivos orquestales que sirvieron de preludio para el principio del cuadro, motivos, todos, netamente nacionales.

HABLADO

Pintor.- Este es! El colorido, la impresión el momento. Mi obra se ha realizado. Mi sueño! El alma de los volcanes palpita en mi cuadro. Venid amigos míos , venid. Vosotros que sois el símbolo que encarnáis, por decirlo así, el alma misma de, los volcanes, tenéis derecho a mi triunfo

Ixtla.- Que te lo pasa?

Popo.- Te lo estás volviendo loco.

Pintor.- Loco de alegría, de satisfacción, porque este es el sueño de toda mi vida, mi mayor ambición, mi consagración definitiva

Popo.- Que te lo vuelves curita?

Pintor.- Artista! Mirad!

Popo.- Igualito al montaña cuando te lo sale el sol

Pintor.- De veras? Que alegría!

Ixtla.- Pos ora si que te lo creo que te lo pintaron los ángeles del cielo!

Pintor.- Sí, los ángeles del cielo que han dado su preferencia a esta tierra privilegiada, cuna de amores y poetas; de héroes y de pintores, porque en el cielo hay luz divina que se retrata en las pupilas de sus mujeres. Porque en sus paisajes, en sus canciones, en lo

pintoresco del valle y en lo abrupto de sus montañas, está el alma de la poesía. Porque no en balde es tierra de raza vigorosa, de nuestra raza. Raza valiente, estoica y noble, que disfruta de la música sentida, de la poesía más elevada y del paisaje más encantador.

Popo.- No te lo entusiasmes tanto.

Ixtla.- Ni que en México tuviéramos esas cosas

Pintor.- En México, en la tierra de los volcanes, todo lo tenemos, hace falta solamente que lo sepamos comprender.

Popo.- Y si no lo conocemos?

Pintor.- Yo os lo enseñaré. Porque para amar a la tierra, hay que ir a ella. Hay que conocerla. Venid conmigo y veréis las riquezas y los tesoros de nuestra patria. Algo de lo mucho, de lo grande y hermoso que encierra ¡La Tierra de los Volcanes!

TELÓN

CUADRO PRIMERO

Título: ¡Las regiones del país!

Telón corto, en primer término, representando un enorme mapa de México que cubre toda la escena. En el centro deberá dejarse un marco de tartalana, para que por medio de combinaciones de luces, vayan apareciendo detrás las distintas regiones del país, en el orden que sigue: el norte Yucatán, California, El Istmo, El Bajío, La Costa, El Sur, Las Huastecas y el Centro. Estos forillos irán apareciendo acompañados de trozos musicales de la región a que pertenecen

(Al terminar la música hacen entrada en escena los siguientes personajes representativos de las regiones del país)

Escena Primera

El Bajío, una china poblana con dos charros, Yucatán, una mestiza y dos mestizas del coro, así como dos mestizos, hombres; La Costa representada por un hombre vestido de blanco, sombrero jipi y dos jarochas, El Centro por tres peladitos de la Capital, California por una tiple y dos segundas triples vestidas con túnicas transparentes y collares de perlas; El Norte, tipo fronterizo de texano, chaparreras y camisa de cuello ancho, así como dos

señores del coro, El Sur, por un indio calzonudo y dos indias enredadas, La Huasteca, por una primera tiple de india de San Luis Potosí, y dos segundas triples, de igual traje, El charro colimeño de sombrero de alas anchas y proporciones enormes.

- El Bajío.- Bonita Guadalajara, tierra donde vi la luz
- Yucatá.- Párese boshito, nosea tan caballo ni tan gritón, que Mérida es un pequeño París pese a quien pese.
- Costa.- Ya lo dijo el santo papa y lo dijo a voz en cuello, solo Veracruz es bello...con la Ciudad de Jalapa
- Centro.- Para Ciudades preciosa ahí está Puebla de los Ángeles
- Califor.- ¡Újule, mono perico y poblano, no lo cojas con la mano. Para riquezas las mías, mis perlas y mis aigretts
- Norte.- ¡Ah Chihuahua cuanto apache y cuanto indio con huarache! Y yo seré tlaco falso? Y mis minas que serán?
- Sur.- Upa, upa y upa yaca, dicen los de Cuernavaca que el animal que es del agua, nomás la pechuga saca ¡Yo tengo caña de azúcar para endulzarles la vida!
- Huasteca.- Sigán, sigán que lo dice la canción. Al cabo no soy de aquí, si mi tierra está muy lejos, soy de San Luis Potosí. Tengo las piernas chorreadas por que soy pura tunera
- Pacífico.- Es chorreando y no se lava más que los días de San Juan, en cambio yo allá en Colima me zambullo en Yucatán
- Itsmo.- Para limpieza la mía y la de mis lindas Tehuanas. Las mujeres más lindas de toda la república
- Bajío.- Hasta que llovió en Sayula! Pa' lindas las tapatías
- Centro.- Pero si ya lo dice el dicho, En saliendo de México, todo es Cuautitlán. Yo tengo la capital con edificios preciosos
- Costa.- Y yo tengo mi Tampico con sus chorros de petróleo. La tierra del chapopote! No se crea que soy de hule!
- Norte.- Pues para hule está el guayule y mis plantíos de algodón. Yo tengo grandes riquezas

- Itsmo.- Y yo maderas preciosas
- Yucatán.- Eso no vale nada junto al rico henequén!
- El Sur.- Yo tengo el jardín de Borda, y el Palacio de Cortés
- Yucatán.- Este sí que me trabó. Yo tengo el paseo Montejo y el Parque del Centenario. Yucatán es lo más lindo, rey.
- Huasteca.- Pues mi tierra es la más pintoresca. Y sus paisajes han inspirado las más hermosas canciones
- Norte.- Ay nomás Monte Morelos Para canciones las mías, La pajarera, La Valentina, el Abandonado
- Centro.- Pues yo soy lo mejor del país y pa mi la pulpa es pecho y el espinazo cadera
- California.- Cállese la capital
- Jalisco.- Pues Jalisco nunca pierde y cuando pierde arrebatá
(Confusión, algarabía. Van a llegar a las manos, en el momento que hacen entrada Popocatépetl, Ixtlacihuatl y pintor)
- Pintor.- Señores, haya paz
- Ixtla.- Eso es lo que queremos, paz
- Pintor.- Pues para lograrlo necesitamos armonía, cariño fraternidad. Que no haya quien quiera imperar, que cada uno valga por su propio esfuerzo. Presenten Uds. Sus productos, sus riquezas, sus canciones, su poesía, sus alegrías, y sus tristezas y firmemos unidos una sola patria
- Sur.- Eso es, a ver quien las poderosas!
- Centro.- Y a ver si Querétaro sus camotes!
- Norte.- Y como dijo Iturbide en el cerro de la Bufa, que el que no sea mexicano, a la ora de la ora.....
- Todos.- *(Con ganas)* Puja!

(Enseguida se presentan varios personajes, mostrando ahora los productos típicos de cada región siempre acompañados de música)

HABLADO

Pintor.- Este es el México pintoresco, el México popular. La característica de un pueblo
(se oye cantar dentro y después sale el pulque, caracterizado por un pelado, que trae una guitarra colgada al cuello)

Pulque.- (Saliendo) Me de comer un gendarme desde el kepí hasta el garrote, no le hace que me haga daño pos me cuadra el tecolote

Pintor.- Pero que barbaridad y cómo has empinado

Pulque.- Por que sólo bebo el pulque lo bebo porque lo pago!
no será licor de fama,
ni de color amarillo
¡No se arrugue cuero viejo que lo quiero pa tambor,
no se haga ojaldra, manario no me gusta su sabor
Este pulque no hace ruido, porque no somos paperos, pero es sabroso licor que toman los papeleros,
Una cosa muy humilde que cuesta muy pocos tlacos que lo bebemos lo pobres dende que somos chamacos
Cuando me parió mi madre me echó al mundo encueradito, cuando vino la partera ya me encontró borrachito

Pintor.- Pero son las pulquerías cochinas y pestilentes y en ellas no puede entrar ninguna gente decente

Pulque.- Árboles de la barranca

porque no han reverdecido,
que dicen calandrias, cantan
o les apachurro el nido!
Jijos de la rechistosa
ora sí que me hizo gracia
¿pa que cuando se emborracha
busca tan aristocracia?
Y cómo me suda el anca
y cómo me aprieta el cincho
y habiendo tantas potrancas
solo por una relincho...
Con que no se me *agorzeme*
Que le voy a cantar

Pintor.- Que cosa?

Pulque.- Algo muy tres piedras
Una canción nacional

(Canta una canción popular cómica y hace mutis bailando)

Pintor.- Esta es una de nuestras desgracias
el vicio que domina y embrutece a nuestro
pueblo (...)

SIGUEN MÁS BAILES Y CANCIONES, AL FINAL UN GRUPO DE
SEGUNDAS TIPLES LEVANTAN SUS REBOZOS, UNAS DE COLOR
VERDE, OTRAS BLANCO, Y OTRAS MÁS ROJO. ASÍ SE FORMA LA
BANDERA NACIONAL, TERMINA LA OBRA

El colmo de la revista, Revista cómico lírico fantástica, en un acto, dividida en cuatro cuadros, libro original en prosa y verso de los señores Carlos M. Ortega y Pablo Prida, música del maestro Manuel Castro Padilla.

(Estrenada con extraordinario éxito la noche del beneficio de Lupe Rivas Cacho, el 19 de Enero de 1922)

Año 1923, A.G.N.

Acto Único

Telón corto, fantástico. Con motivo decorativo. Un pavo real. Puerta al centro con elegante cortina. El Sr. Truco (Que sale por el centro al levantarse el telón)

Sr. Truco.- Perdón señores, si inconsecuente me presento
Animado de tanta gente,
¿No me conocen? No diga eso,
Pues me conocen y con exceso,
Soy extranjero, me llaman truco
Y por gustarles yo me desnucó.
Yo soy el padre de la revista
Y nadie sin mí el triunfo conquista,
Así es señores que me presento,
Si no les gusto, bueno, lo siento
Y por gustarles me despepito
Y los saludo con un truquito
(se inclina hasta tocar el piso)
¿Qué esto les gusta? ¡Ya lo sabía!
Que en ello estriba la gloria mía
Así es señores que nuevamente
Me inclino ante ustedes humildemente
(repite el truco anterior)
De la Revista yo soy el padre,
Y algunas de ellas no tiene madre,
A los autores yo lo he salvado
Cuando a la escena me han trasladado
Y a autor señores, ahora me lanzo
De que me exploten yo ya me canso,
Y a presentarles voy la Revista
Con poca ropa, de mucha vista
decoraciones de mucho efecto
y pantorrillas casi en proyecto,
Música alegre, mil reflectores
Y poco ingenio de los autores,

Así, señores para abrir boca,
Ahí va un conjunto que me disloca
Trajes iguales, todo uniforme,
Para que el público se conforme.

MUSICA

(Salen siete vicetiples vistiendo trajes caprichosos de los siete colores del Arco iris, en la mano llevarán unos abanicos de pluma. Hacen evoluciones y mutis)

HABLADO

El Sr. Truco.- Veis esos trajes, veis esos gorros?
Pues son de seda, pero sin forros,
¿Veis esas caras tan coloradas?,
de esas muchachas pintarrajeadas
Que tienen gordas las pantorrillas,
Pues se rellenan con morcillas,
Y ahora tan linda y apetitosas?
En la mañana y en los ensayos, son horrorosas
Más que hacerse? Eso es el teatro
y aquí les damos por liebre, gato;
pero divago, dejo mi asunto.
Como soy padre de la Revista
Tengo tres hijas a cual la más lista
Y a quien ustedes en este instante
Se las presento lo más galante
(repite el truco de la inclinación)

TELON

Cuadro segundo

Fantástica decoración a base de columnas transparentes. Un diorama en color azul cierra la escena. Al centro lámparas de luz directa. Sobre unas pequeñas columnatas colocadas entre columna y columna, jarrones con ramazones de manzanos en flor.

Escena Primera

El Sr. Truco.- y S.M. La Revista, que saldrá después

- El Sr. Truco.- Aquí me tienen ustedes de nuevo en el Palacio residencia de S.M La Revista, donde viven mis tres hijas, que como ustedes saben, están buenas a Dios gracias. ¿Que quienes son mis hijas? La Electricidad una chica con mirada de cien volts, la Pintura; y la Música que como ustedes saben amansa hasta las fieras.
- S.M. La Revista.- ¿Quién llega a el país de la quimera sin decir “Agua va” interrumpiéndose las “Tonadillas y cantares” de “El reino de la alegría”?
- Sr. Truco.- “El perro chico” que llega a “La sucursal de la Gloria en busca de “Música Luz y Alegría”
- S.M. La Revista.- Eres por ventura “El aprendiz del amor?”
- Sr Truco.- Soy “El príncipe Carnaval”
- S.M. La Revista.- ¿Y vienes en busca de “La Reina del Carnaval”?
- Sr. Truco.- Vengo al “Congreso feminista” en busca de “Mujeres y Flores”
- S.M. La Revista.- Y no sabes que son mis “Cuadros Disolventes” Sr
- Truco.- “A través de la tierra” he causado “La Guerra Universal” “La Srita 1918” y “El sr 1919” so testigos de mis proezas en todas partes. En “El país de los Cartones”, en “La Ciudad de los Camiones” y en “La tierra de los volcanes”
- S.M. La Revista.- Y no has estado en “El Reino de Mercurio?”
- Sr. Truco.- Si y allí me internaron en la “Clínica del amor” con la “Peseta enferma”, pero como solo padecía “La Fiebre Primavera” me pusieron “Verde Blanco y Colorado” y salí para la República Lírica en compañía de “Chin, chun, chan” y en busca de “El paraíso Perdido”
- S.M. La Revista.- Y llegarías a “París de noche” en donde impera “La Espuma del Champagne”, a donde a todas horas se exclama “¡Que descansada vida!”, por que aquello en cuestión de mujeres es el “Trust de la Carne”

Sr. Truco.- Me trasladé “De México a Venus”, “De Madrid a París” y allí “El Príncipe del Couplet” me enseñó en la “Cuarta Plana” de el periódico “El pájaro azul” que me anunciaban esta tierras; “El País de las Hadas” y aquí vengo en pos de “Las Bribonas” o “Las Extraviadas”

S.M. La Revista.- ¿Y te adueñaste de todo esto como “El Principe del Couplet” y en esas trazas?

Sr Truco.- No ves que salgo de la “Peluquería Nacional” convertido en “Chaplin Candidato”

S. M. La Revista.- Y no sabes que soy “La Perfecta Casada” y que no me he de dejar seducir por la frescura de tu “Onda Fría”...¿Pero quien eres tú que llega a mi palacio habándome d elas Revistas que me han llevado al pináculo de la gloria?

Sr, Truco.- Pues soy el truco, tu mejor aliado

S.M. La Revista.- Pues ven a mis brazos, no te había conocido, como vienes de camouflage. (Lo abraza y al hacerlo con una enorme matraca se figurará un ruido de algo que se quiebra) ¡Ay que me has roto algo!

Sr Truco.- No te apures, es un truquito que me traigo cuando abrazo a las señoras.

S.M. La Revista.- Se me olvidaba con quien trataba. ¿Y a que debo tu visita?

Sr. Truco.- A que he dado el grito de la Independencia

S.M. La Revista.- Adiós Cura Hidalgo!

Sr. Truco.- Y me he emancipado de los autores, y ahora las Revistas las hago yo solo y a capricho de mi voluntad aparecen y desaparecen. Como puede verse. (Desaparece S. M. La Revista ppr un escotillón que juega) Como que soy el supremo hacedor de los trucos, de las trampas, como que soplo y se apaga, como que chupo y se enciende. Ese soy yo y no presumo. Y con ayuda de mis tres hijas voy a darles un buen rato! Niñas las llama papá! Adelante Pintura, Música y Electricidad

MÚSICA

(Sale una primera tiple y seis segundas triples que Representan la Pintura, Visten trajes entonados en azul eléctrico, que se va desvaneciendo y pasando por el tono rosa llega al rojo. Las medias en los mismos colores y por el mismo procedimiento. Llevan en la cabeza y atravesados en el pecho unas guías de flores azules y rosas. Cantan su couplet y quedan en escena. Inmediatamente entran en escena seis segundas triples y la pareja de baile, visten trajes fantásticos blancos con adornos rojos. El Bailarín vestirá frac rojo y pantalón blanco. Mientras la pareja de baile baila el fox trot, las segundas triples tocan diversos ruidos de la batería. Terminado el número anterior salen siete primeras triples vistiendo trajes lilas con vivos morados, llevarán igualmente medias moradas, y zapatos negros; en el pecho, en las ligas y en un adorno en la cabeza llevarán pequeños foquitos a los que dá corriente una pequeña batería. Cantan su número y después las tres comparsas que están en escena bajan al público ejecutando brillantes evoluciones. De lo alto bajará una cortinilla de focos de colores y guirnalda policromas que avanzará sobre el público formando un toldo luminoso. Al retroceder la cortina las figuras que integran las tres comparsas vuelven a la escena y terminan el cuadro con un destaque vistoso y

TELÓN

PARECE QUE FALTA UNA PARTE PUES EL SIGUIENTE CUADRO ARRANCA SIN NINGUNA INDICACIÓN

- Truco.- Ahora si me desgració, se acabó mi dentadura
Pelado.- Ahora sí me lo eché al plato. Ya lo vido por metiche.
Ahora váyase y quéjese a la liga de las naciones
- Truco.- Yo no me quejo a nadie, porque ni soy extranjero, ni soy rajón. Soy el Sr. Truco, el rey de la trampa y el emperador de la tomadura del pelo, y vengo aquí en pos de cosas que tengan el sabor de esta tierra privilegiada de los paisajes encantadores y del sol abrasador.
- Pelado.- Así si baila mi hija con el señor
- Truco.- Y qué me vas a enseñar

Pelado.- Las chibarras, una cosa que parece gringa, pero que es muy mexicana

MÚSICA

(La pareja de baile y cuatro parejas más formadas con las segundas triples y cuatro hombres que bailan. Llevando chibarras blancas, camisas negras y sombreros tejanos blancos. Al cuello pañuelos blanco. Ejecutan un bailable y hacen mutis.

HABLADO

Truco.- Esto si que me gustó, pero yo quisiera ver algo de la merita capital

Pelado.- Pues mire usted a estos dos que vienen del panteón de llorarle al hueso.

Escena Segunda. Dichos, Robustiana y Don Chema, tipos clásicos de nuestro pueblo bajo.

Robustiana.- Caray de a tiro la amuela,
Usted de veras la raspa,
La mera verdad D. Chema,
Usted conmigo se encaja,
No respetó a su compadre
Ni en tan tristes circunstancias.
¿No le dan remordimientos?

Chema.- Pos la verdad, que no, mi alma
Al fin ya se petateó
Se lo llevó la trompada

Robustiana.- Como es asté creminoso

Chema.- La verdad Chata, no se haga,
No me invitó usted al panteón
A que al hueso le llorara
Y no se aventó conmigo
Su buen plato de enchiladas
Rociado con su curado de piña

Robustiana.- Pos si...pero no hubo nada

Chema.- Si hubo de piña comadre
No sea desmemoriada

- Robustiana.- Pues puede que lo haiga habido
Nomás que no me acordaba.
- Chema.- Hace un rato, papacito
Y ahora viene y se me raja
- Robustiana.- Así es el remordimiento
Que de pronto nos asalta,
Nos agobia, nos cremina,
Aflije y asurumata.
- Chema.- No saque las de San Pedro,
No se me ponga romántica,
Deje usted tranquilo al muerto
Y véngase con su papá
- Robustiana.- Ora, ora, ¡Quite de ahí viejo malora
Porque yo soy muy honrada y jue una debilidad
Que yo en usted me fijara
- Chema.- ¿Y cuando vivía el difunto
y se largó de su casa,
Con un gendarme del tráfico
Sin avisarle ni nada?
- Robustiana.- Pos jue otra debilidad
- Chema.- Y cuando una noche andaba
con un tablajero mula
dándole a la vacilada?
- Robustiana.- ¡Pos jue otra debilidad!
- Chema.- Y lo de Juan el manganas,
lo de Francisco, D. Pablo
y el tripero de Santa Ana
- Robustiana.- Pos fueron debilidades
Propias del sexo!
- Chema.- Son lanas!
No venga ahora con remilgos
Y véngase pa mi casa.

Robustiana.- Ora, ora, que cosa andaba buscando
¿Qué era lo que ambicionaba?

Chema.- Haber si se iba conmigo,
Ver si se debilitaba

Robustiana.- Pos me debilitaba y no,
Haber si lo hace su hermana,
Pérpera, muca, aguitado
Jijo de la retostada
Y nieto de la mañana
(mutis pelado)

*(Enseguida, el Pelado le muestra al Sr, Truco algunos bailes regionales.
Después el cuadro cuarto)*

Cabaret de las siluetas. Decoración entonada en azul y amarillo. Al fondo grandes vitrales con siluetas

MUSICA

(Al levantarse el telón todas las segundas tiples vistiendo trajes amarillos con adornos azules, están sentadas a las mesas del cabaret. El coro de caballeros de frac las acompañan. En las mesas del cabaret, todas con manteles amarillos adornados de azul, habrá flores y cubos refrigeradores con botellas de champagne. El barítono de la compañía, de frac también, brinda y entona un canto a la alegría. Al terminar la evolución quedan todos en escena

HABLADO

Escena segunda. El sr. Truco y un Groom

Groom.- Caballero, el sombrero, el abrigo y el bastón

Truco.- En que sitio me encuentro

Groom.- En el cabaret de las siluetas

Truco.- Lo eterno, lo que sale en todas las revistas

Groom.- Aquí tiene usted el número del guardarropa
(Medio mutis)

Truco.- Este no sabe con quien trata. Voy a darle una

Broma (*De la cabeza del groom que se ha puesto el sombrero del Sr. Truco, se desprende este como si volara*)

- Groom.- Ay mi cabeza! Digo el sombrero
- Truco.- Pero si no te lo has llevado
- Goom.- Ahora sí me lo llevo. (*Medio mutis e igual juego que antes*) Ay que se me escapa. El sombrero, el sombrero
- Truco.- Pero si no te lo llevas
- Goom.- Estaré cocaíno o este señor es brujo. Espere usted, voy por un gendarme
- Truco.- No hace falta deja que le quite el imán, ahora si no vuelve
- Goom.- Acabaramos, era una trampa!
- Truco.- Era un truquito para hacerte desesperar
- Groom.- Pues otro día, vaya usted a divertirse con su abuela (*Mutis del Groom llevándose el abrigo, el bastó y el sombrero del sr. Truco*)
- Truco.- Ya estamos en el obligado cabaret que sale en todas las Revistas. Como es un ambiente tan socorrido los autores han abusado de él hasta el cansancio. Por este cabaret han desfilado los artistas ya e calidad de alimentos, ya en calidad de latas alimenticias, o de las letras! Pobre público mío! Pero si no echo mano de este recurso n donde pongo el último cuadro de mi Revista y de que voy a echar mano? Si mis antecesores me o han manoseado todo! Pues de los concurrentes al cabaret, Y que mujeres tan bonitas y yo que tengo un corazón inflamable. Corazón estate quieto. Miren esta delgadita extraplana. Y que me dicen ustedes de esta chatita que tiene una boca repermanencia voluntaria capaz de que se le inflame a cualquiera. Y de esta gordita ¡Que llena de sinsabores está la vida!
- Una.- Caballero sosiéguese usted

Truco.- Corazón estate quieto. Que llamas... y que llamas a una
niña de estas y no te hace caso (*Acercándose a una*)
Srta. Sópleme usted que me inflamo

Otra.- Pues llame usted a los bomberos

Truco.- Que número tienen!

Otra.- Siete, siete, siete.

Truco.- Y qué hago yo con tanto siete!

Otra.- Lo que usted quiera

El viejo.- No es lo mismo que yo se lo apague

Truco.- Usted está muy feo!
(*Adelantándose al público*)
Por fin señores
Se acerca el momento
De que esto se acabe y
queden contentos
Si trucos y bailes,
Y trajes y efectos
Telones y luces
Saque en exceso,
espero me aplaudan
si están satisfechos,
que llamen a la escena
a todos aquellos
que danzan y brincan,
que corren por dentro
por lograr señores
dar divertimento
a todos ustedes
de prisa y corriendo,
cumplí con mis deberes
de buen revistero
y ahora señores
tan solo espero
que no me desairen
y aplaudan frenéticos
a este que se inclina
con todo respeto

(Sale una primera tiple y cuatro segundas, vistiendo trajes hechos de encaje y terciopelo negros. Abanicos negros. Ejecutan un Shymmie y al final, todos los concurrentes al cabaret se van animando y terminan en Shymmie loco en donde hasta el telón baile. Al final

TELÓN

Las fases de la luna

Opereta en un acto, dividido en cinco cuadros, libro original en prosa y verso de los señores Carlos M. Ortega y Pablo Prida, música del maestro Manuel Castro Padilla. México, marzo de 1921.

Año 1923, A.G.N.

Personajes

Cuadro primero.- ¡La serenata de Pierrot!

Pierrot

Pierrettes

Cuerno 1º.

Cuerno 2º.

Selenitas

Cuadro segundo.- ¡Un bar en la luna!

Caro Luna.

Los refrescos.

Selenitas

Pierrot

Cuerno 1º.

Cuerno 2º.

Las esencias

Cuadro tercero.- ¡Los celos en la luna!

Pierrot

Caro Luna

Cuerno 2º.

Hongos

Cuadro cuarto.- ¡Las aguas milagrosas!

Caro Luna

Pierrot

Bañistas

Cuadro quinto.- ¡El triunfo de Pierrot!

Pierrot

Caro Luna

Cuerno 2º.

Cuerno 1º.

Los Selenitas

Los del bailable
Los exploradores Lunáticos
Los pavos reales
Los globos del amor
Lunáticos, Lunáticas, Coro General.

La acción en la luna. Época actual

México marzo de 1921.

ACTO ÚNICO

Cuadro primero.- ¡La serenata de Pierrot!

(Al levantarse el telón aparecerá otro completamente negro. Sin descorrerse la cortina se oye cantar, dentro, a Pierrot, una serenata acompañada de mandolinas. A medida que va cantándose esta serenata el telón negro empieza a abrirse en forma de diafragma hasta dejar al descubierto un aeroplano corpóreo de color blanco, en el que viene Pierrot acompañado de seis segundas tiples vestidas de Pierretes que son las que le acompañan con sus mandolinas. Al quedar abierto por completo el diafragma y a un lado y otro del aeroplano, dos trastos que figuran ser dos estaciones para aeroplanos establecidos en la luna. Al suponerse que el avión toca la luna los timbres colocados en las estaciones lunáticas comienzan a sonar con escándalo, dando lugar al asombro de Pierrot y sus acompañantes, asombro que sube de pronto al aparecer dos personajes que simbolizan los cuernos de la luna.)

MUSICA

(La letra de la serenata, así como de la escena entre Pierrot, los cuernos de la luna y los lunáticos irá en la partitura y en el cuadernillo de cantables)

HABLADO

Pierrot.- De modo que aquí es la Luna
También miente la mujer,
De modo que aquí ninguna
Es sincera en el querer?

Cuerno 1º.- Aquí sólo las mujeres
miran por sus ambiciones

Cuerno 2º.- No conciben los quererres
siempre nos hacen...traiciones

Pierrot.- Que dolor! ¡Que decepción!
y yo que cifré en la luna
mi más sincera ilusión!
y ahora me encuentro con una
tierra donde la mujer
es traidora y embustera,
que me engañará a mi ver
cual si fuera una cualquiera.

Cuerno 1º.- No me equivoqué al juzgar
por sus cantares tan tiernos
que venías de aguantar
que te pusieran los cuernos.

Cuerno 2º.- Mas esto tiene en la luna
la más escasa importancia,
pues tenemos la fortuna
de esperar desde la infancia,
a que llegue el fausto día
en que cual cosa corriente,
nuestra mujer a porfía
venga a adornarnos la frente.

Pierrot.- Demonios! ¡Por los infiernos!
¡Que estupidez! ¡Que fortuna!

Cuerno 1º.- No ves que somos los cuernos?

Pierrot.- Cuales cuernos?

Cuerno 2º.- Los de la luna!

Pierrot.- Que cinismo! ¡Que osadía!
¡Que inmoralidad encierra!
¡Que distinta la veía
la luna desde la tierra!

Cuerno 1º.- Pero hay quien crea en el amor
sincero allá en tu planeta?

Pierrot.- Yo he creído en él, señor,

como en la dicha completa!

Cuerno 2º.- A fé que están atrasados en la tierra,
cuantos aman en la tierra,
si fueran civilizados,
amor no diera allí guerra

Cuerno 1º.- Ven conmigo de la mano,
te voy a enseñar la luna,
aquí el amor no es tirano
y si te gusta a ti alguna
a besarla te convido,
no le hace que esté casada,
pues te juro que al marido
aquí no le importa nada.

Pierrot.- ¡Oh poder del socialismo
que imperas por varios modos

Cuerno 1º.- No pienses que es cinismo,

Cuerno 2.- La mujer aquí es de todos!

TELÓN.

Cuadro Segundo ¡Un bar en la luna!

(La escena representa un bar fantástico en la luna)

(Al levantarse el telón aparecen seis selenitas sentados o acostados en muebles caprichosos toman con unas pajillas unos refrescos en unos vasos transparentes y luminosos, para lo cual llevarán en su interior un foquillo verde)

MUSICA

(Sale Caro Luna y seis segundas tiples con unos trajes fantásticos, representando los refrescos de la luna y cantan un couplet que corean a boca cerrada todos los selenitas que se encuentran en la escena. Al terminar hacen mutis con la evolución que les indique el director de baile, pero vuelven a salir de nuevo colocándose en grupo junto a los selenitas que llenan el bar.)

HABLADO

(Escena segunda. Dichos, Cuerno 1º. Y 2º, Pierrot

Cuerno 1º.- Ya está en el Bar La Luna

Cuerno 2º.- En donde los selenitas o lunáticos se entretienen en refrescarse

Pierrot.- Si, ya he notado que ustedes, son refrescos! Y estas mujeres que hacen aquí!

Cuerno 1º.- Son mujeres casadas que distraen sus ratos de ocio con los amigos de sus maridos

Pierrot.- ¡Que buenos amigos hay en la luna!

Cuerno 1º.- Así somos los selenitas, lunático y lunares

Pierrot.- ¿Lunares?

Cuerno 2º.- Es uno de los nombres que nos aplican a los habitantes de este satélite

Pierrot.- ¡Ah vamos! Y de modo que cada una de estas mujeres no se conforma con un lunar!

Cuerno 2º.- No, la que menos tiene dos lunares

Pierrot.- Si, el uno junto ala boca y el otro.....

Cuerno 1º.- Donde tú sabes

Pierrot.- ¡Caramba que popularidad de la copla flamenca!

Cuerno 2º.- Mira, casualmente aquí viene mi señora. Voy a presentártela
(Coge del brazo a Caro Luna)

Pierrot.- Encantadora. Muy señora mía

Cuerno 2º.- ¿Te gusta?

Pierrot.- Me encanta. Te felicito es una señora guapísima!

Cuerno 2º.- Pues te la traspaso!

Pierrot.- ¿Cómo?

Cuerno 1º.- Lo que has oído, aquí no andamos con discolerías!

Cuerno 2º.- Es tuya cuando te aburras traspásasela a otro.
(Hacen mutis los dos cuernos)

Pierrot.- Que barbaridad, pero ¿Tú consientes?

Caro Luna.- Me quedo encantada!

Pierrot.- ¿Cómo te llamas?

Caro Luna.- Caro Luna!

Pierrot.- Será Carolina!

Caro Luna.- No, mi nombre es Caro, pero aquí todas las mujeres detrás de nuestros nombres llevamos la luna

Pierrot.- ¿Y en qué cuarto están?

Caro.- En el de ahí al lado. Si quieres vamos!

Pierrot.- No, pregunto si te encuentras en creciente o en menguante o si eres luna llena o luna nueva!

Caro.- Estoy hasta el copete de mi marido. Es decir llena.

Pierrot.- (Acariciándola) Eso ya lo había notado....Que estás llena...
..completamente llena!

Caro.- ¿Y tú quien eres?

Pierrot.- Pierrot!

Caro.- Pierrot?.....Ah, sí, un mentecato que se ha pasado la vida cantándole a la luna el desdén de Colombina!

Pierrot.- el mismo, Caro Luna.....Colombina ha sido una traidora conmigo!

Caro.- Eso no vale la pena. Ven conmigo y te haré olvidar

Pierrot.- Olvidar nunca....¿Cómo se puede olvidar?

Caro.- pensando solamente en vivir, en divertirse, no dando a las cosas más importancia de la que tienen. En la luna, hombres y mujeres son felices porque saben olvidar

Pierrot.- Pero cómo?

Caro.- Entregándose al placer, embriagándose con perfumes deliciosos. Ven, Tú olvidarás.

MUSICA

(Salen seis primeras tiples vistiendo fantásticos trajes y cantan un número de música, arrojando al final perfume al público con unas pistolas de agua. Al terminar la evolución cae el

TELON

CUADRO TERCERO

¡Los celos en la Luna!

(Decoración a todo foro de un paisaje de la Luna, abase principalmente de vegetación fantástica en la que predominan principalmente los hongos monstruosos. En el centro del escenario un enorme hongo con su preparación de maquinaria, para un efecto que se requiere al finalizar el cuadro)

Escena primera

Caro Luna y Pierrot

Caro.- No te separes de mí. Te amo, te adoro. Nadie me había besado con tanto fuego como tú

Pierrot.- Yo también soy feliz en la luna. Y es porque aquí las mujeres a la par que el satélite de la tierra, cambian de fases y el hombre que se enamora es poseedor a la vez de una mujer distinta a cada paso

Caro.- En cambio tú siempre eres el mismo, pero siempre amante, cada vez más ardiente. Hace quince días me besaste en la nueva, hace ocho días el ósculo lo recibí en la llena y hoy me has emocionado en el cuarto.

Pierrot.- Y eso que ha sido menguante!

Caro.- Pero ya vendrá el creciente....Te amo y de ti no me separaré jamás y eso que las mujeres de la luna somos de las más volubles

Pierrot.- No temes a los celos de tu marido?

Caro.- ¿Celos? ¡Ja, ja! Los lunáticos no son celosos, cambian de mujer como quien se cambia de calcetines

Pierrot.- Y se los cambian muy seguidos!

Caro.- Hasta que se agujeran!

Pierrot.- Entonces tuyo seré para siempre!

Escena Segunda
Dichos y Cuerno 2°.

Cuerno 2°.- Eso lo veremos, te acusaré de adulterio

Caro.- De adulterio! Y ahora vienes saliendo con esas tonterías. En la Luna la mujer es para todos

Cuerno 2°.- Es que yo no lo consentiré

Pierrot.- Estás celoso?

Cuerno 2°.- No lo sé, pero es el caso que siento en mi interior algo extraño. Y cuando te veo al lado de mi mujer, me dan ganas de investirme.

Caro.- De embestirme, descuida yo estaré al quite! Este hombre es mío

Cuerno 2°.- Es que yo no lo consentiré. Presentaré una demanda de divorcio

Caro.- Y como esas costumbres no se estilan en la luna se reirán de ti!

Pierrot.- Tú me dijistes que me traspasabas a tu esposa. No olvides que la tengo traspasada

Cuerno 2°.- Pero vengo a refrendarla. Devuélvemela!

Pierrot.- Pues por mí llévatela cuando quieras!

Caro.- No me abandones. Quiero vivir a tu lado, serte fiel

Cuerno 2°.- Pero que has dicho? Fiel en la luna....¡Que atrocidad! Y es que desde que llegó Pierrot a la luna todo se ha transformado. Los celos, los terribles celos, hasta hoy desconocidos en este satélite

tortura a todos los lunares. Los hombres están furiosos porque sus mujeres quieren que seas suyo y las mujeres indignadísimas con Caro Luna porque acapara todas sus caricias

Pierrot.- De modo que he venido a armar una revolución

Cuerno 2º.- Ya lo estábamos temiendo cuando nos entramos que eras mexicano

Pierrot.- Caramba que famita tenemos hasta en la luna

Cuerno 2º.- Pues de aquí no saldrás sin mi esposa

Caro.- Jamás, tú eres un individuo chavacano, poco sabes de la ciencia del amor, en cambio Pierrot es todo un catedrático

Cuerno 2º.- Pues sublevaré a las turbas en contra tuya hasta que lo arrojemos por extranjero pernicioso

Pierrot.- Entonces yo combatiré por mi patria y por mi dama

Cuerno 2º.- Eso lo veremos. Se acordarán de mí (mutis del Cuerno 2º.)

Caro.- Bravo Pierrot, por eso me gustas, por valiente y arrojado!

Pierrot.- Es que el amor siempre es valiente, porque morir por el ser amado es suprema ambición de todo mortal

Caro.- Pues amemos, que el amor es una enfermedad universal

Pierrot.- Un microbio que se desarrolla con asombrosa rapidez

Caro.- Pues germina en mi delicioso microbio que traes a mi alma caricias embriagadoras y dichas para mí hasta hoy desconocidas

MUSICA

(Sale una primera tiple y seis segundas triples vistiendo trajes de hongo y cantan un couplet, al final evolucionan con unas sombrillas también en forma de hongos. Caro Luna y Pierrot se sentarán a su vez en un enorme hongo, colocado a la mitad de la escena el que irá creciendo hasta llegar a la altura cerca de dos metros y cae el

TELON

CUADRO CUARTO

¡Las aguas milagrosas!

(Telón modernista de varios colores)

Escena primera

Caro Luna y Pierrot

Caro.- Por Dios Pierrot, te suplico que te detengas

Pierrot.- Es que este paraje es bellísimo y esta agua incitan a sumergirse en ellas

Caro.- Pero son muy peligrosas, y si es cierto que me quieres, retornémonos en seguida de este lugar

Pierrot.- ¡Que tontería! ¡Te he dicho que me encanta!

Caro.- Como que están encantadas

Pierrot.- ¿Encantadas? ¿Pero también aquí se cree en brujerías?

Caro.- Esta agua tienen el privilegio para el que se baña en ellas de ser amado inmediatamente por la persona elegida por su corazón

Pierrot.- Entonces no hay remedio, voy a bañarme!

Caro.- En ese caso nos bañaremos juntos!

Pierrot.- Como quieras. No temas que piense en otra, sino que me siento sofocado y quisiera refrescarme

Caro.- Pues ven conmigo y calmaré tu ardor con mis caricias arrulladoras

Pierrot.- Pero que empeño, te he dicho que aquí me quedo

Caro.- Nunca....¡Quiero apartarte de esta agua milagrosas, porque en ellas vienen a sumergirse todas las tardes la mayor parte de tus enamoradas

Pierrot.- Y qué esperan

- Caro.- Ver si eres suyo por el poder de las aguas!
- Pierrot.- De modo que aquí cuando una persona está enamorada, no tiene más que hacerse de las aguas y asunto concluido
- Caro.- Vas a verlo. Escondámonos y presenciaremos detrás de esa roca las que se mueren por tus pedazos
- Pierrot.- Quién me lo había de decir. En la Tierra soy el símbolo del fracaso en el amor y aquí veo a una mujer y con una simple mirada, la mando a bañar! (mutis)

MUSICA

(Sale una primera tiple y seis segundas triples con fantásticos trajes de Baño de colores parecidos a los del decorado. Evolucionan, cantan un número y al final hacen mutis)

HABLADO

- Pierrot.- (Saliendo detrás de ellas con ansiedad) ¡Selenitas encantadoras!
¡Venid a mis brazos!
- Caro.- Pierrot! Pierrot!
- Pierrot.- Déjame seguir tras ellas. El agua me manda que ame
- Caro.- Y yo, mientras ¿Qué hago?
- Pierrot.- ¿Tú?....Te quedas echando agua!

(Mutis de Pierrot tras de las bañistas. Caro lo sigue con intención de no dejarlo que promiscue)

TELON

CUADRO QUINTO

¡El triunfo de Pierrot!

(Fantástica decoración en la luna con barandales y fuentes maravillosas necesariamente de cristal. Columnas giratorias)

Escena Primera

Pierrot, Caro Luna, Cuerno 1º., Cuerno 2º., Selenitas, Coro general, Cuerpo de baile

MUSICA

(Al levantarse el telón a los acordes de una marcha de los más triunfal, entra Pierrot con Caro Luna, seguida de los demás personajes que arriba se indican y precedido de varios trompeteros que forman su descubierta. Pierrot y Caro Luna se sientan en un trono y aparece el cuerpo de baile que ejecuta una danza extravagante)

HABLADO

Cuerno 1º.- Que viva Pierrot!

Cuerno 2º.- Que ha triunfado en La Luna!

Caro.- No ha triunfado Pierrot, ha triunfado el amor! El amor al estilo de la tierra que nosotros desconocíamos!

Pierrot.- El amor con todas sus delicias y todas sus amarguras. El amor con sus caricias y delicadezas y el amor con sus terribles celos, porque sin celos no hay amor verdadero!

Cuerno 1º.- Eso es ¡Que viva Pierrot!

Pierrot.- Gracias, lunáticos. Agradezco esta manifestación de cariño y sólo deseo dirigirles breves palabras a uds. Que formarán mi Gabinete de Gobierno, para que se enteren de cómo han de gobernar en lo sucesivo

Cuerno 2º.- Somos todo oídos

Pierrot.- Tú, Ministro de la Guerra, compondrás tu ejército en lo futuro de muchos generales y muy pocos soldados

Caro.- Y entonces quienes van a morir en las batallas?

Pierrot.- Los soldados. Por eso es necesario que halla pocos, para que las guerras sean menos sangrientas

Cuerno 2º.- De modo que los generales no se mueren nunca?

Pierrot.- Qué más quisiéramos. Los Generales no tendrán otra ocupación que disparar en los cabarets y cobrar los haberes de los soldados que mueren en las batallas

Cuerno 1º.- Eres admirable!

Pierrot.- Mi presidente Municipal se dedicará a multar a los vecinos, los Regidores a molestar a las Empresas Teatrales y el Gobierno del Distrito a dejar a obscuras la Ciudad para que los rateros puedan vivir agradecidos

Cuerno 2º.- La Luna a obscuras, que atrocidad!

Pierrot.- En lo sucesivo, nos alumbrará la Tierra, ya que la Luna está dedicada ahora a proporcionar alumbrado a varias ciudades de es planeta

Cuerno 2º.- No traerá esta medida protestas del pueblo?

Pierrot.- Tranquilízate distinguido Cuerno, el pueblo es muy aguantador

Cuerno 1º.- No cabe duda que eres estadista completo y gracias a tu gestión lograremos algún adelanto en este satélite

Pierrot.- Que lograremos algún adelanto? Ya lo creo, como que quiero inaugurar mi gobierno con algún adelanto positivo; que se adelanten los relojes de la ciudad una hora

Cuerno 2º.- Muy bien, ¡Viva Pierrot!

Cuerno 1º.- Y en su honor que desfilen las distintas comparsas que vienen a felicitarlo

Cuerno 2º.- Pues daremos audiencia a este batallón de boy scouts lunáticos

MUSICA

(Un rayo de luz alumbrará el centro del escenario desde la galería, a medida que va abriéndose el disco del reflector, por un escotillón a manera de paraguas va saliendo una tienda de campaña, la que arman dos boy scouts y después de dentro de la tienda de campaña salen 20 figuras vestidas de boy scouts con sus correspondientes bastones de exploradores, los que llevarán a una media luna luminosa en la parte superior y en la inferior un pincho para clavarlos en el suelo. Hacen evoluciones y después entran a la tienda de campaña y esta desaparece en la misma forma en que

se presentó)

HABLADO

Pierrot.- ¡Qué desfile más vistoso!

Caro.- Yo me he quedado encantada, pero si tú me lo permites voy a ver a un primo mío que va entre ellos para darle recuerdos para mi tía

Pierrot.- Ve, tengo confianza en ti, se que me adoras

Caro.- Vuelvo en seguida

Cuerno 1º.- El número que sigue en el programa es el de unos pavos reales que en la luna llaman poderosamente la atención por ser ejemplares rarísimos

Pierrot.- ¿Y qué hacen?

Cuerno 2º.- Cantan couplets y divierten con sus evoluciones vistosas

MUSICA

(Sale una primera tiple y cuatro segundas vestidas de pavos reales cantan couplets y hacen mutis al final)

HABLADO

Pierrot.- Encantadores pavos, quisiera que los viera Caro Luna

Cuerno 2º.- Caro Luna? ¡Ja, ja! En este momento te voy a hacer una terrible revelación, mi mujer nos engaña

Pierrot.- Qué estás diciendo deslenguado?

Cuerno 2º.- Lo que oyes, que nos la pega con uno de esos jóvenes exploradores

Pierrot.- De modo que en este momento?

Cuerno 2º.- Ten la seguridad de que la están explorando

Pierrot.- ¡Qué decepción! No cabe duda, soy un predestinado. Ni en la Tierra ni en la Luna he podido encontrar una mujer que comprenda toda mi poesía

Cuerno 2º.- Es que a las mujeres no las convence más que la prosa. Ellas están por lo positivo

Pierrot.- Entonces no tendré otro remedio que volver a la Tierra y cantar la palinodia, ya que no podría de nuevo cantarle a la Luna

Cuerno 2º.- Y el Gobierno que aquí te hemos ofrecido?

Pierrot.- Renuncio a él de todo corazón

Cuerno 2º.- El primer mexicano que renuncia al poder

Pierrot.- Y como última disposición ordeno y mando que reine entre ustedes la más cordial alegría que acepten el amor con todos sus defectos. Voy a partir y deseo que ya que no se puede adorar a la mujer única como reina de nuestro corazón, améis a la mujer en globo, porque la mujer es lo único adorable en el universo entero.

MUSICA

(Sale una primera tiple vistiendo un caprichoso traje a la que acompañan seis segundas triples y ejecutan un número, al final del cual salen todos los personajes que han tomado parte en la obra y evolucionan hasta que cae el telón. En ese momento dado, la escena se llena totalmente de globos de gas hidrógeno de colores diversos. Evolución brillante y...)

TELON

Desnudos para familias, Pablo PRIDA, Revista bataclanesca en 1 acto, dividido en II cuadros. México, marzo 4 de 1925.
Bib. S.O.G.E.M.

CUADRO PRIMERO
ó Buscando a la comadre

Compadre.- (*Saliendo por el centro de la cortina*) ¡Inútil! No la encuentro por ninguna parte. Y no se vayan ustedes a figurar que soy un amante iracundo en busca de una mujer voluble y casquivana, ni un cesante famélico que persiga una chamba productiva. Lo que yo busco es una comadre. No porque acabe de tener un hijo y quiera adjudicar a un amigo con los indispensables gastos de ropón y otras chucherías. La comadre que me hace falta, es para hacer una revista a la francesa, cosa mucho más fácil de lograr que una tortilla a la francesa. Si alguna señora de la sala quisiera complacerme y ser mi comadre aunque no fuera mas que por un instante, yo quedaría encantado y ella satisfechísima. Y... ..caballeros! en la sala hay cada mujer ¡Estupenda, Preciosa. ¡Bataclanesca....

Comadre.- (*Apareciendo en una luneta*) Eso lo dice ud. Por mí?

Compadre.- Con permiso del caballero que la acompaña

Comadre.- Es mi marido

Compadre.- Caballero, mucho gusto en conocerlo; quiere usted prestarme a su señora aunque no sea mas que por un rato?

Marido.- Me da lo mismo

Compadre.- En eso se ve también que usted es bataclanesco

Marido.- Me eduqué en París

Comadre.- Pues a mí no me escota Madame Rasimí

Compadre.- El que la escotaría con mucho gusto sería yo, con perdón de su marido, que para eso está educado en París

Comadre.- Pero ¿Serviría yo para eso?

Compadre.- Para eso y muchas cosas. Todos servimos para lo que queremos: No sirvió admirablemente Sancho Panza a Dn. Quijote para colaborar en sus andanzas? No le sirvió de comadre el poeta Virgilio al Dante para pasear por el infierno? Y acaso no le sirvió ojitos de Gaona, para impulsarlo en su carrera? Y me aparece que en cuestión de ojitos, usted no se queda atrás.

Comadre.- Y qué vamos a hacer?

Compadre.- Primero, por su parte, subir al escenario

Comadre.- Pues allá voy. Con permiso, maridito mío.

Compadre.- Caballero, no tenga cuidado, se la volveré intacta

Marido.- Por mí encantado. Mientras tanto yo aprovecharé el tiempo en admirar las buenas formas de las muchachas de la compañía

Comadre.- *(Llegando al foro)* Aquí estoy

Compadre.- Pues procedamos a confeccionar una revista a la francesa!

Comadre.- Y qué se necesita para trabajar a la francesa?

Compadre.- Bien poca cosa. Dos o tres números de circo

Comadre.- Circo en el teatro?

Compadre.- Para que se convenzan, basta con una carta de recomendación de Esperanza Iris

Comadre.- Y qué más?

Compadre.- Mujeres bonitas, en los años no hay quien se fije, porque claro, el mortal que le vea a una mujer unas pantorrillas bonitas, no le pide fe de bautismo

Comadre.- No; le pide cualquier otra cosa!

Compadre.- Trajes vistosos, música conocida y una muchacha que anuncie los cuadros.

Comadre.- En francés?

Compadre.- Es preferible, porque hay artistas que cuando hablan en español se les entiende menos. Después, muchos desnudos para familias y paseos por el puente entre los espectadores.

Comadre.- Y por donde vamos a empezar?

Compadre.- Pues por el principio. Por el desnudo de nuestros primeros padres. Más desnudos que Adán y Eva, ni nuestros generales antes de la Revolución.

Comadre.- Y vamos solos?

Compadre.- Sería desairado. Tratándose de ir al paraíso, nos pueden acompañar algunas chicas de las lunetas.

MUSICA

(Ataca el número y por el puente entran todas las segundas tiples de la compañía cantando. Cae la cortina de paso y aparece la que anuncia con un marcado acento cubano)

La que anuncia.- Caballeros: una mañana en el paraíso o el árbol del bien y del mal. En aquél tiempo también existía el Bataclán

CUADRO SEGUNDO ó El Paraíso Terrenal

Decoración del árbol del bien y del mal en el centro de la escena. Abajo unas cajas de empaques que digan: Manzanas de California

Eva.- ¡Cómo tarda Adán! *(Mirando la hora en un reloj de pulsera)* Y son las 17. ¿Le habrá pasado algo? ¡Me quiere tanto! No hizo sino saber que tenía el capricho de comer unas fresas de Irapuato, porque ya de estas manzanas estoy hasta el copete; tomó su automóvil y se fue por ellas. No le habrá levantado ninguna infracción algún inspector del tráfico. *(Suena una bocina de auto adentro)* No; ahí está. Lo conozco por la voz. Siempre tan arrogante, tan guapo. *(Cantando)* Es mi hombre

Adán.- *(Ridículo, entrando en automóvil de niño)* Eva, Eva, ¡mi Eva!

Eva ¡Mi Adán!

Adán.- Aquí tienes las fresas, es un cuarto de kilo

Eva.- Te costaron muy caras?

Adán.- Un tostón, con su quinto de incom-tax.

Eva.- Que bueno eres, aunque me pidas lo que me pidas no te lo puedo negar.

Adán.- Pues que te vuelvas a dejar crecer el pelo porque a la flapper no me convences.

Eva.- Descuida, desde mañana me pondré el petróleo Gal

Adán.- Si lo haces, soy capaz de gastarme doscientos pesos en una hoja de parra de última moda en la Maison de Luxe

M. Rasimí.- *(Saliendo)* ¡Bon soir! ¡Oh la lá! ¡Voilà París! ¡Caché – sá!

Adán.- Pero con quien hablo, es usted la serpiente que vuelve de nuevo a tentarnos?

Rasimí.- Oh, no Meuseur Adán Je suis Madame Rasimí

Adán.- El mismo perro con distinto collar

Rasimí.- Je suis le plus elegannt. Traiggo vegstidos de Pagues de Francia,des bijou, de parfums. Modelos para todos los climas, mujegues encantadogas. Bueno, bonito y bagato.

Adán.- Y vende usted en abonos?

Rasimí.- Oh! Usted me toma pog un turco de la laguilla. Pas de abonós ¡Pas de abonós! Todo al contago!

Eva.- Ay, cómprame un modelito!

Adán.- Que te crees tu eso ¡Que le compre yo un traje a esta señora!

Rasimí.- Los tengo preciosos!

Adán.- De ninguna manera

- Eva.- Y porqué no chatito?
- Rasimí.- Vamos, no sea usted económico
- Adán.- Sería un escándalo. ¡Que diría la sociedad! Comprarle un traje de estos, ponértelo tú y empezar a decir la gente del Paraíso que andas muy encuerada, todo es uno.
- Rasimí.- Oh. Messieur Adán, que es que vu dit! Mis trajes no son inmogales, todo agtisticó. Le plus Chic. Le dernier Cri!
- Adán.- Señora, que me sé de memoria lo que trae usted.
- Eva.- Desgraciado, ya tu fuiste al bataclán, mañana pido el divorcio ¡Fue aquella noche que llegaste oliendo a narciso negro!
- Adán.- Mientes! Era a L'Origan de Cotty
- Rasimí. Que me importa, que tiene de malo el Bataclán. Es un espectáculo culto que no paga impuestos. También os niños vienen desnudos al mundo y a nadie se le ocurre decir que son inmogales. Ya lo dijo elsabio Clemenceau. El teatro enseña
- Adán.- Ya lo creo que enseña
- Rasimí.- Todo es cuestión de gusto. Si su señoga Eva se hubiera puesto en mis manos, en vez de esa ridícula hoja de paga vestiguia como estas hijas del siglo XX

TELÓN

CUADRO TERCERO

Un telón morado, con grandes flores de maíz

MUSICA

(Salen las Evas modernas una primera tiple y segundas, vistiendo el traje que no lleva más que una hoja de maíz. Evoluciones en el escenario y en el puente)

TELÓN

CUADRO CUARTO

El juicio de Friné

La que anuncia.- El desnudo griego. Friné ante sus jueces también a los jueces de antes les gustaba el rascabucho

Decoración Griega con un friso en la parte superior. En el centro, el tribunal griego. En las tribunas a la derecha e izquierda, los jueces El acusador Euthias y el defensor Hipérides. Friné al centro

Euthias.- ¡Sí señores jurados! Hé ahí a Friné, la cortesana; mujer sin conciencia y sin corazón, que antiguamente vivía de vender alcaparras y hoy pretende dárnoslas con queso. Esta mujer depravada induce a las hetairas de Grecia hacia un nuevo culto desconociendo a nuestros Dioses. Esta Friné cismática como al padre Perez, héroe de la soledad, quiere que adoremos al Dionisos y esto no podemos consentirlo los Griegos castizos. Y por este sacrilegio, por este crimen, pido para ella la misma pena a que fue sentenciado el Antonio Caso Griego, vulgarmente conocido por Sócrates.

Jueces.- La cicuta! La cicuta! El veneno!

Hipérides.- ¡Señores jurados! Qué pena me han dado, escuchar las palabras de este amargado acusador que pretende hacer beber la cicuta a esta preciosa mujer que para mí la quisiera!

Jueces.- ¡Y yo!, ¡Y yo!

Hipérides.- Esta mujer encantadora cuyo cuerpo ha sido delatado por Praxíteles, cuya estatua rivalizando con la de la alameda figura en el templo de Diana

Jueces.- Diana, Diana, con chinchin

Hipérides.- Y decía que me daba pena, porque todos sabemos que no olvido las sabias palabras del eminente abogado griego, José Meléndez “el corbatota”, sobre la legítima defensa, cuando defendió en el palacio de Belém a la cortesana Foucuerau y dijo: Donde está una mujer bonita, boca abajo todo el mundo

Jueces.- Boca abajo!

Hipérides.- O boca arriba. No tendríais en cuenta representantes de la justicia, quizá venales, que si hoy estáis manejando la balanza empleando kilos de 800 gramos, como el procurador Gallardo de entere, mañana estaríais tras las rejas de la prisión. ¿Condenaríais a esta mujer a la muerte convidándola a beber una copa de cicuta cuando mejor sería invitarla una copa de champange en LÓrangerie del Globo? Pero no señores jurados, eso no será mientras yo aliente o no hay justicia en la tierra. La verdad debe imponerse, la verdad debe imperar, la verdad debe resplandecer, la verdad está muy buena , y así como dice el vulgo la verdad para que sea la peritita verdad debe estar desnuda, aquí está la verdad. (Descubre el cuerpo de Friné)

Jueces.- La absolución!

MUSICA

Número cómico de los jueces y Friné en que los magistrados terminan bailando la rumba

TELÓN

CUADRO QUINTO
o Dominó

La que anuncia.- Varias fichas de dominó como para un cierre total

MUSICA

(Salen las primeras y segundas tiples de la compañía, con trajes que representan las fichas del dominó y hacen un juego sobre el puente y el escenario. Al terminar hacen mutis y)

TELON

CUADRO SEXTO
¡Las consecuencias del Ba-ta-clán!

La que anuncia.- De la mera que una familia se porta después de haber ido al Ba-ta-clán.

(Casa medianamente arreglada de la clase media. Al levantarse el telón, se Oye sonar repetidas veces un timbre, después se escucha un ruido seco, y entra en escena don Apolinar)

Apolinar.- ¡Pero qué demonios pasa en esta casa! ¡En dónde está mi mujer! ¡En dónde están mis hijas! ¡Chona! ¡Chona!

Chona.- (Entrando) Llamaba el señor?

Apolinar.- He tenido que echar la puerta abajo, Chona

Chona.- Pos que creé el señor que ni o sentí!

Apolinar.- Adonde está la familia?

Chona.- En el teatro

Apolinar.- Pero las han invitado!

Chona.- Ah que asté , si no salen toditas las noches del teatro desde que llegó una cosa que es que la dicen P'acatlán

Apolinar.- Será el Ba-ta-clán, animál. ¿Pero mi mujer y mis hijas van al Ba-ta-clán?

Chona.- Desde que el señor se jue de viaje. Y no hacen otra cosa que hablar el francés, Y decir cuando me llaman Voilà la gata; Tráeme les Haricots de Apizaco! Donne mois un vaso de pulque

Apolinar.- Muy bonito! ¡Con que se están franseseando! Ya verán lo que es bueno! Y mientras yo haciendo viajecitos en el ferrocarril de aquí a Chihuahua, ¡Ah! Chihuahua con lo que me he venido a encontrar. Y si no me dejan cesante con el plan de reajuste, cualquier día me entero de lo que ocurre en mi casa.

Chona.- Adiós ni sea asté tan escandaloso

Apolinar.- Ya verán, ya verán (Suena el timbre) Ahí están. Ábreles (Mutis de la Chona) Van a ver el Ba-ta-clán que se les espera.

Entran al compás de la música de una aventura en tiempo d la crinolina y Al ver a don Apolinar se quedan en una pose ridícula.

Apolinar.- Muy bonito ¿Qué horas son estas de llegar?

Casimira.- Y tú porqué te presentas sin avisar?

Apolinar.- Porque me han dejado cesante.

Casimira.- No importa. Para eso tienes tres hijas que les sumba el Ba-ta-clán y van a dedicarse al teatro

Apolinar.- Eso si yo lo permito

Puri.- Si papá

Marí.- Como nó mon cherí!

Tani.- Oui mon pere!

Casimira.- No lo ves, que o dicen los programas?
“Espectáculo para familias”

Puri.- Todas vamos a ser artistas y a ponernos esas toilettes

Mari.- Y tendremos automóviles landoleletes

Tani.- Y fifises de rechupete

Apolinar.- ¿Pero se han vuelto ustedes locas? Mis hijas en las tablas!

Casimira.- Y tu mujer

Apolinar.- Tú, como no vayas de carcerística....

Casimira.- En el Ba-ta-clan, no hay características. De noche todos los gatos son pardos y todas somos jóvenes.

Puri.- Cuestión de gusto

Casimira.- Todo el chiste consiste en saberse pambasear

- Apolinar.- Quítese de ahí, vieja repambasera porque se la lleva el tren!
- Casimira.- Cómo se conoce que eres un ferrocarrilero reajustado. Y con ideas tan reaccionarias no me extraña que te hayan dado tu Time Check.
- Apolinar.- A ustedes son a las que les voy a dar su ceses! Con que a dormir y mañana temprano tú al fogón y tú a remendar calcetines, tú a barrer la casa y tú a la máquina
- Casimira.- (Cantando) Ya no tengo máquina, se rompió la máquina. Etc....
- Apolinar.- ¿Cómo?
- Casimira.- La empeñamos para ir al Ba-ta-clán
- Apolinar.- Pero esta es una catástrofe
- Casimira.- No seas idiota. Eso es que nos modernizamos. Que nos civilizamos y lo mismo sucede con toda la vecindad. Y si no vas a verlo, y vamos a hacerte nuestro primer número de Ba-ta-clán. Chona, llama a las catrinas del 19, del 17, y del 28. (mutis de las cuatro)
- Chona.- Enseguida niña
- Apolinar.- Lo veo y no lo creo
- Casimira.- Pues verás que monas son tus hijas y si no las casas con en este traje, se quedan para vestir santos
- Apolinar.- Me voy, me voy antes de ver semejante barbaridad. Pero eso sí, mañana vendrá la moralización y el reajuste de mi casa. (Mutis)
- Casimira.- Ya estará Don Plutarco!

MUSICA

Las tres muchachas anteriores y todas las segundas tiples de la compañía Cantan un número de música y evolucionan por el escenario y el puente. Al Terminar

TELON

CUADRO SÉPTIMO
María Conesa en su número

La que anuncia.- María Conesa en su repertorio

Couplets y bailes y

TELÓN

CUADRO OCTAVO
El desnudo político

La que anuncia.- De la misma manera que Madame Rasimí desnuda a las buenas artistas, don Plutarco desnuda a los malos funcionarios

(Salen en fila y en paños completamente menores, un juez que llevará un Birrete, un ferrocarrilero con una cachucha de lo mismo, un policía con kepí de gendarme, Herón Proal con una bandeja roja y un militar con un tejano

La opinión Pública:

Por algo estuvo en París
Don Plutarco con su afán
Para traer al país
Su moderno Ba-ta-clán
Y empezó el deshabillé
De las politiquerías
Para que esto diera pié
A su plan de economías

Desnudo judicial

Este es un juez que vendió
Las sentencias sin pudor,
Y por eso lo metió
Al chero el procurador

Desnudo ferrocarrilero
Hubo en los ferrocarriles
Tan grande desbarajuste
Que dando pases a miles
Necesario era el reajuste.

Desnudo policiaco
En vez de dar garantías
y evitar robos sin cuento
hubo algunos policías
que iban al tanto por ciento

Desnudo de los falsos líderes
Fue azote de Veracruz
Y si allí no pagó renta
Ni los criados, ni la luz;
Hoy va pagando la cuenta

Desnudo militar
Se acabó el militarismo
Y los generales huecos
Y como ya no es lo mismo
Se está marchando a Marruecos

TELÓN

CUADRO NOVENO
México Típico.

MUSICA

La que anuncia.- Entre las incoherencias de la Revista, un cuadro mexicano

CUADRO DECIMO
El jazz band de rigor.

MUSICA

La que anuncia.- El jazz – band misterioso

(Aparece una cámara oscura en la que todas las segundas tiples vestirán un traje negro que únicamente les deja al descubierto las piernas, los brazos y la cabeza; para que al bailar el Jazz, sea esto lo único que se ve mover. Instrumentos manejados por comparsas o músicos con botargas negras, figuras que se mueven en el febril Jazz band. Al finalizar el número, todos salen al frente de la escena y hacen mutis)

CUADRO UNDÉCIMO
Un conjunto para terminar

En la misma decoración de la cámara oscura de antes una enorme jícara de Michoacán y dentro una mujer desnuda

MUSICA

(Todos absolutamente todos los personajes de la obra van saliendo por distintas partes del teatro, formando un regocijado final)

TELON

.....

No lo tapes Revista en un acto dividido en diez cuadros, propiedad del señor Miguel Wimer. S.O.G.E.M.

Cuadro primero.- Las que no quieran desnudarse

El director
Una
Otra
Tercera
Segundas triples
Sastra
El autor
Roberto (botones)

Cuadro segundo.- Como se desnuda a una mujer

El compadre (autor)
La comadre (sastra)
La elegante
La combinación
El corsé
La camisa
El sujetador

Cuadro tercero.- Lo que cuesta desnudar a una mujer
El oro mundial

Cuadro cuarto.- Echando leva

El cismático
E cesante
El casado
El fifi
El casado

Cuadro quinto.- Un número poco vestido
Las michoacanas

Cuadro sexto.- Fantasía oriental

Las favoritas
Las orientales

Cuadro séptimo.- La plaga del Bataclán
El que se queja

Abarrotero 1º
Abarrotero 2º
Señorita 1ª
Señorita 2ª
Diputado 1º
Diputado 2º
Beata 1ª
Beata 2ª
Indio 1º
Indio 2º

Cuadro octavo.- Las juguetonas
La sport-women

ACTO SEGUNDO,

Cuadro primero.- Las muñecas francesas
El autor (compadre)
La sastra (comadre)
Las muñecas francesas

Cuadro segundo.- El couplet ilustrado
La del couplet
Los que ilustran

Cuadro tercero.- La que estuvo en París
La que estuvo en París

Cuadro cuarto.- Así es el amor
La elegantes
Los groons

Cuadro quinto.- Parodia de María Valente
María Valente

Cuadro sexto. También los muñecos aman
La aficionada a los muñecos
Los muñecos

Cuadro séptimo.- La locura del jazz
La dueña
El viejo
Las meseras

Cuadro octavo.- El amor apache

La apache
Las apaches

Cuadro noveno.- Toda la compañía en una misma cama

La bella durmiente
El que la despierta
Las pijamas
Toda la compañía

ACTO PRIMERO

Cuadro Primero

Las que no quieren desnudarse

Cortina en primer término. Todas las artistas de la compañía vestidas con distintos trajes de fantasía. El director. Al levantarse el telón una enorme algarabía

Todas.- ¡No! ¡no! ¡no!

Una.- Protesto enérgicamente

Otra.- No, señor director es imposible

Tercera.- De ninguna manera

Director.- Pero cálmense si todavía no saben lo que se van a poner

Todas. No aceptamos

Director.- Primero empápense del asunto y luego hablen

Otra.- Yo hablaré

Una.- No, yo

Tercera.- No, yo

Otra.- Aquí no habla otra más que yo

Director.- Bueno que hable esta

Otra.- Pues verá señor director. Nosotras enérgicamente protestamos contra la sastra y el autor de la obra que se está

ensayando, porque ya se pasa de bataclán, y quiere que le enseñemos al público hasta el amor propio

Director.- Ya será algo menos

Una.- No, porque figúrese usted que nos quieren sacar en traje de Eva y con las manos en los bolsillos

Director.- Todo se arreglará, no haremos nada que no se haya hecho en París, porque eso sí: Aquí en México imitamos las cosas de afuera a la perfección, y los dos grandes adelantos que hemos logrado, nos han venido de Francia. La Revolución y el desnudo. Y si en la Revolución hemos avanzado más que los franceses, en el encueramiento vamos a dejar chiquitos a los habitantes de la Ciudad Luz

Otra.- Esto es la huelga del traje

Una.- El paro de las faldas caídas

Director.- No se trata precisamente de ese paro, pero sí de que salgáis a escena lo más ligeritas posible. Además no sé porqué se quejan ustedes, porque desde que implantamos el Bataclanismo en el teatro, las artistas, si es verdad que se desnudan más en el teatro, se visten mejor en la calle. Los empresarios comen con más frecuencia y ya ha derecho de que a les pueda llamar burgueses.

Otra.- Eso es verdad, pero con los trajes de esta semana no transigimos

Una.- Antes nos vamos a nuestras casas

Tercera.- Claro, como tu tienes un general

Otra.- Y tú tienes dos regidores

Una.- Pero yo no tengo más que un jefe de sección y ahora con el reajuste, ya no se puede esperar mucho de los empleados del gobierno

Todas.- A la huelga, a la huelga!

Director.- Cálmense, que aquí viene la sastra y el autor de la obra y ellos nos pueden enseñar esos vestidos que han provocado vuestras iras

Escena Segunda.

Dichos la Sastra y el Autor

- Sastra.- Pero que es lo que pasa aquí?
- Autor.- Pero a qué viene esta reunión de compañía?
- Director.- Es una protesta colectiva contra ustedes dos
- Autor.- Y a qué se debe esta sublevación?
- Otra.- A que no estamos dispuestas a vestarnos con los trajes que nos han probado
- Sastra.- Les parece que tienen mucha tela?
- Una.- Al contrario, protestamos por la poca tela, y además sus hechuras
- Sastra.- Mis hechuras? Les parecen poco flamencas?
- Director.- Se refieren a las hechuras de los trajes, señora
- Sastra.- Ah! Vamos; pues verdaderamente son injustificadas esas protestas. No he hecho más que ceñirme al figurín que me ha dado el autor.
- Director.- Y cuantos trajes ha hecho usted para esta revista?
- Sastra.- 250
- Director.- Podríamos ver algunos?
- Autor.- Todos están acabados
- Sastra.- Ahí están en una caja! Roberto, trae la caja de los vestidos de esta semana
- Autor.- Verán ustedes que doscientos cincuenta vestidos

Escena Tercera.

Dichos el Roberto con una caja de zapatos

- Roberto.- Aquí están
- Otra.- Todos en una caja de zapatos!

- Sastra.- (sacando un papel con lentejuelas) Estos trajes son para el número de las piedras preciosas
- Todos.- Que barbaridad!
- Sastra.- (sacando una pluma de ave) Esta pluma, para el grupo de las aves del Paraíso
- Autor.- Y que aves!
- Todas.- Qué escándalo!
- Sastra.- (El mismo juego que antes) Este confetti para el número del carnaval
- Otra.- Siquiera fuera un confetti y una serpentina
- Sastra.- Además, hay varias cuentas
- Director.- Cuentas de colores?
- Sastra.- No cuentas pendientes con la Empresa que todavía no nos liquida los últimos vestidos que hicimos
- Otra.- Ya ve usted señor director si teníamos razón
- Una.- Por eso protestamos, y de ninguna manera estrenaremos esos vestidos de confetti, que no sabemos si a lo mejor el autor quiere que nos lo pongamos en la frente
- Autor.- En la frente. Ustedes no tienen más que malos pensamientos
- Sastra.- Y claro, ustedes están locas, y olvidan el refrán comercial que no se si es de Rockefeller o de la Bella Monterde que dice que el que no enseña no vende. Y si en el teatro no se enseña lo bueno, como se va a vender la localidad
- Todas.- Pues no nos vestiremos
- Una.- Jamás
- Otra.- Nunca
- Tercera.- Huelga general!

Director.- Calma, señoritas, calma. Tendremos un arreglito. Haremos un ensayo general con ropa y decorado, antes de presentar al público la revista

Todas.- Así sí

Sastra.- Claro, pero después del ensayo, no me vengan como siempre a decir que les vienen grandes los trajes y que les quite tela

Director.- Entonces, prevenidas. Repártales usted la ropa, y a ensayar. Maestro, el prelude

TELON

CUADRO SEGUNDO

Cortina negra de terciopelo. El compadre (Autor) y La comadre (Sastra)

Autor.- Como se desnuda a una mujer

Sastra.- Fantasía moderna y de actualidad en seis Modelos

MUSICA

Autor.- Una mujer vestida elegantemente
(Atraviesa el puente una tiple con un traje y sombrero a la última moda y queda en escena)

Sastra.- Modelo Número 2.- Una combinación variada
(El mismo juego de antes con una tiple en combinación)

Autor.- Modelo tercero.- El corsé y el cubre corsé
(Truco idéntico, con otra tiple)

Sastra.- Modelo cuarto.- La camisa vaporosa
(Tiple que cruza en camisa la pasarela)

Autor.- Una En Medias y sujetador
(Pasada de una tiple con medias, Trusa y un Sujetador)

Sastra.- Y el sexto....

Autor.- El sexto, no entremezclemos

CUADRO TERCERO

La misma cortina de antes

Sastra.- Y ahora que ya te has enterado de cómo se desnuda a una mujer, veremos lo que cuesta vestirlas

Autor.- A los autores nos cuesta bien poco

Sastra.- Pero a los hombres galantes, en todas partes del mundo les cuesta mucho dinero. Vas a ver las monedas del mundo entero que ruedan por una mujer.

Autor.- Como que ya lo dijo el cantar, por una mujer se pierde en el mundo riqueza y poder

MUSICA

Salen todas las segundas tiples representando las monedas de oro, de todas partes del mundo. Cantan un número, y al final cae la cortina de paso

TELON

CUADRO CUARTO

Decoración corta. Representando una calle de la ciudad de México

Cismático.- *(Sale con mauser, cananas y pistolas)* Cualquiera que me vea con esta indumentaria velica, me tomará por el general merigo que va a combatir moros a Marruecos....¡Pero no hay tales moros!....Lo que hay es que yo tenía un hambre de dos mil demonios!....y no he encontrado colocación en el ejército porque esa chamba está de capa caída, y no sabiendo hacer otra cosa que disparar balazos sin rumbo fijo, me hice cismático.... Si señores sacerdote cismático. Mi mujer dice que deben quitarme el sa y dejarme el cerdote, pero yo estoy dispuesto a ser más papista que el papa. Y aquí me tienen ustedes encargado de hacer la leva de padres... y señores cuantas madres me he encontrado en el camino, pero lo que es padres, no encuentro ni uno para un remedio. Pero prosigamos nuestra tarea...ahí viene uno que tiene cara de cesante (pasa un individuo) Oiga amigo ¡Manos arriba!

Cesante.- No se moleste, si pretende robarme algo, le advierto que soy cesante

- Sism.- Nada de eso, se trata de darle chamba.¿Quiere ser padre?
- Cesan.- Hombre, la verdad no. Tengo siete chamacos y no tengo con qué mantenerlos
- Sism.- No caballero, se trata de ser ministro
- Cesan.- Desde que ya no hay manos libres, no creo que sea un negocio productivo
- Sism.- Ministro del cielo, Paladín de la nueva Iglesia
- Cesan.- Yo soy romano! (*Hace mutis muy digno*)
- Sism.- Romano...Ah sí debe vivir en la colonia Roma. Caray que difícil es este negocio. ¡Era mucho más fácil hacer generales. Veremos a este otro. (*Pasa otro individuo*) Caballero, quiere permitirme dos palabras?
- Celos.- Pero baje usted la escopeta, y sea breve, porque vengo muy disgustado por las infidelidades de mi mujer.
- Sism.- Que oportunidad para entrar en mi carrera
- Celos.- También a usted se la pega su mujer?
- Sism.- No caballero, no se trata de mi mujer. Eso es secundario, se trata de que ingrese usted con nosotros. Que sea usted de los nuestros....¡Yo lo hago padre a usted en cinco minutos!
- Celos.- Que me hace usted padre?....Este es el amante de mi mujer! Y encima me toma el pelo
- Sism.- Si caballero lo hago padre, siempre y cuando esté dispuesto a abrazar lo mismo que yo
- Celos.- Descarado, sinvergüenza, ¡Vaya usted y abrace a su hermana!
(*Le entra a golpes y hace mutis*)
- Sism.- Perdónalo señor porque no sabe lo que hace. ¿Pero han visto ustedes? Y nada que he fracasado....Pero con este que viene ahí, triunfo, vaya si triunfo (*Sale un fifi*) Jovencito ¿Quiere ser padre?
- Fifi.- No me proponga groserías, todavía no tengo edad para esas cosas ¡Descarado, no le da vergüenza a sus años andar

proponiendo esas cosas? Lépero, ordinario groserote cochino tan asqueroso pos no faltaba más....(*hace mutis*)

Sism.- Se me salió el tiro por la culata, yo que quería hacerlo padre y resulta que quiere ser madre, nada y me ha tomado por la brigada del tenorio. Qué dificultades. Todo sea por el padre Pérez y los cinco pesos que me dan y otros que yo me tomo. Ahí viene otro, a este le aplico la acción directa; me lo llevo a la fuerza. (Pasa el casado) Señor, venga conmigo y lo haré padre inmediatamente

Casa.- Alma bondadosa, corazón magnánimo. Deja que te estreche entre mis brazos! ¡Ese era el sueño de toda mi vida!

Sism.- Hasta que dí con uno. De que los hay los hay, el trabajo es dar con ellos

Casa.- Vende usted algún específico? Porque hace veinte años que me casé, y no he conseguido tener un hijo, por más esfuerzos que he hecho, no he logrado que un chiquitin me llame dulcemente papá.

Sism.- Sáquese de ahí, ni una palabra más, pele gallo, y siga haciendo esfuerzos

Casa.- Adiós esperanza, mis ilusiones desvanecidas

Sism.- Es más romántico que Carolina Invernizzio, que creo fue la que lo hizo. Pues nada ¡Fracasado!...pero ¡ah! Que idea, yo Colon... .este me salva! Me voy a la reforma a entrevistarme con don Cristóbal; ese tiene cuatro padres, los hago cismáticos aunque sean de piedra (*Mutis*)

CUADRO QUINTO.-
Un número poco vestido

Decoración fantástica mexicana

MUSICA

Sale la bailarina de la compañía y seis segundas con trajes estilo Michoacán haciendo un baile con jícaras en la cabeza

CUADRO SEXTO.-
Fantasía Oriental

Una primera tiple y seis segundas vistiendo trajes orientales cantan y baila un número. El decorado será una cortina negra con un trasto decorativo. Al terminar el número

TELON

CUADRO SÉPTIMO.-
Cortina corta.- El que se queja

El que se queja.-

Señores, es imposible
la vida en este país
aquí todo se revuelve
todo nos pone en un tris
y cualquier cosa que viene
mucho más si es extranjera
es para volvernlos locos
y trastornar la mollera
todas las clases sociales
están en revolución
y solo esto se escucha
por toda la población (*mutis*)

(Aparecen dos abarroteros de boina y alpargata)

Abarrotero 1º.- Paisano, mande mañana
Al triunfo de don Pelayo
Doscientos sacos de azúcar
Y dos mil de frijol bayo

Abarrotero 2º.- Mañana tendrá todo eso
Y el precio a que se los dan
Y nos vemos esta noche
Para ir al bataclán

(Salen dos señoritas)

Señorita 1ª.- Fernandina cuanto gusto
Mándame los figurines
De los trajes que te hiciste
De variados colorines

Señorita 2ª.- Yo quisiera la receta
Con que haces el mazapán

Señorita 2ª.- Esta noche te la doy
No faltes al Bataclán

(Salen dos diputados)

Diputado 1º.- Compañero hay que estudiar
Ese proyecto de ley

Diputado 2º.- Hay que admirar los desnudos
No se crea que soy tan buey

Diputado 1º.- La cámara está esperando
Su dictamen con afán

Diputado 2º.- Pues que espere sentado
Que me voy al Bataclán

(Salen dos beatas)

Beata 1ª.- Comadrita buenos días

Beata 2ª.- Buenos días tenga usted

Beata 1ª.- Yo vengo de San Francisco

Beata 2ª.- Yo salgo de la Merced

Beata 1ª.- Hoy predicó Fray Simplicio

Beata 2ª.- Ayer lo hizo el padre Juan

Beata 1ª.- Nos vemos mañana en misa

Beata 2ª.- Pero hoy en el Bataclán

(Salen dos inditos)

Indio 1º.- Dende Xochimilco vengo
Y traigo buenas verduras

Indio 2º.- Y yo dende Azcapotzalco
Con gallinas ya muy duras

Indio 1º. A real doy yo los claveles
Y las flores de San Juan

Indio 2º.- Veinte blanqueos por un peso
Para irnos al Bataclán

CUADRO OCTAVO.-
Las juguetonas

Telón corto

MUSICA

Salen varias tiples y las segundas tiples de la compañía con pelotas de foot ball y trajes de pelotaris. Al terminar el número

TELON

ACTO SEGUNDO
CUADRO PRIMERO.
El compadre y la comadre.

Decoración Una cortina

Autor.- Afortunadamente el primer acto ha transcurrido sin protestas por parte de nadie

Sastra.- Como que las artistas están encantadas con ese nuevo procedimiento porque se ahorran en medias....

Autor.- Pero se gastan en blanquearse las piernas y váyase lo uno por lo otro

Sastra.- Y ahora mi querido compadre que vamos a enseñar?

Autor.- Nosotros absolutamente nada. Somos como el capitán Araña, embarcamos y nos quedamos en tierra, para abrir la boca y que esto no pierda su sabor a la francesa comenzaremos con unas muñecas que acaban de llegar de París.

MUSICA

Una primera y varias segundas tiples en el número de las muñecas francesas que irán vestidas únicamente con unos swatters de colores muy vivos. Al terminar el número de la evolución

TELON

CUADRO SEGUNDO.- El couplet ilustrado

Una primera tiple canta un couplet en mitad del pequeño escenario situado en el centro de la sala. Mientras en escena detrás de una pantalla blanca, van ilustrándola distintos artistas de la compañía

CUADRO TERCERO.- La que estuvo en París

La que estuvo en París.-
Cuando estuve en París
Aprendí el maquillach
Para hacer mi tualet
Iba yo a la Operá
Habilla por pacán
Y a pasear en autó
En renal elegán
El verano en truvil
El invierno en París
El otoño en Bordó
Y en mi faz le prantans
Iba yo al mulán ruch
A bailar el can cán
Y después del supé
Iba yo al Bataclán
Me tratécon Faliers
Con el gran Clemansou
Con Gustavo Doé

Y con Victor Hogú
Del Paris Dernier crí
Fui le Fam e patam
Pero al fin regresé
Que acabose la aryant
Y hoy paseo en mexiqué
En mi ford de a tosotón
Y pensando en París
Doy el gran vacilón

CUADRO CUARTO.-

Telón corto modernista

MUSICA

Salen las elegantes y los grooms que serán seis y seis segundas tiples en al evolución. Los grooms se declaran a las elegantes las cuales los rechazan Pero al fin se llegan a entender haciéndose un oscuro para que se besen. Al dar la luz inician el mutis y al terminar

TELON

CUADRO QUINTO.- Parodia de MARÍA Valente,

Por una tiple que tocará el botellófono, bailando después un baile español y al terminar caerá el

TELON

CUADRO SEXTO.- También los muñecos aman.

MUSICA

Una cortina y distintos cojines en los que estarán acostados los muñecos de franela que serán cuatro segundas tiples y la bailarina de la compañía, aparte de la primera tiple. Al terminar

TELON

CUADRO SÉPTIMO.- La locura del jazz

Aparece un dulcería. Al fondo un ventanal con cristales que coja toda la escena, vitrinas con dulces etc. Al levantarse el telón

MUSICA

Aparecen dependientes que serán segundas tiples con trajes fantásticos. Detrás de la caja, la dueña del establecimiento enteramente seria. Entra un viejo donjuanesco a comprar unos dulces. Una de las meseras la cual lo atenderá muy coqueta recibirá de este una carta sin que lo note la vieja de la caja, después de lo cual sale contoneándose muy satisfecho de su conquista. La dueña hace señas a las meseras de que va a salir y que sean juiciosas. Al mutis de la dueña, se oye en la casa de enfrente en la cual habrá un letrero que diga MUSICA PARA BAILES se escuchará el ensayo de un jazz que toca una pieza moderna. Las muchachas al escucharlo se ponen a bailarlo desenfrenadamente después de varios compases vuelve la dueña y al darse cuenta las muchachas toman sus lienzos que tendrán prevenidos y se ponen a limpiar los cristales al compás de la música. La dueña que las observa una vez contagiada por la música se pone a bailar jazzy para justificarse también lavará una vidriera

TELON

CUADRO OCTAVO.-

Decoración de París estilizado

MUSICA

Sale la primera tiple de la compañía acompañada por seis segundas tiples y cantan el número de la java, con trajes de apachesas, Terminado el número

TELON

CUADRO NOVENO.-

Toda la compañía en una cama

Decoración fantástica. En el centro de escena una enorme cama. Sobre ella y vestidas con pijamas hechas a base de cuadritos de distintos colores están acostadas todas las segundas tiples formando la colcha de la cama. Entre ellas y luciendo únicamente la cabeza una primera tiple. Al atacar el número de música sale un actor a despertar a la segunda tiple. Esta se levante y a su vez las segundas desbaratan la colcha y viene un final muy movido en que salen por el puente toda la compañía menos la primera tiple que estará brincando en la cama un desenfrenado SHIMMY Al terminar caerá el