

LA CARPA Y EL GÉNERO CHICO, DOS DIVERSIONES POPULARES, DOS SIGLOS EN MÉXICO

Margarita Alegría de la C.*

INTRODUCCIÓN

Diversión y entretenimiento son conceptos relacionados con el de ocio, mismo que en su sentido clásico no tenía que ver con inutilidad condenable, sino con cierto estado del alma que llevaba a considerar al ocioso como un estado contemplativo.¹

Otro de los sinónimos de dichas palabras es “recreación” y otros más divertimento y alegría. Las actividades a que remiten dichos términos se desarrollan en tiempos de poco peso social y no son obligatorias ni suponen productividad, por lo que implican optar o elegir. “Cualquier ocupación puede ser justamente considerada recreativa, siempre que alguien se dedique a ella por su voluntad, en su tiempo libre, sin tener en vista otro fin que no sea el placer y que en ella se encuentre satisfacción íntima y oportunidad para recrear”.²

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ De acuerdo con Pedro Laín Entralgo en “Ocio y trabajo”, *Revista de Occidente*, p. 22. Citado en *Diccionario UNESCO de las ciencias sociales*, t. III, p. 1539.

² Ethel Madeiros, *Juegos de recreación*, p. 21. Citado en Waichman, Pablo A. *Acerca de los*

Los mexicanos Boullon, Molina y Rodríguez Woog hablan de la recreación como una manifestación natural del ser, de la que éste no puede prescindir sin que afecte su equilibrio personal.³ Se ha considerado, asimismo, que la vivencia recreativa auténtica es una ruptura con lo habitual o cotidiano, “que permite el descubrimiento y penetración en una nueva dimensión de la existencia, y va acompañada de un sentimiento de plenitud”.⁴

Se habla también de que la sociedad urbana vive el ocio en el juego a través de la capacidad para gozar de lo inútil; pero asimismo mediante la recreación que permite la sociabilidad. En este sentido se mencionan los placeres privados, los colectivos y los conformistas, entre los que se

enfoques en recreación [http://www. Recreación.org/documentos/congre../PWAichman<.ht](http://www.Recreación.org/documentos/congre../PWAichman<.ht).

³ Véase, Boullón, R. y otros, *Un nuevo tiempo libre. Tres enfoques teorico-prácticos*.

⁴ Alfredo J. Loughin, *Recreodinámica del adolescente (motivación y tiempo libre)*, p. 18. Citado en Waichman, Pablo. V. *supra*

incluyen los derivados de los medios de comunicación;⁵ Por otro lado, como parte integrante del sistema, las actividades que sustentan el ocio plantean problemas de estratificación social, y dejan ver las desigualdades correspondientes.

Como formas de recreación colectiva las diversiones públicas han sido consideradas manifestaciones originadas en el espacio social, prácticas que dan lugar a estilos de vida.⁶ Voy a tratar aquí sobre dos diversiones populares del siglo XIX mexicano, que alcanzaron la primera mitad del XX y de las que aún hay secuelas, me refiero a las carpas y al género chico. Ambas fueron diversiones en las que la gente, en mayor o menor medida, participaba en forma activa, y las dos merecían críticas de los "cultos y decentes". Me interesa analizar en este texto el carácter particular de la recreación que allí se disfrutaba, y el sentido social de la misma.

EL CONTEXTO SOCIAL

Es necesario considerar primero el tipo de sociedad que encontraba esparcimiento en esos espacios a lo largo de los años en que la nación mexicana, con pasos titubeantes, buscaba consolidarse como tal en un ambiente político que oscilaba entre la inestabilidad de las primeras décadas del siglo XIX, la apa-

⁵ Véase Reuel Denney y David Reissman, *Leisure in Urbanized America in Comparative Social Problems*, pp. 401-403. Citado en *Diccionario UNESCO*.

⁶ Véase la presentación de Lina Odena Güemes al libro, *Gran baile de pulgas en traje de carácter. Las diversiones públicas en la Ciudad de México del siglo XIX*, pp. IX-XII.

rente y para algunos real estabilidad del porfiriato, el retorno a la confusión con el caos revolucionario ya en el siglo XX, y el nuevo intento de paz nacional posterior.

Como es sabido, en la primera mitad del siglo XIX los caudillos que tomaban el mando fluctuaban en el establecimiento de gobiernos monárquicos o republicanos, conservadores o liberales, centralistas o federalistas, y las sucesiones en el poder llevaron del imperio iturbidista a la dictadura de Santa Anna. Cincuenta gobiernos desfilaron a lo largo de 30 años, once de los cuales fueron presididos por este último.

Según Alonso Aguilar Monteverde el pueblo en esa época:

"si bien apoya en general a los liberales, en rigor está también profundamente dividido y no pocas veces es ganado por el clero, el ejército y otras fuerzas fundamentalmente conservadoras."⁷

Por su parte Gilberto Argüello se refiere a que, aunque en los primeros 30 años de vida independiente se conservaron comunidad indígena, obraje, hacienda, mina y sociedad de corte eclesiástico colonial; no mantuvieron su misma interrelación anterior debido a que muchas comunidades recobraron su autonomía, a que la esclavitud desapareció en las plantaciones, a que muchos artesanos quedaron sin ocupación por la entrada masiva al país de mercancías extranjeras baratas, mientras los empresarios mexicanos carecían de capital; además a que la minería decayó y la sociedad parroquial-eclesiástica entró en crisis de conciencia y credibilidad.

⁷ Prólogo a *El pensamiento político de México*, t. II, "Entre lo viejo y lo nuevo", p. 10.

Señala también que únicamente el poder de la Iglesia como fuente de crédito usurero se vio favorecido con la salida de los ricos peninsulares. La sociedad mexicana de entonces era, a decir de este autor, "un mosaico de islotes en permanente sobresalto".⁸

Se trataba de un pueblo mayoritariamente pobre, constituido por léperos, chinas y pe-lados que, a pesar de que se comprometía con las causas sociales como fue el caso de su decisiva y bien conocida participación cuando la invasión norteamericana, crecía al abrigo de la superstición propiciada por la fe católica, reprimido en sus iniciativas personales gracias a la educación que se impartía y en virtud de la cual, por ejemplo, los autores de libros escolares de la época animaban así a los niños:

Niño que ahora comienzas a subir la pendiente de la vida, niño que tal vez mañana defenderás con la palabra o con tu brazo la integridad y el honor de la patria, al recorrer las páginas de este libro procura hacerlo con la convicción de imitar los nobles ejemplos que Guatimoc, Hidalgo, Juárez, te dan de heroísmo, de amor a la patria y de honradez.⁹

La población así descrita vivía sin duda reprimida, y buscaba desahogo en la diversión que podía tener a su alcance en medio de las necesarias limitaciones de aquel país apenas en formación.

⁸ "El primer medio siglo de vida independiente (1821-1867)" en *México, un pueblo en la historia*, vol. 2, "Campesinos y hacendados, generales y letrados, 1770-1875", p. 204.

⁹ Josefina Vázquez, *Nacionalismo y educación en México*. Citado en Josefina García Quintana, et al., *Cuauhtémoc en el siglo XIX*, p. 49.

Ya en el siglo XX, con el acceso de México al capitalismo moderno y ante la falta de una clase hegemónica capaz de organizar un Estado sólido, el panorama social del país estaba tejido como lo describe Margarita Carbó:

"Sobre un fondo de campesinos sujetos a toda una gama de formas precapitalistas de coacción y control, y de grandes terratenientes con atribuciones políticas y jurídicas, así como de una pequeña burguesía rural que se encontraba en condiciones muy difíciles frente al latifundio, los nuevos gobiernos tuvieron que fomentar la producción para exportar no sólo respetando, sino aun favoreciendo la gran propiedad."¹⁰

Ante ese panorama se dio la lucha campesina a través de las rebeliones por todos conocidas y que llevaron a la historia nombres como los de Cruz Chávez en Chihuahua, el cura Felipe Castañeda en el Estado de México y Jacinto Canek en Yucatán, entre otros. De la mano con lo anterior se intensificó el bandolerismo. Algunas de las gavillas de salteadores llegaron a desafiar hasta a las tropas regulares.

Los obreros, por su parte, estaban sometidos a las peores situaciones; sin prestaciones que les permitieran descanso semanal y, mucho menos, vacaciones, sin derecho a servicio médico, y recibiendo todo su sueldo o gran parte de éste en vales solamente utilizables en la "tienda de raya."

La situación vivida entonces se resume en la siguiente referencia de Luis González: "Porfirio Díaz y su cuadrilla de "científicos" se empeñaron en insuflarle a México mo-

¹⁰ "La oligarquía" en *México un pueblo en la historia. Oligarquía y revolución 1876-1920*, p.18.

dernidad, riqueza y homogeneización; sus soplidos produjeron mucho humo y poca llama".¹¹ Sabemos a qué realidad alude el historiador con esta imagen.

El movimiento armado necesario para derrocar a Díaz es una parte de la historia nacional que a lo largo del siglo xx fue recordada a los mexicanos por medio de la bandera del PRI gobierno. La Revolución mexicana fue una revuelta fratricida que dejó al pueblo mermado en su integridad y sus recursos; pero que lo animó por la promesa de nuevas esperanzas, por lo que no le arrancó su vitalidad, ni le impidió buscar esa manifestación natural del ser, imprescindible para mantener su equilibrio: la recreación, el esparcimiento.

En el México posrevolucionario de las primeras décadas del siglo xx los pobres son obreros en incipientes fábricas y talleres, o explotados trabajadores del campo. Elocuente respecto de la situación de la sociedad de esa época, resulta este fragmento del discurso pronunciado por el licenciado Isidro Fabela el 1o. de mayo de 1913:

Todos los dolores del pauperismo que en miles de hogares se manifiesta en lágrimas, en hambre, en desesperación, en desalientos y en muerte; todos los odios reconcentrados del pobre que vive llorando contra el rico que pasea sonriendo; del asalariado que suda, obedece y calla contra el patrón que ruge y desprecia; del obrero que trabaja para mal comer contra el burgués que maquina para explotarlo, todas esas dolencias lacerantes como un flagelo, todas esas miserias amargas como la injusticia, cristalizan en vuestras mentes,

¹¹ *Ibid.*, p. 979.

aletean en vuestros recuerdos en este día memorable e imperecedero.¹²

Era una sociedad que entraba al capitalismo con la consecuente desigualdad de clases. A partir de 1917 este país, siempre titubeante, viviría promesas sucesivas de recuperación seguidas de fracasos frustrantes; pero manteniendo firme la ilusión por el cambio. Había surgido un país "diverso y plural, cuya sociedad crítica y contestataria había dejado muy atrás, en otras tradiciones, el conformismo del pasado."¹³

Ante el cambio esperado ocurrido siempre de manera desigual, desequilibrada y convulsiva, el disgusto del pueblo era debido a "la insuficiencia o el ritmo de las transformaciones, el temor a sus consecuencias, el desconcierto que despertaban o la sensación de que *no pasaba nada*."¹⁴ Frente a todas esas inquietudes y desaciertos el pueblo buscaba expresión y desahogo por medio del esparcimiento en distracciones públicas. De hecho, a lo largo del recorrido histórico que aquí, por obvias razones, hemos resumido y simplificado al máximo, el pueblo mexicano no dejó de tener tiempos y espacios para la diversión.

DE LAS DIVERSIONES

Los toros, los gallos y el teatro, fueron tres de las diversiones urbanas del siglo xix mexicano; pero había otros espectáculos públicos como los circos, los títeres y las carpas,

¹² Citado en Jesús Silva Herzog, *Breve historia de la Revolución Mexicana*, p. 46.

¹³ Soledad Loaeza, t. V, "El siglo XX: un tiempo de cambios" en *Gran historia de México ilustrada*, *op cit.*, p. 2.

¹⁴ *Loc cit.*

que distraían el ocio en la época.¹⁵ Claro que estos espectáculos eran aplaudidos por gente de diferentes niveles sociales.

Como ya se comentó, entonces la Ciudad de México estaba poblada por una sociedad heterogénea en la que “los estratos altos” establecían una línea divisoria entre la población “decente” de la cual formaban parte, y la “chusma”, la “plebe” o la “leperada”, términos despectivos que con frecuencia fueron utilizados para describir a un amplio sector de pobres y marginados sociales a quienes se les atribuía una natural degradación moral y mayor propensión a los vicios.”¹⁶ Los espacios de recreación de los grupos sociales eran diferentes de acuerdo con esta estratificación.

En los teatros elegantes como El Coliseo, el primero que tuvo México, construido por religiosos hipólitos a mediados del siglo XVIII y en 1882 convertido, ya en manos de un empresario, en un edificio “de frente elegante y vistoso, pórtico amplio [...] los barandales interiores de gusto, pintados en blanco y oro [...]”,¹⁷ solían ofrecerse obras de los más distinguidos literatos españoles, o presentarse los cantantes y músicos, sobre todo extranjeros, más reconocidos. A estos espectáculos asistía la gente bien de la época; la plebe se divertía en

sitios como la carpa de la que Manuel González Ramírez dijo estar:

[...] formada con tablones de madera burdamente unidos; tapada con una manta que resultaba impotente para evitar que el agua de las lluvias chorreara hasta el lunetario; con los tablones rasposos que servían de asientos en las galerías, o con las sillas desvencijadas de la entrada preferente.

La carpa está hecha a imagen y semejanza del pueblo de México. Participa de todas sus características. Es pobre. Se conforma con estar en cualquier lugar. Gusta mucho de cerrar el paso de las calles y de hacer ruido.¹⁸

Estamos ante dos tipos de manifestaciones culturales: La popular, a la que nos referiremos más adelante, y la que podemos llamar “alta” cultura, en el sentido de la herencia alemana de la palabra a la que se refiere Terry Eagleton cuando alude a la consideración de este concepto como “algo absolutamente extraordinario, espiritual, crítico y elevado”.¹⁹

Ésta se manifestó predominantemente en el teatro, para cuyo control incluso fue

¹⁵ Para mayor información al respecto, y si se desea conocer en facsímil los anuncios y programas originales, véase la obra *Gran baile de pulgas en traje de carácter: Las diversiones públicas en la Ciudad de México del siglo XIX*.

¹⁶ Sonia Pérez Toledo, “Las Diversiones Públicas en la Ciudad de México del Siglo XIX: una representación y algunas reflexiones” en *ibid.*, p. 8.

¹⁷ Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental*, t. 2, p. 230. El autor da testimonio de la historia del Coliseo desde que lo administraban los hipólitos, cuando recibía el nombre de *El corral de las comedias*, hasta

que en manos de don José Joaquín de Rosas, quien dio a cambio de él unas casas, sufrió las reformas que lo dejaron como él lo describe. En ese trayecto cambió de lugar en una ocasión, hacia 1752 cuando ocupó el sitio en que luego estaría el Teatro Principal.

¹⁸ Citado en Sonia Pérez Toledo, *op. cit.*, p. 9.

¹⁹ Véase *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*, traducción de Ramón José del Castillo (Biblioteca del Presente, 16), pp. 22 y siguientes.

instaurada desde la época colonial la “poli-
cía del teatro” que se ocupaba de que en
dicho espectáculo hubiera “decencia, deco-
ro y el arreglo debido á (sic) las buenas cos-
tumbres.”²⁰ A lo largo del siglo XIX fue
normado por el ayuntamiento capitalino, y
fue hasta el porfiriato que se convirtió defi-
nitivamente en un nuevo tipo de empresa
cuya administración quedó en manos del
empresario, y aun entonces el gobierno
mantuvo la vigilancia y censura de las obras.

No obstante que las representaciones de
carácter popular, aunque se dieran en los
teatros importantes, eran criticadas por los
intelectuales como veremos después; éstas
compartían los espacios con las obras
de reconocidos escritores y músicos.

Rivera Cambas, por ejemplo, al referirse
al Gran Teatro Nacional, apunta cómo los
músicos internacionales que se presenta-
ban en dicho foro y tocaban composicio-
nes de Rossini y Bohrer, interpretaban asi-
mismo “variaciones sobre la *petenera*, el
chocho-pisagua y el *mambrú*.”²¹ Da testi-
monio también de que en el Teatro Santa
Anna tenían efecto los bailes de máscara,
absolutamente populares, que se verifica-
ban durante el carnaval. Lo mismo sucedía
en el Teatro Principal.

Un ejemplo claro de la combinación de
cultura popular y “alta cultura” en este tipo
de recintos fue el Teatro Nuevo-México, que
a lo largo del siglo presentó obras de Víctor
Hugo, comedias ligeras y bailes
pantomímicos,²² óperas de Donizetti, y fun-
ciones circenses.

²⁰ Rivera Cambas, *op. cit.*, p.230.

²¹ *Ibid.*, t. 1, p. 474.

²² El periódico *El siglo diez y nueve*, del 21
de octubre de 1841 (núm.20,p.4) anuncia “el
drama romántico del célebre Víctor Hugo, en
cuatro actos titulado: ‘Angelo Malipiori, podestá

Por su parte las carpas, los títeres y el
circo, eran sendas manifestaciones de cul-
tura popular, entendida ésta como la ema-
nada de las tradiciones locales propias de
las clases populares; como el “sistema de
significados, actitudes y valores comparti-
dos, y de formas simbólicas [espectáculos
y objetos] a través de los cuales se expresa
o se encarna”²³ la plebe.

De acuerdo con Socorro Merlín “todo
discurso que se precie de popular y urba-
no hace referencia a la carpa como sujeto
[yo diría objeto] importante de la cultura,
sin rechazarla, como se hizo muchos años,
por considerarla objeto lumpen.”²⁴ Dicha
investigadora refiere que en México las
carpas existieron desde la segunda mitad
del siglo XIX, y que las primeras se esta-
blecieron en la Alameda Central para dar
funciones de circo, maroma y títeres, o para
presentar programas por tandas con zarzue-
las, comedias, variedades y revistas importa-
das de España.²⁵

de Padua”. El domingo 2 de enero de 1842
(núm. 87, p. 4) la Comedia mágica. “La pata de
cabra”, y el 7 de marzo del mismo año (núm
171, p. 4) anuncia la ópera *Lucrecia Borgia* de
Donizetti y advierte que la empresa de la ópera
ha tomado a cargo ese teatro; no obstante, para
1845 (*Ibid.*, núm. 1311, p. 4) en ese mismo re-
cinto se presenta el circo Anglo-Americano con
las hazañas ecuestres de Eduardo Kelly, además
de un contorsionista (Sr. Hamlin), quien se exhi-
biría con un león africano real.

²³ Peter Burke, *La cultura popular en la Euro-
pa moderna*, versión española de Antonio Feros,
p. 25.

²⁴ Socorro Merlín, *Vida y milagros de las
carpas. La carpa en México*, p. 16.

²⁵ En la tercera parte de su libro, titulada
“De dónde viene la carpa”, Merlín hace una re-
visión de los antecedentes de la carpa en los
pueblos indígenas con los volatineros o jugadores
de palo y los equilibristas mexicanos, en la anti-
güedad grecolatina con las farsas y atelanas, en las

Había también cantos, bailes, números ecuestres y pantomimas. Merlín, cita a Luis Reyes de la Maza, quien en su obra *Circo, maroma y teatro*, consigna que el del payaso y titiritero Soledad Arcaydo, fue el primer nombre registrado de un propietario de carpa o jacalón, como también se llamó a estos sitios. Arcaydo fue payaso, mimo, bailarín, maromero, empresario, poeta y versificador. Símbolo de lo que fueron las diversiones populares en el siglo XIX mexicano.

En los circos se presentaban equilibrios, bailes, trapecios, números de magia y comedias protagonizadas por títeres o actores; estos compartían el espacio, además, con los toros y los gallos. Otras diversiones como la ópera, las zarzuelas y revistas presentadas por compañías italianas, francesas, españolas o nacionales, eran comparadas por todo tipo de gente.

Aquellos jacalones que solían ubicarse en el zócalo, en la alameda, en calles adyacentes a una parroquia en fiesta, o junto a un circo en un lote baldío, llenaban noche a noche sus "tandas" en las que ofrecían mezcla de revista, obra de teatro, títeres, bailes, canciones, vistas, dioramas y números circenses. Ya en el siglo XX las carpas se multiplicaron y cambiaron el contenido de

representaciones teatrales religiosas, en el mundo imaginario de la Edad Media poblado de monstruos y excesos, en las carnestolendas de la Semana Mayor, y en el carnaval "ritual subversivo de la norma". Al respecto remite a la conocida obra de Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad media y el Renacimiento: el contexto de Françoise Reblais*. Menciona también el teatro trashumante del siglo XVIII europeo y los teatros, ferias, circos y variedades que se posesionaron de los alrededores de las ciudades en toda Europa. Las variedades parisinas y la revista española.

sus programas; pero no el espíritu festivo y popular que decayó alrededor de 1950.

Seguramente mucho tuvo que ver en esto el arribo de la televisión, hacia 1952, que alejó al pueblo de las calles para ofrecerle "sano entretenimiento en el seno del hogar". Carlos Monsiváis ha señalado acertadamente que la T.V. reelabora las jerarquías del gusto lo que "implica versiones sarcásticas o desdeñosas de los modos de vida populares, calificados en el mejor de los casos de 'pintoresquismo'. Así [nos dice este escritor] se distribuye un nuevo sentimiento de culpa entre las clases populares, que podría traducirse de esta manera: 'No sólo vivimos mal sino que la reiteración de actitudes a lo largo de las generaciones describe nuestra condición espiritual, circular y previsible.'²⁶

Parece obvio que ante la presencia de este potente medio de entretenimiento masivo se redefinió lo popular, encauzado por parámetros impuestos por la clase en el poder, y que programas como *Cómicos y canciones* o los cuentos de Cachirulo, acabaran desplazando los espectáculos hasta entonces frecuentados por la gente del pueblo.

Otro factor importante en la desaparición de las carpas fue el cine. Por ejemplo, en los periódicos de la primera década del siglo XX se observaba en cartelera predominantemente programas de los teatros que presentaban a músicos internacionales y obras de reconocidos escritores españoles, compartiendo espacio con otros que anunciaban tandas como la que estaba programada en el Teatro Principal del 2 de enero de 1918 que ofrecía cuatro representa-

²⁶ Carlos Monsiváis. "Lo entretenido y lo aburrido, La televisión y las tablas de la ley" en *Sociedad, ciencia y cultura*, p. 156.

ciones: "La reina del carnaval", "El asombro de Damasco", "La guerra universal" y "La Eva ideal".²⁷

En cambio los espacios, algunos también teatrales, que empezaron a proyectar películas eran pocos. En la misma fecha Salón Rojo y Teatro Alarcón ofrecían la película "La hija del bosque", en 15 episodios. Se anunciaban también los cines Venecia, San Juan de Letrán y Teatro Mina. No obstante, el espectáculo a exhibir no se limitaba a un solo tipo en cualquiera de los recintos. El miércoles 9 de enero también de 1918, el Cine Ribera anunciaba un festival de arte y poesía, por ejemplo. Sin embargo, ya para la década del veinte y, sobre todo, de los años treinta, los cines, como sitios exclusivamente para proyecciones cinematográficas, fueron ganando espacio en cartelera.

LA FIESTA POPULAR: CARPAS Y TEATROS

La fiesta, en todas las culturas, ha sido "fuente de creatividad y de puesta en escena del imaginario" colectivo que maneja en ella a su antojo signos que le vienen bien en su discurrir lúdico, sin reglas, sin normas, sin límites.²⁸ Se constituye en espacio de ruptura, descubrimiento, cambio, y confirmación; pero la fiesta es también, lo señala Gadamer "comunidad, es la representación de la comunidad misma en su forma más completa",²⁹ frente al trabajo que separa y divide, la fiesta congrega. Es una celebración que une a todos con la misma intención por lo que hay un gran diálogo único, en

²⁷ *El Universal*, miércoles 2 de enero de 1918.

²⁸ Véase Merlín, *op. cit.*, pp. 65 y siguientes.

²⁹ Hans-George Gadamer. "El arte como fiesta" en *La actualidad de lo bello*, p. 99.

el caso de la carpa, entre los actores y el público.

La actividad dialógica entre público y actores, se ve favorecida, sobre todo en el siglo XX, una vez consumada la guerra revolucionaria que acabó con la dictadura porfiriana, por un contexto socio-político compartido que tiene como telón de fondo la poca estabilidad del Estado. En ese ambiente de crítica festiva compartían generales y gobernantes. Típicos y cómicos podían burlarse de ellos en su propia cara.

Esta y otras características las comparte la carpa con el teatro popular de la época independiente, considerado por Raúl Ruvalcaba Rodríguez en su tesis de licenciatura, como raíz del teatro mexicano. Analiza éste que ante el caótico panorama posindependentista que afectaba al país tanto en los aspectos sociales como en los económicos y políticos, no se podía esperar una producción artística de alto nivel ni de grandes dimensiones, conforme a la poética clásica; pero el teatro popular de principios del siglo XIX nació con riqueza propia "y apoyado en una gran fuerza de voluntad, el pueblo le dio cauce para formar la raíz del teatro mexicano."³⁰

Frente al teatro de "buen gusto" que a principios del siglo XIX era una actividad importada con obras, empresarios y actores extranjeros, surgió el popular cuyos antecedentes se pueden encontrar en los autores españoles que plasmaron escenas cómicas y pícaras, como el propio Miguel de Cervantes o Lope de Rueda, y en el hecho de que al teatro se fueron incorporando formas y estilos escénicos como las seguidillas,

³⁰ Raúl Ruvalcaba Rodríguez, *La farsa popular de la época independiente como raíz del teatro mexicano*, p. 13.

las coplas y los bailes populares. En México empezaron a escribirse sátiras en contra de las comedias plagadas de disparates y actitudes extranjerizantes “que entusiasaban a los burgueses desorientados”, empeñados en ignorar sus raíces nacionales.

Esas manifestaciones escénicas populares iniciales fueron conocidas como farsas, en ellas, dice Ruvalcaba, aparecían “como un testimonio sin freno: situaciones procazes, chanzas de doble sentido, tipos grotescos, argumentos de enredo, etcétera”;³¹ además señala que no tenían pretensión de verosimilitud y que planteaban de manera concisa una desencadenada lucha de clases y, citando a Ignacio Merino Lanzelotti dice también que “los autores con una visión para nada europeizante divertían al público con sus obras al reproducir de modo veraz, las circunstancias y las pasiones de la alta y baja sociedad de manera atrevida, jocosa y crítica”.³²

Este tipo de temática se refuerza por la influencia del nacionalista romanticismo literario, con el que aparece el gusto por los temas legendarios y la búsqueda de las raíces populares. Este nacionalismo favoreció el que personajes populares subieran al escenario para interpretar cuadros satíricos y políticos. Fue el drama el que sirvió de vehículo para la crítica política contra el gobierno español y la intervención extranjera. Ese teatro popular consiguió la aceptación y participación del pueblo y, como el espectáculo carpero, lograba hacer la fiesta donde se cantaba, reía, bailaba y provocaba un ruido generalizado.

³¹ *Ibid.*, p. 20.

³² Ignacio Merino Lanzelotti, *El teatro*, p. 36.

Al respecto el escritor contemporáneo José Agustín, declaró:

La crítica, la alegría y el humor ha (*sic*) sido una actividad vital y una actitud recurrente en la literatura de todos los tiempos; de las farsas aristofánicas, en la Grecia clásica; de las farsas atelanas en Roma a la picaresca española, del Siglo de Oro; del grotesco humor de la dramática inglesa; a la dramaturgia mexicana del siglo XIX se presenta el humor crítico de Don Joaquín Fernández de Lizardi acompañado de la picaresca mexicana hasta el teatro de carpa del siglo XX.³³

Obras como las de El Pensador Mexicano integran chascarrillos, versos, refranes, adivinanzas, y los juegos de palabras llamados calambures, antecedentes de los albuces propios de las carpas. Otra semejanza con ellas tiene que ver con los escenarios (al aire libre) donde se montaban y eran representadas las obras: plazuelas, mercados, pulquerías y tablados.

Este nuevo estilo, dice Ruvalcaba, iba consciente o inconscientemente contra el “buen gusto” neoclásico y provocaba en el público la “risa castigadora, satírica y crítica que ha sido, desde siempre, una forma de participación y opinión que no ha dejado de causar saludable purificación en el espíritu marginado de las clases populares.”³⁴

Este teatro popular fue definido en 1906 por Luis G. Urbina como de barrio. Calificaba el escritor a la gente de barriada como

³³ José Agustín, entrevista, “La transparencia creativa, portavoz de una generación”, radio UNAM, XEUN 860 Khz AM. 17, diciembre de 1989, 13 horas.

³⁴ *Ibid.*, p. 25.

burda, grotesca y sin escrúpulos. Lo burdo y lo grotesco en la carpa, nos dice Socorro Merlín:

“no es producto de personas burdas o tontas, sino una forma de réplica que yace en la profundidad del inconsciente colectivo representado en las figuras icónicas del espectáculo, como los tipos populares exagerados y caricaturizados en escena que aparentemente sufren de degradación, pero que son reivindicados a través de la autorreferencia”.³⁵

Ya se había mencionado el carácter dialógico del espectáculo carpero; en el teatro fársico de la primera mitad del siglo XIX también era éste un elemento primordial. A decir de Ruvalcaba, dicho recurso “exhibió el propósito politizante de los escritores”. Los diálogos, señala, pretendieron ser algo así como una publicación callejera, dirigida a lectores de extracción baja.

Otra característica que comparten ambas clases de divertimento es la de tener como protagonistas y sustento de su espectáculo a los tipos populares, personajes caricaturizados que simbolizan valores y contravalores. La lista que hace Ruvalcaba respecto de la farsa es la siguiente:

“tontos e inteligentes, culpables e inocentes, ingenuos y astutos, valientes y cobardes, etcétera, pero todos marcan un rasgo [...] que sostienen hasta sus últimas consecuencias [...]”³⁶

Los tipos que se representaban en las carpas, ya consolidadas éstas en la primera mitad del siglo XX, eran también caricaturas

del indio, la prostituta, el homosexual, el policía, el vendedor ambulante, etcétera; pero su manejo en escena no era maniqueo en cuanto a que se erigieran en representantes del bien o el mal.

En el caso de las carpas tipos de la vida cotidiana jugaron un doble papel: el de la escena y el de la metaescena; el de personajes de comedia o del imaginario colectivo:

“para subvertir los roles de dominados en dominantes, concretándose en signos visuales, sonoros y kinésicos, lúdicos, festivos y carnalescos, que van del campo de lo cotidiano y el deseo frustrado, al del imaginario y el deseo sublimado, con significados multívocos que pueden interpretarse en los planos del consciente e inconsciente colectivos”.³⁷

Las farsas del siglo XIX también tenían ese fin catártico: mover al público hacia el júbilo y la alegría, y ayudarlo a liberar sus preocupaciones a través de la risa por medio de la cual daban rienda suelta a sus deseos reprimidos, mismos que los personajes concretaban en el escenario, “como el hecho de rebelarse al sistema, a la iglesia, a la política o simplemente a las más elementales convenciones sociales”.³⁸

El lenguaje usado por los personajes es otro elemento compartido por la carpa y la farsa decimonónicas, es en ambos casos popular, pintoresco, pícaro; pero, sobre todo, de doble sentido: el albur o calambur que según Ruvalcaba “sirve para exaltar los valores por medio de la sátira que transporta, y es sostén del espíritu bufo de

³⁵ Merlín, *op. cit.*, p. 45.

³⁶ Ruvalcaba, *op. cit.*, p. 69.

³⁷ Merlín, *op. cit.*, p. 45.

³⁸ Ruvalcaba, *op. cit.*, p. 71.

la literatura popular que desemboca en la escena".³⁹

Por su parte Merlín analiza respecto de la carpa:

El código de doble sentido es lúdico por excelencia; ha sido usado frecuentemente por la cultura popular como una forma de resistencia a la penetración de culturas dominantes. El dominado hace trampa, es pícaro, se burla del dominante, fingiendo no entender o al decir una cosa por otra muy seriamente.⁴⁰

En ambos momentos históricos el pueblo mexicano tenía la necesidad de reforzar su identidad y defender su esencia ante el peso de las influencias extranjeras. Recordemos que en la primera mitad del siglo XIX se empezaba a construir la mexicanidad, y las amenazas o acciones invasoras eran persistentes: España, Francia, Estados Unidos.

Por otro lado, en la primera mitad del XX y luego de la lucha revolucionaria, había un fuerte sentido nacionalista identitario, y ya la penetración cultural norteamericana amenazaba con desterrar costumbres y tradiciones propias. La carpa misma empezaba a sucumbir ante el cine y la televisión, como ya se señaló, medios que finalmente la rindieron pues los actores paradigmáticos, mayor atractivo de éstas, fueron absorbidos por ellos. Ejemplos hay muchos: Clavillazo, María Victoria, Manolín y Shilinsky, Cantinflas, Joaquín Pardavé, Resortes, Gloria Marín, Palillo, por mencionar sólo algunos.

La exageración, apunta Ruvalcaba, es el modo propio del humor del teatro popular.

³⁹ *Ibid.*, p. 83.

⁴⁰ Merlín, *op. cit.*, p. 47.

Y señala cómo generalmente los defectos de los personajes son aumentados para arrancar la hilaridad del público y para advertirlo sobre el peligro de caer en el ridículo del personaje satirizado. Analiza esta característica citando a Bajtín:

Una importante cualidad de la risa en la fiesta popular es que escarnece a los mismos burladores. El pueblo no se excluye a sí mismo del mundo en evolución. También él se siente incompleto; también él renace y se renueva con la muerte. (...) La risa popular ambivalente expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen.⁴¹

Merlín también hace énfasis en la exageración como recurso en el espectáculo carperil. Señala que la escena carpera es grotesca y exagerada hasta lo chocante y el horror, para hacer hablar a las propias exageraciones, y que "las figuras carperas son parte de las figuras festivas residuales que toman diversas formas de acuerdo con el tiempo y la cultura en donde se manifiestan, anulan o transforman los modelos paradigmáticos que impone la cultura dominante, son estallidos festivos transgresores de lo clásico."⁴²

A diferencia de las del siglo XIX, las carpas del siglo XX, espacios de interpelación a la política de la época, reveladores del sujeto urbano con un imaginario complejo, tienen más bien su antecedente en las faras que constituían el teatro popular decimonónico.

⁴¹ Mijail Bajtín, p. 17. Citado en Ruvalcaba, *op. cit.*, p. 84.

⁴² Merlín, *op. cit.*, p. 46.

El teatro popular, también llamado género chico, agrupaba zarzuelas, sainetes con música o revistas con argumento y en un principio se nutría con repertorio procedente, en su mayoría, de España. Los empresarios de este tipo de teatro eran también de origen español. Según Armando de María y Campos, la tendencia a la crítica política es también herencia hispana, así lo explica:

El público, integrado en gran parte por españoles *residentes* o de paso por México, estaba habituado a las características de la vida política o de los políticos de España por las alusiones que abundaban en las revistas que cubrían los repertorios de los teatros de la capital de la República.

Resulta lógico que los autores mexicanos, cuando lograban ver representada alguna de sus piezas, intercalaran tímidamente, con explicable cautela, alguna alusión a las actividades de los funcionarios públicos

[...] 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.⁴³

Se criticaba a funcionarios menores, como a los tres munícipes o concejales que con ingenio y gracia se hace aparecer en la revista *Manicomio de cuerdos* que Eduardo Macedo y Abreu estrenara en 1890 en el Teatro Guerrero de la ciudad de Puebla.⁴⁴

⁴³ Armando de María y Campos, *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*, p. 15.

⁴⁴ La descripción de cada una de las obras con las que aquí se ejemplificará el teatro de revista aparece detallada en la obra de María y Campos arriba fichada. En ella se puede encontrar un recorrido acucioso y puntual del desarrollo

Menciona de María y Campos una marcha de la señorita María C. López de Huelgas y Campos titulada *No reelección* (1892), y luego otra del mismo Macedo Abreu estrenada en 1890 y publicada en 1902: *La vecindad de la purísima* en la que dice: "apunta ya aunque tibiamente, quejas al gobierno, por boca del gendarme, autoridad indiscutible frente al sufrido, resignado pueblo."⁴⁵

Los principios frívolos, con ribetes revolucionarios, del teatro nacional, tienen su antecedente en la última década del siglo XIX. *La última campaña* de Federico Gamboa (1864), *El vice-almirante* de Vicente A. Galicia, *La verbena de la Paloma* de Ventura de la Vega (1884) y otra inspirada en esta última: *La verbena de Guadalupe* de Armando Morales Puente y Luis Arcaraz, son las obras que marcan ese rumbo.

El año de 1899 fue importante porque llegaron al teatro nacional autores que habrían de escribir mucho sobre política mexicana como Rafael Medina, Alberto Michel, Pedro Escalante Palma y Aurelio González Carrasco. Las obras: *Luz en las tinieblas*, de los dos primeros; *Palabra de honor*, de los segundos y *La mariposa*, del último.

También de Aurelio González Carrasco fue *La sargenta*, obra estrenada el 16 de mayo de 1903 en el Principal; en ella las escenas de la vida militar fueron descritas con gran fidelidad y colorido, y por primera vez apareció el tipo de mujer mexicana que después habría de ser protagonista en repetidas ocasiones en obras como *La Valentina*

del este tipo de teatro de 1890 a 1913, y esa información puede ampliarse con la lectura de otra de sus obras: *Las tandas del principal*.

⁴⁵ Armando de María y Campos, *op.cit.*, p. 20.

o *La Adelita*. De *La sargenta* dice de María y Campos:

En el ambiente tranquilo, de auténtica paz octaviana, que se respiró en México durante los primeros años del siglo XX, no dejó de sorprender la representación de una zarzuela mexicana que hacía subir al escenario cien por cien español de la Catedral de la Tanda—Teatro Principal— un asunto de huaraches y de soldados “pelones”, es decir, un conflicto de la tropa y las mujeres de los soldados rasos.⁴⁶

A raíz de los acontecimientos de Cananea, Rafael A. Romo escribió una zarzuela que tituló *Sangre obrera*, título de por sí elocuente. El libreto se perdió, así que no se conoce el argumento tal cual.

Durante el porfiriato cualquier fiesta cívica era pretexto para estrenar obras en las que se ensalzaba al mandatario: *Por la patria*, de Alberto Michel, *Primero muertos que esclavos*, o *el 5 de mayo de 1862* de Julio Segarra; *Patria y honra* o *La intervención francesa* de Vicente Morales, fueron obras de esa naturaleza, teatro político todas ellas; aunque no crítico, sino de apoyo al Estado.

Con el apoyo de la empresa Juan y Felipe Lelo de Larrea que publicara el 15 de abril de 1907, en los principales diarios nacionales, una invitación a poner en escena toda obra de autor mexicano que reuniera ciertos requisitos por ellos estipulados, y la oportunidad que brindaron los señores Juan y José Pérez al presentar en su teatro, el María Guerrero, unas Noches mexicanas que se celebraron durante unas semanas del año de 1906, hubo proliferación de obras de este género.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 26.

Engrosaban la lista las escritas y representadas en la península de Yucatán: *Rebelión* de Lorenzo Rosado, presenta escenas “atrevidamente revolucionarias” desarrolladas en el campo, y por medio de las cuales se denuncia los abusos de que eran objeto los trabajadores de ese gremio.

En la capital el movimiento del género chico también seguía su marcha. En el Teatro Apolo se estrenaba hacia 1907 *El nuevo diputado* de Arturo Dávila, y en 1908, en el María Guerrero, *El futuro funcionario*. Además, se llevaba a escena por primera vez en el teatro para el público de las clases media y popular, la vida miserable del peón en el campo (*En la hacienda* de Federico Carlos Kegel), las pugnas políticas entre Ramón del Corral y Bernardo Reyes (*México Nuevo* de Carlos M. Ortega y Carlos Fernández), la crítica primera al gobierno de Porfirio Díaz (*El pájaro azul* de José Ignacio González y Julio B. Uranga), la crítica a Francisco I. Madero (*Madero-Chantecler* de José Juan Tablada), la crítica a los revolucionarios maderistas (*Juan Soldado* de José Rafael Rubio) y la alusión a la renuncia de Porfirio Díaz y Ramón del Corral (*El País de la Alegría* de Carlos Ortega y Luis G. Andrade); en fin, la lista es larga.

LA CRÍTICA

Entonces, los autores:

“iniciaron desde la escena un movimiento de inquietud y rebeldía y de sana alegría que había de llegar a preocupar a las clases acomodadas, a hacer fruncir el seño a las autoridades, y en general a iniciar el arranque de una protesta.”⁴⁷

⁴⁷ Armando de María y Campos, *op.cit.*, p. 39.

El papel que en la Colonia ejerciera la policía del teatro, como ya se dijo, lo tomaron en sus manos otras instancias andando el tiempo; por ejemplo el mismo periódico *El Universal* publicó el sábado 9 de enero de 1918 en su sección "Cablegrama del universo" (p. 4) una denuncia bajo el encabezado: "Los autores del género chico y los jugadores de gallos castigados mercedadamente por el ayuntamiento de la capital".

Respecto de los segundos se presenta una solicitud del señor Sotero Guerrero, propietario de la Plaza de Gallos "La vencedora", "construida en esta capital por el bandolero Francisco Villa, para conquistar la simpatía del populacho". El solicitante quiere que excepcionalmente, y dado que tiene una licencia indefinida que le había otorgado Venustiano Carranza, entonces presidente de la República, se haga una excepción en su caso, con relación a la prohibición "de las inmorales peleas de gallos", petición que fue denegada.

Con relación al género chico, se habla de un ocuso de los autores de la zarzuela *La guerra universal* que se representaba en el Teatro Principal, quienes pedían la exención de impuestos por tratarse de una obra de beneficencia y dado que habían alcanzado 25 representaciones, lo cual era un récord. Al respecto el regidor, poeta y dramaturgo Marcelino Dávalos, voz oficial autorizada, sostuvo que la Comisión de Hacienda había estado en lo justo al negar la exención pedida, alegando que el género chico era "la piedra angular de la degeneración del arte". Dijo también que en la llamada Sociedad de Autores de este género, no había "un solo autor serio".

Por otro lado, las críticas hechas por los cronistas reconocidos que publicaban en las columnas literarias de la época, no dejan de

revelar el papel social que el género chico cumplió durante el siglo XIX y en la primera parte del XX. Veamos lo que Luis G. Urbina opinaba al respecto:

La tanda es un divertimento cómodo y barato. Nuestra pereza intelectual, nuestra flaccidez moral, nos inclinan naturalmente del lado del 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.

[...]

En todas partes hay género chico, es verdad. Sólo que en los grandes centros de civilización, no constituye un espectáculo de primer orden. Son en cualquier rincón, el refugio del gusto rufián y de la curiosidad extranjera.⁴⁸

En esta cita se evidencia el desprecio de un intelectual perteneciente a la "alta" cultura, por las manifestaciones de cultura popular. En otras, a pesar de la censura, él mismo deja ver la participación del público en las funciones, su entusiasmo, lo catártico del espectáculo y su carácter masivo:

Cada aplauso que incita, que provoca el desenfreno a la vulgaridad, a la oscuridad, es una manifestación de nuestro morboso deseo de encanallarnos, de prosti- tuirnos.

El peligro de este género teatral está en que es una pendiente resbaladiza;

⁴⁸ Véase *El Mundo Ilustrado*, junio de 1908.

quien por ella se encamina sigue, empujado por la inercia, hasta el fondo. En cierto grado, la inmoralidad pública no se detiene ni retrocede. A los *tandófilos*, es decir, a tres cuartas partes de México, ya nada de esto les parece malo, ni feo. Tienen ya pervertido y estragado el gusto.⁴⁹

Una muestra de la inicial penetración cultural de Estados Unidos, es que mientras Luis G. Urbina se espanta de la manera en que el pueblo entretiene su ocio y desahoga su frustración al asistir al teatro de revista, enaltece la sana diversión del circo en que los *yankees* son:

“la fuerza que se entretiene en ver prodigios de fuerza; son la energía que se divierte en contemplar el triunfo de la voluntad sobre el músculo, de la tenacidad sobre la dificultad, de la persistencia sobre el obstáculo”.⁵⁰

En el colmo del entusiasmo por este tipo de espectáculo declara:

Y esta sincera hilaridad, esta admiración abierta y pueril, me parecen hermosas. Son para mí un buen síntoma de salud física y moral. Aquí se manifiesta claramente el carácter anglosajón, cuya característica esencial parece ser el anhelo de dominio por medio de la insistencia, la victoria por la porfía, el combate de la testarudez, la glorificación del movimiento, la muerte de la inercia.⁵¹

⁴⁹ Luis G. Urbina, *Ecos teatrales*, p. 101.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 177.

⁵¹ *Loc. cit.*

Termina considerando, luego de haber criticado el carácter festivo del género chico y la manera en que el público da rienda suelta a su emotividad contenida, que:

“nuestro pueblo es melancólico, es triste; sus placeres tienen una apariencia sombría que confina con el dolor y el abatimiento. Sus diversiones son hurañas, poco expansivas, y buscan por quién sabe que atavismos de raza la soledad y el silencio.”⁵²

Otros intelectuales como Manuel Gutiérrez Nájera se solazaban con el recuerdo del disfrute popular en los espectáculos teatrales, ya se tratara de los que pagaban medio real y permanecían de pie durante toda la comedia, aquella porción turbulenta del público de donde partían los “proyectiles de garbanzo y los chubascos de arverjones”,⁵³ o de los burgueses buenos y pacíficos “que iban al teatro para esparcir su ánimo, después de vender por varas cien o más piezas de género, o de escribir con pluma de ave en libro forrado de vaqueta”.⁵⁴ La nostalgia por aquellos tiempos idos ya en el momento en que el Duque Job escribía al respecto, lo llevan a la siguiente añoranza:

¡Oh tiempos aquellos en que dos cantatrices formaban sus partidos, como dos candidatos a la presidencia,⁵⁵ y en que los contendientes de ambos bandos lle-

⁵² *Ibid.*, p. 180.

⁵³ “Recuerdos del Teatro Principal” en *Obras IV/Crónicas y artículos sobre teatro, II (1881-1882)*, p. 104.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 105.

⁵⁵ Las dos grandes rivales de la escena mexicana en 1842 eran María Cañete y Rosa Peluffo.

gaban a las manos arrojándose bancos y cojines, como en la gran batalla de *Hernani*! ¡Oh, tiempos aquellos en que el entusiasmo arrojaba onzas de oro al escenario! Ya no vivís más que en la memoria de los viejos y en las antiguas crónicas de Guillermo Prieto.⁵⁶

LA VOZ DE UN AMANTE DE LAS CARPAS

Escuchemos ahora lo que opina un asiduo asistente a las carpas, un hombre del pueblo que disfrutaba a plenitud su vida de bohemio en la que la carpa jugaba primerísimo papel, nos transmite de primera mano el entusiasmo que aquella diversión le provocaba a un pueblo que sabía disfrutarla. Primero describe así el espectáculo carperil:

[...] el pueblo creó su espectáculo. Tomó de sus vivencias cotidianas la música, los corridos y canciones como *La Adelita*, *Marieta*, *La Cucaracha* y tantas otras.

La fina ironía del pueblo se asoció con el ventríloquo, el malabarista, el declamador y las bailarinas para hacer su espectáculo bajo el toldo de lona circense, del cual la carpa tomó su nombre. De este modo, el maestro de ceremonias se hizo declamador, la caballista aprendió a cantar y el payaso se hizo cómico sin rostro enharinado, cambiando su traje de seda por los harapos que apenas cubrían los cuerpos de los peones. Y así como el payaso es el alma del circo, el cómico se volvió el imán que atrajo al pueblo para oír, de labios de quien vestía y ayunaba como él, las bromas cáusticas

⁵⁶ *Ibid.*, p. 106.

con que burla burlando y criticaba a la sociedad injusta.⁵⁷

Es realmente contagioso el entusiasmo con que Granados habla de las carpas a las que asistió y del ambiente que las rodeaba: la bohemia en el café, la convivencia con todo tipo de parroquianos: luchadores, toreros, periodistas, boxeadores, políticos que andaban allí de incógnitos y también "pirujas" y "caimanes"; las vivencias con las prostitutas del rumbo; el conocimiento de los más ilustres artistas que allí se formaron y el relato de sus vidas. En el siguiente fragmento se percibe cómo disfrutaba ese pueblo que para Luis G. Urbina era huraño, melancólico y triste, amante de la soledad y el silencio:

Además del Teatro Colonial se instalaban carpas como *El Liriquito*, *La Noris*, *El Salón Rojo*, *La Ofelia*, *El Salón París*, *La Principal*, *La Procopio* y otras más que llenaron de alegría todo el barrio con su grito tan particular:

"Ajajay boletos" gritaban *El Neri* y *El Ronco*: "Esta y l'otra, esta y l'otra por un solo boleto". La música con sus trompetas y timbaleros, las canciones, los tangos y las carcajadas, acompañados de los fuertes aplausos, formaban un ambiente tan extraordinario que se añora.⁵⁸

CONCLUSIONES

Manifestaciones de cultura popular, diversiones colectivas en las que se comparte significados, actitudes y valores por medio

⁵⁷ Pedro Granados, *Carpas de México. Leyendas, anécdotas e historia del teatro popular*, p. 15.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 38-39.

quien por ella se encamina sigue, empujado por la inercia, hasta el fondo. En cierto grado, la inmoralidad pública no se detiene ni retrocede. A los *tandófilos*, es decir, a tres cuartas partes de México, ya nada de esto les parece malo, ni feo. Tienen ya pervertido y estragado el gusto.⁴⁹

Una muestra de la inicial penetración cultural de Estados Unidos, es que mientras Luis G. Urbina se espanta de la manera en que el pueblo entretiene su ocio y desahoga su frustración al asistir al teatro de revista, enaltece la sana diversión del circo en que los *yankees* son:

“la fuerza que se entretiene en ver prodigios de fuerza; son la energía que se divierte en contemplar el triunfo de la voluntad sobre el músculo, de la tenacidad sobre la dificultad, de la persistencia sobre el obstáculo”.⁵⁰

En el colmo del entusiasmo por este tipo de espectáculo declara:

Y esta sincera hilaridad, esta admiración abierta y pueril, me parecen hermosas. Son para mí un buen síntoma de salud física y moral. Aquí se manifiesta claramente el carácter anglosajón, cuya característica esencial parece ser el anhelo de dominio por medio de la insistencia, la victoria por la porfía, el combate de la testarudez, la glorificación del movimiento, la muerte de la inercia.⁵¹

⁴⁹ Luis G. Urbina, *Ecos teatrales*, p. 101.

⁵⁰ *ibid.*, p. 177.

⁵¹ *Loc. cit.*

Termina considerando, luego de haber criticado el carácter festivo del género chico y la manera en que el público da rienda suelta a su emotividad contenida, que:

“nuestro pueblo es melancólico, es triste; sus placeres tienen una apariencia sombría que confina con el dolor y el abatimiento. Sus diversiones son hurañas, poco expansivas, y buscan por quién sabe que atavismos de raza la soledad y el silencio.”⁵²

Otros intelectuales como Manuel Gutiérrez Nájera se solazaban con el recuerdo del disfrute popular en los espectáculos teatrales, ya se tratara de los que pagaban medio real y permanecían de pie durante toda la comedia, aquella porción turbulenta del público de donde partían los “proyectiles de garbanzo y los chubascos de arverjones”,⁵³ o de los burgueses buenos y pacíficos “que iban al teatro para esparcir su ánimo, después de vender por varas cien o más piezas de género, o de escribir con pluma de ave en libro forrado de vaqueta”.⁵⁴ La nostalgia por aquellos tiempos idos ya en el momento en que el Duque Job escribía al respecto, lo llevan a la siguiente añoranza:

¡Oh tiempos aquellos en que dos cantatrices formaban sus partidos, como dos candidatos a la presidencia,⁵⁵ y en que los contendientes de ambos bandos lle-

⁵² *Ibid.*, p. 180.

⁵³ “Recuerdos del Teatro Principal” en *Obras IV/Crónicas y artículos sobre teatro, II (1881-1882)*, p. 104.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 105.

⁵⁵ Las dos grandes rivales de la escena mexicana en 1842 eran María Cañete y Rosa Peluffo.

gaban a las manos arrojándose bancos y cojines, como en la gran batalla de *Hernani*! ¡Oh, tiempos aquellos en que el entusiasmo arrojaba onzas de oro al escenario! Ya no vivís más que en la memoria de los viejos y en las antiguas crónicas de Guillermo Prieto.⁵⁶

LA VOZ DE UN AMANTE DE LAS CARPAS

Escuchemos ahora lo que opina un asiduo asistente a la carpas, un hombre del pueblo que disfrutaba a plenitud su vida de bohemio en la que la carpa jugaba primerísimo papel, nos transmite de primera mano el entusiasmo que aquella diversión le provocaba a un pueblo que sabía disfrutarla. Primero describe así el espectáculo carperil:

[...] el pueblo creó su espectáculo. Tomó de sus vivencias cotidianas la música, los corridos y canciones como La Adelita, Marieta, La Cucaracha y tantas otras.

La fina ironía del pueblo se asoció con el ventríloquo, el malabarista, el declamador y las bailarinas para hacer su espectáculo bajo el toldo de lona circense, del cual la carpa tomó su nombre. De este modo, el maestro de ceremonias se hizo declamador, la caballista aprendió a cantar y el payaso se hizo cómico sin rostro enharinado, cambiando su traje de seda por los harapos que apenas cubrían los cuerpos de los peones. Y así como el payaso es el alma del circo, el cómico se volvió el imán que atrajo al pueblo para oír, de labios de quien vestía y ayunaba como él, las bromas cáusticas

⁵⁶ *Ibid.*, p. 106.

con que burla burlando y criticaba a la sociedad injusta.⁵⁷

Es realmente contagioso el entusiasmo con que Granados habla de las carpas a las que asistió y del ambiente que las rodeaba: la bohemia en el café, la convivencia con todo tipo de parroquianos: luchadores, toreros, periodistas, boxeadores, políticos que andaban allí de incógnitos y también "pirujas" y "caimanes"; las vivencias con las prostitutas del rumbo; el conocimiento de los más ilustres artistas que allí se formaron y el relato de sus vidas. En el siguiente fragmento se percibe cómo disfrutaba ese pueblo que para Luis G. Urbina era huraño, melancólico y triste, amante de la soledad y el silencio:

Además del Teatro Colonial se instalaron carpas como El Liriquito, La Noris, El Salón Rojo, La Ofelia, El Salón París, La Principal, La Procopio y otras más que llenaron de alegría todo el barrio con su grito tan particular:

"Ajajay boletos" gritaban El Neri y El Ronco: "Esta y l'otra, esta y l'otra por un solo boleto". La música con sus trompetas y timbaleros, las canciones, los tangos y las carcajadas, acompañados de los fuertes aplausos, formaban un ambiente tan extraordinario que se añora.⁵⁸

CONCLUSIONES

Manifestaciones de cultura popular, diversiones colectivas en las que se comparte significados, actitudes y valores por medio

⁵⁷ Pedro Granados, *Carpas de México. Leyendas, anécdotas e historia del teatro popular*, p. 15.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 38-39.

los cuales se expresa y encarna el pueblo, la carpa y el género chico fueron recreaciones que permitieron, en su momento, a sociedades reprimidas, amenazadas o frustradas, espacios de desahogo, parte importante de su forma de vida, y por medio de las cuales se hizo referencia a un estado social determinado.

Eclipsadas por las formas de diversión conformista que han ofrecido el cine, la radio y, sobre todo, la televisión, estas manifestaciones recreativas han tenido brotes en algunas diversiones contemporáneas como los conciertos al aire libre, los teatros de variedades como el Blanquita, y algunas revistas políticas que todavía se representan con éxito, tal es el caso de *La marca del zorro*.⁵⁹

Por último, los mexicanos siguen siendo, a pesar de las adversidades que hoy más que nunca los aquejan, hábiles e ingeniosos para buscar ese equilibrio personal que significa la recreación y, como siempre, son capaces de burlarse de su propia tragedia para penetrar en una nueva dimensión de la existencia. Ejemplo claro de ellos son los innegablemente ingeniosos anuncios que en radio y televisión han aparecido con el tema de los recientes video escándalos políticos,⁶⁰ con lo que se demuestra que, ciertamente, la risa popular ambivalente expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución, en el que están incluidos los que ríen.

⁵⁹ Obra escrita y dirigida por Carlos Pascual alusiva a la pareja presidencial, y que se ha representado con éxito en el Teatro Wilberto Cantón.

⁶⁰ La referencia es, obviamente, a los casos del dinero entregado por el empresario de origen argentino (aunque nacionalizado mexicano) Carlos Ahumada, a los políticos perredistas Gustavo Ponce Meléndez (secretario de Finanzas del

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR M., Alonso y otros, *El pensamiento político de México*, t. 2. "Entre lo viejo y lo nuevo", Nuestro Tiempo, México, 1987.
- Archivo Histórico del Distrito Federal, y Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, *Gran baile de pulgas en traje de carácter, Las diversiones públicas en la Ciudad de México del siglo XIX*, México, 1999.
- BAJTÍN, Mijail, *La cultura popular en la Edad media y el Renacimiento: el contexto de Françoise Rabelais*, Alianza Universidad/PUF, Madrid, 1985.
- BOULLON, R. y otros, *Un nuevo tiempo libre, Tres enfoques teorico-prácticos*, Trillas, México, 1984.
- BURKE, Meter, *La cultura popular en la Europa moderna*, traducción de Antonio Feros, Alianza Universidad, Madrid, 1991.
- Diccionario UNESCO de las ciencias sociales*, t. III., Planeta-Agostini, Barcelona, 1988.
- ETHEL, Madeiros, *Juegos de recreación*, Ruy Díaz, Buenos Aires, 1969.
- GADAMER, Hans-George, *La actualidad de lo bello*, Paidós ediciones, Buenos Aires, 1998.
- GARCÍA QUINTANA, Josefina y otros, *Cuauhtémoc en el siglo XIX*, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, México, 1977.
- Gran historia de México ilustrada*, vols. IV y V., Planeta/ Conaculta/ INHA, México, 2001.
-
- Gobierno del Distrito Federal.), René Bejarano (exsecretario particular del Jefe de Gobierno de la Ciudad de México y, Jefe de la bancada del PRD en la Cámara de Diputados), así como a Carlos Ímaz (delegado de Tlalpan).

- GRANADOS Pedro, *Carpas de México. Leyendas, anécdotas e historia del teatro popular*, Universo, México, 1984.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, *Obras IV/Crónicas y artículos sobre teatro, II (1881-1882)*, Ana Elena Díaz A. (editor), UNAM, México, 1984 (Nueva Biblioteca Mexicana, 90).
- Historia general de México*, t. 2., Daniel Cosío Villegas (coordinador), Harla/Colmex, Centro de Estudios Históricos, México, 1976.
- LOUGHIN J. Alfredo, *Recreodinámica del adolescente (motivación y tiempo libre)*, Librería del Colegio, Buenos Aires, 1971.
- MARÍA Y CAMPOS, Armando de., *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*, Cien de México, México, 1996.
- , *Las tandas del principal*, Diana, México, 1989.
- MERLÍN, Socorro, *Vida y milagros de las carpas, La carpa en México*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación y Documentación Teatral Rodolfo Usigli, México, s/f.
- MONSIVÁIS, Carlos “Lo entretenido y lo aburrido. La televisión y las tablas de la ley” en *Sociedad, ciencia y cultura*, Ruy Pérez Tamayo y Enrique Florescano (coordinadores), Cal y arena, México, 1995.
- MERINO, Ignacio Lanzelotti, *El teatro*, ANUIES, México, 1972.
- RIVERA CAMBAS, Manuel, *México pintoresco, artístico y monumental*, t. 1., editorial del Valle de México, México, 2000.
- RUVALCABA RODRÍGUEZ, Raúl, *La farsa popular de la época independiente como raíz del teatro mexicano*, tesis para obtener el título de licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1990.
- SEMO Enrique (coordinador), *México, un pueblo en la historia*, vol. 2, “Campesinos y hacendados, generales y letrados, 1770-1875”, 6a. edición, Alianza editorial, México, 1995 (El libro de bolsillo).
- , *México un pueblo en la historia, oligarquía y revolución 1876-1920*, Alianza editorial, México, 1988 (El libro de bolsillo).
- SILVA HERZOG, Jesús, *Breve historia de la Revolución Mexicana*, 2a. edición, FCE, México, 1972 (Colección Popular, 17).
- URBINA G., Luis, *Ecoss teatrales*, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1963.

FUENTE ELECTRÓNICA

WAICHMAN A., Pablo. *Acerca de los enfoques en recreación*, <http://www.Recreación.org/documentos/congre.../PWaichman<.ht>.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

El Universal, México. D. F., enero de 1918.

El siglo XIX, México. D. F., 1841, 1843 y 1845.

José Agustín, entrevista, “La transparencia creativa, portavoz de una generación”, radio Universidad Nacional Autónoma de México, XEUN 860 Khz AM. 17, diciembre de 1989, 13 horas.