

EL TEATRO ESPERANZA IRIS.

LA PASIÓN POR LAS TABLAS

MEDIO SIGLO DE ARTE TEATRAL EN MÉXICO

Araceli Rico

EVOCACIÓN DE UNA DIVA:
ESPERANZA IRIS

DE PIE EN LA MITAD DE UN FORO, ACOMPAÑADA DE OTROS QUE COMO TÚ SE JUGABAN la vida en unos minutos, o sola en medio de aquel espacio de luces y del delirio mentiroso de la escenografía, allí, sólo allí, en tu mundo de engaños aparentes que hacen más llevadero el vivir de todos los días, la mágica revelación del teatro, aparecías cada noche con la misma sonrisa entre los labios, ingenua, sensual y provocadora. En ocasiones tu cuerpo, que es “simple pendiente para que resbalen ríos de tela y filigrana”¹, se cubría con un vestido brillante cuyas lentejuelas se agarraban con vehemencia a las líneas sinuosas de tu anatomía, o con la cintura bien ceñida por el martirio inocente del corsé que realizaba la tarea bien cumplida del polizón; tu cuerpo sabía transformarse ante los caprichos y deseos de los que te admiraban.

Fue el Teatro Iris, tu teatro, el escenario de la gloria y la grandeza, lleno siempre de aplausos, bravos y vivas que la gente de México te ofrecía, ese público demandante de hombres y mujeres que envueltos en trajes de satín y de terciopelo, o cuando no en gallardos uniformes militares, corría a la taquilla para aclamar a la ¡Reina de la Opereta!

Ya fuera actuado, cantando o declamando, tu gracias parecía llenar toda la escena cuando interpretabas *La Duquesa del Bal-Tabarín*, *La princesa del Dólar* o *La Viuda Alegre*, en las que te transfigurabas en princesa o en gran “señora de sociedad”, personajes que a través de ti satisfacían los ideales de una sociedad que creía ser la portadora de una “belle époque” tardía. En ti saciaban su sed de aventura “esas vidas dedicadas diariamente a la representación de su vida doméstica”, pues alguien, tú “tenía que ofrecerse como maniquí, centro social de la extravagancia”².

Con tus plumas en el sombrero, tus abanicos o tus sombrillas de olanes, tus trajes de seda o tus zapatillas de raso y la boquita bien delineada por el carmesí, era, en efecto, la artista, la mujer, la diva, la célebre tiple en quien todos creían ver encarnarse el espíritu mismo de la época.

Días felices los de aquellos años en que el vivir parecía correr bajo el ritmo de la música de Offenbach y de Lehar, y en los que después de caído el telón todos se retiraban con el sabor de una suave y conmovedora experiencia, porque aquello que

llamamos realidad, con las traiciones y los horrores que engendra, no contaba para ti y tu mundo. Ya al caer la noche, después de que el teatro apagaba sus luces, la comedia tenía que seguir, el espectáculo tenía que continuar, y entonces te veías asediada para asistir a un brindis o una recepción en tu nombre en donde te ibas enterando, entre sorbitos de licor y champagne, de ciertos complots en las altas esferas de la política. Pero también no faltaba que alguno, en un ataque de lirismo, te hiciera el objeto de una poesía o un pensamiento amoroso, y es así como te convertías en el blanco de los versos más apasionados de la bohemia de entonces.

Vuelta la alhaja a su estuche, no tenías más que cerrar los ojos y en un suspiro dejarte ir a los pliegues más íntimos de tu corazón, porque el día siguiente ya comenzaba a despuntar y con él nuevamente Esperanza Iris nacía en el alma del público de México. Tercera llamada, tercera llamada...

EL TEATRO ESPERANZA IRIS

APLAUSOS Y GRAN PÚBLICO

Detrás del telón de un teatro se encuentran las horas, los días y los años de intenso trabajo unidos al ingenio y a los momentos de desolación por los que pasan sus dirigentes y artistas. La historia del Iris fue esto y más. Fue ver realizado el ideal de un grupo de mujeres y hombres, cuyo fin era establecer en México un importante centro de las artes escénicas.

El Iris fue fundado en 1918 por la diva que le dio su nombre. En el despertar de su carrera artística Esperanza Iris compró el terreno del Xicoténcatl, un antiguo teatro que había abierto sus puertas en 1912 con la ópera Aida. Con admirable visión empresarial la cantante logró levantar sobre ese viejo coliseo un magnífico edificio, que sería más tarde uno de los más importantes escenarios de la capital y que actualmente se llama: Teatro de la Ciudad.

De su fundación a 1934, período al que hemos llamado de "aplausos y gran público", pasarán por las páginas de su historia épocas de gran florecimiento artístico-teatral, y una intensa actividad de la propia compañía del teatro fundada igualmente por Esperanza Iris. Encaminados fundamentalmente en el género de la opereta, de la zarzuela, de la comedia y de las variedades, sus empresarios, que en un principio formaron una fuerte y activa trilogía que se componía de la misma Esperanza Iris, Juan Palmer y Mario Sánchez —empresas Iris-Sánchez-Palmer—, deseaban estar a la vanguardia de las programaciones que se daban en Europa. Se presentaban continuamente producciones lo más cercanamente posible a sus originales: puestas en escena, escenografías, orquestación, vestuario e iluminación, que se traían a México después de pagar los derechos de autor. Lo único que cambiaba al exhibirse era la lengua a la cual eran adaptadas: el castellano. Esto no impedía, claro está, que al ser importadas estas obras adquirieran

un cierto “toque nacional”, pues se trataba de un público diferente al europeo. De Madrid se trajeron con gran éxito *La Duquesa del Bal-Tabarín* (1900) y *Sybill* (1914), que estuvieron entre los primeros programas con los que el Iris levantaba su telón, y *La Viuda Alegre* (1905) rompía el récord de las taquillas en México. Se había invitado inclusive al compositor austríaco Franz Lehar para que adaptara alguna de sus más conocidas creaciones. En una carta reveladora del asombroso ascenso que iba adquiriendo el famoso teatro de la calle Donceles, fechada en 1918, un cantante francés de cierto renombre y experiencia pedía ser contratado para figurar en su elenco, lo cual demostraba que el ingreso al teatro como cantante, actor o músico, aseguraba prestigio y reconocimiento en la carrera de un artista.

Entre las operetas (nombre derivado del diminutivo de ópera) que más sobresalían se encontraban:

Eva (Franz Lehar), *Vals de Amor* (C.M. Ziehrer), *Aires de Primavera* (Joseph Strauss), *Damas Vienesas* (Franz Lehar), *La Princesa Zarda* (Emmerich Kálmán), y por supuesto *El Conde de Luxemburgo* (Franz Lehar), y la *Duquesa del Bal-Tabarín* (A. Franzi y C. Vizzotto).

De las obras maestras del género lírico español se presentaban:

La Verbena de la Paloma (Tomás Bretón), *La Revoltosa* (Ruperto Chapí), *La Marcha de Cádiz* (J. Valverde y J. Estellés), *Fernanda Luisa* (Federico Moreno Torroba), *Los Cadetes de la Reina* (P. Luna y J. Moyrón). Y muchas producciones más que atraían el entusiasmo y el interés del público mexicano a las butacas de aquel memorable teatro.

Hay que decir que se consideraba a Esperanza Iris la creadora de la opereta en América Latina, que incluía temas cómicos y sentimentales más apegados a la vida cotidiana, en los cuales el diálogo era importante y el canto reclamaba menos virtuosismo que la ópera. Posteriormente, Francisco Sierra y Esperanza Iris llegaron a dominar este género como ningún otro intérprete, enriqueciéndolo con novedosas y vigorosas formas en números musicales, coros y bailes. Sin embargo, el impulso y el alma era el de esta mujer, que con el tiempo fue nutriendo el repertorio bajo su cuidadosa selección. De acuerdo con su juicio se escogía a los participantes de los elencos y a la orquestación que debía acompañar a las actuaciones. Una de esas personas escogidas fue el maestro Severo Murgueza, director de orquesta de la compañía del teatro Iris por más de diez años consecutivos, quien hacía las variaciones pertinentes para lograr un concepto global entre canto, diálogos y música. Este aspecto junto a numerosos detalles más —iluminación, vestuario, selección de partituras, diseño y composición—, eran los engranajes que hacían marchar a este foro sin tropiezos ni vacilaciones, hasta llegar a colocarlo en el lugar de primera línea que había alcanzado.

La opereta respondía en cierto modo a una ideología de la época en la que prevalecían valores de un determinado grupo social. Apareció después de la Primera

Guerra Mundial en Alemania y Austria, con compositores como los Strauss y Franz von Suppé. Hay que tener en cuenta que sus temas más relevantes eran hechos de la vida real, encaminados a reflejar a una cierta burguesía en ascenso ávida de nuevas distracciones.

La Viuda Alegre, La Princesa del Dólar, El Conde Luxemburgo, encarnaban, entre muchas más, los ideales de una clase para la cual todo estaba bien: la armonía en las maneras, el refinamiento en el hablar, los gustos exquisitos y sutiles, la seguridad que da la cultura, la moral que vigila las “buenas costumbres” y los caprichos amorosos, aunque poco sinceros. El hombre, podía decirse, se encontraba en “el mejor de los mundos posibles...” Y, ¿qué mejor que el teatro para reafirmar esa concepción aristocratizante de lo que debía ser una representación? Aun la arquitectura teatral, que es como el marco de la magia que se genera dentro del escenario, formaba parte del otro espectáculo, aquel que se desarrollaba fuera de la sala: la del público. Casi imperceptiblemente, mientras las luces de la sala y de los vestíbulos permanecían encendidas, se organizaba durante los intermedios una especie de función especial, que consistía en el “saludo, la conversación, las sonrisas, las elegancias en el vestido..., en los peinados complicados y en las camisas muy masculinas...”, pero también estaba “el inicio o estrechamiento de relaciones, el apego al personaje que cada quien juega en la sociedad, el comentario social o erudito, y el lucimiento de la mejor vestimenta, llegaron a ser de muy particular interés”³.

De este modo, el ir al teatro daba no solamente cierta categoría a los concurrentes sino que también satisfacía la necesidad de sentirse unido, integrado, a un círculo en particular. Esto nos trae a la memoria las páginas escritas por Marcel Proust en *Los Caminos de Swann*, en los que retrata, con una sensibilidad de cristal, el maravilloso y complejo mundo de los Guermantes cuando asistían a una presentación teatral. El joven escritor, por un azar de destino, va por primera vez a la meca del espectáculo parisiense, la ópera, a admirar la capacidad dramática de Sara Bernhardt cuando interpretaba la célebre Medea. Es allí donde Proust descubre la terrible y marcada diferencia de clases de una burguesía elitista y rígida como la francesa. Era fuera de la escena, en medio de un mar de candelabros, terciopelos, mármoles, espejos, candiles y estatuas de bronce, donde se desarrollaba una asfixiante competencia en la que una palabra mal dicha, un ademán poco cuidado, un saludo con excesiva cortesía, un disimulo mal llevado o el lujo de la vestimenta no muy adecuado, podían ser las causas de un rotundo desprestigio social, o ¡todavía peor, la ruina de toda una familia!

En México comenzó a gestarse ese público selecto y artificioso, que aun cuando no llegaba a los excesos que Proust nos narra, pues éste se refería a una sociedad fuertemente arraigada y con una tradición nobiliaria, era en cierto modo una réplica del ambiente europeo.



Esperanza Iris

...tu cuerpo era simple pendiente para que res-
balaran ríos de tala y filigrana



Pero volvamos a los espectáculos que daba el Iris. Hijas menores de la ópera italiana y alemana, la opereta y la zarzuela, aunque ésta última había logrado instituirse como un género típicamente español, comenzaron a invadir la ciudad. El legendario Teatro Principal (un teatro que sin duda dejó una huella imborrable en la memoria de los mexicanos) llegó a convertirse en el centro que albergaba la única manifestación perfecta de aquel tiempo, la zarzuela. Y todo gracias a la manera cuidada de interpretar cada uno de los papeles, a la propiedad escénica, al equilibrio de las decoraciones, al lujo y selección del vestuario y al esmero del trabajo de los coros y de la orquestación. Ya desde finales del siglo pasado, cuando el Teatro Nacional había llevado a la escena *La Verbena de la Paloma* (noviembre de 1894) que alcanzó notable éxito en España desde su aparición, Chávarri comentaba con cierta desilusión: “La gran capital está enzarzuelizada; este es el siglo del vaudeville; todo es zarzuela de uno a otro extremo del terráqueo globo, vacilantes las creencias, bailando el cancán las monarquías y apuntando en el porvenir los grandes problemas económicos que llegan hasta nosotros bailando la gavota”⁴. Mientras que la opereta, al llevarse a la escena, lograba arrancar el aplauso del auditorio cuando aparecía, envuelta en elegantes trajes de satín o terciopelo y regios sombreros de plumas, la primerísima tiple Esperanza Iris.

Por su parte el teatro de la calle Donceles había abierto sus puertas hacia una perspectiva internacional que ampliaba sus horizontes: los viajes y la correspondencia al extranjero se hacían más frecuentes, así como el intercambio con artistas. Por eso se enviaron a representantes especiales para negociar con empresas teatrales y traer nuevas creaciones e intérpretes. En varias cartas del archivo del teatro Iris, se sabe que era Juan Palmer el que en Europa recorría radiodifusoras y salones de baile para renovar los elencos, tal fue el caso de la cantante Bressonier, quien tuvo que audicionar en Nueva York ante los señores Tossi y Palmer para ser contratada.

Por las páginas de la historia de este teatro destacan las noches en que se presentó la bailarina clásica Ana Pavlova, quien dejaba sorprendidos a cuantos la admiraban por el refinamiento y precisión de sus piruetas y *adagios*, llenos de gracia y ligereza. La llegada a la capital del tenor napolitano Enrico Carusos marcó un momento importante para este coliseo, a donde llegaban, antes que a Nueva York, las mejores compañías de ópera, con cantantes como Hipolito Lazzari, que vino con la Compañía de Brocade, Claudia Muzio, la Bezanconi, Palet, Dolci, y alguien que dejó un recuerdo de gran cariño, José Mojica. El teatro “de altura”, como se solía decir, logró una verdadera difusión con la puesta en escena de *La Bohemia*, *Rigoletto*, *Tosca*, *El Barbero de Sevilla* y *Sansón y Dalila*.

La música contaba con un lugar muy particular. El virtuosismo de Arturo Rubinstein, que para 1919 conservaba todavía su nacionalidad polaca, deleitó a los del Iris con algunas de sus interpretaciones. El debut de los Coros Nacionales Ucranianos hicieron volver la mirada a Rusia como el lugar que fomentaba y llevaba a un alto grado de perfección la música y la danza clásicas. En mayo de 1923, con motivo de la

Fiesta de Primavera, se organizaron una serie de conciertos dirigidos por Gaetano Bavanoli, aunque también en el Regis y el Arbeu se presentaban el conjunto coral de los Cosacos de Kubán, la Orquesta Nacional Rusa y el renombrado pianista chileno Claudio Arrau.

El circo también entró en estas programaciones. Las compañías circenses más conocidas evitaban sitios abiertos en los que pudieran levantar sus aparatosas carpas, prefiriendo adaptar sus lonas, trapecios y jaulas a un teatro, ya que el prestigio de éste se veía unido al de su nombre. Una de ellas fue la empresa de los Hermanos Bell, que había hecho toda una escuela de este arte, convirtiéndolo en una atracción de alta calidad, lo mismo que el circo Pubillones y el de los Carreño Hermanos, que pasaron hacia el año de 1923. Había para todos, incluyendo a los niños. Aparte, se daban funciones de títeres, como la de los “Podreca” y el grupo de Ricardo Calvo, que traía al cómico Antonio Estévez. Esto hacía que el coliseo de la calle Donceles fuera popular gracias a sus matinées nutridas de gente joven.

Nuestra diva continuaba mientras tanto en sus giras nacionales e internacionales, dejando su sede para grandes presentaciones. Así, entre una de sus idas y regresos se estrena la opereta mexicana *La Niña Lupe*, escrita por Rivera Baz, en donde Esperanza Iris junto con Leopoldo Beristáin (“el Cuatezón”) y la escenografía de Roberto Galván inauguraban la primera obra nacional de este género. Al poco tiempo, hacia 1924, se realiza una de sus temporadas más largas con nuevas operetas entre las que destacó *Frasquita*, de Franz Lehár, considerada por la crítica como “La Carmen Vienesa”, que vio surgir el talento de los jóvenes actores Emilio Alonso, José Galeana y las hermanas Corio.

Todo era un ir y venir de artistas, de trabajo en equipo, en donde la colaboración recíproca era indispensable: del electricista a la primera tiple, y del taquillero al más encumbrado empresario. La atmósfera que se creaba durante ensayos y repeticiones, según lo dejan ver las cartas personales de la Iris, era de trabajo intenso, con sus altas y sus bajas, con sus emociones al ver realizado un proyecto, con sus ingeniosas soluciones, con sus diversiones -la diversión que nace de la alegría de la creación-, con sus enojos y discusiones. Allí, se conjugaban las notas del violinista que afina su instrumento, el actor que repasa sus parlamentos, la cantante que ensaya su aria más difícil, el bailarín que prepara su cuerpo para el baile, el iluminador que coloca una lámpara, el director que da las últimas indicaciones a su orquesta, el escenógrafo que sube y baja sus mantas con paisajes y palacios, hasta la maquilladora y el diseñador daban los últimos toques a los personajes que ellos mismos habían disfrazado... Nada era cierto y a la vez todo tan verdadero. La realidad parecía ponerse otro traje para jugar con su hermana siamesa, la fantasía, y entrar al mundo de los sueños y de lo increíble.

La gran actividad que se desarrollaba en el teatro Iris lo convertía en una poderosa máquina de espectáculos que aglutinaba a artistas de toda clase. En los programas las audiciones para seleccionar a sus integrantes atraía a numerosos cantantes y grupos

corales, indispensables en las zarzuelas y operetas, y a músicos, bailarines y comediantes, necesarios para el montaje de alguna ópera. Además, estaba el equipo técnico: escenógrafos, iluminadores, apuntadores, tramoyistas, diseñadores de vestuario y maquilladores, es decir, los que hacían posible, detrás de las bambalinas, el funcionamiento real de la empresa porque su génesis arrancaba también de ahí, de su conjunto técnico que con juegos de luces y sombras, de telares y de elementos de utilería, hacían marchar las escenas que por irreales eran más creíbles que nunca... Los directores de orquesta y maestros de danza y música, desfilaban diariamente con el fin de refinar las actuaciones. Aparte se encontraba el grupo de escritores como autores de las obras, correctores de estilo, libretistas, asesores literarios y traductores, encargados de adaptar al español las programaciones que venían de Europa. Con el poder de su magia, el teatro levantaba un mundo de artificio creando a su vez fuentes de trabajo en la que se conjugaban las actividades más diversas.

Las novedades seguían su curso. En la Compañía de Zarzuelas que traía el empresario Velasco, se presentaban mujeres hermosamente atraviadas que inquietaban y hacían suspirar al público masculino, que asistía con veneración al Iris, como Eugenia Zuffoli con su natural frescura cuando interpretaba el "cuplé de la Pava". El surgimiento de la diva Lupe Vélez, quien sorprendía por su belleza y gracia cuando se movía bajo los ritmos locos del charleston. María Conesa, la "Gatita Blanca", que con ingenio y astucia dirigía una aguda crítica a los personajes de la política solucionándolo todo con una bella sonrisa y una canción ligera entre sus labios, y Virginia Fábregas y Tereza Montoya que habían logrado destacarse como extraordinarias comediantes. Asimismo, el actor Roberto Soto apareció en la revista mexicana que le diera singular renombre: *El Gato Montés*.

El ballet no podía dejar de faltar. Con el debut de Ana Pavlova y de otras compañías de danza como de Pavley y Oukransky que llegó en 1922, se comenzaba a tomar conciencia, como ya se dijo acerca de los coros Ucranianos, del alto grado de depuración y desarrollo que en Rusia había llegado a conquistar el ballet como un arte autónomo perfectamente bien diferenciado del teatro y de la música, pues hasta entonces en México los bailarines habían tenido que supeditarse a la puesta en escena de alguna ópera, como *Aida*, *Carmen* o *La Traviata*, en donde pudieran desplegar sus aptitudes. Pero ahora con la Pavlova, que marcó un "antes" y un "después", éste ganaba jerarquía como una disciplina con sus propias reglas y técnicas de ejecución, con un lenguaje y una mímica que sólo a él pertenecían*. De este modo, el ballet de Larrie H. Carroll así como la temporada que dio Josephine Baker, que aunque eran variedades alejadas del ballet clásico, demostraban que la danza venía a ser el eje principal en estas presentaciones.

Pasando a otro género más ligero pero no menos importante, la aparición de la Jack Mason New York Revue fue toda una revelación, lo mismo que las producciones de Sugrañés: *Kiss-me*, *Oui-Oui* y *Ric-Rac*, variedades que reflejaban el mundo extravagante de los años veinte. No fue hasta la llegada de la revista musical *Voilà Paris*

que el escándalo fue fenomenal por todas partes, con Madame Risimi a la cabeza de las tiples. Sus mujeres que, como cariátides vivientes desfilaban por la larga pasarela del Iris, exhibían con orgullo y displicencia sus cuerpos desnudos adornados con exóticos plumajes cubiertos de pedrería artificial y tiritas de lentejuelas. Una crónica habla de este acontecimiento en los términos siguientes —¡Hay que ver el lenguaje que usa!—

“Cual si fuese los áureos heraldos de la primavera, las lindas francesitas hicieron irrupción en nuestro valle. La pecaminosa alegría de Montmartre se tendió sobre la metrópoli como un radioso velo de *Tanit*. El fardo de nuestra melancolía ancestral se hizo más liviano, al sólo rumor de las ricas bulevardescas. Como estatuas hastiadas de la inercia de sus plintos, que echasen a andar por el tablado, hemos contemplado el venusto desfile de las modernas diosas de París”⁵.

Una vez más se imponía la tradicional farándula del Iris. *Voilà Paris* fue algo así como la mecha que encendió la pólvora; el atrevimiento y el deseo de escandalizar de los franceses no se hizo esperar, pues sus repercusiones en el ambiente teatral vinieron a despabilar las viejas costumbres y a desanquilosar la moral provinciana del país. Pronto el empresario José Campillo junto con el actor Roberto Soto se organizaron, reclutaron sus artistas y presentaron la revista *Voilà Mexique*, (*El Rataplán*), realizada a base de cuadros mexicanos y la escenografía de Roberto Galván. Esto era sintomático de una ciudad empeñada en cubrir el enorme abismo que la separaba de Europa, que con un logrado avance técnico presentaba espectáculos sofisticados llenos de impacto y colorido. México no podía quedar fuera del *avant-garde*. Así, tratando de ajustarse a las posibilidades y maneras de ser se crea una versión nacional de la obra francesa. Era la época del “destape”, de las miradas indiscretas, de la parodia, de la tentación entre el escenario y el público, del vacilón como forma de vida, del perfume fuerte y seductor, de la fuga de maridos, del plumaje rojo y exagerado, del cabaret como refugio, de la voluptuosidad despreocupada y sin límites, ¡porque eso era vivir en el camino de los alocados veintes!

“Yo no me caso porque amo la libertad sobre todas las cosas. Porque no concibo la vida, a los veinte años, sujeta a la tiranía de un marido soporífero. Porque adoro la existencia cuando se la vive plenamente, a la manera de los pájaros, que son nuestros maestros en el arte de vivir, despreocupadamente”⁶, exclamaba Celia Padilla, una conocida tiple de la época.

Habían llegado las “Bataclanas”, mujeres estrepitosas y graciosas con un atrevimiento inesperado para su momento y su medio, que se exhibían para que el auditorio masculino se desbordara en una desenfrenada y audaz fantasía. Si bien inspirada en la revista francesa, el *Mexican Rataplán*, como se le conoció también, llevó a la desinhibición total al teatro pero con características que lo identificaban como una producción nacional. Las cazuelas, las jícaras, los sopladores, el petate, las escobetillas y los cucharones, en fin, todos aquellos elementos que nos remitían a la vida diaria de los hogares mexicanos, sufrió una verdadera transformación al pasar de ser sim-

ples utensilios de cocina al adorno y vestuario en los cuerpos de aquellas tiples: Mimi Derba insinuaba la belleza de su anatomía a través de un fino mallón color carne, Anita Deniers cubierta sólo con unos cuantos sopladores, Felicidad Quijada escondida apenas detrás de una jícara michoacana, las hermanas Pérez con unos minúsculos taparrabos y un escudo a la usanza azteca, Chucha Camacho sumergida en exóticos racimos de frutas, Celia Padilla sostenida por tiritas de cuentas que eran el colmo de la ridiculez...

Mujeres o heroínas en quienes se descargaba esa sed de cinismo, de malicia, de atentar contra el pudor y de las cuales la imaginación social hacía personajes de algún crimen violento, de la aventura y la extravagancia. Aparece así el mito de la frivolidad, en donde la Rataplán era el foco de atención; no obstante, esta palabra era mucho más rica que la designación de alguien que se exhibe abiertamente a los demás. El Rataplán era la irreverencia, el comportamiento excéntrico, la provocación, la inconformidad, en resumen, la vanguardia de la moral.

Ligera, picante y cómica, la revista musical se convertía en un producto urbano que cubría las exigencias de una sociedad cansada de la inestabilidad política y la injusticia social. A través de ella se denunciaba bajo el chiste, la parodia y las medias palabras — no fuera que la censura se exasperara—, a los malos gobernantes, a la burocracia, al servilismo ante el extranjero y a los abusos públicos. Y, en cambio, se ponía especial cuidado en salvaguardar las tradiciones con una recopilación de música y canciones populares, de paisajes que hablaban de la provincia y del campo y que empleaba el lenguaje del pueblo. Era la ocasión para rescatar lo propio, el patrimonio de las costumbres se consolidaba bajo el rubro de todo aquello que se decía “lo mexicano”. Se estaba ante una plena confrontación entre el petate, los sopladores y las jícaras de las mexicanas y las plumas exquisitas y los delicados velos de las tiples de París. La fogosidad y la cadencia de la rataplanera nacional contra el *glamour* y el *charme* de la francesa.

Fueron las tandas que se presentaban en el Teatro Principal la clave en esa campaña para mexicanizar lo que era de importación, haciendo uso de los cuadros costumbristas para penetrar y extraer con un peculiar sentido del humor lo que había de genuino o auténtico en la cultura. Muchas de esas variedades no eran más que el reflejo de la incertidumbre en que se vivía, una forma de ironizar y dar cuenta de los males que aquejaban al país, fruto de la inconsciencia y la contradicción.

Los espectáculos, desde la carpa de barriada donde todo se ventilaba sin miramientos, al teatro “culto” y “serio”, donde de vez en cuando se permitía alguna osadía con intención política, representaban una suerte de refugio para el incrédulo, el pesimista y el exhausto a quien habían dejado de funcionarle ciertos valores como la familia, las instituciones, la patria, la justicia o el honor, y en su lugar estaba la tiple seductora que contaba una suave melodía. Todo era perderse en la música del charleston que marcaba con su ritmo frenético el pulso de la ciudad y de sus habitantes. El tiempo parecía suspenderse a la hora de alzarse el telón y aún después de terminada la función la gente se retiraba con el placer de haber participado en la fuga

colectiva, porque eso significaba el teatro, el espacio que daba cabida a la ilusión y a la alucinación, a la crítica severa y a la chistosa, al romance fin-de-siècle y a la aventura jocosa. La reflexión reposada y serena había quedado atrás, formaba parte de otro siglo, ahora la consigna era buscar vivir y saber olvidar.

El Iris continuaba su marcha entre graves problemas nacionales —la amenaza de la guerra de los cristeros, el asesinato del presidente Álvaro Obregón por José León Toral (1928) y conflictos sociales y económicos— que dejaban una sombra de inseguridad y temor y a pesar de cierto estancamiento que se registró hacia 1928-1929 en los teatros capitalinos, éste seguía su curso.

Para los años treinta se presenta la Compañía de Enrique Rambal (padre), la Manhattan Opera House y se unen las producciones del español Campillo con el cubano Lecuona. Asimismo Roberto Soto exhibe *Rayando el Sol*, revista mexicana que destacó por su lucimiento y colorido. Aquí se ponían de manifiesto los dos tipos de mentalidad que prevalecían hasta entonces. Por un lado, estaban dignamente representadas las zarzuelas, comedias, operetas y revistas, que a pesar de su novedad iban adquiriendo algunos matices locales que sus adaptadores no podían pasar por alto, y, por el otro, no faltaban todos aquellos programas en los que se buscaba revitalizar las tradiciones, pues se pensaba que “el arte escénico debía regresar a la esencia de donde había surgido: el pueblo”. Dos maneras de pensar y dirigir la corriente teatral: una, que daba al público una buena dosis de distracción, sana y ligera, sin ninguna reflexión crítica que inquietara contribuyendo a separar el carácter inmediato de las relaciones entre la literatura y la realidad, la otra, que salvaguardaba lo propio a través de manifestaciones espontáneas y populares. Esto hace pensar que una conciencia nacional iba cobrando forma, y que el teatro trataba de transformar la esencia social de la época por medio de expresiones mexicanas, bailes, música y canciones, provocando un cambio en la actitud de aquel que mira.

A esto contribuía la filosofía vasconcelista difundida con fructuosas consecuencias acerca de un nacionalismo cultural mexicano, que aunque de corte todavía idealista, pues nuestro ilustre pensador hablaba de la necesidad de un iluminado, de un filósofo o de un Buda que guiara la política del país, creía en un nacionalismo mesiánico latinoamericano y antiimperialista. Según José Vasconcelos, el medio para contrarrestar la amenaza de la dominación extranjera era la creación del mestizo ideal y la vivificación del idioma español como base de una unidad cultural. De acuerdo con su filosofía, expuesta en varios de sus ensayos —*La Raza Cósmica* (1925) y *la Indología* (1927)—, desarrolló una teoría del acontecer humano-social fundamentada en dos etapas: la intelectual o racionalista y la estética, de las cuales esta última prevalecía y era superior al conocimiento racional ¿por qué? Sólo el camino de la estética conduciría al hombre al terreno de lo divino, por consiguiente, el artista era el único que podía, debido a su aguda percepción, percatarse del ritmo que unía a los elementos del universo.

...días felices los de aquellos años en que la vida parecía correr bajo la música de Offenbach y de Lehar.



Es interesante observar cómo las grandes corrientes del pensamiento van sufriendo alteraciones inesperadas en cuanto a sus propuestas y explicaciones del comportamiento humano, en momentos en que se registran fuertes sacudidas en las relaciones sociales. De forma similar a las ideas de Vasconcelos, aunque en dos ámbitos distintos pero que no se excluyen como la política y el arte, el teórico y pintor Vassil Kandisky, en su empeño por llegar a un arte de “pura interioridad” que redimiera de cierta manera al mundo, designaba igualmente al artista como aquel que llevaba en sus espaldas el carro de la humanidad hacia una vida nueva⁸. No obstante el nacionalismo cultural propuesto por el filósofo y estadista, que consideraba fundamental la unión de las razas de América Latina, se llevó a la práctica de un modo más efectivo.

La idea que sirvió de base a su acción fue la de fundar en México, a través del Ministerio de Educación Pública (dirigido por Vasconcelos de 1921 a 1924), una especie de meca cultural en América Latina que impulsara actividades encaminadas a darle a la nación un nuevo perfil.

Surgen así pensadores, humanistas, escritores y ensayistas que reflexionaban sobre los acontecimientos que recién habían sacudido al país. El dominicano Pedro Henríquez Ureña, uno de los más claros humanistas de entonces enseñaba en la universidad literatura mexicana; Vicente Lombardo Toledano, organizador y dirigente de la Confederación de Trabajadores de México y director de la Escuela Nacional Preparatoria, hablaba sobre historia mexicana y la Revolución de 1910; Victor Haya de la Torre, refugiado político del régimen de Leguía en Perú, fundador del movimiento indigenista APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana) y autor de varios estudios entre ellos *¿Adónde va Indoamérica?*, dictaba conferencias sobre historia de Hispanoamérica; y la escritora Gabriela Mistral, distinguida con el Premio Nóbel en 1945 llegó de Chile a escribir *Lectura para Mujeres (conciencia femenina 1922)* y lanzó un llamado urgente a los industriales latinoamericanos para detener el imperialismo de ojos azules.

¡Siempre me ha preocupado la opinión de los poetas!, reconoció en una ocasión Vasconcelos que en unos cuantos años había logrado rodearse de colaboradores con tan clara conciencia⁹.

Todo estaba por hacerse, partir de cero en esa larga carrera para revelarse a sí mismos. Las aportaciones del arte prehispánico y del arte popular, olvidados durante tanto tiempo, se redescubren y se valoran como una fuente de rica inspiración que hasta entonces la élite intelectual y artística había aceptado sólo de Europa. Nace la Pintura Mural Mexicana con el Doctor Atl (Gerardo Murillo), David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco, que recreaban en sus murales pasajes del mundo precolombino, escenas de la Revolución, motivos populares indígenas y paisajes mexicanos, proclamándose incluso la aplicación de antiguas técnicas prehispánicas en el oficio del pintor*. Por su

* Adolfo Best Mugard, uno de los maestros del círculo vasconcelista, se dio a la tarea de formular un nuevo sistema de enseñanza en el dibujo basado en los siete elementos lineales de las artes mexicanas, indígenas y populares.

lado la literatura se encaminaba hacia dos vertientes; una, que miraba el pasado indígena y colonial, la otra, que analizaba el presente apareciendo la Novela de la Revolución con la figura de Mariano Azuela, que en sus novelas como *Los de Abajo* (1915) y *Los Caciques* (1917) la voz del pueblo era el principal protagonista. En cuanto a la música, las consignas del retorno a las raíces no se hicieron esperar. Carlos Chávez compone en 1926 el ballet *Los Cuatro Soles* y más adelante funda la Orquesta Sinfónica de México y la Sinfónica Nacional; del mismo modo, Manuel M. Ponce escribe numerosas partituras con temas locales como el poema sinfónico *Chapultepec* de 1929, y Silvestre Revueltas compone en 1934 *Redes*, música para la película del mismo nombre. Asimismo, el teatro se inclinaba por expresiones populares sacando del olvido viejas canciones y danzas típicas de cada región.

El Iris entra pues a los inicios de la década de los treinta en un período que lo llevaría hacia otros derroteros: la llegada del cine. Con películas memorables que se proyectaron desde el teatro y que entraron en el imaginario de una nueva generación, lista y deseosa de apropiarse de otra imagen del mundo y de las cosas. Pero esto forma ya parte de una historia posterior en la vida de este coliseo.

NOTAS

1. Catálogo de exposición, *El País de las Tandas; Teatro de Revista 1900-1940*, Museo de las Culturas Populares, México, 1984, p. 8
2. *Ibidem*, p. 10
3. Antonio Magaña Esquivel, *Los Teatros de la Ciudad de México*, D.F., Colección Popular, México, 1974, p. 8
4. Citado por Luis Reyes de la Maza, *Cien Años de Teatro en México*, S.E.P., «Setentas», México, 1972, pp. 125-126
5. Citado por Antonio Zedillo Castillo. *El Teatro de la Ciudad de México. Esperanza Iris: Lutros, Lustres, Experiencias y Esperanzas*, Socicultur, D.D.S., México, 1989.
6. Catálogo *El País de las Tandas; ...*, *op.cit.* p. 66.
7. Antonio Zedillo Castillo, *Op-cit.*, p. 157.
8. Cf. Vassil Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Barral Editores, Barcelona, 1973.
9. Cf. John Skirus, *José Vasconcelos y la cruzada de 1929*, Siglo xxi Editores, México, 1982.