

margo su

el teatro  
de revista

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

Este concepto del teatro frívolo, escrito por el poeta Luis G. Urbina y publicado en *El mundo Ilustrado*, en 1908, aún es vigente para las capas de la clase media, que siempre ha visto toda manifestación popular con gran desprecio y ajenamiento.

Sucede todo lo contrario con el pueblo, quien encontró en el teatro de revista su propio lenguaje, sus formas de expresión y medio de comunicación. El periodo de mayor brillantez del género abarca de 1911 a 1921, coincidiendo con los sucesos más importantes de la lucha armada revolucionaria. El teatro de revista no solamente cumplió con su cometido de información, sino que llegó en un momento dado hasta a politizar al público y a influir notablemente en el turbulento juego de la política mexicana.

Luis G. Urbina, en ese entonces, no podía imaginar que el subgénero teatral de la revista musical iba a ser la estructura ideal

que recogiera, para fortalecerse a sí mismo, todas las peripecias, cambios y momentos de la revolución mexicana. Esta estructura, bastante compleja, ha tomado prestado sin discriminación alguna, de todos los géneros teatrales y formas de espectáculo, lo que necesita para implementar su tipo peculiar de entretenimiento. Utiliza la comedia, el sainete, la zarzuela, la ópera, la opereta, la extravagancia, la canción popular, el burlesque, las atracciones circenses, el ballet, la pantomima y el estilo paródico-crítico de los **fin diseurs** que nos llegan desde los **café concert** de París. (De este último elemento que se desarrolla como el **tour de chant**, se reconoce el origen del **sketch**. Es por esta mezcla indiscriminada de elementos que en el lenguaje teatral la revista musical está catalogada como género ínfimo. Los únicos géneros puros en el teatro son la tragedia y la comedia; de ellos nacen todos los demás, que por ese sólo hecho son catalogados como impuros, conocidos como subgéneros. De manera que el término ínfimo no debe ser interpretado como despreciable, sino como género impuro muy sofisticado.

La revolución de 1910 encuentra los teatros de México ocupados por numerosas compañías extranjeras, sobre todo españolas. Compañías de repertorio que lo mismo podían representar Shakespeare o la última zarzuela estrenada en Madrid, que ya incluía morcillas referentes a la situación política española, las que nuestro público festejaba porque conocía como si se tratara de lo propio. Los teatros eran los centros de reunión frecuentados por la aristocracia y la alta y media burguesía. El dictador y su esposa asistían invariablemente a los estrenos, enviando valiosos presentes a las divas debutantes que llegaban del extranjero.

Los autores mexicanos, mientras tanto, hacían esfuerzos vanos por destacar en esta dura competencia. En ocasiones aisladas se intentó cimentar un teatro mexicano que reflejara nuestra realidad y tratara nuestros problemas, ¿pero qué problemas podía tener el país durante el periodo de la "paz augusta"? Y los autores, impelidos por el tipo de público asistente a los teatros, se equivocaban al escribir zarzuelas y comedias que imitaban con desventaja, en corte y temas, a los modelos europeos. Ya en 1907 hubo intentos loables, pero fallidos, para impulsar el teatro mexicano: los empresarios del "María Guerrero", mejor conocido como el "María Tepache" (numerosas tepacherías rodeaban el teatro), lanzaron una convocatoria a los autores mexicanos, ofreciendo atractivos premios en metálico a quien lograra escribir una obra que alcanzara el centenario de representaciones. A pesar de que los autores respondieron con entusiasmo, el premio quedó desierto.

Consecuentemente, esta misma situación era sufrida por los actores nacionales: existía siempre una superioridad numérica y

de calidad interpretativa de los actores españoles por razones obvias. Estos últimos representaban su propio teatro, dominando mucho mejor sus costumbres, lenguaje y problemas. A "los de casa" sólo se les contrataba para cubrir las partes más pequeñas siempre y cuando los tipos fueran de "gente decente" y tuvieran una buena pronunciación de acento hispánico.

Se escribe teatro político en esos años: "Sangre Obrera" en 1906, a raíz de los sucesos en Cananea; "Rebelión", que toca el tema de la explotación de los mayas; "En la Hacienda", escrita en 1907, que denuncia el derecho de pernada, pero se apela siempre a la moral cristiana y al orden divino para lograr una mejor forma de vida de los peones y los trabajadores. Estos temas peligrosos se manejan con mucha discreción y buen gusto. Hasta las obras alusivas al 2 de abril, hechas para alabar al dictador, son moderadas; ningún autor se atreve a representarlo en el escenario, sólo se le menciona en los momentos heroicos.

Es precisamente en 1910 cuando el poeta José Juan Tablada rompe esta tibieza en el tema político escribiendo su famosa parodia "Madero Chanteclair", en la que ataca sin piedad al sufragista, ridiculizando sus aspiraciones políticas, su vida privada y familiar y su trabajo. A pesar de que la rapidez de los sucesos revolucionarios impidieron el estreno, la obra se imprimió y tuvo una gran difusión, logrando importantes y controvertidas corrientes de opinión pública.

La lucha armada interrumpe la corriente constante de las compañías teatrales españolas, que en sus giras para "hacer la América" tenían como etapa obligada la visita a México, repentinamente las salas quedan sin obras nuevas que sean atractivas para el público y sin actores de renombre. Para hacer frente a esta situación de emergencia en las funciones diarias de los teatros, se recurre a los **reprisses** mezclados a una infinidad de estilos: en una sola noche se representa una zarzuela, un estremo o un "apropósito", un sainete, una comedia en un acto, y en los "fin de fiesta" se echa mano de cualquier cosa que ofrezca la mínima posibilidad de ser convertida en espectáculo. Se presentan **trouppés** de luchadores, ilusionistas, transformistas, novillos que son toreados en el escenario para hacer charlotadas, asaltos de **jiu-jitsu** y hasta un ayunador profesional, que deja de tomar alimentos durante un mes; se instala en el vestíbulo del Teatro Principal. Todo esto se combina con bailarinas, coupletistas, excéntricos y magos.

Ante la falta de material nuevo que ofrecer el público, los empresarios se ven obligados a acudir a los autores nacionales, cuyas filas se ven engrosadas y enriquecidas por numerosos periodistas de talento, que tenían mucho que decir de una situación política en plena efervescencia, encontrando en la revista teatral la tribuna ideal para exponer sus ideas revolucionarias que

así llegarían directamente al pueblo, tomando en cuenta que en esa época sólo el 18 por ciento de los habitantes del país, mayores de diez años, sabía leer.

De este modo empieza el auge del teatro frívolo mexicano; la crítica social y política ejercida desde el escenario atrae inevitablemente a un nuevo tipo de espectadores. En las salas de los teatros se comparte la diversión indiscriminadamente entre funcionarios y choferes, sirvientes e intelectuales, empleados y artistas. Este amplio margen de acción y sus posibilidades infinitas determinarán la inclusión en el género de músicos, actores, escenógrafos, intelectuales y artistas notables, que se resisten a quedar marginados de este importante movimiento. (José Clemente Orozco y Diego Rivera pintaron escenografías para la revista musical, contribuyendo con su talento al enriquecimiento del género.)

El 10 de junio de 1911 se estrena la zarzuela "México al Día", en la que ya se encuentra una gran carga política y revolucionaria: en un decorado se presenta un retrato monumental de Francisco I. Madero, y simultáneamente se toca el himno a Aquiles Serdán. Son momentos en los que el público, emocionado, se pone de pie para vitorear a los héroes. Pero la apoteosis se alcanza cuando las bandas militares, proporcionadas por la guarnición de la plaza, tocan el himno nacional.

El éxito es avasallador, en tal medida que la revista, a lo largo de toda su historia, utiliza como recurso infalible el Himno Nacional, cantado al final de las funciones, para reforzar los libretos "flojos".

Después del éxito de "México al Día", los autores avanzan con mayor audacia y escriben una parodia de "Don Juan Tenorio", en la que el presidente electo ya no sólo aparece en la escenografía, sino que es el protagonista de la historia, que también presenta a todos los personajes políticos del momento. El general Porfirio Díaz es don Luis Mejía; aparecen también el licenciado Sánchez Azcona y el general Bernardo Reyes. El papel de doña Inés sufre un desdoblamiento curioso: a momentos es el pueblo y en otros es la Presidencia de la República. En todos los libretos de las revistas musicales es común la falta de solemnidad con que se referían a las autoridades y funcionarios. Este tratamiento debió haber sido factor determinante para lograr la cercanía entre pueblo y gobernantes.

Siendo la revista "un espectáculo de actualidad política, literaria, mundana, teatral y deportiva, en cuyo texto se pasa revista a hechos y personajes del día, presentándolos en caricatura", naturalmente de la misma tuvo que surgir el personaje más importante del género: el cómico. Este cómico tiene el acierto de personificar al pueblo y se expresa por él; siempre es el débil, el desheredado, la víctima de las consecuencias y solamente puede sobrevivir gracias

a su ingenio y a su picardía; recoge el habla y el sentimiento crítico popular, escenifica los diálogos y problemas de la calle para devolverlos al público en forma de sátira. Es la única manera en que el pueblo puede hacer oír su voz y disfruta escuchándose a sí mismo. La influencia del cómico crece, ya no sólo divierte a la gente haciéndola reír, sino que toma también el papel de orientador político. Sus opiniones tienen una gran fuerza sobre el público cautivo y esta fuerza —¿porqué no?— se puede utilizar de una manera parcial para atacar o fortalecer a cualquier caudillo.

Participar en este peligroso juego tiene graves consecuencias cuando se pierde: destierros, cárcel, agresiones físicas, o se reciben agradables premios cuando se apoya al ganador. La historia del teatro frívolo está llena de anécdotas muy ilustrativas de peripecias sucedidas a cómicos, autores y hasta a compañías enteras. En la noche de estreno de "El Terrible Zapata", la sala es invadida por un grupo de zapatistas que interrumpen la función. El joven autor se esconde en el telar del teatro, donde permanece por horas esperando inútilmente que los furiosos seguidores del Caudillo Sureño abandonen el lugar, hasta que vencido por la fatiga decide enfrentarse a ellos. Lo único que le exigen es que destruya el libreto y lo dejan en paz. El autor, escarmentado, jamás volvió a tocar el tema zapatista. La carrera del gran actor cómico Beristáin se vio truncada por el destierro: huyó hacia La Habana, donde permaneció cinco años cuando cayó del poder el tirano Victoriano Huerta, a quien el "Cuatezón" Beristáin había dado todo su apoyo desde el escenario. No es gratuita la presencia permanente de caudillos y generales en las salas y los camerinos de los teatros.

Muy cercana a la importancia del cómico como personaje del género, encontramos a la **vedette**. Cuando el autor considera que el tema a decir es más escabroso, la solución es ponerle música, hacerlo **couplet** y depender de la gracia femenina para suavizarlo. El grado de picardía y la sabia manera de interpretar, son definitivas para el encumbramiento de la **vedette**, que no requiere de una voz potente ni bien educada para el canto y sí de una atractiva figura y una linda cara para deleite del espectador.

La crítica política, alma del género, es llevada hasta las partes musicales del mismo. La revista ha tomado de la extravaganza las producciones con grandes efectos de tramoya. Los autores no se limitan al diálogo, y en estas partes visten a las bailarinas y a las vedettes como símbolos y personajes de su obra. Así, vemos en los escenarios cantando y bailando a la patria, la paz, la democracia, Mister Sam, la crisis, el oro, la plata, los billetes, los principales periódicos, etcétera.

Sobre estas bases, el teatro de revista se establece como el medio formador de opinión pública. Sus integrantes son gente combativa

y politizada que toma partido en la lucha revolucionaria, pero enfrenta los primeros obstáculos serios en 1917. Por una parte, el cine, entonces una incipiente industria, trata de convertir los teatros en salas de proyección, y por la otra, el gobierno de Venustiano Carranza grava sus entradas con un 10 por ciento de impuestos. ¿Se pensaba que ya no era necesaria la función crítica y politizadora de los teatros de revista, tomando como un hecho que el país entraba a una era de estabilidad? El gobierno revolucionario establece la Constitución, y los funcionarios empiezan a preocuparse por el control de este medio de información, que es la trinchera de los periodistas e intelectuales más aguerridos de la época.

Para solucionar estos nuevos y graves problemas, la gente de teatro decide unirse formando el primer sindicato de artistas teatrales. Organizan un paro general, logrando la derogación del alto impuesto, y en su lucha contra el cine obtienen un proyecto de ley proteccionista para sus fuentes de trabajo: "donde se construya un teatro o exista uno, el edificio no podrá ser destinado a otro uso".

Aun cuando estas primeras batallas parecían ganadas, el tiempo demostró lo contrario. De cualquier modo, el Estado ha conservado siempre todos los medios de ejercer una censura que parezca cualquier cosa excepto censura. Y era absurdo pensar que el avance del cine se pudiera detener con un simple reglamento.

En 1919, en pleno éxito de la revista política y en ocasión del estreno de "La República Lírica", en la que se mencionaba satíricamente la campaña electoral de Alvaro Obregón, Pablo González e Ignacio Bonillas (este último candidato desconocido por el pueblo, pero que contaba con las simpatías de don Venustiano). Carranza ordenó la clausura inmediata del teatro, y la supervisión de la obra, "pues alborotaba y escandalizaba". Bonillas alcanzó la popularidad gracias a la obra de teatro, donde le fue puesto el apodo de "Flor de Thé" debido a la finura de sus modales. Afortunadamente Luis Cabrera y Félix F. Palavicini, al frente de numerosos editorialistas, publican en los diarios una bien argumentada defensa de la libertad de expresión, que convence al presidente y permite al teatro político seguir adelante en su función.

A la muerte de Carranza le sucede don Adolfo de la Huerta, quien aceptaba de buen grado la crítica del teatro de revista, lo que de todos modos no fue obstáculo para que las autoridades gravaran al doble los derechos de representación de las obras de autores mexicanos y al mismo tiempo se empezara a ejercer abiertamente la censura, pidiendo con anticipación los libretos de las obras para mutilar especialmente el chiste político.

Ante estas medidas se desarrollará aún más el ingenio de

público, cómicos y autores, que utilizarán el doble sentido y la mímica de los actores para expresar lo que no está escrito en los libretos. Así se prolongará durante la década de los veinte la vida del género, que todavía tendrá temporadas de gran éxito, a pesar de que las instituciones se van consolidando.

1930. Llega a México la novedad que sorprende al mundo: el cine sonoro. Este medio de comunicación es ahora más completo; las historias habladas son accesibles a todo tipo de público, y no sólo eso, el cine parlante también canta y baila. Han pasado treinta años desde que fue calificado, en el Circo Orrin, como "un rayo de luz que hace mucho ruido y proyecta vistas sobre una pantalla".

Se funda la primera gran radiodifusora industrial: XEW, a la que le siguen inmediatamente otras emisoras en el resto de la República que se integran a la cadena de esta estación. A su vez, esta cadena absorberá a algunas estaciones que funcionaban antes de la aparición de la W, originando así la gran cobertura que alcanza a toda la república Mexicana y Centro América. El número de radioescuchas suma cifras inimaginadas, la señal es recibida simultáneamente por miles y miles de personas. El radio como medio de comunicación sí desplaza inmediatamente al teatro a un segundo término, y conforma, según sus necesidades, un nuevo tipo de valores populares que competirán ventajosamente con los anteriormente establecidos. El cómico radiofónico ya no es agresivo y crítico, sino ñoño y torpe; la gracia de la *vedette* no puede ser transmitida por las ondas hertzianas. Por su mismo carácter no encuentra sitio en el nuevo medio y es reemplazada por la cancionera de voz bien timbrada y agradable. La información noticiosa se da al público de una manera seria, sin comentarios cáusticos. Sin tener que salir a las calles, la familia mexicana se reúne en torno a su receptor que ofrece diversión y entretenimiento para todas las edades.

Estos dos nuevos medios de comunicación masiva tienen en común el respeto por las instituciones y las buenas costumbres, condición indispensable para ser bien vistos y aprobados por todas las clases sociales.

El público, influenciado por la radio, prefiere cantar. Ignorando la política de la que ha sido marginado, negándose a reconocer el agobio de las terribles consecuencias de la depresión económica, origina el periodo del fenómeno conocido como "el larismo" cuando aprende todas las canciones que hablan de sensualidad y "pies pequeños como alfileros" para escapar de la realidad.

El teatro de revista, según su tradición, atrae a todos estos nuevos valores, pero comete la grave equivocación de modificar esencialmente sus estructuras para darles cabida. Se escenifican las canciones de moda dirigidas y cantadas por los mismos compositores e intérpretes de la radio. El autor, base indiscutible de

la revista hasta entonces, se ve obligado a replegarse al **sketch**, ya solamente cubrirá de 15 a 20 minutos del espectáculo.

La revista se adecua y unos años después llega al Palacio de las Bellas Artes, convertida en grandioso espectáculo folklórico, aderezado con profusión de jícaras, zarapes de Saltillo, impresionantes coros, lentejuelas; multitud de bellas bailarinas, monumentales decorados, etcétera. Pero ya para entonces ha abandonado su esencia; ha renunciado a la crítica social y política, se ha despojado del cómico sucio, alburero y pelado que cuestionaba a los funcionarios. La vedette dice las canciones románticas del radio y baila sin picardía; se viste elegantemente. Todo el espectáculo parece sacado de Hollywood: blanco, amable, dulce e inofensivo, con el fin de lograr la aprobación de la clase media. Un espectáculo limpio que ofrece sana diversión y esparcimiento al público familiar de buenas costumbres y al turismo. Esta temporada fue patrocinada por el Estado.

En noviembre de 1935 José Clemente Orozco afirma, en una carta dirigida a Luis Cardoza y Aragón:

esto usted lo sabe mejor que yo. Pero yo quiero mencionar especialmente el teatro. En el caso particular de la pintura mural de 1922-35, el teatro fue la más poderosa influencia en la pintura mural, algo así como el 80 por ciento. ¿Qué el teatro en México no existe? Sí existe y ha existido el teatro de Beristáin, la Rivas Cacho, Soto, los escenógrafos Galván y mil más "soldados desconocidos", y lo más curioso es que este teatro comenzó en 1910 ¡también!. Antes de que los pintores pintarrajearan y se holgaran con repeticiones de ejidos y matracas zapatistas, héroes y tropa formada, ya Beristáin y la famosa Amparo Pérez, la Rivas Cacho y tantos más, "servían" a las masas auténticas obras proletarias de un sabor y una originalidad inigualadas, ya se habían creado "El Pato Cenizo", "El País de la Metralla", "Entre las Ondas", "Los Efectos de la Onda" y millares más, en donde lo que menos importaba era el libreto y la música, pues lo esencial era la interpretación, la compenetración de los actores con el público, formado éste de boleros, chafiretes, gatas, mecapaleros; auténticos proletarios en galería, rotos, catrines, militares, prostitutas, ministros e intelectuales en luneta.

Puede fácilmente imaginarse qué clase de obras se representaban entre actores y público. Las leperadas estallaban en el ámbito denso y nauseabundo, y las escenas eran frecuentemente de lo más alarmante. Sin embargo, había mucho ingenio y caracterizaciones estupendas de Beristáin y Acevedo, quienes creaban tipos de mariguanos, de presidiarios o gendarmes maravillosamente. Posteriormente, este género de

teatro degeneró (no es paradoja), se volvió 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 insoportables 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 horrible radio con sus locutores, magnavoces y necedades interminables.

A partir de entonces la revista política tiene que refugiarse en las carpas que proliferan en todos los barrios de la ciudad, en las que el público proletario se divierte como en los buenos tiempos. En los teatros sólo sobrevive en casos esporádicos; las instituciones se han fortalecido, y paralelamente a ellas la censura. El cine y la radio le han arrebatado la supremacía, el teatro frívolo se ahoga por falta de fuerza en sus estructuras. Como respuesta, los autores de revista echan mano a un recurso inesperado: las revistas de evocación, nostálgicas, en las que la crítica política se sublima y se disfraza a fuerza de comparaciones graves entre el ayer y hoy. Presentan al público la vida tranquila y sin sobresaltos del porfiriato, personificado por dulces y sabios ancianos de modales amables y profunda moral cristiana, que contrastan con el México brutal de hoy, representado por los arribistas enriquecidos ilícitamente en la Revolución, que atropellan todo a su paso. La fórmula obtiene tanto éxito que se repetirá durante varios años y llegará más tarde al cine, que ha venido avanzando sin la espectacularidad de la radio, pero con un desarrollo seguro.

Posteriores intentos de teatro político son rápida y eficazmente ahogados: en 1940 muere el autor Castro Padilla a consecuencia de una brutal paliza que le fue propinada por "agitadores obreros" cuando veía pasar, a las puertas del teatro Lírico, una manifestación de trabajadores.

En 1943, la misma noche del estreno de la obra "Las Aventuras de Max y Mino", en la que se comentaban las aventuras amorosas del hermano del Presidente, los empresarios son deportados —uno de ellos es el esposo de la guapa tonadillera Conchita Martínez, que entonces vivía en México y era íntima amiga del General—, y el autor, Rodolfo Sandoval, es golpeado bárbaramente por manos anónimas y nunca se recuperará. El teatro es clausurado inmediatamente después de la función por no cumplir con el reglamento de bomberos; se reabrirá unos días más tarde, sin haber modificado sus instalaciones y equipo, pero retirando la obra del cartel.

Estos hechos serán definitivos para la gente de teatro. Estaban acostumbrados a la lucha política puesto que a lo largo de toda su historia habían sufrido cárceles, persecuciones, agresiones y des-

tierras. Pero las condiciones les permitían estar dentro del juego, tomar partido, luchar y expresarse según sus convicciones. Ahora los tiempos habían cambiado: la fuerza de su medio se encontraba seriamente menguada por sus dos grandes rivales, el cine y la radio; ya se les podía callar impunemente y no existía otro partido donde refugiarse y fortalecerse, no había oportunidad de defensa; el origen de las agresiones era desconocido y las autoridades siempre “prometían investigar”.

Ya el camino del teatro de revista se acorta: llega con dificultades a la década de los años cincuentas, aprovechando los valores del radio, del cine y últimamente del **boom** de las casas disqueras que viven el momento de auge, y detectando sabiamente los grados de la censura que viene siendo manejada como una válvula de escape. En esta década, considerada como la del desarrollo, el impulso de crear una nueva ciudad moderna con aire, ahora sí, de gran urbe, llega a modificar las calles, que se convertirán en grandes avenidas limpias. Se eliminan los puestos callejeros que dan mal aspecto a los prados primorosamente florecidos. De la misma manera, se evitarán los centros de reunión del lumpen, no son estéticos. El gobierno de la ciudad inventa lo que viene a ser el golpe de muerte al teatro frívolo: los precios tope. Se conviene en establecer un precio inalterable en los boletos de entrada a teatros y cines, que se mantiene durante ¡quince años!, sustentándose en que si estos espectáculos son populares en su esencia, el Estado debe proteger al pueblo de la voracidad de empresarios que pudieran tratar de encarecer indebidamente la diversión sana de las masas. El teatro frívolo muere por hambre: desaparecen el Lírico, el Tívoli, el Follies, el Iris, el Margo. Éstos son los mismos años en que la televisión se está imponiendo como el nuevo medio de comunicación masiva.

Así se cierra definitivamente el ciclo del teatro de revista en México, al que Carlos Monsiváis define brillantemente:

La vitalidad de este “género chico” o “teatro frívolo” —al respecto, los testimonios son concluyentes— fue definitiva y permitió:

- a) La vitalización del habla popular, la introducción de palabras y términos, la flexibilización del lenguaje mediante el albur y el duelo con el público, la creación y la entonación de un nuevo idioma urbano, todo lo cual también presionó para que el teatro mexicano prescindiese del acento hispánico;
- b) La introducción pública de lo que también públicamente se consideraba “obscenidad” y “malas palabras”. Esto trajo consigo una profunda identificación con el espectador no

habitudo al orden de hipocresía y tabúes sexuales del teatro “decente”;

c) La presentación de la grotesca como realidad estética. Las viejas cómicas y su auditorio proletario y lumpenproletario mostraban una despreocupación genuina por los estándares de presentación física del teatro de familias;

d) La elaboración de una crítica sobre acontecimientos del momento, suspendida desde los días de revistas –como El Hijo del Ahuizote y de las caricaturas políticas– crítica que, auspiciada por los bandos en pugna, es feroz y llega a situaciones límite: los sainetes reaccionarios durante el régimen de Madero (El tenorio Maderista de Tablada); los apoyos a Huerta del célebre Cuatezón Beristáin.

También, el teatro de género chico se presta admirablemente, una vez establecido el maximato, para verter la protesta y la disidencia, para entusiasmar o enfurecer una concurrencia integrada habitualmente por los políticos en el poder y sus opositores. Teatro e intriga palaciega: en los camerinos de las vedettes se fraguan planes y se firman acuerdos burocráticos. Como en el porfirismo, el teatro vuelve a ser el eje vital de una sociedad.(...) Para este público, el teatro frívolo es su posibilidad periódica de asimilar con rapidez (de comprender en términos entrañables) lo que vive y cómo lo vive. No sólo se genera un primordial humor ácido ante las represiones y corrupciones que infestan al país. También se reparten juicios políticos elementales en una sociedad despolitizada y hay una adopción masiva de puntos de vista primarios pero cáusticos y regocijantes.\*

Hoy, en el único teatro frívolo que sobrevive a todas estas peripecias, contamos con un público tradicional en un número relativo tan reducido, que no podría figurar ni como pequeño porcentaje, estadísticamente hablando. Con el crecimiento desmesurado de la metrópoli, el avance arrollador y espectacular de la tecnología y la desaparición de los otros centros de espectáculo frívolo, el teatro, que era el espectáculo masivo popular, se ha convertido en centro de minorías, que son ya indiferentes a las cuestiones políticas. En él, nos dedicamos, como corresponde a toda época de crisis, a los espectáculos de nostalgia, siguiendo una corriente que, curiosamente, es mundial.

\* Carlos Monsiváis, “Notas sobre la Cultura Mexicana en el Siglo XX”, *Historia General de México*, México, El Colegio de México