

TEATRO POPULAR Y SOCIEDAD DURANTE EL PORFIRIATO

Susan E. BRYAN
El Colegio de México

EL GÉNERO CHICO MEXICANO —una forma de teatro popular que, con el muralismo, llegó a ser una de las expresiones más destacadas del nacionalismo cultural— ha sido tradicionalmente asociado con el estallido de la Revolución Mexicana. Sin embargo, la investigación de sus orígenes durante el Porfiriato ha mostrado que, si bien el año de 1911 marca un nuevo período en su desarrollo,¹ su etapa formativa se remonta al año 1880 cuando en México se introdujo una nueva forma de producción teatral. Imbricada con una serie de factores sociales y económicos, la nueva costumbre de vender el teatro por horas² llevó a la masificación y comercialización del teatro, lo cual a su vez provocó la convergencia de dos tradiciones teatrales, el género chico español y el teatro popular mexicano, que constituyen los verdaderos orígenes del género chico mexicano.

Durante el último cuarto del siglo XIX, se vislumbraron, por lo menos, dos espacios socio-culturales en los cuales se desarrollaban las actividades teatrales de la ciudad de México. Por un lado, se encuentra el espacio de la cultura dominante³

¹ A partir de la caída de Díaz, aparece otra forma del género chico mexicano, la revista política. Véanse las explicaciones sobre siglas y referencias al final de este artículo.

² En España esta nueva forma de producción se conocía como el *teatro por secciones* o *teatro por horas*, y en México como *tandas*.

³ Según Raymond Williams, en cualquier sociedad y en cualquier período hay un sistema de prácticas, significados y valores que son dominantes y que forman el sentido de la realidad para la mayoría de la gente. Aunque la cultura dominante nunca es producto de una sola clase, generalmente refleja los intereses y valores de la clase dominante;

al cual pertenecía el "teatro culto", europeizado, destinado a las clases medias y altas de la sociedad.⁴ Por otro lado, se descubre una cultura popular en la que se desarrollaban actividades escénicas que constituían, junto con los toros y las peleas de gallos, una de las diversiones más importantes de la clase trabajadora.

EL TEATRO "CULTO"

En los principales teatros como el Arheu, el Hidalgo, el Nacional y el Principal se presentaron las obras más notables de Europa traídas por compañías, empresas y artistas de ese continente. Junto con las piezas de Narciso Serna, Eusebio Blasco y José de Echegaray, se montaron las de Racine y Shakespeare. Las óperas de Verdi y de Gounod atraían numeroso público y competían con las operetas de Offenbach, Lecocq y Strauss. Pero dentro del género lírico, tan cotizado por los capitalinos, las zarzuelas españolas se destacaban por su gran popularidad. En el teatro de México, monopolizado por extranjeros, en su mayoría españoles, rara vez se presentaron obras mexicanas.

El presidente Sebastián Lerdo de Tejada, interesado en fomentar el desarrollo del teatro mexicano, y deseoso de conseguir el apoyo de los intelectuales y literatos, el 2 de septiembre de 1875 acordó conceder al Conservatorio una subvención de 4 800 pesos anuales "para procurar el adelanto del arte dramático en México".⁵ Irónicamente, esta ayuda recayó

sin embargo, este sistema no es estático, sino que está regido por un proceso de incorporación mediante el cual prácticas y valores residuales o emergentes son integrados a la cultura dominante. Vid. WILLIAMS, 1980, pp. 38-42.

⁴ González Navarro afirma que la clase media fue el principal sostén del teatro mientras que la antigua aristocracia y la nueva burguesía formaron el público de la ópera. GONZÁLEZ NAVARRO, 1973, p. 749.

⁵ Vid. USIGLI, 1932, p. 106; OLAVARRÍA Y FERRARI, 1961, pp. 917-918.

en la compañía del actor español Enrique Guasp de Paris quien quedaba obligado a dar, en el Teatro Principal, preferencia a las obras mexicanas. Ese acuerdo presidencial ⁶ agitó el ambiente y durante 1876 se estrenó un total de cuarenta y tres obras mexicanas.⁷ Sin embargo, este primer intento de crear un teatro nacional fracasó por varias razones.

En primer lugar, hubo intrigas entre los distintos grupos literarios que se oponían al presidente Lerdo de Tejada, y criticaban que la subvención se le hubiese dado a un español.⁸ Por otro lado, muchas veces las obras que se llevaron a Guasp eran de poca calidad y se tenían que sujetar a la opinión de una junta calificadora de obras, lo que pareció a los autores mexicanos una institución odiosa y anticonstitucional.⁹ Como consecuencia de gustos preestablecidos y debido a la falta de experiencia teatral de los actores y autores mexicanos, parecía que las obras españolas agradaban al público mucho más que las nacionales.¹⁰ Al fin, este intento de proteger el teatro mexicano nunca erosionó la popularidad de las obras extranjeras, sobre todo la de la zarzuela, que seguía formando parte importante del cartel teatral en la ciudad de México.

LA ZARZUELA

Siempre espectáculo preferido por las familias mexicanas desde su llegada a México a mitad del siglo XIX,¹¹ la zarzuela española desempeñó un papel muy importante en el desarrollo

⁶ El acuerdo citado por entero en OLAVARRÍA Y FERRARI, 1961, p. 959.

⁷ REYES DE LA MAZA, 1972, p. 96; MARIA Y CAMPOS, 1946, p. 27-28.

⁸ OLAVARRÍA Y FERRARI, 1961, p. 959.

⁹ *El Monitor* del 21 de noviembre de 1875 publicó la opinión de los autores: "Subsiste para las obras mexicanas esa institución odiosa y anticonstitucional ... La previa censura ejercida en plena República y ordenada por un gobierno democrático es una solemne aberración, y lo que hoy se hace con el teatro, mañana se hará con la prensa". Citado por OLAVARRÍA Y FERRARI, 1961, p. 921.

¹⁰ OLAVARRÍA Y FERRARI, 1961, p. 959.

¹¹ ABASCAL BRUNET y PEREIRA, 1952, pp. 25-26.

del teatro en México. Durante el último cuarto de siglo, en México se llevaron a la escena diversas formas de zarzuelas que representaban todas las etapas de su evolución desde sus orígenes peninsulares en el siglo xvii. Durante el período de 1873-1879, se representaban zarzuelas en un acto (26%), zarzuelas en dos actos (30%), en tres actos (43%) y aun en cuatro actos (1%).¹²

Originalmente la zarzuela fue de dos actos, de carácter aristocrático, con temas históricos y mitológicos. Contrario a esto, al entrar el siglo xix, la zarzuela se inspiró en la tonadilla¹³ y adoptó un carácter costumbrista. A mitad de siglo, se creó la zarzuela en tres actos que llegó a conocerse después como género grande.¹⁴ A partir del año 1869, en muchos de los teatros de Madrid se introdujo la costumbre de vender el teatro por horas que popularizó la zarzuela de un acto, creando así el llamado género chico.¹⁵ Siempre costumbrista, la zarzuela del género chico incorporaba la crítica política y social

¹² Véase tabla A y gráfica número 1. Tabla A y gráficas 1 y 2 se basaron en los índices de obras en REYES DE LA MAZA, 1963, 1964, 1965, 1968.

¹³ La tonadilla escénica era una ópera breve cuya duración máxima no rebasaba los veintitantos minutos, y tenía un carácter marcadamente costumbrista. CHASE, 1959, pp. 128-129; SUBIRÁ, 1945, pp. 144-150.

¹⁴ Vid. SUBIRÁ, 1945, para una amplia discusión sobre el desarrollo de la zarzuela española.

¹⁵ Para una explicación de los orígenes del teatro por horas o secciones, Vid., CASTAGNINO, 1968, p. 88; MARTÍNEZ OLMEDILLA, 1961, p. 257; ABASCAL BRUNET y PEREIRA, 1952, pp. 25-26; MENDOZA LÓPEZ, 1982, pp. 15-16. En síntesis, la costumbre de vender el teatro por horas se inició en 1869 en el café teatro del Recreo donde se ejecutaron breves interludios y piezas por el consumo de 50 céntimos. Pronto, los empresarios establecieron en las principales salas el teatro por secciones al alcance de los bolsillos de todas las clases sociales. De esta manera extendieron el mercado del teatro a nuevos sectores de la población, ajustando las representaciones a las horas que correspondían al descanso habitual de todas las ocupaciones. Por lo general, presentaron piezas de un acto, sainetes, pasillos, parodias, juguetes, revistas y, sobre todo, zarzuelas. Creció el número de autores que construyeron escenas populares a las que se les añadió música popular y callejera.

a la parodia y algo de picardía, combinación que tuvo gran éxito entre las clases populares que, en aquel entonces, debido a los precios rebajados, llegaban en masa a los teatros principales de Madrid.

Desde su llegada a Cuba en 1854, la difusión de la zarzuela fue rapidísima en toda América Latina.¹⁶ Las zarzuelas presentadas en México normalmente llegaban en el mismo año de su estreno en España. Pero a diferencia de Madrid, se presentaban no sólo las obras más nuevas, sino que se seguían presentando obras viejas que ya no se veían en la metrópoli. Por esta razón, los carteles teatrales en México muestran una diversidad de zarzuelas que variaban tanto en su temática como en su estructura formal.¹⁷

EL TEATRO POPULAR

Aunque el teatro popular mantenía cierta independencia de las influencias europeas, pertenecía a una subcultura que se desarrollaba dentro del marco de la cultura dominante. Indudablemente influido por las diversiones tradicionales como los títeres y el circo,¹⁸ el teatro popular mexicano durante el último cuarto del siglo XIX desarrolló nuevas formas que, si bien utilizaban convenciones y obras del teatro "culto", las transformaba, adaptándolas a los gustos y necesidades de

¹⁶ ABASCAL BRUNET y PEREIRA, 1952, p. 33.

¹⁷ Véase la colección de programas MARIA y CAMPOS (en adelante CPMC) en CONDUMEX.

¹⁸ En 1880, Gutiérrez Nájera afirmaba que por medio de los títeres se podía conocer las costumbres populares que poco a poco iban conformando una uniformidad monótona. Para observar las costumbres del pueblo, sugería ir a los títeres que eran su último atrincheramiento. Recomendaba en especial los títeres del Seminario con su paseo en Santa Anita y sus luces de la Merced. Vid. "Teatro de títeres", en GUTIÉRREZ NÁJERA, 1974, pp. 311-315. También Vid., DE LOS REYES, 1980, p. 31. Antonio Magaña Esquivel afirma que los payasos de circo introdujeron el recitado de poesías y monólogos líricos, eventualmente creando la figura del cómico. MAGAÑA ESQUIVEL, 1950.

los sectores populares. Básicamente se vislumbran dos tipos de teatro popular: uno de temas obreros y el otro frívolo.

EL TEATRO OBRERO

Involucrado en el incipiente proceso de urbanización e industrialización que se daba en México hacia fines de siglo, florecía un teatro obrero que se desarrollaba en el seno de las asociaciones mutualistas durante los años setenta. Durante esos años la actividad obrera era muy agitada. De las huelgas que ocurrieron entre 1865 y 1880, más de la mitad tuvieron lugar entre 1873 y 1877,¹⁹ y, en el otoño de 1870, varias organizaciones obreras en el valle de México fundaron el Gran Círculo de Obreros de México con el propósito de formar una federación central nacional. En esta coyuntura política y económica, el teatro fue utilizado por las diferentes organizaciones obreras como un instrumento de difusión, apoyo y movilización. Para estos propósitos los teatrillos de barrio como el Nuevo México, La Democracia y el Guerrero estrenaron obras a precios populares²⁰ que, si bien en su mayoría eran de autores nacionales, algunas eran de extranjeros que difundían en México los valores e ideologías de los movimientos obreros de Europa. Además, las asociaciones obreras se acostumbraron a utilizar los teatros para sus reuniones sociales en las que daban discursos, tocaban música y leían poesías. Estas reuniones culturales revestían gran importancia para las asociaciones y eran las pocas actividades en las que las diversas sociedades aparecían en algún acto conjunto.²¹

Influidas por el socialismo utópico y el asociacionismo, muchas de estas obras intentaban reeducar a la gente a través del ejemplo, para desterrar la envidia, la maldad, la avaricia y la competencia y sustituirlas por la ayuda, la fraternidad, la

¹⁹ ANDERSON, 1976, p. 82.

²⁰ Los precios variaban entre medio y un real por función. Vid. *CPMC, CONDUMEX*.

²¹ WOLDENBERG, 1976, p. 91.

colaboración y la asociación. Prácticamente el único medio de comunicación masiva que alcanzaba a todos los miembros de los sectores populares, en su gran mayoría analfabeta, fue el teatro uno de los principales vehículos de acción política. Títulos como *El Artesano* (Teatro Hidalgo—dom. 13 de octubre de 1872— de Federico Saulie), *La honra del artesano, Bruno el Tejedor* (Teatro del Jordán —sáb. 31 de agosto de 1872), *Los pobres de México* (Teatro de la Democracia— dom. 10 de mayo de 1874) y *El Obrero* (Teatro Nuevo México —6 de junio de 1875— de A. Díaz [mex.]) ilustran el tipo de obras que se presentaron.²² Pero ninguna de estas obras llegó a tener el impacto que tuvo la obra *Martirios del Pueblo* de Alberto G. Bianchi.

Alberto G. Bianchi era redactor de *El Monitor*, uno de los periódicos opositoristas más cáusticos y más leídos. Simpatizante del movimiento obrero, Bianchi acostumbraba a participar en los discursos y reuniones culturales de las asociaciones obreras.²³ Ante una de estas organizaciones, la Sociedad de Unión y Concordia,²⁴ pronunció uno de sus poemas en el que subraya la ideología mutualista de esta sociedad:

Vosotros, de caridad
Tenéis el afecto santo
Al huérfano dais abrigo
Y pan al necesitado,

²² CPMC, CONDUMEX.

²³ En la edición del 16 de septiembre de 1874, *La Firmeza*, órgano de la Sociedad de Socorros Mutuos de Impresores, anota que, reunidos los miembros de la Sociedad en el teatro Hidalgo, les habló, entre otros, Alberto G. Bianchi quien leyó algunas de sus poesías. (*La Firmeza*, año 1, No. 23, 16 de septiembre de 1874, p. 1, citado por WOLDENBERG, 1976, p. 91). En esta ocasión es posible que Bianchi hubiera leído algunas de sus poesías que aparecen en su libro *Versos*, publicado en 1878 (México, Literasia). Uno de los poemas más interesantes de esta colección es "El Obrero" que refleja la ideología del socialismo de la época. Vid. BIANCHI, 1878, pp. 212-214.

²⁴ Sobre la Sociedad Unión y Concordia, Vid. GONZÁLEZ NAVARRO, 1973, pp. 347-348.

Y al unir vuestros afanes
Un ángel desde lo alto,
Llega a coronar de rosas
La frente del hombre honrado,
Que sabe guardar en la urna
El fruto de su trabajo
Para aliviar las miserias
Que afligen a sus hermanos.²⁵

Siguiendo sus labores artísticas a favor del movimiento obrero, Bianchi estrenó su drama, *Martirios del Pueblo*, el domingo 23 de abril de 1876 en el humilde Teatro de Nuevo México, escogido por el autor debido a su público de obreros, sector al que iba dirigida su producción.²⁶ Desde algunos días antes, el autor había mandado repartir entre la clase obrera cientos de volantes que decían:

A vosotros que soís víctimas de los poderosos y que comenzáis a luchar por quitaros el yugo que os oprime, dedico este ensayo dramático. Para pintar vuestros sufrimientos he visitado vuestros hogares y me he conmovido con vuestros infortunios. Aceptad, pues, mi obra, que tiene por único objeto el exhalar vuestros méritos, y copiar vuestros martirios. Desearía que mi imperfecto ensayo pudiera ablandar el corazón de los que os hacen sus víctimas; pero ya que esto no es permitido a mi pobre capacidad, recibid vosotros, *Hijos del Trabajo*, la pura intención que me anima y valga ella lo que pueda valer mi obra.²⁷

Al correr el rumor de que la pieza de Bianchi era antilerdista y que decía cosas tremendas sobre la situación política, el Teatro de Nuevo México se llenó.²⁸ Por esos días la situación política se había agravado en extremo. Una docena de generales incluyendo a Porfirio Díaz se encontraban en armas

²⁵ BIANCHI, 1878, pp. 133-136.

²⁶ REYES DE LA MAZA, 1972, pp. 92-93.

²⁷ Citado por REYES DE LA MAZA, 1972, pp. 92-93.

²⁸ MARIA Y CAMPOS, 1946, p. 22.

contra el presidente Lerdo. Había repetidas declaraciones de estado de sitio en la mayor parte de las entidades federativas y las comunicaciones de la capital con el exterior se hicieron difíciles. La falta de recursos de la Tesorería provocó que se retrasara el pago de quincenas y luego hubo que imponer nuevas contribuciones.

En esos momentos de general descontento, se llevó a cabo la representación de la obra de Bianchi que atacaba el odioso sistema de la leva utilizado por el gobierno de Lerdo de Tejada. *El Monitor* (23 de abril de 1876) describía el argumento:

... La escena pasa en el hogar del infeliz artesano que, apenas concluido su trabajo, va a llevarlo al mercado para procurar medicinas a su hija que agoniza. Pero la leva le sorprende en el camino, le plagian y al cabo de pocos días mientras que su hija expira en el lecho, presa del hambre y de las privaciones, él exhala su último suspiro en la batalla, adonde va a defender una opinión, una causa que no es la suya.²⁹

La representación de la obra era constantemente interrumpida con ovaciones delirantes y el autor salía a escena después de cada cuadro. En una de las escenas de la obra tenía que salir un policía, y apenas el público vislumbraba el uniforme gris cuando una ráfaga de silbidos le forzaba a retirarse.³⁰

Temiendo que el drama promoviera un movimiento sedicioso en la capital, el gobernador del Distrito, Joaquín Othón, al saber lo acontecido en el Teatro Nuevo México, mandó detener a Bianchi y lo condujo a la cárcel de Belén.³¹ En esa misma prisión permanecía incomunicado —por supuestos delitos de prensa— el ilustre periodista Don Ireneo Paz.³²

Aunque la obra originalmente estaba dirigida a las clases populares, el encarcelamiento de Bianchi, sumado al de Ireneo

²⁹ *El Monitor*, domingo 23 de abril de 1876, citado por OLAVARRÍA Y FERRARI, 1961, p. 1930. Vid. también MARIA Y CAMPOS, 1946, p. 44.

³⁰ MARIA Y CAMPOS, 1946, p. 43.

³¹ REYES DE LA MAZA, 1972, p. 93.

³² MARIA Y CAMPOS, 1946, p. 45.

Paz, contribuyó al sentimiento general contra Lerdo de Tejada y provocó que toda la prensa y muchas sociedades literarias atacaran abiertamente al Presidente. Pero a pesar del escándalo, Alberto G. Bianchi fue condenado a un año de prisión por trastornar el orden público.³³ Para calmar un poco la situación, las autoridades permitieron una nueva presentación de *Martirios del Pueblo*, la tarde del 30 de abril. El público agotó las localidades y el Gobernador del Distrito llevó gendarmes casi en igual cantidad que espectadores. Aunque no hubo ningún incidente, el público no cesó de reclamar la presencia del autor en la escena.³⁴

Con la excepción de *Martirios del Pueblo*, el teatro obrero no tuvo mayor trascendencia, y después de 1880 perdió por completo su función política al mismo tiempo que las asociaciones mutualistas perdieron su fuerza y se transformaron en sociedades benéficas patrocinadas por el régimen de Porfirio Díaz.

EL TEATRO FRÍVOLO

Tratados con mucho más tolerancia por las autoridades, los teatros provisionales, o jacalones, dedicados a presentar obras frívolas y sicalípticas³⁵ se multiplicaron por todos los rumbos de la ciudad.³⁶ Ya para 1874, había no menos de ocho en el Zócalo y sus inmediaciones.³⁷ En noviembre de 1875, los jacalones fueron a dar con sus tablas a la Asamblea, siendo el más famoso el llamado La Zarzuela. Ese local y el Tívoli de Hidalgo, a la izquierda de la glorieta principal, fueron los sitios de recreo preferidos por las clases populares, mientras las clases altas acudían a la ópera en El Nacional o a la zar-

³³ Vid. expediente No. 113, caja 64, 2a. sección, AGNM. *Gobernación*.

³⁴ MARIA Y CAMPOS, 1946, p. 45.

³⁵ *Sicalipsis*: se entiende como sugestión erótica; pornografía.

³⁶ GONZÁLEZ NAVARRO, 1973, pp. 409-410, comenta que en el último tercio del siglo XIX el pudor pasaba por una crisis.

³⁷ REYES DE LA MAZA, 1972, p. 81.

zuela española en el Arbeau.³⁸ Después se inauguraron otros, como el Novedades y el Olimpo, que rivalizaban con los demás en sus presentaciones de caneán.³⁹ Un periódico comentaba:

Allí el can-can llega a lo increíble; los gritos, las vociferaciones y las obscenidades alcanzan un grado culminante, noche a noche el público y los actores arman zambras colosales, y aquello, más que teatro, es una orgía de la escena, en la que despliegan sus indecencias unas Venus de cera de campeche y unos Apolos y Júpiter de papel de estraza.⁴⁰

Cobrando medio real por cabeza y presentando los bailes más desenfadados, los jacalones ofrecían sus tandas desde las cuatro de la tarde hasta llegar a la tanda de "confianza" que se representaba a las once de la noche.⁴¹ Al describir una de las tandas más escandalosas, *El Monitor* daba la siguiente noticia:

En el teatrillo de América está de moda un baile que llaman la Carracachaca; es una pantomina entre un inglés de patillas rubias y una *cocotte*; ésta enseña la punta del pie al bueno del inglés; éste se electriza y ruega hasta que le enseña algo más que la punta y, al fin, uno y otra se toman del brazo y bailan un *can-can*, y los cócoras estallan haciendo unos la máscara, otros el gato y otros el oso; baja el telón y los cócoras chillan como unos desesperados, y se vuelve a bailar la carracachaca y, para verla mejor, el público se trepa sobre las bancas entre los gritos de loca alegría. . .⁴²

El famoso poeta y cronista de teatro, Manuel Gutiérrez Nájera, nos describe el público del mismo teatro:

³⁸ OLAVARRÍA Y FERRARI, 1961, pp. 923-925.

³⁹ Introducido en 1869 por la Compañía Gaztambide, según Rodolfo Usigli, el cancan produjo disturbios y una transformación en los fundamentos sociales del teatro. USIGLI, 1932, p. 101.

⁴⁰ Citado por OLAVARRÍA Y FERRARI, 1961, p. 928.

⁴¹ REYES DE LA MAZA, 1972, p. 81.

⁴² Citado por MARIA Y CAMPOS, 1946, p. 58.

En todo el galerón no se veía un solo sombrero de copa, los fieltros abollados y los sombreros anchos, con su gran galón de plata, eran los únicos que tenían entrada a aquel recinto. Cuando algún sombrero de copa cometía la indiscreción de presentarse, rompiendo el orden, pronto desertaba entre un inmenso estrépito de risotadas, gritos y naranjasos.⁴³

Según el cronista, el teatro pertenecía al sexo fuerte y a las prostitutas. Cuando llegaba la hora del cancan era costumbre pasar el sombrero entre los concurrentes para pagar la multa de veinticinco pesos que imponía la autoridad. Ya provisto de ella, el empresario daba su consentimiento para que empezara el baile.

Los cuellos se tendían desmesuradamente; los zarapes caían al suelo; inmensos estallidos de salvaje regocijo contestaban a las piruetas imbéciles de las bailarinas, las nucas se enrojecían como las de un bebedor de cerveza . . .

Contrastando con las obras serias y moralizantes del teatro obrero, los jacalones ofrecían espectáculos baratos y frívolos a todas horas. En medio de la euforia de ver una bailarina alzar su falda y su pie, se entablaban diálogos espontáneos entre el público y las artistas. Chistes, disparates e improvisaciones estaban al orden del día; tal ambiente daba al obrero, al artesano y aún al burgués un lugar de desahogo importante. Aunque es difícil corroborarlo, es probable que dentro de los teatros jacalones se iniciara el uso del albur que caracterizará después al género chico mexicano. La forma más persistente del teatro popular, la sicalipsis, desempeñará un papel clave en el desarrollo del teatro en México.

LA POPULARIZACIÓN DEL TEATRO 'CULTO' A TRAVÉS DE LA TANDA

En noviembre de 1880, la costumbre iniciada en España en 1869 de vender el teatro por horas se adoptó en los principales

⁴³ Esta cita y la siguiente son de "Teatro de títeres", en GUTIÉRREZ NÁJERA, 1944, pp. 211-215.

teatros de la ciudad de México. A través de los jacalones ya se había formado un público cuyo apetito voraz por el teatro de tandas seguía creciendo. Los empresarios del Principal o del Nacional, al reducir los precios de entrada, lograron extender su mercado a un nuevo sector de la población. En el clásico sistema de vender el teatro por funciones, que duraban entre cinco y seis horas, los boletos baratos se limitaban a galería. Con la tanda, por una hora de espectáculo, había sólo dos tarifas: de medio y de un real, precios iguales a los que se acostumbraba cobrar en los jacalones o en los teatrillos de barrio. Los efectos de la tanda no sólo transformaron el ambiente social del teatro, sino que generaron cambios significativos en la forma, la estructura y el contenido de las obras.

CAMBIOS SOCIALES

En cuanto a los cambios sociales, Gutiérrez Nájera dejó algunas impresiones después de asistir por primera vez a la tanda del Principal en noviembre de 1880. Como consecuencia del éxito inusitado en la nueva forma de vender el teatro, los empresarios llenaban cada tanda a su máxima capacidad. Para la tanda siempre había cola y, frecuentemente, una vez dentro, el público se encontraba con que ya no había un solo asiento libre, lo cual hacía que muchos espectadores permanecieran de pie durante el espectáculo. Según el Cronista, debido al espeso y cargado tumulto humano, —a pesar de que los avisos en los programas pedían a los señores que no fumaran durante la función— la atmósfera era asfixiante. La mayoría fumaba y los que no, tosían.

Acostumbrado a reconocer las caras del público burgués que asistía a la comedia o a la zarzuela, Gutiérrez Nájera describe un público popular, para él desconocido:

Aquello huele a gente cursi. El público gesticula y patalea como en los buenos tiempos de los jacalones, y los chistes obscenos son recibidos con groseras risotadas. Aquel no es el público de la comedia ni el de la zarzuela. Es un público es-

pecial, muy parecido al que suele verse en el jardín del zócalo en los días de fiesta nacional. El público ríe de todo estrepitosamente con carcajadas ordinarias de hombres que sólo asisten al teatro cuando se paga un real. El sombrero ancho extiende su enorme círculo junto a la chistera. La chaqueta codea con la levita.⁴⁴

El cronista comenta con poca simpatía el comportamiento social de este nuevo público:

Comienzan las butacas y los palcos a bailar un cotillón infernal ante los ojos. Cada risotada cripa los nervios espantosamente. En los palcos segundos se agolpa una compacta muchedumbre, compuesta de tenderos y calaveras. Estos últimos suelen tomar por entero todo el palco; entran a él haciendo ruido con las sillas, toman actitudes desvergonzadas que ellos juzgan de buen tono, y permanecen durante el espectáculo con el sombrero puesto.

Este comentario subraya las diferencias en las vestimentas y en el comportamiento social que distinguía a las clases medias y altas que formaban la clientela exclusiva y tradicional de los teatros principales, del nuevo público popular.

Pero los cambios sociales no se limitaban al público, sino se extendían a los empresarios. El éxito del teatro de tandas como negocio atraía todo tipo de *entrepreneur*. Gutiérrez Nájera observó que cualquier advenedizo con dinero podía ser empresario "sin haber seguido la carrera entre bastidores".⁴⁵ La mayoría de los nuevos empresarios comprendían que no era necesario contratar grandes personalidades de Europa, sino que un poco de canchán, algo de sal y pimienta, mucho de barato, era lo que gustaba al público. Con tal que los precios de en-

⁴⁴ Esta cita y la siguiente son de "Las tandas del Principal", en GUTIÉRREZ NÁJERA, 1974, pp. 302-305.

⁴⁵ En su artículo "Empresario Navarrete", Gutiérrez Nájera cuenta el caso de un propietario de tabaquería que se lanza a empresario de teatro sin mayor experiencia, y observa que este fenómeno era muy común. GUTIÉRREZ NÁJERA, 1974, pp. 307-309.

trada fuesen bajos, no era preciso que el espectáculo fuera bueno. El cronista lamenta que el público de tandas sólo pida pan y caucán, como los españoles pedían pan y toros, y los romanos de la decadencia pan y circo.⁴⁶ Por otro lado, Ramón Berdejo, en el periódico *El Correo Español*, expresaba la opinión de los tandófilos:

Ustedes dirán lo que les dé la gana, pero el Teatro Principal ha venido a ser artículo de primera necesidad. Se concibe la vida hasta sin comer, pero no se puede vivir sin tandas [...] El único espectáculo perfecto en su género que tenemos en México es la zarzuela por horas. . .⁴⁷

A fines de siglo, el asiduo público de la zarzuela ya no podía asegurarse de la "decencia" de las obras que se presentaban, ni de la sociedad que allí se solía encontrar. En mayo de 1895, ocurrió un gran escándalo en el Teatro Nacional durante uno de los entreactos. Algunas prostitutas elegantes dieron por comprar asientos sueltos en un palco para desde allí conquistar a sus clientes. La mayor parte del público asiduo de la zarzuela sabía quienes eran. Una noche un respetable padre de familia procedente de la provincia ocupó la otra mitad de aquel palco. Galante, el señor saludó a las prostitutas creyéndolas damas "decentes". En el entreacto comenzaron las risas y burlas. El respetable provinciano se levantó de su asiento en defensa de su esposa, de su hija y de aquellas jóvenes indefensas que ocupaban el palco con él, y a gritos reclamó al osado que les hacía señas. Entre las risas seguía gritando a los majaderos. Al fin, alguien le explicó de qué se trataba y quiénes eran sus acompañantes del palco. El señor se levantó con su familia y raudo y horrorizado salió del teatro.⁴⁸

Otro aspecto de la popularización del teatro fue el descubrimiento de que el teatro podía servir como un excelente vehículo a la publicidad. En el mismo año de 1880, se inició

⁴⁶ GUTIÉRREZ NÁJERA, 1974, p. 305.

⁴⁷ Citado por MAGAÑA ESQUIVEL, 1970, p. 33.

⁴⁸ REYES DE LA MAZA, 1972, pp. 131-132.

el uso del telón con anuncios y de la publicidad comercial en los programas de los principales teatros. Aunque la idea de leer anuncios de medicamentos parecía de muy mal gusto a los asiduos al teatro,⁴⁹ los nuevos empresarios habían encontrado otra manera de ampliar sus ganancias. Como lo explicaba un empresario en su programa, había muchos comerciantes que anunciaban en los periódicos pero, como no todas las clases sociales leían ni se suscribían a los diarios, quedaba un amplio sector de las clases consumidoras que ignoraba dónde comprar lo mejor a precios bajos. En cambio, en el teatro, donde se encontraban miembros de todas las clases sociales, un anuncio en el telón o en el programa tendría una circulación mucho mayor. Por un precio módico, el empresario ofrecía agregar a su programa, o anunciar en el telón, el aviso que se deseaba publicar.⁵⁰ Este auge de la publicidad en el teatro es un fenómeno que no sólo confirma la masificación del teatro "culto" sino que ilustra la forma en que se aprovechaban todas sus facetas para comercializarlas al máximo.

LOS EFECTOS ARTÍSTICOS DE LA TANDA

En España, el teatro por secciones había provocado el auge del género chico. De la misma manera el éxito económico del teatro por tandas en México llevó, a partir de 1888, al auge de la zarzuela en un acto.⁵¹ Los principales teatros de la capital estuvieron entregados a la zarzuela por tandas mientras que el drama y la comedia perdieron importancia. En mayo de 1896, Luis G. Urbina protestó contra el monopolio que los hermanos Arcaraz, empresarios del Principal, habían establecido sobre el cartel teatral de la ciudad de México. En nombre del libre comercio, saboteaban la llegada de compañías de drama, ópera y comedia; así Urbina compara su supremacía en el medio teatral a una dictadura militar, diciendo:

⁴⁹ OLAVARRÍA Y FERRARI, 1961, pp. 1007-1008.

⁵⁰ MARIA Y CAMPOS, 1949, pp. 123-124.

⁵¹ Véase tabla A y gráfica número 1 (zarzuelas por actos y años).

Ellos mandan y los otros espectáculos obedecen. Nos dan lo que quieren, como lo quieren y cuando lo quieren. Pues la zarzuela nos tiene ahitos, zarzuela para todas las temporadas, zarzuela noche a noche. Alejan al drama, le dan por cárcel el Nacional o lo destierran al Arbeu. Pertenece a las tandas, nos lo han impuesto. Los Arcaraces han establecido su negocio; son monopolizadores, dueños absolutos del público, despejados de rivales, asesinos del buen gusto, seguirán en el Principal.⁵²

Pero la tanda no sólo llevó la zarzuela a su auge, sino que transformó su forma y estructura. Siguiendo la evolución del género chico español, e influida por el teatro popular mexicano de los jacalones, a fines del siglo la zarzuela empezó a deteriorarse en una forma teatral de proporciones tan reducidas y endebles que se le bautizó con el nombre de "género ínfimo". De poco tejido argumental, sólo se componía de canciones sueltas o cuplés, con letras picantes, bailes más o menos lascivos y música chabacana.⁵³ Luis G. Urbina lamentó que:

... seguirán hasta el fin del mundo las zarzuelas chicas, las toscas, las insípidas, las insultantes, nosotros también seguiremos acostumbrados a oír equívocas socces, coplas obscenas y versos claudicantes.⁵⁴

Para las clases medias y altas de la sociedad, asiduas al teatro "culto", la introducción de la tanda significaba la invasión masiva de algunos de "sus" teatros por un público popular, cuyos hábitos sociales no coincidían con los suyos, en tanto que para los empresarios, el teatro se transformó en uno de los negocios más lucrativos. Para el obrero, el artesano y el jornalero con medio real en la bolsa, la tanda no sólo representaba una diversión barata —esa ya la tenían en los jacalones—, sino que constituía un símbolo de *status* social. En

⁵² Vid. "Los Arcaraz", en URBINA, 1963, pp. 145-151.

⁵³ DE LA VEGA, 1954, p. 25.

⁵⁴ URBINA, 1963, p. 151.

efecto, la tanda en gran medida disolvió la antigua división entre el teatro culto y el teatro popular. Es en esta coyuntura social y artística que este género empieza a florecer.

LOS INICIOS DEL GÉNERO CHICO MEXICANO

A fines de 1902, había en la capital cinco teatros que presentaban zarzuelas de género chico: el Principal, el Riva Palacio, el María Guerrero, el Apolo y el Guillermo Prieto.⁵⁵ Entre 1900 y 1910, la zarzuela llegó a su máximo auge; de trescientas zarzuelas presentadas entre 1888-1899, más de quinientas trece llegaron a presentarse entre 1900-1910, con la zarzuela en un acto representando un 88%. En cambio, el drama constituyó en estos años solamente el 17% de toda representación teatral mientras que la comedia y la zarzuela en general formaron cada uno el 36% del total.⁵⁶ Debido a que la demanda de zarzuelas en un acto excedió la oferta de las obras traídas de España, por primera vez, el autor mexicano comenzaba a participar activamente en la producción teatral tradicionalmente monopolizada por extranjeros. Esta situación llevó a la producción febril de obras nacionales que se pueden considerar como el verdadero inicio del género chico mexicano.⁵⁷ En el repertorio escrito entre 1900-1910, se encuentran dos formas importantes: la frívola o sicalíptica, y la costumbrista. Una tercera forma la de la revista política, que caracteriza al género chico mexicano durante la Revolución, no aparece abiertamente hasta después de la caída de Porfirio Díaz.

LA SICALIPSIS

Condenada por los moralistas e intelectuales, y desdeñada por los críticos de teatro, la obra sicalíptica constituyó la forma

⁵⁵ REYES DE LA MAZA, 1972, p. 146.

⁵⁶ Vid. tabla A y gráfica número 1 (zarzuelas por actos y años).

⁵⁷ Entre 1888 y 1899 se produjeron 36 obras mexicanas en comparación con 177 durante el período 1900-1910. Vid. gráfica número 2 (zarzuelas mexicanas por años).

más vital y popular del incipiente género chico mexicano. Estas obras, escritas con motivos mercantiles sin ninguna pretensión literaria o artística, encontraron sus pautas en el teatro ínfimo español y en el teatro popular mexicano de los jacalones. Muchas veces se escribían en una sola noche, y se representaban normalmente no más de una semana; estas obras sicalípticas se ofrecían dentro del ambiente frívolo y frecuentemente escandaloso de las tandas, cuyo eje central lo constituía el teatro Principal.

En 1902, la administración del Principal ya había pasado a las hermanas Moriones, famosas ex-tiples, viudas y sucesoras de los hermanos Arcaraz que decidieron celebrar la centésima representación de la zarzuela *Enseñanza libre* con los papeles cambiados, es decir, con los hombres actuando los papeles de las mujeres y viceversa. Aunque esta convención teatral no representaba ninguna novedad, puesto que era una vieja costumbre del teatro español, la desafortunada selección coincidió con otro hecho.

Unos meses antes, la policía había descubierto en una casa particular un baile de homosexuales y arrestó a cuarenta y un individuos, enviándolos a realizar trabajos forzados a Yucatán. En marzo de 1902, fueron arrestados dos escandalosos homosexuales apodados "la bigotona" y "el de los claveles dobles". Por primera vez el tema se comentaba mucho entre las familias y en los diarios.⁵⁸ Al enterarse de los planes de las hermanas Moriones, la prensa puso el grito en el cielo,

... calificando aquel espectáculo de repugnante, insultando a los actores, a la empresa y al público, y diciendo que el cinismo de las Moriones había llegado a su colmo puesto que se ensayaba una zarzuela de autores mexicanos intitulada precisamente *Los cuarenta y uno*.⁵⁹

Las hermanas Moriones, para evitar un posible viaje a Yucatán,

⁵⁸ REYES DE LA MAZA, 1972, p. 143 y GONZÁLEZ NAVARRO, 1973, p. 410.

⁵⁹ Citado por REYES DE LA MAZA, 1972, p. 143.

nunca volvieron a presentar obras con temas de homosexuales; sin embargo, no dejaron de provocar escándalos.

En noviembre de 1907, la empresa Arcaraz había contratado a una guapa tiple española de nombre María Conesa. Su estreno en *La gatita blanca* la llevó a la popularidad inmediata; dando al público tandófilo lo que quería, noche a noche fue aumentando la dosis de cuplés con doble sentido. A pocas semanas de presentarse la Conesa en el Principal, un pudibundo inspector de teatros se atrevió a multar a la tiple por cantar un cuplé demasiado indecente. Al día siguiente apareció en los diarios una carta firmada por admiradores en la que se informaba a los inspectores que toda multa que se le levantara a la tiple sería pagada por los tandófilos.⁶⁰

No obstante la multa, poco después se estrenaron dos obras mexicanas, *La alegre trompetería* y *El Tenorio feminista*, calificadas ambas como "mamarrachos indecentes".⁶¹ Aunque pocos libretos de estos años han sobrevivido, por lo menos los títulos ofrecen alguna idea de su contenido. Entre muchas obras, títulos como *Agencia de matrimonios*, *A vuelo de pájaro*, *El baile de doña Petra*, *El beso*, *El cabaret de Diabolina*, *El cinturón eléctrico*, *Crudo invierno*, *De México a Venus*, *Los efectos del pájaro*, *King-Kong*, *Kinibal salón*, *México en cinta*, *Noche de amor*, *La honda cálida*, *El proceso del amor*, *El proceso de la tanda*, *El proceso del camote* y *Segundas nupcias* parecen tener un carácter marcadamente atrevido y sexual.⁶²

En un tratado contra el género chico mexicano, el actor nacional Ricardo del Castillo lo calificó como el "holocausto" de la pornografía. Allí señala que

. . . la tendencia de las obras mexicanas es marcadísima, los autores son cada vez más atrevidamente inmorales, las tiples más desenvueltas, los cómicos más desvergonzados y los pú-

⁶⁰ REYES DE LA MAZA, 1972, p. 153; OLAVARRÍA y FERRARI, 1961, pp. 2981-2985.

⁶¹ OLAVARRÍA y FERRARI, 1961, p. 2986.

⁶² Vid. índice de obras, en REYES DE LA MAZA, 1968.

blicos más exigentes. Las primitivas formas del género chico, que encerraban innumerables bellezas, se han perdido. La frase burlesca convirtiéndose en la desvergüenza; a la copla sentimental sustituyó el complét indecentemente franco; y al baile, cuya sola esencia bastaba para su aplauso, sucedió el baile indecoroso que sólo perseguía la exhibición de formas más o menos discutibles.⁶³

A pesar de la frecuente crítica lanzada por la prensa en contra de las obras sicalípticas, el régimen de Díaz tuvo una actitud bastante benigna hacia el teatro frívolo. Visto como un mecanismo de control social, el teatro de tandas representaba un desahogo importante para el obrero que trabajaba de diez a catorce horas diarias y que sólo ganaba alrededor de un peso. A eso se puede añadir que la revista política, en tremenda boga en España, fue la única forma de género chico español que no se implantó en México en estos años. Mientras que el régimen toleraba la "inmoralidad" en el teatro, no permitía la menor crítica política. Aun así, había cierta crítica social que se expresaba en las obras costumbristas.

EL COSTUMBRISMO

A pesar de la supremacía del teatro frívolo y sicalíptico, hubo varios intentos de mejorar la calidad de las obras presentadas. A principios del año de 1902, se hizo necesario establecer una Sociedad de Autores Mexicanos semejante a la que existía en España. Su objeto era proteger los derechos de autor contra el plagio de las empresas extranjeras y la invasión del género chico cuyo centro de gravedad ya era el teatro Principal. Para esto, a iniciativa de Juan de Dios Peza, el 15 de enero de 1902 se reunieron varios autores dramáticos en el escenario del teatro Arbeu.⁶⁴

Ese mismo año de 1902, el Ateneo Mexicano intentó crear un teatro popular que llevara a las masas un espectáculo culto,

⁶³ CASTILLO, 1912, pp. 31, 40, 143.

⁶⁴ MAGAÑA ESQUIVEL, s.f., p. 372.

al que suponía que no asistían por falta de fondos o por la prostitución del gusto causado por el género chico. Se nombró presidente honorario del Ateneo a Justo Sierra, pensando que su influencia como ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes permitiría obtener de Porfirio Díaz una subvención para el teatro popular.⁶⁵ Aunque ésta nunca se logró, más tarde, en 1906, Justo Sierra convocó a un concurso de dramas y comedias para autores nacionales. La Secretaría de Instrucción Pública designó al teatro Arbeu para el estreno de las obras premiadas. Sin embargo, esas obras no tuvieron éxito y el público no volvió a creer en concursos patrocinados por el gobierno.⁶⁶

A pesar del fracaso de las obras premiadas, sí se alentó la producción de obras costumbristas que buscaban en este género una expresión de valores nacionales. Las obras que se escribían, si bien seguían la estructura de la zarzuela española, escenificaban paisajes y trajes regionales, tipos populares y problemas sociales nacionales. Por esto, la forma costumbrista nos ofrece una verdadera "estampa documental" para la historia social del período.

ANÁLISIS DE OBRAS COSTUMBRISTAS

A través de las obras que se han escogido para este análisis,⁶⁷ se pinta un mundo intensamente preocupado por el *status* social. Siguiendo el estilo costumbrista de la zarzuela española, los autores mexicanos sacaban a la escena los tipos sociales más representativos de la época: el charro, el aguador, la china poblana, el lépero y el pelado. Estos personajes estereotipados forman parte de toda una tipología de clases sociales que abarca tanto la sociedad rural como la urbana. En muchos casos, los argumentos se construyeron alrededor del problema de la movilidad social que toma tres formas principales de ascenso: por el matrimonio, por la educación y por el

⁶⁵ REYES DE LA MAZA, 1972, pp. 142-143.

⁶⁶ REYES DE LA MAZA, 1972, pp. 142-143.

⁶⁷ Libreto localizado en el Instituto Nacional de Bellas Artes.

enriquecimiento. Como el matrimonio representa la vía más dramática y romántica del ascenso social, las parejas "disparejas" y los matrimonios entre miembros de diferentes clases sociales frecuentemente desempeñan un lugar central en la acción.

Pero la imagen de la sociedad porfiriana reflejada en estas estaba influida por la perspectiva socio-cultural de sus autores. La mayoría de ellos eran periodistas que se dedicaban, a la vez, a escribir para el teatro. Faltando la posibilidad de una crítica política directa, muchos de estos autores se lanzaron a la crítica social, a veces disimulada a través del humor. La desigualdad social, la corrupción del gobierno, la injusticia y las convenciones sociales eran frecuentes motivos de la sátira e incluso de la parodia. Aunque los autores expresaban una preocupación por la cuestión social y criticaban el sistema existente de clases, sus valores, su ideología y su perspectiva social pertenecían a la cultura dominante.

Los tipos populares que pueblan las escenas de las obras costumbristas, más que representaciones auténticas de individuos, son estereotipos sociales, a veces romantizados, embellecidos o idealizados, que reflejan los valores de los autores y su visión social del mundo. Representando una imagen del campo, desfilan por la escena peones y campesinos humildes, hacendados autoritarios y orgullosos y aun "payos" enriquecidos que llegan de visita a la capital.

El siguiente diálogo de *En la hacienda* (1906), de Federico Carlos Kegel, presenta un cuadro de la relación social que se esperaba entre un peón y el patrón de una hacienda:

(con sombrero en mano, rascándose la cabeza como lo hacen cuando no encuentran la manera de empezar a hablar.)

Peón— Pos amo... yo quisiera avecinarme con la buena persona de su mercé...

Don Julián— ¿Dónde has trabajado?

Peón— Pos amo... ahí no más... donde le dicen La Cantera, con el amo Don Piridión...

Don Julián— ¿Y por qué te saliste?

Peón— Pos no, no hubo ni un sí ni un no... pos yo pa que he de decir, nomás que yo dije, voy a ver el amo

Don Julián y yo le serviré con mi mal trabajo, yo...
pos veré sus cosas como su fueran más y me opondré
a lo que me manda...

Don Julián— (a los demás). Este ha dicho las tres verdades:
verá mis cosas como si fueran de él; me servirá con
su mal trabajo y se opondrá a lo que yo mande...

En *Chin-chun-chan* (1904), con letra de José F. Elizondo, encontramos un retrato de un par de payos ricos que llegan a la ciudad a pasear y hacer compras. Recientemente enriquecidos, están ascendiendo la escala social y se imaginan vestidos de burgueses:

Ladislao— Si quieres, que te sirvan otro helao.

Eufrasia— Estoy que ya reviento, Ladislao.

Ladislao— Pos pide, si apetece, un misté.

Eufrasia— Mejor unos huesitos con café.

Ladislao— Si los de Chamacuero nos miraran.

Eufrasia— Con tanta boca abierta que quedarán.

Ladislao— Que chula y que resuave que te ves.

Eufrasia— Tú a mí te me afiguras un marqués.

Ladislao— Ya tú verás, al rato que me pongo lo demás; mi
leva y mis zapatos de charol y una bomba brillante
como el sol.

Eufrasia— Yo, yo también, de fijo que me voy a ver muy
bien con guantes y con naguas de surah y una
mantilla verde y encarná.

En ambas obras se manifiesta la imagen peyorativa que tiene el capitalino de la gente del campo. Los campesinos son ignorantes, no saben hablar y, en el último caso, se vuelvan todavía más ridículos cuando intentar imitar las costumbres refinadas del medio urbano.

Formando la otra cara del espectro social, los tipos urbanos comprenden a los léperos, las sirvientas, al obrero fabril, tipos de las clases medias, al burgués y a los de "sangre azul". Contrastando con los campesinos, los tipos populares de la ciudad son listos, mañosos y abusivos. Por un lado, las criadas se caracterizaban por sus "robos rateros, respuestas altaneras, es-

capadas en los días de verbena, deficiencias o torpezas en el servicio; pero afecto, abnegación, cumplimiento del deber, ni pensarlo siquiera".⁶⁸ Efectivamente, la sirvienta en *El reporter* (1903) nos canta, en versos de Mariano Sánchez Santos,

Soy una gatita
muy viva, muy viva
tan ejecutiva
como servicial.

Cada vez que salgo,
Cada vez que puedo,
Con algo me quedo
por lo regular. . .

Son las sisas
más precisas,
que el salario
y la ración,
porque aquellas
sin querellas
dan botitas
de charol.

Por otro lado, el obrero fabril no sale mejor retratado. *En la verbena de Santa Rita* (1902), su autor Vicente A. Galicia, presenta una imagen de la "típica" familia obrera vista por el patrón de una fábrica. Don Francisco dice:

. . . el padre, según sé, es obrero, pero no trabaja; algún ebrio consuetudinario, de esos que no podemos admitir en los talleres . . . la hija, una de esas locuelas que por el dinero lo sacrifican todo, y el hijo un pillete holgazán, algún raterillo que trae lo que puede. . . y como puede. Gracias a que la madre no existe. . . esta es una familia de las que no "tienen madre".

Sin embargo, el autor nos obliga a ver las cosas desde el punto de vista del obrero, quien atribuye su pobreza a las condiciones sociales y a la insensibilidad y maldad del patrón.

⁶⁸ Citado por GONZÁLEZ NAVARRO, 1973, p. 392.

El obrero fabril explica que mientras trabajaba en la fábrica de Don Francisco, un día, por un descuido del maquinista, la caldera estuvo a punto de estallar; el obrero se precipitó hacia ella, abrió las válvulas y conjuró el peligro, pero, desgraciadamente, una rueda del engranaje le cogió la camisa y el pobre infeliz cayó entre la maquinaria, triturándose el brazo. Desde el principio el patrón se negó a darle dinero para su curación y el obrero quedó sin el uso de su brazo.⁶⁹ Sin poder trabajar, él y su hijo vivían del trabajo de su hija quien era costurera. En el siguiente pasaje, el obrero defiende su honradez y la decencia de su familia, a pesar de su aspecto:

Soy pobre; mientras pude, lo eduqué (refiriéndose a su hijo) en el mejor colegio; quedé inutilizado, no pude trabajar, fuimos bajando de esfera, y el pobre no puede recoger más que lo que dejan los que son de clase, es decir, de su facha. . .

Aquí se yuxtaponen dos imágenes del obrero que frecuentemente se encuentran en las obras costumbristas. Por un lado, existe el estereotipo de la clase obrera entregada al vicio, irresponsable e inmoral y, por otro lado, se ve el concepto del "pobre pero honrado". En *la verbena de Santa Rita*, Galicia nos enseña que los valores de la honradez y decencia son las armas del obrero que aspira a mejorar su posición social a pesar de las condiciones desfavorables en que se encuentra. La idea del autor, de que son las condiciones socio-económicas y no el individuo las que determinan el *status* social, está irónicamente expresada en la obra por un ebrio:

Los pobres, esto tomamos;
 los ricos, coñac o tinto
 todos con licor distinto
 sin querer nos embriagamos
 El que goza en sociedad

⁶⁹ Los accidentes industriales y la responsabilidad de las empresas de pagar gastos médicos constituyeron un importante problema jurídico a principios de siglo. Vid. GONZÁLEZ NAVARRO, 1973, pp. 290-294.

de dinero, fama y nombre,
 ¿con qué se embriaga?, pues hombre
 con copas de vanidad.
 Para mí el mundo es igual
 ¿quién eso no me concede?
 el que no (hace además de tomar)
 es porque no puede.

A pesar de que en estas obras existe la noción de que son las condiciones sociales y económicas las que moldean y determinan la situación humana, en muchos casos el argumento central se desarrolla alrededor de la lucha individual de superarse. En la lucha por ascender la escala social, se destacan las ya mencionadas vías de movilidad social: casamiento, riqueza y educación. En algunas obras los protagonistas logran superarse y en otras sus esfuerzos se ven frustrados.

En *La verbena de Santa Rita*, la hija del obrero fabril acaba casándose con el hijo del patrón, y en *Sangre Azul* (1907), de Benjamín Padilla, la mamá de la protagonista quiere que su hija se case con un rico, lo cual permitiría que toda la familia se relacionara con un escalafón mejor de la sociedad. En *El reporter*, la hija de un banquero determina casarse con un reportero, y explica su decisión diciendo que las ricas deben hacer felices a los hombres pobres cuando son honrados y trabajadores, mientras los ricos deben proceder de igual manera respecto de las jóvenes virtuosas y diligentes.

A pesar de ello, el “pobre pero honrado” no siempre vence las condiciones sociales y económicas. En *Sangre azul*, al “pobre pero decente”, se le niega la oportunidad de casarse con Cuca —la chica que ama— porque su familia la detiene con mejores expectativas matrimoniales. El personaje expresa su resentimiento y frustración diciendo,

Soy muy pobre y mi misma pobreza me obliga a huir para no estorbar su porvenir. . . Pero antes de romper todo vínculo, quiero demostrarle que todos esos de sangre azul a los cuales quiere usted pertenecer, no son sino unos egoístas. . . que halagan al que tiene dinero, y al que no, lo pisotean y lo despre-

cían... Quiero demostrar a usted, que hay más nobleza en el pecho desnudo; en el pecho honrado y leal del obrero. Lo verá, y entonces sabrá lo que vale el amor... esa cursi canción de los pobres!

En *El reporter*, la situación de un pobre pero honrado que intenta superarse es planteada en forma satírica por Sánchez Santos. Después de haber salvado a la hija de un banquero de una caída en la calle, Justino, el joven, pobre pero honrado, es llamado a la casa de la señorita. Después de obsequiarle un reloj de oro para expresar su gratitud, Victoria, caracterizada como la burguesa liberal ilustrada, escucha con gran interés a Justino quien platica de su vida y sus planes para el futuro.

Justino— Señorita, yo soy presunto candidato para diputado suplente al congreso de Obreros.

Victoria— Lo celebro: es positivamente honroso que Ud. represente a las beneméritas clases productoras, en ese núcleo tan simpático que trata de poner en salvo tan sagrados derechos.

Justino— Señorita, yo soy muy afecto a la música; toco el triángulo en el teatro de Invierno, y tengo el proyecto de estudiar retórica para ser periodista, poeta y literato.

Victoria— Sublime! Difundir la ilustración de las masas, defendiendo los fueros sociales contra las amenazas del Poder: cantar a la virtud y a la belleza en odas, oraciones; arrobar desde la tribuna con una fraseología brillante y dominar a todo un parlamento con la potencia de la palabra.

Después, alentado por el entusiasmo de Victoria, Justino se enamora de ella y se atreve a proponerle matrimonio. Sorprendida, Victoria sofoca una carcajada cubriéndose la boca con su pañuelo. La declaración le parece risible y no hace ningún caso. En cambio, sí piensa en casarse con Eduardo, otro "pobre pero honrado" quien, a diferencia de Justino, tiene una educación letrada y trabaja como periodista para financiar su carrera de ingeniería. Aunque la liberal e ilustrada

Victoria prescinde de casarse con alguien de su misma condición económica, jamás se casaría con alguien que tuviera un nivel inferior de educación, mostrando así los límites de su filosofía liberal.

Obviamente, el dinero o enriquecimiento es la otra vía de ascenso social. Los payos ricos Ladislao y Eufrasia de *Chin-chun-chan* tienen dinero para ir en tren "Pluman" (pulman), y para tomar vino de "San Germán". Eufrasia, en su ignorancia de las costumbres burguesas, pregunta "¿y para qué el vino?". Ladislao responde, "Pos no ves que dicen que es rete güeno pa cuando salen del cuidao". La implicación es obvia: el dinero no puede comprarlo todo, como indica el papá de Cuca en *Sangre azul*:

Don Pancho — Vaya... vaya... vaya... Esto sí que está chistoso... Figúrate nomás que el hijo del Marqués de Tecolotlán se va a Europa a perfeccionar sus estudios... (se ríe). Estos sí que ni la burla perdonan...! Están creyendo que sólo con ir a Europa los idiotas se convierten en eminencias... (más risas)... también entre los ricos hay personas capaces de descubrir la pólvora... sin humo. Ahí tienes, por ejemplo, a los muchachos Martínez Cadera: fueron a estudiar de una manera científica y concienzuda la siembra y cosecha del fideo y el tallarín... (burlón). Cierto es que ahora están sembrando chile verde, pero es porque las tierras no se prestaron para el fideo. Si es como ellos dicen: "Hay tierras en que no se puede sembrar más que chile...".

Detrás de la burla a los nuevos ricos y la educación científica con que se adornan, se vislumbran los valores de la clase media: estudio y trabajo. Su autor, Padilla, nos hace ver que el dinero en sí no logra disfrazar al inculto ni disimular la ignorancia.

Es interesante resaltar que estas obras se escribieron durante una época en que la clase media sufría grandes e importantes bajas en su nivel de vida. En los últimos años del siglo XIX y primeros del XX, al agudizarse el desajuste entre

precios y salarios, era más difícil para la clase media sostener sus hábitos de consumo. Aunque la prensa oficiosa pregonaba la prosperidad y progreso de la nación, la carestía y el alza sostenida de los precios de los alimentos amenazaban el nivel de vida de este sector. La solución, comentó un diario con sarcasmo, era que la clase media cambiara la levita por el calzón blanco.⁷⁰

Aunque las obras costumbristas reflejan la preocupación que sentía la clase media por su posición social y a pesar de manifestar la tensión que vivía, los autores seguían proyectando la imagen de la clase media manejada por el Estado. Descrita como "infatigable", la clase media se veía como el elemento activo de la sociedad y el sostén de las instituciones democráticas. Y aunque los autores comprendían la condición humana como resultado de factores sociales y económicos, consideraban que la lucha por superarse se arraigaba en el esfuerzo individual.

A pesar de que la crítica generalmente se limitaba a cuestiones sociales, en las postrimerías del régimen de Díaz ésta se agudizó y adoptó en ocasiones un tono más político. En la hacienda se hizo una crítica directa al derecho de pernada mientras que se cuestionaba la relación de explotación entre peón y hacendado.

En la obra, Manuel, el sobrino del hacendado Don Francisco, pasa el verano en la hacienda de su tío. Estudiante en la Facultad de Leyes de la ciudad de México, Manuel es caracterizado como el joven liberal con ideas nuevas sobre la cuestión social. Al llegar a la hacienda, únicamente ve el lado bucólico y romántico del campo:

... Vi, al pasar, tendidos en desorden sobre la tierra gris, grupos pintorescos de trabajadores que almuerzan libres de cuidados, felices y contentos cerca del surco recién abierto que huele a fecundidad; que huele a vida, vi caras alegres y cuerpos robustos. Y comparé la vida que llevan estos campesinos con la existencia artificial en las ciudades donde el cuerpo se

⁷⁰ Vid. GONZÁLEZ NAVARRO, 1973, pp. 387-393.

vergüese merced a tónicos y brebajes. Allá se siente la lucha por la existencia; aquí la alegría de vivir.

Después de pasar el verano en la hacienda y de haber visto la manera como se trataba a los peones, Manuel concluye que "en medio de los campos existe una inmensa masa de seres humanos que arrastran su dolor y su miseria sin esperanza de redención". Reclamando a su tío por la autoridad absoluta con que regía sobre sus peones, Manuel exclama,

¿Que con qué autoridad?
 No con la tuya, autoridad mentida
 Que chupa de los parias el trabajo
 Y les impone un yugo
 Y les destroza el alma!
 ¿Qué con qué autoridad?
 No con la tuya, que pesa
 Como losa de sepulcro
 Sobre el encadenado pensamiento
 Del miserable peón. . .
 Del miserable peón que no ha tenido
 Tras siglos de martirio,
 Una mano leal que lo levante,
 Una idea dentro el alma que le guíe
 Y un rayo de razón sobre su frente!

La obra de Kegel causó gran impacto y tuvo muchas representaciones, además, como no acusaba directamente al régimen porfirista, no fue objeto de censura. Empero, otras obras como *Sangre obrera* (1906), cuyo tema era la huelga de Cananea, y *Rebelión* (1907), que tocó el de la explotación maya, fueron censuradas. El autor de esta última, el periodista Lorenzo Rosado, fue obligado a salir del país. Otra obra, *México nuevo*, de Carlos M. Ortega y Carlos Fernández Benedicto, estrenada en 1909, criticaba a Ramón Corral, y también fue reprimida por algún tiempo mientras Carlos Ortega se refugiaba poco después en Cuba.⁷¹ Solamente después de

⁷¹ ANAYA, 1966; PRIDA, 1960, p. 9; SU, 1979, p. 125.

la caída de Díaz se llegó a presentar abiertamente la revista política, que será la tercera forma importante del género chico mexicano.

CONCLUSIONES

El teatro de la época porfiriana, considerado como una práctica social de gran importancia, constituye una fuente importante y poco explorada de las condiciones socio-económicas de este período. La introducción de la tanda en 1880 revela a una clase dominante que se encuentra imposibilitada para mantener la exclusividad de su vida cultural. Respondiendo a nuevas exigencias provocadas por los procesos de urbanización e industrialización que crearon nuevas relaciones sociales y condiciones de vida familiar, los empresarios, en búsqueda de ganancias óptimas, extendieron y diversificaron su mercado hacia las clases populares que constituían un nuevo e importante grupo de consumidores.

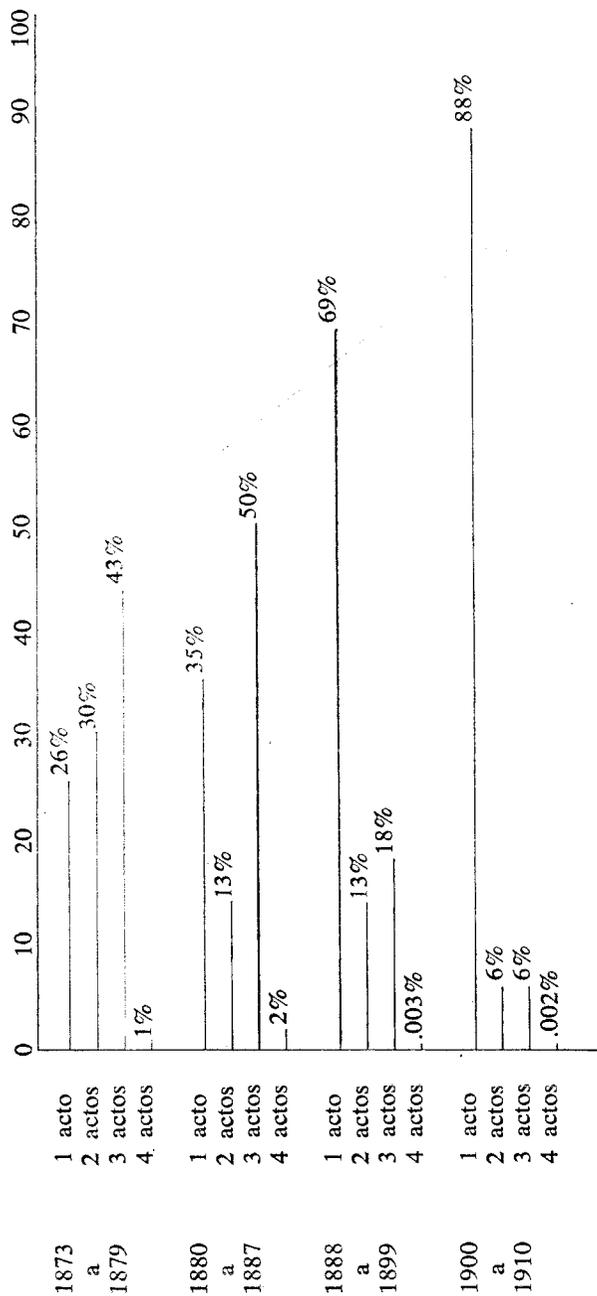
Las tandas ofrecían al obrero y artesano una diversión barata y conveniente después de su larga jornada de trabajo. Además, frecuentar a las tandas del Principal o del Nacional denotaba un símbolo de *status*. Dentro de la lucha cotidiana por ascender la escala social —tan claramente ilustrada en las obras costumbristas— el pelado podía comprar, con su boleto de medio real, no sólo una distracción importante, sino que adquiriría el derecho a cruzar el umbral de un nuevo espacio socio-cultural al cual antes le estaba vedada la entrada. Sin embargo, el nuevo público no se conformaba a los patrones de comportamiento establecidos, ni buscaba una forma de refinamiento cultural; en franco desafío a las establecidas reglas sociales de la cultura dominante, se imponía con los propios modales de su medio, expresándose con los gritos, risotadas y majaderías tan característicos de los jcalones. Aunque lo graban “codearse” con las altas capas de la sociedad, al mismo tiempo se oponían a la clase dominante, haciendo burla de sus privilegios, costumbres, valores morales y su supuesta exclusividad. De tal manera, no es errado decir que el fenómeno

TABLA A
PRODUCCIONES TEATRALES POR GÉNERO Y POR AÑO

Años	TEATRO LIRICO										
	Total	Drama	Comedia	Opereta	Opera	Zarzuela					Otros
						1	2	3	4	Total	
1873 - 1879	519	171	191	37	32	21	24	34	1	80	9
7 años		33%	37%	7%	6%	4%	30%	34%	1%	15%	2%
1880 - 1887	673	196	256	56	48	35	13	51	2	101	16
8 años		30%	38%	8%	7%	5%	13%	50%	2%	15%	2%
1888 - 1899	1128	245	436	55	55	206	38	55	1	300	37
12 años		22%	39%	5%	5%	18%	34%	18%	-	26%	3%
1900 - 1910	1411	243	504	71	57	454	29	29	1	513	23
11 años		17%	36%	5%	4%	32%	21%	21%	-	36%	2%

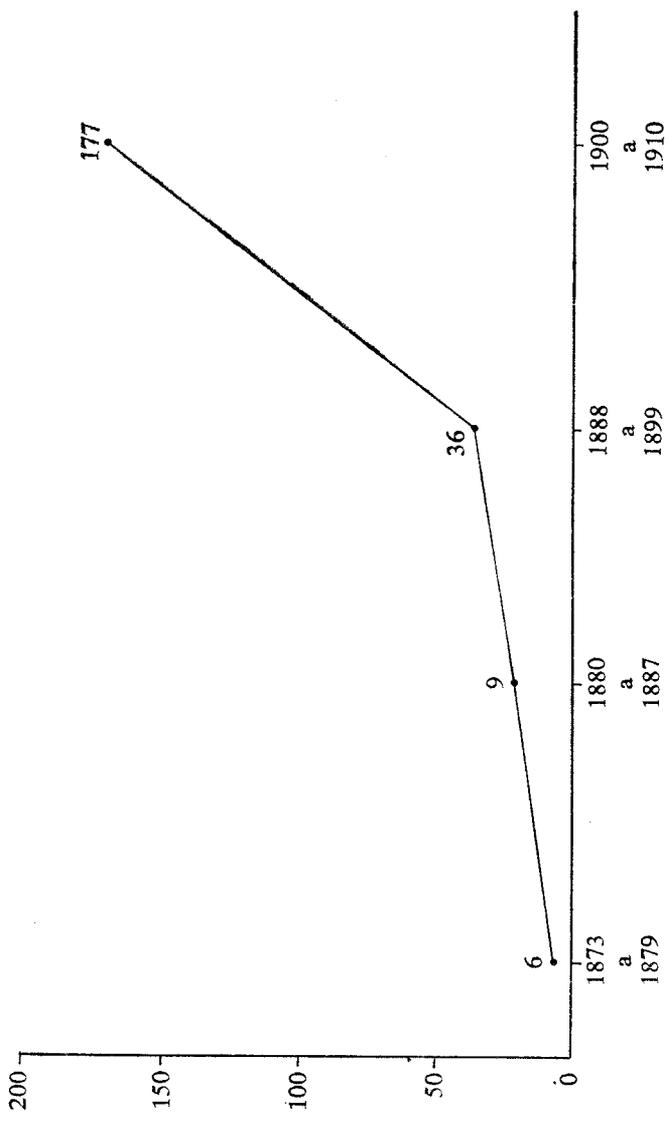
Datos obtenidos de los índices de Luis REYES DE LA MAZA, 1963, 1964, 1965, 1968.

GRÁFICA 1
ZARZUELAS POR ACTOS Y AÑOS (PORCIENTOS)



Datos obtenidos de los índices de Luis Reyes de la Maza, 1963, 1964, 1965, 1968,

GRÁFICA 2
ZARZUELAS MEXICANAS POR AÑOS (NÚMEROS ABSOLUTOS)



Datos obtenidos de los índices de Luis REYES DE LA MAZA, 1963, 1964, 1965, 1968.

de la popularización del teatro podría ser interpretado como un desafío social.

A pesar de ello, desde el punto de vista del Estado, las tandas cumplían una valiosa función como medio o instrumento de control social. Al mismo tiempo que constituían una válvula de escape, contribuían al mito de la movilidad social sin poner en peligro las relaciones de poder existentes. Contrastando con el teatro obrero, el teatro frívolo en esta época nunca intentó crear conciencia en los grupos populares. Aún las obras costumbristas, con su crítica social, nunca plantearon soluciones políticas al dilema de la injusticia social. Sin duda, los autores reconocían la importancia determinante de las condiciones sociales y económicas, pero la lucha social únicamente se concebía en forma individual y no en términos de clase.

Con la caída del régimen porfirista, el Estado perdió el control sobre el teatro frívolo y en el año de 1911 apareció abiertamente la revista política. Si bien es indudable que la sátira política caracterizó al género chico mexicano a lo largo de la Revolución, la sicalipsis y el costumbrismo no perdieron su importancia original. Es preciso pues, hacer resaltar que el teatro popular de género chico no empezó con la Revolución Mexicana, sino que tiene una larga trayectoria que se remonta al siglo pasado. Si no se logra entender bien el fenómeno de las tandas, que llevó al teatro a su masificación y comercialización, el género chico mexicano, como expresión de una forma de cultura popular, queda incomprendido.

SIGLAS Y REFERENCIAS

- AGNM Archivo General de la Nación de México.
 CPMC Colección de Programas de Armando María y Campos, Fondo LXI-carpetas 1-13, CONDUMEX.

*Libretos**La verbena de Santa Rita*

- 1902 Letra de Vicente A. Galicia y Manuel Rocha y Charre, música de Marcos Tames, 1 acto.

El reporter

- 1903 Letra de Mariano Sánchez Santos, música de Salvador Pérez, 1 acto.

Chin-chun-chan

- 1904 Letra de José F. Elizondo y Rafael Medina, música de Luis G. Jordá, 1 acto.

Sangre azul

- 1907 Letra de Benjamín Padilla, música de Fernando Méndez Velázquez, 1 acto.

En la hacienda

- 1909 Letra de Federico Carlos Kegel, música del maestro Roberto Contreras, 1 acto.

Obras de la época

BIANCHI, Alberto G.

- 1878 *Versos*, México, Literaria.

CASTILLO, Ricardo del

- 1912 *Teatro Nacional*, México, Sánchez Juárez.

GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel

- 1974 *Obras, III: Crónicas y artículos sobre teatro*, Mé-

OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique

- 1961 *Reseña histórica del teatro en México*, México, Porrúa. 5 vols.

URBINA, Luis G.

- 1963 *Ecos teatrales*, pról. Gerardo Sáenz, México, Instituto Nacional de Bellas Artes.

Obras generales

ANDERSON, Rodney

- 1976 *Outcasts in their own land: Mexican industrial workers 1906-1911*, De Kalb, Northern Illinois University Press.

GONZÁLEZ NAVARRO, Moisés

- 1973 *El porfiriato: La vida social*, México, Hermes, *Historia moderna de México*, IV.

WILLIAMS, Raymond

- 1980 *Problems in materialism and culture*, London, Verso.

WOLDENBERG K., José

- 1976 "Asociaciones artesanas del siglo XIX (Sociedad de socorros mutuos de impresores, 1874-1875)", *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, año XXI, nueva época, No. 83, (ene.-mar.) 1976, pp. 71-112.

Obras especializadas

ABASCAL BRUNET, Manuel y Eugenio PEREIRA SALAS

- 1952 *Pepe Vila: La zarzuela chica en Chile*, Chile, Universitaria.

ANAYA, Héctor

- 1966 "La decadencia del teatro frívolo", en *Mañana*, 6 de agosto.

CASTAGNINO, Raúl Héctor

- 1968 *Literatura dramática argentina 1717-1967*, Buenos Aires, Pleamar.

CHASE, Gilbert

- 1959 *The music of Spain*; New York, Dover.

GARCÍA DE LA VEGA, Julián

- 1954 *El género lírico*, Madrid, Publicaciones Españolas. (Temas españoles, 91).

MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio

- 1950 "La Revolución y el teatro popular", en *El Nacional*, dom. 19 de noviembre.
- 1970 *El teatro contrapunto*, México, Fondo de Cultura Económica.
- s.f. "El teatro y el cine", sobretiro de México: *Cincuenta años de revolución: IV, La Cultura*, México, Fondo de Cultura Económica.

MARIA Y CAMPOS, Armando de

- 1946 *La dramática mexicana durante el gobierno del Presidente Lerdo de Tejada*, México, Populares.
- 1949 *Entre cómicos de ayer: Apostillas con ilustraciones sobre el teatro en América*, México, Arriba el telón.

MARTÍNEZ OLMEDILLA, A.

- 1961 *Arriba el telón*, Madrid, Aguilar.

MENDOZA LÓPEZ, Margarita

- 1982 "El género lírico en la vida de Luis Mendoza López", manuscrito.

PRIDA SANTACILIA, Pablo

- 1960 *...Y se levanta el telón: Mi vida dentro del teatro*, México, Botas.

REYES DE LA MAZA, Luis

- 1963 *El teatro en México con Lerdo y Díaz, 1873-1879*, México, UNAM.
- 1964 *El teatro en México durante el porfirismo, (1880-1887)*, T. I, México, UNAM.

- 1965 *El teatro en México durante el porfirismo, (1888-1899)*, México, UNAM. T. II.
- 1968 *El teatro en México durante el porfirismo, (1900-1910)*, México, UNAM, T. III.
- 1972 *Cien años de teatro en México 1810-1910*, México, SEP, (SepSetentas, 61).
- REYES, Aurelio de los
- 1980 "Del Blanquita, del público y del género chico mexicano", en *Diálogos*, 92, mar-abr., pp. 29-32.
- SU, Margo
- 1979 "El teatro de revista", en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, xxv, Nueva Época, 95-96, ene.-jun., pp. 123-133.
- SUBIRÁ, José
- 1945 *Historia de la música teatral en España*, Barcelona, Labor.
- USIGLI, Rodolfo
- 1932 *México en el teatro*, México, Mundial.