

Teatro y Revolución: Apuntes sobre la Revista Política en México

A la memoria de Richard Reeve

1. Entre los fenómenos culturales ocurridos en México a partir de la guerra civil de 1910 y asociados con ella, tales como el Muralismo y la Novela de la Revolución, se encuentra también el Teatro de Revista Política. De este interesantísimo movimiento teatral se conoce muy poco, sin embargo, debido a que las historias generales de teatro y literatura mexicana apenas se ocupan de él, y a que, cuando lo hacen, es por lo general para denigrarlo como una forma de diversión de escaso o ningún valor, perteneciente al “género chico,” al “género ínfimo” o simplemente al “teatro frívolo.” Los pocos estudios especializados que tocan este tema, como el informativo libro de Armando de María y Campos, *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana* (1956), aunque tampoco han hecho mucho por explicar y valorar este subgénero, al menos hablan de su extraordinario dinamismo y popularidad. En verdad, después de leer esos estudios, uno concluye sin dificultad que las dos formas principales del “género chico” (la revista política y la zarzuela chica) constituían a principio de siglo en la capital mexicana la atracción teatral predominante, que cautivaba a un público muy heterogéneo, inclusive a las minorías “cultas.” Me propongo en estas páginas delinear a grandes rasgos las características del teatro de revista política y su desarrollo en México, guiándome por el deseo de inquirir sobre las razones de su inmensa popularidad y sobre su relación con la Revolución Mexicana. Por tratarse, como he señalado, de un fenómeno poco conocido, fundamentaré mis comentarios en una de las revistas políticas más populares, *El país de la metralla*, que analizaré con detenimiento en algunos de sus aspectos más significativos.

2. El teatro de revista era al comienzo de la Revolución Mexicana

un espectáculo de diversión de gran vistosidad, que duraba no más de una hora, y que constaba de escenas “líricas” y habladas. En aquéllas exhibían su habilidad para el baile (cancán, rumba, danzón, foxtrot, etc.), ya que no siempre para el canto, las tiples y vicetiples, con frecuencia ligeramente vestidas.¹ Aunque desde un punto de vista dramático su función era de escasa importancia, las tiples constituían sin lugar a dudas uno de los pilares de esa institución comercial que era el teatro de revista. Los cuadros hablados eran los que llevaban adelante la acción dramática, que era casi siempre de carácter episódico. De hecho, las escenas habladas por lo general no eran sino pequeños sainetes o esqueches, ligados en el mejor de los casos por tenues hebras estructurales. La nomenclatura con que se aludía a dichos espectáculos era variable: se los llamaba zarzuelas, zarzuelas cómicas, operetas, sátiras cómicas, revistas, apropósitos, etc. Podemos distinguir tres subgéneros principales: la revista de costumbres, la sicalíptica (también llamada frívola, picaresca o alegre) y la política. La Revista Política tenía como propósito principal la crítica de personajes o acontecimientos políticos locales y recientes, y solía tener también elementos costumbristas y sicalípticos. Los autores de revistas políticas eran por lo general periodistas. También algunos escritores de prestigio se interesaron en el género, entre ellos José Juan Tablada, Juan Bustillo Oro, Mauricio Magdaleno y Rodolfo Usigli.

El 10 de mayo de 1913 se estrenó en el Teatro Lírico de la Ciudad de México *El país de la metralla*, revista política que se mantuvo en cartelera varios meses, cosa bastante excepcional en el mundo del “género chico,” pues lo normal era que las compañías presentaran una nueva revista cada sábado. Fue tal el éxito de taquilla, que ocasionó varias imitaciones. Además, se agotaron rápidamente dos ediciones del texto, mientras la pieza estaba todavía en cartelera. Sus autores eran un periodista oriundo de Aguascalientes que se convirtió en uno de los dramaturgos de revista más importantes de México, llamado José F. Elizondo (1880-1943), y un compositor aragonés, Rafael Gascón.² La obra trataba de los principales temas públicos del momento: la Revolución Mexicana, la Decena Trágica, el intervencionismo norteamericano y la crisis económica. La revista fue no sólo popular sino también polémica, y la razón principal de todo ello hay que buscarla en la circunstancia política de esos días. Pero antes de entrar en esas razones, es preciso que nos refiramos, aunque sea muy someramente, a los inicios y “mexicanización” del subgénero en México.

El trabajo en colaboración del mexicano Elizondo y el español Gascón en dicha revista se fundamentaba en consideraciones prácticas: Gascón era un compositor experimentado de zarzuelas, y Elizondo ya había escrito varias revistas de éxito, de modo que ambos decidieron unir fuerzas con miras a la producción de un espectáculo comercialmente viable. Pero tal cooperación era a la vez simbólica del desarrollo de la revis-

ta política en el país. A principios del siglo XX, la producción teatral en la Ciudad de México estaba todavía en gran parte en manos españolas: españoles eran la mayoría de los actores y actrices, los empresarios (varios de ellos antiguos actores y actrices) y los dueños de los edificios teatrales, con excepción de los barrios periféricos, donde actores y empresarios de origen mexicano ofrecían espectáculos teatrales de bajo costo en teatros improvisados llamados “jacalones” (Bryan 4). Algunos de esos jacalones y teatros de barrio que funcionaban en 1907 eran: el María Guerrero (también conocido como María Tepache), el Briseño, el Apolo, el Guillermo Prieto, el Zaragoza y el Esperanza Iris (de María y Campos 72). Esos actores locales, por cierto, habían sido entrenados por españoles, con frecuencia en la propia España. También las obras escenificadas provenían en su mayoría de la Península. Pero el teatro lírico español, que adquirió una gran popularidad durante el porfiriato y que se fue mexicanizando paulatinamente, era ya un género “transculturado,” influido por tradiciones italianas y francesas.

3. La mexicanización del “género chico” estuvo directamente relacionada con las condiciones socio-económicas y políticas del país. Con la relativa industrialización y urbanización de México, creció la demanda de espectáculos, lo cual permitió a los nacionales el ingreso en el mundo del teatro, primero como actores y después también como autores y empresarios. La adopción del sistema de las tandas, equivalente al teatro por horas español, abarató el espectáculo teatral y lo hizo accesible al público popular. La presencia de espectadores del pueblo en el teatro tuvo a su vez importantes repercusiones, pues los teatristas empezaron a incluir elementos de esos estratos de la sociedad mexicana; por ejemplo, ciertos tipos sociales como el pelado, el roto o la china poblana, que se expresaban en un lenguaje presuntamente propio de ellos. Esos personajes fueron reemplazando gradualmente a las figuras típicas del costumbrismo español de esos años (golfo, chulo, manola, gitano, etc.), a la vez que los usos fonéticos criollos fueron desplazando a los usos españoles, tales como el “zezeo.”³ Ese proceso de transformación llegó a adquirir características regionales de indudable interés en Yucatán, en cuyos escenarios se presentaba un mundo dramático influido por antiguas tradiciones indígenas, que incluía a personajes-tipo como el “uinic” (campesino malicioso), el “tatich” (autoridad), la “xnuc” (esposa abnegada) o la “xchupalita” (muchacha candorosa), que hablaban en un castellano mezclado con expresiones de origen maya.⁴

La creación de un costumbrismo escénico mexicano a partir del costumbrismo español fue un fenómeno bastante espontáneo, aunque el proceso pasó por una etapa en que eran inevitables ciertas contradicciones, debido al control español de la infraestructura teatral mexicana. La

transposición de tipos populares al principio funcionaba mejor en el libreto que en el escenario, como cuando la actriz española Soledad Álvarez tuvo que interpretar, con “zezeo” y todo, a una campesina de Sonora, protagonista de *La sargenta* (1903), obra del mexicano Aurelio Gómez Carrasco, con música del aragonés Rafael Gascón. Este aspecto del proceso de transculturación, siendo como era un desarrollo relativamente inofensivo, ocurrió de modo natural y precedió a la representación de la realidad política mexicana.

Cabe señalar además que ese nuevo costumbrismo de la escena mexicana tenía mucho que ver con la búsqueda y afirmación de una identidad nacional. No cabe duda de que, ante las amenazas de los gobiernos estadounidenses, los autores tendían a acentuar el sabor local de los personajes en su caracterización y modo de expresión, y a elevarlos como símbolos de “la mexicanidad.” Presentar a una india yaqui que rechaza las pretensiones y el dinero de un “gringo,” como hace Elizondo en *El país de la metralla* (10-12), equivalía a un manifiesto nacionalista. Y hablar de ciertos valores culturales como el machismo en asociación con los mexicanos (sobre todo los mexicanos “patriotas”), y en oposición a los “afeminados” extranjeros, en especial a los norteamericanos, como se hace en varios cuadros de esa misma revista, constituía también una afirmación del nacionalismo cultural.

El costumbrismo, con ser un elemento muy importante de la revista política mexicana, no era, sin embargo, la única explicación de la popularidad del género. También incidían en esa gran aceptación el humor picaresco, la sensualidad de los bailes y sobre todo la sátira política.

En México durante el porfiriato se conocía la revista política española. Las obras más clamorosas se escenificaban en México inmediatamente después de su estreno en Madrid, para el disfrute del gran número de españoles residentes en el Distrito Federal. Para ellos esas revistas tenían sin duda un valor político, mientras que para los mexicanos probablemente no tenían mayor interés que las zarzuelas folclóricas, que presentaban escenas españolas “típicas.” Durante el gobierno de Porfirio Díaz no era posible satirizar desde el escenario a los políticos locales. Los dramas políticos de esos años eran más bien alegorías de la prosperidad económica y de la *pax porfiriana*, con personajes llamados “La Industria,” “La Paz” o “El Pueblo.”

La naturaleza misma de la revista política implica una transformación obligatoria de cualquier modelo extranjero: ella funciona sólo en la medida en que tiene que ver con circunstancias políticas locales. Pero esa transformación sólo puede tener lugar cuando las condiciones políticas del país lo permiten. Con el creciente descontento social, simbolizado en las huelgas de Cananea, Sonora (1906), y Río Blanco, Veracruz (1907), y con la erosión de la autoridad central y la resultante apertura política,

asumida por el propio Díaz cuando en 1908 anunció que el país estaba listo para la democracia, las condiciones eran por fin propicias para el advenimiento de la revista política en México.

La primera revista mexicana de contenido político fue *México Nuevo* (1909), que era también el título de un periódico pro-Madero que empleaba a los autores, el dramaturgo Carlos M. Ortega (de México) y el compositor Carlos Fernández Benedicto (de España). La obra trataba el tema del anti-reeleccionismo y en ella se representaba, con nombre y apellido, a Madero, a Félix Díaz, al Vice-presidente Ramón Corral y a otros candidatos. Los dos autores fueron a parar en la cárcel, acusados por el gobernador del Distrito Federal de ofender a las Fuerzas Armadas. Siguiéron otras revistas más atrevidas, como *El pájaro azul* (1910), obra de dos mexicanos (José Ignacio González y Julio B. Uranga), que representó por primera vez en escena el tema de la reforma agraria, que era el tema propulsor del movimiento revolucionario campesino. Ese mismo año un poeta y columnista porfiriano bien conocido, José Juan Tablada, publicó una diatriba furibunda y grosera contra Madero, *Madero-Chantecler*. Una acotación indicaba que la obra debería escenificarse como “cuarta tanda,” es decir a altas horas de la noche, cuando reinaba en los escenarios la sicalipsis más descarada. La obra no llegó a la escena, pero su edición se agotó en pocos días.

De allí en adelante la revista política adquirió características muy dinámicas, y durante la segunda década del siglo era ya una forma cultural distintivamente mexicana. Sus rasgos fundamentales eran: la sátira de políticos locales, la pintura de costumbres y tipos sociales del país, el uso de un lenguaje “típico” y picaresco, y cierto grado de excentricidad dramática y teatral, dentro del marco de la infraestructura teatral comercial. Blanco de numerosas revistas a través de los años fueron Madero, Zapata, Carranza, Obregón, Calles, Cárdenas, Portes Gil y muchos otros políticos, mientras que varios actores y actrices (María Conesa, Delia Magaña, Roberto Soto, Cantinflas) obtuvieron fama y fortuna. El género comenzó a declinar en los años treinta con la estabilización política y la popularización del cine. Con la rehegemonización del poder político, se dieron esfuerzos de co-optación orientados a despolitizar y “limpiar” ese género que, además de ser una palestra para el debate político, estuvo también en la “vanguardia moral, [fue] punta de lanza de los comportamientos excéntricos, centro emisor de irreverencias y discursos antifamiliaristas . . . un territorio ganado para los desplazamientos femeninos, una nueva presencia social de la mujer” (Bonfil Batalla 65-66).

4. Sólo tres meses antes del estreno de *El país de la metralla*, la ciudad de México había sido estremecida por la violencia de la Decena Trá-

gica. Cientos de soldados y ciudadanos inocentes murieron en esa batalla de la Ciudadela, y numerosos edificios fueron destruidos en un área de veinte manzanas. Los insurgentes antimaderistas, dirigidos por los generales Manuel Mondragón y Félix Díaz, sobrino éste del ex-presidente Porfirio Díaz, se tomaron la Ciudadela, donde se defendieron de las fuerzas gobiernistas capitaneadas por el Ministro de Guerra, General Victoriano Huerta, quien resultó estar comprometido con los rebeldes. La matanza terminó el 18 de febrero de 1913, con un acuerdo firmado en la residencia del embajador norteamericano Henry Lane Wilson, por el cual se depuso al Presidente Madero y se designó a Huerta presidente provisional, en tanto que Félix Díaz aceptó terciar en las elecciones siguientes como candidato oficial. Poco tiempo después fueron asesinados el Presidente Francisco Madero, su hermano Gustavo y el Vicepresidente José María Pino Suárez. El golpe de estado de Huerta, también conocido como el Cuartelazo de la Ciudadela, fue condenado por los revolucionarios campesinos del Sur, comandados por Emiliano Zapata, al igual que por la coalición revolucionaria del Norte, encabezada por Pancho Villa, Alvaro Obregón y Pablo González.⁵ Al principio, Huerta gozó del apoyo de los industriales, los comerciantes, los latifundistas, la Iglesia y el Ejército. En lo que toca a los Estados Unidos, su nuevo presidente, Woodrow Wilson, que asumiera el gobierno pocos días después de la muerte de Madero, decidió no proteger a Huerta, entre otras razones por el apoyo económico que éste recibió de los ingleses.⁶

El país de la metralla responde a la realidad política del momento, en especial a la Decena Trágica. Es una obra en prosa y verso de corta duración, compuesta de cinco cuadros breves y una “apoteosis.” Principia con una escena musical, que combina ingeniosamente una serie de elementos propios de la revista política y que establece el diseño estructural básico, así como el tono, de esta obra. Escrita en octosílabos aconsonantados, la escena representa el paisaje político contemporáneo, con referencias transparentes a Mondragón y Félix Díaz, una mención indirecta a Huerta (“el que triunfó,” [6]), y unas alusiones más o menos ambiguas a un “gringo” influyente (probablemente Henry Lane Wilson) y a un congresista “vendido” que al menos un sector del público no tendría dificultad en identificar. La perspectiva política de esta revista comienza a evidenciarse cuando se hace una alusión a “La Porra,” una organización paramilitar supuestamente encabezada por Gustavo Madero durante el gobierno de su hermano, que “nos causaba horror” (6), y cuando, con un juego de palabras, se llama traidores a Carranza y Maytorena, o se hace burla del ex-secretario de Madero, Francisco Vásquez Gómez.

Una de las convenciones del “género chico” requería que el mundo dramático fuese una representación de una realidad considerada típica de un determinado país o sector social. Esta revista tiene la peculiaridad de

proponer en esta escena de apertura como propio de su país y del momento, no un mundo de charros, pelados y chinas poblanas (cosa que hace su autor, sin embargo, en otras obras y en otros cuadros de esta revista), sino un mundo convulsionado por la guerra. El lugar inicial de la acción es un estudio fotográfico, donde el fotógrafo (el "artista" evidentemente, más aún, el artista comercial) es acosado por papeleros (tiples vestidas para el efecto) que exigen "postales de la Revolución" para vender; es decir, imágenes que captan lo que más fielmente caracteriza al país en esa época: la lucha armada. Detalles como éste nos ponen ya en alerta para apreciar cómo las condiciones históricas presionan sobre un modelo dramático venido de Europa, y contribuyen a su transformación.

La imagen del fotógrafo y del estudio fotográfico tiene además un propósito estructural, pues a partir de la segunda escena, vemos a dos personajes, llamados Cámara y Lente, en los que pareciera haberse doblado el fotógrafo/artista, y cuya función es la de unir y comentar los diversos episodios de la obra, de una manera no muy diferente a la de los personajes narradores del Teatro Epico. Estos personajes son los "paseantes" propios de la revista, que en este caso van recorriendo varios lugares de la Ciudad de México y presentando las tomas o "impresiones" o "placas" que allí captan. Parece evidente que, aunque esta revista fue escrita en pocas horas, su autor tenía la suficiente sensibilidad para preocuparse por el carácter episódico y dispersivo de la revista y darle en este caso la ingeniosa solución estructural que ideó.

Los papeleros además se refieren al fotógrafo como "fraguador," que equivale a decir que el dramaturgo se ríe de sí mismo haciéndose llamar (a través de su *alter ego* dramático) inventor y forjador de historias, de historias más bien falsas que verdaderas, según sugiere la palabra *fraguar*. Esta actitud juguetona calza bien sin duda con el propósito de entretenimiento del género (y Elizondo la manifiesta abundantemente en sus obras, tanto en el diálogo como en las acotaciones), a la vez que remite al interesante nivel de autorreflexividad que nos sorprende encontrar en esta obra, y que se ve corroborado después en situaciones metadramáticas.

Por otro lado, la imagen del fraguador, aunque irónica, no deja de ser una representación de una función fundamental que ejerce el autor de algunas revistas políticas: la de presentar su versión (y la de todo un sector social) sobre la historia, o quizás mejor, su construcción de una narrativa histórica a partir de una situación histórica. Anteriormente señalamos cómo en la crisis de la Decena Trágica, las fuerzas políticas en juego eran las siguientes: los elementos remanentes porfirianos (Félix Díaz, Mondragón, Huerta), varias facciones revolucionarias (Madero, Zapata, Carranza y Obregón) y los intereses estadounidenses. El autor/"fraguador"/historiador configura esos elementos desde un punto de vista parti-

¡Ni soy Zapata, ni quiero!
¡Soy el pueblo mexicano!
Y onque ora me train en guerra
y ando a saltos y respingos,
nunca les daré a los gringos
—¡ni un pedazo de mi tierra! (23)

Si alguna de las facciones revolucionarias representó a los sectores más populares —nos dicen los historiadores— fue precisamente la liderada por Zapata, pero aquí el Pueblo es perversamente definido como opositor y víctima de la insurgencia zapatista. El Pueblo aparece imbuido de sentimientos nacionalistas, y desde luego “pobre pero honrado,” en conformidad con la imagen convenientemente idealizada que de los estratos populares tenía la clase dominante mexicana. En el colmo de la perfidia, el autor dice en una acotación que el Pueblo “viste con traje de charro lujoso” (22), de modo que la caracterización visual del “pueblo mexicano” resulta ser en realidad la del hacendado rico, que pretende hablar por él.

Un tema complementario del de la Revolución en esta y otras obras de la época es el de la paz. Elizondo dedica dos escenas a este motivo, ambas serias y de gran vistosidad. En el cuadro quinto, dos coros de mujeres dirigidos por la Cruz Roja y la Cruz Blanca, en partes habladas y cantadas, aluden al “heroico soldado mexicano” que murió en una batalla fratricida (la Decena Trágica, otra vez) y abogan por la fraternidad y la tranquilidad: “Y que venga la paz, que es el anhelo / de todo noble pecho mexicano” (27). Esa escena precede a otras humorísticas y satíricas, con abundantes elementos sicalépticos, y la revista termina con la esperada y extravagante apoteosis.

Esta última escena es una alegoría con connotaciones sospechosamente porfirianas. La acotación ofrece esta descripción:

[Un] puente practicable que atraviase de lado a lado el escenario. Un ferrocarril cruzará la escena sobre el puente. Al fondo, el mar. Barcos que surcan el agua. Una aurora al fondo. Todos los personajes del último cuadro desfilarán tremolando banderas de todos los países del mundo. (32)

Y todos los personajes cantan al unísono un himno al amor y a la paz. Las imágenes de esta alegoría son muy sugestivas: los signos escénicos corroboradores de los signos verbales son el puente de la confraternidad y la aurora de la paz, pero igualmente significativos son el ferrocarril, los barcos y las banderas, que en este contexto sólo pueden referirse al comercio y al desarrollo económico en un marco internacional. El “fraguador” forja una correlación entre paz, internacionalismo y prosperidad, y

planta en la mente de los espectadores la nostalgia porfiriana. Para Elizondo y la mayoría de los intelectuales de la época, tal había sido México antes de la Revolución: un país próspero gobernado por el “héroe de la paz,” que fomentó el crecimiento comercial e industrial, con la ayuda oportuna de inversionistas extranjeros.⁷

5. Las consideraciones anteriores ponen en evidencia lo que podríamos llamar la cualidad exofórica del texto revisteril, su orientación hacia afuera, hacia una realidad extra-artística. Es propio de la revista política el que surja como reacción ante acontecimientos políticos locales y recientes. Ella funciona y da resultado sólo en la medida en que responde a unos determinados elementos políticos extra-escénicos, a los cuales alude en el texto intra-escénico. El objeto del discurso político de la revista es entonces una realidad que emisores y receptores reconocen como perteneciente a “la vida,” pero que es presentada en el marco de un mundo artístico y simbólico.⁸ Esa naturaleza doble del objeto de este discurso particular, esa intertextualidad ficticio-real, es la base genérica de la revista política y una de las razones de su potencial explosividad. La otra es su carácter satírico.

La intención del dramaturgo satirizador es hacer burla de unas personas extra-escénicas a través de una realidad intra-escénica. La voluntad satírica apunta a que el receptor establezca inequívocamente la relación entre el mundo dramático y el mundo real. La sátira política proyecta la “ficción” más allá del ámbito textual o escénico, el objeto de la ofensa son políticos de carne y hueso, reconocibles por lectores o espectadores.

En *El país de la metralla*, el autor que ridiculiza a Carranza y Maytorena como traidores y vendepatrias, y a Zapata como belicoso, funciona en alianza y solidaridad con el escucha. Ambos comparten unos valores políticos conservadores y se mofan de los líderes revolucionarios. Esta es una instancia de la relación usual entre los “hablantes” de toda sátira política en épocas en que la estabilidad social y el predominio de una ideología permiten ridiculizar al disidente como aberrante y con relativa impunidad. Aunque la capital mexicana siguió siendo por varios años un bastión de la ideología porfirista, los simpatizantes de la Revolución eran cada vez más numerosos, y por ello el autor satírico debía considerar también unos escuchas que no compartieran sus creencias y que, por consiguiente, estuvieran más bien cerca del “héroe” ridiculizado, y no del autor (Volosinov 112). Por esta razón *El país de la metralla* tenía también características polémicas, y su autor sabía que estaba jugando con fuego.

En algún momento de la temporada del Teatro Lírico, parte del público resultó ser carrancista, y su reacción fue previsible. El autor y el compositor de *El país de la metralla* recibieron una advertencia perento-

ria proveniente del Norte, presumiblemente del propio Venustiano Carranza. Prudentemente, José Elizondo decidió "salir de vacaciones" a Veracruz y luego a La Habana, de donde no regresó hasta 1920, después de la muerte de Carranza. En cuanto a Rafael Gascón, se escondió, se volvió loco y se suicidó (de María y Campos 144).

Gerardo Luzuriaga

University of California, Los Angeles

NOTAS

1. Una popular y sensual tiple cubana, Pepita Pubill, falleció como consecuencia de una pulmonía fulminante, contraída en las frías mazmorras de la cárcel de Belén, adonde fue a parar medio desnuda, cuando todo el elenco que representaba en el Teatro Apolo la revista *El chanchullo* (1912), de Rodolfo Navarrete, fue detenido durante la función. La justificación oficial para el atropello fue que la obrita extremaba la nota obscena, pero más convincente era el argumento de que molestó a las autoridades la burla que se hacía del Ministro de Guerra, Victoriano Huerta, a través de un personaje de nombre Víctor, representado como un viejo con bigote entrecano y muy aficionado a la bebida. Véase de María y Campos (126-29).

2. *El país de la metralla*, Revista en un Acto, dividido en cinco Cuadros y un Apoteosis. Letra del Señor José F. Elizondo. Música del Maestro Rafael Gascón. México: Novedades, 1913. Entre otras revistas de José F. Elizondo, cabe citar *La gran avenida* (1902), una parodia de una pieza española muy popular (*La gran vía*); *Se suspende el estreno* (1906); *Tenorio Sam* (1914), una sátira del expansionismo estadounidense; y *La vendedora de besos* (1927). Otra revista inmensamente popular de Elizondo fue *Chin-Chun-Chan* (1904), escrita con Rafael Medina, que llegó a tener más de diez mil representaciones a través de los años. Asimismo, *El Champion* (1905) y *Fiat* (1907), también escritas con Medina. *La onda fría* (1909), escrita en colaboración con Humberto Galindo. *El surco* (1911), con José Rafael Rubio, que hasta los años treinta se representó cada 15 de septiembre, con algunas modificaciones de contenido para hacerla políticamente actual. Y *Las musas del país* (1913), con Xavier Navarro, que era una adaptación (muy "mexicana" y muy pro-Huerta) de la revista española *Las musas latinas*. Véase la emotiva viñeta que se hace de Elizondo en Bonfil Batalla (11-21).

3. El desplazamiento del "zezeo" se suele suponer que fue un logro de los teatros experimentales de los años veinte y treinta (así lo dicen varias historias del teatro), pero de hecho se dio dos décadas antes en los escenarios de los jacalones.

4. Las compañías yucatecas de revista viajaban fácilmente a Cuba, y grupos habaneros visitaban Yucatán, enriqueciéndose mutuamente con sus respectivas tradiciones heterogéneas. Ocasionalmente, conjuntos de Mérida se presentaban también en la Ciudad de México que, por la dificultad de las comunicaciones, les resultaba menos accesible que el puerto de La Habana. Véase Alejandro Cervera Andrade. *El teatro regional de Yucatán*. Mérida: Imprenta Guerra, 1947. También Fernando Muñoz. *El teatro regional de Yucatán*. México: Grupo Editorial Gaceta, 1987.

5. Los revolucionarios del Norte formaban una alianza bastante heterogénea de hacendados (Venustiano Carranza, gobernador de Coahuila, y José María Maytorena, gobernador de Sonora, por ejemplo), profesionales de clase media, rancheros, campesinos y mine-

ros. Había entre ellos, por supuesto, un considerable segmento de simpatizantes maderistas.

6. Véase Margarita Carbó y Adolfo Gilly (159-67), y Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer (43-58). También Jonathan Kandell (415-25).

7. La retrospección nostálgica al México pre-revolucionario fue un motivo favorito de muchas revistas hasta los años cuarenta. Existe un evidente paralelo entre la perspectiva antirrevolucionaria de ésta y muchas otras revistas políticas y la de varias “novelas de la revolución.”

8. Me refiero por supuesto al discurso global o *rappporteur* del texto teatral, cuyo “locutor-destinador” es el escritor (al que se suma en la escenificación el director y otros practicantes), y cuyo destinatario es el público (Ubersfeld 254).

OBRAS CITADAS

- Aguilar Camín, Héctor, y Lorenzo Meyer. *A la sombra de la Revolución Mexicana*. México: Cal y Arena, 1990.
- Bonfil Batalla, Guillermo, ed. *El país de las tandas*. México: Museo Nacional de Culturas Populares, 1984.
- Bryan, Susan E. “The Commercialization of the Theater in Mexico and the Rise of the ‘Teatro Frívolo.’” *Studies in Latin American Popular Culture* 5 (1986):1-18.
- Carbó, Margarita, y Adolfo Gilly. *Oligarquía y revolución (1876-1920)*. Col. “México, un pueblo en la historia.” Coord. Enrique Semo. México: Alianza Editorial Mexicana, 1988.
- Elizondo, José F. *El país de la metralla*. México: Novedades, 1913.
- Kandell, Jonathan. *La Capital: The Biography of Mexico City*. New York: Henry Holt and Company, 1988.
- María y Campos, Armando de. *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*. México: Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1956.
- Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre*. Paris: Editions Sociales, 1978.
- Volosinov, V. N. “Discourse in Life and Discourse in Art.” *Freudianism*. Trad. I. R. Titunik. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.