

Revista teatral, humor y vida urbana en la ciudad de México (El caso de *La ciudad de los camiones*. 1918)

Theatrical Review, humor and urban life in Mexico City (the case of *The City of Buses*. 1918)

Alejandro Ortiz Bulle Goyri

Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, México

ortizote@azc.uam.mx

Resumen: *La ciudad de los camiones* (1918), ofrece un testimonio muy vivaz y chispeante de las transformaciones urbanas de la ciudad de México hacia el final de la lucha armada en el país con el fin de exponer, ya no reflexiones y preocupaciones en torno de la vida política y de la revolución mexicana, sino de pasar revista a un hecho singular: el surgimiento de las líneas de autobuses en la ciudad. Sus autores fueron Pablo Prida y Carlos Ortega, notables autores de obras de teatro de revista políticas en la transición del porfiriato a la Revolución y al período posrevolucionario. El autor de la música fue Manuel Castro Padilla. En este artículo se valoran las aportaciones humorísticas y teatrales que en su recorrido en autobús por la ciudad de México en 1918 hace esta singular obra de revista teatral de Prida y Ortega.

Palabras clave: Teatro de revista, ciudad de México, Humor.

Abstract: *La ciudad de los camiones* (1918), offers a very lively and sparkling testimony of the urban transformations of Mexico City towards

the end of the armed struggle in the country and in order to expose, no longer reflections and concerns about political life and the Mexican revolution, but rather to review a singular event: the emergence of bus lines in the city. Its authors were Pablo Prida and Carlos Ortega, notable authors of political reviews theater plays in the transition from the Porfiriato to the Revolution and to the post-revolutionary period. The author of the music was Manuel Castro Padilla. In this article we propose to assess the humorous and theatrical contributions that this singular work of the theatrical review by Prida y Ortega, makes on his bus tour of Mexico City in 1918.

Keywords: Review Theatre, Mexico City, Humor.

Recibido: 17 diciembre 2021

Aceptado: 15 marzo 2022

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.v15i30.665>

El teatro de revista y el acontecer cotidiano

De la Revista yo soy el padre,
Y algunas de ellas no tiene madre,
A los autores yo los he salvado
Cuando a la escena me han trasladado
Y a autor señores, ahora me lanzo
De que me exploten yo ya me canso,
Y a presentarles voy la Revista
Con poca ropa, de mucha vista
decoraciones de mucho efecto
y pantorrillas casi en proyecto,
Música alegre, mil reflectores
Y poco ingenio de los autores,
Así, señores para abrir boca,

Ahí va un conjunto que me disloca
Trajes iguales, todo uniforme,
Para que el público se conforme (Pérez Bazán, 2007: 158).

Estos versos son dichos y entonados por el Señor Truco, en una de las obras de revista más célebres y exitosas de su tiempo: *El colmo de la Revista* (1921) de los autores Pablo Prida y Carlos M. Ortega, que revelan, en un singular efecto autorreferencial, la manera cómo se definía a sí mismo el género revisteril en la ciudad de México. El teatro de revista no era necesariamente lo que conocemos como “Teatro de carpa”, como tampoco se contraponía.¹ En principio cabe decir que el teatro de revista fue una forma de periodismo escénico, que pasaba revista a los acontecimientos sociales y políticos de la vida cotidiana. Tampoco puede decirse que todo el teatro de revista mexicano de hace un siglo haya sido necesariamente de crítica política y de carácter subversivo y contestatario. Gabriela Pulido Llano en su artículo dedicado a los espectáculos de tandas mexicanas, reflexiona al respecto lo siguiente:

Los creadores del género chico mexicano, desde fines del siglo XIX, estuvieron muy atentos a los sucesos políticos y buscaron insertar sus puntos de vista, a través de la sátira y la comedia lo que casi siempre lograron con éxito en los repertorios del teatro de revista. Se agudizaron sus herramientas escénicas, en cuanto al desarrollo del género (Pulido Llano, 2017: 32).

Esto significa que, si bien la intención primordial de las obras de teatro de revista eran el parodiar y carnavalizar la realidad inme-

¹ De hecho, el llamado teatro de carpa, se define así por el edificio teatral que era portátil, desmontable e itinerante y no específicamente por lo que ahí se representaba. Véase para ello el trabajo de Socorro Merlín *Vida y milagros de las carpas* (2010).

diata, el contenido político y la crítica social podía estar o no en los libretos y en las improvisaciones de los intérpretes de acuerdo con la actualidad política. El propio Carlos M. Ortega, coautor del libreto de *La ciudad de los camiones*, hace una breve descripción de cómo fue configurándose el teatro de revista mexicano desde sus orígenes hasta 1918, en que podemos decir que queda conformada su impronta teatral:

Las primeras obras de género chico mexicanas eran un trasunto de las que llegaban de España. Tenían tipo de sainete madrileño y de revistas al estilo de *Certamen nacional*, *La gran vía*, *Enseñanza libre*, *Cuadros disolventes* y otras de este jaez. Rafael Medina fue un buen sainetero y un cultivador de este género híbrido. *La cuarta plana*, de Escalante Palma y Luis Frías Fernández, con música de Carlos Curti, el creador de 38 orquestas típicas, era una revista que podían haber firmado Perrí y Palacios o Luis de Larra. Cuando Pepe Elizondo escribió con Medina el *Chin Chun Chan*, la revista mexicana empezó a tomar otro carácter más apegado a nuestros tipos y costumbres. Humberto Galindo, aunque influenciado también por López Silva y Arniches, supo darle a su sainete algún color nacional; pero hasta 1918 apenas si se conocían algunos tipos populares: el cargador, el mecapanero, el gendarme, la china poblana y la tehuana, con un traje muy pintoresco que apenas se aproximaba al auténtico traje oaxaqueño (Ortega, 1996: 38-42).

En torno a la función social del teatro de revista, Ignacio Merino Lanzilotti hace una observación importante en su propio sentido de carnavalización de la realidad inmediata:

Barómetro fiel de la actitud sentimental de nuestra colectividad ante su propia historia, tuvo la cualidad de actuar como medio de información, lo que confirmó un carácter educativo,

en la medida que formaba opinión pública. Pero su mayor fuerza parece haber radicado en que, bajo las modas de diversión popular ínfima, expresó la acción simbólica de un culto a la patria [...]
(Merino Lanzilotti, 1980: xvi).

En efecto, hay una suerte de capital simbólico en la tradición popular del teatro de revista, en donde los sentidos de nacionalidad, pertenencia, nativismo, son constantemente exaltados, al mismo tiempo que las prácticas sociales y políticas son parodiadas y en ocasiones, también, ridiculizadas. Podemos afirmar entonces que el teatro de revista mexicano, derivado del género chico español, era un teatro de actualidad, “de circunstancias”; que se representaba en tandas en los principales teatros de la ciudad de México, en las primeras décadas del siglo xx, antes durante y después de la Revolución mexicana y se constituyó por entonces como la principal diversión pública de la población. En él se modelizaba muchos de los acontecimientos y de prácticas sociales y culturales del momento; tales como música, bailes populares, personajes públicos, arquetipos sociales, el habla popular. Se hacía uso constante en los libretos que semana a semana se llevaban a escena, del humor satírico y de la parodia, muy similar a lo que los caricaturistas realizaban en revistas y periódicos de la época (Ortiz Bullé Goyri, 2011: 40-53). Eduardo Contreras Soto en su artículo “Su majestad el hambre, soberana del país de la metralla” (2002), al reflexionar a propósito de *El país de la metralla* (1913) de José F. Elizondo, encuentra cercanas coincidencias entre el teatro de revista mexicano con la comedia clásica griega del siglo v a. C. tanto en el espíritu y como en la estructura de las obras de Aristófanes. El teatro de revista mexicano contiene en sí, el humor, personajes, ambiente y modelización de valores y de ideales de cultura de un país que en las primeras décadas del siglo xx iba configurándose como nación y como cultura que se incorpora al ámbito de la mo-

dernidad, como se aprecia en la revista *La ciudad de los camiones* de Pablo Prida y Carlos Ortega, con música de Manuel Castro Padilla, escenificada en la ciudad de México, durante el gobierno de Venustiano Carranza en 1918. La ciudad se nos presenta en este espectáculo de revista, como el *locus* de las transformaciones que el siglo xx ha traído al mundo, tanto en lo tocante al progreso y los avances tecnológicos, como a los relativos a los conflictos armados. Es interesante observar cómo la ciudad se nos va manifestando en una suerte de cartografía viviente. El espectador seguirá con los personajes que intervienen en la obra, diversos espacios y rutas que los autobuses urbanos, recién organizados en líneas de transporte, ofrecen a lo largo de sus recorridos. De la misma manera como Mariano Azuela, años después, en varias de sus novelas urbanas, lo haría con sus descripciones de las andanzas de sus personajes por la ciudad de México; su vida cotidiana, sus transportes, sus sitios emblemáticos y barrios. Así nos lo hace ver Teresita Quiroz (2014: 83-99), en su acercamiento desde la historia cultural a la novela de Azuela *El camarada Pantoja* (1937).² Sorprende esa curiosa inquietud que hay con las novelas urbanas de Mariano Azuela por establecer, a través de la narración literaria, una cartografía de la ciudad, de la misma manera como se observa en *La ciudad de los camiones*, desde una perspectiva teatral y humorística. En ambos casos la ciudad, sus calles, barrios y paseos son expuestos con especial énfasis, no solo como espacios de ambientación. Es evidente que existe una reivindicación de la vida urbana de la Ciudad de México en ambos casos.

² En su artículo “El mapa cuenta una imagen”, Teresita Quiroz Ávila hace una interesante y valiosa revisión de la cartografía urbana a partir de los testimonios que ofrece de manera indirecta la película muda *La banda del automóvil gris* (1919) (2014: 71-92).

La ciudad de los camiones: un libreto inédito de teatro de revista

La ciudad de los camiones (1918)³ es una obra de teatro de revista estrenada en una época todavía convulsionada por la lucha revolucionaria y que nos ofrece un testimonio muy vivaz y chispeante de las transformaciones urbanas de la ciudad de México con el fin de exponer, ya no reflexiones y preocupaciones en torno de la vida política y de la Revolución mexicana, sino que revista a un hecho singular: el surgimiento de las líneas de autobuses en la ciudad y las nociones de modernidad y vanguardia que por entonces ya empezaban a manifestarse en la cultura mexicana en ámbitos ajenos a la ciudad letrada y no solo el de la poesía y la pintura. Sus autores fueron Pablo Prida⁴ y Carlos M. Orte-

³ El mecanuscrito original de la obra se encuentra en el Fondo Propiedad Artística y Literaria del Archivo General de la Nación de México (AGN).

⁴ Carlos M. Ortega (nació y murió en la Ciudad de México, 1885-1965). Periodista, cuentista y autor de numerosos libretos para el teatro de revista en coautoría de Pablo Prida Santacilia. Durante un tiempo residió en La Habana, Cuba en donde redactaba para *El Heraldo de Cuba*, la información cablegráfica procedente de México. Como periodista utilizaba el pseudónimo de “Peluche” con el que escribía columnas en revistas como *Frivolidades*, *La risa* y *Nosotros*. Se sabe que colaboró en la industria cinematográfica mexicana y fue secretario de conflictos de la Unión Nacional de Autores. Se inició como autor muy joven en 1907 con la obra *Rendido al enemigo*. Su obra es muy abundante y variada. Entre sus libretos para teatro de revista se pueden mencionar, *México festivo* (1911), *Los efectos de la metralla* (1913). Su primera colaboración con Pablo Prida fue *Los efectos del vacilón* (1915), después vendrían grandes éxitos como *El país de los cartones* (1915), *La ciudad triste y desconfiada* (1916), *La tierra de los volcanes* (1918), *La ciudad de los camiones* (1918), *Aires nacionales* (1921), *El muy H. Ayuntamiento* (1921), *El colmo de la revista* (1921), *Las fases de la luna* (1921), *Desnudos para familias* (1925), *La república del Bataclán* (1925), *Mexican rata-plán* (1928), *El último fresco* (1934), en colaboración con Francisco Benítez, *En tiempos de don Porfirio* (1938), escrita en colaboración de Prida y Benítez y que coronó una secuela de revistas que evocaban los tiempos del porfirato y que

ga⁵, notables periodistas y escritores de obras de teatro de revista políticas en la transición del porfiriato a la revolución y al período pos-revolucionario. El autor de la música fue Manuel Castro Padilla,⁶

tanto influenciaron al cine mexicano. Fue autor también de cuentos y reseñas varias (*Enciclopedia de la Literatura en México*, 2021).

⁵ Pablo Prida Santacilia (nació y murió en la Ciudad de México, 1886-1973). Bisnieto de Benito Juárez. Estudió jurisprudencia y ejerció la abogacía con éxito. Fue diputado por Chihuahua en 1907. Durante el régimen de Victoriano Huerta se exilia en Nueva York en donde se involucra con el ambiente teatral y funda una compañía teatral. En 1914 radica en Cuba en donde colabora con *El Heraldo de Cuba* y participa activamente en el teatro de revista de La Habana. En México, no solo se dedicó al periodismo y a escribir libretos para el teatro de revista, sino también fue un próspero empresario teatral. Fue propietario del cine Rex y editó al mismo tiempo una revista sobre temas cinematográficos titulada también *Rex*. Realizó algunas adaptaciones para la productora cinematográfica Casa Productora Águila Films, de la que también era accionista. Colaboró en diversas publicaciones, en algunas de las que fue editor. Escribió zarzuelas, sainetes, comedias musicales y especialmente libretos para el teatro de revista. En colaboración con Carlos M. Ortega escribió: *Los efectos del vacilón* (1915), después vendrían grandes éxitos como *El país de los cartones* (1915), *La ciudad triste y desconfiada* (1916), *La tierra de los volcanes* (1918), *La ciudad de los camiones* (1918), *Aires nacionales* (1921), *El muy H. Ayuntamiento* (1921), *El colmo de la revista* (1921), *Las fases de la luna* (1921), *Desnudos para familias* (1925), *La república del Bataclán* (1925), *Las cuatro milpas* (1927), *Mexican rataplán* (1928), y muchas obras más. Fue autor del libro *Y se levanta el telón* (1960), en donde consigna sus memorias y vida teatral. Escribió también el ensayo histórico “Infancia y juventud de Juárez, constructor de la nación” (1951) y un buen número de artículos periodísticos para *Excelsior*, bajo el título de “Recordar es vivir” (Ocampo, 1981).

⁶ Manuel Castro Padilla (nació y murió en la Ciudad de México, 1890-1940). Célebre músico y compositor popular. Se casó con la bailarina Guadalupe Arozamena (1904-1997) con quien tuvo su único hijo, el cómico Víctor Manuel “Güero” Castro. Utilizó el seudónimo de Miguel Campanini. Escribió las partituras de un sinfín de revistas y zarzuelas. Especialmente caben destacar las que escribió con los célebres libretistas Carlos M. Ortega y Pablo Prida como *La guerra universal* (1917), *La tierra de los volcanes* (1918), *La ciudad de los camiones* (1918) *El país de los cartones* (1919); *Aires nacionales* (1921). A esta triplete

cuyas canciones que se interpretan en la revista, especialmente “La pajarera”, terminaron formando parte del repertorio clásico de la música popular mexicana. De hecho, la obra forma parte de toda una secuela de obras de revista enfocadas a parodiar momentos y acontecimientos sociales de importancia en el país y en la propia ciudad de México, como lo fueron *El país de la metralla*, de José F. Elizondo, *El país de los cartones*, *La ciudad triste y desconfiada*, etcétera. La revista se estrenó en el teatro Lírico de la Capital el sábado 16 de marzo de 1918 (Mañón, 1932: 377). La obra presenta una serie de cuadros jocosos en donde un fuereño, provinciano, hombre de campo, DON AMPARO, ha recibido noticias de la llegada de la modernidad a la ciudad de México. Decide ir a conocerla personalmente y es llevado cargando en un palanquín por dos mozos como si fuesen mulas. En la ciudad conoce a LA VELOCIDAD y ante sus ojos se van desplegando diversos cuadros relativos a las rutas de autobuses que cruzan la ciudad, en medio de canciones y bailes populares, intercalando números y coreografías modernistas con otros de carácter risueño y evocador de la vida campirana. La obra —a pesar de lo festivo de su tema, trama y personajes— se representó en un medio ciudadano bastante complicado, en virtud de que el ambiente político y militar en el país estaba todavía convulsionado por los años de lucha armada. Huelgas textiles, rebeliones milita-

creativas se le denominaba en los corrillos periodísticos y de autores de teatro de revista como “Los muchachos”. Fue también el autor de la música de la revista *Mexican rataplán* (1925), con libreto de Emilio D. Uranga. Es autor de una canción llamada “Cielito lindo”, homónima de la célebre de Quirino Mendoza y Cortés. También escribió el son “Las chiapanecas”, “El Santo Señor de Chalma”, “Jícaras de Michoacán” y “La pajarera” que compuso para la revista *La ciudad de los camiones*, que forman parte ya del repertorio popular mexicano, junto con otras más. Murió asesinado por golpeadores a la salida del teatro Lírico, donde se representaba una revista titulada *Lo que nos espera*, en donde aparentemente se hacían alusiones al futuro presidente de la República Manuel Ávila Camacho (María y Campos, 1996: 409-411).

res, generales insubordinados, pugnas con el clero y la denodada lucha del carrancismo por imponer la pacificación del país a través de la instauración del orden constitucional después de que en el año anterior se promulgara la Constitución de 1917.

El espectador asiduo a las tandas del teatro de revista debió encontrarse en esta obra con el disfrute de reconocer en el escenario espacios y paseos urbanos, como el mismo bosque de Chapultepec y otros rumbos de la ciudad. *El país de los camiones*⁷ es una revista en donde se procura retratar la vida urbana y con jocosa teatralidad los avances que la modernidad ha producido en la Ciudad de México. Cabe mencionar que hubo otras obras similares a esta, como lo afirma Manuel Mañón, en su *Historia del Teatro Principal*, donde consigna el estreno en mayo de 1918 de otra obra de revista alusiva al asunto del transporte urbano de la ciudad, titulada *La plaga de los camiones* con letra de Arturo Ávila y música de L. López con un relativo éxito de público (1932: 379). No obstante, como se verá más adelante, la obra sufrió los embates de la censura por parte del gobierno de la ciudad. El motivo conductor del libreto se centra en la creación de líneas de autobuses, que permitirán hacer un recorrido teatral por esas rutas con sus modernos autobuses y conocer de cerca los ambientes propios y reconocibles para el espectador de la vida cotidiana en distintos puntos y barrios por los que los autobuses, personificados por tiples y coristas, habrán de ofrecer el servicio de transporte público. Llama la atención que, en medio del ambiente chispeante y de juegos socarrones de la revista, se plantee en un cuadro la presencia de militares y de soldaderas, a propósito de una línea de autobuses que se dirige la llamada Escuela de Tiro, que suponemos estaría por los rumbos de los antiguos

⁷ Las citas de la obra provienen del manuscrito original, por lo que se omite la paginación. En el caso de las canciones, se menciona como aparece en el anexo del texto que contiene las letras de las canciones que se interpretan en la obra.

llanos de Balbuena, dado que la línea de autobús a la que se hace referencia tiene como destino San Lázaro en el oriente de la Ciudad de México. No hay propiamente alguna alusión de carácter político específicamente. Si bien en esa escena tercera, casi todo se resuelve con un número cantado y bailado, hay breve diálogo entre LA VELOCIDAD y DON AMPARO en el que dicen: “¡Pobre Juanes!”, refiriendo a los soldados rasos que van a alistarse, ¡Y qué soldaderas más abnegadas”, refiriéndose a las mujeres que les acompañarán en las campañas militares. No obstante, en las letras del número musical encontramos un cuplé cantado por un coro masculino y un coro femenino que nos refiere a la vida de los “Juanes y sus Soldaderas”, en donde hay referencias a propósito de la situación por la que atravesaba el país en 1918:

ELLOS.-

Ay que linda ay que linda soldadera
no te quiere no te quiere abandonar
pues estando la patria en peligro
por ella lucha el fiel militar.

ELLAS.-

¿Y quién te ha contado negro querido
que solo ibas a partir?
pues las soldaderas
que quieren de veras
con su hombre saben morir.

ELLOS.-

Pues si eres mi vida
la reina de mi alma,
la dueña de mi querer
ninguna te iguala
porque pa firmeza
la mexicana mujer.

ELLAS.-

Que me traigan al instante
a todos esos traidores
y como unos platanitos
te los pelo y te los comes.

ELLOS.-

No me hables de esos señores
que han hecho tantos horrores
pues los buenos mexicanos
detestan a esos traidores.

ELLAS.-

Y dime que sí, no me digas que no
que a los que enlutan la patria
no quero ni verlos yo.

ELLOS.-

Pero aquí estamos nosotros
como buenos mexicanos
pa en caso de que se metan
en mi tierra esos marranos.

En 1918, no solo existía agitación política, a pesar del triunfo del llamado constitucionalismo del Presidente Venustiano Carranza, sino que había sublevaciones y, frente a las costas de Veracruz, buques de guerra norteamericanos se enseñoreaban como amenaza real de una nueva invasión ante la política petrolera de Carranza. De manera que aun cuando el espectáculo tuviese un carácter jocoso, la letra de esta tonada nos revela el sentir popular en esos tiempos. La revista recoge ese sentir, nativista y patriótico, con el que se vivía ante las amenazas exteriores, y alude también a una necesidad social de reivindicar la labor del militar y de aquellos que luchaban por las causas revolucionarias. Pero el motivo conductor de la obra es, como ocurrió con muchas otras obras para el teatro

de revista de la época, un paseo teatralizado de la evolución y transformaciones que la Ciudad de México fue desarrollando desde finales del siglo XIX hasta ya bien entrado el siglo XX. Quizá la obra insignia en ese sentido sea *Chin Chun Chan* de 1904. No obstante, *La ciudad de los camiones* destaca la presencia de la vida urbana con aspectos que las vanguardias artísticas y literarias habrían de enarbolar, como el imperio de la máquina y la velocidad; como fue en el caso del futurismo de Marinetti. En esta obra de revista como en otras de la misma época se muestra y se representan aspectos y propuestas de las vanguardias artísticas de manera desenfadada, sin particulares intenciones estéticas, no más allá del juego festivo teatral y de parodiar de forma burlesca las transformaciones urbanas de la Ciudad de México, la cual comienza ya adquirir un aire cosmopolita; como se testimonia en esta revista. Y en medio de las alusiones a la modernidad nos presenta la inevitable alusión a la situación del conflicto armado que todavía se vivía en la ciudad y en el país entero. Si bien es notorio que la revista tuvo un enorme éxito público, no llamó la atención de los círculos intelectuales —ni de los jóvenes que pocos años después enarbolaban los estandartes de la vanguardia, como fue el caso de los estridentistas, que aparecerían en la escena cultural del país en diciembre de 1921—. La obra refiere de manera constante a los paseos y viajes que se realizaban a lo largo de la urbe a bordo de las líneas de camiones o autobuses urbanos que, ante los conflictos laborales y sindicales de los empleados del servicio de tranvías de la ciudad, fueron ganando espacio en la vida urbana.

De acuerdo con George Leidenberg, para 1923 las líneas de camiones ya se habían consolidado en la ciudad: “los vehículos motorizados tuvieron sus inicios en los últimos años de los años diez, haciendo su aparición en forma de ‘fordcitos’, una modificación ‘casera’ del modelo ‘t’ de ford. ya en 1923, los camiones operaban en 34 rutas urbanas y 11 rutas foráneas, en las cuales viajaban hasta

280,000 pasajeros por día” (Leidenberg, 2018: 41-54). De manera que, en efecto, para 1918 la Ciudad de México comenzaba inundarse de autobuses de pasajeros, lo que en parte explica el notable éxito de esta obra de teatro de revista.

Algunos aspectos de su recepción

En términos generales, al teatro de revista no se le consideraban atributos de carácter artísticos ni propositivos ni renovadores, sino todo lo contrario: se les consideraba decadentes y perniciosos para la configuración de un arte nacional. Precisamente en 1918, en la célebre revista *San Ev Ank*, se refieren así a esta manifestación:

La farándula se caracteriza por espectáculos anti-artísticos en unos (ligeros y soportables), y [...], corrientemente sicalípticos [sic] en los otros. No es que nos alarme ni nos hagan enrojecer como doncellas, ni horrorizar como clérigos convencidos; pero sí apelamos al buen gusto y a que cada cosa sea designada por su nombre (“Tras de mi monoclo”, 1918: 24).

Este artículo recoge con claridad la percepción del discurso dominante en el teatro mexicano de buena parte de la primera mitad del siglo xx. Aunque cabe decir que varios creadores artísticos como José Clemente Orozco veían en el teatro de revista una genuina expresión de las raíces artísticas de México y del propio muralismo (Monsiváis, 1983). Por otra parte, y de acuerdo con Armando de María y Campos, *La ciudad de los camiones* sufrió los efectos de la censura teatral por parte de las autoridades de la Ciudad de México, entonces gobernada por el general Alberto Brededa; aparentemente porque las alusiones a la vida ciudadana podían ser reconocidas por el espectador como ataques y críticas al gobierno de la ciudad (1996: 249-250). En el texto mecanuscrito

con el que contamos, no hay propiamente referencias a este punto; sin embargo es plausible conjeturar que los actores que intervenían en el montaje –como fue el caso de Leopoldo “El Cuatezón” Beristáin, y de Roberto “El Panzón” Soto que interpretaron en diferentes temporadas al personaje del Ranchero DON AMPARO–, duchos en el chiste y la sátira política, improvisaban a propósito de la situación y las condiciones de los servicios públicos de la ciudad, provocando la irritación de los censores. No obstante, la revista alcanzó más de cien representaciones; aunque a uno de sus autores, Pablo Prida, el éxito le costó tener que alejarse del país por un tiempo para no ser acosado por las autoridades celosas de su prestigio social.

Aspectos relevantes de su teatralidad

El juego escénico de recrear las nuevas líneas de autobuses y confrontar así a personajes con las transformaciones urbanas que el nuevo siglo ofrece, sin duda, provocó un gran efecto de teatralidad. Las apariciones de coristas como modernos y veloces autobuses, todas bajo la tutela de LA VELOCIDAD –un personaje que pudo haber salido de cualquier espectáculo futurista de la vanguardia italiana o francesa de la época– nos ofrecen momentos casi delirantes y surreales, que sirven a los autores para hacer una carnavalización de la vida urbana de la ciudad de México. He aquí uno de los diálogos entre LA VELOCIDAD y el fuereño provinciano DON AMPARO:

LA VELOCIDAD.- La velocidad es la época, la edad, el modernismo, hoy todo se hace de prisa y corriendo y en México se avanza como en ninguna parte.

DON AMPARO.- Pero si me acaban de avanzar los caballos .

LA VELOCIDAD.- Se progresa en todo. Hoy se hace todo a la carrera; en cinco minutos se hace un negocio, todo se hace al vapor.

DON AMPARO.- Como las papas ...

LA VELOCIDAD.- Tú lo has dicho. Basta con saber echar papas ...

DON AMPARO.- Ahí, nomás, Doña Velocidad ...

LA VELOCIDAD.- Hoy hay que ir de prisa (Ortega/Prida, 1918).

Y así, con el encuentro entre el hombre de la mentalidad campirana que llega a la renovada ciudad y la personificación de la ciudad se realiza un paseo teatral a sitios ciudadanos que el espectador reconocerá como suyos. Así, a lo largo de la revista, confluyen escenas tanto de los ambientes y paseos tradicionales de la ciudad, como de lugares y situaciones sorprendentes para nuestra mirada desde el siglo XXI, como el caso del espacio en donde se encuentran los duelistas, en el bosque de Chapultepec, dispuestos a matarse por historias banales o pretextos amorosos, así como el encuentro con cocainómanos y mariguanos. Vale la pena comentar algunos aspectos costumbristas que aparecen en la obra, típicos del teatro de revista de la época, pero que muestran, en este caso, el inicio de lo que sería décadas después el fuerte contraste entre el veloz avance a la modernidad de la Ciudad de México y el ámbito rural y provinciano. Desde luego, se encuentra la figura del personaje del fuereño provinciano, Don Amparo, quien viene a la ciudad para conocer las novedades que el siglo XX ha traído. Don Amparo en su habla, su vestuario y sus modos de actuar, caracteriza a ese personaje tipo que aparece en diversas obras de revista, como el caso de las parejas de fuereños Espiridión y Eufemia, Ladislao y Mónica de la zarzuela *Chin Chun Chan* de José F. Elizondo y que después pasaría como muchos otros tipos al cine mexicano. Desde luego, hay que mencionar la música y las letras de las canciones de Manuel Castro Padilla que con su carácter a veces bucólico; a veces, como “La pajarera”, muestran también el ambiente propio

de la ciudad con los pregones de los vendedores ambulantes típicos
de la ciudad de México como se observa en la letra misma:

“La pajarera”

Pajaritos, pajaritos, de mil colores niña
los más cantadores.

Anden compren
chiflan, cantan la canción de los amores
me gustan los pajaritos
porque consuelan mis penas
con sus canciones alegres logran
en las mañanas serenas.

Mi novio me dio un canario
por demostrarme su amor,
que me sirve en las mañanas
a mí de despertador.
Y en sus canciones
de allá de la sierra
me traen estos sonos
ecos de mi tierra.

¡Oh! Cuando vayas a México niña,
cuando vayas a la capital
cinco pesos será el menor precio
que por ellos allí te darán.
No entre abras la jaula que tienen
esos bellos y hermosos jilgueros
porque si ellos se ven medio libres
al instante emprenden el vuelo.

TODOS.-

Ya lo sabes que soy pajarera
y que alegre recorro los campos
disfrutando de la primavera
y de las aves sus pálidos cantos.

Pero también a lo largo de la revista aparecen temas burlescos y jocosos como el titulado “La Petronila”:

No me eches de lado Petronila
ni creas que por juilona
yo te olvide,
y ojalá te veas como me vide
con todito el hocicote repegado a la pared
ojalá y te vayas para otras tierras
ya que penas y dolores sólo trujiste
y a mi pobre corazón tú lo partistes
requete orgullosa y felónica mujer [...].

Ambos temas contrastan con el juego vanguardista y urbano en que se desarrolla la obra. Otro aspecto singular es el de la parodia del aprendiz de torero que aparece en el último cuadro que, más allá del sentido humorístico que posee, es un testimonio claro de la afición que en la Ciudad de México se profesaba a la tauromaquia. Las referencias a lances y pases taurinos revelan que el espectador entendía, desde luego, de lo que se hablaba en el escenario, como también en lo referente a la ópera; toda vez que el torerillo también tiene intenciones de dedicarse a la ópera. Lo cual muestra también, desde nuestro punto de vista, que la población que acudía a los teatros de revista, de muy variada condición social, tenía conocimientos del canto, de los cantantes y los repertorios. En estos casos, en *La ciudad de los camiones*, se ofrece un conjunto de elementos

que constituyen invaluable fuentes y testimonios para reconocer el palpitar cotidiano y la vida cultural de una ciudad compleja y contrastante, como lo sigue siendo en la actualidad.

Notas finales

El paseo ciudadano que nos ofrece *La ciudad de los camiones*, en su vivacidad y sentido humorístico, sorprende por el retrato que hace de la Ciudad de México y sus personajes; todo realizado a través del juego teatral de la parodia y de la caricatura, con el propósito de generar una suerte de circulación de la producción cultural en el campo social de la Ciudad de México, estableciendo un efecto de mediación entre la realidad social y el sujeto individual que requiere de un espacio en donde la risa y la imaginación les ayuden a reivindicar el sentido de pertenencia en una ciudad que se transforma y cuya identidad está siendo amenazada en una época en que la lucha armada aún no había concluido y en la que el futuro inmediato no ofrecía certezas en ningún sentido. La revista teatral celebra el acontecimiento cotidiano, pero a través también de códigos, que van más allá de la fijación del texto dramático, para escabullirse de la censura, expresa una interacción intensa con la realidad social y las relaciones con el poder; a veces a favor y a veces en contra. Como ocurrió en el caso de los gestos autoritarios del gobernador de la ciudad, el general Breceda en contra de esta revista como se vio páginas arriba. El sentido de la oportunidad de teatralizar con humor y desenfado lo inmediato de los autores Prida y Ortega y de los cómicos como “El Cuatezón” Beristáin y “El Panzón” Soto, le dio a la obra una fuerza notable; así como también los contrastes y los juegos escénicos a propósito de la modernidad y las interacciones entre campo y ciudad, hacen de *La ciudad de los camiones* uno de los ejemplos más notables del manejo del humor y la comicidad en el teatro mexicano del siglo xx

y de la función social y de expresión de las transformaciones en la vida cotidiana que tuvo el teatro de revista en su período de auge.

Referencias

- Azuela, Mariano, 1937, *El camarada Pantoja*, Ediciones Botas, México.
- _____, 1993, *Obras Completas*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Contreras Soto, Eduardo, 2002, “Su majestad el hambre, soberana del país de la metralla”, *Tramoya*, núm. 70, Xalapa, enero-marzo, pp. 99-110.
- De los Reyes, Aurelio, 1984, “Una lectura de diez obras del género chico del porfirismo”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 54, pp. 131-176.
- Dueñas Pablo, 1994 *Las divas en el Teatro de Revista Mexicano*, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos / Dirección General de Culturas Populares, México.
- Dueñas, Pablo y Jesús Flores Escalante, 1995, *Teatro Mexicano. Historia y dramaturgia. Teatro de Revista (1904-1936)*, vol. 20, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- Enciclopedia de la Literatura en México*, 2021. Disponible en: <https://literatura.inba.gob.mx/96-diccionario-biobibliografico-de-escritores-de-mexico.html>
- Escudero, Alejandrina, 2008, “La ciudad posrevolucionaria en tres planos”, *Anales del Instituto de investigaciones estéticas*, vol. 30, núm. 93.
- Mañón, Manuel, 1932, *Historia del Teatro Principal de México, 1753-1931*, Editorial Cvltvra, México.

- Leidenberg, Georg, 2018, “Huelgas tranviarias y el orden urbano en la Ciudad de México, 1911 a 1925”, *Historias*, núm. 56, pp. 41-54.
- María y Campos, Armando de, 1957, *El Teatro de Género Dramático en la Revolución Mexicana*, Biblioteca del Instituto de Estudios Históricos de La Revolución Mexicana, México.
- _____, 1996, *El Teatro de Género Chico en la Revolución Mexicana*, CNCA. México.
- Merino Lanzilotti, Ignacio, 1980, “La tradición farsica en México. Carpa y Revista Política” (dossier), *La Cabra, Revista de Teatro*, III época, núm. 27, diciembre, pp. I-XVIII.
- Merlin, Socorro, 2010, *Vida y milagros de las carpas*, CITRU / INBA, México.
- _____, 2016, *El nacionalismo de los autores dramáticos de la década 1920-1930*, CITRU / Secretaría de Cultura, México.
- Miranda, Jorge (comp.), *Del Rancho al Bataclán: Cancionero del teatro de revista, 1900-1940*, 1984, Museo Nacional de Culturas Populares / Secretaría de Instrucción Pública, México.
- Monsiváis, Carlos, 1983, “La horda en el jardín”, *Nexos*, 1 diciembre, México. Disponible en: <https://www.nexos.com.mx/?p=4282> (Consultado: 1/VIII/2021)
- Morales, Alfonso (coord.), *El país de las tandas. teatro de revista 1900-1940*, 1984, Secretaría de Educación Pública / Museo de las Culturas Populares, México.
- Ocampo, Aurora M., 1981, *Diccionario de Escritores de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Olguín David, 2007, *Un siglo de teatro en México*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Ortega, Carlos M., 1996, “Cómo nació el género mexicano”, *Documenta CITRU*, núm. 3, noviembre, pp. 38-42.

- Ortega, Carlos M., y Pablo Prida, 1918, *La ciudad de los Camiones, Revista de actualidad en un acto*, dividido en tres cuadros, libro de Carlos M. Ortega y Pablo Prida, Música de Manuel Castro Padilla. Asegurada la propiedad literaria y artística. México, febrero 18 de 1918. (Corregida conforme a las indicaciones del Gobernador del Distrito, C.M. Ortega, Rúbrica.) [copia del mecanuscrito inédito 20 f. 6 de julio de 1918. AGN, Propiedad Artística y Literaria, caja 317].
- _____, 2007, “El colmo de la Revista”, en Carlos Pérez Bazán, *Teatro y revolución, una mirada a la dramaturgia de Pablo Prida Santacilia y algunos cambios sociales ocurridos en México durante el período 1900-1925 reflejados en ella*, tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp.158-169.
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, 2007, *Cultura y política en el drama posrevolucionario (1920-1940)*, Universidad de Alicante, Alicante.
- _____, 2011, “Orígenes y desarrollo del teatro de revista en México (1869- 1953)”, en David Olguín (ed. y coord.), *Un siglo de teatro en México*, Fondo de Cultura Económica, México pp. 40-53.
- Pérez Bazán, Carlos, 2007, *Teatro y revolución, una mirada a la dramaturgia de Pablo Prida Santacilia y algunos cambios sociales ocurridos en México durante el período 1900-1925 reflejados en ella*, tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Pulido Llano, Gabriela, 2017, “Las tandas mexicanas: claves acerca de la ‘reconstrucción nacional’ y la esperanza, 1914-1920”, *Antropología. Revista interdisciplinaria del INAH*, núm. 3, pp. 32-41.
- Quiroz, Ávila, Teresita, 2014, *La mirada urbana en mariano Azuela (1920-1940)*, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, México.

_____, 2020, “El mapa cuenta una imagen”, Minerva Anguiano
González *et al.*, *El giro visual en Bibliotecología: Diálogos entre
palabra e imagen*, Universidad Nacional Autónoma de México,
Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Informa-
ción, pp. 71-93.

Tras de mi monoclo (pseud.), 1918, “Teatros”, *San-ev-ank*, núm.
7, 22 de agosto, p. 12.