

## UNA LECTURA DE DIEZ OBRAS DEL GÉNERO CHICO MEXICANO DEL PORFIRISMO

AURELIO DE LOS REYES

Un interés tangencial a mis preocupaciones por la historia del cine mexicano, ha sido el desarrollo del teatro frívolo. En efecto, paralelamente a las investigaciones que realicé sobre el cine mudo suelo leer noticias y crónicas sobre el desenvolvimiento de aquel teatro; de tal modo me he enterado, entre otras cosas, de estrenos de obras, del éxito de unas y del fracaso de otras; de los escándalos que éstas suscitaban en el público o en la prensa; de las compañías españolas que nos visitaban, de los esfuerzos de los autores mexicanos por crear un estilo genuino en sus obras para competir y desplazar al teatro frívolo español, que inundaba, a fines del siglo pasado y principios del presente, los escenarios de algunos teatros populares y de otros no tan populares; finalmente de los anhelos de un grupo de escritores, de cierto prestigio, por dignificar ese esparcimiento de los estratos bajos de la sociedad, auténtica contracultura que despertaba su ira, la cual se estrellaba invariablemente contra la popularidad del género chico y que poco, nada o casi nada pudieron hacer para frenar un, a sus ojos, lamentable consumo masivo.

Desgraciadamente, por ser un interés tangencial, sólo tomé nota de aquellos momentos en que el teatro frívolo afectó directa e indirectamente al cine y dejé fuera, para otros interesados, un sinnúmero de noticias de singular importancia. No sabía que sería una de las bases del cine argumental mexicano. De cualquier manera, nunca dejé de interesarme.

En una de mis búsquedas de argumentos de películas mexicanas encontré una serie de libretos mecanuscritos de obritas del teatro frívolo mexicano de aquella época, y su lectura despertó en mí una gran curiosidad porque descubrí la estrecha relación que tienen con los argumentos de algunas películas mexicanas de la etapa sonora. Y es que ambos espectáculos estaban dirigidos al mismo público, por lo que el cine tuvo que asimilar la experiencia teatral puesto que nació con la pretensión de ser consumido por quienes asistían "a la tanda", en cierta medida fue un sustituto y un difusor a nivel nacional de lo que había sido el teatro frívolo desde principios de siglo hasta los años cuarenta. Pocas diferencias encuentro entre los argumentos de uno y otro espectáculo.

No es el momento de hacer un estudio de similitudes y diferencias,

sino de intentar una aproximación a la especificidad de estas obritas que sentarán las bases de la comedia ranchera y de ciertas películas de costumbres ciudadinas. Para aproximarme a ellas me valgo de un comentario basado en una selección de tales obras.

Dicha selección difícilmente puede ser representativa; para que lo fuera, sería necesario conocer, en primer lugar, detalladamente la historia del teatro frívolo para saber cuáles fueron las obras de mayor éxito de público y, en segundo, tener a la mano los libretos de todas las obras para medir el valor literario de cada una. Sin duda habrá obras de escaso mérito literario —el género chico ha sido considerado subliteratura—,<sup>1</sup> pero de gran éxito popular. Por desgracia no se ha

<sup>1</sup> A continuación expongo unos cuantos y significativos juicios:

El hermoso teatro de Vergara [el Nacional], por su extensión, proporciones y buenas condiciones acústicas, era el apropiado para los espectáculos líricos, dramáticos y coreográficos de pomposo aparato, así como para los grandes festivales, patrióticas funciones y bailes de máscaras [...] Nadie podía prever entonces que, andando el tiempo, aquellos espectáculos fuesen interrumpidos por funciones de *á real la tanda*, que profanaron el gran Coliseo en el que brillaron artistas de gran mérito [...] la zarzuela con sus abusos lastimó hondamente la dignidad del teatro y las tandas diéronle el golpe de gracia [...] ¡Qué diferencia entre esos tiempos y los del can can y las seguidillas que se entronizaron en el gran Teatro para mengua del arte! [...] en el Principal, con aplausos atronadores se celebran las gracias de los animales.

García Cubas, Antonio, *El libro de mis recuerdos*. México, Imprenta de Arturo García Cubas, Hermanos Sucesores, 1904, pp. 265-267.

A propósito de una adaptación de la ópera de Bizet, *Carmen*, en 1889. Enrique de Olavarría y Ferrari transparenta su rencor:

He ahí cómo comprenden y practican el arte lírico nuestras compañías de zarzuela y cómo tratan el escenario del Gran Teatro, en que se han hecho oír tantas eminencias italianas, españolas y francesas. Ningún otro primer teatro del mundo puede contar semejante cosa, porque tampoco ningún otro público, sino el público zarzuelista, lo habría consentido [...] Artistas que se prestan a farsa semejante, empresarios que se la brindan al público, y públicos que la consienten y aplauden y la hacen repetir, ni comprenden ni pueden comprender la superior belleza de esa obra, ni estar en aptitud de sentir y conmovirse con la dramática, casi trágica situación del cuarto acto de *Carmen* [...]

He aquí otros juicios:

En el Principal habían seguido en auge las tandas de los Hermanos Guerra, afortunados empresarios de zarzuela barata: su más rico filón se lo proporcionaba el episodio histórico-lírico *Cádiz* [...] No creo, a la verdad, que perjudique gran cosa a la historia del arte, no deteniéndome más en tan exiguas novedades: por igual causa me contento con citar el estreno en el teatrillo Apolo de Tacubaya, de la zarzuelilla de circunstancias *Casarse por la influenza*, el de un sainete titulado *La coronación de Ponciano*, en Arbeu, y en otro teatro de más inferior clase el del propósito *La Fiera de San Cosme* [...]

Por lo dicho en estos últimos capítulos, ha podido verse que los principales teatros de la capital estuvieron entregados en esos días de decadencia artística, sola y absolutamente a la zarzuela y no así como quiera sino a la zarzuela *por tandas*, graciosa, ligera, e insustancial.

escrito su historia, y peor aún, no todas las obras representadas escaparon a la destrucción; para colmo, pocas de las mismas se imprimieron.

Una de las características del género chico es lo efímero de su vida. Por lo general las obras se representaban solamente durante ocho días; hacia 1919 era costumbre asistir a los estrenos sabatinos de la compañía de María Conesa; en consecuencia, escasas obras recibieron el honor de ser impresas. Y de las que lo merecieron se plantea la necesidad de averiguar la razón de haberlo recibido: sin duda, algunas por el éxito, el *F.I.A.T.* de Rafael Medina y José F. Elizondo,<sup>2</sup> por ejemplo, otras

Olavarría y Ferrari, Enrique, *Reseña histórica del teatro en México. 1538-1911*. México, Porrúa, 1961, vol. II, pp. 1262, 1283 y 1336.

Rodolfo Usigli en el prólogo a una obra de Francisco Monterde se expresa del género chico de la siguiente manera:

[...] falta en ese teatro dramático, no identificado aún con su propio país, la obra definitiva que cause o explique siquiera la tempestad de 1910, lo que Marcelino Dávalos escribe en 1911: el derrumbamiento de lo viejo.

A su pesar, otorga a la revista política mexicana categoría de teatro dramático, por tener el inconveniente de "servir más al público que al arte", porque una obra se representaba por lo general una semana "sometiéndose [dicho género] a valer poco y a producir mucho [...] es una expresión inferior [...] pero vive y tiene colores fuertes que casi son los de México".

Usigli, Rodolfo, prólogo a la *Bibliografía del teatro en México* de Francisco Monterde García Icazbalceta. México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1933.

José Clemente Orozco es más benigno por ser el teatro frívolo mexicano de la Revolución una experiencia grata de su vida; sin embargo, es severo al referirse a la asimilación del género por el cine:

Uno de los lugares más concurridos durante el huertismo fue el Teatro María Guerrero, conocido también por María Tepache, en las calles de Peralvillo. Eran los mejores días de los actores Beristáin y Acevedo, que crearon ese género único. El público era de lo más híbrido: lo más soez del "peladaje" se mezclaba con intelectuales y artistas, con oficiales del ejército y de la burocracia, personajes políticos y hasta secretarios de Estado... Puede fácilmente imaginarse qué clase de "obras" se representaban entre actores y público. Las leperadas estallaban en el ambiente denso y nauseabundo y las escenas eran frecuentemente de lo más alarmante [...]

Posteriormente, este género de teatro se degeneró (no es paradoja), se volvió político y propio para familias. Se hizo turístico. Fue introducido el coro de tehuanas con jícaras, charros negros y canciones sentimentales y cursis por cancioneros de Los Angeles y San Antonio Texas, cosas todas éstas verdaderamente insopitables y del peor gusto, pero caras a las familias decentes de las casas de apartamentos o de vecindad, como antes se llamaban. El castigo no se hizo esperar, todo acabó en el cine y en el horrible radio con sus locutores, magnavoces y necedades interminables.

Orozco, José Clemente, *Autobiografía*. México, Ediciones Era, 1970, p. 42.

<sup>2</sup> Medina, Rafael y José F. Elizondo, *F.I.A.T.*, disparate de un acto y tres cuadros con música de Luis Jordá. México, s. i. 1907.

Para mayores detalles sobre esta nota y las tres siguientes, *vide*. Monterde García Icazbalceta, Francisco, *op. cit.*, primera y segunda secciones.

porque sus autores pretendían educar a los estratos bajos de la sociedad: su proselitismo los hacía preocuparse por difundir sus obrillas, es el caso de Mariano Sánchez Santos;<sup>3</sup> otros porque deseaban hacer labor patriótico-política, como el mencionado Elizondo con *El país de la metralla*<sup>4</sup> o netamente política, como José Juan Tablada con su *Madero Chantecler*.<sup>5</sup> Las más de las veces las obras eran mecanografiadas con varias copias para distribuirlas entre los actores y el director, entre otras personas, y el registro de la propiedad intelectual. La conservación del original o de una copia príncipe es verdaderamente prodigiosa.

Me parece que sólo Armando de María y Campos tuvo el cuidado de archivar algunos libretos<sup>6</sup> que nutrieron su libro *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*,<sup>7</sup> pero sólo guardó los que consiguió cuando se propuso historiar la revista política,<sup>8</sup> obras que conoció y disfrutó cuando de niño y de joven asistió subrepticamente a los diversos teatros capitalinos en que se representaban.

Las obras que trataré de abordar provienen del Fondo de la Propiedad Literaria de la Biblioteca Nacional, formado con uno de los tres ejemplares que los autores entregaban en la oficina de registro de la Secretaría de Educación en el momento de pagar el derecho de autor; aquéllos eran distribuidos a diversas dependencias: al Archivo General de la Nación y a la Biblioteca Nacional, el tercero la mencionada oficina lo

María y Campos, Armando de, *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*. México, Talleres Gráficos de la Nación, 1956.

<sup>3</sup> Sánchez Santos, Mariano, *Obras dramáticas*, prólogo de Alberto G. Bianchi. México, Talleres de F. Rivera, 1903.

Tiene también una copiosa producción de teatro infantil y de obras dramáticas. *Vide, Colección de dramas y juguetes cómicos escritos especialmente para niños*. México, Librería Religiosa. 1895.

<sup>4</sup> Elizondo, José F., *El país de la metralla*, revista en un acto y cinco cuadros y un [sic.] apoteosis con música de Gascón. México, Talleres de la Imprenta y Fotograbado *Novedades*, 1913.

<sup>5</sup> Tablada, José Juan, *Madero Chantecler*. "Tragicomedia zoológico-política de rigurosa actualidad, en tres actos y en verso (representable en cuarta tanda) por Girón de Pinabete Alcornoque y Astragalo [seud]". México, Compañía Aserradora de Maderos, S. A., 1909.

<sup>6</sup> La colección de libretos de María Conesa fue heredada por su gran amigo Enrique Alonso. Al parecer Roberto G. Rivera, a su vez, heredó los objetos de Mimi Derba, que en su juventud fuera actriz popular del teatro frívolo.

<sup>7</sup> María y Campos, *op. cit.*

<sup>8</sup> A su muerte su biblioteca se disgregó: una parte pasó a la biblioteca Rodolfo Usigli, y otra al Centro de Estudios Históricos ConduMex.

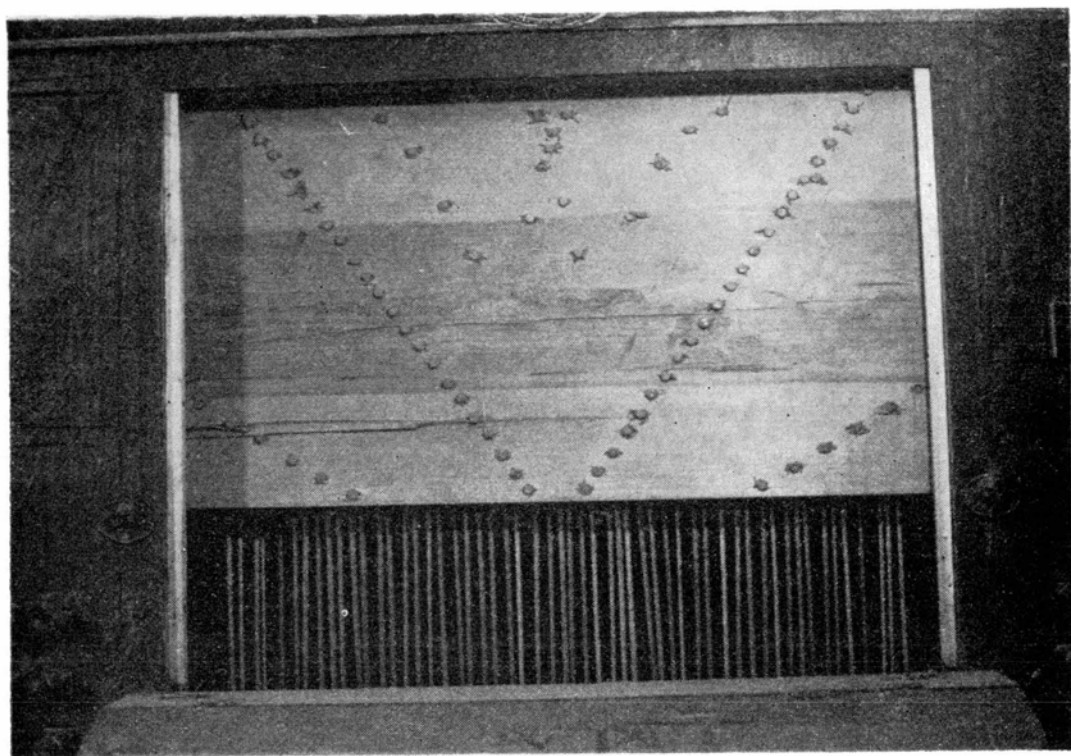


Figura 1. Órgano de la parroquia "La Purísima Concepción" de Real de Catorce, S. L. P., según visita efectuada el 30 de octubre de 1982. Vista del cuadro de barras cilíndricas.

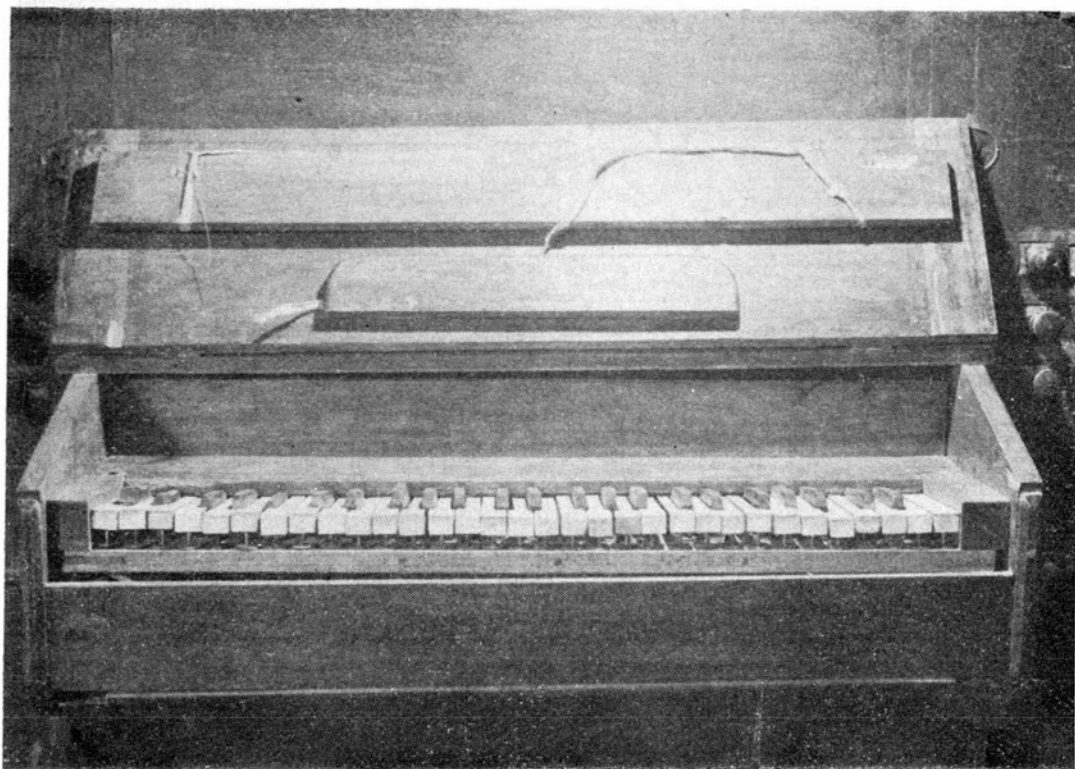


Figura 2. Órgano de Real de Catorce. Teclado.

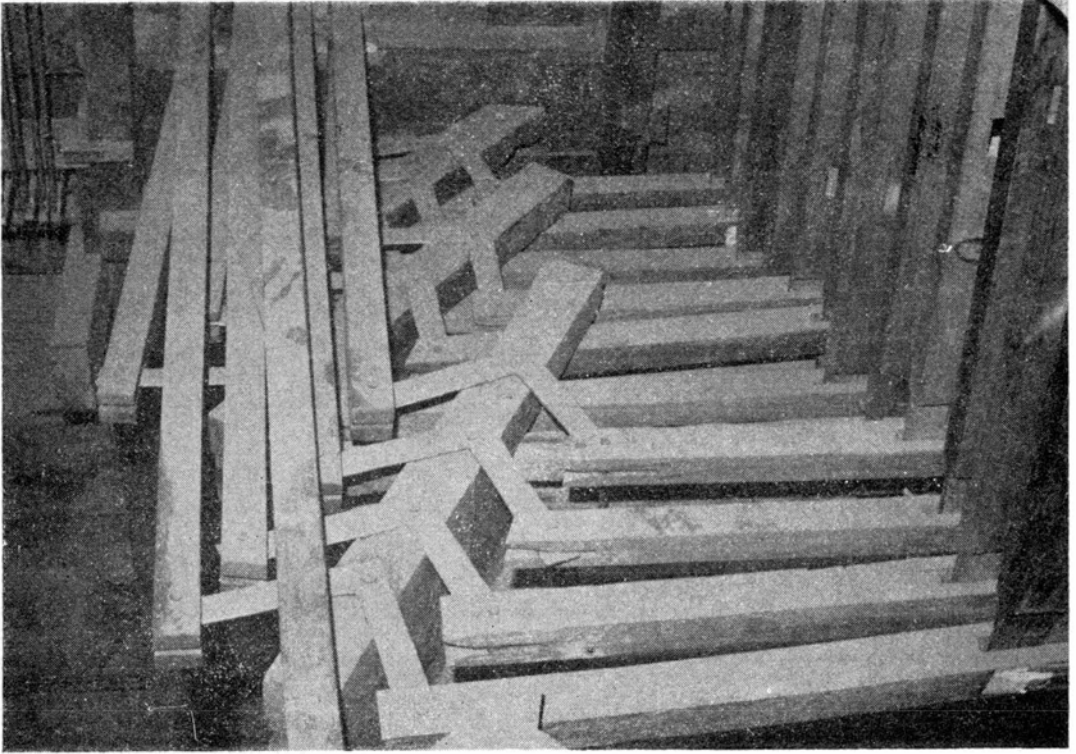


Figura 3. Barras de tracción, lado del bajo.

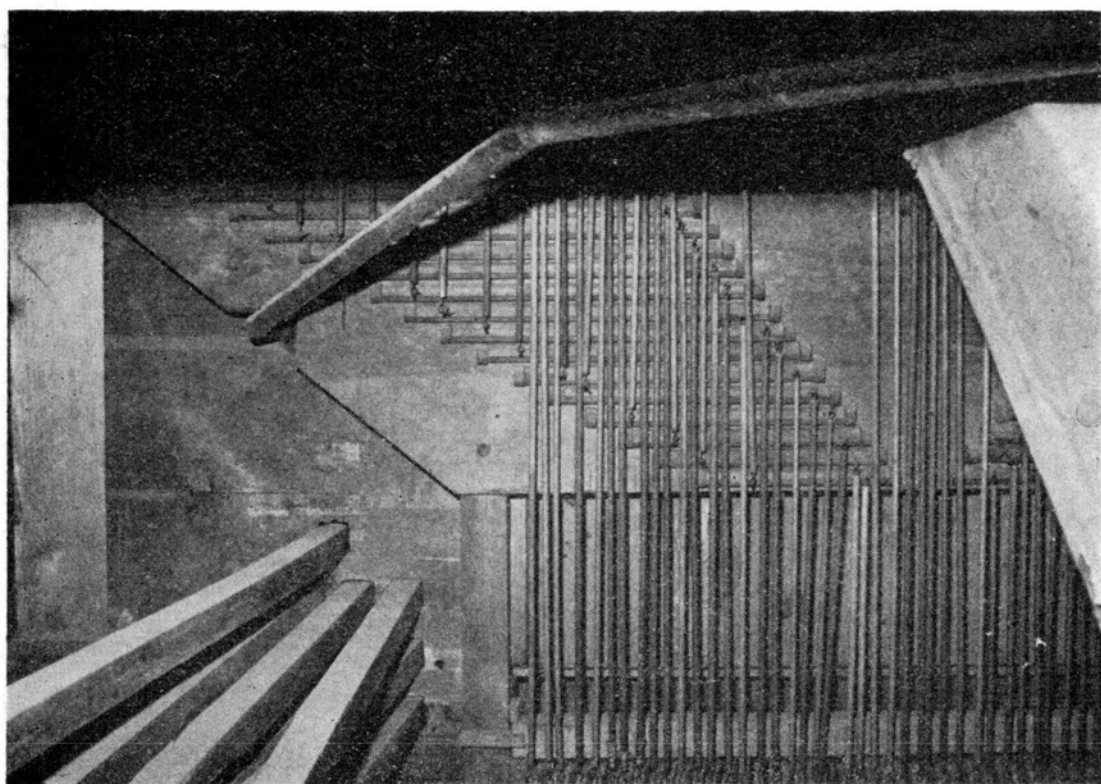


Figura 4. Cuadro de barras cilíndricas, lado del tiple.



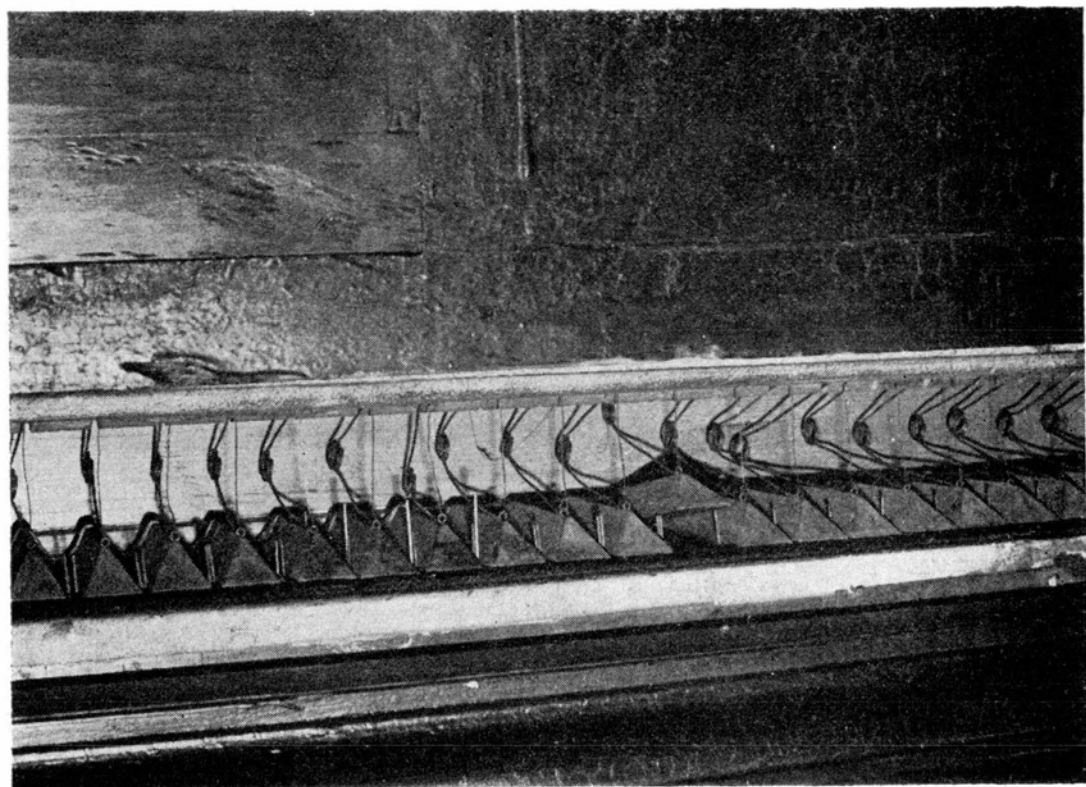


Figura 5. Órgano de Real de Catorce. Arca de ventillas.

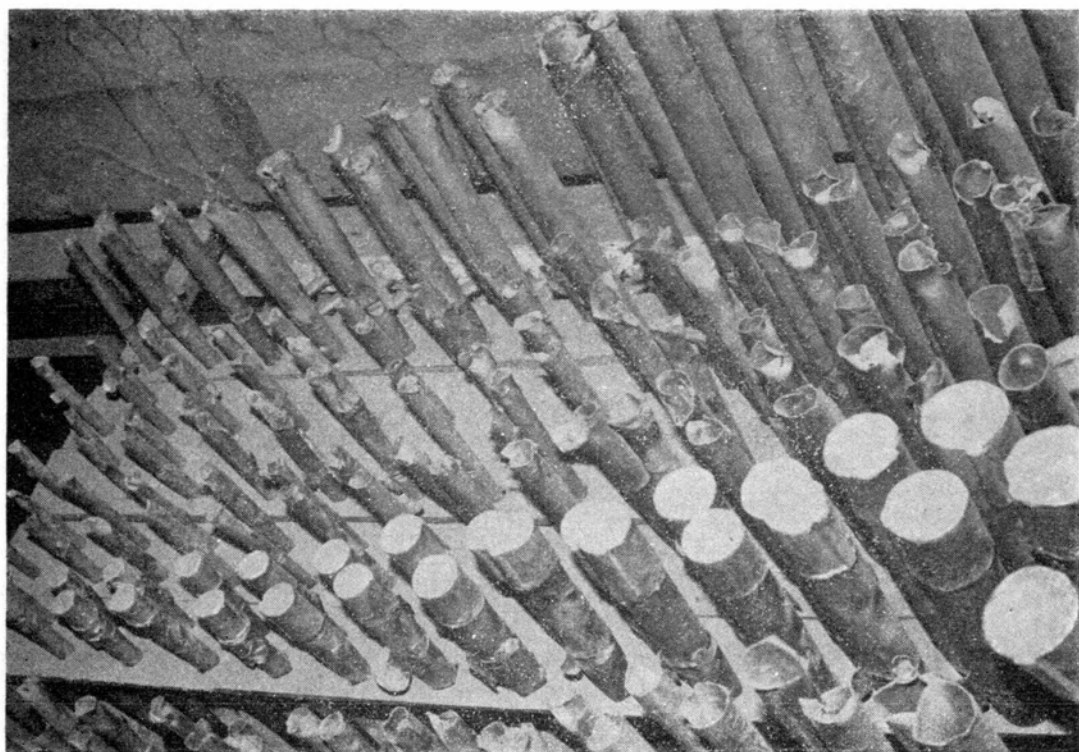


Figura 6. Real de Catorce. Flautas del lado del tiple.

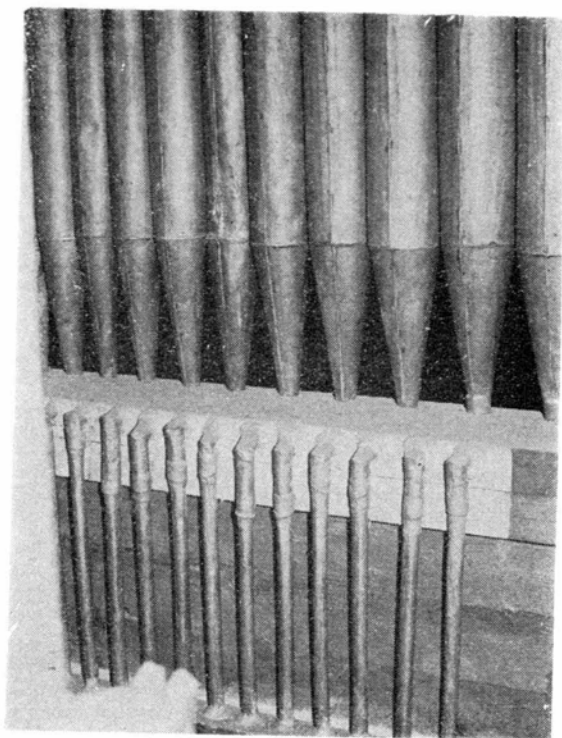


Figura 7. Real de Catorce. Flautas de la fachada lateral, lado del bajo.



Figura 8. Real de Catorce. Inscripción en el órgano.

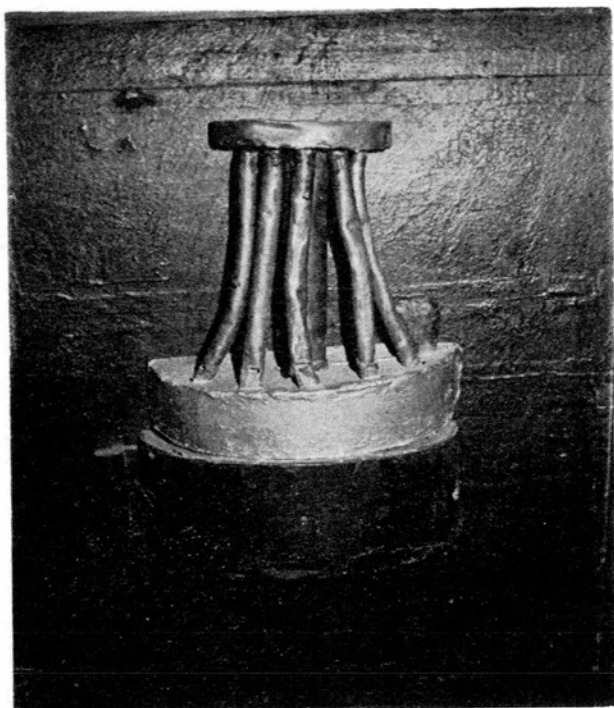


Figura 9. Registro de "pajaritos", lado del bajo.

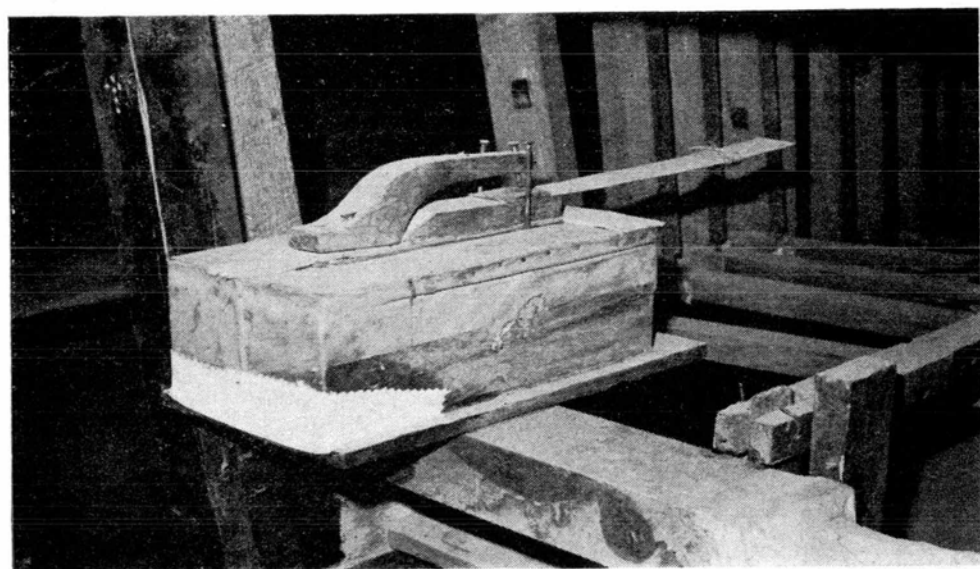


Figura 10. Dispositivo, lado del tiple.

debía guardar en su propio archivo, conforme lo ordenaba la ley autorral, pero durante bastantes años lo remitió a otra dependencia.<sup>9</sup>

Entre las obras que encontré las había españolas y mexicanas de finales del siglo pasado hasta el año de 1930, más o menos. Descarté las primeras y de éstas seleccioné diez de un total de veintiuna,<sup>10</sup> que van del juguete cómico *Por dos duros* de Eduardo Macedo y Arbeu de

<sup>9</sup> *Vide.* Reyes, Aurelio de los, "El fondo documental de la propiedad intelectual", en *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*. México, UNAM. N° 15-16 en prensa.

<sup>10</sup> Macedo y Arbeu, Eduardo, *Por dos duros*, juguete cómico en un acto y en verso. México, Eusebio Sánchez, 1902.

Gómez Llata, Gilberto, *El registro civil*, zarzuela cómico-lírica en un acto y seis cuadros. México, mecanuscrito, 1899.

González Carrasco, Aurelio, *Mariposa*, zarzuela en verso en un acto y siete escenas con música de Luis G. Jordá. México, mecanuscrito, 1899.

Roiz, Domingo, *Eléctrico*, ensayo en verso lírico dramático en un acto y cinco cuadros con música de Ramón Cervantes. Veracruz, Tipografía El Progreso, 1902.

Uranga, Julio B., *Por un beso*, zarzuela en prosa en un acto y cinco cuadros con música de Salvador Pérez. México, mecanuscrito, 1904.

Díaz Conti, José, *Agencia de matrimonios*, humorada en prosa en un acto y cinco cuadros con música de Salvador Pérez. México, mecanuscrito, 1904.

Pérez de la Jara, Santos, *El último juicio*, fantasía en prosa lírico-bufa en un acto y cuatro cuadros con música de Joaquín Mauleón. México, mecanuscrito, 1905.

Galindo, Humberto, *El rosario de Amozoc*, sainete lírico en un acto y cuatro cuadros con música de Manuel Berruero y Serna. México, mecanuscrito, 1907.

Michel, Alberto, *El cabaret de Diabolina*, "diablura cómico-bailable en un acto y dos cuadros, escrita en prosa y en verso... con música de los mismísimos demonios, adaptada por Belzebú". México, mecanuscrito, 1908.

Pardavé, Joaquín y Carlos Sánchez de Lara, *El Tenorio de Huarache*, en un acto y siete cuadros y un [sic] apoteosis. México, mecanuscrito, 1909.

Maurente, Luis T., *Los efectos del cometa*, "humorada de actualidad en un acto y tres cuadros". México, mecanuscrito, 1910.

González, Domingo y Julio Contreras Fernández, *Salir de apuros*, "disparate de costumbres nacionales", en un acto y dos cuadros en prosa y verso. México, mecanuscrito, 1911.

Andrade, Luis y Leandro Blanco, *El Tenorio Maderista*, parodia en un acto y cinco cuadros. México, mecanuscrito, 1911.

Romero Tobler, Roberto, *Via libre a Cuernavaca*, en prosa, en un acto y tres cuadros con música de Ricardo García de Arellano (el Frégoli Mexicano). México, mecanuscrito, 1912. (?)

Vidal, José, *Estefanía la sufragista*, juguete cómico en un acto y en prosa. México, mecanuscrito, 1912.

Díaz Juan y Fernando Posada, *Los efectos de la vía libre a Cuernavaca*, "epílogo cómico-zapatista de la zarzuela titulada *Via Libre a Cuernavaca*, con música de Ricardo García de Arellano (el Frégoli Mexicano). México, mecanuscrito, 1912.

Palomero y C. Pérez, *Las once mil vírgenes*, "fantasía femenina en un acto irreflexivo, dividido en cinco cuadros y en un suelto periodístico en prosa y verso, casi original de los señores...", con música de Pablo Luna. México, mecanuscrito, 1913.

Hernández Chávez, Salvador, *Mister Lindo el Feo*, "sátira cómico-política-bailable en un acto y tres cuadros". México, mecanuscrito, 1913.

1888, a *El Tenorio de Huarache* de Joaquín Pardavé y Carlos de Lara, del año de 1909.

Al principio pretendí hacer un análisis de todas las obras sin tomar en cuenta consideraciones espacio-temporales, para destacar factores internos comunes; sin embargo eliminé prácticamente la mitad y me centré en las que cubrían el porfiriato, porque a partir de 1910 predominó la revista política, peculiar durante el periodo revolucionario. Y porque el estudio se prolongaba demasiado. Por esto último prescindí también de hacer una comparación con las obras homólogas españolas que les servían de modelo, a pesar de haber leído con cuidado algunas de las más sobresalientes,<sup>11</sup> representadas con enorme éxito en el México del último cuarto del siglo pasado. Considero que el análisis externo es tan importante como el interno, pues contribuye por igual al estudio de la sociedad que las produjo y consumió, del gusto de la misma y de sus valores, pero no pudiendo hacerlo, debo limitarme a un estudio preliminar.

Por el momento no puedo hablar del impacto social de una obra o de un conjunto de obras por carecer de un instrumento complementario: una buena historia, un buen catálogo o una buena crónica del género chico mexicano desde sus inicios hasta su decadencia. Los estudios que conozco son limitados<sup>12</sup> y las historias generales del teatro en México<sup>13</sup>

Elizondo, José F., 1920, revista en un acto y nueve cuadros y un [sic] apoteosis con música de Eduardo Vigil y Robles. México, mecanuscrito, 1920.

Sáenz Tirso y Salvador Carmona, *La voz de las campanas*, boceto de revista "de gran espectáculo", con música de Alfonso Esparza Oteo y F. Palacios. México, mecanuscrito, 1925.

<sup>11</sup> *El género chico (antología de textos completos)*, presentación y selección de Antonio Valencia. Madrid, Taurus, 1962.

<sup>12</sup> Bryan, Susan, "Teatro popular y sociedad durante el porfiriato", artículo inédito para *Historia mexicana*. México, El Colegio de México, 1983.

Lanzilotti, Ignacio Merino, "El teatro nacionalista. Hacia una dramaturgia nacionalista, revolucionaria y auténticamente mexicana", ponencia presentada en el IX Coloquio de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas, mimeografiado, 1983.

Incluye una buena selección de artículos sobre el tema, en su mayoría evocativos, especialmente de sus orígenes en México.

Mañón, Manuel, *Historia del teatro Principal de México*. México, Editorial Cultura, 1932.

Maria y Campos, *op. cit.*

Moreno, Yolanda, *Historia ilustrada de la música popular mexicana*. México, Promexa, 1980.

<sup>13</sup> Olavarría y Ferrari, *op. cit.*

o las antologías documentales sobre el mismo<sup>14</sup> no se ocupan cabalmente del teatro frívolo: su interés primordial es el género dramático. Y si se miden las obras por su impacto social quizá resulta más trascendente el teatro frívolo que el género dramático, por ser consumido por un número mayor de espectadores. Dentro de dicho parámetro, por supuesto que también falta saber qué obra era la más frecuentemente representada, durante cuánto tiempo, cada cuándo, durante qué años, en qué teatro o teatros, por quiénes y quién la dirigía. Nada de eso se puede hacer. *Me centraré en ellas como repositorios de la cultura popular, puesto que estaban dirigidas a un público basto, con el que los autores debían comunicarse a través de la palabra, de las costumbres, de las canciones, de la música y, en fin, de aspectos familiares a los ocasionales y seguros espectadores.*

No existe la menor duda de que las obras más populares no necesariamente deben ser las de mayor valor literario. Quizás obras de escaso mérito gozaron de la preferencia del público, de una manera similar a lo que ocurrió posteriormente con el cine mexicano, por ejemplo, la película *María Isabel* (1968) de Federico Curiel, fue popular a pesar de los ataques y de la negación de valores cinematográficos por parte de la crítica. Creo que *el enfoque que pretendo dar al estudio permite el rescate y la revaloración de obras consideradas algo menos que subcultura.*

### *El género chico español y el género chico mexicano*

Una de las características comunes a las obras es la de pertenecer al llamado "género chico", que, según Deleito y Piñuela,<sup>15</sup> tuvo su origen

Maria y Campos, *op. cit.*

Uno de los inconvenientes que presentan para el lector actual estas obras y la de Mañón sobre el teatro Principal, es la familiaridad de los autores al hablar de las obras. Las conocían, conocían su estructura, sabían la diferencia que había entre las diversas formas de teatro frívolo. En cambio quienes nos acercamos con una distancia de dos o tres generaciones a ellas tenemos el problema del desconocimiento interno y externo de las obras. De ahí la necesidad de un estudio histórico-literario crítico.

<sup>14</sup> Reyes de la Maza, Luis, *El teatro en México de 1873 a 1910*. México, UNAM, varios años y varios volúmenes.

<sup>15</sup> Deleito y Piñuela, José, *Origen y apogeo del género chico*. Madrid, Revista de Occidente, 1949.

Para atender a las necesidades de los que, con tiempo y dinero escasos, pretendían alguna distracción después de cenar, creáronse los "cafés-concierto" (en lejana imitación de los "café-concerts" de París), donde la entrada se hacía "por consumición", al modo de nuestros *kursales* y *bataclanes*. Los hubo de "cante flamenco" para la "gente del bronce", con "juegos" y "brincas". Pero también existían otros tranquilos y honestos, para familias, los cuales, por cincuenta céntimos, daban café con leche y derecho a presenciar la representación

en el teatro de variedades francés. Y en efecto, excepto *Por dos duros* de Eduardo Macedo y Arbeu, las demás combinan diálogo con canciones, números musicales y bailables: *El registro civil* de Gilberto Gómez Llata incluye tres canciones y dos bailables, *Eléctrico* de Domingo Roiz igual número de canciones y un tango, *Mariposa* de Aurelio González Carrasco, seis canciones, tres bailes y música incidental; *Por un beso* de Julio B. Uranga, cuatro canciones y tres bailes; *Agencia de matrimonios* de José Díaz Conti, seis canciones y tres bailes; *El último juicio* de Santos Pérez de la Jara, siete canciones y dos bailes; *El cabaret de Diabolina* de Alberto Michel, nueve canciones y cuatro bailes; *El rosario de Amozoc* de Humberto Galindo, cinco trozos musicales y tres bailes, y *El Tenorio de Huarache* de Joaquín Pardavé y Carlos Sánchez de Lara, siete bailables y música incidental integrada a la acción dramática.

El género chico, al decir de Deleito y Piñuela, nació en un cafetín madrileño, cuyos propietarios ofrecieron a la clientela obras de teatro pequeñas, por secciones, mientras disfrutaban su bebida, conforme a la moda de los cafetines parisinos que ofrecían variedades musicales. De esa manera, hubo necesidad de ofrecer obras cortas, amenas, que incluyeron canciones y bailables. El género chico, su nombre lo indica, lo era fundamentalmente por su extensión. Casi todas las obras tenían una longitud de un acto dividido en cuadros y escenas; no debían durar más de una hora, tal como sucede en las obras que comento, según puede comprobarse en la nota número tres. En *El Tenorio de Huarache*, me parece notar, además, la presencia cinematográfica, pues su acto único fue dividido en cuatro cuadros con su respectivo título, que debía aparecer en la primera escena al abrir el telón, y eran:

1. El figón del Clavel
2. La descuajación
3. El sofocón
4. Huarache a las puertas de . . .

La manera de utilizar los letreros remite a los subtítulos explicativos intercalados en las películas para facilitar al público la comprensión del argumento.

A menudo, obras populares del género grande fueron parodiadas y

de una piececita, o escenas de recitación o canto. El uso [...] fue extendiéndose hasta el punto de no haber casi café donde no se montase un pequeño tablado, que con un teloncillo o cortina y unos lienzos de rudimentaria decoración, bastaba para los embriones dramáticos o líricos servidos allí y para las escasas pretensiones del público, pp. 1 y 2.



reducidas. La bibliografía de los hermanos Álvarez Quintero<sup>16</sup> registra la "refundición" de *Antón Caballero*, de Benito Pérez Galdós. Era una manera de poner a la disposición de un público numeroso obras destinadas a un sector minoritario de la población. De las obras seleccionadas, *El Tenorio de Huarache* es una reducción a un acto del *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla de siete actos; a la vez que una parodia de una tragedia que se puede conectar con la tradición picaresca.

Otro de los rasgos dominantes del género chico español es el intento de retratar costumbres y tipos populares, inquietud que al parecer tuvo inicio en la época en que surgió dicha modalidad: 1868, año de la implantación de la primera república española. Las obras tenían un espíritu "democrático y popular".<sup>17</sup>

Los autores españoles se apoyaron con frecuencia en viejos sainetes, nacidos de ancestrales entremeses, de jácaras y de mojigangas,<sup>18</sup> tomándolos en ocasiones como modelos y conservando algunos de sus convencionalismos estructurales. En un momento dado y debido al éxito, el género chico o teatro por secciones dio el salto de los cafetines a los teatros junto con la personalidad propia de sus obras.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín, *Malvaloca, Amores y amorios, Puebla de los Angeles, Doña Clarines, El genio alegre*, antología, con prólogo de Ofelia Garza de Del Castillo. México, Porrúa, 1973, p. xxvi.

<sup>17</sup> No es que la zarzuela fuera un medio muy propicio a la politización, pues su carácter ligero y despreocupado la alejaba un tanto de los latidos de la vida civil, pero era evidente que un traumatismo político de las dimensiones de la Revolución de septiembre de 1868 tenía que dejar huellas en su historia. Por supuesto, no todos los compositores y libretistas tuvieron una visión tan oportunista del cambio de régimen como Arrieta, quien se apresuró a escribir el himno *Abajo los Borbones*, a pesar de lo mucho que debía a la depuesta reina Isabel, pero con todo era lógico que el ambiente de la revolución tuviera cierto eco en los teatros [...] Pronto se destacó, de estas sesiones [de género chico] un tipo de zarzuela más llano y populachero que el de la zarzuela grande, basado en escenas y tipos de carácter popular, y en localismos madrileños.

Alier, Roger y Carles *et al.* *El libro de la zarzuela*. Barcelona, Daimon, 1982, pp. 58 y 59.

<sup>18</sup> Castagnino, Raúl H., *Revaloración del género chico criollo*. Buenos Aires, Eudeba, 1977.

<sup>19</sup> El origen del género chico es oscuro, así como las características y duración de las obras representadas durante los primeros años. Deleito y Piñuela, como queda dicho, lo hace principiar en la segunda mitad del siglo XIX, hacia 1868, en los cafetines madrileños. Agrega que tal año el actor Antonio Riquelme comunicó al también actor José Vallés (trabajaban juntos en uno de tantos cafés) la idea de rentar el teatro El Recreo para ofrecer a los noctámbulos teatro.

*Lo viejo y lo nuevo, la originalidad y la copia en el género chico mexicano*

Las características apuntadas las encuentro, todas, en los diez libretos que trato de analizar con las particularidades ya señaladas de *El Tenorio de Huarache*. Los autores mexicanos copiaron o imitaron en el fondo

“por secciones” en vez del teatro usual por “función completa”, que duraba cuatro o cinco horas... entreteniéndole durante una hora sólo, sin exigirle noches enteras, ni entreactos, ni plantones... Las piecitas allí representadas eran generalmente comedias comprimidas o juguetes cómicos (la música vino después), y, si no trascendentales, resultaban graciosas y divertidas, haciendo sus intérpretes una labor primorosa.

Deleito y Piñuela, *op. cit.*, pp. 3-4.

Los precios de entrada serían accesibles al público de escasos recursos por ser un espectáculo dirigido a los estratos bajos de la sociedad. El éxito fue inusitado. Para dicho autor, apologista y nostálgico del género chico, éste fue una nueva modalidad en la forma de las obras. Aparentemente desconocía la trayectoria de la zarzuela desde su aparición en el siglo XVII.

En cambio para Salvador Valverde, apoyado en Deleito y Piñuela y en sus propios conocimientos, el género chico es una expresión más de la zarzuela:

Tres cómicos, conocedores de los gustos y las posibilidades del público —Vallés, Riquelme y Luján— llegaron a la conclusión de que el teatro no estaba al alcance de las clases populares. La butaca, en cualquiera de los teatros madrileños, costaba catorce reales (y treinta en el Real) y la entrada general cuatro reales por función completa. Dividiendo ésta en “secciones” y representando en cada sección una pieza en un acto, pensó el trío revolucionario que se lograría dar al público mayor facilidad. Así nació el “teatro por horas” que tuvo su cuna en el Variedades, con la reposición de todas las zarzuelas de éxito: *El grumete*, *Una vieja*, *El estreno de una artista*, *Los dos ciegos*, *El loco de la guardilla*, *En las astas del toro*, etcétera.

Valverde, Salvador, *El mundo de la zarzuela*. Madrid, Palabras, S. A., 1979, p. 141.

No lo afirma, pero se deduce que coincide con Deleito y Piñuela en que se ofrecieron obras de dos o tres actos comprimidas o refundidas en uno solo, de una hora de duración. El género chico no le merece mayor comentario. Su interés lo capta la zarzuela grande.

En cambio Roger y Charles Allier *et al.* asumen una actitud crítica, sin apoloizar o menospreciar al género chico, para precisar algunas de sus peculiaridades, aunque creo falta todavía un estudio interno de las obras, más profundo, para deslindar con mayor precisión sus características. Los autores tienen la precaución de diferenciar la zarzuela de otras formas expresivas líricas musicadas, la ópera italiana, dramática y bufa, la ópera cómica francesa, la opereta vienesa y la ópera ligera alemana: Allier, *op. cit.*, pp. 13, 14, 61.

Creemos más oportuno utilizar el [nombre] de zarzuela en un sentido muy amplio, que cubrirá con eficacia toda la gama de piezas teatrales con texto hablado y cantado, y destinadas a un público muy concreto.

El denominador común de este público se halla en su afán por encontrar, en la música de las zarzuelas, no una fuente de experiencias intelectuales y emociones estéticas como las que podía proporcionar una ópera seria italiana o, más tarde, una ópera alemana, sino un simple solaz, un mero pasatiempo embellecido por una páginas musicales de ritmo agradable y cantabilidad asegurada. Un pasatiempo parecido al que podía proporcionar una *ópera comique* francesa

y en la forma a las obras españolas, antiguas y modernas. El rasgo más personal lo encontré en el lenguaje, en los tipos y en las costumbres retratados. El muestrario incluye un sainete, *Por dos duros* (1888), que

e incluso una ópera bufa italiana, pero sin el estorbo de una lengua extranjera, apenas comprensible para la mayoría del público español. Y aunque es verdad que, tanto en las óperas ligeras francesas como en las bufas italianas, el libreto suele estar plagado de sandeces parecidas o iguales, lo cierto es que los espectadores suelen desear enterarse del contenido de las letras que cantan los personajes, aunque su poca sustancia no merezca, en principio, tal interés.

Así surgió, pues, la zarzuela como espectáculo destinado a penetrar en un público poco culto, valiéndose de dos armas principales: el atractivo de la música y la gracia cómica (o, en algunos casos, el patetismo) de las situaciones cómicas. Tal como ocurrió con la ópera, también la zarzuela ha pasado, desde su remota aparición en el siglo xvii hasta hoy, por etapas, en las que la relación entre los dos elementos principales del espectáculo ha sufrido alteraciones, tendiéndose en unos casos a dar un claro predominio a la música por encima del texto mientras en otros, los menos, se daba mayor preponderancia al texto hablado, con un trama argumental brillante y teatralmente eficaz.

La relación entre la parte hablada y la parte cantada, en la zarzuela, ha variado, pues, en numerosas ocasiones, y depende también del autor y de su vinculación a una u otra manera de concebir el espectáculo...

La división más conocida de la zarzuela es la que reparte las obras del último siglo en "zarzuelas grandes" y "género chico". Esta división es, en el fondo, un poco arbitraria, pues pretende establecer una frontera entre las obras extensas (dos o más actos) y las piezas breves que se pusieron de moda en el último tercio del siglo xix. Pero, como observó oportunamente Augusto Martínez Olmedilla, "obras en un acto (...) las hubo siempre. Nadie hablaba de 'género chico' cuando se estrenaron *El puñal del godo*, *Artes y corazón*, *El maestro de baile*, *Una vieja*, *El grumete*, *La vuelta del corsario*, *El vizconde*, *El estreno de una artista* y tantas otras. Pero estas producciones aparecían esporádicamente, como excepción y siempre amparadas por obras grandes, a cuya sombra figuraban en el cartel en concepto de fin de fiesta".

En realidad, lo que ocurrió fue que la aparición del "género chico" no sólo supuso una mayor frecuencia de estas formas breves, sino también una mayor popularización del género, apartándose de la imitación que, más o menos, conscientemente, practicaba la "zarzuela grande" respecto de la ópera italiana. Coincide el auge del "género chico" con el creciente desprestigio de la ópera italiana tradicional, movido en las altas esferas de la crítica musical por los wagneristas y secundado en las regiones inferiores por la intensificación del sentido nacionalista que, como en toda Europa, llega a su auge en las postrimerías del Romanticismo.

[...] El llamado "teatro por horas" adquirió una brillantez especial, en esta época, con las temporadas del famoso Teatro Apolo, donde se celebraban cada noche cuatro sesiones seguidas, de una hora cada una, alternando la mayoría de las veces los programas de modo que si alguien tenía interés por permanecer en el teatro podía presenciar dos, tres o hasta cuatro zarzuelas distintas.

Pero el teatro seccionado, las obras breves y la utilización de la música, canciones y bailes entremezclados en las obras con el recitativo no eran una novedad en la tradición teatral española. Emilio Cotareli y Mori afirma que:

Durante el siglo xvii, comenzaba el espectáculo por un tono que cantaban los músicos, acompañados de sus instrumentos: guitarras, vihuela y arpa. En este tono pocas veces intervenían las mujeres.

Seguía luego la *loa*, cuando era función en que debía entrar. Después la primera jornada de la comedia, el *entremés* y la jornada segunda. En pos de ella el

recuerda viejos entremeses de capa y espada en los que los equívocos y los enredos son indispensables en la trama y el sentido del honor en el contenido moral de la anécdota:

¡Usted mi honor ha ultrajado  
y las manchas del honor  
se lavan con sangre!

*baile*; luego la tercera jornada, y cuando procedía ya uno ya otro en los autos del *Corpus*, en las fiestas reales y en las *zarzuelas*, no entraban en las funciones ordinarias.

La *jácara* no tenía lugar fijo en la representación, ni aun a veces señalaba un aparte, descanso o intermedio en ella, yendo, por el contrario, incluida o interpolada en el *entremés*, el *baile* o la *mojiganga*.

Pero cuando iba sola, precedía unas veces y seguía otras a la primera jornada y en algunos casos se cantaba inmediatamente antes del *baile*, aunque esto era raro... Como se ve, en aquella época no se conocían los *entreactos*. Así es que con representarse tantas cosas, no duraba el espectáculo más que dos horas, al menos en los primeros años del siglo xvii.

Cotarelo y Mori, Emilio, *Colección de entremeses, loas, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Madrid, Bailly Ballière, 1911, 2 vols. (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, vols. 18 y 19).

Por lo que se refiere a la música, Deleito y Piñuela afirma que en las obras del género chico "vino después", sin embargo, loas y entremeses del siglo xvi y posteriores solían incluir trozos cantados o musicados cuyo asunto se refería al argumento. Por otra parte, según Cotarelo y Mori, la zarzuela, a diferencia de la ópera italiana, tenía "una gran parte no cantada ni recitada semimusicalmente sino declamada en tono llano y natural, y en la cual la poesía como la prosa poética española muestran en las mejores condiciones y momentos su belleza".

Citado por Valverde, *op. cit.*, p. 14.

De igual manera sucede en las diez obras del género chico mexicano que estudio. Es verdad, hubo algunas obrillas españolas y mexicanas completamente musicadas o cantadas, apegadas a la tradición italiana.

Aparentemente lo novedoso del género chico consistió no tanto en la estructura de las obras, sino en el tipo de obras representadas: una especie de sainete lírico, híbrido, de una hora de duración, nacido de la zarzuela grande mezclada con loas, jácaras, entremeses y mojigangas del teatro del Siglo de Oro.

El ya citado Cotarelo y Mori afirma que al principio sainete significaba cualquier pieza teatral breve y divertida, pero la ignorancia de los autores de la especificidad y de la función de cada una de las obrillas en las comedias seccionadas, originó el sainete que conocemos; lo ejemplifica al hablar del *Sainete y baile de los negros*: "Llamar *Sainete y baile* es ya el colmo de la confusión. Lo que Torres quiso decir fue *baile entremesado*, como más o menos lo son todos sus *sainetes*... *Sainete entremesado para la zarzuela Eneas en Italia*. Otra combinación de nombres que no dicen nada, pues sainete es el entremés y viceversa". Concluye que "poco a poco fue predominando el nombre de *sainete*; y cuando cesaron los bailes ocupó su lugar entre la segunda y tercera jornadas. Siguió así gran parte del siglo xviii hasta que se suprimieron los entremeses antiguos, y entonces desapareció también este nombre de las representaciones".

Cotarelo y Mori, *op. cit.*, vol. 18, pp. cxxxviii a cxliii.

Aparentemente el sainete adquirió independencia y autonomía y fue una piecicilla

[...] Si hemos de morir los dos  
dése usted muerte primero;  
ese honor hacerle quiero.<sup>20</sup>

En 1888 el uso de las espadas era absoleto, pero el autor hace tomar a los actores dos de un trofeo de armas antiguas que decoraba las paredes del cuarto donde se desarrollaba la acción.

*Eléctrico*, de Domingo Roiz, es una obra con un pie en el juguete cómico ancestral y con el otro en las obras del nuevo género chico. Al igual que en *Por dos duros* los equívocos y los enredos son indispensables, así como el sentido del honor:

ELÉCTRICO: ¿Y qué dice ese hombre, padre?  
Respóndeme, dí, ¿qué ha hecho?

TOMÁS: Pues ha dicho de nosotros  
en público oprobio y medio,  
y después de pisotearnos  
y ponernos por el suelo,  
ha hecho que se tenga duda  
de nuestro honor

ELÉCTRICO: Yo lo prometo  
y juro por nuestro nombre,  
padre mío, que vengo,  
y hago feliz a mi hermana  
y rescato nuestro crédito.<sup>21</sup>

que tenía un fin en sí mismo, en la que, al parecer, solía haber trozos musicados, cantados, recitados, actuados o bailados, cuya duración se fijó en una hora al nacer el género chico. Así, pues, aquellas piecicillas son, en última instancia, el semillero de la nueva modalidad teatral, conforme a la afirmación de Castagnino.

Deduzco, de las obras del género chico mexicano analizadas y de la poca bibliografía accesible, que los sainetes se extendieron a una hora de duración y que su acto único se dividió en varias escenas, de acuerdo con la estructura de la zarzuela grande y de las obras dramáticas del teatro serio, ya que las loas y entremeses eran de una sola escena, pues por su función de intermedio debían ser breves. El sainete lírico de una hora de duración parece ser la novedad del género chico por tandas o secciones, aunque, como en todo, hubo sus variantes, pues en México era usual que las tandas fueran más cortas, al arbitrio del empresario.

La novedosa expresión tenía la comodidad de la música, de los bailes, o de las canciones y de la ligereza, elementos que la hacían coincidir con los *café concerts* parisinos, de donde Deleito y Piñuela afirma haberse inspirado el género chico.

Por otra parte, la picaresca, el tono festivo, procaz a veces, la sátira y la burla eran ingredientes en las loas, en los entremeses y en las demás obrillas, así como retratar el lenguaje, las costumbres y los personajes populares, de tal manera que el género chico resultó ser reactualización y revitalización de añejas tradiciones teatrales españolas. Falta todavía averiguar con cuidado la trayectoria del teatro breve en México.

<sup>20</sup> P. 27.

<sup>21</sup> P. 12.

El tradicional duelo iba a tener efecto con un puñal y una pistola, el primero sería utilizado por el ofensor, mientras que el vengador del honor agraviado debía compensar, con la pistola, la diferencia entre las posibilidades de un mayor de edad y un inerte adolescente de quince años. En ambas obras el honor ofendido, por supuesto, queda debidamente restaurado y los equívocos y enredos aclarados, dentro de los lineamientos del teatro clásico español.

Otras obras, a pesar de haber aceptado la nueva forma teatral, mantuvieron el conflicto del honor de la mujer. Tal *Por un beso*, cuyas pretensiones modernas de denuncia social se apoyan en el conflicto del honor mancillado, en este caso el de un joven soldado y el de su esposa, pretendida por un oficial:

BLAS: Mi mujer es una mujer honrada que no me engañará jamás...  
Pero él, él es un perdido que la sigue a todas partes... Que la acedia (*sic*) en donde quiera, estrujando con sus acciones depravadas cuanto más noble guarda el corazón de un hombre... ¡Oh! yo sabré vengarme [...]

Por supuesto que ambas acciones, ofender y vengar la ofensa se cumplen. El duelo se efectúa con un puñal y una espada. En el fondo de este argumento permanecen varios elementos del teatro clásico español, más disimulados que en *Por dos duros* con la música, las canciones y el baile.

Un recurso al que apelan los autores de *Por dos duros*, *Eléctrico*, *Por un beso* y *Mariposa* es el travesti, originado en las añejas comedias de enredos y equívocos. En *Por dos duros* un hombre besa y acaricia a otro hombre al que ha confundido con su esposa en la oscuridad de la recámara donde se desarrolla la acción. En *Eléctrico* el travesti se incluye en la actuación, pues el personaje central, un adolescente, debía ser representado por la actriz a quien el autor dedicó la obra; igualmente, en *El registro civil* y en *El cabaret de Diabolina* unas actrices representan personajes varoniles;<sup>22</sup> el título de la segunda obra es indicador del juego travesti de los autores; en *Por un beso* y *Mariposa* dos personajes masculinos son hombres afeminados; su caracterización y su conducta obedecen a un patrón que sobrevivirá y será asimilado por el cine mexicano; en las películas de ficheras tal personaje tiene un lugar importante en el reparto.

<sup>22</sup> Bravo Villasante, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI y XVII)*. Madrid, *Revista de Occidente*, c. 1955.

Otro rasgo distintivo de *Por un beso* es la misoginia del autor, que parece tener su origen en un conflicto íntimo entre las convicciones de aquél y la práctica generalizada del amor libre entre las personas que retrataba:

GUILLERMO: [...] Yo le dije a mi Fernanda, para casarnos tienes mi voluntad y no quiero que en mis asuntos se mezclen ni el civil ni los frailes.

El primero porque no me gusta andar entre jueces, y los segundos, porque soy enemigo de los muchachos y sabido es que donde se meten esos hay descendencia.

SOLEDAZ: Ella no aceptaría.

GUILLERMO: Sí que aceptó, sólo que fue como todas ustedes, traidora y embustera.

Lucas, otro de los personajes, relata su vida a un amigo: al morir su padre, su madre recibió una carta de un hombre influyente en la que le proponía relaciones amorosas para ayudarla con el sustento de sus hijos: mi madre “se entera de su contenido, se cubre la cara con las manos... da un grito y cae... Nos manda llamar a todos nosotros, la rodeamos, estaba inconsolable. Se separa, separa a mis hermanas que la tenían abrazada y exclama: ‘hijos míos, de rodillas. Dad gracias a Dios porque no desampara a sus criaturas’ y, y...”

ISMAEL: ¿Y qué hombre?

LUCAS: Y a los tres meses era yo Diputado  
(se pasea con aire de satisfacción)

A la muerte de su madre terminó su buena suerte, pero decidió explotar a sus hijas. La plática tenía lugar en la calle, donde Lucas encontró a su amigo cuando iba a insertar un anuncio en la prensa para ofrecer la venta de su hija y que decía: “Joven de 17 años de edad, que está a punto de quitar la leche a una niña de nueve meses, desea tener otro niño...”

En verdad es una visión negativa, amarga y enfermiza de la vida y de las mujeres, disfrazada con música y canciones.

La modernidad de *Por un beso* radica, además de la forma, en el intento de ser una denuncia social alimentada por la desilusión del autor, que a su vez nutre su misoginia.

El argumento de *El Tenorio de Huarache* gira, en parte, en torno

al sentido del honor varonil, pero no es el honor mancillado tradicional, sino el del macho mexicano que necesita amoríos y amoríos para afirmar su virilidad:

JUAN: desde una rotita linda  
a la hija de un aguador  
a (*sic*) recorrido mi amor  
toda la escala social.

Aspecto importante si se toma en cuenta que la obra es una reducción del *Tenorio* de Zorrilla en la que se eliminó la reivindicación moral de don Juan, con lo que se subraya el machismo. En *El Tenorio de Huarache*, obra ligada a la tradición picaresca como ya dije, Chenchá (doña Inés) era una prostituta que se había iniciado en Veracruz, de donde era originaria, pero el padre, que la explotaba, la llevó a trabajar, por causas desconocidas, a un prostíbulo de baja categoría de la ciudad de México. Por lo anterior, es obvio que el sentido del honor femenino o del honor familiar, a la manera tradicional de *Por dos duros* o *Eléctrico*, es inexistente.

Esta ubicuidad entre la modernidad y la tradición, entre la originalidad y la copia, hace a los autores de las obras citadas mezclar expresiones de clara procedencia peninsular con expresiones de uso común en México. El título mismo de *Por dos duros* es elocuente, o estas expresiones de origen ibero: “¡Anda chica, ¿en qué te paras?”, “¡Virgen de Atocha!”, “¡No me da la castaña!”, “¡Vaya un par de zascandiles!”, y otras semejantes.

No me cabe la menor duda de que los autores mexicanos usaron expresiones de procedencia peninsular no sólo por el deseo de copiar, sino por el éxito del género chico español entre el público mexicano. El teatro, en aquel entonces, difundía expresiones populares de la misma manera que posteriormente lo harán la radio, el cine y, más recientemente, la televisión. La aceptación de las obras españolas por el público mexicano queda documentada en las referencias a unas o a la música y canciones de otras: en *Mariposa*, González Carrasco incluye un fragmento de una canción de *La verbena de la Paloma*, una referencia a *La alegría del batallón* y numerosos dichos y exclamaciones españolas: “¡Olé!”, “¡Viva la gracia!”, “¡Esta lavandera vale un potosi”, “Andaluza me dicen las gentes, por mi gracia, mi garbo y mi ley”. En *Agencia de matrimonios* el autor cita a *La alegría de la Huerta* y a *El chico de la portera*; en *El último juicio*, a *Mariana*; y en *El cabaret de Diabolina*, a *El pobre Valbuena* y *El terrible Pérez*.



## *El costumbrismo*

El público determinó, en gran medida, el contenido de las obras del género chico. Los autores que comento parecen haber tenido siempre en mente el tipo de público al que se dirigían. Y el público debió ser popular, pues seis de las obras retratan tipos y costumbres populares: *El registro civil* capta los hábitos y la vida cotidiana de una oficina de gobierno desde la óptica de los empleadillos; también es la visión de éstos sobre las ridiculeces de la clase media que sacrifica su felicidad para guardar las apariencias, temerosa del "qué dirán", en *Mariposa* desfilan los personajes de una vecindad, sobresalen las lavanderas que chismean todo el día; *Por un beso* capta los sinsabores de un soldado raso, víctima de la injusticia; *Agencia de matrimonios*, al parecer producto de un cómico de la legua metido a escritor, las costumbres del teatro y de los personajes que asediaban a las actrices; es también el punto de vista de una persona modesta, al igual que *El registro civil*. *El rosario de Amozoc* es una mirada aguda sobre las costumbres, las ideas y las creencias de la clase media media, y *El Tenorio de Huara-che* capta a los emigrantes del campo a la ciudad cuya vida transcurre en figones, mesones, pulquerías y burdeles de baja categoría; en tal obra es difícil deslindar las costumbres rurales de las costumbres citadinas, porque los personajes están aún cercanos a sus antiguas formas de vida:

Vete a México, taruga,  
le dijeron sus compadres,  
mas como son tan nahuales  
la zorra aquí nos llegó.

Y sin otras ilusiones  
que ponerse unos botines  
no sabe ponerse medias,  
mucho menos calcetines.

No cuenta la desgraciada  
más que veinticuatro yerbas  
y aún zorrita en las primeras  
o segundas aventuras,  
¡Qué sabe de las pinturas  
que hoy se acostumbran echar!

Ya lo viste bien, Juanito,  
me diste en la mera cara

sigue vendiendo las vacas,  
los borregos, las milpitas.

BIBARACHA: (*sic*) (*doña Brigida*): Pobre Huarache,  
no lo desaires, por Dios, no ves que  
es un buen partido. ¡Andale por tu ma-  
má! Si no lo tomas le darán retortijo-  
nes.

CHENCHA: (*doña Inés*): No, de esa manera lo tomaré  
(Va al piano y toma una caja de zapa-  
tos que estará envuelta en papel de  
china color de rosa y amarrada con una  
cinta tricolor. La Bibaracha la alumbra  
con cerillos toda la escena).

CHENCHA: ¡Y qué coqueto viene!

BIBARACHA: Ya se gastó lo menos sus seis realitos.

CHENCHA: ¡Ay! Se me enchueca la mano con que la  
caja he cogido. Mas ¿qué cayó?

BIBARACHA: Un recadito.

CHENCHA: ¡Qué! ¿Será suyo el recado?

BIBARACHA: ¡Ay, qué Chenchá! ¿Pues de quién?

CHENCHA: ¡Ay, Jesús!

BIBARACHA: ¿Qué es lo que te da?

CHENCHA: Nada, un dolor de barriga.

BIBARACHA: Toma un poco de mezcal.

CHENCHA: Y qué bonitas están.

BIBARACHA: Son de piel de Rusia, mas vamos la carta  
a leer.

CHENCHA: La habrá escrito en el portal.

BIBARACHA: Sus centavos le ha costado pero anda...

¡Ay, canijo! ¡Me he tostado!...

El resto de las obras captan costumbres netamente ciudadinas.

*Por dos duros*, *Eléctrico*, *El último juicio* y *El cabaret de Diabolina*, captan costumbres de una clase media en mejor posición económica que los personajes de *El registro civil* y *Agencia de matrimonios*, a no dudarlo debe ser un reflejo de la clase social de los autores. Debo precisar que dos de las obras tienen poco de costumbristas, *Por dos duros* y *El último juicio*. La primera es la supervivencia de una vieja fórmula de las obras cortas del teatro clásico español, según queda dicho, y la segunda es una farsa que sucede en un lugar imaginario.

*Eléctrico* capta costumbres y creencias de la clase media media, del mismo nivel que la de *El rosario de Amozoc*, pero son retratadas con solemnidad, sin la ironía y la picardía con que lo hace el autor de ésta. *El cabaret de Diabolina* refleja conocimiento de las costumbres de la clase media adinerada que viaja, que conoce París, a la Bella Otero y otros centros frívolos de la ciudad de México en los que se gastan fuertes cantidades de dinero. En esta obra encuentro, por cierto, una contradicción entre las costumbres retratadas y los protagonistas, pues éstos son un modesto cajista de imprenta y un ganadero, desde luego que la manera de expresarse tampoco corresponde a la supuesta extracción social de éstos, pues en su lenguaje abundan cultismos y expresiones propios de la alta clase media urbana.

En *El rosario de Amozoc* uno de los personajes es un joven "calavera" que conoce cabarets; al parecer su experiencia ha tenido lugar en centros de baja categoría, pero no tan baja como las pulquerías y los burdeles de *El Tenorio de Huarache*. Uno de los personajes de *El rosario de Amozoc* cuenta que va a asistir a una fiesta en una casa de un amigo con la concurrencia de las cantantes y bailarinas de una compañía de espectáculos recién llegada a la capital, que más bien parece un anhelo del autor que un deseo satisfecho. Refleja aspiraciones por viajar y conocer a la Bella Otero, en cambio en *El cabaret de Diabolina* dicho viaje aparentemente fue una realidad.<sup>23</sup>

He dividido el costumbrismo de las obras en dos categorías: costumbrismo "de por sí" y costumbrismo deliberado, de acuerdo con la actitud de los autores al captar los hábitos de sus personajes.

Si las obras eran para ser consumidas por el gran público, los autores debían utilizar diversos recursos para captarlo, y otro de ellos fue retratarlo, así que necesariamente debían ser costumbristas, es el caso de *El registro civil*, *Agencia de matrimonios*, *Por un beso*, *El último juicio* y *El Tenorio de Huarache*. Para mí es claro que los autores no pretendían captar costumbres influidos por una moda literaria, como Aurelio González Carrasco en *Mariposa*, sino reflejar su propia experiencia: se desprende de las obras una falta de preparación literaria de los autores en las abundantes faltas de ortografía y en la incapacidad de estructurarlas correctamente, sin una trama definida ni una intriga que capte la atención del espectador, que puedo aducir como pruebas de mi deduc-

<sup>23</sup> A veces me muevo en la incertidumbre, sobre todo en estas deducciones especulativas; para comprobarlas sé que debo conocer la biografía de los autores, cosa que por el momento es imposible porque no existen.

ción. Las faltas de ortografía en *El registro civil*, *Agencia de matrimonios*. *Por un beso* y *El Tenorio de Huarache*, es en grado superlativo. Aquí un fragmento de *El registro civil*:

CELADOR: *deshasle esa arrugüita* al Gobierno, para que vea el Pueblo de donde dimana la orden. (Por derecha e izquierda, salen obreros, obreras, criadas, gente de la clase media, etcétera, se *dirijen asia* el aviso y simula que leen).

En *El registro civil* y *Agencia de matrimonios* se manifiesta con claridad el problema de los autores para integrar los cuadros costumbristas a la acción dramática, pues se suceden uno a otro con entera independencia en su contenido, en su acción y en su espacio; la trama unificadora es débil. En *Agencia de matrimonios*, por ejemplo, la escena de la presentación de la obra por los coros es seguida por una escena de una voceadora de periódicos, personaje que no vuelve a aparecer ni tiene nada qué ver con la trama, el tema, el argumento y los demás personajes, ni se precisa el tiempo en que sucede la acción; queda la duda de por qué fue inserta: si por razones sentimentales, para alargar la obra, rendir homenaje a la retratada o por capricho del autor. *El último juicio* presenta la misma incapacidad de unificar los diversos cuadros a la acción dramática. Importaba más a los autores de estas obras divertir al público con cuadros sucesivos diferentes que cuidar la estructura dramática.

#### *El oficio de ser autor*

En *El Tenorio de Huarache* la carencia de una preparación intelectual de los autores es suplida por una intuición y un talento poco comunes para captar el habla y las costumbres populares, para la versificación, para estructurar la obra y para integrar las escenas costumbristas a la acción; quizá seguir de cerca una obra bien estructurada del teatro español, hoy clásica, facilitó el trabajo de los adaptadores. Desde el punto de vista de las cualidades literarias es posible que esta obrita sea la más sobresaliente de las cuatro (las otras, *El registro civil*, *Agencia de matrimonios* y *Por un beso*).

En cambio los autores de *Por dos duros*, *Mariposa*, *Eléctrico* y *El rosario de Amozoc* demuestran conocimiento y oficio, unos más que otros, en el manejo de la composición dramática, de las situaciones

y de la gramática en general. Saben despertar la curiosidad del espectador y mantener su atención hasta el final. Hay trama y la narración de diversos episodios unidos en un final común.

En *Mariposa* y *El cabaret de Diabolina* la línea argumental no es rota abruptamente por un trozo de alto valor argumental cuyo desenlace se vierte en el episodio central. Desde luego que *Mariposa* es la obra más lograda. *El cabaret de Diabolina* es imperfecta. Alberto Michel, su autor, parece haberla escrito apresuradamente, sin darse tiempo para buscar soluciones dramáticas más adecuadas o para pulir la secuencia de los diversos episodios, cuya sucesión llega a ser monótona, y casi anticipan el final antes de la mitad de la obra. La estructura, al parecer, obedece a una fórmula de fácil confección. Es una obra inmadura, tal vez de juventud; su valor radica en la ironía y en la burla que hace de las buenas costumbres, aspecto que trataré más adelante.

La obra de Elizondo contiene, no obstante, elementos que hablan de la preparación intelectual del autor, entre otros y tal vez el más sobresaliente, basarse en dos obras de la literatura clásica universal: *Fausto* de Goethe y *La Divina Comedia* de Dante Alighieri, además referencias históricas o literarias: a un policía le llama "sicario de la delegación" y "Calígula del municipio"; a Diabolina, "Rockefeller infernal", un personaje pregunta *Quo vadis?* a otro que se levanta para salir de escena; es notoria la presencia del teatro español popular en la utilización de expresiones tales como "yo le aseguro a usía", "¡Puñales!", "¡Corcho!"; "¡Una diabla morrocotuda!", etcétera, y en la caracterización de algunos personajes femeninos.

Aurelio González Carrasco en *Mariposa* observó cuidadosamente la vida de las vecindades, a los tipos, sus costumbres, sus canciones y su manera de hablar. Demuestra haber hecho una acuciosa investigación y tener un agudo sentido de la observación; comunica una mirada tierna y amorosa por sus personajes. No construye a éstos basado en una receta, son el resultado de un estudio cuidadoso. Desde luego que en términos generales sigue los lineamientos de las obras españolas para la composición, así como para la creación de los personajes y para retratar al medio; pero vestuario, habla, costumbres, todo, absolutamente todo, pertenece al medio mexicano, que conoce a fondo. Forma española con fondo mexicano. Tiene la virtud de comprender y de simpatizar con sus personajes, además de la sinceridad que se desprende de su obrera, resultado —aparte su intuición— de su sensibilidad y de su talento y de una sólida preparación literaria.

González Carrasco hace la apología del barrio, se fija en los tipos que lo habitan, se anticipa, de esa manera, a Alejandro Galindo, a Ismael Rodríguez, a Gilberto Martínez Solares y a otros directores cinematográficos que harán lo mismo, muchos años después, en sus películas. Para los personajes de *Mariposa*, la vecindad es su mundo y el barrio su universo:

CORO: Margarita siempre está contenta,  
siempre tan bonita, siempre tan igual.  
Es muy chula, es muy *rete* linda  
ella es la alegría de la vecindad.  
Canta, ya que tienes afición,  
canta alguna cosa, por favor.

MARGARITA: Ellos me lo piden, ¿Qué he de hacer?  
Pues si ustedes quieren, cantaré.  
Soy de La Palma, señores,  
y en este barrio nací,  
es por sus hombres tan hombres  
el más famoso de aquí  
Es por sus hombres tan hombres  
el más famoso de aquí.  
Por eso es que yo lo quiero  
y por él sólo yo he de cantar;  
mis penas, mis alegrías  
en él tan sólo se han de escuchar.  
Por ser sus hombres tan hombres,  
por sus mujeres, que fiebre dan,  
es mi barrio el más famoso  
que nunca tuvo la capital.

Por su parte Julio B. Uranga recibió la influencia de Zola en su obra *Por un beso*, especie de “yo acuso” de la podredumbre de la sociedad; tiene un innegable sentido de denuncia inspirado en los naturalistas franceses. El conocimiento de los objetivos de éstos, deduzco, no lo adquirió bebiendo en las obras de ellos, o en los artículos teóricos de Zola, sino a través de lo comentado en charlas de amigos respecto a la actitud valiente de Zola ante las injusticias cometidas en el célebre “Caso Dreyfus”, actitud que había asumido proporciones legendarias. Le importaba más qué decir que cómo decirlo:

BLAS: [...] Canalla, bien haces en hablar así, puesto que por tus venas corre todo el cieno de una generación prostituida... Sólo a las influencias y al dinero se debe el que yo, confundido

entre la soldadesca, soporte una vida de humillaciones y miserias...

- . . . . .
- JUAN: Éste es un buen hombre, lástima que no sea rico.  
BLAS: ¿Y por qué ha de ser lástima?  
JUAN: Porque si lo fuera, no andarían tus asuntos bajo tan malos auspicios.  
BLAS: Desgraciado país en el que no tienen justicia los desheredados de la justicia.  
JUAN: Desgraciado y todo, pero es una realidad...

. . . . .

[...] luché en pro de la honradez y de los grandes ideales, y poco a poco agoté las fuerzas que me quedaban convencíndome de que estaba echando a perder lo mejor de mi existencia en mentiras y farsas convencionales. La honradez, chico, anda por las nubes.

Uranga combina diálogos con canciones y música. Gran contradicción, pretendía divertir para hacer llorar; la obra, se puede decir, es un melodrama. Otra influencia de Zola la encuentro en el lenguaje, en el cual incluye mal disimuladamente la palabra "cabrón", y Zola pretendía retratar con fidelidad a la gente, incluida su expresión oral, para lo que transcribió en sus diálogos las injurias, motivo que fue de gran escándalo. Y en el determinismo moral de los personajes: la "ley de la herencia" explicaba "científicamente" cuanto caso de "anormalidad" moral pretendían retratar los naturalistas mexicanos:

- JUAN: ¿Qué tanto tiempo hace que conoces a Roberto...?  
BLAS: Hace muchos años fuimos condiscípulos y desde entonces dió a conocer sus instintos perversos.

*Agencia de matrimonios*, vale la pena consignarlo, alude a Zola en el nombre de uno de los personajes, Naná.

Dos autores sobresalen por sus aciertos en la construcción de sus obras y en el retrato que hacen del lenguaje y de las costumbres de barrio: Aurelio González Carrasco con *Mariposa* y Joaquín Pardavé y Carlos Sánchez de Lara con *El Tenorio de Huarache*.

#### *Los autores y sus musas*

Otro condicionante de algunas de las obritas es el haber sido escritas para el lucimiento de un actriz, o de un actor o de una bailarina:

*Eléctrico* fue escrita para Amalia Calvo Velasco; *El Tenorio de Huara-che* para Joaquín Pardavé; *El último juicio* para un grupo de actores entre los que estaba Paco Gavilanes, que debía representar a Apolo. Al parecer *Mariposa* fue escrita especialmente para una actriz o bailarina, aunque no lo precise su autor, al igual que *El cabaret de Diavolina* de Alberto Michel. El hecho de que los autores pensaran en determinados actores para los papeles centrales, los hacía incluir pasajes dramáticos, bailables o canciones para exhibir las dotes de sus elegidos.

### *La moral y el moralismo*

El contenido moral de los argumentos estaba en función del público. Retratar los estratos bajos de la sociedad, atraer espectadores y divertirlos con asuntos que les eran familiares, o moralizarlos, hizo que los autores captaran su moral. Porque desde luego que no los iban a agredir con un concepto de la moral o con un argumento que los ofendiera, los humillara o provocara su rechazo (ignoro si captaron el pesimismo de *Por un beso*). Se trataba de que la obra o el momento en que asistían al teatro fuera una ruptura en su rutina, y ese momento debía ser amable, divertido o de sufrimiento con asuntos cercanos. Debía ser una distracción en el sentido literal de la palabra.

Desde el punto de vista de la actitud de los autores frente a la moral, dividí las obras en dos grupos: las que pretendían educar, *Eléctrico*, *Por dos duros* y *Por un beso* que, inspiradas en el teatro breve tradicional, hacían planteamientos moralistas. Y las que no perseguían ninguna moralización, *Mariposa*, *Agencia de matrimonios*, *El último juicio*, *El cabaret de Diavolina*, *El rosario de Amozoc* y *El Tenorio de Huara-che*, cuyos autores rechazan la moral de las buenas costumbres, no sin un íntimo conflicto en algunos de ellos, entre sus convicciones y la reacción de sus personajes masculinos por el abandono de la esposa, por la práctica del amor libre, por la borrachera de las mujeres y otros aspectos.

En *El cabaret de Diavolina* y en *Agencia de matrimonios* no hay honor agraviado que el marido tiene que lavar, a pesar de que en la primera obra la esposa se había fugado seis veces con diferentes amantes, “dejándome en el dolor de muelas más fuerte que he sentido en mi vida”; con todo y el dolor de muelas la perdonó nuevamente. En cambio en *Eléctrico*, en *Por dos duros* y en *Por un beso* el honor mancillado es parte importante de la anécdota.

En *Agencia de matrimonios* para sobrevivir y ganarse la vida después



de la enésima reconciliación, la pareja abrió un negocio, que en realidad era una alcahueta entre quienes deseaban tener aventuras amorosas sin compromiso. Lo del matrimonio en el nombre era para no espantar a otros sectores de la sociedad. Al comienzo de la obra, un letrado precisaba al espectador, que con malicia debía saber leer entre líneas, qué tipo de matrimonios se tramitaban:

Agencia de matrimonios  
!!! La primera del mundo !!!

Se arreglan matrimonios en 48 horas y noviazgos en 24. Servicio rápido, especial para viudos de ambos sexos. Se arreglan divorcios, separaciones temporales o perpetuas, honras fúnebres y toda clase de trámites judiciales, eclesiásticos, civiles y privados que estén en relación con el santo sacramento del matrimonio. Se reciben órdenes por correo, por telégrafo y por teléfono, siempre que el servicio lo permita.

Precios sumamente módicos.  
Condiciones liberales.  
Reserva absoluta.

Correspondencia con todas las lenguas.  
Apartado 122601.

Teléfono 4444½

En *El último juicio* un reclutado por leva, enviado a Yucatán, a su regreso aceptó a un hijo de su esposa, fruto de una relación extramarital durante su ausencia:

CHONA: A que la recién casada; pos ora sí que se vendió la penca; y tú de qué te metes a defender a mi hijo, que ni te conoció antes de nacer puesto que vino al mundo un año después de que te llevaron voluntariosamente... con los soldados a Yucatán.

CORNELIO: Mira, Chona, no me acuerdes la tierra de Pierrot, porque se me sube lo Cornelio (*haciendo seña de cuernos con ambas manos*) a la maceta y luego te dejo recuerdos tristes.

En una plática entre un delegado de la ley y un hombre en *El cabaret de Diabolina* el primero pregunta su nombre al segundo:

CORDERO: Yo soy Cordero... Cándido Cordero, natural de aquí, ganadero y estado viudo reciente.

DELEGADO: ¿Murió su señora de usted?

CORDERO: No señor, se escapó con mi compadre...  
 DELEGADO: ¿Qué se llama?  
 CORDERO: Canseco.  
 DELEGADO: Ya me había imaginado que todo había de ser entre animales.

En *Mariposa*, Aurelio González Carrasco ridiculiza a una matrona; personaje moralmente negativo por su hipocresía, utilizado por el autor para destacar la sinceridad, la frescura y la espontaneidad de sus otros personajes:

VIEJA: ¡Dios Santo! ¡Qué griterío!  
 Parece que están borrachas  
 estas gentes. ¡Qué alboroto!  
 ¡Miren cómo han puesto el patio,  
 de pueros huesos y cáscaras!  
 LAVANDERO 1ª: Usté ya no se resbala  
 ya'stá usté *de a tiro viernes*  
 VIEJA: ¡Vaya usté de aquí, igualada!  
 Si tuviera usté vergüenza  
 ya hubiera puesto la cara  
 donde no la viera nadie.  
 LAVANDERA 1ª: ¡Ay, Dios! Dem'usté su máscara  
 que ya no sirve pa nada  
 pa cubrirme las faiciones.

La simpatía hacia sus personajes, González Carrasco la subraya con la tolerancia y la benevolencia hacia las mujeres que se emborrachan para disfrutar la vida, con la apología de las parrandas de los amigos y con resaltar que las mujeres también saben disfrutar el amor.

En *El rosario de Amozoc* y en *El cabaret de Diabolina* se invierte el significado tradicional de algunos términos, en un juego de "oposición por contrastes"; el infierno es un lugar de placer y pecado, no de sufrimiento y expiación de culpas; el cielo, se deduce, es un sitio aburrido. Diabolina era hermosa y provocativa, sin una pata de cabra o de gallo o una larga cola o un olor a azufre que delataran su naturaleza infernal y réproba:

LEÓN: (*Al verla [a Diabolina]*) ¡Puñales! ¡El diablo!  
 CORDERO: (*con miedo*) Nosotros... francamente...  
 (*reparando en Diabolina con alegría*)  
 ¡corcho! ¡Es una diabla!

DIAVOLINA: No hay que asustarse, amigos míos...

LEÓN: ¡Vaya un rostro bonito!

CORDERO: ¡Todo un divino rostro!

Diavolina invita a los dos amigos a olvidar la fuga de la esposa de León a su cabaret, que no era otro que el infierno:

DIAVOLINA: Os voy a conducir al centro del infierno y os enseñaré mi Cabaret...

CORDERO: ¿Oyes? ¡Nos va a enseñar su Cabaret!

DIAVOLINA: De manera que si no se oponen ustedes...

LEÓN: Ya estamos andando.

DIAVOLINA: ¡Pues al infierno!

LOS DOS: ¡Al infierno! (*Diavolina los cubre con su capa, y hacen mutis por la puerta del fondo*).

Las indicaciones del autor indican que la representación escenográfica del infierno debía consistir en un depósito de vino decorado fantásticamente con "toneles y botellas de caprichosas formas, al gusto del pintor", a ambos lados del escenario se simularían unas botellas "corpóreas" que debían imitar los envases de los vinos populares de aquella época: el anís, el Chianti, el Padre Kerman, el Cura-zao, el ajeno, la ginebra, el whisky, la manzanilla, el bitter,<sup>24</sup> el champagne y el Peppermint; en el interior se colocarían las actrices que los personificaban vestidas adecuadamente. En *El rosario de Amozoc* Luisillo convence a Expedito, un seminarista de vacaciones, para divertirse en una casa donde habría un baile de fantasía con mujeres disfrazadas de diablas, y "una obra cuyo asunto se desarrolla en el infierno".

En *El último juicio*, mal disimuladamente, se tolera y justifica el lesbianismo de Safo y de la Bella Otero. En *El Tenorio de Huarache*, sin asomo de reproche por parte de los autores, se insinúa el lesbianismo de una de las prostitutas de Santa y homosexualismo en don Juan:

Nunca me quedé parado  
no hubo mesón ni lugar  
por mi audacia respetado  
y también me he soplado  
al clérigo y al seglar.

<sup>24</sup> Al parecer se trata de la cerveza, que en aquellos años se introducía a México. Es curioso ver cómo todavía no definían sus características, pues Elizondo cree se trata de un licor o de un vino.

Los autores, por cierto, convierten al convento en el que profesaba doña Inés en un burdel, que también remite al de *Santa*, aunque no fuera de primera categoría:

Sala sencilla, pero decente. Piano a la derecha. Cortinas blancas. Sillas. Al levantarse el telón aparecen Chenchá, mamá Corito y coro de señoras, éstas muy bien arregladas y demasiado pintadas. Mamá Corito tipo como lo indique el director y Chenchá [doña Inés] vestirá pobremente pero limpia y de blanco. Es la más nueva de la casa. Balcón al fondo.

Con la misma facilidad para comprender y tolerar el lesbianismo de la Bella Otero, en *El último juicio* se perdonan las faltas cometidas por los otros personajes que desfilan ante el tribunal supremo, integrado por Cupido, Apolo y Diana, y presidido por el Tiempo, juez supremo, cuyo veredicto fue correr no un velo, sino “una muralla espesa para no recordar ninguna de las muchas injusticias, atropellos, brutalidades, vilezas, etcétera, etcétera, que con tanta saña, y con no menos impunidad cometieron sin que fuesen obstáculos esos llamados tribunales de justicia, que todo hacen, menos administrarla. Así es que, señores, resumiendo, dejemos las cosas tal como están, que lo hecho no tiene remedio”. Los demás miembros del tribunal no objetaron el perdón concedido a los infractores “de la moral y de las buenas costumbres”. Acto seguido pasaron al Olimpo “para ver en qué se entretienen las diferentes secciones del recreo”, y ahí presenciaron el desfile de las Bacantes, “que serán cinco o más, en traje de mallas, al capricho del director de escena, con racimos de uvas en la mano derecha; y en la izquierda, un bastón con hojas de parra alegórico de la cepa”. La canción final de las Bacantes es un llamado al hedonismo, otra de las características de este grupo de obritas:

Somos las Bacantes  
del Olimpo  
que nos gusta todo,  
pero más el vino;  
y si alguno desea  
conocer lo bueno  
le daré a prueba  
el vino del racimo.

Expedito aconseja a Luisillo en *El rosario de Amozoc* que disfrute la vida en lugar de encerrarse en un seminario:

Es que estás loco; es que no sabes de la vida. Ven acá: cómo es que tú, joven, guapo, rico, te encierras tontamente en un seminario, y desdeñas más tontamente aún, los placeres de la vida, los goces del amor, la luz, el sol, las flores, la alegría, los vinos y las cartas y las mujeres; el embelezo [*sic*] de sentirse amado, el regocijo de querer... ¡Oh, tú estás loco, loco, de atar!

Y lo invita a una orgía en una casa de las calles de Libertad número 13 en la zona de tolerancia. Espontáneamente Expedito exclama: “¡que viva la libertad... trece...!” y Luisillo lo libera de las garras familiares, pues estudiaba el sacerdocio obligado por su familia que deseaba tener “un padrecito” en casa. *El rosario de Amozoc* satiriza las costumbres de la clase media de las que en *Eléctrico* se hace una apología.

En *El Tenorio de Huarache* el amasiato es el estado ideal de los novios. Ni pensar en el matrimonio, tampoco usar éste como una condición indispensable para la entrega amorosa de la novia. Lo importante es la entrega total sin condición de ninguna naturaleza. El “honor” de la mujer no debe impedir la plenitud de su amor. Debe sentirse honrada y orgullosa de su decisión:

CHENCHITA: [que lee una carta de don Juan de Huarache]:

“[...] ya ves, telas fui a mercar  
acuérdate que me cuestan  
lo menos catorce reales  
yo bien sé que tú los vales  
no me vayas a tantear  
conque vente, mi Chenchita,  
verás qué vida nos damos  
júyete, pues, y nos vamos  
te espera abajo tu Juan”.  
¡¿Qué es lo que me pasa, cielo,  
que no me puedo contener?!

BIBARACHA: ¡Está, que se me va a caer!

CHENCHITA: “Adiós, ¡Oh! Chenchita de mi alma  
medita por Dios en calma  
los coloquios que ahí van  
y si odiáis esa encerrada  
[en el prostíbulo]  
que ser tu sepulcro debe  
manda a quien todo se atreve  
y Juan de Huarache va por ti”.  
¡Ay! ¡Qué bonito está esto!  
y ya me estoy animando.

BIBARACHA: Pues ándale, ahora es cuando.

CHENCHA: Ora, Biba, pues nos vamos.

BIBARACHA: Pues nos vamos, pero cállate el hocico.

Doña Francisca, madre de la heroína de *El registro civil*, personaje de la clase media media, se queja de que los hombres ya no piensan en el matrimonio como el estado perfecto dentro de una sociedad católica:

Los pocos que piensan en matrimoniarse quieren no una buena esposa, sino una buena dote y hay tantos que nomás enchinchan a estas pobres criaturas, que para no quedarse a desvestir imágenes tienen que abrir su corazón al extranjero.

Efectuando y consolidando, a pesar de ella, la tan temible "invasión extranjera" que haría temblar en el otro mundo al alma de su marido, un pobre liberal muerto por la república y quien antes de morir recomendó a su esposa:

"Mira, Pancha ¿ves esa hija a quien le hemos dado la existencia del ser? Pues bien, ésa se casará con un Mexicano: no quiero en mi familia ninguna invasión extranjera." Y pensar que esto no va a realizarse. ¡Sombra de mi marido! ¿Dónde estás?

La religión es otro elemento importante dentro de la moral de los argumentos. Al igual que el matrimonio y el sentido del honor, es motivo de burla de algunos autores. Es considerada un freno, una seria limitante para el hedonismo: en *El cabaret de Diabolina*, Alberto Michel hace un escarnio de los diez mandamientos, al llamarlos los Diez Mandamientos de la Ley Antialcohólica. En *El Tenorio de Huarache*, doña Inés y sus compañeras son prostitutas, en vez de monjas. En *El rosario de Amozoc* se satiriza a los sacerdotes reprimidos y a las familias católicas.

Santos Pérez de la Jara parafrasea y satiriza a lo que supuestamente debe ocurrir en el Juicio Final en su obra *El último juicio*, en la que, como queda dicho, no hay culpables, ni diablos, ni supra ni inframundo, ni elegidos ni condenados.

Quizá la burla mayor a la religión sea convertir al infierno en un sitio para el placer y la diversión.

Esta actitud de rechazo hacia la religión es una oposición, y una protesta contra los dogmas de la Iglesia, no a las creencias de la gente. Ninguna de las obras que comento plantea una nueva alternativa a las creencias religiosas. Todos los personajes son católicos, apostólicos

y romanos, y a menudo invocan a diversos santos de la corte celestial en sus exclamaciones de sorpresa.

Las obras, tal vez, están encaminadas a liberar a los espectadores de sus sentimientos de culpa al transgredir las normas morales impuestas por la Iglesia católica. Los personajes de estas comedietas no se arrepienten de sus actos, tampoco manifiestan sentimiento de culpa; por el contrario, amar, emborracharse y comer forman parte del rito del buen vivir. Los autores de *Mariposa*, *Agencia de matrimonios*, *El último juicio*, *El cabaret de Diabolina*, *El rosario de Amozoc* y *El Tenorio de Huarache* son indulgentes y tolerantes. Ven a sus personajes paternal y bonachonamente, con envidia, por saber disfrutar los placeres de la vida.

La vida no es ese tránsito hacia una vida mejor que enseña la religión católica, es el momento único e irreversible para disfrutarla, para vivirla. *El último juicio*, *El cabaret de Diabolina* y *El rosario de Amozoc* plantean que es mejor ir al infierno, donde se disfrutaban cabalmente los placeres, que al cielo. Los personajes deben entregarse a la alegría de vivir para, después de muertos, continuar esa eterna borrachera. La vida y la vida después de muerto debe ser un torbellino de satisfacciones gozosas.

La borrachera tampoco es pecado. Libar es una manera de gozar la vida, la amistad, a los amigos. Se bebe para ser más feliz. Eres feliz, pero si bebes puedes ser más feliz, parecen decir a los espectadores González Carrasco, Joaquín Pardavé y Alberto Michel.

Los autores no pretendían modificar la conducta de los espectadores con el buen ejemplo; los retrataban sin censurar sus actos. En este sentido, sus obras son de una concesión moral absoluta. Los personajes no son herejes, ni heréticos, ni pecadores, son fieles cristianos, creyentes que saben vivir su vida. Es, tal vez, este aspecto, uno de los más apasionantes de las obrillas.

*Eléctrico* es la única que va contra semejante concepción de la vida terrenal y del inframundo (*Por dos duros* es caso aparte). Ciertamente pretende ser anticlerical, pero la moral que plantea es una moral católica. Al parecer fue escrita por un liberal cuyo propósito era quitar a los sacerdotes o a la Iglesia el papel de rectores de la conciencia de la sociedad, pero no a su moral, que queda convertida en LA MORAL por excelencia: respeto a la virginidad de la mujer antes del matrimonio, fidelidad conyugal y lealtad al padre, a la familia y a las buenas cos-

tumbres de la clase social a la que pertenecen los personajes. El clero es ejemplo de costumbres perversas:

TOMÁS: ¡No hay duda que se progresa!  
El clero, sí, siempre el clero;  
¡ven a ver qué articulejo!

NICASIA: ¿De qué se trata?

TOMÁS: ¡Casi nada!  
Mira el encabezamiento,  
fuga de la señorita  
N con un reverendo.  
¡Imponte del asunto!

TOMÁS: ¡Temor! solamente a Dios  
pero a ese Dios que no vemos,  
y no al que esos miserables  
tienen como parapeto  
hecho en trozos de madera  
o pintado sobre lienzos,  
para saciar los antojos  
de sus instintos perversos

Así como hubo obras que estaban con un pie en el pasado y el otro en la modernidad, de la misma manera hubo autores que no superaron sus prejuicios de clase, y sus obras reflejan un íntimo conflicto entre su actitud y la actitud de sus personajes, similar al de Julio B. Uranga en *Por un beso* de que ya hablé. Tal el caso de Rafael Elizondo en *El cabaret de Diabolina* y Humberto Galindo en *El rosario de Amozoc*. Sobre todo el primero. La iconoclasia y la irreverencia son más aparentes que reales porque ocultan un respeto hacia algunos aspectos de la moral convencional. Lo puedo ejemplificar con el papel que tiene la mujer en la diversión masculina: sólo es un objeto de placer. Los autores, en el fondo, creen que el matrimonio es el estado perfecto para la mujer. En ambas obras un tipo especial de mujeres son las que se prestan para complacer a los hombres: las actrices y las bailarinas, a quienes en aquellos años se les llamaba genéricamente "cómicas" y la sociedad las consideraba prostitutas de lujo. En *El rosario de Amozoc* una despedida de soltero es amenizada por una concurrencia de actrices de zarzuela, mientras que en *El cabaret de Diabolina* las bailarinas hacen amable la tristeza del marido abandonado.

En *El registro civil*, *Agencia de matrimonios*, *El último juicio* y *El Tenorio de Huarache* no detecto ningún conflicto entre los autores y la práctica, por parte de sus personajes, de costumbres que contravenían la



moral establecida. Se limitan a expresar la que, al parecer, era su cotidianeidad. Son auténticos voceros de su clase social.

Santos Pérez de la Jara en *El último juicio* es, quizá, quien neutraliza con éxito sus prejuicios de clase y logra una narración en tercera persona en la presentación de sus personajes, en los que un vicio es una virtud o una cualidad especial para disfrutar la vida.

En cambio Aurelio González Carrasco, en casi toda su obra, parece liberado de sus prejuicios, hasta que, casi al final, pone en boca del protagonista la promesa del matrimonio, porque su madre, en vida, anhelaba que Mariposa, una muchacha "pobre, bonita y honrada", decente, guapa y orgullo del barrio, fuera su esposa. Salida un tanto forzada porque el autor había seguido de cerca las obras españolas que apologizan al amor libre.<sup>25</sup>

### *Movilidad social*

En ninguna de las obras el problema del ascenso de clase social es parte medular del argumento. *Eléctrico* y *El registro civil* captan a una clase media media empobrecida que pretende conseguir dinero para recobrar su sitio y mantenerse en él. Mientras el dinero llega, los personajes viven de las apariencias. En ambas, el matrimonio de una de las hijas con un barón de recursos económicos es la solución al problema:

REFUGIO: No te aflijas, mamá, piensa que con mi casamiento saldremos de tanta deuda como nos agovia (*sic*) y acabarás tus días tranquila.

FRANCISCA: Gracias, hija mía, gracias. No esperaba menos de ti, eres el vivo retrato de tu madre, generosa, muy generosa.

REFUGIO: ¿Generosa? ¿Y por qué?

FRANCISCA: Porque vas a sacrificarte, casándote con un hombre a quien tal vez no quieres y sólo lo haces para que cambiemos de situación.

La necesidad y la solución del problema económico obligaron a la madre de la joven a traicionar la promesa dada a su marido de casar a la hija con un mexicano, como quedó dicho. Un oficinista de esta misma obra, es, tal vez, el único que pretende romper las limitaciones de su posición social mediante el ascenso a jefe de oficina. Las demás

<sup>25</sup> Especialmente *La canción de la Lola*, obra basada en un sainete de Ricardo de la Vega, incluida en la antología de Antonio Valencia, citada en la nota número 11.

obras reflejan conformismo en cuanto a la posición social de los protagonistas.

Las ocupaciones de los personajes son diversas, en *El registro civil* burócratas, un abarrotero, dos turistas norteamericanos, el coro lo integran "obreros, obreras, criadas, gente de clase media", entre ellos un aprendiz de cajista. *Eléctrico* es un bolero, o betunero como se les decía aquellos años; abundan los clérigos y las beatas de ocupación no precisada, quizá su casa, la vida contemplativa y el chisme; hay un sacristán. Las lavanderas son los personajes centrales de *Mariposa*; desfilan también un pintor de brocha gorda, un zapatero remendón, un tendero español, un payaso ambulante, una murga callejera, gendarmes, estudiantes, "cirqueros, cirqueras, músicos, gente del pueblo". En *Por un beso*, oficiales y soldados de la tropa. En *Agencia de matrimonios*, un actor fracasado, una actriz retirada, prostitutas y un hombre de negocios. En *El cabaret de Diabolina*, un guardavía, un cajista, soldados, burócratas, un ganadero y prostitutas. En *El rosario de Amozoc*, la clase media media es, propiamente, el eje del argumento. Y en *El Tenorio de Huarache*, emigrantes del campo a la ciudad y empleados menores del rastro.

### *Canciones, bailes y música*

Si el objeto de las obrillas era distraer al público de sus problemas, la música, los bailables y las canciones tuvieron un lugar importante en la iconoclasia, la ironía y la burla. En *Por un beso* introducen una nota alegre, de contraste, contrapuntean el drama.

De las obras del género chico que aquí comento ninguna era musicada o cantada en su totalidad. Excepto *Por dos duros*, dialogada, las demás alternan diálogos largos con canciones y bailables, algunos de cierta longitud. La letra de las canciones, y aun los bailes, tenían un sentido en la narración dramática; la acción no se congela para insertar un momento musical; por el contrario, aquélla sigue su curso. En este sentido, el género chico se hace tributario de la ópera o de la zarzuela. Algunos trozos musicales son solos, dúos, tercetos o cuartetos.

El argumento de las obritas no gira en torno al éxito de una canción o de un ritmo musical, como sucederá en algunas películas mexicanas de la etapa sonora, *¡Ay, Jalisco, no te rajes!*, *Me he de comer esa tuna*, *Historia de un gran amor*, *Del can can al mambo*, *Las viudas del cha-cha-cha*, *Zacazonapan*, etcétera. Las canciones y los bailes sirven para destacar las virtudes de los personajes, para subrayar algún aspecto del

argumento, o son monólogos, “apartes”, para comunicar al espectador el estado de ánimo o el conflicto por el que atraviesan los personajes. Es innegable su función teatral.

*El registro civil* incluye tres canciones, una jota y un *cake walk*, baile norteamericano que por aquellos años llegaba a México. La letra de las canciones es bella en su versificación y en su contenido; satiriza y se burla de los trámites que el gobierno pretendía hacer obligatorios para todos los mexicanos en una oficina del registro civil, y de las costumbres de la burocracia.

El tono burlón y festivo es mantenido en las canciones de todas las obras, lo que debió agrandar a los concurrentes al teatro. Sólo *El rosario de Amozoc* y *El Tenorio de Huarache* no incluyen canciones, los autores optaron por utilizar música incidental y bailables. La primera tiene llamado para cinco trozos musicales, uno bailado, y la segunda para tres, uno perfectamente integrado a la trama, “Gonzalitos, durante esta escena cada vez que lo crea conveniente, tocará el violín para escamar a don Juan y a Lucio. Al llegar al final de la escena se le romperán las cuerdas en el mismo momento que dice Juan ‘Pues va’”. Incluye también una *Diana* y música que debía ambientar al burdel; las danzas eran un *Jarabe tapatío*, una machicha fúnebre, una danza de las muertes y un can can francés. En *Eléctrico* se baila un tango; en *Mariposa*, un paso doble, un sonecillo y una mazurca; en *Por un beso* la orquesta tocaba un tango, una danza y “gran concertante”; *Agencia de matrimonios* incluía un vals, un baile de la serpentina y un can can francés; *El último juicio*, un jarabe y un can can; *El Cabaret de Diabolina*, un baile flamenco, una danza hindú, un *cake walk* y un baile no identificado; y, por último, *El rosario de Amozoc*, tres bailes, seguramente al gusto del director de escena.

Las obras más tardías de la selección, *El rosario de Amozoc* (1907), *El cabaret de Diabolina* (1908) y *El Tenorio de Huarache* (1909) dan mayor importancia a los bailes, sobre todo la primera y la última, quizá porque para esas fechas el llamado género psicalíptico se había impuesto en el gusto popular y del cual el can can era su antecesor inmediato. En *El Tenorio* los cuadros quinto, sexto y séptimo son completamente bailados. El quinto, la machicha fúnebre que sigue al suicidio de don Juan, lo debía bailar el coro; el sexto es una danza de las muertes y el séptimo, una apoteosis, era un can can danzado por todos los integrantes de la compañía.

El género psicalíptico se apoyaba en danzas atrevidas, insinuantes,

sensuales; las bailarinas usaban poca ropa para lucir la belleza de su cuerpo. Me atrevería a decir que es una moda surgida de las innovaciones de Isadora Duncan. En México se consolidó y desarrolló vertiginosamente a partir de 1908, cuando Gaspar de Alva, empresario de la Academia Metropolitana, importó de Francia hermosas bailarinas que atrajeron la atención de los mexicanos.

### *El lenguaje coloquial*

Los autores de las obras retrataron a los diversos estratos de la sociedad con su habla cotidiana. La manera de expresarse de los personajes los identifica e individualiza a la vez. En *Eléctrico* se expresan de una manera radicalmente distinta a los de *Mariposa* y a los de *El Tenorio de Huarache*, y de una manera similar a los de *Por dos duros* y *El rosario de Amozoc*. Es el lenguaje de la clase media media. En cambio el lenguaje de *Mariposa* es el del lumpen; y el de *El Tenorio de Huarache* es el de los parias, si por parias se entiende a los emigrantes del campo a la ciudad, sin empleo fijo y cuya cultura oscila entre la cultura campirana y la citadina; especie de desarraigados; dejan el campo para conocer una experiencia diferente, que todavía no asimilan y frecuentemente se aferran a su pasado campirano en busca de seguridad:

JUAN DIEGO: En brazos del vicio  
desolado te abandono,  
Huarache: yo te perdono  
y me vuelvo a San Patricio.

Esa gama tan diferente de matices sociales enriqueció el lenguaje coloquial de las obritas, que a la larga se convirtieron en un riquísimo repositorio del lenguaje popular, al que, para su estudio, dividí en varias categorías, de acuerdo a la utilización por los autores de las formas de expresión que a continuación enlisto:

- A. Dichos
- B. Modismos
- C. Albuces
- D. Refranes
- E. Invocaciones
- F. Leperadas
- G. Arcaísmos
- H. Nahuatlismos

Tales modalidades por lo general se mezclan en un mismo párrafo o en una misma estrofa, como se apreciará en los diversos ejemplos que exponga.

Los dichos y los modismos son los más abundantes, uno tras otro hasta completar, a veces, un largo párrafo o una extensa estrofa.

Desde luego que el estudio del lenguaje coloquial de las obras, a mi parecer, amerita sobre todo un enfoque lingüístico, filológico, semántico o de dialectología comparada para penetrar a fondo tan bellísima y misteriosa selva. Al carecer de una instrumentación especializada, me limito a hacer una aproximación armado de unas cuantas y deficientes herramientas: <sup>26</sup> mi curiosidad y dos o tres tratados de la ciencia del lenguaje. Ojalá la lectura de este artículo despierte el interés de otros para enriquecer los estudios de este aspecto del teatro frívolo, verdadero reto para el estudioso del lenguaje.

María Moliner <sup>27</sup> define al dicho como una "frase hecha que contiene una máxima o una observación o consejo de sabiduría popular". Y según el *Diccionario* <sup>28</sup> de la Real Academia Española de la Lengua, puede ser agudo, oportuno, intempestivo y malicioso. Son más abundantes en las obras que retratan los estratos bajos de la sociedad; en cambio, en las que captan las costumbres de la clase media su utilización es medida. Nuevamente los polos son *Por dos duros* y *Eléctrico*, por un lado, y *Mariposa* y *El Tenorio de Huarache* por el otro. Eduardo

<sup>26</sup> La deficiencia radica en la vaguedad y las imprecisiones y contradicciones de María Moliner y el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia de la Lengua en la definición de cada uno de los conceptos que empleé para clasificar el lenguaje popular. Por ejemplo dicho y refrán serían prácticamente lo mismo; sin embargo, en la práctica son dos cosas distintas. Modismo y giro también son términos equivalentes, según tales fuentes. Quizás hubiera sido mejor emplear el sentido común, pero aun éste naufraga en el maremágnum de las modificaciones hechas cotidianamente a la expresión gramatical correcta.

Este artículo en parte fue inspirado por la lectura ocasional del libro de Elizabeth Luna, *Sintaxis de los verboides en el habla culta de la ciudad de México*, editado por nuestra Universidad en 1980, y nacido del seminario de Juan M. Lope Blanch de investigaciones sobre dialectología mexicana, que obedece a un proyecto de estudio del habla culta en las principales ciudades hispanoamericanas; el libro de Luna es notable por la manera de estudiar el lenguaje inmediato. Sólo espero que mis deficiencias estimulen a otros a penetrar correctamente el lenguaje popular.

Pensé, en un momento, suprimir esta parte del artículo, porque muestra con claridad mis limitaciones en cuanto al estudio del lenguaje, pero era salirme por la tangente. La dejé para llamar la atención y despertar la curiosidad sobre un aspecto poco tratado del teatro popular y del cine mexicano.

<sup>27</sup> Moliner, María, *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos, 1966, 2 vols.

<sup>28</sup> *Diccionario de la lengua española*. Madrid, Real Academia de la Lengua, 1970.

Macedo y Arbeu se apoya poco en los dichos; son unos cuantos los que inserta en su discurso, entre otros.

“Nunca pierde paseo”, para indicar que un personaje está pendiente de lo que ocurre o del último chisme.

“No me da la castaña”, indica duda.

“Eso tiene tres bemoles”, un problema de difícil solución.

“Doblemos la hoja”, deseo de olvidar voluntariamente.

“Aquí hay gato encerrado”, sospecha.

“Donde me pesquen se arma la de San Quintín.”

“Por darle al violín le di al violón.”

“Y yo he sido tan bolonio.”

“Voy a perder el pellejo.”

“Me he metido en camisa de once varas.”

Algunos no han pasado de moda y son de fácil comprensión, en cambio para comprender el significado de otros forzosamente se debe leer con cuidado el texto.

En relación a *Mariposa* y *El Tenorio de Huarache*, *Por dos duros* y *Eléctrico* contienen pocos dichos. He aquí un pequeño fragmento de *Mariposa* en la que se suceden las frases hechas y usadas durante años y años y aún presentes en el lenguaje cotidiano:

*Yo no sé qué es de mí,  
yo sin ella no puedo vivir;  
yo la siento dentro del alma,  
imposible es olvidarla  
porque es ella mi solo querer  
Es mi vida, mi alma entera.  
Imposible olvidarla,  
aunque nunca me haga caso  
suyo siempre yo seré  
que por ella yo siento  
que me arrastra un delirio de amor*

Los subrayados son míos para destacar lo que según la definición de Moliner sería un dicho o frase hecha, lo mismo en el siguiente diálogo:

ANASTASIO: *Antonces [sic], qué alegas.*

ZENÓN: (Alargando la mano) *Que te caigas con los cobres.*

ANASTASIO: *Trabaje.*

ZENÓN: *Ésa no es tu cuenta.*

*Además... tú ya bien sabes que de que l'obra escasea... escasea.*

ANASTASIO: *¡Ya lo creo!*

*Sobre todo, cuando hay vieja que trabaje como burro nomás pa que el señor tenga con qué curársela y darse tanta facha en la taberna.*

ZENÓN: *¡Zas! No 'stoy com' otros días.*

A continuación transcribo un fragmento del diálogo inicial de *El Tenorio de Huarache*:

JUAN: *Bien bailan estos malditos pero que Judas me parta si al terminar esta carta no pagan bien sus brinquitos.*

BUTAGO: *¿Qué tal? ¿Qué te ha parecido?*

RITO: *No me ha parecido mal, pero esto es mucho mejor, el pulque está de primera.*

BUTAGO: *¿Y qué tal las enchiladas?*

RITO: *Reflais, están superiores, pero baja el órgano más, si no ese...*

BUTAGO: *¡Calla! Pero oye tú ¿Quién es ese matón?*

RITO: *Anda, pues con el que ando en las tantiadas.*

BUTAGO: *¿Se las trae?*

RITO: *Pero de veras.*

BUTAGO: *Rico, ¿eh?*

RITO: *Trae su fierrada.*

BUTAGO: *¿Y reata?*

RITO: *De las mejores.*

BUTAGO: *¿Y hombre?*

RITO: *Con diez calzones.*

BUTAGO: *¿Mexicano?*

RITO: *Me pa.*

BUTAGO: *¿Y cómo se llama?*

RITO: *De veritas no recuerdo.*

BUTAGO: *Largo le jala (viendo beber a Juan).*

RITO: *Es gran pipa.*

BUTAGO: *Y ¿a quién canijos escribe?*

RITO: *A su papá.*

BUTAGO: *Vaya un hijo.*

RITO: *Más héchate (sic) ya el candado.*

Si se comparan los dichos de *Mariposa* con los de *El Tenorio de Huarache* se observa con claridad que los autores retrataron el habla de dos sectores sociales diferentes. En éste el lenguaje es más arcaico, indicador de la extracción campesina de los personajes y de los autores,

pues en el campo los cambios en las costumbres y en la mentalidad, es sabido, son más lentos. El lenguaje es menos actual.

La misma María Moliner define al modismo como la "locución, o sea expresión pluriverbal de forma fija que se inserta en el lenguaje como una pieza única. No hay delimitación clara entre las distintas designaciones. Parece acertado reservar el nombre 'modismo' para las que no constituyen una oración completa (dejando para las que la constituyen la designación 'FRASE hecha'), y que, además constituyen algo más que particularidades de la construcción (a las cuales conviene el nombre 'giro'); quedarían así incluidos en esta designación los 'modos adverbiales' y los idiotismos, así como las frases que, haciendo oficio de un adjetivo, una preposición o una conjunción, son algo más que adjetivos, preposiciones o conjunciones, por entrar en su composición un nombre o un verbo". Por su parte, el *Diccionario* citado agrega que es el "modo particular propio y privativo de una lengua que se suele apartar en algo de las reglas generales de la gramática", con lo cual quedan incluidas dentro de los modismos una serie de palabras sueltas insertas dentro de una frase cualquiera. Y como los autores que comento pretendían captar el habla vernácula, fijaron infinidad de modismos, algunos acústicos, otros gramaticales. En efecto, creo que una de las variantes de los modismos es la manera de pronunciar algunas palabras, truncándolas o acentuándolas en una vocal codificada por el uso, pero no por la gramática. Algunos de los autores, los concedores de las reglas, particularmente Aurelio González Carrasco, tuvieron el cuidado de subrayarlos, otros los transcribieron sin mayor preocupación porque es claro que desconocían un mínimo de las normas de la buena escritura. He aquí algunos usados por González Carrasco: *verdá, relindas, ¿Qué siofrece? ¿Onde vas?, Por l'escalera, Pus ya puedes, vesitas, pa vesitarlo, creoque*, etcétera. José Díaz Conti rescata otros en su obra *Agencia de matrimonios*, sobre todo en el monólogo de La Güera:

Aquí *stad* . . . *L'Imparcial*, el Mundo y el Popular . . .

Aquí *stá* La Biblioteca Colorada.

Aquí *stás* . . . uno que se lo lleva su *Majestá* la tristeza (con el perdón de sus mercedes).

Alevántense cuando les *cante'l gallo*, se van a sacar los *pé* . . . *riólicos* y *aluego* de haberla *vocifereado* todo el día, no les queda ni *p'aflojar* sus centavos y haberla de dormida en el mesón más *prósimo* . . .

Es *l'único* que me apesará las pilas: *estropearme'l* gañote *pa* piernotar en *l'hotel* del Jardín . . . del Tequesquite.



En *El último juicio* el breve diálogo de Chona y Cornelio está construido con modismos acústicos y gramaticales.

Es curioso observar que los personajes de españoles y de los indígenas son usados con mayor frecuencia por los autores para rescatar la acústica de su manera de expresarse; y que *El Tenorio de Huarache* incluye pocos modismos acústicos, a pesar de retratar el habla de personajes con poca o nula escolaridad, tal vez se deba al desconocimiento de los autores de las normas gramaticales, desconocimiento que los obliga a tratar de escribir correctamente las palabras. Digo “trataban de escribir” porque abundan las faltas de ortografía, a cambio de respetar la pronunciación correcta de las palabras.

Los valores acústicos de los modismos están, no obstante, incompletos, pues faltó a los autores el “cantadito”, la entonación, el giro acústico dado a las palabras, imposibles de captar, a pesar de los esfuerzos de los autores. Tal vez sólo grabando en cilindros de cera, primero, y en discos, después, pudieran haberlos fijado. Ahora se cuenta con grabadoras, con la televisión y con el cine para el registro de las particularidades acústicas del lenguaje coloquial.

Extendiendo la definición de modismo del *Diccionario* de la Real Academia Española de la Lengua, se puede decir que ciertos modismos gramaticales son aquellas expresiones vernáculos comprensibles por lo general sólo por el grupo social que se expresa con ellas. Son abundantísimos, en algunas obras más que en otras, a veces su lectura es difícil porque han caído en desuso, al igual que algunos dichos: *clachar, garnis, hornilla, jile, restirar, venir chuco, dar chispa, mepa*, etcétera.

Y de acuerdo con Moliner, algunos modismos son sentencias cabales, lenguaje cifrado comprensible en nuestro caso, sólo por los capitalinos, donde se desarrolla la acción de los argumentos analizados. Ambas modalidades expresivas, considero, son un tipo de regionalismos, conforme a la definición del *Diccionario* citado, y de localismos, ligados, frecuentemente, con acontecimientos que afectaron en su momento a los capitalinos: “Deshasle (*sic*) esa arrugüita (*sic*) al Gobierno”, “echar la gorra”, “ya’stará viruela negra”, etcétera. *El Tenorio de Huarache* capta, en un determinado momento, las expresiones de los empleados menores del rastro, tal vez de los tasajistas y de los desplumadores:

BORRASCAS: *Aplástense manises*, y que siga Andaconella engrandeciéndolo a don Lucio.

ANDACONELLA: No empecemos, no empecemos. Yo sí lo que claro te

digo es que conozco a don Lucio y que dudo que el Huarache pueda ponerse con él.

BORRASCAS: *¡Qué ornilla (sic) eres! Sabes que a Juan el Huarachelas hecho talesque a ciegas se puede apostar por él.*

ANDACONELLA: *¡No me linches! Pues ¿Qué tienes?*

BORRASCAS: Mucha plata.

JUAN: De aquellos días la bulla  
a paralar yo la renuncio  
remitomar a las mentadas  
que me lleve y de mi gloria  
podréis clachar con mi anuncio.

A su vez, algunas obras contienen regionalismos y localismos peninsulares usados por los mexicanos, porque se apegaban con cierta fidelidad a la receta española, según quedó apuntado al referirme a *Eléctrico* y a *Por dos duros*. José F. Elizondo en *El cabaret de Diabolina* recurre frecuentemente a dicho apoyo: le es imposible desprenderse de la influencia española. Y es que, como dije, por el éxito de las obras españolas, el público aceptaba expresiones y modismos peninsulares.

Otras expresiones de menor abundancia de uso excepcional, son los albures, los refranes, las leperadas, y los arcaísmos, entre los que incluyo a los nahuatlismos.

La medida en la utilización de los albures y de las leperadas parece haber tenido su origen en la represión ejercida por las autoridades y la sociedad. Los autores los insinúan, pero sin duda en el escenario los actores tenían mayor libertad para expresarlos y los pronunciaban completos. En las obras los autores puntearon las leperadas o utilizaron un retruécano para sugerirlas quizá porque los libretos que analizo provienen del fondo documental del registro de la propiedad intelectual, y los autores debían reprimirlas para no molestar a las autoridades, pues conforme al reglamento, toda obra que ofendiese a la moral y a las buenas costumbres debía ser prohibida. Ambas formas de expresión verbal lo hacían. En la práctica con seguridad había mayor tolerancia, sobre todo en los teatros de arrabal, donde los argumentos de algunas obras eran una línea débil que se apoyaba fuertemente en los albures, en las leperadas y en las obscenidades dichas o hechas por los actores, según se deduce de las crónicas periodísticas. Ni el *Diccionario* de la Real Academia Española de la Lengua ni María Moliner incluyen

la palabra albur como expresión gramatical, en cambio Francisco Santamaría<sup>29</sup> en su *Diccionario de mejicanismos* dice que es “calambur, retruécano, equívoco malicioso, palabra de doble sentido”; yo añadiría que casi siempre tiene un sentido erótico disfrazado por ser un lenguaje semireprimido. Para mí el erotismo con frecuencia va implícito en el albur y a veces no es una sola palabra, sino varias, ocasionalmente es un fragmento de diálogo que encubre el significado total del albur; tiene un poco o un mucho de acertijo;

SECUNDINO: (aparte) Ésta ya empieza a ejercer el oficio de suegra.  
Cochero, cochero.  
VOZ DENTRO: ¿Qué se ofrece?  
FRANCISCA: Que para, digo que pare.  
VOZ DENTRO: No puedo, voy cargado.  
FRANCISCA: ¡Animal!  
SECUNDINO: ¿Quién?  
FRANCISCA: (Dirigiéndose a don Onofre) ¿Usted ha visto, gente más mal educada?

ENRIQUE: ... Ya tengo en la bolsa una recomendación como tranca para el Gobernador, creo que ahora sí se me cuajará el ascenso y la morenita costurera, ya me dio esperanzas, creo que muy pronto... Tarán tarán.  
PEDRO: ¡Qué templado eres! Pues acuérdate de mí cuando estés...  
ENRIQUE: ¿Qué?  
PEDRO: De jefe, hombre, de jefe, si esa recomendación da chispa no te olvides meter el hombro.

PEDRO: ¿Tiene usted padre?  
HOMBRE: Nomás madre, mi padre ya está juzgado de Dios.  
PEDRO: ¿Cuáles son sus testigos?  
HOMBRE: Estos chamacos.  
PEDRO: ¿Pero cómo quiere que éstas criaturas atestigüen que es usted hijo de su madre?  
HOMBRE: Adiós... adiós... pues yo he de ser hijo de la suya.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Santamaría, Francisco J., *Diccionario de mejicanismos*. México, Porrúa, 1959.

<sup>30</sup> *El registro civil*.

VIEJA: Si se da una un resbalón . . .  
LAVANDERA 1<sup>3</sup> Usté ya no se resbala, *ya'sta usté de a tiro viernes*.<sup>31</sup>

SOLEDAD: La otra noche le dije quedito:  
no te muestres conmigo reacio,  
acelera tu amor un poquito,  
no camines, por Dios, tan despacio . . .  
Si seguimos con este sistema  
voy a creer que no tienes . . . cariño  
para el ser que se muere de pena  
y no puede quitarte lo niño . . .  
Busco en vano cocer en el horno  
a un pedazo cualquiera de hielo  
esto debe quedarse concluido,  
necesito yo un hombre capaz  
de que dé el cumplimiento debido  
a mi sexo, mi rango y demás . . .  
Ya me sueño con él entre flores  
satisfecha mi bella ilusión . . .  
este sí que es hombre, señores,  
les devuelvo su buena opinión.<sup>32</sup>

FAKIR: —Yo he oído decir  
—que una joven muy guapa  
se enamoró del Fakir  
según dicen por ahí.  
—Pero yo debo advertir  
que nada hay que extrañar  
pues en lances de meter y sacar  
el Fakir no tiene igual.

MUJER: —Sí señor . . . , lo de los boliches;  
pero no cuento lo meloso y galante  
que estaba con doña Isabel . . . pues yo ví que le  
coía las bolas . . .<sup>33</sup>

MILAGROS: ¿Y las monjas, padre, cómo están las monjas?  
LIBRADO: (*Dando un gran sorbo*) Yo creo que están buenas.  
CASTO: ¡Cómo! ¿Buenas?

<sup>31</sup> *Mariposa.*

<sup>32</sup> *Por un beso.*

<sup>33</sup> *El último juicio.*

LIBRADO: Digo, que creo que estarán buenas, pero deben andar muy mal.<sup>34</sup>

BUTAGO: ¿Rico, eh?

RITO: Trae su fierrada.

BUTAGO: ¿Y reata?

RITO: De las mejores.

BUTAGO: ¿Y hombre?

RITO: Con diez . . . calzones.

RITO: Pus ¿qué te duele?

BIBARACHA: El cu . . . tis, las piernas y lo demás.

RITO: ¡Ya! No estás acostumbrada a montar.<sup>35</sup>

Las leperadas sugeridas son *pendejo*, *chingada*, *culo* y *cabrón*. El verbo *chingar* es sugerido en diferentes tiempos.

Una sorpresa para mí fue la escasa utilización de refranes, incluso en obras tan cuidadosas del habla coloquial como *Mariposa* o *El Tenorio de Huarache*; son usados en una cantidad todavía menor que los albures y las leperadas. La sorpresa consiste en que, en cuanto obras dirigidas a un sector popular, el refrán expresa una sabiduría o una experiencia popular. He aquí los que localicé:

Al portero sobornando, mas siempre reflexionando.

Siempre reflexionando estaré alerta.

Con el tiempo y un ganchillo hasta las verdes se alcanzan.

Con el tiempo y con saliva . . . (variante del anterior).

*El último juicio* incluye varios, puestos por el autor en boca de Sancho Panza cuando lo hace comparecer ante el Tiempo, Cupido, Apolo y Diana, el Tribunal Supremo, pero recuérdese que para Cervantes Sancho Panza era un gran refranero:

Si peligras por un lado, pónlo a recaudo; y no por mucho madrugar amanece más temprano [...] y el talento del burro, está en servir a su amo y no cansarse; más vale malo conocido que bueno por conocer.

<sup>34</sup> *El rosario de Amozoc.*

<sup>35</sup> *El Tenorio de Huarache.*

*El Tenorio de Huarache* contiene uno solo, "todo es según el color del cristal con que se mira".

También supuse que las invocaciones santorales serían nutridas por tratarse de personajes creyentes en la fe católica, pero me equivoqué. Al igual que los refranes, son de uso limitado.

Los autores fijaron también algunos arcaísmos, como la h aspirada y nahuatlismos, obsoletos ambos en el lenguaje citadino actual, *nagual*, *asta mostla*, *talesque*, *Cahuanzi*, *huilota* por puta, mercar, alpargata mía, etcétera. *El Tenorio de Huarache* es la obra más nutrida de nahuatlismos.

Vuelvo a repetir, frente al uso inmoderado y en cantidad prácticamente ilimitada de dichos y de modismos, contrasta la mesura en la utilización de otras formas del lenguaje coloquial listadas. Creo sería útil seleccionar cuidadosamente cada una de las expresiones y leerlas con cuidado con el auxilio de las disciplinas del lenguaje, para ver cuáles han sido superadas y cuáles no, pues sin duda su estudio ayudará a detectar los agentes de cambio, que, a su vez, serán los mismos que han transformado a la sociedad.

Me parece que el valor primordial de las obras el día de hoy es haber captado con fidelidad el habla vernácula, las costumbres y la mentalidad de los estratos sociales retratados. Tal vez la música sea otro de los valores inherentes, pero por desgracia no encontré ninguna partitura de las canciones ni de los bailes ni de la música incidental. Algunas canciones son ligeras y agradables al oído, contienen una ironía y una picardía tal que en ocasiones no es posible contener la sonrisa. También me parece que es difícil hacer una reposición de las obras respetando literalmente el libreto. Es necesario, creo, una adaptación para hacerlas vigentes. Quizás habría que destacar la alegría de vivir, el hedonismo, lo iconoclasta y la burla a la moral de las "buenas costumbres" para actualizarlas.

Otro valor inmanente es el carácter documental de las mismas. En cuanto documentos, son susceptibles de uso múltiple, de acuerdo con la sensibilidad, los intereses e imaginación de los investigadores que las utilicen.

Diciembre de 1983.