

Gabriela Pulido Llano\*

*Resumen:* De 1917 a 1920, el tono en la producción teatral se diferencia de manera notable con respecto de aquel incisivo y agudo del lustro anterior; adquiere una mesura, creemos, derivada de la convicción en ese proceso de restructuración política que conduciría finalmente a la pacificación revolucionaria. Pensando en esos años anteriores a la firma de la Constitución y en los posteriores, lo que aquí verá el lector serán unas claves acerca de lo que se hizo en las tandas mexicanas, durante el periodo de 1913 a 1920.

*Palabras clave:* teatro de revista, tandas, libretistas, constitucionalismo, reconstrucción nacional, lo mexicano, identidad nacional.

*Abstract:* From 1917 to 1920 the tone of theatrical production in Mexico was markedly different from the incisiveness and wit of five years earlier. It assumed a more restrained, moderate approach, stemming from the conviction that the political restructuring process would ultimately lead to the pacification of the revolution. By reviewing the years prior to the signing of the Constitution and those following it, readers will find keys to what was happening in popular Mexican theater from 1913 to 1920.

*Keywords:* revue entertainment, tanda sets, librettists, Constitutionalism, national reconstructoin, Mexican identity, national identity

# Las tandas mexicanas: claves acerca de la “reconstrucción nacional” y la esperanza, 1914-1920

Mexican Popular Theater: Keys to “National Reconstruction” and Hope, 1914–1920

*Las tandas fueron contracciones de un largo parto de eso que poríamos en llamar México Moderno, con su alumbramiento de calaveras catrinas y cadáveres auténticos, un México que sabía reírse de sí mismo o tirotearse a lo salvaje. Los hacedores de la revista mexicana inventaron una crítica tan natural y desenfadada que ni se tomaba en serio ni se desvelaba ante la posibilidad de equivocarse o habersele ido la mano con los pullazos al señor general y sus costosas damas. Las divas se llamaban tiples, los comediantes iban de más a más, cualquier acontecimiento merecía una canción y lo maravilloso estaba ahí, grotesco, cruel, revelador, fulgurante, fugaz y definitivo.*  
Hermann Bellinghausen, “Visita a país de las tandas”<sup>1</sup>

Los creadores del género chico mexicano, desde fines del siglo XIX, estuvieron muy atentos a los sucesos políticos y buscaron insertar sus puntos de vista, a través de la sátira y la comedia —lo que casi siempre lograron con éxito— en los repertorios del teatro de revista. Se agudizaron sus herramientas escénicas, en cuanto al desarrollo

\* Dirección de Estudios Históricos, INAH.

<sup>1</sup> En su crónica a propósito de los eventos que recuperaron hace ya más de tres décadas la historia y la atmósfera tandófila en la Ciudad de México, Hermann Bellinghausen (1985) señala: “El año 1984, que terminó a como diera lugar, incluyó varios ensayos de *revival* tocados por el éxito, a pesar de su imposible intento. Tandas idas que no volverán: una brillante exposición en el Museo Nacional de Culturas Populares y dos puestas en escena que reprodujeron en la ficción del teatro lo que al parecer fue el País de las Tandas, Vacilópolis que nació cuando moría el México de mis Recuerdos, tuvo una pirotécnica expansión en el País de la Metrala, se recicló camaleónicamente en la República de los Cañonazos de Cincuenta Mil Pesos, languideció en Calles y Más Calles, se encerró en la Hora Azul de la dobleú y murió con la gabardina puesta que a su paso por el cine se convirtió en frac [...] Todo era todo y posible en aquel mundo tosco y vulgar puesto en movimiento por los votos, la guerra y el desmadre, un millón de muertos, tropas que entraban y salían de cada población entre la épica del corrido, el agandalle del bandidaje, los gloriosos proyectos de Tierra y Libertad, las matanzas de la Ciudadela, Chinameca, Parral y Tlaxcalantongo. Si una mano se perdió en Celaya, un caudillo ganó al país, aunque le llegara luego su Bombilla”.

del género, desde que encontraron en Francisco I. Madero un personaje carismático para ser criticado en la escena; luego hubo muchos otros políticos y decisiones de gobierno, durante el huertismo y en los inicios del carrancismo, que presentaron las mismas oportunidades para la impostura por parte de los involucrados en la escena teatral. Posteriormente, Álvaro Obregón les dio mucho de qué hablar. También fueron personajes incómodos, vigilados en más de una ocasión, censurados y perseguidos, llevando a algunos de los más famosos al exilio, como fueron los casos de José F. Elizondo, Leopoldo *El Cuatezón* Beristain y Pablo Prida.

Al iniciar este ensayo buscábamos la respuesta de los libretistas y productores de la tanda al proceso del constitucionalismo de 1917. Encontramos que si bien la Constitución de 1917 no fue un tema *per se* para las tandas —en general, el trabajo de los constitucionalistas, fueran de una u otra facción, les valió el respeto de la opinión pública— la reacción de los libretistas y empresarios en el marco del discurso acerca de la “reconstrucción nacional”, considerada como una etapa de esperanza, se sumó a los esfuerzos decantados en otros espacios culturales para buscar fórmulas en la definición de “lo mexicano”.<sup>2</sup> Los silencios en la historia describen las atmósferas. Y de 1917 a 1920, el tono en la producción teatral se diferencia de manera notable con respecto de aquel incisivo y agudo de los cinco años anteriores; adquiere una mesura, creemos, derivada de la convicción de que ese proceso de reestructuración política conduciría finalmente a la pacificación revolucionaria. Lo que aquí encontrará el lector serán unas notas breves, claves si se prefiere, relativas a lo que se hizo en las tandas mexicanas durante el periodo de 1914 a 1920, a partir de la suposición de que los involucrados en las artes escénicas —que estaban incluyéndose en los movimientos intelectuales afines a la definición de “lo

mexicano”— vieron con buenos ojos la firma de la Constitución, lo que puede constatarse en la atmósfera que se vivió en la Ciudad de México.<sup>3</sup> Esto ya ha sido argumentado por Alejandro Ortiz Bullé Goyri, quien señala:

Con el avance revolucionario y la consolidación de los primeros postulados en materia de educación emanadas de la promulgación de la Constitución de 1917, así como las discusiones en torno a la cultura nacional por parte de los intelectuales de diversos grupos y facciones, comienza a notarse un avance en la búsqueda de nuevas soluciones formales en la dramaturgia, al mismo tiempo que un renovado nacionalismo y una búsqueda por revalorar aspectos autóctonos por medio del teatro. En parte esto se debió también al aislamiento europeo provocado por la guerra de 1914 a 1917. Así, por ejemplo, surgen dramaturgos como Antonio Mediz Bolio, quien ya desde 1910 estrena obras en su natal Yucatán, con un interés revalorizador de aspectos de la cultura, el folclor y la historia regional, *La flecha del sol* y *La ola*, entre otras. O como el poeta Efrén Rebollo, quien estrena en 1916, *Águila que cae*, obra de revisión de los héroes del pasado indígena. A pesar de ello, la dependencia del pasado y de la herencia de los melodramas españoles, como los de Echegaray, no puede ser abatida fácilmente, como tampoco los patrones de pensamiento decimonónicos y prerrevolucionarios; así, la dramaturgia entra en un proceso de transición donde sin renunciar al esquema melodramático,

<sup>3</sup> Dichas claves las recuperamos de estudios acerca del género chico y de otras fuentes, como los libretos de algunas de las obras más representativas. Juan Pedro Martínez Soto escribe acerca del género de la tanda durante la transición del porfiriato a la Revolución: “El teatro, como toda manifestación artística, tiene la cualidad de registrar el curso del tiempo, o dicho de otro modo, toda manifestación artística es producto de sus circunstancias históricas, bajo esta premisa encontramos que el teatro de la primera mitad del siglo XX, propiamente el de revista, marchó a la par de los acontecimientos en que el descontento social llevó a la clase campesina a trocar sus herramientas de labranza por armas para la lucha; el teatro capturó el espíritu de aquel momento y escenificó el descontento, la rabia, la impotencia, el anhelo, la injusticia, la sed de venganza contra la desigualdad. A la par del descontento social avanzaba también el teatro, que experimentaba cambios hasta el triunfo revolucionario —todo fue por un instante optimismo y grandes esperanzas— que también contagió al teatro de alegría y euforia revolucionaria, y a medida que el nuevo gobierno encontraba sus primeros tropiezos, el teatro se encontró presente para ser testigo y registrar dichos acontecimientos” (Martínez, 2009: 77).

<sup>2</sup> El discurso acerca de la denominada como “reconstrucción nacional” inició con los carrancistas en el poder, véase Lomelí (2002).

comienzan a incorporarse elementos ya no tan sólo del naturalismo sino también del drama psicológico, como se muestra en el drama *Señorita Voluntad* (1917), de Carlos Noriega Hope, quien años más tarde colaboraría con el grupo de los siete autores dramáticos, que marcaría el inicio de la renovación dramática; lo mismo puede decirse de Julio Jiménez Rueda, quien estrena en 1918 su obra, *Como en la vida*. Pero el espacio de mayor efervescencia teatral seguiría siendo el teatro de revista, donde se prosiguió con el afán de crítica política mordaz y chocarrera, como la memorable obra *El país de los cartones* (1915), que pasa revista de manera jocosa e implacable a las tribulaciones monetarias de la maltrecha economía de entonces en el país. Sus autores, Pablo Prida y Carlos Ortega —dúo de periodistas-dramaturgos— supieron aprovechar esa doble condición para ofrecer a la escena revisteril numerosos éxitos, como los ya mencionados (Ortiz, 2007: 35-36).

Por su parte, para reforzar este argumento, Guillermo Schmidhuber de la Mora, en su interesante trabajo titulado “Un experimento nacionalista para forjar el teatro mexicano: ‘El teatro de ahora’ de Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno”, apunta:

Al terminar el periodo bélico de la Revolución mexicana en 1917 e iniciar el país una etapa de cierta tranquilidad, el teatro se encaminó por rumbos diferentes de los que llevaba en el cambio de siglo. Antes de la contienda había habido varios intentos de buscar lo mexicano con obras costumbristas, como *Guadalupe* (1903) de Marcelino Dávalos, y con piezas premonitorias de la Revolución mexicana, como: *La venganza de la gleba* (1905) de Federico Gamboa, y *La sirena roja* (1908) de Marcelino Dávalos. Después de la gesta revolucionaria, el teatro recreó en la escena la lucha fratricida, como en *Águilas y estrellas* (1916), también de Dávalos. La tendencia nacionalista se acentuó, no sólo en el teatro popular de las carpas, en donde se presentaban pequeños sainetes y *sketches* eslabonados con bailables frívolos y folkloristas, sino principalmente en los escenarios con obras que hacían eco de búsquedas más conscientes de la mexicanidad. Así el teatro se unió a la exaltación de lo mexicano, como también se celebraba en las letras, las artes plásticas y la música. El género lírico gozaba de gran público, con piezas como *Chin-chun-chan* de Rafael Medina y José Elizondo (1904), mexicanizando la zarzuela; mientras

que en la parodia política descollaba el poeta José Juan Tablada, con *Madero-Chantecler* (1910), sobre la figura del presidente revolucionario (Schmidhuber, 2014b: 33).

¡Llama la atención que considere la fecha de 1917 como el “fin del periodo bélico”! En 1917 aún estaban en guerra los ejércitos de Francisco Villa y Emiliano Zapata, así como vigentes las revueltas en Chiapas y el sureste de México. El enfoque acerca del fin de la guerra, tiene como base la percepción de “tranquilidad” y “esperanza” manifiesta en los medios, en el momento en que se promulgó la Constitución.

La Revolución mexicana trajo consigo todo un repertorio nuevo de temas para las tandas. Episodios concretos del conflicto bélico y de las posiciones de los bandos revolucionarios, que quedaron definidas tras la guerra civil de 1915, pusieron a los personajes y escenarios en montajes que escenificaron los puntos de vista de autores y empresarios del teatro en México; la misma definición de los bandos hizo que cada día hubiera asuntos importantes que captar en la tramoya. De maneras jocosas e ingeniosas y aprovechando un arte, un espacio de ocio, un medio de comunicación que no se vio limitado aún con el ir y venir de las armas, el público de la metrópoli pudo dirimir las tensiones de maneras que sólo la tanda, el espectáculo del género chico, podía ofrecer.<sup>4</sup> Juan Pedro Martínez

<sup>4</sup> El género chico derivó de la zarzuela. Se trataba de representaciones breves, que hacían alusión a asuntos sociales y políticos del momento de manera satírica e incluía *sketches* musicales. Se les denominó también como “tandas” ya que era un teatro por horas, por secciones, por turnos. En fechas recientes, historiadores amantes de este fenómeno teatral han reconstruido fragmentos y analizado algunos de sus episodios más destacados. Tres libros en los cuales se han apoyado todos para entender este proceso son los de Armando de María y Campos (1956; 1989) y Manuel Mañón (1932). Gerardo Luzuriaga afirma que “la mexicanización del ‘género chico’ estuvo directamente relacionada con las condiciones socioeconómicas y políticas del país. Con la relativa industrialización y urbanización de México, creció la demanda de espectáculos, lo cual permitió a los nacionales el ingreso en el mundo del teatro, primero como actores y después también como autores y empresarios. La adopción del sistema de las tandas, equivalente al teatro por horas español, abarató el espectáculo teatral y lo hizo accesible al público popular. La presencia de espectadores del pueblo en el teatro tuvo a su vez importantes repercusiones, pues los teatristas empezaron a incluir elementos de esos estratos de la sociedad

Soto, en su tesis titulada, “El teatro de revista en la Revolución mexicana. Una visión histórica desde la farándula”, lo dice así:

A partir de las constantes revueltas y levantamientos faccionarios que se suscitaron en la segunda década del siglo XX, los autores dramáticos encontraron material para sus creaciones, pareciera que la división ideológica existente entre las facciones revolucionarias continuara en la función escénica en donde eran expuestas en la última tanda. Dentro de la escena se manifestaban las divisiones políticas y sobre las butacas también el público se componía por las más diversas tendencias y partidos políticos (Martínez, 2009: 46).

Vista su historia de conjunto, el género chico proporcionó de manera continua un entretenimiento que de muchas maneras politizaba a la población de la urbe y entró en decadencia al adoptarse y popularizarse nuevos patrones de consumo en el ocio urbano, como fueron el cine y los salones de baile, y presentar una oferta que ya no congeniaba con los tiempos de la posrevolución. Estudiada en detalle, la historia de las tandas proporciona elementos para comprender las atmósferas urbanas durante la definición de la contienda revolucionaria. Recapitulando, vemos como entre 1917 y 1919, hubo una pequeña “pausa” en la guerra declarada por los teatreros a la política; una suerte de pacto de civilidad entre los empresarios y escritores, y los políticos, que tuvo cabida en una escena que sí generaba opinión pública.

mexicana; por ejemplo, ciertos tipos sociales como el pelado, el roto o la china poblana, que se expresaban en un lenguaje presuntamente propio de ellos. Esos personajes fueron reemplazando gradualmente a las figuras típicas del costumbrismo español de esos años (golfo, chulo, manola, gitano, etc.), a la vez que los usos fonéticos criollos fueron desplazando a los usos españoles, tales como el ‘zezeo’. Ese proceso de transformación llegó a adquirir características regionales de indudable interés en Yucatán, en cuyos escenarios se presentaba un mundo dramático influido por antiguas tradiciones indígenas, que incluía a personajes-tipo como el ‘uinic’ (campesino malicioso), el ‘tatich’ (autoridad), la ‘xnuc’ (esposa abnegada) o la ‘xchupalit’ (muchacha candorosa), que hablaban en un castellano mezclado con expresiones de origen maya. La creación de un costumbrismo escénico mexicano a partir del costumbrismo español fue un fenómeno bastante espontáneo, aunque el proceso pasó por una etapa en que eran inevitables ciertas contradicciones, debido al control español de la infraestructura teatral mexicana” (Gerardo Luzuriaga, 1992: 13).

Martínez Soto señala que, “lo que dio en llamarse género chico, más que una estructura dramática, fue un tono de dinamismo trasgresor y degenerador de las formas y convenciones asimiladas por la tradición como paradigmas de valor estético y parámetros de la cultura identificada con las formas de dominio y control ideológico” (Martínez, 2009: 14). En *El país de las tandas* (1984), obra coordinada por Alfonso Morales, se pudo apreciar el impacto de este espacio de expresión y medio de comunicación, único y singular.<sup>5</sup>

Si bien en las tandas —en un principio— se privilegió como puesta en escena a la revista política o de crítica social y sus *sketches* musicales, al final de los años treinta las revistas musicales y la incorporación de variedades que iban y venían de la radio y los salones de baile a la tramoya tuvieron una mayor relevancia.<sup>6</sup> Dos episodios teatrales marcan el apogeo de este medio de comunicación: el *Madero-Chantecler*, de José Juan Tablada (2010 [1910]) —firmada con los seudónimos Giron de Pinabete, Alcornoque y Astragalo—, en donde Tablada se refería a Madero como un oportunista y falso profeta, y *El país de la metralleta*, de José F. Elizondo (1913), con música de Rafael

<sup>5</sup> Para el montaje *El país de las tandas* se hizo una investigación amplísima del teatro de revista y de variedades en la Ciudad de México. Acerca de las revistas, que fueron una magnífica forma de divulgar puntos de vista respecto de asuntos políticos de coyuntura, los autores señalan que la revista mexicana comenzó a fines del siglo XIX y las dos primeras décadas del XX, “como un acto de afirmación costumbrista. Los paisajes, el habla, los tipos populares de la tradición vernácula hispana” (Morales, coord., 1984: 94). También se habla de la relación entre esta estructura y la sátira política.

<sup>6</sup> Los autores de este trabajo comentan un evento en el que el gobernador del Distrito Federal, Enrique Bordes Mangel, padre del fotógrafo, mandó detener a los artistas y gente relacionada con la obra *El chanchullo*, representada en el teatro Apolo, en 1912. Los autores del catálogo describen que “la Política, que revolucionaria y todo sigue siendo señorita, le recuerda que las cosas que no le agraden serán siempre obscenas, obrejas para el lucimiento burdo-sicaléptico de partiquinas y suripantas” (Morales, coord., 1984: 36 y 38). Para estos asuntos véase también el artículo de Pablo Dueñas (2011: 15-21). Para adaptarse a la nueva oferta cultural protagonizada por la radio, en el teatro de variedades se eliminó la estructura del libreto con interrupciones musicales o cómicas mantenida en las revistas a lo largo de tres décadas, y se optó por presentar sucesiones de números que habrían obtenido popularidad a través de las ondas hertzianas (Morales, coord., 1984: 111).

Gascón, que retrató la Decena Trágica buscando favorecer la imagen de Victoriano Huerta.<sup>7</sup> Esta última se estrenó el 10 de mayo de 1913 en el teatro Lírico. Gerardo Luzuriaga estudia cómo “el trabajo en colaboración del mexicano Elizondo y el español Gascón en dicha revista se fundamentaba en consideraciones prácticas: Gascón era un compositor experimentado de zarzuelas, y Elizondo ya había escrito varias revistas de éxito, de modo que ambos decidieron unir fuerzas con miras a la producción de un espectáculo comercialmente viable” (Luzuriaga, 1992: 12). *El país de la metralla* estuvo vetada durante todo el gobierno de Venustiano Carranza. Ambos ejemplos dan muestra de la potencia de este teatro y de la relación entre la escena y la política.

Brevemente, acerca de *El país de la metralla*, Gerardo Luzuriaga planteó:

*El País de la Metralla* responde a la realidad política del momento, en especial a la Decena Trágica. Es una obra en prosa y verso de corta duración, compuesta de cinco cuadros breves y una “apoteosis”. Principia con una escena musical, que combina ingeniosamente una serie de elementos propios de la revista política y que establece el diseño estructural básico, así como el tono, de esta obra. Escrita en octosílabos aconsonantados, la escena representa el paisaje político contemporáneo, con referencias transparentes a Mondragón y Félix Díaz, una mención indirecta a Huerta (“el que triunfó”), y unas alusiones más o menos ambiguas a un “gringo” influyente (probablemente Henry Lane Wilson) y a un congresista “vendido” que al menos un sector del público no tendría dificultad en identificar. La perspectiva política de esta revista comienza a evidenciarse cuando se hace una alusión a “La Porra”, una organización paramilitar supuestamente encabezada por Gustavo Madero durante el gobierno de su hermano, que “nos causaba horror”, y cuando, con un juego de palabras, se llama traidores a Carranza y Maytorena, o se hace burla del exsecretario de Madero, Francisco Vázquez Gómez. Una de las convenciones del “género chico” requería que el mundo dramático fuese una representación de una realidad considerada

típica de un determinado país o sector social (Luzuriaga, 1992: 16-17).<sup>8</sup>

La versatilidad de las tandas, que habían mostrado su eficacia como medio de comunicación de enorme atractivo, desde el porfiriato, brindó un molde y un método de expresión efímero que dejó huellas en algunos registros, como el *Madero-Chantecler*. La atmósfera de “reconstrucción nacional” se alojó en el espacio de las tandas tras la promulgación y puesta en práctica de la Constitución de 1917. Durante ese lapso breve (en 1919 Álvaro Obregón inició su campaña para ocupar la presidencia), los creadores teatrales centraron sus críticas en aspectos de la política nacional. Entonces, la experiencia constitucional de 1917 quedó registrada de manera particular con el estilo de las fórmulas tandófilas, de formas que hay que mirar con más detalle y que apelan a la reacción de los empresarios y libretistas. Pocos argumentistas y dramaturgos plasmaron aspectos de esta etapa de la Revolución mexicana en la experiencia del género chico mexicano y, en una suerte de epílogo, los encontramos en la dramaturgia de Rodolfo Usigli.

Como paréntesis, comentaremos algunos aspectos sobre *Las madres*, escrita por Usigli en 1949. Esta obra representa uno de los exiguos retratos de la Revolución mexicana en la dramaturgia posterior a la contienda armada. Guillermo Schmidhuber de la Mora le dedica su ensayo: “Las ideas de la Revolución mexicana en dos obras de Rodolfo Usigli: *El gesticulador* y *Las madres*” (Schmidhuber, 2014a). Haciendo referencia a la obra y a los comentarios de Schmidhuber, encontramos un retrato único de la Revolución mexicana. Nos interesa traerlo aquí como referencia por la ubicación temporal del argumento y porque son de los pocos ejercicios de la dramaturgia mexicana que retomaron la experiencia revolucionaria como centro. Schmidhuber la describe:

La obra de teatro de Usigli titulada *Las madres* presenta la vida cotidiana de unas familias que viven en la Ciudad de México durante esa revolución, y elabo-

<sup>7</sup> Véase también Eduardo Contreras Soto (2002: 99-110). Algunos datos acerca del proceso histórico de la Decena Trágica los da Juan Pedro Martínez Soto (2009: 81-82).

<sup>8</sup> Véase también *El país de las tandas* (Morales, coord., 1984: 38).

ra dramáticamente sobre el movimiento social con el que este país intentaba crear un orden nuevo. Como en toda guerra civil, el presente caduco debía ser destruido para crear un futuro promisorio. Los protagonistas de la pieza son los niños de un barrio central de Ciudad de México, quienes, como Rodolfo Usigli en su infancia, iban pasando su infancia en plena lucha y hasta se entretenían —una calle populosa, como pide la acotación inicial— con el juego de las guerritas, mientras que su país sufría un conflicto que costó un millón de vidas y mientras que Europa cruzaba el umbral no menos doloroso de la Primera Guerra Mundial. Sobre la escena y al lado de los niños protagonistas, están sus madres, a quienes Usigli otorgó el título de la pieza, acaso porque ellas heroicamente sobrevivían mientras enseñaban a sus hijos el arte de vivir (Schmidhuber, 2014a: 6).

La obra inicia en 1915, con el primero de tres actos titulado “La muerte”, el segundo “El sueño y la angustia”, y termina en 1917 con “La esperanza”. Usigli coloca el ideal libertario de la Revolución en 1917. Identifica esta fecha con la palabra “esperanza”. Lo que la vincula con del argumento de la atmósfera pacificadora generada por el proceso constitucionalista, que hemos venido destacando. Esta pieza es única.

De vuelta al ambiente tandófilo, Luis Mario Moncada destaca que una de las representaciones más taquilleras fue, *El diez por ciento*, primera revista en la que colaboró como autor el periodista y crítico teatral Guzmán Aguilar, la cual “genera gran controversia no sólo porque critica el establecimiento de un impuesto de diez por ciento para todos los teatros, sino porque ataca abiertamente al cinematógrafo que en los últimos meses ha conseguido el cierre de numerosos teatros para convertirse en cines; entre ellos se mencionan el Ruiz de Alarcón, el Alcázar, el María Guerrero y el Manuel Briseño” (Moncada, s. f.).

Guzmán Aguilar era hijo del periodismo que se desarrolló de manera plural y polifacética durante la Revolución mexicana. Su participación breve como libretista lo vincula con otros personajes de la misma profesión, que se decantaron por asumir el riesgo,

La oportunidad única que vivió la prensa mexicana le permitió escribir sobre cualquier asunto de la vida pú-

blica del país, privada u oficial, lo que permitió la producción de espíritus rebeldes, quienes figuraron como creadores de revistas políticas; recogían de las calles el sentir y el pensar del populacho, de la gente de abajo. Los revisteros (periodistas de formación) montaban artísticamente la voz de los que “no hablan” en sus libretos repletos de asuntos de actualidad social y política, en que los comentarios callejeros encontraban un eco terrible a través de la actuación de personajes plenamente identificados por y con el pueblo, algo así como el otro yo de la sociedad. Acostumbrados al escándalo y a la intuición del impacto social que una buena nota periodística podía producir en todos los niveles de la sociedad, los libretistas de revistas, tal vez por ambición, por gusto personal o por un compromiso social, incursionaron en el ámbito teatral mexicano del que no pudieron divorciarse jamás, pese a los altibajos propios de este arte, incluyendo la inmerecida e injusta censura y represión de que fueron víctimas (Martínez, 2009: 46).<sup>9</sup>

Volviendo a la obra de Guzmán Aguilar, de acuerdo con Edgar Ceballos, al endurecer los cobros de impuestos a los empresarios teatrales, los carrancistas se volvieron en contra del teatro; “la Revolución le hizo injusticia al teatro” (Ceballos, 2002). Este autor describe, además, cómo el gobierno de Venustiano Carranza aumentó el gravamen a las diversiones, que para 1916 pagaban el mismo porcentaje que en el porfiriato, con el objeto de incorporar este rubro al crecimiento de la economía nacional. En el breve artículo de Ceballos encontramos una buena guía para observar “el panorama del teatro en México”. En “1917: año en que se

<sup>9</sup> Juan Pedro Martínez Soto afirma que “los libretistas que se encontraban a la vanguardia de los acontecimientos sociales recogían oportunamente el chisme o la nota periodística para armarla dramáticamente con diálogos teatrales. Podría sorprender la rapidez con que se producían las obras de revista, pero no se tiene que olvidar que en esos tiempos era normal ese ritmo de trabajo, toda la maquinaria de la producción teatral estaba habituada y lista para cualquier necesidad que la musa de la farándula le exigiera. Así se observa que con la rapidez que los libretistas armaban sus guiones los actores se afanaban en realizar su trabajo memorizando, caracterizando e interpretando, dando muestras de su talento, pues así como actuaban, cantaban y también bailaban” (Martínez, 2009: 48). También lo señala Luzuriaga (1992: 12). Antonio Guzmán Aguilar, mejor conocido como “Guzmán Aguilar”, destacó más por su participación como argumentista de cine en famosas películas como: *La mujer del puerto*, *Allá en el rancho grande*, *Aguila y sol*, y otras.

promulgó la Constitución y se dio el estallido de la Revolución rusa”, el año siguiente concluía la Primera Guerra Mundial (Ceballos, 2002). Durante 1918 y 1919, los empresarios teatrales continuaron peleando por obtener el impuesto para beneficio de sus espacios.

Hay que ver el contexto del género chico en la historia inmediata a estos eventos para identificar algunos episodios clave en el territorio de las tandas que no dejan ver las tensiones del momento, pero sí el desarrollo de los espacios de ocio. Por ejemplo, apreciamos cómo el teatro le da cabida al cine, al ser los vinculados con la escena teatral quienes iniciaron la empresa fílmica. Por mucho que Guz Águila criticara la inserción del cine en el espacio teatral, él mismo fue uno de los más destacados argumentistas en la primera etapa de auge del cine mexicano.

En la “Cronología del teatro en México” de Luis Mario Moncada (s. f.), apreciamos, de manera general, cómo en el espacio teatral acontecieron episodios que, de 1917 hasta 1919, no destacaron por ejercer la crítica severa al régimen, aspecto que distinguía al género chico. Lo interesante es que al observarlos de conjunto apreciamos la “tregua” señalada, antes de que libretistas y compañías le declararan de nuevo la guerra a la política. Por ejemplo, Moncada consigna que en mayo de 1917 se estrenó en cine la zarzuela española titulada *El pobre Balbuena*, bajo la dirección de Manuel Noriega, y que contó con la actuación de María Conesa: “Ésta es la primera producción cinematográfica nacional de una obra de teatro. En el mismo año, debutó en México la Compañía de Comedia y Variedades de Rafael Arcos y María Tubau, que incluyó en su repertorio las obras *Retazo*, de Nicomedi, *El sexo débil*, *El amigo Teddy* y *La señorita del almacén*. El 15 de julio, Mimí Derba fundó junto con Enrique Rosas, la empresa Azteca Films, y debuta como guionista y actriz en la película *En defensa propia*, que este día se exhibió por primera ocasión. En agosto se clausuró el teatro Apolo, “(no es la primera vez que se le aplica) por atentar reiteradamente contra la decencia y el buen gusto” (Moncada, s. f.).

Y a partir de esa fecha el tema de “lo mexicano” empieza a verse de manera cada vez más constante en

la tramoya. Dicho año se estrenaron las obras: la ópera mexicana *Anáhuac*, con letra de Francisco Bracho y música de Arnulfo Miramontes; *La ciudad de los camiones*, de Ortega, Prida y Castro Padilla, “uno de los máximos éxitos de la revista política mexicana”, que estuvo en cartelera hasta 1925. “Por cierto —comenta Moncada (s. f.)— que esta obra también provoca una nueva deportación de varios meses para Pablo Prida”. El mismo Moncada agrega que “en esta fecha, con el estreno de *La tierra de los volcanes*, de Ortega, Prida y Castro Padilla, da inicio el llamado periodo nacionalista o folklórico de la revista mexicana, ya que en ella se expresan los valores de la música, los vestidos y las costumbres nacionales”. Otro episodio más, la primera representación del drama de Antonio Mediz Bolio titulado *La flecha del sol*, “¿episodio imaginario de la conquista española que muestra el idilio entre el indio y la castellana?, según afirma alguna crónica” (Moncada, s. f.).

El arte teatral en México se oficializó al inaugurarse la Escuela Nacional de Arte Teatral, adscrita a la Universidad Nacional, cuyo primer director fue Julio Jiménez Rueda y tras la publicación de la *Historia del teatro en México*, de Marcelino Dávalos, quien “publicó su estudio diseñado como libro de texto para los estudiantes de esta disciplina”. La clase política es afín al teatro y, en marzo del 1918, cuando se inauguró el teatro Esperanza Iris, estuvo presente el presidente Venustiano Carranza. En dicha ocasión se interpretó la opereta *La duquesa de Bal Tabarín*, a cargo de la compañía de la propia Esperanza Iris (Moncada, s. f.). Al mencionar todas estas actividades, subrayamos la presencia cotidiana de un espacio que mantuvo el impulso que los escenarios políticos y mexicanos coyunturales le proporcionaron como temática.

En 1919, de acuerdo con Martínez Soto, los teatros populares y la carpa seguía dando de qué hablar:

Sobrevivían los teatros de barriada, también llamados jacalones como el María Guerrero, Manuel Briseño, Guillermo Prieto y el Eslava, ubicado en la calle del Estanco de Mujeres, poco después convertido en baños públicos. Los jacalones permanecían abiertos todavía haciendo buen negocio; también permanecían los del

primer cuadro de la ciudad: el Principal, el Colón, el Arbeu, el Ideal, el Fábregas y el Lírico. Por estos tiempos estaban volviendo las compañías españolas aunque en realidad se estaba formando el estallido de la mejor época del teatro de revista mexicano que tendría el punto culminante con la efervescencia de la crítica política, tal es el caso de la revista titulada: *La república lírica* original de Carlos M. Ortega y Tirso Sáenz, con música del maestro Manuel Castro Padilla, esta obra es la que determina el arranque del teatro político en México que constituye el mejor periodo del teatro de revista. El éxito del teatro de revista política estimuló a los empresarios dueños del teatro María Guerrero en la barriada de Peralvillo, a estrenar revistas políticas, vale mencionar las cinco obras de éxito que se estrenaron durante el mes de septiembre de 1919: *Zúñiga candidato*, de Roberto Tobler, el 13 de septiembre; *Días de gloria de la historia patria*, de Nacho Baeza, en la misma fecha; *Cielito lindo*, escenificación revolucionaria de esta canción, el 12 de septiembre; *La ley electoral*, de Ortega y Prida, el 20 de septiembre, y *Servicio obligatorio*, de González Carrasco, el 27 del mismo mes. Estas revistas alternaron con *La república lírica*. Debe recordarse que el fenómeno que constituyó la producción de revistas políticas requiere especial atención pues la pronta elaboración y montajes de revistas se debe a una serie de factores que dieron como resultado una bastísima producción de teatro mexicano que congestionaría las entradas de los teatros de aquella época (Martínez, 2009: 82).

El mismo autor nos recuerda el gran contexto del final de la Primera Guerra Mundial y los nuevos planteamientos geopolíticos del gobierno de Estados Unidos. Las directrices de las elecciones de 1920, que estaban generando las más grandes expectativas, con Álvaro Obregón por un lado y Pablo González por el otro, habían iniciado movimientos para presentarse como candidatos. Se asumía que la Revolución había llegado a su fin. Y con ese fin habría iniciado el periodo de mayor creatividad del género chico en la capital mexicana. En esto coinciden los estudiosos de las tandas de todas las disciplinas:

Al término de la Revolución el entusiasmo corrió por las calles de la capital y nadie podía hablar ni pensar en otra cosa que no fuera eso, los periodistas se arre-

bataban del tintero al papel las palabras y comenzaron a girar los engranajes de la maquinaria periodística. En las calles el rumor corrió como pólvora causando el mismo efecto de curiosidad y de destrucción; hubo quienes temerosos elevaron sus plegarias al cielo dando gracias por el término de tan horroroso espectáculo, y quienes resentidos lamentaron la hora infame en que las resacas de la borrasca armada alcanzaron sus bienes destruyéndolos y ahora hacían cuentas de lo perdido. Pero para aquellos que esperaban de la lucha armada la oportunidad soñada y el momento único de emprender una nueva forma de vida apuntalada por la libertad, veían con buenos ojos los cambios y las acciones del nuevo gobierno que experimentaba y al mismo tiempo creaba un programa económico-social. Para 1919 y 1920 muestran un paisaje de obras políticas sin precedentes, gozan de libertades irrestrictas para escribir, parodian, ridiculizan y casi siempre critican aunque tal atrevimiento les valió algunos sinsabores que a la distancia parecen divertidos pero que en su momento repercutieron en el ánimo teatral de los capitalinos, no se olvide que con los años veinte surgió la mejor época de la revista política. El escándalo que noche a noche provocaban los cuplés cantados por María Conesa en la revista llamada *La república lírica* llegó, como es natural, a oídos del señor presidente Carranza, durante un acuerdo presidencial del secretario de Hacienda, el licenciado don Luis Cabrera, con el austero primer mandatario; se habló mucho de *La república lírica* y del propósito presidencial de evitar tales escándalos ordenando la suspensión de la revista alborotadora. Según la versión de Ortega y Prida (citado en De María y Campos), lo que se dice procede del propio Luis Cabrera, éste le había dicho al presidente Carranza: “no haga usted tal cosa. El público cree que con estos *cuplets* y estas revistas pueden tirar al Gobierno. Es preferible que sigan creyéndolo y continúe entretenido y no piense en provocar algún pleito en serio”. Y para darle el verdadero tono de broma o burla inofensiva, el licenciado Cabrera le confesó al presidente Carranza que la letra de algunos de los cuplés que tanto alboroto armaban era de su autoría (Martínez, 2009: 82-83).

Los autores de *El país de las tandas* argumentan que fue en los años veinte cuando las tandas le declararon la guerra a la política de manera abierta y sin cortapisas, entrando y saliendo de la cárcel y el exilio, y aún perdiendo dinero, autores y empresarios. Esto a



pesar de que la educación sentimental se dirige hacia otras emociones, haciendo uso de novedosos medios de comunicación como la radio, “a cambio de la despolitización, la diversión se sentimentaliza: la revista viaja hacia la intimidad, la música abandona las causas colectivas y se instala plenamente en el corazón, para cuyas lágrimas siempre habrá un disco adecuado con la adecuada tersa voz”. Repito, a pesar de este proceso, como lo registran en *El país de las tandas*, en las décadas de 1920 y 1930 se escenificaron revistas políticas cuyos títulos son muy sugerentes: *La herencia del manco*, *La Doctrina Monroy*, *La ciudad de los camiones*, *El país de los reajustes*, *Borrachera nacional*, *El desmoronamiento de Morones*, *Según te Portes Gil*, *La venida de Pascual*, *Vas con Celos*, *¡Viva el norte!*, *Camisas rojas*, *El quejido del proletariado*, *El último fresco*, *Manicomio nacional*, *Calles y más Calles*, *El sufragio efectivo*, *El codiciado sillón*, *De Sonora a Michoacán*, *El balance de la Revolución*, *Laza los Cárdenos* y un largo etcétera (Martínez, 2009: 112).

Hasta aquí las claves tandófilas que dejan ver algunas características de las atmósferas sociales en la capital mexicana entre 1914 y 1920. La política y los políticos ofrecieron episodios y personajes carismáticos para los libretistas, que fueron hilvanando sus sátiras a los anhelos de construcción de la identidad nacional. Así, entre la sátira política se fueron insertando los paradigmas de “lo mexicano”, que tuvieron su expresión más afinada en los años veinte. Los presidentes, desde Victoriano Huerta hasta Álvaro Obregón, fueron asiduos concurrentes al teatro de revista. Todos pretendieron ejercer un control decisivo sobre la producción y las puestas en escena, lo que hace falta estudiar con mayor detenimiento. El ánimo de lograr la pacificación se fue percibiendo tras la promulgación de la Constitución de 1917; sin embargo, esto era en el contexto urbano, ya que los levantamientos en distintas regiones del país se mantenían. Los empresarios, libretistas y actores mantuvieron una tregua durante un tiempo, que coincide con la percepción de que se estaba viviendo una etapa de esperanza. Dicha tregua habría que examinarla con detalle. *Las madres*, de Usigli, nos da elementos para creer que hay voces

escondidas que habría que recuperar en los archivos y los testimonios de época.

## Bibliografía

- BELLINGHAUSEN, Hermann (1985), “Visita al país de las tandas”, *Nexos*, núm. 1, enero.
- CEBALLOS, Edgar (2002, 16 de febrero), “Con carrancistas comenzó la flagelación del teatro”, *El Universal*, sección Cultura.
- CONTRERAS SOTO, Eduardo (2002), “Su majestad el hambre, soberana de El país de la metralla”, *Tramoya*, núm. 70, enero-marzo, pp. 99-110.
- DE MARÍA Y CAMPOS, Armando (1956), *El teatro de género chico en la Revolución mexicana*, México, INHERM.
- \_\_\_\_\_ (1989), *Las tandas del Principal*, México, Diana.
- DE LOS REYES, Aurelio (1984), “Una lectura de diez obras del género chico del porfirismo”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 54, México, UNAM, 1984, pp. 131-176.
- DUEÑAS, Pablo (2011), “Divas en escena. La política y el teatro de revista en México”, *Relatos e Historias de México*, núm. 30, pp. 15-21.
- ELIZONDO, José F. (1913), *El país de la metralla*, México, Novedades.
- KANDELL, Jonathan (1988), *La Capital: The Biography of México City*, Nueva York, Henry Holt and Company.
- LOMELÍ VANEGAS, Leonardo (2002), “La política económica de la Revolución mexicana, 1911-1924”, tesis de maestría en historia, México, FFL-UNAM.
- LUZURIAGA, Gerardo (1992), “Teatro y Revolución: Apuntes sobre la revista política en México”, *Mester*, vol. 21, núm. 1, pp. 11-22.
- MAÑÓN, Manuel (1932), *Historia del teatro principal de México*, México, Editorial Cultura.
- MARTÍNEZ SOTO, Juan Pedro (2009), “El teatro de revista en la Revolución mexicana. Una visión histórica desde la farándula”, tesis de licenciatura en historia, México, BUAP.
- MONCADA, Luis Mario (s. f.), “Cronología del teatro en México, (1910-1950)”, en Manuel Zavala Alonso, *Artes e Historia México*, recuperado de: <[http://www.artesehistoria.mx/sitio-contenido.php?id\\_sit=126&id\\_doc=2066](http://www.artesehistoria.mx/sitio-contenido.php?id_sit=126&id_doc=2066)>, consultada el 4 de marzo de 2017.
- MORALES, Alfonso (coord.) (1984), *El país de las tandas. Teatro de revista 1900-1940*, México, Conaculta.
- ORTIZ BULLÉ GOYRI, Alejandro (2007), *Cultura y política en el drama posrevolucionario (1920-1940)*, Óscar Arman-

do García Gutiérrez (pról.), Alicante, Universidad de Alicante (Cuadernos de América Sin Nombre, 20).

PEÑA DORIA, Olga Martha, y Guillermo SCHMIDHUBER (2014), *La Revolución y el nacionalismo en el teatro mexicano. Celebración del Centenario de la Revolución mexicana*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, recuperado de: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcfx944>>, consultada el 28 de diciembre de 2017.

SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo (2014a), “Las ideas de la Revolución mexicana en dos obras de Rodolfo Usigli: *El gesticulador* y *Las madres*”, en Olga Martha PEÑA DORIA y Guillermo SCHMIDHUBER, *La Revolución y el nacionalismo en el teatro mexicano. Celebración del Centenario de la Revolución mexicana*, pp. 6-10, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, recuperado de: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcfx944>>, consultada el 28 de diciembre de 2017.

\_\_\_\_\_ (2014b), “Un experimento nacionalista para forjar el teatro mexicano: ‘El teatro de ahora’ de Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno”, en Olga Martha Peña Doria y Guillermo Schmidhuber, *La Revolución y el nacionalismo en el teatro mexicano. Celebración del Centenario de la Revolución mexicana*, pp. 33-41, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, recuperado de: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcfx944>>, consultada el 28 de diciembre de 2017.

TABLADA, José Juan [firmada bajo los seudónimos Giron de Pinabete, Alcornoque y Astragalo] (2010) [1910], “*Madero-Chantecler*”. *Tragicomedia zoológico-política de rigurosa actualidad en tres actos y en verso (representada en cuarta tanda)* [ed. facs. a la editada por la Compañía Aserradora de Maderos], México, Senado de la República / IJ-UNAM.