



COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES
LICENCIATURA EN ARTE Y PATRIMONIO CULTURAL

***Mercedes Reyes Castillo: memoria itinerante de una infancia en el circo y el teatro
de carpa en México***

TRABAJO RECEPCIONAL
PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN
ARTE Y PATRIMONIO CULTURAL

PRESENTA:
CINTIA ANDRADE PLATA

Director del trabajo recepcional
Dr. Jorge Linares Ortiz

México. D.F. Enero 2014

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS ©

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

Agradecimientos

Me son insuficientes las palabras para expresar la gratitud que siento hacia todas las personas que me acompañaron hasta el final de esta travesía, y sin las cuales hubiese naufragado.

Quiero agradecerle al Dr. Jorge Linares Ortiz haber creído en mí y en mi proyecto desde el principio, así como su apoyo y orientación en todo momento.

A mis lectores la Mtra. Brenda Judith Caro Cocotle, el Dr. José de Jesús Vázquez Hernández, la Mtra. Judith Lorena Méndez Barrios y al Mtro. Guilebaldo López López, les agradezco cada una de las observaciones que hicieron hacia mi tesis, las cuales sin duda nutrieron mi investigación.

A la señora Mercedes Reyes Castillo, no me resta, más que darle las gracias, por haberme compartido parte de su vida y por permitirme dar a conocer aquellos recuerdos de su infancia que atesora celosamente. Mi deuda con ella será infinita.

A mis padres, Gustavo y Margarita, les hago llegar mi más profundo reconocimiento por alentarme a seguir siempre adelante y por esforzarse todos estos años para que yo pudiera continuar estudiando.

A Luis, quien nunca me dejó sola y siempre supo mantenerme de pie, también le expreso mi gratitud.

Finalmente, quiero agradecer a la Universidad Autónoma de la Ciudad de México y al Instituto de Ciencia y Tecnología del Distrito Federal el apoyo otorgado en el año 2011 para la realización de mi trabajo recepcional, y nuevamente a la UACM por la beca concedida para la impresión y empastado del mismo.

Cintia Andrade Plata



Imagen extraída de un programa de mano del circo Nacional, 1880. (Tomado de Merlín, 2010).

Índice

| | |
|--|-----|
| Introducción | 7 |
| Capítulo 1: Historia general de las festividades populares que incluyeron números circenses y representaciones teatrales cómicas en occidente | 18 |
| 1.1 Celebraciones populares antiguas | 20 |
| 1.2 Las fiestas populares: de la Edad Media hasta la Ilustración | 27 |
| 1.3 Circo y teatro en las ferias populares del siglo XIX | 33 |
| Capítulo 2: Historia general de las festividades populares que incluyeron circo y teatro cómico en México | 42 |
| 2.1 Las celebraciones prehispánicas ceden el paso a las de origen español | 43 |
| 2.2 Arribo de las carpas al contexto festivo popular de la Ciudad de México en la segunda mitad del siglo XIX | 50 |
| Capítulo 3: Bosquejo histórico del circo y la carpa en la primera mitad del siglo XX en la Ciudad de México | 60 |
| 3.1 Nueva imagen del espectáculo popular en las primeras dos décadas del siglo XX en la Ciudad de México | 62 |
| 3.2 La transformación del espectáculo popular en las calles de la Ciudad de México de los 30 a los 50 | 71 |
| 3.3 Memoria de Mercedes Reyes Castillo | 94 |
| Conclusiones | 136 |
| Glosario | 141 |
| Bibliografía | 143 |

Introducción

Hace más de una década que conozco a la señora Mercedes Reyes Castillo. Durante muchos años, la relación que establecimos se limitó a intercambiar los datos más básicos de nuestra vida, sin embargo la formalidad que caracterizaba las conversaciones que entablábamos se fragmentó el día en que decidió compartirme una historia inigualable que remitía a su infancia.

En el año 2010, conversando en la comodidad de la sala de su hogar, doña Mercedes, quien nació en 1925 en Guadalajara, Jalisco, me comentó, de manera sucinta, que a la edad de cuatro años inició su carrera como artista infantil circense, cantando y bailando en un circo pequeño propiedad de sus padres, el cual se desintegró en 1930 a causa de una enfermedad que agravo la salud de su madre. A finales de ese año, me dijo que ella, junto con su familia, llegó a radicar a la Ciudad de México, entidad en donde su carrera artística tuvo diferentes escenarios: el primero de ellos fue el circo Beas, espectáculo en el que se desempeñó como acróbata y trapecista; luego, a finales de 1931, fue una carpa ubicada en la Alameda Central, propiedad de un señor conocido como “Tatay”, lugar en el que trabajó como bailarina; después, en 1932, fue otra carpa llamada Teatro Salón Guty Cárdenas, donde ejecutó danzas húngaras, rusas y españolas; finalmente el último sitio en el que actuó fue en una carpa ubicada en “El Chorrillo” en Tacubaya en 1934.

Atrapada por su historia, e impulsada por mi curiosidad, comencé un trabajo de investigación que me arrojará información respecto a los diferentes espacios en los que ella había laborado, así que, por un lado, busqué referencias documentales sobre la

historia del circo y, por otro lado, sobre la historia del teatro de carpa en México. En mi tarea, me topé con un escenario un tanto desalentador debido a que existe poca bibliografía especializada relacionada con estos dos temas y a que estas escasas fuentes son difíciles de consultar en bibliotecas públicas y privadas, porque en su mayoría se trata de ediciones agotadas.

En el caso de la historia del espectáculo circense en México, los títulos bibliográficos que hallé fueron: *Los payasos poetas del pueblo. El circo en México: crónica* (1939); *¡Ver para creer! El circo en México* (1986); *El libro de oro de los payasos* (1999); *La fabulosa historia del circo en México* (2003); *El arte del Clown y del payaso* (2009); así como el título del DVD *Revolución y circo* (2006).¹ Por su parte, los títulos consultados especializados en el teatro de carpa en México fueron: *Vida y milagros de las carpas: la carpa en México, 1930-1950* (1995); *La carpa y yo* (2000); además del documental *Tatay* (1987)².

De los libros sobre la historia del circo en México, el de *La fabulosa historia del circo en México* (2003), escrito por Julio Revolledo Cárdenas, es la publicación más importante acerca del tema, ya que es la primer obra exclusivamente dedicada a recuperar la historia de este espectáculo en nuestro país; mientras que, de los revisados acerca de la carpa, el libro *Vida y milagros de las Carpas: la carpa en México, 1930-1950*, escrito por Socorro Merlín Cruz (1995), también representa el primer y único texto que

¹Las referencias completas de estas obras pueden consultarse al final de esta tesis en el apartado dedicado a la bibliografía, al igual que las que aluden a la historia de la carpa en la Ciudad de México.

² A parte de estos títulos existen otros que a causa de su agotamiento no se revisaron, los cuales sin duda alguna hubieran enriquecido en mayor medida esta investigación: Gómez de la Serna, R., (1968) *El circo*; Granados, P., (1984) *Carpas de México: leyendas, anécdotas e historias del teatro popular*; Bell de Aguilar, S., (1984) *Bell*; Flores y Escalante, J., (1988) *Las carpas en México*; Fuentes, G., (1994) *Circa, circus*; Inzúa Canales, V., (1994) *La risa en el circo. Historia del payaso mexicano*.

aborda el tema del teatro de carpa en la Ciudad de México desde una perspectiva académica.

Como se ha podido observar, son pocas las referencias documentales que existen respecto al tema de la carpa y del circo en México con las cuales crucé camino en mi proceso de investigación. Ante tal escenario –que fue similar al que encontraron Revollo y Merlín al realizar cada uno sus investigaciones– surge la interrogante del por qué existen escasos materiales documentales producidos en relación a dichos tópicos, pregunta que estos investigadores se plantearon a la hora de iniciar su empresa y que individualmente responden en sus textos.

De acuerdo con Julio Revollo Cárdenas, la razón fundamental del débil interés por rescatar la historia del circo en México, obedece a que en nuestra sociedad son minoría los grupos que consideran la práctica circense como un arte, en contraste con aquellos que ven en ella una simple distracción. Esta situación difiere a la de otros países en los que permea una valoración positiva del circo, estimación que se hace evidente en el gran interés por recuperar el desarrollo de este espectáculo:

Europeos y estadounidenses han sido más cuidadosos en ello [...] porque le han dado la importancia que corresponde a esta actividad [...] cuando nosotros ni siquiera hemos intentado reconocerlos o profundizar en su investigación para reconstruir esa hermosa historia de profunda tradición [...] (Revollo, 2003: 19).

La consideración del circo como un espectáculo que no se ajusta con los estándares artísticos del paradigma occidental es el argumento que también comparte Socorro Merlín con respecto a la nula preocupación por investigar seriamente el teatro de carpa:

La carpa ha sido un tema que sólo figura en las historias de teatro o en las clases de los maestros de la especialidad, como alusión a la desaparición de la Revista Mexicana, a dos o tres cómicos de los más notables o como paradigma de lo negativo en el teatro [...] La carpa aparece a los ojos de los académicos como algo espurio, negado a la valoración estética y menos todavía consideran tomarla en cuenta como parte del teatro [...] (1995: 9).

Estos prejuicios han representado un obstáculo para dar seguimiento al desarrollo histórico de estos espectáculos en nuestro país, no obstante hay académicos, como los autores de las fuentes indicadas con anterioridad, que se han esforzado por recuperar la historia del circo y del teatro de carpa y por demostrar su importancia social y cultural con el propósito de romper con los estigmas de los que han sido objeto estas actividades. Dicho esfuerzo ha consistido en salvaguardar la historia de las familias consideradas como las “más significativas” y de amplia tradición, tanto en lo que respecta al circo como a la carpa y en recuperar sólo los testimonios de personas que sobresalieron por su larga trayectoria artística³.

Dada esta realidad, vale la pena preguntarse cuál es la razón de que estas fuentes contengan únicamente las experiencias de familias y personajes célebres. Quizá uno de los motivos por los que los investigadores se han interesado primordialmente en ejemplos “representativos” se deba a la existencia de una amplia gama de información referente a tales familias e individuos, o bien, a que aún pervive, entre quienes pretenden dar cuenta

³ Por ejemplo, en el libro *La Fabulosa historia del circo en México*, en los capítulos tres y cuatro, Julio Revollo Cárdenas se remite a hablar de familias mexicanas que mundialmente son reconocidas en el ámbito circense como la Atayde, Vázquez, Suárez, Gasca, Fuentes, Fernandi, Beas; mientras que Socorro Merlín en su libro recupera los testimonios de Resortes, del dramaturgo Rafael Solana, de la actriz Delia Magaña (quien llegó a filmar junto a Cantinflas, Tin-Tán, Joaquín Pardavé), de la cantante Marina Herrera “Marilú la muñequita que canta”, así como de otras personas que llegaron a formar parte de las filas de la XEW; por su parte en la obra *Los payasos poetas del pueblo. El circo en México: crónica*, Armando de María y Campos muestra interés en hablar de personajes famosos en el siglo XIX como José Soledad Aycardo, Ricardo Bell, y de circos que tuvieron mucha popularidad en México como el Orrín y el Chiarini.

del devenir histórico de determinada actividad, la tendencia a enfocarse en sujetos o colectivos a los que se les adjudica el calificativo de “importantes”.

Otro de los puntos que identifiqué en la revisión detallada de los materiales documentales señalados párrafos atrás es que, a pesar de que reconocen la frecuente participación de menores de edad en dichos espectáculos, difícilmente incluyen testimonios de niños o de algún adulto que relate cómo vivió su niñez dentro del circo y del teatro de carpa, factor que sin duda impide conocer a estas manifestaciones culturales desde la perspectiva de los infantes.⁴

Así pues, conforme fue avanzando la investigación y al ir sopesando el estado de las cosas, el breve relato que me había narrado doña Mercedes en su hogar iba cobrando mayor valor a mis ojos, porque su historia individual me hablaba de una persona que forma parte de esos *otros* que quedaron excluidos de la historia del circo y del teatro de carpa en México, es decir de ese grupo conformado primordialmente por niños y por aquellos que no alcanzaron la fama, pero que también fueron integrantes de compañías circenses y de teatro de carpa.

De manera que lo que comenzó como una simple curiosidad por conocer los espacios en los que había trabajado la señora Mercedes cuando niña, se transformó durante el trayecto de mi investigación en un serio trabajo de tesis de licenciatura que se

⁴ La omisión de los niños en la historiografía del circo y del teatro de carpa en México no es un sello característico de ésta sino un hecho que se repite en cualquier clase de historia. De acuerdo con Susana Sosenski: “El niño como sujeto social, como participante en el devenir social se encuentra desdibujado en una historiografía que ha negado su capacidad de enfrentarse a su realidad y asumir un rol activo y generador en la sociedad” (Sosenski, 2010: 1231).

planteó como primer objetivo recuperar los recuerdos de esa parte de su infancia, para que su historia no quedara en el olvido, a manera de una memoria.

Las memorias forman parte del género autobiográfico, Georges May afirma que éstas a diferencia de la autobiografía: “[...] se corresponderían con el relato de lo que se ha visto o entendido, hecho o dicho, mientras que la autobiografía por el contrario sería el relato de lo que se ha sido” (May, citado en Otero, 2008: 2). Apoyadas en la memoria humana, entendida ésta como la facultad que tienen las personas de recordar hechos pretéritos⁵, las memorias literarias en las ciencias sociales, desde finales del siglo XX hasta la actualidad, han tenido suma importancia, ya que este tipo de textos se han utilizado para poseer un mejor conocimiento del pasado a través de la visión individual de los protagonistas de las mismas.

La consideración del punto de vista subjetivo de los actores sociales como medio válido para acceder a la realidad, se dio a partir de la década de los setenta como parte del giro epistemológico, conocido como giro hermenéutico o subjetivo, que experimentaron disciplinas como la historia, la antropología y la sociología. La esterilidad de los modelos positivistas, cuantitativos y generalizadores que se habían utilizado para comprender la sociedad fue el detonante que ocasionó este vuelco en el entorno académico (De Garay, 2006).

En el caso particular de la historiografía, los investigadores en 1970 se mostraron inconformes sobre el modo en que se venía haciendo la historia desde el siglo XIX, es decir una historia que hablaba de las hazañas de los hombres “importantes”, que

⁵ El historiador francés Jacques Le Goff define la memoria del siguiente modo: “La memoria, como capacidad de conservar determinadas informaciones, remite ante todo a un concepto de funciones psíquicas, con el auxilio de las cuales el hombre está en condiciones de actualizar impresiones o informaciones pasadas, que él se imagina como pasadas” (1991: 131).

historiaba sólo información que competía al Estado, que le adjudicaba un peso significativo a los documentos escritos, que era objetiva y se limitaba a los hechos y que valoraba a los seres humanos como cifras (Burke, 1993). Fue así que, los académicos, a partir de ese momento, volcaron su mirada hacia el individuo y se enfocaron en destacar el papel de la subjetividad en la interpretación de los hechos y en recalcar que la realidad no estaba conformada de visiones unánimes sino de las múltiples perspectivas de los sujetos; además éstos empezaron a considerar las fuentes orales como documentos y a encauzar sus investigaciones hacia personas “comunes” que antes no aparecían en la historiografía oficial.

Las características de las memorias, al igual que los usos que se les han dado en las ciencias sociales, fueron uno de los motivos que me orillaron a recuperar la historia de doña Mercedes Reyes Castillo como una memoria, ya que a través de su experiencia individual se puede conocer y comprender: cómo era la vida de una niña en dichos espectáculos, cómo se establecían las relaciones interpersonales y laborales en los circos familiares, qué orillaba a las familias a integrar un circo, por qué del trabajo infantil en el circo y la carpa, en qué se diferenciaban y asemejaban estas distracciones, cuál era la importancia de estas formas de entretenimiento en la primera mitad del siglo XX en México, en qué se distinguían los circos pequeños de los grandes, etc.

Otro de los motivos por los cuales elegí hacer llegar el relato de la señora Mercedes como una memoria fue justo, porque en años recientes se ha reivindicado socialmente vía este tipo de textos literarios a sujetos y colectivos cuyas voces, durante mucho tiempo, intencionalmente permanecieron omitidas por los discursos oficiales (Sarlo, 2005). Y, como se ha indicado líneas atrás, que la historia de doña Mercedes pertenece al grupo de esos *otros* no privilegiados que no aparecen dentro de las fuentes

documentales que abordan el desarrollo histórico de estos espectáculos, me pareció, por tanto, que la anécdota compaginaba a la perfección con el modo de redactarla.

Y, es en este punto, donde aparece el segundo objetivo de mi investigación que es contribuir a enriquecer la historia del circo y del teatro de carpa en México, en particular de la que se refiere a las primeras tres décadas del siglo XX, a partir de la memoria de una niña que no figuró como una de las artistas “más sobresalientes” ni perteneció a una de las familias “más importantes” de dichas formas de entretenimiento, pero cuyo testimonio nos muestra un rostro diferente y a la vez complementario de estos espectáculos. Cabe aclarar que no estoy en contra de que se hable de las “grandes personalidades”, pero si estoy a favor de una visión integral de la historia del circo y del teatro de carpa en México, que tenga cabida para diferentes voces.

La memoria de la señora Mercedes Reyes Castillo esta abordada desde lo que en la Escuela francesa de los *Annales* se ha venido en llamar “historia desde abajo”, esto es una clase de historia en la que los investigadores se interesan por: “[...] explorar las experiencias históricas de las personas cuya existencia a menudo se ignora, se da por supuesta o se menciona de pasada en la corriente principal de la historia.” (Sharpe, citado en Burke, 1993: 40).

Con el propósito de reconstruir⁶ la memoria de la señora Mercedes fue necesario recurrir a diferentes técnicas de investigación cualitativa, puesto que consideré que esta

⁶ Utilizo el término reconstruir porque, para los estudiosos que se ocupan de las diferentes representaciones del pasado, éste viene al presente no tal y como ocurrió, sino que aquella información que nos llega atravesó por un proceso de selección y discriminación hasta llegar a la forma en la que la conocemos (Aróstegui, 2004). Esta idea fue retomada por los científicos sociales de la teoría psicológica de Henri Bergson, quien a principios del siglo XX, en su texto *Materia y Memoria*, propuso que los recuerdos no son imágenes fijas del pasado, más bien son el producto de operaciones selectivas que ejecuta la memoria desde el presente (Cuesta, 1998). La proposición de Bergson ha sido avalada por estudios recientes que se han hecho desde la neurología, de acuerdo con Gerald Edelman: “El cerebro no posee imágenes fijas, sino procesos operativos capaces de hacer frente a un medio cambiante. Crea categorías de

metodología se ajustaba más con la naturaleza de la investigación. Las historias de vida fueron una de las técnicas a las que acudí porque éstas se enfocan en la experiencia de vida individual y en la reivindicación de la subjetividad como forma de conocimiento. A saber, las historias de vida pueden ser entendidas como: “[...] narraciones autobiográficas orales generadas en el diálogo interactivo de la entrevista” (De Garay, 2006: 5).

Para elaborar la historia de vida, se realizaron tres entrevistas a profundidad a la señora Mercedes, las cuales fueron grabadas en video y posteriormente transcritas y sometidas a edición a fin de eliminar repeticiones, frases incompletas e interrupciones, pero respetando la forma de expresión de la protagonista, ya que el lenguaje es vehículo de la identidad personal. Además de ello, se recobraron documentos personales que fungieron como detonadores de los recuerdos de doña Mercedes durante las entrevistas y que poseen un valor afectivo y simbólico para ella, como una fotografía familiar, una invitación y una credencial que corresponde a la etapa en que su propietaria trabajó en las carpas.

Conjuntamente, para reconstruir su memoria, se realizó una investigación en fuentes bibliográficas, hemerográficas, audiovisuales y en archivos especializados, que abordan el tema del circo, el teatro de carpa, el teatro de revista así como en otros materiales que tratan asuntos relacionados con los tópicos anteriores como el cine, la caricatura y los boleros en México, con el afán de obtener información concerniente a los lugares en los que trabajó y a las personas que aparecen en su relato. Como las historias de vida nos dicen sólo unas cosas de la realidad y no nos dicen otras, fue imperativo apelar a otras fuentes para contextualizar la historia de la señora Mercedes con miras a

estímulos apoyándose tanto en la experiencia pasada como en las necesidades y deseos presentes. La memoria genera nuevas categorías, generales y específicas, y los recuerdos no son imágenes fijas, sino reconstituciones, visiones del pasado adaptadas al contexto presente.” (Edelman, citado en Lasén, 1995: 206).

explicar cómo los hechos políticos, económicos, sociales y culturales que acontecieron en aquellos años influyeron directamente en el desarrollo de su historia familiar.

Puesto que la memoria de la infancia de Mercedes Reyes Castillo alude a dos manifestaciones culturales muy específicas que ocurrieron en México, consideré importante añadir sólo un bosquejo de los antecedentes históricos de tales actividades, tanto en occidente como en nuestro país, para que el lector conozca livianamente su origen y desarrollo a través del tiempo. Resulta importante aclarar que en vista de que para Socorro Merlín estos espectáculos comparten los mismos antecedentes, debido a que ambos surgieron en un contexto ligado a las fiestas populares civiles y religiosas (Merlín, 1995), el desarrollo histórico del circo y del teatro de carpa se colocó de forma conjunta.

Las fuentes que se consultaron para elaborar los antecedentes de estos espectáculos en occidente, tienen que ver principalmente con la historia del circo, el teatro de variedades, las fiestas populares y la historia del teatro; mientras que, para el caso de México, se retomó información relacionada con el circo, el teatro de carpa, los títeres, las diversiones populares, el teatro, el cine, la caricatura, la radio, la música popular y la televisión.

Así pues, esta tesis se estructura en tres capítulos: en el primero se describe de forma general el desarrollo de las festividades populares en las cuales circo y teatro cómico fueron ingredientes cardinales en occidente durante la época antigua, la Edad Media, el Renacimiento, la Ilustración y el Romanticismo; en el segundo capítulo se narra brevemente el desarrollo de las fiestas populares que incluyeron circo y teatro cómico en México, en Mesoamérica, la Nueva España y el siglo XIX; en el tercer capítulo se aborda

sucintamente el desarrollo de las carpas y del circo en la primera mitad del siglo XX en México y se muestra la reconstrucción de la memoria de doña Mercedes Reyes Castillo.

Después del tercer capítulo se encuentran las reflexiones finales y un glosario que enlista algunos conceptos especializados que se utilizaron a lo largo de este texto.

Capítulo 1: Historia general de las festividades populares que incluyeron números circenses y representaciones teatrales cómicas en occidente

La maestra Socorro Merlín en su libro *Vida y milagros de las carpas: la carpa en México 1930-1950* (1995), el cual es la primera y única investigación de corte académico que ahonda en el estudio del teatro de carpa en México, señala lo siguiente:

En México han existido carpas desde principios de la segunda mitad del siglo XIX. Nacieron en la Alameda Central, construidas para dar funciones de circo, maroma y títeres o para presentar programas por tandas con zarzuelas, comedia y las atractivas variedades y revistas importadas de España (Merlín, 1995: 65).

Líneas más adelante, indica la investigadora que este tipo de espectáculos bajo un inmueble fijo aparecieron en México a mediados del siglo XIX gracias a la influencia que ejerció el circo moderno inglés y el teatro de variedad francés y español, con sus números circenses y teatrales cómicos, en el contexto festivo mexicano. Estas formas de entretenimiento, que en su lugar de origen formaban parte de las celebraciones populares, tuvieron gran aceptación social debido a que en México las acrobacias y la comicidad durante las festividades públicas gozaban de una amplia tradición.

Si en las fiestas populares europeas los números de circo y teatro cómico eran ingredientes característicos de éstas y si lo mismo ocurría en México, entonces resulta necesario saber dos cosas. La primera de ellas es saber cómo fue el proceso de construcción de estas festividades donde circo y teatro popular estuvieron presentes en Europa y en México, y la segunda es conocer cómo fue que las carpas aparecieron en México. Con base en ello, y teniendo en cuenta que la publicación de Socorro Merlín se convirtió en la directriz que guió esta investigación dada su importancia teórica, se

consideró necesario para esta investigación establecer dichos procesos con el objetivo de llegar a la imagen de la Ciudad de México en el siglo XIX descrita en la cita anterior.

Para poder elaborar estos antecedentes fue preciso recurrir a fuentes documentales, en particular a aquellas que abordaran el tema del circo, mas la recabación de estas referencias se vio limitada ante la escasez de fuentes especializadas sobre el tema del circo escritas en español, por lo que será frecuente observar en la redacción de este texto los nombres de Julio Revolledo Cárdenas, Edgar Ceballos, Armando de María y Campos, Tonatiuh Morales y, naturalmente, de Socorro Merlín⁷, cuyas publicaciones editoriales fueron capitales en la conformación del marco histórico.

Así pues, este capítulo inicial tiene como finalidad introducir al lector en un breve cuadro histórico sobre las festividades populares en las cuales circo y teatro cómico fueron ingredientes cardinales en occidente, que le permita comprender cómo fue su proceso de construcción e identificar las constantes y variables en ese transcurso formativo, para ello en esta sección se abordan rápidamente cinco periodos históricos, antigüedad, Medioevo, Renacimiento, Ilustración y Romanticismo, clasificados en tres apartados.

El primer apartado aborda la participación de acróbatas y actores cómicos durante las celebraciones de culto religioso entre los antiguos griegos y los romanos, que tuvieron lugar en áreas de esparcimiento público; luego, el segundo retoma como punto de partida la caída del imperio romano para describir las festividades populares desde el siglo V d.C., hasta finales del siglo XVIII, las cuales en ese extenso lapso temporal se caracterizaron

⁷ De María y Campos, A., (1939) *Los payasos poetas del pueblo*; Merlín Cruz, S., (1995) *Vida y Milagros de las carpas: la carpa en México, 1930-1950*; Ceballos, E., (1999) *El libro de oro de los payasos*; Revolledo Cárdenas, J., (2003) *La fabulosa historia del circo en México*; Morales, T., (2009) *El arte del clown y del payaso*.

por las actuaciones de artistas circenses y actores cómicos al aire libre; posteriormente, el tercero se refiere a las festividades populares del siglo XIX, particularmente en Inglaterra y Francia, donde la presencia del espectáculo circense y teatral se dio en inmuebles específicos para cada actividad.

1.1 Celebraciones populares antiguas

Transitar por la historia de las celebraciones populares que incluyeron representaciones circenses y teatrales cómicas en occidente precisa remontarse a la antigüedad, dicha sugerencia tiene como sustento tangible la existencia de una gama variada de bienes históricos y artísticos, de los que sobresalen pinturas, esculturas y textos literarios, que evidencian la participación de acróbatas, domadores de animales, mimos, payasos y actores cómicos durante las fiestas de culto religioso entre los antiguos griegos y romanos, cuya función mediaba entre el ritual y el entretenimiento, que se llevaban a cabo en lugares públicos de recreación.

Por ejemplo, en la etapa minoica de la civilización griega ya se contaba con la demostración de números acrobáticos en las celebraciones de los antiguos cretenses que gustaron de asistir y participar de las aclamadas fiestas taurinas en los patios de los palacios. La tauromaquia o *taurokathapsía* en la isla de Creta fue protagonizada por hombres y consistía en una exhibición en donde el acróbata ponía en juego sus habilidades físicas al saltar por encima de un toro atravesando en el aire por entre sus cuernos para caer al final del lomo de éste.

Uno de los testimonios con el que se cuenta se localizó en Cnosos, en la isla de Creta, y es una pieza representativa del arte minoico que data del segundo milenio antes de Cristo: “Una auténtica obra maestra es el Acróbata, de marfil, hallado en Cnosos, que representa a un joven durante una tauromaquia, en el momento de saltar sobre el toro con un admirable movimiento” (Enciclopedia Grandes Civilizaciones, 2002c: 178). Además de este testimonio, en el mismo Palacio de Cnosos se halla un fresco pintado en uno de los muros de la habitación del ala oriental del edificio que ilustra esta actividad y que corresponde al año 1500 a.C.



Escultura de marfil que representa a un acróbata cretense hallado en la isla de Cnosos (<http://www.flickr.com>).

Otra variante de las acrobacias griegas fue el funambulismo o alambriismo, es decir actos de equilibrio sobre cuerdas tensas, el cual terminológicamente guarda una estrecha relación con la definición de acróbata, ya que este término: “[...] procede de una voz griega la cual significa ‘el que anda sobre las puntas de los pies’. En Grecia se designaba así a los distintos danzarines de cuerda.” (Castagnino, 1953: 133).

Siglos después, la sociedad griega se divirtió con las fiestas dedicadas a la deidad del vino y la fertilidad, el dios Dionisos, caracterizadas por la ingesta indiscriminada de vino y alucinógenos que favorecían un ambiente de extremada relajación y por la recitación de poemas llamados ditirambos que eran acompañados de danzas. De estos ditirambos germinó el teatro en Grecia, dividido en dos géneros fundamentales: la tragedia y la comedia.

Con el surgimiento de la comedia los griegos encontraron en ella una forma de entretenimiento exclusiva para reír mediante las interpretaciones de los personajes cómicos que actuaban en los teatros; no obstante estos actores del teatro de comedia se distinguieron de otros que también recurrían a la comicidad pero que se presentaban en escenarios distintos junto a los acróbatas, como señala Ferdinando Taviani que ocurrió en la Grecia socrática: “Senofonte, [...] narra –en el *Convite*– de cuando Sócrates asistió a la exhibición de un acróbata y un bufón que imitaba sus ejercicios equivocándolos [...]” (citado en Ceballos, 1999: 496).

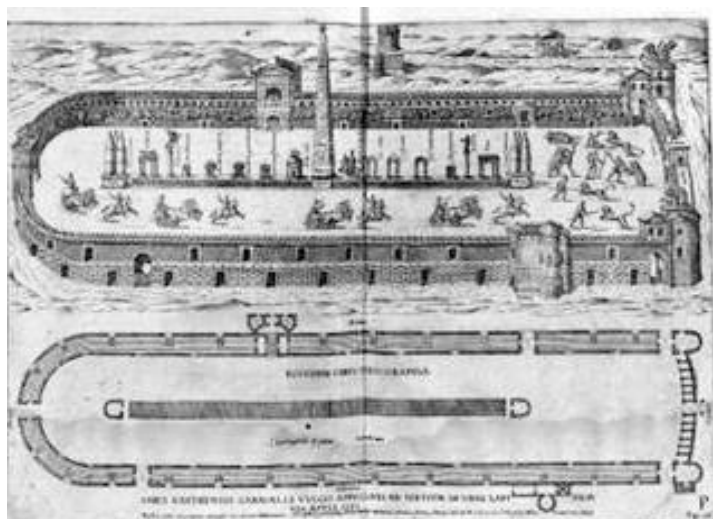
Junto al bufón al que se refiere Senofonte, en ese mismo periodo, siglo V a.C., fue usual la figura cómica del mimo, personaje que para Arnold Hauser encarna al teatro popular antiguo, porque sus criterios artísticos, tanto en lo concerniente a su vestuario como al tipo de representaciones escénicas que ejecutaba, obedecían a los parámetros estéticos y a los referentes culturales del público sencillo, además de que éste únicamente pretendía divertir al espectador en vez de educarlo (Hauser, 2005).

Por su parte, los romanos fueron especialistas en organizar distracciones populares masivas. Para crear su propia oferta de entretenimiento, los romanos trasladaron la comedia y los pasatiempos griegos, así como las diversiones etruscas, al contexto latino,

y éstos derivaron en los espectáculos llevados a cabo en el circo y en el anfiteatro y en un novedoso estilo de representaciones teatrales cómicas llamadas atelanas que conformaron las festividades romanas.

Ciertamente, en la historia del espectáculo circense, la roma antigua merece una especial atención por tres motivos: el primero de ellos se debe a que es en ese contexto donde nace el término circo; el segundo, obedece a que en esa comarca surgen dos de los primeros espacios públicos que conjuntaron en un mismo escenario un abanico de números acrobáticos, que fueron los circos y los anfiteatros; y el tercer motivo radica en que la conceptualización actual que tenemos del circo deviene de estos dos espacios: “El circo que hoy conocemos, toma para reconstituirse el nombre del antiguo circo romano y la forma del anfiteatro” (Revolledo, 2003: 29).

La palabra circo fue empleada inicialmente en el siglo III a. C., para designar a la edificación arquitectónica que adaptó la estructura del hipódromo griego y los espectáculos etruscos al contexto romano: “El circo ascendencia remotísima. Fue en sus orígenes un local destinado por los romanos para espectáculos, con gradería para los espectadores y en medio un gran espacio circular, donde se ejecutaban los ejercicios ecuestres y gimnásticos.” (María y Campos, 1939: 9). Tocante a la forma circular de la arena del circo, hay quien difiere de ello señalando que en realidad la pista tenía una forma rectangular con los dos extremos menores convexos (Enciclopedia Grandes Civilizaciones, 2002d).



Planta y alzado de un antiguo circo romano
(<http://loslugarestienenmemoria.blogspot.mx>).

En lo concerniente al anfiteatro, éste se diferenciaba de los circos por su arquitectura y por el género de espectáculos que exhibían. El diseño externo del anfiteatro era de forma circular u ovalada y el interno contaba con una arena central elíptica rodeada de gradas. En él se podían presenciar desde espectáculos de fieras y de gladiadores (en su mayoría prisioneros de guerra que recibían un adiestramiento adecuado y tenían la posibilidad de obtener su libertad con la condicionante de sobrevivir al mayor número de combates), hasta escenificaciones navales, que requerían llenar previamente la arena con agua; a este tipo de simulacro acuático se le conocía como *naumaquia*.



Anfiteatro Flavio, conocido también como Coliseo romano, construido por encargo del emperador Vespasiano en el siglo I d.C. (<http://historiadelarte-amparosantos.blogspot.mx>).

Tanto el circo como el anfiteatro romanos fueron escenario de los *ludi circenses*⁸: “Los *ludi circenses* o juegos circenses formaban parte de las ceremonias de culto y como tales eran organizados por los magistrados. Se dividían en carreras de carros y caballos en el circo, luchas en el anfiteatro y representaciones teatrales” (Revolledo, 2003: 34).

Los *ludi circenses* oficialmente se inauguraban con una procesión festiva al mismo tiempo que ceremoniosa, emprendida en el Capitolio y terminada en la arena, denominada *pompa circensis*, que era dirigida por un magistrado, cuya indumentaria elegante consistía en una toga púrpura bajo la que se asomaba una túnica bordada con hojas de palma, acompañado a uno de sus costados por un esclavo, y detrás de ellos marchaban los participantes de los juegos circenses. En ese desfile, las representaciones escultóricas de los dioses más importantes de Roma circulaban en carros lujosos.

⁸ Los *ludi circenses* más importantes en Roma fueron: los *Apollinares*, que consistían en funciones teatrales; los *Magni* o *Maximi circenses*, que tenían que ver con carreras de carros, torneos a caballo, y competiciones gimnásticas; los *Megalenses*, en honor a la Gran Madre; los *Saeculares* (Enciclopedia Grandes Civilizaciones, 2002d).

De entre los personajes representativos de los *ludi circenses*, se encontraban: los *desultores* que eran los jinetes que saltaban de un caballo a otro en las carreras de caballos en el circo, los *bestiari* que eran los domadores que se enfrentaban a las fieras en el anfiteatro y los personajes cómicos: “Se conoce la existencia del payaso Ciccirro, quien portaba una máscara de cabeza de gallo, movía los brazos como si se tratase de alas y cacareaba como gallina.” (Álvarez y Serrano, citado en Ceballos, 1999: 503). Simultáneamente a estos personajes existieron otros que no participaban constantemente en los *ludi circenses*, dado que eran acróbatas efímeros que deambulaban de circo en circo llamados *circulatores*.

Por lo que se refiere a las atelanas, éstas fueron representaciones teatrales cómicas –surgidas a partir del reconocimiento de los romanos en el siglo III a.C. del aspecto cómico y satírico del teatro griego– que se caracterizaron por añadir en las tramas personajes de tipos populares (jorobados, viejos, tontos, etc.), la incorporación de una orquesta al espectáculo teatral, la inserción de la interpretación escénica de mujeres y por el tono dialógico y mordaz que el actor mantenía con el espectador (Merlín, 1995).

Al colapsar el imperio romano en el siglo V d.C., a causa de las grandes invasiones de los pueblos bárbaros –entre ellos los germanos que se convirtieron en los detentores del poder– en Roma sobrevino la destrucción de los anfiteatros y los circos a manos del nuevo régimen, acción que impactó directamente en el sector del entretenimiento: “Con la caída del Imperio Romano y la desaparición del circo, cómicos, mimos, equilibristas, domadores y acróbatas se dispersan al inicio de la Edad Media [...]” (Morales, 2009: 34). Razón por la cual en los albores del Medioevo todos aquellos que tuvieron como escenario principal la arena de los circos y los anfiteatros se vieron obligados a buscar en los sitios más variados sus fuentes de trabajo.

1.2 Las fiestas populares: de la Edad Media hasta la Ilustración

A simple vista podría considerarse muy ambicioso colocar en un mismo apartado periodos históricos diametralmente disimiles y tan extensos como la Edad Media, el Renacimiento y la Ilustración, como un todo homogéneo para abordar el tema de las fiestas populares que incluyeron circo y teatro cómico. Si bien es cierta tal apreciación, esta aglomeración temporal es válida para el tema referido.

El argumento neurálgico de esta periodización es que a partir del siglo V d.C. hasta finales del siglo XVIII, no se contó con un espacio arquitectónico fijo ni exclusivo para las festividades populares como resultado de la destrucción de los dos lugares asociados a ellas (que fueron los circos y anfiteatros romanos), por lo cual las celebraciones de carácter popular en el Medioevo, el Renacimiento y la Ilustración tuvieron múltiples escenarios como plazas públicas, mercados locales, carnavales y ferias, es decir, que éstas se realizaron al aire libre.

Durante la época Medieval, a pesar de que la ortodoxia católica pretendía un mundo asceta y puro, la fiesta popular tuvo lugar en aquellos escenarios tan variados. Los encargados de animar dichas fiestas fueron los personajes expulsados de los circos y los anfiteatros romanos, que ante la necesidad de sobrevivir, supieron explotar sus habilidades y aprender otras tantas para mantenerse siempre activos en esos sitios. Es así que durante el Medioevo fue habitual la presencia de artistas o grupos de artistas ambulantes, provenientes de diferentes culturas, que viajaban permanentemente por ciudades y pueblos, a pie o burro, para trabajar en celebraciones profanas y religiosas o bien para instalarse en cualquier lugar y detonar ellos mismos la fiesta.

A la postre, el mercado de trabajo de estos artistas errantes se amplió a partir del siglo XII con la expansión de las redes comerciales que favorecieron el crecimiento de las ciudades, en las cuales año con año se llevaban a cabo las ferias que significaron grandes centros para las transacciones económicas así como un lugar valioso para la presentación de estos nómadas. Todos aquellos involucrados en el espectáculo festivo popular que llevaban una vida itinerante son nombrados genéricamente como *saltimbanquis*.

Sincrónicamente, a lo largo de ese periodo fue abundante la presencia de gitanos, núcleos familiares también de vida errante, que se diferenciaron por incluir en sus espectáculos osos amaestrados, además de prestidigitadores e ilusionistas, quienes fueron, en cierta medida, promotores científicos al llevar a las ciudades los más novedosos avances tecnológicos presentándolos en forma de magia.

Los artistas ambulantes durante la Edad Media pueden dividirse fundamentalmente en tres categorías: acróbatas, poetas y cómicos. Con todo, no significa que hubiera una especialización en cada una de estas actividades, pues aun no se estructuraban como una disciplina, al contrario una misma persona tenía la ventaja de hacer acrobacia, comicidad y declamación al mismo tiempo según las circunstancias: “El artista medieval era cantante, músico, bufón, acróbata, malabarista, titiritero y hasta entrenador de animales” (Revolledo, 2003: 44).



Ilustración de un músico medieval junto a un malabarista. (<http://juan-parafraasis.blogspot.mx>).

El carácter multidisciplinario de los artistas nómadas medievales ha sido un factor preponderante para que investigadores no sólo vean en ellos vestigios de los modernos artistas circenses sino también personajes representativos del teatro popular medieval carnalesco⁹ el cual ocupaba un lugar importante en la vida del pueblo llano de aquella época (Merlín, 1995). De ahí que, durante ese periodo la historia del circo y la del teatro popular convergen en un mismo punto a través de estos personajes itinerantes, por lo que se puede afirmar que en dicha etapa no existe una diferenciación tajante entre estas dos actividades.

⁹ Referente a la importancia del carnaval entre la sociedad medieval, Mijail Bajtin, especialista en la cultura popular de ese periodo, señala que: “Los festejos del carnaval, con todos los actos y ritos cómicos que contienen, ocupaban un lugar importante en la vida del hombre medieval. Además de los carnavales propiamente dichos [...], se celebraban también la «fiesta de los bobos» (*festa stultorum*) y la «fiesta del asno» [...]” (Bajtin, 2003: 7).

No obstante, a pesar de la esencia multifacética de los artistas del periodo oscurantista es posible señalar que entre los acróbatas resaltaron los malabaristas, equilibristas, alambristas y contorsionistas. Aquellos personajes que involucraron poesía y música en sus representaciones fueron los trovadores, los juglares y los *vagans*, quienes portaron y transmitieron la tradición oral medieval. De los personajes cómicos destacaron los mimos, el loco del rey, también llamado bufón del rey o “tonto”, y los bufones.¹⁰ La mayoría de estos cómicos se inventaban defectos físicos como jorobas o un tercer ojo, deformaciones que formaban parte del imaginario colectivo gótico que causaba risa pero al mismo tiempo repulsión.

Juglares, músicos, malabaristas, contorsionistas, bailarines, bufones, poetas, etc., de vida errante sobrellevaron una existencia entre lo permitido y lo penado por las autoridades eclesiásticas, pues todos ellos eran considerados: “[...] de un elevado riesgo moral por los clérigos que, paradójicamente, también disfrutaban de sus espectáculos y compañía, aunque en sus sermones suelen ser objeto de sus críticas” (Yzquierdo, 2008: 140-141). De igual forma, la paradoja reside en que la mayoría de estos personajes quedaron inmortalizados en esculturas talladas en impostas, capiteles y dovelas de catedrales e iglesias.

¹⁰ Estos personajes han sido diferenciados en base a su vestimenta y tipo de actividad escénica por Tonatiuh Morales en su libro *El arte del clown y del payaso*, México: CONACULTA-Escenología, A.C., aunque para ciertos autores no son claras las diferencias entre unos y otros. Tal clasificación está incluida en el glosario de esta investigación.



Capitel interior de la iglesia de San Isidro, León, (siglos XI-XII) que muestra a tres acróbatas con un músico (Lacasta, 2010: 82).

Tiempo después, en la segunda mitad del siglo XVI, con la secularización de la vida que trajo consigo el paradigma renacentista, los *saltimbanquis* medievales compartieron los escenarios al aire libre –aunque no simultáneamente– con los grupos de cómicos itinerantes surgidos de la *Commedia dell'Arte* italiana, también ligados al ambiente festivo.

La Comedia del Arte italiana, (también conocida como *Commedia all' improvviso*, *Commedia popolare* y *Commedia de Maaschere*), consistió en la representación de comedias en un lenguaje sencillo sujeto a la improvisación, sobre un tablado al aire libre decorado con grandes telones que servían de escenografía, donde los actores, interpretando siempre el mismo papel claramente reconocido por un vestuario característico, encarnaban personajes propios de la vida cotidiana que reflejaban la organización social de la época. Con lo cual ponían en escena al público al que se dirigían

para hacerlo reír de sí mismo, cumpliendo una función autorreferencial¹¹ y al mismo tiempo se distanciaban del teatro dirigido a las clases nobles: “La *Commedia dell’ Arte* viene a constituir el centro neurálgico expresivo del arte del actor y crea, desde la real base del pueblo bajo una forma teatral con la que se opone a las grandes cimas del teatro noble, estudiantil y académico [...]” (Salvat, 1996: 32). Arlecchino, Brighella, Pantalone, Colombina, Dottore, son algunos nombres característicos de la Comedia del Arte Italiana.



Pantalone
(<http://www.revistadeartes.com.ar>).

Tanto los *saltimbanquis* que continuaron reproduciendo la tradición del entretenimiento medieval, como los *saltimbanquis* que perpetuaron el género de la Comedia del Arte italiana siguieron dando funciones al aire libre con sus espectáculos

¹¹ Adviértase como ciertas características de la Comedia del Arte italiana remiten a las antiguas atelanas romanas.

itinerantes durante casi todo el Siglo de las Luces en las ferias populares y en uno que otro castillo.

No es sino a finales del siglo XVIII, primero en Inglaterra y luego en Francia, cuando en las ferias y en ciertas calles de las ciudades se comienzan a ofertar espectáculos de circo y teatro cómico pero ahora en construcciones arquitectónicas techadas y cerradas gracias al surgimiento del circo moderno y de los pequeños teatros de variedad.

1.3 Circo y teatro en las ferias populares del siglo XIX

El concepto de circo estable –derivado de la Roma antigua, ahora con una estructura espectacular y espacial diferente– emergió de nuevo en el seno de la sociedad británica de finales del siglo XVIII como producto de su creador el sargento inglés Philip Astley (1742-1814): “[...] estudiosos de la historia saben que el circo moderno lo inventó Philip Astley en Halfpenny Hatch, Londres, en 1768” (Hippisley, 1988: 5).¹² Como muestra genética de ello, los siguientes eventos rinden cuentas de la paternidad de dicho personaje.

Se atribuye a Philip Astley haber sido el primero en combinar en un inmueble fijo acrobacias ecuestres y actos de comedia. Esta combinación no sucedió desde la construcción de su local inicial, al contrario, éste fue un picadero encaminado a la

¹² Existen algunas divergencias con respecto al lugar y a la fecha de nacimiento del circo moderno. Por ejemplo, para Julio Revollo Cárdenas (2003) el circo moderno fue creado por Philip Astley en un terreno cercano a Westminster Bridge, Londres y no en Halfpenny Hatch, para Socorro Merlín (1995) el circo moderno nació en el año de 1783, mientras que para Sol Álvarez y Federico Serrano (Ceballos, 1999.) ese acontecimiento ocurrió en 1770.

enseñanza y práctica de la equitación para aristócratas. Con el tiempo, Astley perfeccionó sus habilidades y cimentó un lugar estable techado llamado *Astley's Royal Amphitheatre of Arts* donde ocurrió la aludida mezcla.

Al afinar sus habilidades ecuestres, Astley descubrió el principio físico que enunciaba que la fuerza centrífuga permitía que un jinete galopara parado en el lomo del caballo, realizando una serie de acrobacias sin caerse, alrededor de una pista circular: “[...] ese círculo de aserrín llamado pista, no era una construcción convencional. Respondía a necesidades reales para las coreografías ecuestres.” (Ceballos, 1999: 16).¹³



Tercer Anfiteatro de Philip Astley a principios del siglo XIX en Inglaterra (Hippisley, 1988: 6).

¹³ La longitud de la pista correspondía a los trece metros de diámetro, amplitud que se convertiría en la medida tradicional para las pistas de circo hasta la actualidad.

Gracias a ese descubrimiento, las exhibiciones acrobáticas ecuestres, cada vez con números más complejos, en el Anfiteatro de Philip Astley se consolidaron como el elemento principal del circo durante siglo y medio, y la pista circular se cristalizó como un rasgo indisociable de él. Es en el siglo XIX cuando éste tuvo que convivir con otros actos circenses.

La inclusión de números sueltos de otras disciplinas circenses al Anfiteatro de Astley en realidad significó la inserción de aquellos *saltimbanquis* errantes descendientes de la tradición medieval y renacentista: “El anfiteatro de Astley, con su pista circular, techado y rodeado de gradas, fue pues el lugar idóneo para el desarrollo de ejercicios ecuestres, a los que se sumaron los artistas de la ferias populares [...], adaptándose todos [...] a las presentaciones en un lugar cerrado y específico” (Revolledo, 2003: 47).¹⁴

Esta nueva estructura del espectáculo en el Anfiteatro, a consecuencia de la inserción de los *saltimbanquis*,¹⁵ durante los intermedios de los volteos ecuestres, dio al circo moderno un aire de novedad. El espectáculo inventado por Astley¹⁶ rápidamente ganó adeptos quienes construyeron sus propios circos-teatros en calles transitadas, con lo cual el circo moderno en Inglaterra se convirtió en un espacio predilecto de entretenimiento al que cualquiera podía acudir (aunque el público estaba organizado en las localidades por clases sociales).

¹⁴ Debido al tipo de estructura arquitectónica de los nuevos circos modernos éstos también fueron conocidos en el siglo XIX como circo-teatros, pues se asemejaban a las construcciones de los teatros.

¹⁵ Vale la pena mencionar que el hecho de que estos artistas nómadas ingresaran al Anfiteatro no fue accidental, pues su explicación es el reordenamiento urbano a la que fue sometida Inglaterra como resultado de la Revolución Industrial. El nuevo diseño del espacio urbano inglés, en ciernes del siglo XIX, acompañado del crecimiento demográfico redujo la presencia de lotes baldíos que históricamente habían sido reservados al alojamiento de las ferias donde actuaban estos artistas itinerantes, por lo cual las ferias empezaron a reducirse y a instalarse en determinadas zonas, de manera que estos *saltimbanquis* tuvieron que buscar otro lugar de trabajo encontrándolo precisamente en el Anfiteatro.

¹⁶ Como acotación, lejos de los pudiera pensarse Astley jamás nombró a alguno de sus establecimientos con el término circo, sino que quien introdujo a ese contexto aquella palabra fue Charles Dibdin quien nombró al espectáculo de Charles Hughes *Royar Circus* en 1782.

Pero el circo moderno no fue exclusivo del contexto festivo inglés, ya que en Francia¹⁷ éste, junto con los teatros de variedades, fueron ubicados en zonas específicas asociadas por los parisinos de todos los estratos sociales del siglo XIX con la diversión y el entretenimiento. La confinación del circo y el teatro de variedad a una sola calle se debió a que a principios de 1800, París fue sometida a una nueva traza urbana al convertirse en un centro económico y político.

Los circos de las ferias eran unos jacalones de madera muy pobres y mal alumbrados; aledaños a éstos se situaban teatros que ofertaban números de variedad¹⁸ los cuales simbolizaron para los artistas itinerantes su segunda fuente de trabajo, puesto que en ellos también se incluían números circenses y cómicos junto con otro tipo de espectáculos teatrales, de modo que circo y teatro de variedad se retroalimentaron constantemente gracias a la similitud de sus programas.

De acuerdo con un estudio realizado por Luciano Ramo las funciones de los teatros de variedad se estructuraban en tres secciones:

1. Cancioncillas, dúos cómicos, romanzas, exhibiciones de payasos, números de orquesta.
2. Atracciones gimnásticas, acróbatas, *jongleurs*, prestidigitadores, *troupes* orientales en virtuosismos de todo género, malabaristas y vedettes de gran fama internacional, que llenan el número central.
3. Breve acto cómico, un *vaudeville*, una mezcla de prosa, canto y a veces de ballet [...] (Ramo, 1961: 7).¹⁹

¹⁷ El circo moderno fue introducido a Francia en 1772 por Philip Astley al construir un anfiteatro en ese país que más tarde vendería en 1782 a los Franconi los cuales son la familia fundadora del circo moderno en Francia.

¹⁸ Las variedades surgieron en París en 1770 con el nombre de *café chantant*, establecimiento que ofertaba música y canciones de amor, después fueron llamadas *café-concert*. Con el tiempo nacen nuevos espectáculos de variedades que cambian de género y de nombre como el *cabaret*. Hoy día las variedades son conocidas como *music-hall*, cuya esencia es la mezcla de baile, comedia y canciones.

¹⁹ Nótese que en esta programación están incluidos todos los números de los artistas itinerantes provenientes de la Edad Media y de la Comedia del Arte italiana.

Con el tiempo, después de las primeras cinco décadas del siglo XIX, los programas de variedades se redujeron gradualmente a dos partes con la salida de los acróbatas, quienes encontraron en el circo un mejor lugar para ejecutar sus actos, y con la migración de ciertos cómicos al circo, donde fueron nombrados payasos o *clowns*. No obstante, durante todo el siglo XIX, las variedades y los circos se impusieron como los espectáculos populares de moda en Europa, por lo que siempre existieron circos que incluían alguna que otra variedad en sus funciones, o teatros de variedad que en su reperto contaban con la presentación de acróbatas y payasos.

El payaso blanco o *clown*²⁰ –calificado así por tener la cara cubierta de harina– salió de los teatros de variedad parisinos para insertarse al espectáculo circense, a mediados del siglo XIX, en los intermedios de las pantomimas ecuestres y de los otros números artísticos con el único objetivo de dar tiempo a los técnicos de colocar todos los instrumentos necesarios para la siguiente acrobacia (Ceballos, 1999). Gradualmente, el *clown* se adueña de la pista del circo con sus números excéntricos e hilarantes.

²⁰ El payaso blanco es quizá el integrante del circo que ha desatado mayor polémica sobre su auténtica procedencia. Para encontrar su ascendencia más remota los teóricos han tomado como hilo conductor de sus investigaciones el rasgo humano de la risa y así han indagado hasta dar con el personaje cómico encargado de provocar la hilaridad en el público en cada periodo histórico y en cada cultura, sin embargo no existe un consenso entre éstos para señalar con precisión cuál es el antecesor directo del payaso. De ahí que, mientras unos lo hacen entre los cómicos chinos (Álvarez y Serrano citado en Ceballos, 1999), otros entre los *saltimbanquis* medievales (Morales, 2009) y unos pocos entre aquellos actores herederos de la Comedia del Arte italiana (Ceballos, 1999; Merlín, 1995).



***El payaso* (1868) de Auguste Renoir.
(Hippisley, 1988: 7).**

Visto lo anterior, es indiscutible que la particularidad del ambiente festivo francés popular radica en que éste estuvo asociado a un *boulevard* en donde circo y teatro de variedad compartieron cuatro cosas: la ubicación geográfica, los integrantes de las compañías, la similitud de los programas y los espectadores. Con el devenir de los años, esta modalidad del circo moderno francés se extendió al multiplicarse aquellos jacalones de madera; su radio de acción se amplió con rapidez a otras latitudes del planeta cuando se hizo común el uso de la carpa de lona desmontable²¹ y cuando aumentaron los

²¹ En la primera mitad del siglo XIX ocurrió una de las más grandes revoluciones en el circo y fue la invención de la carpa de lona desmontable, aunque, al igual que en el caso de los payasos, existen heterogéneas posturas respecto a quién y cuándo se creó: “La clásica carpa circular de lona surge en 1823 en Chatham Garden, Nueva York, también en un circo estable; sin embargo, el historiador estadounidense Stuart Thayer dice que este honor se le debe reconocer a J. Purrdy Brown [...]” (Revolledo, 2003: 60). Más adelante, en ese texto, Revolledo precisa que para Stuart Thayer el circense J. Purrdy Brown inventó la carpa en Delaware en 1825. Diferente a estas dos posiciones, Sol Álvarez y Federico Serrano (Ceballos, 1999), señalan que ésta fue diseñada por Nate Howes y Aaron Turner; en cambio, Socorro Merlín (1995) indica que el circo bajo una carpa surgió en los Estados Unidos en 1830 por Cooke. Independientemente de quién haya sido su creador, la aportación de la carpa de lona favoreció: la sencillez de la instalación y desmontaje del espectáculo; el establecimiento del circo por temporadas cortas o largas en una región;

transportes de máquina de vapor, haciéndose frecuente su presencia en las celebraciones más importantes de cada localidad, que podían ser tanto profanas como religiosas, a tal grado que circo y festejo local fueron indisolubles. Lógicamente que los circos para atraer a un mayor número de espectadores, para ganarse la invitación de los organizadores de las festividades locales y para diferenciarse de los teatros de variedad constantemente, agregaron nuevos elementos a sus funciones como los animales amaestrados, los trapecios volantes, los desfiles y la música.²²

Brevemente, es importante señalar tres cosas. La primera de ellas es que esta imagen de las ferias populares en el contexto festivo europeo del siglo XIX constituye una de las últimas fases en el proceso de construcción de las festividades populares, cuyos signos de distinción fueron los números circenses y teatrales cómicos.

Se ha visto a lo largo de este capítulo, que dicho proceso tuvo como primera fase la época antigua, en la cual se advierte cómo la construcción de los anfiteatros y circos

el surgimiento de la noción del circo trashumante, ya que ahora toda la compañía de circo viajaba en comunidad de un poblado a otro; la expansión del circo a nivel mundial y el nacimiento de las primeras familias circenses.

²² Uno de los animales amaestrados que se introdujo al circo en el siglo XIX fue el elefante, en 1815, por Hackaliah Bailey en Nueva York al exhibir en su circo a un paquidermo llamado “la vieja Bet”. Naturalmente el personaje indisoluble en la presentación de estos animales fue el domador, descendiente legítimo de los *bestiari* romanos, quien fue el que trasladó por todo el mundo animales salvajes, importados por comerciantes, dando así a conocer diversas especies de fauna primero en jaulas rodantes dispuestas en la circunferencia de la pista y luego en el centro de ésta.

De entre los nuevos actos de habilidad y destreza que se incluyeron al circo fueron los trapecios volantes, inventados por el acróbata francés Jules Lèotard (1838-1870) en 1859, los cuales complejizaron en mayor grado el espectáculo circense: “[...] Lèotard otorga al arte acrobático una dirección completamente nueva y original con la invención de los volteos en los trapecios [...]” (Strenhly, 1977: 38 citado en Brozas, s/f: 48).

Los desfiles y la música son otros de los componentes escénicos que se integraron al circo en esa época. Los desfiles, herederos directos de la *pompa circensis* romana, consistían en un recorrido hecho por gran parte de la compañía del circo por las calles y plazas cercanas al lugar donde se levantaba la carpa y tenían como fin último persuadir a la población de asistir a la función. Este mecanismo bullanguero de publicidad, convencimiento e invitación, a quienes pronto conformaran el público, en el mundo del circo se conoce como *convite*. Por su parte, las orquestas de música se incluyeron al espectáculo tanto en los desfiles como al inicio, al final y durante la función, así la música daba un sentido de continuidad y ritmo entre cada acto.

romanos masificó las celebraciones populares de culto religioso, al permitir la congregación de un mayor número de espectadores para presenciar las actuaciones de acróbatas y cómicos en un mismo escenario, situación que no ocurrió en Grecia, donde la participación de estos personajes se dio como números sueltos.

En la siguiente fase, es posible notar que la importancia de los anfiteatros y circos romanos no sólo radicó en la innovación del ambiente festivo popular antiguo, puesto que su destrucción propició el surgimiento de las celebraciones de carácter popular al aire libre en escenarios tan diversos como plazas, mercados y ferias, amenizadas por grupos de artistas circenses y actores cómicos itinerantes durante trece siglos; mientras que en la última fase claramente se observa cómo la feria trasciende el espacio-tiempo para convertirse en un elemento indisoluble de las fiestas locales europeas pero ya con números circenses y teatrales cómicos en lugares techados y cerrados.

La segunda anotación importante es que en las tres fases de desarrollo se mantienen ciertas constantes que son: a) las celebraciones podían ser profanas y religiosas; b) las actuaciones de payasos, mimos, bufones y actores de la Comedia del Arte italiana, pertenecen al género cómico; c) la vida de los acróbatas y cómicos siempre fue itinerante; d) la transmisión del saber de quienes amenizaron las celebraciones fue oral.

Finalmente, la tercera observación es que existe la remota posibilidad de que el lector, por la disposición de la información, deduzca que las festividades populares que incluyeron números circenses y cómicos comenzaron con los griegos y los romanos en la época antigua y que éstas fueron exclusivas de aquellas culturas occidentales. Sin embargo, para evitar cualquier confusión, es importante aclarar que este tipo de

celebraciones tienen sus antecedentes más remotos entre los antiguos egipcios, persas y chinos²³, por lo que se puede afirmar que éstas no fueron capital exclusivo de occidente, tan es así que en las culturas prehispánicas que habitaron el actual territorio de México también se practicaron números acrobáticos y cómicos en las conmemoraciones religiosas.

²³En Egipto se han resguardado innumerables piezas pictóricas y escultóricas muy antiguas que dan fe de la veracidad de actividades como el ilusionismo, las danzas acrobáticas y el malabarismo en las fiestas litúrgicas dentro de los palacios de los gobernantes, las cuales han servido para postular que ese país africano es la tierra fértil de la que germinó el circo: “Se podría decir que el circo es el espectáculo más antiguo del mundo cuya ascendencia conocida se pierde en el antiguo Egipto, a tres mil quinientos años antes de nuestra era [...]” (Ceballos, 1999: 29). El ilusionismo surgió 2200 años a.C., en Egipto como una práctica indisoluble pero distinta a la magia, ya que esta última se entendía como un conjunto de prácticas comunes en la vida cotidiana, vinculadas a la religión, que involucraban el uso de amuletos al igual que la invocación de oraciones destinadas al alejamiento de energías negativas. El ilusionismo en realidad se trataba de un recurso escenográfico puesto en marcha por los sacerdotes en las ceremonias religiosas, quienes se valían del empleo de diversos trucos mecánicos ocultos para convencer al público de los poderes sobrehumanos que éstos se adjudicaban: “[...] al contar con determinadas prácticas [...] destinadas a producir efectos para maravillar al pueblo sencillo. [...] recurriendo a trucos de lo que podríamos considerar física recreativa, se lograrían resultados vistosos que pasarían por prodigiosos. Se aplicarían principios de acústica y óptica para que los dioses hablaran o se aparecieran, o bien se utilizarían mecanismos hidráulicos u otros ingenios mecánicos para mover estatuas, abrir puertas, etc.” (Enciclopedia Grandes Civilizaciones, 2002b:115). Las danzas acrobáticas eran ejecutadas por mujeres y son denominadas de esa forma a razón de que se han identificado una serie de imágenes en las cuales se observa a las bailarinas haciendo un puente hacia atrás, posición relacionada con las contorsiones. Acerca del escenario en donde participaban estas bailarinas se apunta que: “[...] es sabido que la presencia de música y bailarinas era muy relevante en el ámbito de las festividades religiosas y en los rituales funerarios. (Alegre, 2008). La intervención de la mujer en las celebraciones culturales no se redujo sólo al ámbito de las danzas puesto que en un fresco que data del reinado del príncipe Beni Hassan, es posible percibir a un grupo de mujeres realizando malabares. Respecto a Asia, Huang Minghua, miembro de la Asociación de Artistas Acróbatas de China, indica que los antecedentes de las acrobacias en esa demarcación del Oriente Medio datan del reinado de la dinastía Han (206 a.C-220 d. C.): “Combinadas con música y danzas, las ‘cien diversiones’, como se las llamaba constituían la principal forma de solaz de las clases dominantes” (1988: 8). La exhibición de acrobacias al interior de las cortes imperiales de China se consolidó como una actividad de suma importancia tanto que en el régimen de la dinastía Tang (618-907) se impartió un curso dirigido a la formación de acróbatas, músicos y bailarines. No obstante, años más tarde, mientras gobernaba la dinastía Song (960-1279), las acrobacias dejaron de ser un privilegio de las altas jerarquías para sumarse al sector de las distracciones populares.

Capítulo 2: Historia general de las festividades populares que incluyeron circo y teatro cómico en México

Este segundo capítulo tiene la finalidad de ampliar de forma general los conocimientos del lector respecto a las festividades populares que incluyeron circo y teatro cómico (ya adquiridos en el primer capítulo referente a occidente) pero ahora específicamente en el contexto mexicano, de manera que pueda construir puentes entre el proceso ocurrido en Europa y el sucedido en México y así comprenda cómo fue que la capital mexicana de la segunda mitad del siglo XIX vistió de carpas sus calles, calzadas y plazuelas como lo describe Socorro Merlín Cruz en la cita que inauguró el capítulo pasado²⁴.

La estructura de este apartado se divide en dos secciones. En la primera se dan a conocer brevemente los casos de culturas mesoamericanas en las cuales los números acrobáticos, cómicos y de títeres tuvieron presencia en sus celebraciones populares civiles y culturales, y cómo éstos desaparecieron o se transformaron con la conquista de los españoles, quienes trajeron del Viejo Continente sus propios actos circenses y teatrales hilarantes que vinieron a ser los nuevos elementos de la fiesta popular durante la Nueva España.

En la segunda sección, se aborda rápidamente cómo el contexto festivo popular mexicano de la segunda mitad del siglo XIX, con sus funciones de circo y teatro cómico, se modificó con la construcción de inmuebles *ex profeso* para estos espectáculos debido a la

²⁴ La cual, haciendo memoria dice lo siguiente: “En México han existido carpas desde principios de la segunda mitad del siglo XIX. Nacieron en la Alameda Central, construidas para dar funciones de circo, maroma y títeres o para presentar programas por tandas con zarzuelas, comedia y las atractivas variedades y revistas importadas de España” (Merlín, 1995: 65).

influencia que ejerció el circo moderno inglés y el teatro de variedad francés y español en México. De igual manera se repiten ciertos autores, sin embargo, para dar seguimiento a las transformaciones ocurridas en estos espectáculos, se revisaron programas de mano o tiras de los espacios que surgieron y que se encuentran archivados en el Fondo documental La Carpa en México²⁵.

2.1 Las celebraciones prehispánicas ceden el paso a las de origen español

Vestigios arqueológicos como estatuillas y murales, así como crónicas novohispanas, testifican la existencia de números acrobáticos y representaciones teatrales cómicas durante las festividades de culto religioso en diversas culturas que habitaron Mesoamérica, como la olmeca, teotihuacana, maya, mexica y totonaca, mucho antes de la llegada de los españoles: “[...] se podría afirmar que todas las culturas mesoamericanas practicaron representaciones teatrales y festivas [...] La expresión festiva de nuestros pueblos estaba ligada íntimamente al ritual religioso, éste podía ser de sacrificio y penitencia pero también de alegría, distracción y diversión.” (Merlín, 1995: 66-67).

²⁵ El Fondo documental La Carpa en México fue creado por la maestra Socorro Merlín Cruz y puede ser consultado en el Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli” del Instituto Nacional de Bellas Artes, ubicado en el quinto piso de la torre de investigación del Centro Nacional de las Artes en la Ciudad de México. El Fondo resguarda archivos hemerográficos, fotográficos, así como una serie de programas de mano referentes al desarrollo del circo y del teatro de carpa en México.

Como muestra de lo anterior, en el Golfo de México, la cultura olmeca nos heredó uno de los vestigios arqueológicos más antiguos preservado hasta nuestros días en el Museo Nacional de Antropología e Historia que es la figurilla de barro llamada *El acróbata*, fechada en el Preclásico medio 800 a.C., la cual ratifica la presencia de contorsionistas en esa sociedad (Revolledo, 2003).

En la zona arqueológica de San Juan Teotihuacán se han hallado figurillas articuladas de barro cocido que son calificadas como títeres que se utilizaban en las ceremonias religiosas y en las fiestas de los teotihuacanos (Miranda, 2009).



El acróbata, figura encontrada en Tlatilco, Preclásico Medio, 800 a.C. (Revolledo, 2003: 105).



Figurilla articulada de cerámica hallada en la zona arqueológica de Teotihuacán (Cowgill, 2003: 23)

Los mayas, cristalizaron imágenes de pulsadores –personas que ejecutaban equilibrios sobre manos– en los murales del templo de Bonampak, e iconografías de

personajes que realizaban un juego ritual de palos con los pies llamado *xocuahpatollin*, conocido en español como antipodismo, en la zona norte maya, en Yucatán, actividad que Julio Revolledo Cárdenas considera como una de de las aportaciones mexicanas al circo mundial (Revolledo, s/f: 3).

A pesar de lo dicho, el antipodismo no fue un juego ritual exclusivo de la cultura maya, ya que Francisco López de Gómara en sus crónicas narra que en la corte del tlatoani mexica Moctezuma se podían ver: “[...] unos jugadores los cuales llevan en los pies un palo [...] que arrojan a lo alto y lo recogen y le dan dos mil vueltas en el aire tan bien y rápidamente, que apenas se ve cómo [...]” (López de Gómara, citado en Ceballos, 1999: 506). Documentos que confirman la presencia de esta actividad, así como de otras variantes de acrobacias entre los mexicas, son las crónicas de Bernal Díaz del Castillo, la *Historia de las Indias* de Diego Duran y el códice Florentino.

Junto al antipodismo, los mexicas cultivaron las imitaciones cómicas²⁶ y las danzas tanto en los patios de los palacios como en las plazas públicas durante las fiestas más importantes de su calendario: “Para las representaciones se utilizaban plataformas cuadradas de 30 pies por lado, llamadas *momoztli*, construidas expresamente para las representaciones; éstas se hallaban no sólo en los palacios, sino también en las plazas adosadas a los templos” (Merlín, 1995: 68).

Precisamente, ante la presencia de dichos actores cómicos mexicas, salta la polémica entre quienes quieren ver en éstos los orígenes del payaso mexicano y entre quienes niegan la posibilidad de esta hipótesis:

²⁶ La acción de imitar era llamada en náhuatl *tetlahecalhuiliztli* y a quien realizaba la imitación se le conocía como *tetlahecalhuiltiani*.

Se ha dicho que ya existían payasos en la época precolombina o que el *clown* existe desde civilizaciones antiguas; se han tomado como elementos de relación tres constantes [...]: el maquillaje, las máscaras y la risa como fenómeno universal.

El afirmar que los payasos y los *clowns* proceden desde tiempos antiguos basándose en esas tres evidencias es erróneo: en primer lugar, porque los maquillajes y las máscaras en las sociedades primitivas se crearon para encarnar las almas y las personalidades de los dioses y estuvieron ligados íntimamente a los ritos religiosos, solamente los iniciados podían usarlas (brujas, chamanes, guerreros, sacerdotes, etc.).

En segundo lugar, la risa no formó parte de los ritos religiosos de la antigüedad [...]

(Morales, 2009: 29).

Una de las manifestaciones acrobáticas de origen prehispánico de la que se tiene conocimiento a profundidad, puesto que forma parte de las actuales tradiciones mexicanas, es la de los Voladores de Papantla en Veracruz, en el Golfo de México. Este ritual, al igual que el antipodismo, era ejecutado también entre los mexicas e involucraba la participación de cuatro hombres vestidos de aves que ascendían a lo alto de un tronco que, una vez atados de los pies con una cuerda asegurada al mismo mástil, se lanzaban a girar en el aire dando un total de trece vueltas.

Tras la implantación del régimen colonial en Mesoamérica por la monarquía española en la primera mitad del siglo XVI, las acrobacias, los títeres y las actuaciones cómicas de origen prehispánico fueron censuradas por los peninsulares quienes, fervientes defensores de la doctrina católica, consideraron que éstas, por su carácter ritual, eran actividades demoniacas. Aunque, algunas fueron incluidas en las fiestas católicas con un nuevo significado: “La expresión festiva tan brutalmente reprimida, tuvo sus canales de resistencia a través de lo permitido [...].” (Merlín, 1995: 71).

Así pues, las representaciones acrobáticas y teatrales del contexto festivo mesoamericano fueron suplantadas iniciado el siglo XVII por las comedias, los títeres y las

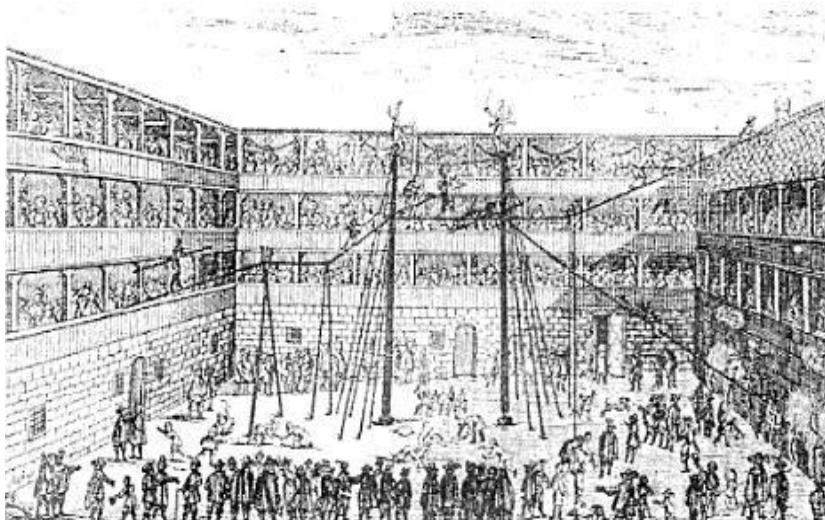
maromas ejecutadas por artistas individuales o compañías²⁷ errantes provenientes de España, quienes rápidamente se integraron a las festividades populares religiosas y cívicas de la Nueva España. A pesar de ello, su participación no se limitó a esas grandes celebraciones, pues similar a lo que ocurrió en la Europa medieval, éstos se presentaron en diversos espacios regulados por las autoridades que en sí mismos fueron lugares que propiciaban un ambiente festivo como: tauródromos, corrales, “patios de maroma”, casas de comedias, plazas y calles.

Concretamente, un espectáculo de maroma en la Nueva España en el siglo XVII y hasta mediados del XVIII era:

[...] una exhibición que incluía a un funambulista, al que ahora conocemos como alambrista, algún malabarista, alguien que retorció su cuerpo en actos contorsionistas, y la exhibición de algún animal exótico [...]; además se realizaban algunas suertes [...] Esto se aplicaba con la participación de algún cómico, que para la fecha era conocido como ‘gracioso’. (Revolledo, 2003:110).

Los lugares en donde se presentaba la maroma eran los patios de las vecindades, llamados para tales efectos “patios de maroma”. Esta actividad no siempre fue conocida como maroma, en sus primeros años la sociedad colonial la nombró “espectáculo de volantines”. De tal manera que esta diversión era conocida indistintamente como espectáculo de maroma o volantines, y quienes la ejecutaban igualmente eran llamados maromeros o volatineros.

²⁷ Respecto a la estructura de las compañías de artistas errantes en la Nueva España Maya Ramos Smith comenta: “Los muy variados grupos [...] compartieron ciertas características en su funcionamiento. Todos debían tener un director al que [...] se le llamaba ‘autor’. Era responsable del repertorio, el equipo de trabajo y las finanzas y a menudo era también actor, titiritero o acróbata” (2008: 6). Líneas más adelante Smith indica que una compañía raramente rebasaba los dieciocho integrantes, que éstos podían ser de diferentes composiciones raciales como españoles, mestizos y negros y que también una compañía podía ser familiar.



Dibujo de un patio de maroma español del siglo XVII, el cual resulta un indicador de cómo fueron estos lugares en la Nueva España (Leal, 2009: 1864).

Al transcurrir los años, el espectáculo de maroma amplió su repertorio y dio cabida a versificadores, músicos, titiriteros y prestidigitadores, además abandonó los “patios de maroma” para exhibirse en lugares como plazas, corrales y los tauródromos o circos taurinos: “El primer dato de tierra firme que se tiene de cirqueros que hayan maromeado en una plaza de toros se remonta al 11 de diciembre de 1670, en que se jugaron toros en la Plaza Mayor y hubo maroma [...]” (María y Campos, 1939: 77). Ese mismo año la maroma incorporó al espectáculo los números de acróbatas indígenas que nutrieron esta actividad con actos circenses de origen prehispánico. Posterior a este hecho fue frecuente ver volatineros indígenas participando en los intermedios de las corridas de toros, así como en las plazas, calles y “patios de maroma”.

En cuanto a lo que se refiere a las funciones de títeres, además de presentarse junto a las maromas y en los espacios antes mencionados también lo hicieron en las “casas de comedias de muñecos” ya en el siglo XVIII, época en que dicho espectáculo fue sometido a una estricta vigilancia por las autoridades eclesiásticas virreinales: “Para finales de siglo las compañías de titiriteros seguían enfrentando disposiciones legales abrumadoras [...] El oficio era pecaminoso e incluso era visto con desdén” (Berlanga, 2009).

Más tarde, en la primera década del siglo XIX, exactamente a un año antes de que estallara el movimiento de Independencia, las diversiones de la sociedad colonial se modernizaron con la llegada del primer circo moderno a la Nueva España, el 4 de enero de 1809, propiedad del inglés Philip Lailson, anunciado como “Real circo ecuestre”. Aquel es considerado por este evento como el padre del circo moderno en México. Sin duda, este primer espectáculo de circo moderno fue de una estructura sencilla, puesto que para este periodo en Inglaterra apenas comenzaban a integrarse al circo otros números circenses.

El arribo de este circo a la Nueva España no transformó por completo el ámbito festivo popular, sólo significó un elemento nuevo para la fiesta, ya que en las celebraciones cívicas y religiosas aún era posible observar números de maroma, comedia y, en menor grado, de títeres, en los “patios de maroma”, coliseos y plazas, junto a corridas de toros y peleas de gallos.

2.2 Arribo de las carpas al contexto festivo popular de la Ciudad de México en la segunda mitad del siglo XIX

Entrado el siglo XIX, maroma, corridas de toros, comedias y peleas de gallos seguían entreteniéndolo a la nueva sociedad mexicana que comenzaba a saborear las mieles de su independencia de la monarquía española al mismo tiempo que se resistía a despojarse de sus vestiduras coloniales, las cuales adquirieron un matiz francés a partir de la segunda mitad de ese siglo cuando se emprende el afrancesamiento de México, en especial de la capital del país –que era la carta de presentación del mismo ante el extranjero–, con los gobiernos de Maximiliano de Habsburgo y Porfirio Díaz.

La tarea de convertir a la Ciudad de México en una metrópoli implicó trasladar las formas de vida europeas, parámetros de modernidad, a algunas de las esferas de la sociedad mexicana. Una de ellas fue el ámbito de las distracciones populares: “La capital [...] se regocijaba únicamente con espectáculos extranjeros o de sabor europeizante [...]” (María y Campos, 1939: 149). Y que mejor ejemplo de un espectáculo moderno que el propio circo europeo.

Hay que recordar que el primer circo moderno ya había arribado en 1809 con el espectáculo traído por Philip Lailson, el cual se exhibía al aire libre, sin embargo décadas después el circo bajo una carpa se hizo presente en la Ciudad de México gracias a los maromeros mexicanos, quienes estando al corriente de lo que ocurría en Europa con los circos comenzaron a construir las primeras carpas para dar funciones de maroma en la segunda mitad del siglo XIX.

Testimonios históricos confirman que el primer jacalón propiedad de un mexicano que se levantó en las calles de la Ciudad de México fue el Teatro del Relox, un local ubicado en la cuarta calle del Reloj, ahora República de Argentina, en 1855, por José Soledad Aycardo (o Chole Aycardo), quien por ese motivo es calificado como el fundador del circo nacional al haber sido el primer empresario circense mexicano. Como todo hombre de negocios su instinto empresarial lo llevo a construir, cinco años después, una carpa de títeres en la Alameda Central impulsado por el resurgimiento del espectáculo de muñecos inanimados a manos de la compañía de títeres de los hermanos Rosete Aranda.

De 1864 a 1910, la Ciudad de México fue presa de una oleada de circos europeos²⁸ que construyeron sus circos-teatros en las calles principales de ésta. Los empresarios circenses europeos, conscientes de que el centro político, económico y cultural era la ciudad, vieron en ella el lugar predilecto para ver florecer sus compañías de circo y para enriquecer sus bolsillos. La integración de estos circos, en un abrir y cerrar de ojos, al contexto festivo popular mexicano supuso un impacto sobre la maroma, aunque no por ello este espectáculo colonial dejó de existir.

Es así que durante ese tiempo, el circo moderno experimentó su auge en México coincidiendo con el periodo de europeización al que fue sometido este país; pero solamente dos fueron los circos extranjeros que alcanzaron la gloria en México: el Circo Chiarini y el Circo Orrín.

El Circo Chiarini, propiedad del empresario italiano Giuseppe Chiarini, se consolidó como la diversión de moda en la Ciudad de México en ese tiempo, no solamente porque

²⁸ Los circos europeos arribaron primero vía el puerto de Veracruz y más tarde en 1873 durante el gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada (cuando se terminó la línea férrea que conectaba a la ciudad con ese estado) les fue posible llegar en ferrocarril.

fue el primero en contar en su instalación, estilo circo-teatro europeo, con iluminación de gas, sino porque exhibió novedades norteamericanas e incluyó a su compañía o *troupe* elementos mexicanos, de entre ellos los llamados *graciosos* de los patios de maroma.²⁹

Respecto al circo Orrín, éste hizo su aparición en México aparejadamente con el Chiarini, y durante el siglo XIX y el XX se consideró como uno de los mejores circos del mundo. Su máxima estrella fue el *clown* Ricardo Bell, el payaso más famoso en el México de aquel periodo por el amplio repertorio de pantomimas que interpretó, siendo una de las más famosas la que llevaba por título *La Acuática*.³⁰ El circo mexicano reconoce al Circo Orrín haber establecido la costumbre de dar una tercera función el día domingo nombrada *matiné*.

A continuación se reproduce un fragmento de un fonograma que se rescató de uno de los números musicales que presentaba Ricardo Bell junto al señor Orrín en el siglo XIX:

Mr. Orrín: Aaaaah Mr. Bell...

Mr. Bell: Chaaa... cha... cha... ¿Cómo va Mr. Orrín? ¿Cómo va la familia?

Mr. Orrín: Muy bien gracias, Mr. Bell.

Mr. Bell: ¿Cómo está su papá, su mamá, sus hermanos?

Mr. Orrín: Bien, muchas gracias.

Mr. Bell: ¿Y sus hermanas?

Mr. Orrín: También gracias, Mr. Bell.

Mr. Bell: Hoy yo estoy muy 'nerviudo' porque acabo de presenciar un accidente.

Mr. Orrín: ¿Qué fue lo que sucedió Mr. Bell?

Mr. Bell: Pues hombre, figúrese que un pobre albañil que estaba trabajando en unos andamios se cayó a la calle y murió todo.

Mr. Orrín: Hombre eso fue una desgracia!

Mr. Bell: No señor!

Mr. Orrín: ¿Cómo no?

Mr. Bell: No señor! Eso no fue una desgracia.

Mr. Orrín: ¿Cómo no? [...]

²⁹ Incierta es la fecha correcta de su primera presentación en la capital, ya que mientras unos aseguran que en octubre de 1864 se le otorgó un permiso para instalarse en un lugar llamado la "pensión de caballos", ubicado en la calle de San Agustín, ahora Uruguay esquina con Isabel la Católica, el cual durante el siglo XIX fue el espacio tradicional para el alojamiento de los grandes espectáculos circenses (Revolledo, 2003), otros señalan que éste arribó en 1867. (María y Campos, 1939).

³⁰ *La Acuática*, pantomima que representaba una boda en Santa Lucía, fue uno de los números favoritos del público porfiriano dado que para realizarla se llenaba la pista del circo con agua, al estilo de las *naumaquias* romanas.

Mr. Bell: No señor! Eso fue un accidente.

Mr. Orrín: No Mr. Bell! Eso se llama una desgracia.

Mr. Bell: Usted no sabe lo que es una desgracia. Vamos a ver: si usted se encuentra haciendo un paseo en una canoa a su esposa y la mamá de su esposa, y la canoa se voltea, ¿a quién atendería usted a salvar primero?

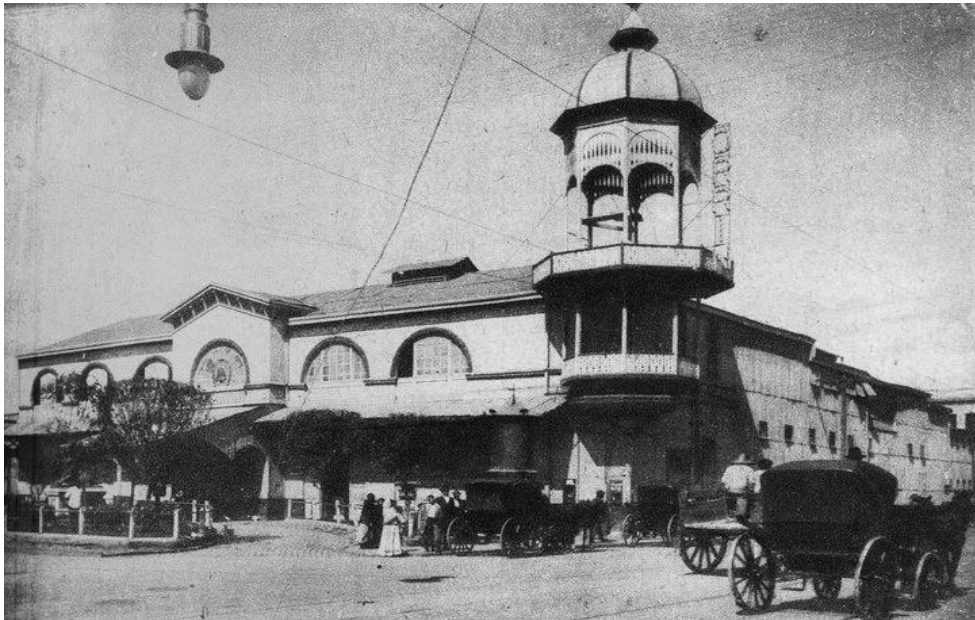
Mr. Orrín: Hombre Mr. Bell, la verdad es que el caso es difícil de resolver, pero, en fin, siendo mi esposa más joven y pudiendo sostenerse más tiempo, yo creo que atendería primero a su madre.

Mr. Bell: De manera que usted salvaría a su suegra.

Mr. Orrín: Sí señor! Salvaría a mi suegra

Mr. Bell: Pues eso es una desgracia: salvar a la suegra [...]

(Radio UNAM, 1977, No. 384, citado en Pérez, 2003: 60).



Exterior del circo Orrín (Casasola, 1989a: 1195).

La ubicación de las carpas a las que se ha hecho alusión estuvieron enmarcadas geográficamente en espacios como la Alameda Central, el Zócalo y cayes adyacentes, los cuales fueron lugares predilectos para su instalación y para las carpas de otros circos

como el Sol de Mayo, el Cosmopolita, el Jordán, el Recreo Mexicano, el Rea, el Septentrional y el Internacional.

La revisión detallada de los programas o tiras de estos circos –que pertenecen al Fondo documental La Carpa en México–, permitió observar que después de 1870, el espectáculo circense integró a sus programas funciones de cancan, baile que en París estuvo en boga en los teatros de variedad. Por ejemplo, el Circo Rea para 1876 estructuró su programación del siguiente modo:

1. La música comenzará a tocar desde las dos y media de la tarde hasta la hora de comenzar.
2. El espectáculo dará inicio con una hermosa CABALGATA moderna, terminando con el divertido juego de SORTIJA.
3. Ejercicios gimnásticos en la BARRA FIJA ORIZONTAL por varios artistas. [...]

Programas del acto misceláneo

Primero: El Sr. Rea con difíciles equilibrios de platos. [...]

Octavo: Las Sritas. Mariana Reynoso e Idelfonsa Caro con el baile del Can-can [...]

(Programa de mano del Circo Rea, 1876, Fondo documental la Carpa en México).

No obstante, las variedades no llegaron a México únicamente vía los circos sino que también lo hicieron con los números de revista de España que justo en el año de 1870 comenzaron a estrenarse en teatros capitalinos por compañías españolas. La revista política española, perteneciente al teatro de género chico³¹ tiene sus antecedentes en los teatros de variedades parisinos:

De la variedad de números presentados en el *théâtre de variété*, surge la revista que reúne todas las formas teatrales: *burlesque* –como representación de parodias y caricaturas– *stravaganza* –música, fantasía y espectacularidad en las

³¹ El teatro por su estructura dramática se divide en dos grandes grupos. El primero de ellos comprende los grandes géneros teatrales o formas mayores (tragedia, comedia, farsa, tragicomedia, melodrama) y el segundo el teatro de género chico o teatro de formas menores (zarzuela, entremés, sketch, monólogo y el teatro de revista). Particularmente el género chico es el género teatral español, caracterizado por la sencillez de su argumento de escaso contenido, por su duración de menos de una hora y por el uso de “cantables” de música tarareable basada en el folclor español. (Martínez, 2009).

representaciones– y los *ministril show* que era una miscelánea de números con la fantasía de la *stravaganza* y la sátira del *burlesque* [...] De la revista nacerá la revista política española en 1844 [...] en España, la *varieté* era [...] un espectáculo [...] en teatros llamados salones [...] (Merlín, 1995: 85).

El género de revista en México criticaba humorísticamente los eventos de la vida cotidiana española, y tuvo como uno de sus grandes escenarios los teatros de la capital como el Principal, el Arbeu, el Hidalgo y el Nacional. A estos espacios, así como a los circos, entraba público de cualquier clase social, debidamente separado por los precios de las localidades, para disfrutar del espectáculo estructurado en “tandas”, esto es varias funciones cortas por un sólo boleto.

La buena aceptación del teatro de revista por el público capitalino fue aprovechada por los empresarios del espectáculo popular que sin pensarlo construyeron humildes jacalones de madera en las calles centrales y barrios populares de la ciudad a las que llamaron “salones”, al estilo de los teatros de revista en España, trasladando a estas carpas los bailes y cantos de este género teatral y mezclándolos con pantomimas de circo y títeres para satisfacer los gustos populares.

Un ejemplo de la programación de un salón es el siguiente, correspondiente al gran salón “De la Época” que el domingo primero de enero de 1880 –ubicado en la calle de las Escalerillas número veinte y propiedad de la empresa Jacinto Vega– ofertó lo siguiente por tan sólo un real la entrada general y medio real la entrada para niños:

Variedades y divertidas tandas:

1. Autómatas movidos por los hermanos Espino, por la tarde y noche.
2. Paseos de Santa Anita, Un incidente al negro de la diligencia, Danza de indios barbaros, Un escándalo en la calle, Bailes chinescos y diversidad de cantos.
3. Transformaciones y bailes, que el público sabrá calificar.

(Programa de mano del Salón de la Época, 1880, Fondo documental la Carpa en México).

Una vez descrito cómo surgieron las carpas en la capital mexicana, en qué consistían las funciones de circo y las funciones de los salones en sus carpas de redondel de madera con techo de lona, se ha llegado a la imagen del centro de la Ciudad de México en la segunda mitad del siglo XIX, vestido con estos inmuebles que describe Socorro Merlin Cruz en la cita textual que aparece en los párrafos iniciales del primer capítulo, a la que es necesario añadir que:

Desde entonces estos tendajones se adhirieron a la feria y formaron parte de las fiestas populares, con sentido religioso-profano, que han tenido lugar a lo largo del tiempo en plazas, atrios y calles de pueblos y ciudades. Por sus condiciones de espectacular, de divertimento trashumante y popular, las carpas llenan los requisitos necesarios para formar parte del conjunto de la fiesta y ser ella, por si misma, un espacio de fiesta. (Merlín, 1995: 65)

De modo que las carpas de los circos y las de los salones, con sus espectáculos importados de Europa, se integraron al contexto festivo popular mexicano para convertirse en elementos distintivos de éste y adquirieron rápidamente carta de naturalidad en México no sólo por hacerse presentes en fiestas o como indica Merlín por ser un espacio de fiesta, sino porque muchas de ellas pertenecieron a empresarios mexicanos y porque en los integrantes de las compañías figuraron artistas nacionales.

Por supuesto que el espectáculo circense y de variedades no era exclusivo de las carpas dado que los patios de maroma aun pervivían (Revolledo, 2003), de entre ellos: el antiguo Patio del Nopalito, el gran Patio de El Recreo, el Patio San Lorenzo y el Patio Reforma, e inclusive en teatros también se podían ir a ver este tipo de espectáculos.

Socialmente estas modalidades de entretenimiento tuvieron sus detractores, en especial el circo, como Manuel Gutiérrez Nájera quien en un artículo que tenía por título

“Crónica color de Venus”, publicado en *La Libertad*, año v, número 28, el diez de diciembre de 1882, escribió lo siguiente: “Pocas veces concurre al circo. [...] Algunas noches hace, sin embargo, entré a la tienda alzada en la plazoleta del Seminario. Un saltimbanco se dislocaba haciendo contorsionando su fealdad, su desvergüenza y su idiotismo. [...] ¡Cuánta degradación! [...]” (1985: 131). Para quienes el espectáculo circense resultó desagradable, el México romántico fue próspero para otras distracciones populares como las corridas de toros, peleas de gallos, carreras de caballos, ascensiones en globos aerostáticos, exhibiciones cinematográficas, salones de baile, etc.



Ascensión aerostática en San Ángel, Ciudad de México (Gutiérrez, 2011).

Ahora bien, tres son los puntos más importantes de este capítulo. El primero de ellos es que las fiestas populares que incluían circo y teatro cómico no tienen un origen

exclusivo, antes bien, se puede hablar de un desarrollo simultáneo de éstas, ya que Mesoamérica a pesar de estar aislada y ser completamente desconocida para el Viejo Continente, no necesitó de la influencia europea para practicar números acrobáticos, actuaciones cómicas y con títeres en su territorio. Este tipo de actividades en las culturas precolombinas comparten con las que se desarrollaron en Grecia y Roma, la característica de estar insertas en un contexto festivo religioso que al mismo tiempo pretendía divertir.

El segundo es que a partir de la conquista de los españoles en 1521, la fiesta popular en México estuvo determinada por la importación de espectáculos y distracciones europeos –que en su lugar natal también formaron parte de las celebraciones populares– y no desde el siglo XIX, lo cual significa que el desarrollo de las celebraciones populares en Europa que incluyeron circo y teatro cómico se reflejó paralelamente en México. Es por eso que durante la Nueva España, los maromeros, cómicos y titiriteros se constituyeron en compañías errantes y se presentaron en cualquier espacio que les fuera permitido – como ocurrió con los *saltimbanquis* europeos que también deleitaron a su público en múltiples escenarios al aire libre–, y es por eso que durante la segunda mitad del siglo XIX, en la Ciudad de México empezaron a construirse carpas para ofrecer números circenses y teatrales de la misma manera que ocurrió con los circos y los teatros de variedad en las ferias y calles parisinas.

El tercero es que las constantes de las fiestas populares que incluyeron circo y teatro cómico en occidente se repiten en el caso del contexto mexicano: a) las celebraciones podían ser profanas y religiosas; b) las actuaciones teatrales pertenecen al género cómico; c) la vida de los acróbatas y cómicos siempre fue itinerante; d) la transmisión del saber de quienes amenizaron las celebraciones fue oral.

Finalmente, el espectáculo circense en México durante el siglo XX continuó prosperando con el éxito de los circos nacionales, y su vínculo a la fiesta popular se reforzó; no ocurrió así con los salones cuya estructura física únicamente perduró hasta la primera mitad de ese siglo. Sin embargo los hechos políticos ocurridos en esa centuria influyeron decididamente en el desarrollo y transformación de estas distracciones populares.

Capítulo 3: Bosquejo histórico del circo y la carpa en la primera mitad del siglo XX en la Ciudad de México

A lo largo del capítulo anterior se vio cómo el espectáculo circense y el teatro de carácter cómico fueron dos constantes en las fiestas populares religiosas y cívicas que tuvieron lugar en los diferentes periodos de la historia de México. El seguimiento del desarrollo de estas actividades a través de distintas etapas históricas develó que si bien tanto en Mesoamérica y en la Nueva España la presentación de actos circenses y cómicos al aire libre estuvieron en gran medida supeditados a calendarios festivos, en la segunda mitad del siglo XIX, el surgimiento de las carpas en la Ciudad de México permitió que la existencia de estos espectáculos se independizara un poco del calendario de celebraciones porque en sí mismas eran espacios de fiesta, como lo señala Socorro Merlín.

De manera que, una vez que se dejó claro en reiteradas ocasiones en el capítulo dos que las carpas que nacieron en la segunda mitad del siglo XIX para dar funciones de circo, títeres y variedad estuvieron siempre presentes en las fiestas populares de la Ciudad de México y que por sí mismas eran espacios para detonar un contexto de diversión; es necesario saber cómo fue el desarrollo de estas carpas en la primera mitad del siglo XX.

Teniendo en cuenta lo anterior, este capítulo tiene dos propósitos: el primero es mostrarle al lector un bosquejo del desarrollo que tuvieron estas carpas en las primeras cinco décadas del México contemporáneo, los tipos de espectáculos que se dieron en ellas y en qué manera se diferenciaron de las del siglo XIX; mientras que el segundo es

hacerle llegar al lector el testimonio de la señora Mercedes Reyes Castillo quien trabajó durante su infancia en el circo y el teatro de carpa a finales de 1920 y principios de 1930 en algunos estados de la República mexicana y la Ciudad de México, para que comprenda que la historia de estas dos manifestaciones culturales no se reduce sólo a fechas pues también implica experiencia.

Para ello, el capítulo se divide en tres secciones. En la primera de ellas se muestra un panorama sobre los cambios ocurridos en el espectáculo circense y en los salones en los últimos diez años del gobierno de Porfirio Díaz; además se describe la forma en que el movimiento armado de la Revolución mexicana afectó la estancia de los circos en la Ciudad de México y cómo los lenguajes artísticos que surgieron con ella renovaron el contenido de los programas de los salones hasta finales de 1920.

La segunda sección abarca el periodo de 1930 a 1950, y en ella se esboza cómo la crisis económica mundial que brotó en 1929 en Estados Unidos afectó a la supervivencia de los circos en México, y cómo ésta, aunada a las políticas restrictivas en el periodo del “maximato”, más el auge de la radio y el nacimiento del cine sonoro, provocó que los salones de la Ciudad de México modificaran de nuevo la estructura de su espectáculo, dando paso al surgimiento de lo que se conoció como el Teatro de Carpa. También se verá la interrelación entre el cine, la radio, la caricatura, la música y la carpa en los años treinta y cuarenta, y la influencia que ejerció la cultura norteamericana en el espectáculo de carpa y en el cine. Finalmente se indicará cómo los circos y las carpas entraron en crisis debido a las nuevas disposiciones urbanas en la Ciudad de México en los cincuenta y al auge de nuevos medios masivos como la televisión.

En la última sección se recupera la historia de vida de la señora Mercedes Reyes Castillo, en ella se da a conocer su trayectoria como artista infantil circense y de teatro de carpa. El testimonio comienza con algunos datos personales de doña Mercedes y posteriormente se adentra, en orden cronológico, en su experiencia como cantante en el circo rural que formaron sus padres a finales de los años veinte, para luego proseguir con su etapa de acróbata y trapecista en el circo Beas a finales de los treinta en la Ciudad de México y con su efímera incursión como bailarina en los teatros de carpa ubicados en la capital del país.

Para la construcción de este último capítulo, fue necesario recurrir a ciertos autores que aparecen en los capítulos anteriores y de igual modo consultar programas de mano del Fondo documental la Carpa en México. Además de otras fuentes que abordan temas que directamente estuvieron relacionados en el circo y el teatro de carpa, como el teatro de revista mexicana, la radio, la caricatura, la música popular, el cine y la televisión.

3.1 Nueva imagen del espectáculo popular en las primeras dos décadas del siglo XX en la Ciudad de México

En la primera década del siglo XX, el descontento social por la dictadura de Porfirio Díaz brotó en diferentes puntos del país donde surgieron grupos liberales que criticaron su régimen, como el encabezado por Ricardo Flores Magón en 1906 y el dirigido por Francisco I. Madero, quien se postuló años más tarde como candidato independiente a la presidencia del país a causa de las declaraciones que hiciera don Porfirio al periodista

norteamericano James Creelman sobre su disposición de dejar por la vía de la paz la silla presidencial (Quirarte, 1967).

En medio de ese contexto, las distracciones populares en la Ciudad de México prosperaban como en años pasados e inclusive en el caso del circo y de los salones, las innovaciones no se hicieron esperar. Las calles centrales de la capital, en los primeros diez años del México contemporáneo, se engalanaron con la presencia de carpas de lona desmontable propiedad de empresarios circenses nacionales y estadounidenses. Circos mexicanos como el Victoria, ubicado en el número tres de la novena calle de Zarco en 1903, y el Treviño, localizado en 1904 en el Paseo de la Reforma, terreno del Faro, invitaban en sus tiras al público ciudadano a disfrutar de las funciones de circo y variedad que ofertaban en sus amplias “tiendas de campaña”, cobrando por la entrada cantidades que deambulaban entre veinticinco y cincuenta centavos, precios que sustituyeron a los pagos en reales del siglo XIX³². Por su parte, los salones añadieron a sus programas de variedades funciones de zarzuela³³, que tan de moda estaban en los teatros grandes de la ciudad destinados para el esparcimiento de la clase alta.

³² Otros circos que dieron funciones en la Ciudad de México de 1900 a 1910 fueron: el Metropolitano, ubicado en la Plazuela de Salto del Agua en 1904; el Angloamericano, ubicado en Tacubaya en 1905; el Meridional en 1907; el Progresista, localizado en la Plazuela de las Vizcaínas en 1907.

³³ La zarzuela es una forma de teatro de género chico español y se caracteriza por escenas habladas, escenificadas y cantadas, bailes incorporados y la presencia de una gran orquesta y coros.



Tienda de campaña del circo Treviño en los primeros años del siglo XX. Esta es tal vez la foto más antigua de una carpa en la Ciudad de México (Revolledo, 2003: 131).

Con el estallido de la Revolución mexicana, las distracciones populares se vieron inmiscuidas directamente con los sublevados. Se sabe que al inicio del movimiento, Francisco I. Madero rentó en el mes de enero de 1910 las instalaciones del circo Atayde en Mazatlán para realizar un mitin político: “Se agenció sin dificultad por los partidarios del señor Madero, rentar la carpa del circo ‘Atayde’, para la celebración de un mitin y se logro reunir un poco más de dos mil personas, asamblea que eligió libremente el Club Antirreeleccionista de Mazatlán” (Olea, 2010: 44). Cuando la guerra cobró fuerza y generó una gran ola de violencia e inestabilidad económica, política y social, muchos circos emigraron al extranjero llevando su espectáculo itinerante a sitios más sosegados y unos cuantos permanecieron de pie en las calles de la Ciudad de México como el Nacional. Durante el levantamiento armado, las huestes de las diferentes facciones revolucionarias despojaron a algunos circos de la ciudad de sus carpas para ocuparlos como cuarteles e

inclusive éstos llegaron a robar a las mujeres de los circos (Circus Circensis, 2006). Este escenario se repitió en el resto de la República mexicana, pero en esa violencia ejercida hacia el espectáculo circense en el norte del país hubo una excepción con el circo Beas Modelo, propiedad de Francisco Beas, el cual gozó de la protección del caudillo Francisco Villa permitiéndole florecer en un ambiente hostil hasta llegar a ser el circo más grande en la historia de México.³⁴

Sin embargo, en el periodo coyuntural que vivió el país a partir de 1910, no todo fue destrucción y catástrofe, dado que este acontecimiento estimuló la creación de una amplia gama de productos y manifestaciones culturales cuyo tema principal era la guerra, como los corridos, las novelas y el Teatro de Revista Política Mexicana.

La Revista Política Mexicana forma parte del teatro de género chico o teatro frívolo y es hija legítima del teatro de revista español que ya se presentaba en los recintos principales de la ciudad por artistas provenientes de compañías extranjeras. Con la Revolución este género teatral se mexicanizó al escribirse textos que aludían al movimiento armado por la hábil pluma de periodistas nacionales, quienes recogían los hechos políticos más importantes transformándolos en cuadros escénicos y utilizando un lenguaje popular, alburero e irreverente, cargado de una fuerte dosis de crítica y sátira política hacia todas las facciones revolucionarias y hacia todos los caudillos.

Asistir al teatro para ver una revista mexicana significó para el pueblo de escasos recursos de principios del siglo XX, en su mayoría analfabeta, una ventana abierta a la realidad:

³⁴ La profundización de la historia del circo Beas Modelo está incluida más adelante en la historia de vida de la señora Mercedes Reyes Castillo recuperada para este trabajo de investigación, ya que ella trabajó en él.

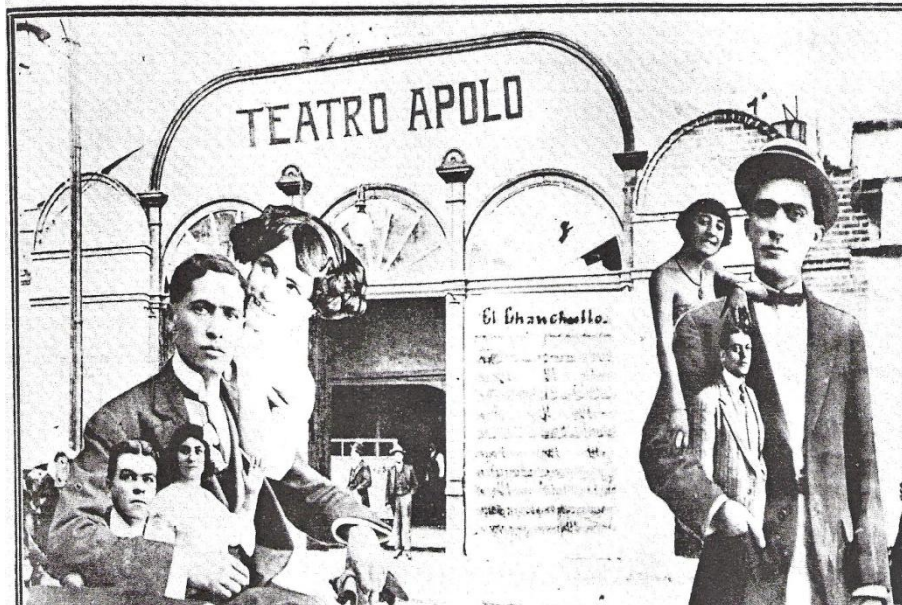
[...] la Política Mexicana es una fruta prohibida para las mayorías analfabetas que no leen libros, ni revistas, ni diarios, ni tienen amigos o compadres o parientes que estén cerca de donde se trafica con las informaciones, sus gajos y su jugo están hechos para el paladar de los enterados y de las insignes personalidades populares que [...] son minorías; y el público va al teatro a escuchar aunque sea el eco tardío de sus masticaciones, a recoger con regocijo las migajas del banquete y [...] hacer con ellos un bocado deleitosamente paródico, caricaturesco, sicalíptico... (Museo Nacional de Culturas Populares, 1984: 35).

Otras características de este espectáculo teatral exclusivamente urbano, fueron: la presencia de hermosas mujeres llamadas “tiples” que fungían como el elemento erótico, de entre ellas las más famosas fueron María Conesa, Lupe Rivas Cacho, Celia Montalbán, Mimí Derba, Esperanza Iris, Delia Magaña; la interpretación de tipos o estereotipos populares que aludían a la vida cotidiana del sector rural y urbano con los cuales el público se identificó, pues por primera vez sintió que le hablaban de él y para él. Peones y campesinos eran presentados peyorativamente en las revistas como analfabetas y ridiculizados por imitar costumbres ciudadinas, en cambio, los tipos urbanos eran los léperos, sirvientas, obreros, “rotos”, todos ellos listos, mañosos y abusivos.³⁵

La intervención directa del público con los artistas también fue otro elemento del teatro de revista. El público no sólo asistía para divertirse con lo visto en el escenario sino también para desatar el relajo en las butacas, de ahí que dos espectáculos se conjugaban en un mismo espacio: “[...] uno en el escenario, donde se vierten los comentarios de la actualidad y se crean y esparcen los tipos populares; otro, el público, que agradece, insulta y conmina a actores y actrices, fuerza a una réplica, obliga a los cambios interminables en la representación, acosa con proyectiles y ‘leperadas’ [...]” (Monsiváis, 2000: 1068).

³⁵ Nótese como el uso de tipos de la vida cotidiana en las revistas mexicanas es heredada de las atelanas romanas y del teatro de la Comedia del Arte italiana. Algunos de los actores mexicanos que interpretaron a los tipos populares masculinos fueron: Roberto Soto, Juan Palmer, Julio Taboada, Leopoldo Berinstain, Joaquín Pardavé, Rodolfo Gaona.

El escándalo policiaco del teatro "Apolo"



Cartel de la revista mexicana El escándalo policiaco del teatro Apolo (Museo Nacional de Culturas Populares, 1984: 49)

Los teatros en los que se exhibían revistas mexicanas fueron el Principal, el Arbeu, y el Lírico. Para 1917, éstas fueron incorporadas a los salones de madera de las calles del centro de la ciudad y de los barrios populares, cuyas carpas poco a poco se iban diferenciando de las de los circos en la medida en que las tiendas de campaña se convirtieron en un elemento simbólico del espectáculo circense, por lo que si en el capítulo anterior tanto las carpas de circo y de salones se nombraban genéricamente como carpas, de aquí en adelante se entenderá por carpa a estos jacalones de madera que recibieron distintos nombres y que fueron dando más prioridad a el teatro de variedades, en oposición a los circos con sus tiendas de campaña, sus animales

amaestrados y sus actos de riesgo y peligro que rebasaban la naturaleza física del hombre.

Surgieron así otros jacalones portátiles de madera llamados teatro-salón o salón-teatro donde se presentaban zarzuelas, comedias y revistas reducidas que previamente ya se habían estrenado en los teatros grandes, y al que asistía público de clase baja y media. A saber, el Salón Teatro Variedades, propiedad de la empresa A. Ferrer, en 1917 manejaba el siguiente programa:

3 estrenos:

1. La divertidísima y chistosa comedia en un acto y en prosa: El asistente del coronel.
2. La preciosa revista en un acto y dos cuadros: El Venus Salón.
3. La tan divertida y chistosa zarzuela en un acto y dos cuadros: Los tres gorriones.

Precios de entrada

| | |
|---------------------------|--------|
| Palco seis sillas..... | \$9.00 |
| Palco de cuatro sillas... | \$4.00 |
| Luneta..... | \$1.50 |
| Galería | \$0.50 |
| Galería numerada..... | \$0.60 |

(Programa de mano del Salón Teatro Variedades, 1917, Fondo documental la Carpa en México).

También se construyeron otras de menor tamaño y de precios más accesibles en las que se programaban funciones de sainetes, zarzuelas, comedias, rumbas y boleros junto con exhibiciones cinematográficas mudas en los intermedios de los otros números llamadas cine-salón³⁶ como el Cine-Salón Seyé, empresa propiedad de los hermanos Rodríguez, que el domingo 14 de octubre de 1917 ofrecía:

³⁶ Las exhibiciones cinematográficas en espacios no destinados únicamente para ellas antecede a finales del siglo XIX cuando en aquel periodo éstas se podían apreciar en lugares tan diversos como salas y vestíbulos de teatros, edificios religiosos, salones y patios de casas, azoteas de edificios y plazas, jardines públicos y plazuelas. A principios del siglo XX, escribía José Juan Tablada: “[...] los cinematógrafos, ágiles y sutiles, devoraron al formidable monstruo de la tanda... De un lado un vasto coliseo pletórico de muchedumbre, caldeado al rojo blando por ejércitos de estrellas y

1ª parte: La jocosa comedia en un acto 'Un riso de su tocado', en los intermedios preciosas películas.
2ª parte: Gran acto de variedad por el cuadro 'MULTICOLOR' y nuevos números por la pareja TILDA y ALAK.
3ª parte: Gracioso DIALOGO CUBANO, BOLERO y gran RUMBA

Precios por función

Entrada general..... \$1.00
Niños..... 50 cts.

(Programa de mano del Cine-Salón Seyé, 1917, Fondo documental la Carpa en México).

Después de 1920 aumentó, no desproporcionadamente, la construcción de salones, teatros-salones y cines-salón³⁷, ofertando tandas con funciones de zarzuela, cine, operetas, revistas nacionales, pantomimas, comedias y números de variedad para complementar el espectáculo, que debido a la similitud de sus programas permitían a los artistas ir de uno a otro en búsqueda de trabajo. Dichos jacalones enriquecieron el contexto festivo de las calles populares de la Ciudad de México en ese periodo paralelamente con circos, propiedad de familias mexicanas, como el circo Beas Modelo con una carpa gigantesca y un gran zoológico en 1921, el circo Atayde, en 1923, que al instalarse en los anexos del Café Colón se hizo llamar Carpa Palacio y el circo Hipódromo Fernandi en 1929. (Revolledo, 2003)³⁸

coristas cada vez menos vestidas, y hábitos de almizcle y frenesíes [...] Del otro lado un rayo de luz pasando a través de una película y proyectado todo un mundo sobre un lienzo tan blanco como la redención que se consume" (Citado en Alfaro, 1997).

³⁷ De entre ellos: el Teatro Salón Cuauhtémoc, ubicado en Jardín 1° de Mayo, Mixcoac en 1926; el Teatro Salón Michel, localizado en Andrés del Río y Transval en 1928; el Salón Modelo, situado junto al mercado Hidalgo en 1928; el Teatro Juárez, emplazado en la calle de Héroe de Granaditas en el barrio de Peralvillo en 1922; el teatro María Guerrero o María Tepache.

³⁸ A principios del siglo XX en México la actividad circense seguía transmitiéndose vía la familia mediante la oralidad, lo cual permitió que surgieran familias de tradición como la Atayde, Suárez, Codona, Ibarra, Gaona, Fuentes, Vázquez, Palacios, Alegría, Esqueda, Cárdenas, Gasca. Mientras que en la ya extinta URSS (Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas), en 1919, Lenin firmaba el decreto sobre la nacionalización de los teatros y de los circos que engendró en 1927 la Escuela de Circo de Moscú, escuela que elevó el circo a la categoría de arte. (Renevey, 1988).



Fotografía panorámica tomada desde la Catedral metropolitana en la que se observan juegos de feria, carpas de circo y jacalones de madera en la Plaza de la Constitución y la calle 5 de mayo en 1927 (Leal, 2009: 1859).

Las primeras dos décadas del México contemporáneo proveyeron de un rostro distinto a los circos y a las carpas del que habían mostrado en la segunda mitad del siglo XIX, no obstante, el proceso de construcción de estas distracciones populares no vería su fin en ese periodo, ya que a principios de 1930 los hechos socio-políticos y culturales ocurridos en ese año, que se vendrían gestando desde 1920, modificarían de nuevo a estos espectáculos.

3.2 La transformación del espectáculo popular en las calles de la Ciudad de México de los 30 a los 50

En el transcurso de 1920 comenzaron a acumularse en Estados Unidos una serie de hechos que dieron paso a la gran crisis económica que estalló en octubre de 1929 cuya onda expansiva repercutió en los países integrados al mercado mundial, de entre ellos México. Antes de 1929 brotaron las primeras señales de la crisis en Norteamérica: la manufactura de artículos se redujo ante una sobreproducción que rebasaba las demandas de los consumidores, por lo que la producción fabril se contrajo provocando el cierre de muchas fabricas, el despido de cientos de obreros y la disminución de las jornadas laborarles a medios turnos; después de esto el derrumbe del mercado de valores de Nueva York desencadenó la crisis de 1929 en el mundo, menos en la Unión Soviética.

En México, debido a su alta dependencia del mercado estadounidense, la crisis se resintió de inmediato. La caída de los precios de la plata en el mercado mundial, aunado a la reducción de la producción de petróleo y a la pérdida de miles de cosechas por una serie de heladas, sequías e inundaciones, golpearían fuertemente la economía mexicana la cual se sustentaba prioritariamente en la exportación minera, petrolera y agrícola. En términos económicos esto significó que: “El crecimiento del PIB no sólo se detuvo entre 1930 y 1934, sino que tuvo una caída de 0.5%, y dado que el aumento de la población fue de 1.6%, el producto *per capita* cayó en 2.1% anual” (Meyer, 2000: 835).

El ámbito de las distracciones populares no fue respetado por la depresión económica, tal fue el caso de los circos y del espectáculo teatral popular. En la Ciudad de México muchos circos comenzaron giras por el extranjero, otros se redujeron porque los

dueños de los circos comenzaron a despedir a los integrantes de sus compañías y a deshacerse de sus animales pues su presupuesto ya no les rendía para el sustento de éstos, y la mayoría, debido a la escasez de recursos alimenticios y a la alta tasa de desempleo, comenzó a “trabajar al cambio”, es decir que en lugar de intercambiar boletos por dinero, lo hicieron por productos como leche, huevos, gallinas, frijoles, maíz, etc., o cuando no lograban abaratar todas las entradas, permitían el acceso del público para que al final de la función un integrante de la compañía “pasara la cobija” entre los espectadores que aportaban una módica cantidad de dinero (Revolledo, 2003).

Respecto a los teatros, en 1930 los empresarios se vieron forzados a cerrar o convertir en cines las instalaciones, ya que sostener un inmueble de tales magnitudes, montar espectáculos con grandes recursos escenográficos y pagar el salario de los integrantes de toda la nómina requería de un amplio presupuesto que en el momento no se tenía. Así surgen para esa época los cines o cines-teatro Palacio, Máximo, Politeama, Iris, Rivolí, San Juan, etc., donde las tandas intercalaban vistas cinematográficas con números de revistas, zarzuelas y operetas, los tres últimos servían como ancla para que el público, que no sabía leer, se interesara por las películas que en su mayoría estaban en inglés y subtituladas en español.

Aunado a esta situación, durante el “maximato”, el teatro, en particular el teatro de revista, modificaría sus contenidos temáticos al coartársele la libertad de crítica que había sido su sello de 1910 a 1930: “A medida que el Estado se consolida y los dirigentes [...] adquieren estabilidad política, la relación interespectacular disminuye, los detentores del poder apoyan o censuran las revistas de acuerdo con sus intereses y si no les conviene lo que se pone en escena, agreden a los autores o a los cómicos [...]” (Merlín, 1995: 18). Al institucionalizarse la Revolución, la crítica política es censurada y los escritores de revista

son reprimidos y amedrentados. Para complacer al Estado y salvaguardar su integridad física, éstos eliminan de sus producciones los diálogos críticos directos y utilizan un lenguaje más sutil, además de que dan prioridad a canciones, bailes, telones, música, vestuario e incluso fisonomías representativas de las costumbres y modos de vida indígenas, estandartes de lo verdaderamente “mexicano” para el nuevo nacionalismo posrevolucionario, quien los empleo como medio para hacerle frente al extranjerismo de la época porfiriana (Gallo, 2005).

Por si fuera poco, el declive de la industria teatral fue motivado por el auge de la radio y el nacimiento del cine sonoro con la película *Santa*, dirigida por Antonio Moreno y musicalizada por Agustín Lara. La radio ya venía ganando territorio desde 1923, cuando el gobierno permitió la instalación de emisoras comerciales. La primera de ellas perteneció a la fábrica de cigarros *El Buen Tono*, la X.E.B “La B grande de México”, después de ella en 1929 los capitalinos sintonizarían las radiodifusoras X.E.X, del periódico *El Excélsior*, X.E.G, X.E.O, X.W.T.A y, para 1930, sus oídos captarían la frecuencia de la X.E.W “La voz de América Latina desde México”, inaugurada el 18 de septiembre por Emilio Azcárraga, que emitiría una programación familiar integrada por canciones, chistes y novelas a manera de la radio norteamericana. Con el surgimiento de la X.E.W aumentó el comercio de aparatos trasmisores, en 1930: “En los periódicos se anunciaban radiolas superheterodinas en artísticos gabinetes de madera, y se leía la oferta de la casa Wagner de tomar pianos usados a cambio de modernos radiorreceptores de cuatro tubos” (Mejía, 1972: 38).

La crisis del sector teatral a causa de la depresión económica, de la censura que el nuevo régimen político impuso a los contenidos teatrales, del auge de la radio y del nacimiento del cine sonoro, provocó que en 1930, artistas de revista y variedad al borde

del desempleo unieran sus esfuerzos con los que ya no percibían un sueldo para rentar salones o construir una nueva carpa porque resultaba mucho más económico que costear las instalaciones de un teatro. Gran parte de las carpas se ubicaron en el actual eje central Lázaro Cárdenas, el cual en 1930 quedó estructurado como un corredor vial que abarcaba Santa María la Redonda, San Juan de Letrán y Niño Perdido, debido a la ampliación de calles que se dio en esa zona de la Ciudad de México:

[...] el desarrollo de la Ciudad en la década de los treinta se estructuró a partir de lo que había sido la consolidación del Departamento del Distrito Federal, por medio del decreto del 31 de diciembre de 1928, mismo que consideraba a la antigua municipalidad de la ciudad de México como su cabecera político-administrativa [...] la zona central conformada ya por los municipios de México y Tacubaya, así como por las villas de Tacuba y Mixcoac, seguía siendo el punto de desarrollo más importante; su población representaba el 83.7% del total, y los servicios de infraestructura estaban cubiertos en su gran mayoría. En los 12 cuarteles que conformaban esta zona podían encontrarse los servicios urbanos y de equipamiento más relevantes; todo el sistema de transporte público y de vialidades se encontraba en este núcleo urbano (Espinosa, 199:131-156 citado en Alfaro, 1997:74).

Esta planificación de la zona urbana definió a la calle de San Juan de Letrán como un área predilecta para el espectáculo teatral y popular. En ella se podían encontrar numerosos teatros, cines y las ya mencionadas carpas, así como uno que otro circo. Referente a cómo fue que las carpas se construyeron en esa calle, la actriz Celia Tejeda, formada en las “tablas” de estos jacalones, comenta: “[...] cuando se amplió la calle [...] vinieron los derrumbes de muchas casonas y vecindades, y en los predios vacíos se instalaron las carpas [...] Esa arteria era un hervidero de gente, y de allí las carpas se extendieron a todas partes, [...] pero comenzaron en San Juan de Letrán, en sus calles y plazuelas [...]” (citado en Verdugo, 2008).

Las nuevas carpas se hicieron llamar de la misma manera que los teatros-salón y salones que se construyeron en las calles centrales y populares de la Ciudad de México

en las primeras dos décadas del siglo XX. Los empresarios con su ingenio y jugando con el lenguaje llamaron a algunas carpa-salón o salón-carpa. Los materiales con los que se construyeron los nuevos jacalones eran sencillos –madera y lonas–, característica que permitió que fueran transportables.



Salón Moreno (Merlín, 2010)

La madera con la que se levantaban los muros provenía de las demoliciones de las construcciones; sin embargo, no todas las carpas tenían estructura de láminas de madera, pues las más pobres eran de lona desmontable como las tiendas de campaña de los circos, pero de dimensiones pequeñas. Las carpas de menos recursos tenían piso al ras del suelo y una tarima como escenario en alto, cuyo hueco debajo de éste servía como camerino de los artistas dividido únicamente con una manta. Las carpas no tan pobres eran las que llevaban por nombre teatro-salón, y a diferencia de las otras, su estructura era más sólida ya que contaban con un piso de madera, pequeños camerinos y

tenían capacidad para quinientas o mil localidades, mientras que las carpas chicas albergaban cien.

Al trasladarse del teatro a la carpa, los artistas se organizaron en pequeñas compañías integradas por un director-productor, una o dos *vedettes* –antes llamadas “tiples” en el teatro de revista–, cómicos, actores secundarios, cantantes y bailarines, un mago, músicos, un carpista, un taquillero y mozos. Los directores-productores de las compañías de carpa economizaron todos sus recursos: redujeron las revistas a pequeñas comedias que adaptaban constantemente al gusto de público, en las que los personajes principales eran los mismos que los de las revistas mexicanas: policías, pordioseros, tenderos, borrachos, prostitutas, homosexuales, “pelados”, indios; empobrecieron las escenografías con el uso de pocos telones pintados con motivos folclóricos, recortaron los cuadros de artistas, minimizaron el número de integrantes de las orquestas; diseñaron vestuarios con telas baratas y de desecho, dieron prioridad a los números de variedad al estilo estadounidense (con los *sketches*) y cubano (con las rumbas y los mambos).

La revista mexicana en las carpas fue transformada en teatro de variedades: “El Teatro de Variedades es una funcionalización del Teatro de Revista [...]” (Museo Nacional de Culturas populares, 1984: 111). La finalidad era soportar los estragos de la crisis, pero sin haberlo percatado, este reajuste del espectáculo se estaba apropiando de los modos de producción de la radio, es decir programaciones cortas y generación de nuevos artistas.



Salón Teatro “El Aventino” (Disponible en <http://www.memoriaurbanaforoactivo.com>)

Como se ha visto en el capítulo dos, los números de variedad desde la segunda mitad del siglo XIX en México consistían en números de baile, canto, magia, etc., en los intermedios de actos circenses, zarzuelas y revistas, en el periodo de 1930 a 1950 y en las carpas, las variedades –un abanico de actuaciones– dejarían de ser números complementarios para volverse protagónicas. La estructura básica de un espectáculo de carpa consistía en:

[...] primer término una canción, pieza de música o tonada que servía para abrir la programación con la presentación de un (a) cantante, actuación de un trío, y/o mago, si lo había. A la mitad de las tandas o en la segunda, una *vedette* que cantaba y bailaba –a veces acompañada por un conjunto coreográfico o un ballet en carpas lujosas–, en este lugar del programa podía representarse una ‘comedita’ o comedia corta, [...] un cómico y su compañero serio [...] o un cómico y la *vedette* [...] al final un baile y una coreografía y para cerrar la programación la misma música con la que se había empezado (Merlín, 1995: 45).

Naturalmente, aunque esta fuera su nomenclatura básica, los cambios en ella se veían influidos de acuerdo con los ocurridos en la radio y en el cine. En la parte musical y cómica, la radio en especial, mantuvo una estrecha relación con lo acontecido en las carpas; muchos empresarios de la nueva industria cultural, particularmente de las radiodifusoras X.E.B y X.E.W, acudían a ellas en búsqueda de talentos para llenar los espacios de sus programaciones: “En estos jacalones [...] se alojaron artistas de toda índole que a la postre fueron famosos [...] Cuando los intérpretes eran de calidad, pasaban a otros teatros más pomadosos, estaciones de radio [...], ya que los directores artísticos andaban a la caza de talentos carperos” (Dueñas, 1990:124).

Para algunos artistas de carpa la radio significó un medio para mejorar sus ingresos, dado que alternaban en uno y otro espacio. El salario que percibían por las emisiones al aire iba de los tres a los cinco pesos, en comparación con la carpa que era de uno a tres pesos, dependiendo de cuántas horas trabajaran.

La retroalimentación que se dio entre carpa y radio no sucedió únicamente al nivel de recursos humanos, pues la música que se escuchaba por el trasmisor también se gozaba con los cantantes y músicos en la carpa. En los años treinta la música que se oía en estos dos espacios eran los boleros, éstos abordaban la sensualidad y el erotismo de la mujer de la vida nocturna: “Hubo una época en que gran parte de los compositores encontraron una fuente de inspiración muy pródiga en las muchachas de la vida galante y a todas las convirtieron el bolero” (Madera, s.f: 4). Los intérpretes y autores de estas canciones se inspiraban de lo que veían en las casas de citas, *cabarets* y salones de baile –zonas de tolerancia para la libertad sexual–, donde llegaban a trabajar porque los músicos no encontraban fácilmente trabajo en aquella época y se veían forzados a foguearse en cualquier contexto. Los títulos de algunas de ellas fueron: *Pecadora* y

Noches de ronda de Agustín Lara, *La número cien* de Ernesto Cortázar, *Pagana* de Gonzalo Curiel y *Mala Noche* de Alberto Domínguez.

El bolero romántico fue un lenguaje artístico popular permitido por el nuevo régimen político, porque éste no contenía ninguna carga política. El fenómeno de despolitización que había comenzado con la introducción del nacionalismo en el teatro de revista mexicana por el Estado, fue retomado por la industria fílmica y radiofónica que se asumieron como las encargadas de difundir una psicología nacional en la cultura popular sobre la *esencia* del mexicano, sustentada por tesis filosóficas y psicológicas formuladas por la alta cultura. Al respecto de ello menciona Carlos Monsiváis:

El mexicano es... y las canciones, las reflexiones editoriales, el teatro y muy pronto la radio y el cine se apresuran a responder es irresponsable, querendón, lleno de cariño filial, braverito, suicida, holgazán, borracho, sentimental, (La mexicana, en su ocasional turno, es la suma de las virtudes que nunca deben salir a la calle). Tal administración sistemática de la psicología nacional organiza los espectáculos y dispone las vías de enfrentamiento [...] Auxiliadora, la alta cultura promulga tesis que se prestan admirablemente a su escenificación. El filósofo Samuel Ramos dice: 'El mexicano tiene complejo de inferioridad' y los cineastas le agregan al dictum personajes humildes y minivaluados [...] Los psicólogos argumentan: 'El mexicano es macho por naturaleza' y la afirmación en sazónada acto seguido con las presencias fílmicas de Jorge Negrete y Pedro Infante. (2005: 366).

Por lo que respecta a las actuaciones cómicas, las interpretaciones de los cómicos podían ser vistas en pequeñas comedias y en *sketches*. El *sketch* se introdujo a México en 1931 por actores provenientes de Estados Unidos (Merlín, 1995) que actuaban en los teatros de variedades de esa nación. Directamente quien lo propagó en la carpa fue Guzmán González, y se caracterizó por la improvisación de los cómicos —a pesar de que había un guión que ellos mismos escribían cargado de un doble lenguaje—, quienes mantenían una relación dialógica con el público, de manera que la réplica del espectador dirigía el hilo que debía seguir el interprete.

En las comedias, los cómicos hacían sátiras de personajes comunes; los más experimentados –como Jesús Martínez “Palillo”– satirizaban a los detentores del poder porque su atuendo les permitía decir lo que les viniera en gana con sus chistes mordaces mas nunca groseros (a los actores de carpa se les tenía prohibido decir groserías y estaban sometidos a inspecciones gubernamentales como lo comenta Roberto Montúfar Sánchez, cómico de carpa que interpretaba el personaje de Serapio: “Para nosotros la grosería estaba prohibida porque nos ponían inspectores para que no dijésemos una mala palabra. Cuando se decía una mala palabra, multaban a la empresa y nos suspendían por una semana” [Merlín, 1995: 94]).

Cada cómico interpretaba su propio personaje –como los actores de la Comedia del Arte italiana–, y su vestuario era representativo de él, por eso surgieron cómicos de carpa como Chupamirto, Clavillazo, Cantinflas, Resortes, que son identificados cada uno por tener un modo personal de actuar, de vestir y de hablar, a pesar de que todos ellos aludían al clásico “peladito” tan aceptado por el público de carpa y el lector de prensa que se reía de las ocurrencias de éste en la sección de “monos” del periódico. De hecho los diálogos que redactaban los escritores para darle vida a los personajes de “pelados” que creaban los caricaturistas eran retomados de los *sketches* de los cómicos de carpa y éstos últimos para caracterizar su vestuario se inspiraban en los dibujos de aquellos, como fue el caso del cómico José Muñoz Reyes que se presentó en el escenario con el personaje de “El Chupamirto”, nombre y vestimenta que retomó de una tira cómica que apareció en 1927 en el periódico *El Universal* que se titulaba “Vaciladas de El Chupamirto”, cuyo texto correspondía a J. Collantes y los dibujos a Jesús Acosta Cabrera, apodado Dux, quien pronto transformaría a este personaje en Cantinflas: “Este primigenio personaje, que después transformará varias veces Acosta Cabrera hasta identificarlo con

Cantinflas, vestía calzón de manta, faja ceñida, calza grandes botines y va tocado con gorra” (Morales, 1987: 91).



Caricatura de “El Chupamirto” de Jesús Acosta Cabrera (Morales, 1987: 91)

Sin embargo, mientras que las caricaturas de “pelados” parecieron simpáticas para ciertos lectores, algunos los recibieron negativamente por su directa alusión a un segmento de la población poco favorecida y menospreciada por las clases altas y por los defensores de la “Cultura”. Por ejemplo, el intelectual mexicano Samuel Ramos en su obra *El perfil del hombre y la cultura en México* (1965) definió al “pelado” de la siguiente forma:

Su nombre lo define con mucha exactitud. Es un individuo que lleva su alma al descubierto, sin que nada esconda sus más íntimos resortes. Detenta cínicamente ciertos impulsos elementales que otros hombres procuran disimular. El pelado pertenece a una fauna social de categoría ínfima y representa el desecho humano de la gran ciudad. En la jerarquía económica es menos que un proletario y en la intelectual un primitivo. La vida le ha sido hostil por todos lados, y su actitud ante ella es de un resentimiento. Es un ser de naturaleza explosiva cuyo trato es peligroso,

porque estalla al roce más leve. Sus explosiones son verbales y tienen como tema la afirmación de sí mismo en un lenguaje grosero y agresivo. (Ramos, 1965: 54-55).

En lo concerniente al público asiduo a las carpas, las personas que asistían a ellas, atraídas bajo el pregón “esta y la otra por un boleto”, pertenecían a la clase baja, vivían cerca o en los alrededores de los barrios populares donde éstas se instalaban, y las frecuentaban –desde que iniciaba la primera tanda a las cuatro de la tarde y terminaba la última a las doce de la noche– con la única finalidad de divertirse y reír a carcajadas. El público de carpa no sólo fue espectador sino también partícipe en dos sentidos: el primero, por la relación dialógica que mantenía con los actores y cantantes del espectáculo.

Si un chiste, una canción o un baile no le gustaba, con rechiflas y gritos forzaba a que el director y los actores modificaran los números o a que definitivamente se abandonara el escenario: “Dentro de las carpas [...] las representaciones eran duras e ingratas [...] La relación entre artista y público no era delicada ni sofisticada: si [el público] no estaba con usted, podía recibir fácilmente un jitomatazo o una botella” (Mario Moreno “Cantinflas”, citado en Bonfil, 1993: 27).



Cantinflas actuando en una carpa (Bonfil, 1993: 25)

Si, por el contrario, al público le gustaba la actuación del cómico, éste respondía con otro chiste igual de doble sentido, porque tanto cómico como público manejaban el mismo código, para dar rienda suelta al relajo:

El relajo puede definirse [...] como la suspensión de la seriedad frente a un valor propuesto a un grupo de personas. Esta suspensión es realizada por un sujeto que trata de comprometer a otros en ella, mediante actos reiterados con los que expresa su propio rechazo de la conducta requerida por el valor [...] El relajo se presenta en la generalidad de las cosas, acompañado de hilaridad. Ríe quien lo provoca, ríe quien participa y ríe incidentalmente, quien es su víctima. (Portilla, 1984: 25-42).

La otra forma en la que fue participe el público en la carpa fue gracias a la interpretación de tipos populares urbanos. El público iba a la carpa a verse interpretado a sí mismo en el escenario como una caricatura, ya que los artistas del espectáculo se

adornaban exagerando las características de sus personajes, que pronto convirtieron en estereotipos mexicanos, mas en ningún momento éste se sintió ofendido pues el artista de carpa también provenía de las clases bajas, de modo que veía en los tipos encarnados por los cómicos su reivindicación.

Debido a las características mencionadas anteriormente, las carpas que nacieron en 1930 y que continuarían hasta 1950, se distinguen diametralmente de los jacalones de la segunda mitad del siglo XIX –que fueron utilizados para dar funciones de circo, títeres y variedades– y de las de las primeras dos décadas del siglo XX, que ofertaban vistas cinematográficas, zarzuelas, operetas y bailes. En estas nuevas carpas o salones surgió y se representó lo que en México en la actualidad se conoce como “teatro de carpa” o “teatro de género carpero” que en su momento se opuso al teatro europeo porque, como señala Alberto Hajar, en él se hacían referencia a tipos populares, se utilizaba un lenguaje doblemente articulado que en sí mismo era una réplica al lenguaje entendido como “culto” y porque era un espacio de reproducción cultural no regulado por las instituciones culturales estatales todo ello aunado a que sus paradigmas estéticos y de formación no correspondían a los del arte académico. (Merlín, 1995).

La popularidad que adquirieron las carpas a mediados de 1931 propició que otros espectáculos y medios de esparcimiento público se apropiaran de sus formatos para llegar a mayor número de gente, por ejemplo, la emisora de radio X.E.B copió la estructura de los jacalones para levantar un estudio provisional: “[...] la X.E.B inauguró un teatro estudio en la avenida Madero N° 20, con local encortinado semejante a las típicas ‘carpas’ que por aquellos años deambulaban por la Ciudad. La entrada a los programas era

gratuita o bien a cambio de cajetillas vacías de las marcas de *El Buen Tono*.” (Mejía, 1972: 33)³⁹.

En el año de 1933, las carpas ya decoraban calles populares de la zona centro de la Ciudad de México y hacían acto de presencia en las ferias de las parroquias. Su importancia en el contexto de las distracciones populares, junto con el circo, les merecieron la invitación a formar parte en la Feria Nacionalista que se organizó en 1933 durante el gobierno del presidente Abelardo Rodríguez, quien ordenó a Alfonso Brito, funcionario de la Secretaría de Agricultura, organizar el evento que abarcaría desde el Zócalo hasta la Alameda Central, para calmar los ánimos de los trabajadores que se levantaban en huelgas en demanda de mejores salarios. Alfonso Brito, apodado “El Sultán de San Juan de Letrán” por ser propietario de algunas carpas que se ubicaban en esa calle y por sostener amoríos con las *vedettes*, convocó la participación de carpas, juegos de feria y del circo Beas para formar la Feria Nacionalista. Éste último se lució:

[...] montando la grandeza de su espectáculo en una carpa de siete mástiles [...] en un terreno, donde hoy se encuentra la Suprema Corte de Justicia en las calles de Corregidora y Pino Suarez. Sobre la plancha del zócalo quedaron instalados los juegos mecánicos: carros locos, sillas voladoras, rueda de la fortuna, gusano, el carrusel que tenía un órgano musical hermoso, el látigo, los tiros sport, el martillo (que en esa época se llamaba el satélite o el cometa), el remolino, y la casa de mamerto que era una especie de barco con sillas para tres personas, de dos hileras que tenían un movimiento lateral a manera de vaivén que daba la impresión que llegaría a completar el círculo, etc., además tenía una versión de todos los juegos pero en miniatura para los niños menores de cuatro años de edad (Revolledo, 2003: 358).

Durante ese año, los circos y algunos teatros en los que todavía se podían observar revistas mexicanas, incluían en sus programas números de variedad, en especial de bailes y cantos de música folclórica, a semejanza de las carpas. Los artistas

³⁹ Las marcas de cigarrillos que producía la empresa *El Buen Tono* fueron: Reina Victoria, Alfonso XIII, Charros, Héroe de la Paz, No. 12, Country Club, Jazz, Campeones, Chinacos, Bacará, Canela Pura, Margaritas, Caprichos, Elegantes, Domino y El ideal.

de variedades que se presentaban en circos, carpas, *cabarets* y teatros se unieron para formar, en 1933, el Sindicato Único de Artistas de Variedades y Similares que los englobaba a todos ellos.

Con el gobierno de Lázaro Cárdenas el circo y la carpa se vieron favorecidos, ya que el presidente, consciente de la relevancia de estos espectáculos como espacios de distracción y reunión popular, fue más flexible con la otorgación de permisos para levantar tiendas de campaña y jacalones sin la necesidad de que los empresarios realizaran tantos trámites burocráticos engorrosos. De entre los circos que se presentaron en la Ciudad de México durante el gobierno de Cárdenas estuvieron el circo Bell's de Enrique y José Díaz (que se dio a conocer en la ciudad de México a mediados de 1934), el circo Hipódromo Fernandi (ubicado en 1939 en la avenida San Juan de Letrán) y el circo Internacional de don Simón Macías que también en 1939, se instaló en la avenida 20 de Noviembre (Revolledo, 2003).

El teatro de revista mexicana también experimentaría en el gobierno del general un nuevo aire pues éste fue más tolerante con la libertad de expresión. Claro que su benevolencia con los espectáculos populares fue una estrategia para ganarse adeptos a su régimen basado en una política populista, tan es así que en 1937 se estrenó la revista mexicana *Rayando el Sol* en el Palacio de Bellas Artes; fue ésta la primera ocasión en que una expresión artística popular pisaría el escenario de un recinto destinado para las bellas artes (María y Campos, 1956).

Iniciado el año de 1940 el teatro de revista se diluyó mientras que el negocio del espectáculo carpero caminaba bien, carpas como la Mariposa, Mayab, Procopio, Olimpia, Valentina, el Salón Bombay, Cardenti, etc., ya formaban parte del paisaje ciudadano. En esa

década subirían al escenario de la carpa nuevos personajes por influencia directa de los cambios ocurridos en el cine. Al iniciar los años cuarenta, las películas abandonaron el idealismo y el folclor de la década de los treinta y narraron historias protagonizadas por personajes urbanos que habitaban barrios y vecindades populares y que frecuentaban ferias, carpas, cantinas, *cabarets*, como La Linterna Verde, el Estambul, el Burro, etc. Esos nuevos personajes de la pantalla grande fueron los “tarzanes” y los pachucos, quienes sustituyeron a los “pelados” y a los “charros” con sus modas estilísticas y lingüísticas adoptadas de los Estados Unidos.

El “Tarzán” –una especie de pachuco y estereotipo de la masculinidad de barriada– vestía de traje o en mangas de camisa abierta que dejaba asomar para el deleite de las señoritas el pecho lampiño o con vello del caballero, el cual se pavoneaba por las calles peinado con un gran copete inamovible lleno de laca. La cantante mexicana de música ranchera Lucha Reyes, mujer que se inicio en la farándula desde muy joven en las carpas, inmortalizo en su canción *Los tarzanes* (1941) la figura de este personaje de la vida urbana:

(2 veces)

¡Que re chulo es mi Tarzán! ¡Ay
mamá!
cuando me paseo con él,
ay se mira tan re' mono.
con esos tirantes rojos,
esos pantalones flojos,
ay con esa caída de ojos,
su pelo muy ondulado
muy bien embacelinado
todo muy bien relujado
¡mamá yo muero por el!

Pero ay mijito, por Dios,
¡que caray!,
mira lo que vas a ser,
que no ves esas risiones,
que hasta dan retortijones,
zapatos de lavadero,
todos llenos de bujeros,
terror de los peluqueros,
¡que disqué son los tarzanes!
¡una bola de holgazanes!
¡mira lo que vas a ser!.

(Disponible en <http://lucha-reyes.blogspot.com>)

Mientras que, el Pachuco –interpretado fabulosamente por Tin-Tán–, vestía: “[...] sacos hasta la rodilla, faldones de levita, solapas, amplísimas cadenas que se acercan peligrosamente al piso, tirantes de fantasía, sombrero con plumas, camisas floreadadas que se extienden hasta cubrir las manos, sentido de la combinación que incendia el recuerdo de la ropa decente [...]” (Monsiváis, s.f. 8-9)



Tin-Tán por G. Becerra (Aurrecochea, 1993: 302).

Este cambio del contenido cinematográfico debe su razón de ser a la intromisión exacerbada de la cultura norteamericana en la sociedad mexicana durante el fragor de la Segunda Guerra Mundial –en los periodos presidenciales de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán–, pues debido al cierre de mercados Estados Unidos se volvió el primer importador de productos para México. La sociedad mexicana experimentó una norteamericanización cultural en todos los aspectos de la vida cotidiana. Los productos, estilos de vida, valores, símbolos, etc., provenientes de la Unión Americana se

entronizaron en la médula de los mexicanos que cada vez se sentían más modernos porque sus nuevos patrones culturales los iban acercando peldaño a peldaño al país al que emulaban. De este proceso deja referencias José Emilio Pacheco en su novela *Las batallas en el desierto* cuando Carlos, el protagonista de la historia, narra los cambios ocurridos en esos años:

Mientras tanto nos modernizábamos, incorporábamos a nuestra habla términos que primero habían sonado como pochismos en las películas de Tin Tan y luego insensiblemente se mexicanizaban: tenquíu, oqueí, uasamara, sherap, sorry, uan móment pliis. Empezábamos a comer hamburguesas, pays, donas, malteada, áiscrim, margarina, mantequilla de cacahuete. La cocacola sepultaba a las aguas frescas de jamaica, chía, limón [...] (1981: 4).

“Tarzanes” y pachucos asistían y eran interpretados por los cómicos de las carpas, que para esa década habían multiplicado su número en la ciudad y ampliado su radio de acción a colonias nuevas que surgieron por el crecimiento de la mancha urbana. Por su parte, las *vedettes* agregaron a su repertorio de borrachitas, prostitutas, amas de casa y comerciantes papeles de rumberas, que eran interpretadas en el cine por mujeres cubanas como Ninón Sevilla, María Antonieta Pons, Amalia Aguilar y Rosa Carmina, además de la mexicana Meche Barba, agregando así al espectáculo carpero un toque de sensualidad y de pecado: “Las rumberas llevan el pecado encima porque bailan, muestran piernas, mueven caderas al compas del cabello que vuela y brilla por los reflectores, se menean sinuosas transportándonos a espacios insospechados [...]” (Muñoz, 1993).

A pesar de la extranjerización del espectáculo de carpa con la inclusión de “tarzanes”, pachucos y rumberas, no podían dejar de faltar cantantes de sones, tangos, música ranchera, boleros, etc., en salones como el Imperio, Obrero y Petit. Estos artistas, ante la reducción del mercado laboral a causa del alto índice de artistas de variedad que ya había a mediados de los cuarenta, también se presentaron en *cabarets*, circos y en los

pocos teatros que había en la ciudad como parte de una serie de estrategias que efectuaron para garantizar su futuro. Otra de esas medidas fue la unión del Sindicato de Artistas de Variedades y Similares a la ANDA.

En el transcurso de los años cuarenta, la gente de escasos recursos continuaba siendo el público predilecto que asistía a las carpas con la finalidad de divertirse como en los años treinta. Para acudir a ellas, los que vivían lejos tomaban el tranvía pagando por tres planillas veinticinco centavos (Vega y Monroy, 1979), pero al mismo tiempo ese público sencillo se recreaba y entretenía escuchando –en sus hogares, en la casa del compadre, en la pulquería– programas de radio como *Las aventuras de Carlos Lacroix*, *Tarzán*, *el Llanero Solitario*, *Los niños Catedráticos*, *Panseco*, *El Doctor I.Q.*; yendo a los circos que aún se dejaban ver en la ciudad, como el circo Atayde que en 1946 se ubicó en un terreno en la calle de Niño Perdido y Fray Servando y Teresa de Mier (Revolledo, 2003); leyendo historietas que en ese momento ya se habían independizado de los suplementos de los diarios para ser vendidas en ediciones individuales: “[...] en los treinta y los cuarenta los mexicanos se congregaron en torno al cine, la radio, el deporte comercial y los territorios de la ‘vida nocturna’ (teatros de revista, salones de baile, cabarets); y las historietas [...] comparten con estas modalidades del esparcimiento el ocio de las mayorías” (Aurrecoechea, 1993: 25).

En el periodo presidencial de Miguel Alemán (1946-1952) se inició la modernización del país con la creación de una nueva infraestructura hidroeléctrica, la ampliación de las redes de transporte terrestre, la construcción de puentes, ampliación de calles, apertura de fábricas, hospitales y conjuntos habitacionales que pronunciaron más la división de clases a través del diseño de demarcaciones simbólicas. Los ricos habitaban las zonas residenciales y los pobres y clasemedios la zona central y periférica

del Distrito Federal. Durante su gobierno, el regente de la ciudad Ernesto Peralta Uruchurtu, (apodado “El Regente de Hierro”), con el pretexto de llevar a cabo las medidas de ampliación de la ciudad: compró casas, terrenos y ocupó los lotes baldíos que antes habían servido para alojar las ferias, circos y carpas; obligó a los empresarios de los jacalones y circos a desmontar sus teatros portátiles y tiendas de campaña porque, según su criterio, daban un mal aspecto a la capital del país, lo que provocó que estas distracciones cada vez fueran menos frecuentes en el contexto popular mexicano y que éstas emigraran hacia colonias de la periferia o definitivamente desaparecieran. (Merlín, 1995: 37). El circo y la carpa no fueron los únicos lugares de esparcimiento popular golpeados por las medidas estrictas del “Regente de Hierro”, ya que éste también disminuyó los horarios de espacios como cantinas, *cabarets* y salones de baile, además de ordenar su cierre (Sevilla, 2003: 92).

No contento con ello, Uruchurtu llegó a violentar a los actores de carpa, siendo una de sus víctimas el cómico “Palillo” quien relató en una entrevista su experiencia con el funcionario:

[...] el Regente de Hierro me mandó golpear en varias ocasiones; en una de ellas hasta me balacearon, ¡Pero jamás logró silenciarme! Decía de él que en vez de guardaespaldas tenía ‘guardamásabajo’, y por qué en lugar de sembrar flores no sembraba verdolagas y camotes y otras verduras para calmar el hambre del pueblo. Me burlé también de la probable homosexualidad del funcionario [...].

A Uruchurtu siempre lo vi como un gran regente, pero también como un déspota inigualable y un tirano de la ciudadanía (Gonzales de la Vega, 2003: 123-1214).



"Palillo" (Gonzales de la Vega, 2003).

En los cincuentas, las carpas y los circos fueron más difíciles de sostener, no sólo por la carencia de los espacios y por la persecución de la que fueron objeto a razón de las políticas urbanas que puso en marcha dicho regente, sino porque en esa década surgió la televisión pública la cual se convertiría en la modalidad de entretenimiento privilegiada de la sociedad mexicana. Los primeros canales de televisión que hubo en México fueron tres: el canal 4 XHTV, de don Rómulo O'Farrill, que se transmitía desde el edificio de la Lotería Nacional; el canal 2 XEW.TV, propiedad de Emilio Azcárraga; el canal 5 XHGC-Canal, del ingeniero Guillermo González Camarena (Dueñas, 1990). Estos tres canales el 26 de marzo de 1955 se unieron y conformaron la empresa Telesistema Mexicano, bajo el mandato de Emilio Azcárraga, empresario que, para garantizar que la pantalla chica se popularizará en el gusto de las masas, diseñó su programación televisiva absorbiendo los formatos espectaculares del teatro de carpa así como a algunos de sus actores más representativos, quienes alimentaron durante un buen tiempo la radio y el cine con su talento, como: Amelia Wihelmy, Joaquín Pardavé, Mario Moreno "Cantinflas", Antonio

Espino “Clavillazo”, Adalberto Martínez “Resortes”, Lucha Reyes, Toña la Negra, Amparo Arozamena, Celia Tejeda, María Victoria, Manuel Palacios “Manolín”, Estanislao Shilinski, etc.

Con todo, el negocio de la televisión no fue justo para todos los artistas de variedad, ya que la rápida producción de artistas relegó apresuradamente a los cómicos, cantantes y bailarines que habían sido en sus primeros años su mano de obra, y éstos desplazados tanto de la radio como de la televisión tuvieron que abrirse camino en otros lugares donde causaran sensación como en las arenas deportivas (por ejemplo, la Coloso, Olímpica, México, donde se anunciaban como artistas de la X.E.W) y en caravanas que hacían empresas de productos comerciales.

Las carpas como estructura física dejaron de existir a mediados de 1950, más el formato de su espectáculo fue reproducido por los productores de televisión que se apropiaron de él para crear sus programas, mientras que los circos no desaparecieron por completo y siguieron transformándose con el nacimiento de nuevos números circenses, aunque su frecuencia en las calles citadinas se redujo en gran medida por la falta de espacios en dónde ubicarse y por la aparición de la televisión y de otras formas de entretenimiento.

Ahora bien, viraremos un poco la dirección para mencionar que a lo largo de este capítulo se ha hecho alusión a las familias circenses más importantes de México en la primera mitad del siglo XX así como a los artistas del teatro de carpa, que se consolidaron como grandes iconos y referentes culturales de la radio, el cine y la televisión nacional. Sin embargo, es importante señalar que en el desarrollo de esas dos distracciones durante el México contemporáneo, también existieron casos de personas que no llegaron a ser figuras destacadas del espectáculo, dado que no tuvieron una larga trayectoria

artística tanto en el circo como en la carpa, pero cuyo testimonio representa un aporte significativo a la historia de dichas manifestaciones populares. Ejemplo de ello, es la historia que se relatará en el siguiente apartado que describe la experiencia de la señora Mercedes Reyes Castillo (1925), quien se involucró en el mundo del circo y del teatro de carpa desde muy pequeña, desempeñándose como bailarina, cantante, trapecista y acróbata de juegos icarios.

3.3 Memoria de Mercedes Reyes Castillo

Mercedes Reyes Castillo, a quien sus familiares desde el más pequeño hasta el de mayor edad de cariño llaman “Tita”, nació el 31 de enero de 1925 en Tapalpa, Guadalajara, Jalisco, siendo la hija primogénita del matrimonio conformado por Juana Castillo Acero, originaria de Zacoalco, Jalisco, y Valentín Reyes Ayala, oriundo de Panindicuaro, Michoacán. Después de su nacimiento, sus padres procrearon consecutivamente a tres varones, los cuales no lograron superar los primeros meses de vida, puesto que cada uno murió tempranamente de una enfermedad llamada “tos ferina”⁴⁰, sumándose así dichos

⁴⁰ La tos ferina es: “Una enfermedad bacteriana altamente contagiosa que ocasiona una tos violenta e incontrolable que puede dificultar la respiración. A menudo se escucha un ‘estertor’ profundo cuando el paciente trata de tomar aire. La tos ferina o tos convulsiva es una infección de las vías respiratorias altas, causada por las bacterias *Bordetella pertussis* o *Bordetella parapertussis*. Es una enfermedad grave que puede causar discapacidad permanente en los bebés e incluso la muerte [...] Antes de que hubiera una amplia disponibilidad de las vacunas, la enfermedad era más común en bebés y niños pequeños” (Disponible en <http://www.nlm.nih.gov>.)

decesos a los índices de mortalidad infantil que por aquella época sobrepasaban la tasa de natalidad entre la población rural (Quirarte, 1967).

No obstante, Mercedes tuvo cinco medios hermanos, ya que cuando sus padres se casaron, éstos anteriormente ya habían tenido un primer matrimonio del cual ambos enviudaron. Sus cuatro medios hermanos producto de la unión de doña Juana con Candelario Díaz fueron, por orden de nacimiento: Consuelo Díaz Castillo, Elvira Díaz Castillo, Aurora Díaz Castillo y José Díaz Castillo; y su otra media hermana fue, María Luisa Reyes, engendrada por don Valentín y la señora María Luisa.

Con todo, su hermana María Luisa jamás formó parte de su núcleo familiar, que primordialmente estaba integrado por sus cuatro medios hermanos y sus padres. En cuanto a sus abuelos, ella nunca los conoció físicamente, pero a pesar de ello recuerda sus nombres. Así, sus abuelos maternos fueron Juan Castillo y María Acero y sus abuelos paternos, Rafael Reyes y Soledad Ayala.

La infancia de Mercedes puede dividirse en dos periodos dado los espacios geográficos que fueron escenarios de su desarrollo vital. El primero de ellos corresponde desde el momento de su concepción hasta finales de 1930, desarrollándose en un contexto espacial rural que incluyó algunos estados de la República, como Guadalajara, Guerrero y Michoacán.

Se puede corroborar que la calle de Francisco I. Madero, número treinta y uno, en Zacoalco, Jalisco, fue uno de sus primeros domicilios gracias a una fotografía familiar que tiene por fecha el cuatro de mayo de 1926, donde aparece posando en los brazos de su padre en los Baños de Cuyutlán, Colima. La fotografía está dirigida a su hermana Elvira teniendo como lugar de destino la dirección anterior.



Fotografía familiar en la que aparece Mercedes a la edad de tan sólo un año junto a su padre, su madre y su hermano José en los Baños de Cuyutlán (Mayo de 1926).

Al reverso de la anterior postal se leen las siguientes líneas:

Señorita Elvira Díaz:

Las saludamos en compañía de mi hermano y familia diciendo esten sin novedad te noticiamos que lla estamos en Coquimatlan, Col. Sin más. Contestanos.

Posterior a esa fecha sus residencias fueron variadas, debido a que sus padres crearon un pequeño y humilde circo itinerante que los llevó a recorrer algunos estados del interior de la República tales como Guerrero y Morelia. Respecto a los integrantes del circo ella comentó:

El circo de mis papás, que ¡no recuerdo cómo se llamaba!, estaba conformado por mi familia. Mi hermano José era el payasito: salía a la pista, echaba maromas, hacía travesuras, etc., para que la gente se divirtiera. Mi hermana Aurora era contorsionista, Elvira cantaba música ranchera y Consuelo nunca trabajó en el circo con nosotros, porque ella ya vivía en la Ciudad de México desde hace mucho tiempo.

Mi mamá hacía la “fuerza dental”, que es morder con la boca una mordaza hecha de cuero que tiene a lo largo una garrocha algo pesada, pero ese número lo ejecutaba muy poco porque no le gustaba. En realidad lo que más hacía, junto con mi papá, era vigilar la entrada y salida del público, cobrar el dinero de los boletos, mandar a hacer los boletos, pagar los permisos y programar el orden de las funciones. También los dos vigilaban nuestras actuaciones y ensayos, y nos indicaban cómo debíamos hacer los números, sin embargo ninguno era contorsionista, cantante o payaso. Lo que nosotros hicimos en el circo lo aprendimos en la práctica.

Mi papá nunca hizo nada en el circo como artista, él era principalmente fotógrafo de cinco minutos⁴¹, ya que era lo que realmente le dejaba dinero. ¡No sé quién le enseñó! Eso sí lo ignora. Cuando no dábamos función, porque había veces que no se obtenía el permiso para instalar el circo, sacaba su cámara al parque del pueblo o de un lugar agradable y trabajaba ahí, y con eso nos sosteníamos. En el tiempo en que trabajé en el circo Beas, él tomaba fotografías en un jardín que estaba en frente de donde se ubica ahora la delegación de Tacubaya. Después, estuvo muchos años como fotógrafo autorizado en el Bosque de Chapultepec, en el Zocalo y en Tepotzotlán. Solamente en una ocasión lo lleve a acompañar a Tepotzotlán, pues tenía muchas ganas de conocer la iglesia de ese lugar. Además fue fotógrafo de Lázaro Cárdenas, porque una señora que representaba a un grupo grande de ejidatarios lo llevaba a que tomara fotografías a los banquetes que le hacían al presidente.

Por mi parte, yo empecé a trabajar en él [el circo] a los cuatro años de edad cantando y bailando. Recuerdo que cantaba unas cancioncitas que me enseñó mi mamá, lógicamente para niños, una de ellas decía: “en un libro de abuelita, marchita encontré, una flor que habló de un tiempo, de un tiempo que se fue.” Cantaba yo otras canciones pero ya no las recuerdo.

Aparte de nosotros, estaban los músicos de la orquesta que siempre viajaban a nuestro lado. Había un baterista, llamado José Lara que después de que se desintegró el circo se convirtió en mi cuñado pues se casó con mi hermana Elvira y se dedicó a trabajar como peluquero; también había un guitarrista, un violinista y un trompetista, este último tocaba la trompeta precioso. ¡Todos ellos ya no existen!, ¡ya se me adelantaron!

De acuerdo con Mercedes, la formación de este circo obedeció a necesidades económicas pues su familia pertenecía a un estrato social muy humilde. Si se toma como punto de referencia el año de 1929, en que ella afirma haber debutado como artista

⁴¹ La fotografía de cinco minutos nació a principios del siglo XX, cuando la fotografía se transportó del estudio, en el que se reproducía una estética europea, a la calle a manos de fotógrafos ambulantes que recreaban en espacios públicos al aire libre escenarios con características “típicamente mexicanas” en sus telones pintados que servían de fondo para retratar a la clientela de escasos recursos que frecuentaba sitios populares como parques, plazas, ferias, circos, y eventos multitudinarios como celebraciones religiosas y para retratarla en sus paseos y ratos libres (Debroise, 1998). La cámara de los fotógrafos ambulantes estaba inserta en una caja de madera apoyada en un tripie, por lo que se le llamaba “cámara patona”. La caja fungía como un mini laboratorio y cuarto de revelado portátil que le permitía al fotógrafo entregarle a su cliente la fotografía en un rango de tiempo de cinco minutos, de ahí su nombre (Museo Nacional de Culturas Populares, 1989).

infantil en el espectáculo circense, se recordará que en esa fecha estalló la crisis económica en Estados Unidos, la cual se resintió fuertemente en México, sobre todo en el sector rural cuyos niveles de desarrollo no eran equivalentes a los que había alcanzado la Ciudad de México. A todo ello, debe añadirse la inestabilidad política, económica y social que caracterizó al periodo posrevolucionario.

Las deplorables condiciones económicas en ese tiempo presionaban a la gente a trabajar en diferentes actividades para poder subsistir: “La baja de salarios, los despidos y la escasez de fuentes de empleo, promovieron la búsqueda de otras nuevas; la gente tenía que satisfacer sus necesidades vitales” (Merlín, 1995: 21). Ante la falta de ofertas laborales, el trabajo independiente y los negocios familiares constituyeron una opción viable para garantizar que los recursos económicos compensaran de forma inmediata a quienes prestaban su fuerza laboral.

Ejemplo de ello, es el caso de la familia de Mercedes en donde, por un lado, su padre tenía como principal oficio la fotografía de cinco minutos, ocupación que le permitía manejarse de forma autónoma; mientras que, por otro lado, estaba la pequeña compañía de circo que, al estar constituida mayoritariamente por su familia, fortalecía a la unidad doméstica como una estructura de producción económica cerrada que impedía la fuga de capital:

El dinero que entraba se repartía en la paga de los permisos para poder levantar el circo, de los mozos que ayudaban a poner y a quitar la carpa, de los músicos, y lo que quedaba se repartía exclusivamente entre la familia. A mí me daban una parte, ¡no recuerdo cuánto me daban!, ¡yo me la gastaba en fruta y en dulces!

La división del trabajo dentro de esta unidad de producción económica familiar se estructuró a partir de las edades de cada uno de los integrantes del circo. En este caso,

es evidente que las tareas administrativas y de enseñanza estaban a cargo de los padres, dado que eran áreas en las que se requería de un alto grado de responsabilidad, aun cuando éstos carecieran de una amplia experiencia en este espectáculo al no provenir de un linaje de tradición circense; en cambio los números artísticos eran ejecutados por los hijos quienes, por encontrarse en edades de rápido aprendizaje, podían desempeñarse sin dificultad alguna en sus respectivos números. La asignación de roles valorando el factor de la edad es inherente a todos los circos, en relación con ello menciona Julio Revollo Cárdenas que esta actividad: “Por lo regular, son jóvenes los artistas que recluta y exhibe, por lo que los mayores de edad deben cubrir otras actividades donde su conocimiento y experiencia son vitales” (Revollo, 2003: 27).

Ahora bien, al tratarse de un circo familiar de escasos recursos económicos, la sencillez del espectáculo se reflejó en diversos aspectos como el número de elementos que integraban la compañía. Cinco artistas, y en las más de las ocasiones sólo cuatro, salían a la pista a ofrecer al respetable sus humildes actuaciones que, aunque no implicaban demasiada complejidad, si evidenciaban el trabajo creativo de los padres quienes, únicamente con los recursos más básicos e inmediatos, como la voz, el cuerpo, maquillaje y vestuario raso, lograban montar las rutinas del payasito, la contorsionista, la mujer fuerte y de las cantantes de música mexicana e infantil, cuyas interpretaciones eran amenizadas por la diminuta orquesta de solamente cuatro músicos formados “de oído”. A propósito de los segmentos musicales de este circo, contrario a lo que la Mercedes cree, el fragmento de la canción que ella recuerda haber cantado de niña no corresponde a la letra de un tema infantil, sino que en realidad pertenece al primer verso de un tango llamado *Reliquia de amor*, el cual alude a los amores pasados y del que se desconoce el compositor. La canción completa reza lo siguiente:

En un libro de abuelita
marchita encontré,
una flor que habló de un tiempo
de un tiempo que se fue.

Y en sus páginas escritas
dos citas de amor,
unos versos y una fecha
endecha al dolor.

Si en un libro
encontráis una flor,
respetad
la reliquia de amor.

Grato recuerdo
son las flores,
que hablan de amores
o de dolores.

Una flor en un librito
es señal,
de un ensueño de amor
e ideal.

Flores de amor
y de ilusión,
sagrarios son
del corazón.

(Disponible en <http://www.tangolettras.com>).

Otros de los aspectos en donde también se hizo notoria la precariedad de esta *troupe* fueron la estructura física del circo, la forma de llevar a cabo el espectáculo y el estilo de vida que tuvo Mercedes y su familia durante el tiempo que se mantuvo activa la compañía circense:

Nuestro circo era muy pequeñito. Era una carpa chica de pista circular con gradas y sillas alrededor con las que se hacían las lunetas, que son los asientos que se encuentran en la parte más cercana que rodea la pista; en ellas se cobraba más caro. Y las gradas estaban hechas con tablas de madera, en una especie de galería. Claro que a pesar de que era muy chico, mis papas contrataban mozos en cada pueblo para que ayudaran a poner y a quitar la carpa y las gradas.

El circo siempre se ponía en un terreno baldío. Una vez que se instalaba la carpa, se hacían las gradas y las lunetas. Luego, nos arreglábamos y salíamos vestidos con los trajes que usábamos en la función a recorrer las calles de los pueblos montados en burros. Y con una trompeta, porque no teníamos magnavoz, gritábamos que el circo estaba en tal parte y se le invitaba a la gente a que asistiera porque ¡éramos artistas muy buenos! Nosotros dábamos dos funciones, la primera de cuatro a seis y la segunda de seis a ocho; había veces que empezaba más tarde la segunda función porque tardaba la gente en salir de la primera. Tampoco era un circo que durara horas en salir la gente, ¡claro que no!, ¡era un circo muy chico!

El tiempo que permanecíamos en cada pueblo dependía de la frecuencia con la que asistía en público al circo. Si iba el suficiente para estarnos sosteniendo, eran dos o tres semanas las que nos quedábamos. Para nuestra estancia se alquilaban casas o se buscaban casas de asistencia para poder vivir los días que permanecíamos en los lugares. Y si no había mucho público nos íbamos a otro pueblo montados en burros y caballos porque no había tanto transporte como ahora y aparte no teníamos vehículos

propios. Nuestras maletas las hacíamos con una especie de fundas de almohada, se amarraban con agujetas y se colocaban en los costados del burro, pero los burros no eran nuestros, los rentábamos.

La imagen que se nos presenta con esta descripción, es la de un circo diminuto que, por sus minúsculas dimensiones (es decir una carpa de altura pequeña que cubría una pista que penosamente se aproximaba a la medida reglamentaria de los trece metros de diámetro de las pistas de circo), era lo más semejante a las carpas de variedad pobres, con redondel de lona, que hacían presencia en las calles populares de la Ciudad de México durante la primera mitad del siglo XX.

Así tenemos el ejemplo de un circo pequeño para una compañía pequeña y humilde, la cual sustituía a los clásicos elefantes por burros y caballos –animales utilizados primordialmente como medios de transporte–, para desfilan por las calles de los pueblos, engalanados con sus trajes y ambientados por la música interpretada por la orquesta, con la única finalidad de persuadir a la población local de asistir a su espectáculo. Este medio de propaganda tan antiguo que implementaba el circo de Mercedes como su única opción de difusión, al no disponer del capital para imprimir carteles así como programas de mano, sin duda alguna resultó directamente más factible para captar la atención del público: en primer lugar, si se tiene en cuenta el alto grado de analfabetismo que existía en el contexto rural mexicano en las primeras décadas del siglo XX; en segundo lugar, porque el perifoneo y el trato directo con la gente, en localidades demográficamente pequeñas, asegura la rápida y simultánea transmisión de la información.

Sin embargo, como se ha indicado con anterioridad, la sencillez de este circo rural aparte de manifestarse en la estructura física de la carpa, en el número de artistas de la

compañía, en el tipo de espectáculo que se ofrecía así como en el método de publicidad que se utilizaba, también se hizo patente en el modo de vida que experimentaron sus integrantes. Éstos, enfrentados a las inclemencias que implicaba la vida itinerante como la falta de un hogar establecido, se vieron en la necesidad de alojarse en espacios que correspondieran a sus posibilidades económicas como las casas de asistencia social, lugares que, en las primeras décadas del México contemporáneo, formaron parte de las políticas públicas estatales destinadas a reducir el impacto de la pobreza entre quienes sufrían directamente de sus estragos.

Si bien éstas ya existían con anterioridad, su administración estuvo a cargo de la Iglesia antes de la segunda mitad del siglo XIX, pero con las Leyes de Reforma pasaron a manos del Estado. A pesar de su secularización, no fue sino con la Revolución cuando se consolidaron como medidas de beneficencia pública, al ser implementadas por un Estado benefactor que debía satisfacer las demandas populares de justicia e igualdad social (Guadarrama, 1999).

El número de casas de asistencia social en las que se hospedó Mercedes y su familia como parte de su vida trashumante es un dato que ha quedado en el olvido, no obstante una anécdota que permanece fresca en la memoria de la protagonista de esta historia es aquella que tiene como escenario el estado de Guerrero:

En Guerrero nosotros pusimos el circo en un lugar que se llama Arcelia, me acuerdo muy bien de eso porque en ese pueblo había una señora a la que le decían “Juana la loca”, porque golpeaba a todo el mundo y por eso la gente le temía, incluso hasta los soldados que pasaban por ahí tenían que atravesar corriendo el río, que estaba cerca del circo, para que esta señora no los golpeará. Un día empezó a insultar a mi mamá, pero ella no se daba cuenta hasta que un señor le dijo que la “loca” le estaba diciendo majaderías, y mi madre, a pesar de que era una persona muy caritativa, no admitía que le faltaran al respeto y entonces con un candado, que acababa de quitar del circo, se le fue encima y la golpeó tanto que quedó tirada en el suelo y tuvieron que ir a recogerla de la comandancia en una camilla.

Este violento incidente fue uno de los últimos acontecimientos que vivió esta familia con su pequeño circo, ya que en 1930, su compañía circense se disolvió al perjudicarse la salud de doña Juana y al verse afectados por un periodo económicamente difícil en el estado de Morelia:

De Guerrero nos fuimos a Morelia en 1930, pero ahí ya no pudimos poner el circo porque mi mamá se enfermó gravemente de “fiebre puerperal”⁴². Esta fiebre le vino del último parto que tuvo, debido a que la partera no la aseó como debía ser, y su salud se complicó más porque no la querían aceptar en ningún hospital, hasta que nos hicieron el favor de recibirla en un sanatorio propiedad de unos norteamericanos. ¡Gente muy amable!, ¡muy cariñosa!

También fue una época muy difícil ya que no teníamos ¡ni para comer! En Morelia pasamos muchas necesidades porque mi padre, a pesar de que sabía hacer muchas cosas, no pudo trabajar en nada. Hacía, por ejemplo, nieves, buñuelos, dulces y pan muy sabrosos, y ¡no los vendía! Fue una situación ¡mucho muy difícil! Mi padre sufría al no poder darnos lo necesario para vivir. Y por ello nos venimos a radicar al Distrito Federal.

La dura realidad que soportó la familia de la Mercedes, a causa de la grave enfermedad que afectó la salud de su madre en 1930 en Morelia y que provocó la fracturación del circo, fue potencializada cuando a ella se añadió una frágil situación económica general que sabotaba los intentos de don Valentín por llevar el pan diario a su mesa. Los aprietos a los que se enfrentó el padre de Mercedes para comercializar sus productos, deben su razón de ser a eventos ya mencionados, como la depresión

⁴² “La infección puerperal es un cuadro clínico en el cual se produce una infección de los órganos genitales consecutiva al parto o a un aborto. Se desarrolla a partir de la invasión de diversos microorganismos, provenientes en su gran mayoría del propio aparato genital de la mujer, ubicados a nivel del canal del parto y a la expectativa de invadir los órganos genitales ante la mínima oportunidad. Diversos son los factores que predisponen el desarrollo de la infección al disminuir las defensas de la madre, los más frecuentes son la rotura prematura de las bolsas, deshidratación de la madre, grandes hemorragias y un trabajo de parto prolongado. Influyen también la mala higienización genital durante el parto y el puerperio, la realización de maniobras para solucionar partos complicados y la presencia de excoriaciones y heridas en el canal del parto” (Disponible en <http://www.latinsalud.com>).

económica internacional de 1929 y la inestabilidad nacional de la posrevolución, que afectaron el bolsillo de las personas hasta para comprar nieves, buñuelos y pan. Pero un hecho que acentuó la precariedad en Morelia, a pesar de haber concluido, fue la Guerra Cristera, movimiento armado que tuvo mayor impacto en estados tradicionalmente más religiosos como Jalisco, Colima, Michoacán, Guanajuato, Querétaro, Aguascalientes y Zacatecas, demarcaciones que tardaron en recuperarse casi diez años de los estragos que dejó la guerra a nivel político, social y financiero (Meyer, 2005).

Este panorama de desasosiego, motivó a don Valentín a finales de 1930, una vez recuperada su esposa de la fiebre puerperal, a migrar junto con su familia a la Ciudad de México en búsqueda de un mejor porvenir, como también lo hicieron cientos de personas que habitaban el campo mexicano por la falta de trabajo y sueldos miserables (Merlín, 1995). La primera morada de Mercedes y su familia al arribar a la ciudad fue la casa de su hermana Consuelo en la colonia Obrera de la delegación Cuauhtémoc. En este año comienza el segundo periodo de su infancia que ahora tiene como escenario un contexto ciudadano.

Instalada en la capital, la familia buscó la forma de obtener ingresos monetarios. El padre de Mercedes se dedicó a trabajar exclusivamente como fotógrafo de cinco minutos, más las ganancias que le dejaban la fotografía instantánea popular no le fueron suficientes para solventar los gastos familiares, así que buscó apoyo en sus hijas Aurora y Mercedes, quienes se vieron obligadas a adentrarse al mundo laboral para ayudar financieramente a sus padres. El primer empleo de Mercedes en la Ciudad de México, a sus cinco años de edad, fue en el circo Beas donde se desempeñó como acróbata de juegos icarios y como trapequista durante los últimos meses de 1930 hasta principios de 1931:

Yo entré a trabajar al circo Beas porque mi hermana Consuelo trabajaba en él junto con su esposo, que se llamaba José Preciado. Ese circo duró mucho tiempo en Tacubaya, en un lugar que se llama el Puente de la Morena⁴³, que antes era un terreno muy grande e incluso había cerca una “noria”⁴⁴.

Mi hermana, en el circo, ¡fuerteaba a tres hombres!: un hombre se paraba sobre sus hombros y los demás uno en cada mano de ella. Consuelo y mi cuñado me enseñaron a hacer los juegos icarios y el trapecio sencillo. Para los juegos icarios,⁴⁵ que son acrobacias, José era quien me fuerteaba a mí; me paraba yo de manos, o sea “pulsar”, sobre sus rodillas o me paraba en sus manos estando él acostado en el suelo, etc. Pero yo dejé de hacer los juegos icarios porque un día, ya para terminar mi actuación, que consistía en que él me tenía que bajar de sus hombros meciéndome entre sus piernas para luego lanzarme por el aire para que yo diera la vuelta y cayera parada; él, que ¡andaba un poco tomado!, se agachó más de la cuenta y ¡contra el suelo! ¡Me pegué muy fuerte en la cabeza!, y entonces me dio miedo y mejor me dediqué a hacer lo que se llamaba trapecio sencillo, que es un trapecio que está fijo en el que uno tiene que hacer piruetas.

Al principio, cuando empecé a practicarlo [el trapecio] me daba mucho miedo, pero después me acostumbré tanto que lo hacía como si estuviera sentada en mi casa: me salía del trapecio, me agarraba nada más con una mano de la cuerda, me paraba en él y tenía que moverlo con los pies, me descolgaba, etc. Y eso era lo emocionante para el público, dado que yo corría el riesgo de irme de cabeza pues mi trapecio no tenía red, lo cual en realidad era casi imposible que sucediera en parte porque que en ese tiempo yo utilizaba un calzado especial que tenía una borla en la punta del zapato que servía para detenerme de la cuerdas; además antes de usar las zapatillas las rayaba en brea para no resbalarme, y porque la altura de mi trapecio no era tanta, aunque si la suficiente para que al caer ya no me levantara del golpe. Ahora, en algunas ocasiones, he visto en la televisión que los trapecios de los circos están ¡elevadísimos!, pero en mi época era poca la altura.

La mejor forma de evitar los accidentes en el circo a la hora de la función, era ensayando diario. Nos teníamos que levantar todos los días a las nueve de la mañana a practicar dos horas en la pista para prepararnos para la función que empezaba a las cuatro de la tarde; por lo general siempre se daban dos funciones. Después de hacer ejercicio, desayunábamos y descansábamos un poco, en la tarde la hora de la comida era temprano para no estar con molestias estomacales durante la función, y por la noche comíamos algo ligero para acostarnos.

El circo Beas, a comparación del circo que nosotros teníamos ¡era muy grande!, ¡no como son ahora de enormes!, ¡pero en aquel tiempo era un circo muy grande! Tenía mucho público. ¡Siempre estaba lleno! Entraba todo tipo de gente, hasta “los ricachones”, “los bien acomodados”, que les llamábamos. La gente que iba al circo se enteraba de las funciones por medio de unos cartelones grandes, tamaño de un pizarrón, que se colocaban en las calles más transitadas, porque ahí los artistas nunca salían a desfilas, como nosotros lo hacíamos. En aquellos cartelones se solía poner el

⁴³ Llamado así desde el siglo XIX porque hacía honores a la mulata que vivía en esos rumbos (García, 1999).

⁴⁴ “Noria: 1. f. Máquina compuesta de dos grandes ruedas engranadas que, mediante cangilones, sube el agua de los pozos, acequias, etc. / 2. f. Pozo, de forma comúnmente ovalada, del cual se saca el agua con esta máquina” (Disponible en <http://www.rae.es>).

⁴⁵ “Los juegos icarios surgen cuando el objeto manipulado se sustituye por el cuerpo de una persona. En este caso el papel del ágil que es lanzado y recogido no es pasivo sino activo, para ello es preciso que coordine sus actuaciones con el impulso que recibe y que mantenga el tono y la posición adecuada en cada momento” (Brozas, s/f: 54).

nombre del artista y el número que ejecutaba, además de la hora de las funciones y el costo de los boletos.

También, había muchos artistas, como trapeceistas, contorsionistas, malabaristas, cantantes de música mexicana (por ejemplo había unas artistas que cantaban música ranchera y se llamaban las “Hermanas Carrillo” y otra que se llamaba “Paquita Preciado”, que era hermana de mi cuñado. Ellas cantaban en el foro que estaba al lado de la pista; salían con sus trajes de chinas poblanas, ¡muy bonitos!, que ellas mismas bordaban porque antes no había tanto lujo para mandar a hacer los trajes, que se llamaban “botargas”). Había payasos, a uno le decían “Bobito”⁴⁶; tramoyistas para subir y bajar el telón del foro; personas que vendían golosinas adentro del circo durante las funciones; músicos; cuidadores de animales, porque había leones, changos, elefantes y perros amaestrados. Por cierto, una vez se descuidaron los que vigilaban a los perros y éstos se pelearon y se hirieron bastante, y por eso los tuvieron sin actuar. Los sacaban a la pista a que se subieran y bajaran de unos taburetes, pero a causa de esa riña ya no actuaron.

Era tan grande ese circo que ahí ya no teníamos que alojarnos en casas de asistencia, sino que vivíamos en una carpa que estaba aparte del circo que servía como nuestra habitación.

Sin haberlo imaginado, Mercedes entró a trabajar al circo más grande en la historia de México: el circo Beas Modelo. En 1913 el jalisciense Francisco Beas Gómez formó su compañía de circo en Chihuahua, gracias al patrocinio que le fue otorgado por su camarada Francisco Villa, quien a finales de ese año, como una muestra más de su amistad, le obsequió al señor Beas veintitrés vagones de ferrocarril.

El primer nombre con el que se bautizó a esta compañía circense fue circo Modelo; luego en 1923, se le llamó circo Beas Modelo. En ese año don Francisco amplió su espectáculo: nutrió su compañía a más de ciento cincuenta artistas de diversas nacionalidades; aumentó los ejemplares de su zoológico, integrado por camellos, elefantes, jirafas, cebras, osos polares, tigres de bengala, jaguares y leones africanos; adquirió una tienda de campaña con siete mástiles, tres pistas y un foro, pisos alfombrados, butacas afelpadas y lamparones de madera.

⁴⁶ El nombre real de este payaso era Porfirio Rolón Maderos (Revollado, 2003).

Todo este lujo se disfrutó por primera vez en la Ciudad de México en 1923 causando tremenda sensación entre el público capitalino. En 1924 y parte de 1925, la espectacularidad del circo Beas conmocionó de nuevo a los habitantes de la ciudad al presentarse en el Paseo de la Reforma ahora con un conjunto de veinticinco juegos mecánicos de feria y con el nuevo nombre de circo carnaval Beas Modelo.

GRAN



CIRCO BEAS
(Antes MODELO)

Antiguo PARQUE UNION Frente al PALACIO LEGISLATIVO
ENORMES TIENDAS DE CAMPANA INSTALADAS A TODO LUJO Y CONFORT

- Compañía de Atracciones Mundiales -
GRAN MUSEO ZOOLOGICO
Empresa Directora: FRANCISCO BEAS.

Hoy **LUNES 2 de Marzo de 1925.**
DOS GRANDIOSAS FUNCIONES de LUJO!!

TARDE 4.30. NOCHE 8.45.

A BENEFICIO del popular Empresario del Mejor CIRCO en la República.
Señor FRANCISCO BEAS.



SR. FRANCISCO BEAS

QUEM tiene el alto honor de dedicarle a la Confederación Regional Obrera, Profesores y Alumnos de las Escuelas Oficiales y particulares, Sindicatos de Obreros en el Distrito Federal, Círculo Social de México y a los señores Directores y personal de los periódicos "El Sol", "El Heraldillo", "El Universal", "El Globo."



"El Democrata" y en guerra! a toda la prensa de la Capital.

El superhéroe del Circo Beas, dueño de los domadores, señor Enrique Welton, es el campeón al batallarlos, contra el toro de los

LEONES Africanos Salvajes,



Retirándose definitivamente en estas funciones de su carrera artística que durante mucho tiempo deleitó al público de la República

OBSEQUIO A LAS FAMILIAS



NOTA: NOTA!
GRATIS al Bello Sexo
Un caballero con un boleto franco derecho a entrar con una señora, religiosa o aldea. En la misma forma, dos personas del bello sexo pueden entrar con un boleto.

Por la tarde entrará libre a los Grados de los Escuelas Oficiales y Particulares y presentará en esta ocasión para los niños, a estos y otros tres niños o niñas Q. 25 En Grados. 0.15

5 MIL ENPERADOR

DE LA RIFA FORTUNA!

El Feroz animalístico de la 1a. y 2a. sección de esta Compañía tomarán parte en estas funciones. - Patón, Cara Santa, Fanta y Bambi, han a dentro de la gestión.

PRECIOS - Niños con 4 entradas 1.00 - Luneta Numerada Sr. y Sra. o 2 Sras. 2.00 - Luneta Eventual Sr. y Sra. 1.50 - Grada Preferencia Sr. y Sra. 1.00 - Grada Geral Sr. y Sra. o 2 Sras. 0.75 - Niños en Luneta Eventual 0.50 - Niños en Grada General 0.50

Programa del circo Beas de 1925 (Revollado, 2003: 347).

En la década de los treinta, la prosperidad del circo Beas se vio mermada tras un aparatoso accidente que tuvo el ferrocarril en el que viajaba toda la compañía. Durante el trayecto de Aguascalientes a Guadalajara, una vía descarriló y provocó que estallara uno de los dos tanques cargados con cien mil litros de gasolina. La explosión originó graves daños entre pérdidas humanas, de animales y juegos mecánicos. Para recobrar su equipo, el circo se asentó por dos años en zonas cercanas al centro de la Ciudad de México.

En 1932, recuperado completamente de la crisis que atravesó, el circo levantó una carpa de variedades llamada teatro Salón Modelo, con lo cual modificó por última vez su nombre al de circo teatro carnaval Beas Modelo. Posterior a ese año, Francisco Beas añadió a su espectáculo carpas dedicadas a exhibir “fenómenos” y a la venta de golosinas. Tres años después, Lázaro Cárdenas facilitó el establecimiento del circo en la avenida Juárez y en 1942, éste se ubicó en la calle de Niño Perdido y Fray Servando Teresa de Mier, instalando una montaña rusa desarmable. Por todo ello: “[...] al Beas se le consideró el mejor circo desde 1923 hasta 1945, y el más grande de toda la historia de México” (Revolledo, 2003: 219).

La fastuosidad del circo Beas en contraste con la sencillez del circo familiar de Mercedes, deja al descubierto que el desarrollo del espectáculo circense en México fue desigual. A través de su testimonio como artista infantil, es perceptible la existencia de realidades paralelas en un mismo tiempo y espacio, ya que mientras en la provincia se presentaba un circo de estructura muy pequeña, de tan sólo cinco artistas y cuatro músicos de orquesta que tenían como único transporte burros y caballos, y que se hospedaban en casas de asistencia para vivir; al mismo tiempo, deambulaba por el país, en ferrocarril, un circo con grandes carpas, formado por una sustanciosa compañía de

artistas de nacionalidades variadas, que se anunciaba mediante propaganda costosa, que tenía un gran zoológico y que aparte poseía tiendas de campaña como dormitorios.

La notoria disparidad entre un circo y otro no es más que el reflejo del estado en que se encontraba la nación. Un México lleno de desigualdades, en el que estaba centralizado el desarrollo en la capital del país, y en el cual las zonas rurales, e inclusive ciertas demarcaciones de la misma ciudad, quedaban al margen de éste, tanto en el área de la economía, la cultura, la educación, la salud, y de los propios espectáculos públicos.

En los primeros meses de 1931, Mercedes tomó la decisión de abandonar el circo Beas, en cambio su hermana Consuelo prefirió quedarse en él junto con su esposo José. Con todo, su ausencia en el mundo del espectáculo popular fue corta, dado que al finalizar ese año, y aprovechando sus habilidades como cantante, bailarina y acróbata, sus padres la llevaron a trabajar a una carpa de variedades, ubicada en la Alameda Central, propiedad de un señor al que le llamaban “Tatay”:

A finales de 1931 entré a trabajar unas semanas a una carpa ambulante muy pequeña donde había títeres, de la que no recuerdo su nombre, pero al dueño le llamaban “Tatay”. De él tampoco supe cómo se llamaba porque no tuve una estrecha relación con él. Esta carpa la conocí porque un día fuimos mi familia y yo a una feria ¡muy grande! que estaba en la Alameda Central; en ella había muchos puestos de diferentes cosas, incluso de loza que venía de Guadalajara, así como objetos en miniatura, y la carpa de “Tatay” estaba en esa feria. Mis papás hablaron con el dueño y fue así como ingresé a trabajar.

Aquel hombre al que Mercedes conoció simplemente como “Tatay” llevaba por nombre de pila Melitón López Nájera. Don Melitón nació en 1901 en Tenancingo, Estado de México. Su primer acercamiento con el mundo del espectáculo circense fue a los quince años de edad cuando ingresó a la compañía de circo del señor Leopoldo Campa, empresario que lo bautizó con el alias de “Tay”, y en donde se desempeñó como “payaso mímico musical”.

En un documental realizado por Sergio Muñoz Güemes titulado *Tatay*, el señor Melitón, a sus ochenta y seis años de edad y maquillado del rostro, relata, en un tiempo insuficiente de diez minutos, sus vivencias en el circo y la carpa. En él explica que fue conocido como “payaso mímico musical” porque en sus números mezclaba mímica con interpretaciones musicales: “Yo tocaba varios instrumentos. Tocaba: cascabeles, campanas, violín, saxofón, ocarina⁴⁷ y una escoba con dos cuerdas, y botellas que colgaban. Y de allí sacaba yo piecitas” (Muñoz, 1987).

Cuando abandonó este circo, y a falta de oportunidades laborales en otras compañías circenses, “Tatay” se presentó en teatros de carpa como ventrilocuo y prestidigitador, anunciándose con el nombre artístico de “El Conde Smith”, en un tiempo en que los ventrilocuos se hacían llamar Condes, como también lo hizo Roberto Ramírez “El Conde Boby”, padre del mago Beto “El Boticario”, famoso éste último por sus actuaciones en el programa *La carabina de Ambrosio*, emitido entre 1978 y 1987 a través de *El canal de las Estrellas*



⁴⁷ “Ocarina: Instrumento musical de forma ovoide más o menos alargada y de varios tamaños, con ocho agujeros que modifican el sonido según se tapan con los dedos. Es de timbre muy dulce” (Disponible en <http://www.rae.es>).



Imágenes de Melitón López Nájera “Tatay” con sus muñecos (Museo Nacional de Culturas Populares, 1986: 33 y 90).

La primera carpa en la que trabajó el señor Melitón fue en el salón Procopio⁴⁸. Este jacalón que se anunciaba como salón de títeres y variedades, permitió que sus habilidades como ventrílocuo se desarrollaran. Tanto, que al transcurrir los años, e

⁴⁸ Una de de las calles en donde se ubicó esta carpa fue la de Dr. Balmis, a media cuadra de Niño Perdido. En ella se forjaron actores de la talla de Adalberto Martínez “Resortes”, quien en una entrevista recordó cómo fueron sus inicios artísticos. Aquí un fragmento: “Y entonces yo en las carpas de Procopio, pues ahí me hice, ahí me forjé porque en esas carpas se hacía drama, comedia y zarzuela. Sí llegaban grandes actores ahí, cómo no... [...] Empecé en la carpa de Procopio estaba un señor que era director de escena, Francisco Pardo muy buen director, Lucio Coronel, Lola Merino, a veces iba a trabajar Miguel Inclán, que fue uno de los villanos grandes del cine nacional. Y luego trabajé con desconocidos. Pero también llegaron a ir a la Procopio los Kíkaros, que fueron también unos grandes excéntricos. También llegó a ir Cantinflas con Shilinski [...] En la Procopio, por ejemplo el sábado era el día más malo en la carpa porque la gente se venía al centro a hacer sus compras. No es como ahora que en cualquier colonia tienen su Conasupo o sus grandes tiendas. No, en aquel entonces venían al centro a hacer sus compras y era el día que era más barato, eran 15 centavos. Yo ganaba tres pesos diarios” (Merlín, 1995: 164).

inmerso en el mundo de los muñecos inanimados, levantó una carpa de su propiedad llamada Morelos en la que manipuló títeres elaborados por el mismo y la cual cerró en 1939 (Revolledo, 2003); de modo que el salón en el que actuó Mercedes fue el Morelos, aunque éste en otras fuentes bibliográficas es identificado como carpa Tatay (Merlín, 1995) o Salón Tatay (Dueñas, 1994).

Sin abandonar su pasión por el circo, (espectáculo al que define en el documental del siguiente modo: “El circo es para mí una cosa ¡sagrada!” [Muñoz, 1987]), en 1935 y 1940 actuó, juntó a los *clowns* “Rabanito”, “Ratonino” y “Chapú” en el circo Patiño, propiedad de Leopoldo Patiño. En 1945, como una muestra del amor que profesaba a este espectáculo, formó el circo Tatay, compañía que abandonó en 1970 para dedicarse a dar funciones independientes en escuelas y fiestas. Así mismo, participó en el primer programa de circo que se televisó en el canal 2 junto a los payasos “Bavi”, “Pirrín” y “Rabanito”.



A la izquierda Leandro del Castillo “Pirrín” y a la derecha Melitón López Nájera “Tatay” (Revolledo, 2003: 454).

Un rasgo presente en la experiencia de Mercedes Reyes Castillo y en la de Melitón López Nájera que hay que resaltar, es que la existencia de números de variedad en los programas de circo y en los de las carpas convertía a estas distracciones en espectáculos similares y ello permitía que los artistas populares encontraran fuentes de empleo en uno y otro espacio. Claro está, que trabajar en un circo no representaba lo mismo para un artista de variedad que laborar en una carpa, puesto que el primero gozaba de mayor aceptación entre el público en general. Como tampoco significaba lo mismo actuar en un salón de redondel de lona que en uno construido con madera. Por el tipo de material con el que se armaban las carpas éstas: “[...] tenían su nivel jerárquico, porque para un artista el trabajar, por ejemplo, en la ‘Mariposa’, ‘El liriquito’ o la ‘Rosalba’, significaba el escalón más cercano a un teatro de mayor categoría [...]” (Dueñas, 1994: 56).

De acuerdo con Mercedes la carpa de “Tatay” físicamente era:

Una carpa hecha de tablas de madera alrededor y con techo de lona. Había también en ese tiempo carpas que eran de tela gruesa que abarcaba todo el redondel que se amarraba a unas alcayatas clavadas en el suelo; como eran móviles no les convenía a los dueños hacer cimentaciones que pudieran costarles trabajo quitar.

En esa carpita, cuyo número principal era el acto de ventriloquia que ejecutaba “Tatay”, también tuvieron cabida los bailes españoles que presentaban Mercedes y otra niña llamada Inés Infante:

Ahí yo bailaba bailes españoles, vestida con una “maja”, al igual que una muchachita aproximadamente un año más grande que yo llamada “Inés infante”, la cual fue la primer niña que conocí en ese ambiente, antes de ella nunca había visto trabajar a niños en el circo y en la carpa aparte de mis hermanos y yo.

Las funciones entre semana comenzaban a las cuatro de la tarde. La primera función era de cuatro a seis y la segunda de seis a ocho. Los domingos había matiné. Mi mamá, que jamás nos dejó solas, era quien nos llevaba a mi hermana y a mí al trabajo, pues junto a la carpa de “Tatay” había otra en la que trabajó mi hermana Aurora como cantante. Ella se esperaba conmigo hasta que terminara mi función y después íbamos a recoger a mi hermana. En ese tiempo no había tantas libertades

para los hijos, como ahora que desde niños andan en la calle como si no tuvieran casa. A nosotras mis padres nos vigilaban mucho.

Resulta lógico que Mercedes no hubiese tenido contacto con otros niños que trabajaran en carpas y en circos, teniendo en cuenta su corta trayectoria como artista de espectáculos populares, y no porque no existiesen infantes que laborasen en tales espacios. De hecho, la historia del circo en México está plagada de ejemplos de menores de edad que formaban parte de compañías circenses, particularmente éstos son visibles en las genealogías de familias como la Vázquez, la Atayde, la Suarez y la Cárdenas.⁴⁹

En los salones de variedades, generalmente ocurría lo mismo que en el circo, muchos de los niños que actuaban en ellas provenían de familias carperas de tradición. Ejemplo de ello fue Roberto Chávez, quien nació en 1925 y se inició a la edad de siete años en el teatro de carpa porque sus padres se dedicaban a ello: “Mi hermana y yo éramos la gran pareja de baile Chelito y Beto, ella tenía 9 años y yo 7. Mi papá era actor, cantaba, y mi hermano también [...]” (Roberto Chávez citado en Merlín, 1995:105).

Los infantes que trabajaban en salones eran sometidos a los estrictos cuidados de sus progenitores, en especial si eran de sexo femenino. La vigilancia que experimentó Mercedes y su hermana Aurora por parte de su madre, puede asimilarse como una postura natural de protección que hubiese tenido cualquier padre hacia sus hijos menores. Si bien no es desechable esa idea, la explicación de tal actitud es que en el periodo de la posrevolución buena parte de la sociedad mexicana suponía que el trabajo infantil en espectáculos públicos era pernicioso para los niños: “Se consideraba que el trabajo

⁴⁹ Las genealogías de estas familias y las fotografías que ratifican la existencia de niños en ese espectáculo pueden ser consultadas en el libro *La fabulosa historia del circo en México* (2003) frecuentemente aludido en este texto, de Julio Revollo Cárdenas.

infantil era explotador y nocivo si se llevaba a cabo en la calle o en espectáculos públicos.” (Sosenski, 2010: 1244).

Las carpas, que formaban parte de los espectáculos públicos, eran objeto de diferentes críticas, pues había quienes tenían una perspectiva negativa de ellas, ya que las asociaban con la vida nocturna y desenfadada. Dicho segmento de la población pensaba que éstas por situarse en barrios populares como Peralvillo, Tepito, La Lagunilla, Santa María la Redonda; por estar cercanas a pulquerías, cantinas y zonas de prostitución; por fomentar el uso de un lenguaje doblemente articulado y por permitir las actuaciones de mujeres semidesnudas en las tandas nocturnas, eran sitios inadecuados para que los menores se desarrollaran laboralmente dado que podían perder su inocencia. Mientras que otros vieron en ellas un lugar de esparcimiento familiar.

Por tal motivo, los padres, al estar enterados de esta situación, extremaban los cuidados hacia sus hijos para mantenerlos al margen de comentarios ofensivos que cuestionas en la integridad moral de los menores y de la propia familia. La actriz de cine de rumberas Meche Barba, quien inicio su carrera artística en las carpas e incursionó junto con su hermana en el teatro de revista, dejo cuenta también de la forma en que fue protegida por sus papás:

Trabajaba con mi hermana, con algunos años más que yo [...] De ahí nos hablaron porque Roberto Soto, el legendario *Panzón*, abría una temporada que recuerdo se llamó: *Caras bonitas*. Era representar caras bonitas en la infantería: las segundas tiples. Realmente le hablaron a mi hermana que era muy bonita, pero mis papás –en aquella época los papás andaban con una para arriba y para abajo- no quisieron que ella actuara si no me llevaba a mí [...] (Meche Barba citado en Muñoz, 1993: 64)

Después de su corta estancia en la carpa de “Tatay”, y de haber permanecido un tiempo alejada del espectáculo, Mercedes regresó al mundo del teatro de variedades en

1932, año en que compartió el escenario del Teatro Salón Guty Cárdenas con su hermana Aurora. Para esa fecha, las carpas ya se habían arraigado en el gusto popular de los capitalinos y sus artistas “se rumoraba” gozaban de mayor prestigio que los actores de “teatro culto”. O al menos así lo demostraba una caricatura que apareció ese año en la página cinco del periódico *El Excelsior* titulada “Entre cómicos”, en la que el caricaturista huatusqueño Ernesto “El chango” García Cabral reflexionaba sobre el éxito económico de quienes trabajan en los jacalones. En ella aparecen dos personajes, uno delgado que porta en sus finos y alargados dedos un anillo ostentoso y otro pequeño y encorvado que viste saco y pantalón rezurcido. Debajo del cartón se lee el siguiente diálogo:

Alto: ¿Dónde trabajas ahora?

Chaparro: Ya sabes... en los teatros de primera ¿Y tú?

Alto: En las carpas de feria, humildemente. (Morales, 1987: 127).

Naturalmente, el éxito de los artistas de carpa que describe satíricamente en su caricatura García Cabral no fue extensivo para todos aquellos que, con sus actuaciones cómicas, interpretaciones musicales, coreografías y números de magia, deleitaron al público modesto, ya que como se ha mencionado sólo algunos lograron trascender de la carpa a la radio y al cine en la década de los treinta.

El corto número de artistas que alcanzaron la fama contrastaba con la gran cantidad de personas que ingresaban a trabajar a las carpas. Bastaba con sólo demostrar tener habilidades para cantar, bailar, actuar, recitar, etc., para ser contratados por los dueños de los salones. La empresa Dolores Monterde, propietaria del Teatro Salón Guty Cárdenas, operaba de ese modo para reclutar a sus nuevos talentos como lo señala Mercedes en su testimonio:

En la carpa Guty Cárdenas nosotros fuimos a decirles que éramos artistas y que queríamos trabajar. Los dueños nos hicieron una prueba: a mi hermana la pusieron a cantar y a mí a bailar. Les gustó y nos contrataron. ¡Antes no había tanto requisito para poder trabajar! En esa carpa a mi hermana le llamaban Aurora Díaz “la morena”, porque era de tez morena, en cambio yo no tuve un nombre artístico, no me gustaba que me llamaran de otra forma ¡yo siempre fui Mercedes Reyes Castillo!

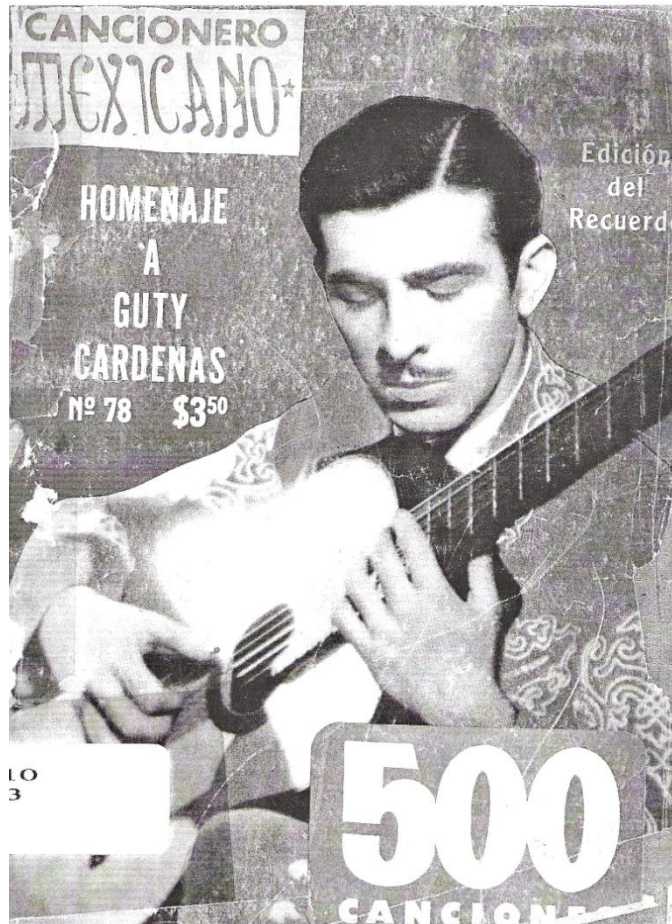
Nombrar a un jacalón Guty Cárdenas en esa época tenía mucho sentido. Este personaje, cuyo verdadero nombre era Augusto Cárdenas Pinelo (1905-1932), fue un célebre trovador yucateco a finales de la década de los veinte y principios de los treinta. En sus años mozos Cárdenas formó parte de las filas de la X.E.W junto con Agustín Lara, pero a diferencia del “Flaco de Oro”, quien dedicaba buena parte de sus melodías a mujeres de la vida galante, éste le cantaba a la mujer etérea (Gallo, 2005). Aquí la letra de *Nunca*⁵⁰, una de sus canciones más populares:

Yo sé que nunca
besaré tu boca,
tu boca de purpura encendida
yo sé que nunca
llegare a la loca
y apasionada fuente de tu vida.

(Ayala, 1958: 8)

Yo sé que inútilmente te venero,
e inútilmente el corazón te evoca
pero a pesar de todo yo te quiero,
pero a pesar de todo yo te quiero
aunque nunca besar pueda tu boca.

⁵⁰ Fue tanta la popularidad que tuvo esta canción de Guty Cárdenas que incluso Agustín Lara, cuando trabajó como músico en los burdeles de las calles del centro de la Ciudad de México, la llegó a interpretar. Al respecto Lara comentó lo siguiente: “Todos los concurrentes me pedían ‘Nunca’, ebrios de entusiasmo y de copas; y yo, en verdad quería tocarla casi siempre, sin descanso. Incluso, llegó a sugerirme mi canción ‘Imposible’, la primera con la que trascendí al público” (Dueñas, 1990: 21)



Portada de un Cancionero Mexicano cuya edición especial rindió homenaje a Gutty Cárdenas (Ayala, 1958).

La trayectoria artística de este cantautor quedó truncada el seis de abril de 1932, cuando muere a la edad de veintiséis años a causa de una trifulca que tuvo la noche anterior en el “Salón Bach”. En esa cantina se encontraba Gutty Cárdenas junto con sus amigos Arturo Larios y Tranquilino Murillo y los músicos españoles José Peláez Villa y Jaime Carbonell. Éste último interpretó una canción acompañado en la guitarra por Cárdenas:

Cuando terminó la interpretación todos aplaudieron menos Peláez, que tuvo una expresión despectiva para el *boshito*. Ésta y el alcohol provocaron la cólera del joven yucateco, quien retó a golpes al injuriante. Tranquilino Murillo, sabedor que ambos

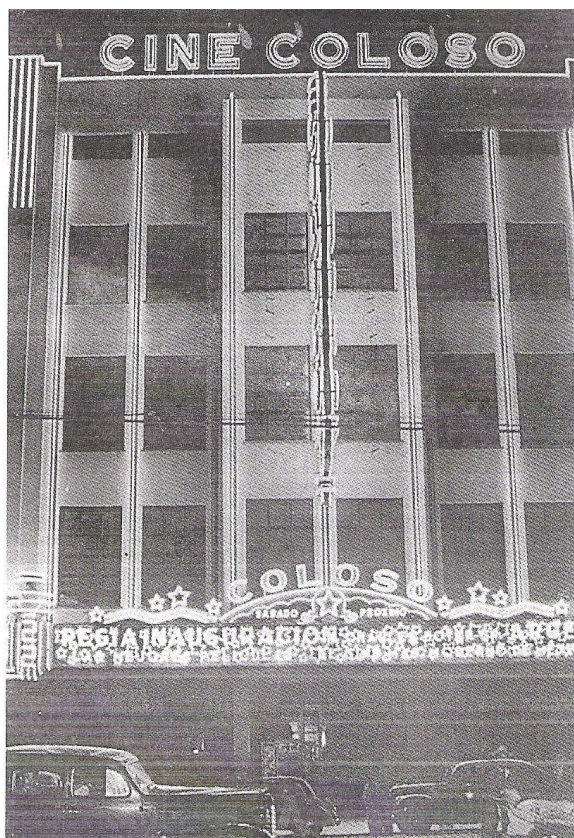
acostumbraban andar armados, intervino para evitar el pleito. Logró que el *cantaor* y Peláez se retiraran de la barra, pero Guty los siguió enfurecido. Peláez recibió al yucateco con un botellazo en la cabeza, quien tambaleante sacó su revólver y disparó tres veces: los españoles cayeron heridos.

En ese momento entraba al bar Ángel Peláez Villa hermano del agresor, y al ver lo que acontecía vació su pistola sobre el cuerpo del compositor, quien rodó con cinco impactos en el cuerpo (Jiménez, 2000: 85-86).

A pesar de su fallecimiento, Guty Cárdenas siguió dando de qué hablar tanto en el mundo de la música como en el de los teatros de variedad, debido a la carpa que fue bautizada con su nombre. Las características físicas y la ubicación del Teatro Salón Guty Cárdenas eran las siguientes:

La Guty Cárdenas era una carpa grande, de madera, pero bien hecha porque no era móvil. Estaba en la calle de Niño perdido y San Juan de Letrán; la dirección completa no la recuerdo, pero cuando la quitaron después construyeron en ese terreno el cine Coloso.

Es un hecho de menor importancia que Mercedes sólo recuerde que la carpa Guty Cárdenas se ubicó en la calle de San Juan de Letrán y Niño Perdido, corredor vial que se caracterizó por albergar carpas, pulquerías, cantinas, salones de baile, cines, teatros y por ser “zona de tolerancia” (Jiménez, 2010); pues debido a que ella tuvo conocimiento de que al quitar el salón se construyó el cine Coloso, se pudo constatar que efectivamente la calle en la que estuvo el Teatro Salón Guty Cárdenas fue la de Niño Perdido, puesto que este cine, propiedad de los hermanos Granat, se edificó el nueve de diciembre en 1938 en el número cuarenta y seis de esa vía de la colonia Doctores (Alfaro, 1997).



Fachada del cine Coloso (Alfaro, 1997: 137).

La construcción de carpas en el corredor vial San Juan de Letrán y Niño Perdido, a principios de los años treinta, fue posible gracias a la existencia de múltiples predios vacíos por el derrumbe de vecindades a causa de la ampliación de esta calle. Aunque eran de diferentes dimensiones, en éstas la estructura del espectáculo fue similar. En la mayoría de ellas las tandas daban inicio a las cuatro de la tarde, como en la carpa de “Tatay” y en la Guty Cárdenas, según palabras de Mercedes:

Las funciones empezaban de cuatro a seis y de seis a ocho. En ella tocaba una orquesta en vivo, y entraba toda clase de público. En ese tiempo había mucho recato, así que a las funciones podían ir niños de todas las edades. No había problema, ni había prohibiciones de actuaciones que no pudieran ver o escuchar.

En las carpas los números de los artistas se estructuraban en “tandas”. Cuatro o cinco artistas en cada una. Varias veces yo abría la tanda y se acostumbraba que cerraba la actriz estrella, que ahí era Mary Cardenti. Y en algunas ocasiones el número final lo hacía mi hermana Aurora porque a ella la quería mucho el público pues cantaba muy bonito los tangos. Recuerdo que Mary Cardenti tenía una amiga que la iba a visitar muy seguido que se llamaba Amelia Wihelmy.

Respecto a la presencia de niños en las carpas, se tiene información de que esto únicamente fue permitido en las dos primeras tandas, las cuales abarcaban de las cuatro de la tarde a las ocho de la noche, ya que, por el horario y por el tipo de funciones que se ofertaban en ellas, se consideraba que eran aptas para que los menores acudieran tanto como espectadores y como trabajadores. En cambio, la entrada de infantes a la tanda nocturna quedó estrictamente prohibida porque su contenido distaba de ser un espectáculo familiar: “La última tanda estaba destinada a un público mayoritario de hombres, pocas mujeres, las arriesgadas para trasnochar o prostitutas y a los artistas o a algunos esnob que gustaban de circular por estos lugares” (Merlín, 1995: 35-36). Probablemente Mercedes no se percató de la existencia de esa clase de funciones en la Guty Cárdenas, porque ella y su hermana actuaron en los horarios familiares; o porque en realidad esta carpa fue una excepción a la regla.

No obstante, algo que no es una probabilidad y sí una certeza, es que en este teatro salón la persona encargada de cerrar las tandas fue Mary Cardenti: artista descendiente de una familia de tradición carpera. Rafael Solana, dramaturgo y crítico de teatro, en una entrevista, hizo memoria de la experiencia que tuvo con los teatros de variedad durante su infancia, en particular de su relación con la carpa de la familia Cardenti: “En 1925 mi familia vivía en las calles de Campo Florido, que ahora se llama Dr. Valenzuela [...] Yo tenía allí mismo, enfrente de donde vivía, una carpa que era propiedad

de la familia Cardenti: Blanquita Cardenti, Mary Cardenti y sus padres y hermanos hacían género carperil” (Rafael Solana citado en Merlín, 1995: 153).

Como asevera Mercedes, una de las amistades de Mary Cardenty fue Amelia Wihelmy. Amelia Wihelmy Flores (1900-1964), alias “la Willy”, fue una de las artistas más famosas del teatro de revista en México. Su carrera como actriz cómica la comenzó desde muy pequeña imitando a la tiple mexicana Emilia Trujillo, “La trujis”, quien interpretó papeles de borrachitas, peladas, prostitutas y mujeres de arrabal: “Amelia siempre se consideró alumna de la Trujillo, a quien admiraba desde niña y por este motivo se decidió salir a escena, imitándola en sus propias narices, cuando sólo contaba con seis años de edad” (Dueñas, 1994: 73). En la década de los veinte, inició su periodo como actriz de carpa en pequeñas revistas en las que interpretó los mismos tipos populares que personificó su mentora. No fue sino hasta 1928, cuando debutó en un teatro de envergadura con el papel de “Juan Mariguano” en la revista *Así se gobierna*, al lado de Roberto “el Panzón Soto”. Después de un largo trajinar en el teatro, logró inmiscuirse en el cine mexicano, uno de sus personajes por el que es mayormente conocida es el de “la Guayaba” el cual encarnó en la película *Nosotros los pobres* en 1947.

Tal vez, la amistad entre Mary Cardenti y Amelia Wihelmy se gestó en el transcurso de 1920, cuando, según palabras del cómico de carpa Antonio Cortés “Bobito”, se instalaron dos jacalones contiguos en el barrio del Carmen. El primero fue el salón Variedades, propiedad de Pablo Acevedo, donde trabajaron las artistas Lucha Reyes y Amelia Wihelmy; y el segundo, se llamó salón Cardenti, propiedad del señor Juan Cardenti –padre de Mary Cardenti (Merlín, 1995) –. Seguramente la cercanía entre una carpa y otra, y el que ambas formaran parte del teatro de variedades, propició la amistad entre estas dos mujeres.



Amelia Wihelmy (Merlín, 2010).

La amplia experiencia que Mary Cardenti acumuló en el transcurso de su vida como artista de salones de variedad, indiscutiblemente fue un factor que determinó que se consolidara como la figura más aclamada por los asistentes que acudían a divertirse a la carpa Guty Cárdenas. Este público que llenó de aplausos el número estelar de Cardenti, también supo reconocer el talento de Aurora y ser cordial con una niña de siete años que arriba del escenario se esmeró por deleitar a los espectadores con sus bailes extranjeros. Coreografías rusas, húngaras y españolas, fueron ejecutadas por Mercedes en dicho teatro salón, gracias a las clases particulares y gratuitas que tomó en la casa de su profesor José López, allá por los rumbos de San Juan de Letrán:

Yo bailaba en aquella carpa bailes rusos, húngaros y españoles. Esos bailes me los enseñó un maestro llamado José López, él era bailarín. Los bailes rusos eran más difíciles por las famosas sentadillas, pero como estaba muy chiquita rápidamente mi cuerpo se adaptaba a los movimientos. Para ellos usaba un traje de seda rojo con chaqueta rebordada a la hora de mi actuación en la carpa. Con los bailes españoles aprendí a tocar las castañuelas y con los húngaros, el pandero.

José López fue mi primer maestro de baile. Mi mamá lo conoció porque un día él me vio bailar en la carpa de "Tatay" y le dijo a mi mamá que yo tenía muchas posibilidades de sobresalir como bailarina. Entonces se ofreció como mi maestro de baile sin cobrar un centavo por ello. Las clases eran tres veces a la semana en la casa del profesor y duraban dos horas. Él vivía por San Juan de Letrán en una vecindad muy grande que estaba una cuadra hacia el norte del Correo. Mi mamá me llevaba a su casa, en ese tiempo vivíamos en Alfredo Chavero y de ahí nos íbamos caminando hasta San Juan de Letrán, ¡estaba bien lejos!, y de la misma forma nos regresábamos a mi casa. Durante las clases era muy serio. Se sentaba en una silla a verme bailar y cuando hacía algún paso de forma incorrecta, que no estiraba yo demasiado el pie o que no levantaba la mano hasta donde debía ser, se paraba él y hacía el paso correctamente, pero ¡nunca me regañó!, siempre me trató con mucho cariño, con mucha dulzura.

Los conocimientos que recibió Mercedes de su maestro José López, un bailarín de carpa experimentado que desinteresadamente se ofreció para pulir sus habilidades en la danza; más los que le impartió su hermana Consuelo y su cuñado José Preciado en el circo Beas, dejan ver que los números artísticos y acrobáticos que aprendió en su infancia le fueron transmitidos por personas que estuvieron directamente relacionadas con el circo y con la carpa, quienes no necesitaron de un certificado que los acredite como profesores para enseñarle a una pequeña a ser bailarina, acróbata y trapeceista.

Todo lo que implicó el haber tomado clases de baile con José López, quedó grabado en la memoria de Mercedes como uno de los gratos recuerdos de su paso por la Guty Cárdenas. Otra remembranza muy significativa que tiene de esa carpa, es aquella en la que la compañía de teatro organizó una función especial dedicada a ella y a su hermana Aurora el veinte de abril de 1932:

De la Guty Cárdenas conservo una invitación de nuestro beneficio que fue ¡muy bonito! ¡El foro estaba lleno de flores! Se llamaba función de beneficio porque aquello

que las personas te regalaban era tuyo y no parte de la empresa. Las invitaciones las mandamos hacer nosotras para entregárselas personalmente a las amistades de mi mamá y mi hermana, que fueron los padrinos del beneficio, únicamente con el interés de que nos llevaran algo, ¡no por mucho amor que les tuviéramos!

Esa invitación que conserva Mercedes perteneció a Benjamin Robles B., quien fue el segundo esposo de su hermana Consuelo. Cuando ésta dejó el circo Beas contrajo matrimonio con Benjamín, y ambos se dedicaron a trabajar como fotógrafos de cinco minutos al igual que don Valentín. En el interior del documento es posible observar, en la parte derecha, una fotografía ovalada en blanco y negro en la que aparece la pequeña Mercedes junto a la joven Aurora, la cual luce el clásico peinado femenino de la época de raya de lado con las puntas del cabello rizadas. A la izquierda del retrato se leen los siguientes párrafos:

Tenemos el honor de nombrar a usted y a su apreciable familia, padrinos de nuestro beneficio.

Dado su refinado gusto artístico, confiamos en que sabrá corresponder con su presencia a la atenta invitación que le hacen estas humildes artistas luchando por un bello ideal.

Quedamos de Ud. attas. Ss. Ss.

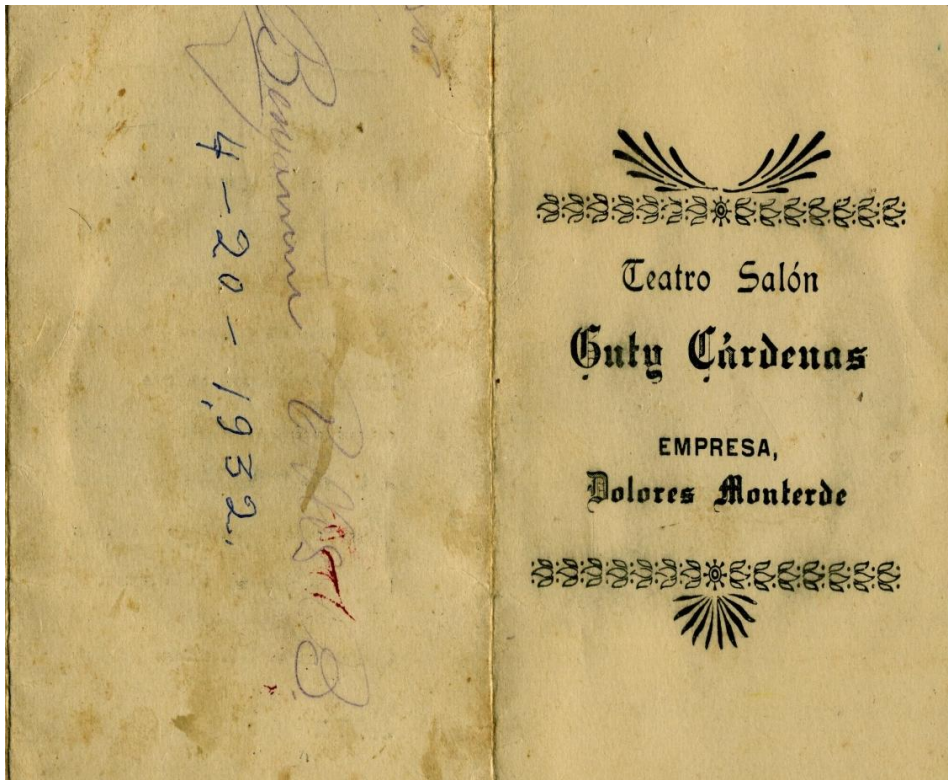
Mercedes Reyes y Aurora Díaz.

El cuñado de Mercedes y Aurora no fue el único de los padrinos de su beneficio, también hubo otras personas que fungieron como tales e incluso se dio el caso de que el mismo público, sin tener un compromiso formal con ellas, les obsequió diversos presentes:

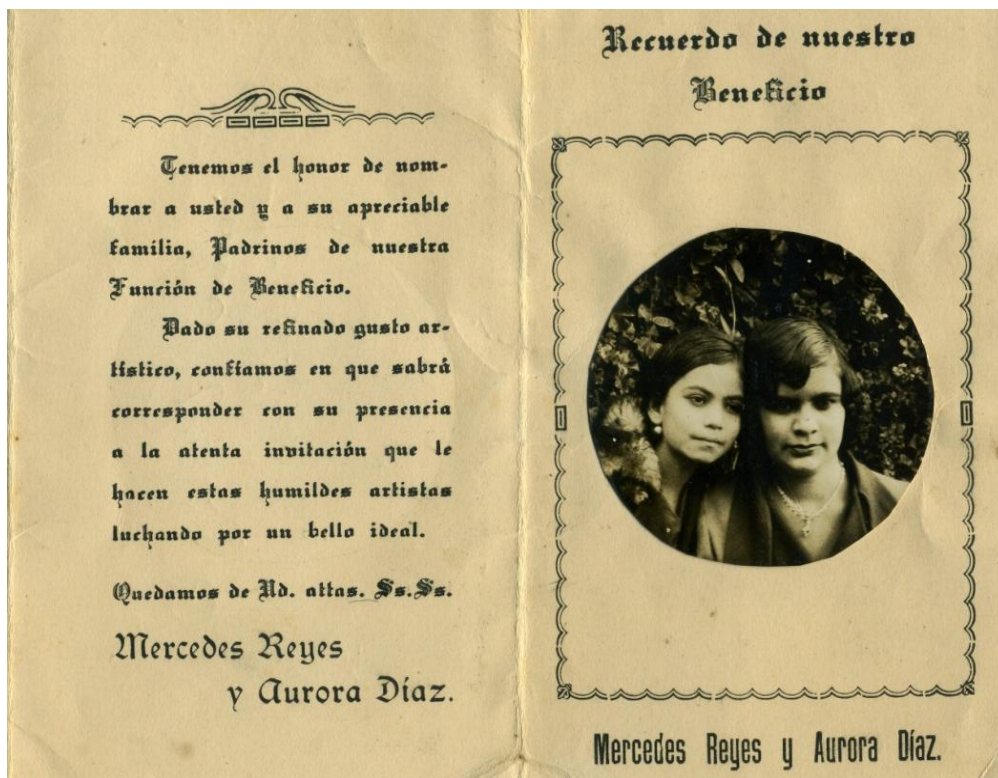
Otro padrino, no recuerdo su nombre, era encargado de un Monte Pío (una casa de empeño), y él me regaló una “maja” color azul bordada en plateado de la parte de arriba, de abajo ¡eran tantas las piezas que tenía la falda! que se veía como si tuviera crinolina. A esta Aurora le regaló un vestido recto de seda, porque mi hermana cantaba tangos, un acto serio en aquel tiempo. ¡Tenía una voz muy bonita! A parte de los presentes de esos padrinos, hubo quienes nos regalaron perfumes, pulseras, aretes, pañuelos bordados.

Cuando terminamos nuestra actuación en la función de beneficio la gente nos llenó de aplausos. Personalmente, sentí una emoción que ¡no puedo expresar con palabras! En ese momento creo que ¡ni estaba pisando el suelo! Fue algo agradable, que me llegó muy adentro, porque por aquellos años la respuesta directa del público era lo que verdaderamente expresaba lo importante y valioso que era un artista.

Ese beneficio fue nuestra despedida de la Guty Cárdenas, nosotros nos salimos de ahí porque a mi hermana la empezaron a contratar los empresarios para salir a cantar a otros estados como Guadalajara y Querétaro. Sin embargo, no existe nadie quien pueda hablar de ese beneficio, pues a estas alturas ¡sabrá Dios dónde están todas esas personas a las que invitamos!



Cara frontal de la invitación del beneficio de Mercedes y Aurora en el Teatro Salón Guty Cárdenas.



Interior de la invitación de beneficio en la que se observa una fotografía de Mercedes Reyes Castillo junto a su hermana Aurora Díaz Castillo (Abril de 1932).

Siete años tuvo Mercedes cuando se despidió del escenario de la carpa Guty Cárdenas, porque su hermana prefirió aprovechar y explotar su fama como cantante de tangos en otros espacios escénicos. Contratada por algunos empresarios, Aurora recorrió diferentes demarcaciones políticas del territorio mexicano, apartándose por un tiempo de su hermana menor, más el periodo en que se distanciaron no fue tan extenso, debido a que los contratos no duraban años enteros sino temporadas. No se tiene confirmado cuántas ocasiones Aurora viajó al exterior, ni una cronología que indique en qué meses estuvo radicando en el Distrito Federal; pero si se conoce que a finales de 1933 estuvo

viviendo junto con su familia, ya que en ese año ella y Mercedes se afiliaron a la Unión Nacional de Artistas de Variedades y Similares:

Nosotros nos adherimos a la Unión Nacional de Artistas de Variedades y Similares el seis de noviembre de 1933 porque Esquivel Onofroff⁵¹, que era prestidigitador y amigo de mi hermana, y mi maestro de baile, José López, nos llevaron a inscribirnos. Esquivel Onofroff falleció hace muchos años en la Casa del Actor que está en Mixcoac.

Para poder inscribirme pusieron que tenía diez años pues no podían ponerme menos, ya que en la Unión no se admitían niños más pequeños, pero en realidad tenía ocho años. También conservo una tarjeta de mi renovación de la credencial que Onofroff me tramitó personalmente el veintiocho de enero de 1936, con ella yo podía haber empezado a pagar cuotas, pero no me interesó porque ya estaba estudiando la primaria y nunca más volví a trabajar en las carpas. Además de las credenciales tengo un listón rojo que dice “VIVA NUESTRO SINDICATO DE VARIEDADES Y CIMILARES”, que llevé puesto en un desfile que hubo un primero de mayo. Leyenda mal escrita por cierto, ya que en lugar de escribir similares con “s” lo hicieron con “c”.

La credencial que la acreditó como un miembro de la Unión, y que aún guarda en excelentes condiciones, es de tamaño bolsillo; el color de la pasta es azul rey y en la parte frontal de ésta se lee la leyenda impresa en letras negras, “Unión Nacional de Artistas de Variedades”. Su interior guarda información muy relevante, tanto la que se refiere a Mercedes como la que apunta a la parte administrativa del sindicato.

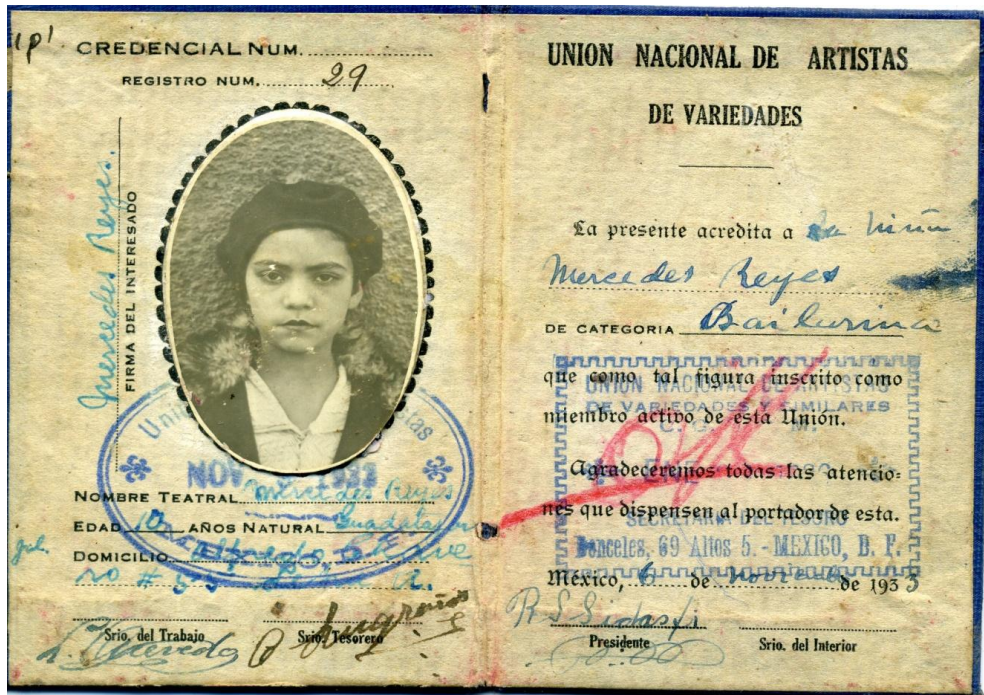
En ella se aprecia que Mercedes fue una de las primeras personas adheridas a esta asociación, puesto que su número de registro es el veintinueve; además se observa que

⁵¹ Respecto a quién fue Esquivel Onofroff, dos fuentes documentales indican la existencia de un famoso hipnotizador que se presentó en México a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. En una crónica escrita por Alfonso De Icaza se halló este párrafo: “Hace muchos años vino Onofroff, el primer hipnotizador que visitó México y, por lo que recuerdo, el más notable de todos. Sus actos, verídicos o no, eran sensacionales”. (1957:181). Por otra parte, en el volumen ocho de la colección *Seis siglos de historia gráfica en México 1325-1976*, se encontró en la página 2445 una fotografía en la que aparece un hombre delgado y alto de facciones claramente europeas, y el cual al calce de la imagen se asegura es el ilusionista Onofroff. En ese mismo libro, pero en la página 2443 se lee lo siguiente: “Onofroff el gran ilusionista, vuelve a la capital donde actuó en varios teatros cosechando grandes aplausos del auditorio” (Casasola, 1989b). Sin embargo, no se tiene la certeza de que el ilusionista Onofroff al que aluden estas referencias bibliográficas es el mismo prestidigitador al que se refiere Mercedes en su testimonio, a pesar de que son evidentes las coincidencias.

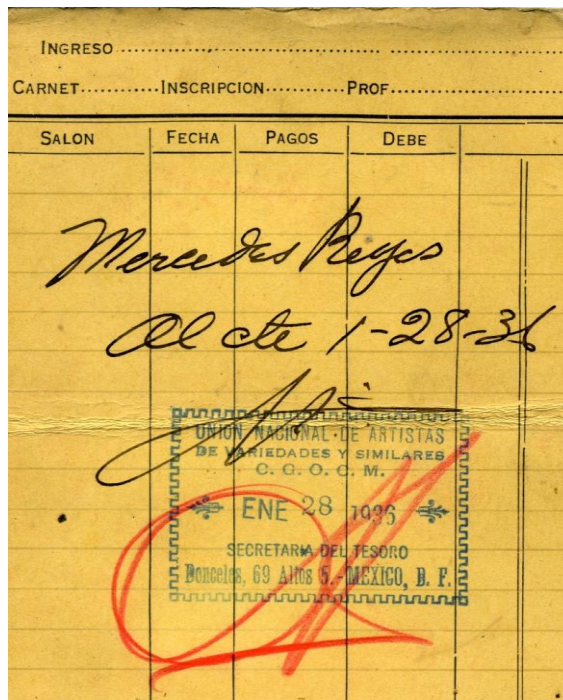
no utilizó un seudónimo, ya que se inscribió con el “nombre teatral” de Mercedes Reyes Castillo. Por otro lado, se percibe que la categoría artística bajo la cual se afilió fue la de bailarina y, que efectivamente tuvo que mentir con respecto a su edad para poderse adscribir al sindicato, dado que se adjudicó una edad de diez años cuando en realidad tenía ocho. La calle de Alfredo Chavero, domicilio que habitó en 1933, y el que la credencial sólo era válida hasta enero de 1936, también son datos que se encuentran en el documento.

En cuanto a la información de las personas involucradas administrativamente con el sindicato ésta es confusa, dado que la letra manuscrita no es muy legible, sin embargo se puede leer que el secretario del trabajo en ese tiempo fue H. Acevedo y que el presidente en ese momento fue R.S. Sidasfi⁵².

⁵² En el libro *La Fabulosa historia del circo en México* se encontró información concerniente a un famoso telépata y faquir mexicano que trabajó en el circo Internacional, propiedad de Simón Macías, llamado Sidasfi. Este personaje predijo en 1938, en Hermosillo Sonora, que el ganador de las elecciones presidenciales de ese periodo sería Manuel Ávila Camacho: “A la pregunta de alguien del público sobre quién ganaría la futura candidatura a la presidencia de la República, éste contestó que sería Manuel Ávila Camacho, y algunos asistentes del público que apoyaba a Almazán tomaron estopas con fuego y horas después incendiaron la carpa totalmente nueva, así como las instalaciones internas dejando a la empresa seriamente afectada de la noche a la mañana por un vaticinio que además de resultar acertado, le otorgaron mucha importancia” (Revolledo, 2003: 391). Sin embargo, no se tiene la seguridad que este telepata sea R. S. Sidasfi.



Interior de la credencial de Mercedes Reyes Castillo que la acreditó como parte de la Unión Nacional de Artistas de Variedades y Similares (Noviembre de 1933).



Constancia de reinscripción a la Unión Nacional de Artistas de Variedades y Similares de Mercedes Reyes Castillo (Enero de 1936).

La creación de este sindicato, que agrupó a artistas de carpa, circo y variedad, respondió a la inestable situación que vivían los artistas a causa de los míseros sueldos que percibían, que iban de los cincuenta centavos a los tres pesos, por parte de los empresarios, quienes eran los únicos que obtenían ganancias satisfactorias: “Los artistas de carpa y variedad en este año comenzaron a protestar siendo atacados por los empresarios [...] En respuestas a las iniciativas de los empresarios, los artistas se organizaron, alentados por el éxito de los movimientos sindicales de entonces y formaron el Sindicato Único de Artistas de Variedades y Similares (Merlín, 1995: 27-28).

La sede del sindicato en 1933 es desconocida, pues no se hallaron referencias documentales que indicaran alguna dirección para ese periodo. No obstante, de acuerdo con Roberto Obregón, “Don chicote”, quien en 1934 fue auxiliar de la Unión, el domicilio de la organización en ese año estuvo en la calle de Perú: “Las oficinas estaban en una vecindad, que derribaron, en las calles de Perú” (Morales, 1987: 96).

La importancia que cobró el espectáculo de carpa provocó que los empresarios, organizados en la Unión de Propietarios de Espectáculos Populares, implementaran mecanismos cerrados para controlar a los artistas que laboraban en ellas. Estas medidas de control ocasionaron que los carperos se levantaran en huelga en 1934, demandando una mayor libertad e independencia en la organización de los salones de variedades. En un desplegado que emitió la Unión de Empresarios el dieciocho de agosto de dicho año, titulado “Sigue la huelga de los salones carpas”, se advierte la disputa que existía entre empresarios y artistas. A continuación un fragmento del pliego:

En Circulares, Manifiestos y por la Prensa, se ha estado injuriando a los Empresarios de Espectáculos Públicos y más directamente a los de carpas y Espectáculos populares, por los firmantes Guillermo B. Bravo y un tal Rodolfo Bugarini, que nadie sabe quién es ni de dónde ha venido, pero que se dicen representantes de la Unión de

Artistas de Variedades. Grupo que traicionó emancipándose de la Unión Mexicana de Actores a donde pertenecían

Ni la más rudimentaria de las educaciones sociales encaja en ese afán de lidercillos de última hora que ignoran los postulados del socialismo y transforman en odio sistemático e infundado lo que debía ser cooperación y compañerismo. ¿Quién ha dicho a estos señores que el triunfo de los ideales y la meta de las ambiciones sanas se logra por medio de actitudes hostiles? ¿Quién aseguró a Guillermo Bravo y secuaces que los empresarios somos genuinos representantes del capitalismo? La categoría propia que corresponde a esta clase de espectáculos que administramos, nos ha enseñado siempre y ha demostrado a todo el mundo, que no podría existir nunca sin la cooperación mutua del artista, (elemento esencial del negocio) y Empresarios (elemento administrativo y por ende trabajador).

(Desplegado de la Unión de Espectáculos Populares, 1934)

La disolución de la huelga parece haber sido rápida, pues terminando el año de 1934, y después de una larga ausencia en los salones de variedades, Mercedes entró a trabajar como bailarina unas semanas a una carpita humilde que se ubicó en “El Chorrito”, en Tacubaya, la cual quedaba cerca de su nuevo hogar, en la calle de Gelati. Ese teatrillo portátil fue el último espacio escénico en el que Mercedes se desempeñó como artista de espectáculos populares, ya que en 1935, a la edad de diez años, se le presentó por primera vez la oportunidad de ingresar a estudiar a la escuela primaria.

Yo ingresé a la primaria en 1935. Mi escuela se llamaba Juan José de los Reyes “El Pípila” y estaba en la calle de Madereros, que ahora es la avenida Constituyentes. En la escuela yo aprendí a leer y a escribir por primera vez porque cómo andábamos de un lugar para otro no podían inscribirme al colegio, pero todos en mi familia sí sabían leer y escribir. Cuando entré a la escuela me alejé de la carpa para siempre porque me gustó más estudiar. Mis padres decían que si yo no quería continuar trabajando en el teatro ¡no me podían obligar!, como veían que los resultados de la escuela eran buenos me dejaron seguir estudiando. Sin embargo, aún en el colegio seguí bailando dado que mis compañeros en una ocasión le dijeron a la maestra que yo era bailarina. Ella me preguntó si era cierto y le dije que sí, que había estado trabajando desde muy niña y ¡pues triste mi calavera!, pues a partir de ese momento cuanto festival hacían en la escuela a la primera que jalaban ¡era a mí!

Como menciona Mercedes, la vida trashumante que llevó de niña fue un impedimento para que comenzará su educación básica antes de los diez años. Aunado a

ello, algo que también explica su ingreso tardío a la escuela primaria, es que desde muy pequeña tuvo que trabajar para ayudarles a sus padres a solventar los gastos de la casa, a causa de la difícil situación que atravesaba su familia provocada por la inestabilidad económica que asolaba al país

El caso de Mercedes, como una pieza clave en la subsistencia de la economía familiar, se repitió en muchos hogares mexicanos del sector popular en los que los niños, sacrificando su asistencia a la escuela, jugaron un papel muy importante en las dinámicas de cooperación económica: “Los niños formaron parte activa de las estrategias de subsistencia familiar y sus actividades más importantes, como ir a la escuela, al trabajo o ayudar dentro del hogar, estuvieron comúnmente condicionadas por las necesidades colectivas y familiares.” (Sosenski, 2010: 1236-1237).

Su realidad como artista de espectáculos populares no sólo representó un obstáculo para que recibiera educación escolarizada, sino también para que su niñez se desarrollara en un ambiente lleno de diversiones infantiles:

En el circo de mis papás no había diversiones para nosotros, la diversión en la mañana era el ensayo y en la tarde el trabajo. Cuando mucho salíamos a dar la vuelta al jardín o parque que estuviera cerca del circo a comer un raspado o fruta. Luego regresábamos para vestirnos y pintarnos para la función. Era una vida exclusivamente dedicada al circo, no había diversiones, ni viajes, ni vacaciones. Así que no tuve tiempo para juegos especiales como niña, a veces me compraban muñecas pero nunca jugué con otros niños, ¡ni siquiera mis papás me contaban cuentos! Sin embargo, no sufrí por no haber tenido amistades pues me acostumbré a ese sistema de vida, además no me importaba porque yo era feliz con mi familia, los quería muchísimo y ellos a mí también. Todos me consentían demasiado aunque mi mamá se molestaba porque pensaba que me iban a jechar a perder!, inclusive mi cuñado José Lara, cuando andábamos en el circo, me llevaba a las huertas de los pueblos a que comiera toda la fruta que yo quisiera, en especial los mangos. Y eso para mí era un momento feliz.

Cuando estuve en el circo Beas, también me ocurrió algo parecido. En ese circo no tenía tiempo para convivir con los demás, porque entre que me levantaba, ensayaba, regresaba, desayunaba, descansaba un poco, comía temprano, me preparaba para la función de la tarde, no me daba tiempo para andar charlando. Todo el tiempo se estaba practicando o trabajando.

Sin importarle las privaciones que vivió como artista circense y como artista de teatro de variedades, Mercedes recuerda esa etapa de su vida como un periodo feliz porque en él siempre estuvo acompañada de su familia, y porque fueron incontables los momentos agradables que tuvo al cantar en la pista del circo de sus padres, al hacer acrobacias en la pista del circo Beas, al bailar en la carpa de “Tatay”, en la Guty Cárdenas y en la carpa de “El Chorrito”. Haber hecho memoria de estas anécdotas despertó en ella emociones que ya estaban empolvadas por el tiempo:

Al relatar esta parte de mi vida me acuerdo de muchas cosas bonitas, como las atenciones y el cariño que me tenía mi familia, la emoción que sentía cuando el público me aplaudía en las funciones y realmente ¡lo vuelvo a vivir!

Su ingreso a la escuela representó el final de su etapa como artista infantil de espectáculos populares. A partir de ese momento, se alejó por voluntad propia de los escenarios, aunque la única relación que mantuvo con las carpas fue a través de su hermana Aurora quien continuó actuando en ellas por algunos años.

Cuando terminó su educación básica, Mercedes entró en 1940 a la Academia Rápida Comercial para estudiar una carrera corta, sin embargo, esto sólo fue posible unos meses, pues debido a la muerte de don Valentín ya no pudo seguir pagando la colegiatura. Así que se vio en la necesidad de volver a trabajar para sostener a doña Juana y a su hermano José. El diez de octubre de ese año, ocupó el puesto de secretaria en un despacho ubicado en el Centro Histórico, con los licenciados Manuel de Lozada y Francisco Illescas durante año y medio. Luego, trabajó doce años con Octavio M. Trigo quien fue ministro de la cuarta sala de la Suprema Corte de Justicia de la Nación. De ahí,

laboró año y medio en el Banco Nacional de Crédito Ejidal, que se localizaba en la calle de Uruguay e Isabel la Católica. Después, fue contratada en los “Laboratorios Infan”, ubicados por la calzada de Tlalpan y, finalmente, trabajó dieciséis años como secretaria particular de Jorge Enríquez Guzmán.

Así pues, esta es la memoria de Mercedes Reyes Castillo que relata su experiencia como artista infantil de circo y de teatro de carpa durante la primera mitad del siglo XX en México. Su historia, a pesar de ser pequeña y a pesar de pertenecer a una mujer que no figuró como una de las “grandes estrellas” de dichos espectáculos populares, sin duda alguna representa un aporte significativo para la historia del circo y de las carpas en nuestro país.

Conclusiones

En el prefacio de su libro *El queso y los gusanos* el historiador italiano Carlo Ginzburg escribió lo siguiente:

Antes era válido acusar a quienes historiaban el pasado, de consignar únicamente las «gestas de los reyes». Hoy día ya no lo es, pues cada vez se investiga más sobre lo que ellos callaron, expurgaron o simplemente ignoraron. « ¿Quién construyó Tebas de las siete puertas? » pregunta el lector obrero de Brecht. Las fuentes nada nos dicen de aquellos albañiles anónimos, pero la pregunta conserva toda su carga. (Ginzburg, 1997: 3).

Sin embargo, puede decirse que hoy en día sigue siendo legítimo valerse de esas aseveraciones, pues aún existen quienes, al proponerse registrar el desarrollo de determinada actividad, fijan su mirada en las “grandes personalidades”, tal y como se ha demostrado ocurre en el caso de la historia del circo y del teatro de carpa en México, en donde la fuentes documentales referentes a estas temáticas dedican buena parte de su contenido a enaltecer a ciertos artistas, circos, carpas y familias consideradas como “importantes”.

Dado ese contexto, la memoria de Mercedes Reyes Castillo aquí expuesta no sólo viene a cuestionar la manera en la que se ha venido forjando la historia de estas manifestaciones culturales en nuestro país, al darle voz a una mujer que forma parte de esos *otros* que han sido marginados de las páginas que abordan el tema del circo y del teatro de carpa y al poner al descubierto una realidad que dista mucho de la que éstas nos hacen llegar, ya que revela cómo se vivían estos espectáculos desde una posición alejada de la fama y la fortuna en la etapa de la niñez; sino también a reivindicar

socialmente a estos sujetos que han sido ignorados por otras narraciones del pasado y a contribuir a enriquecer la historia de estas formas de entretenimiento popular.

Así pues, la naturaleza misma de su testimonio así como el enfoque desde el cual éste fue abordado, como lo es la “historia desde abajo”, permitió que nos adentráramos en la infancia de una mujer cuya breve trayectoria artística nos brindó información valiosa respecto al circo y al teatro de carpa, que difícilmente puede hallarse en otras investigaciones, la cual amplió nuestro panorama sobre estas actividades, en especial del que respecta a la segunda y tercer década del México contemporáneo.

A través de la experiencia de Mercedes, fuimos partícipes del desarrollo desigual que tuvo el espectáculo circense en nuestro territorio, pues, por un lado, conocimos de la presencia de los circos rurales, espacios significativos para el esparcimiento del público local que vio lejana la posibilidad de disfrutar las mieles de las compañías famosas; mientras que, por otro lado, vislumbramos la fastuosidad que ostentaron empresas de mayor infraestructura como la Beas.

Su incursión como bailarina en la carpa de Tatay, en el Teatro Salón Guty Cárdenas y en la carpa del “Chorrito”, nos mostró las diversas realidades existentes en torno a los salones; además nos enseñó qué eran las tandas, cómo se llamó la organización sindical bajo la cual se agruparon los artistas de variedades, qué perfil debió cubrir una persona para poder entrar a trabajar en ellas y en qué lugares se ubicaron estos teatros itinerantes.

Mediante sus recuerdos pueriles, vimos que dichos espectáculos, para las personas que los experimentaron desde dentro, más que un trabajo representaron un estilo de vida. La falta de un hogar estable, la necesidad de refugiarse en casas de

asistencia social, el modo de vida errante, la imposibilidad de tener una educación escolarizada, el que la vida familiar no estuviera disociada del trabajo, el tenerse que dedicar la mayor parte del tiempo a ensayar los números ejecutados en vez de jugar con otros niños, el verse obligada a desplazarse largas distancias para tomar clases de baile, entre otras cosas que atravesó Mercedes en los circos y salones que trabajó, reflejan el nivel de impacto que éstos tuvieron en su quehacer cotidiano.

Aunado a ello, tales experiencias, al haber sido situadas en un tiempo y espacio determinado, también nos dieron pistas para comprender algunos episodios concretos de la historia nacional, dado que las memorias individuales siempre revelan algo más: “[...] Este ‘algo más’ puede referirse a un contexto -el contexto social que vive la trayectoria biográfica- que puede contener las actividades de un oficio o cualquier trabajo, una problemática o un proceso político, económico o cultural [...]” (Linares, 2012).

De ahí que, la formación del circo de Mercedes, la incursión de don Valentín como fotógrafo de cinco minutos y el trabajo que ella desempeñó junto a su hermana Aurora en las carpas, nos ilustraron cómo las personas, impulsadas por la necesidad de garantizar la subsistencia de la economía familiar, vieron en el autoempleo y en el trabajo infantil el medio ideal para afrontar los estragos provocados por la crisis internacional de 1929 y la posrevolución. De igual forma, su cambio de residencia en 1930 de Morelia hacia la Ciudad de México evidenció cómo la inestabilidad económica, social y política que se vivió en ese tiempo obligó a los habitantes del campo a migrar a la capital en busca de un mejor futuro.

Toda esta información que aportaron las anécdotas infantiles de Mercedes, sin duda alguna, refuerza una de las premisas centrales en las que se apoyó esta

investigación, la cual enuncia que el testimonio oral es uno de los vehículos primigenios para acceder al pasado. Ya en la introducción de este trabajo expusimos cómo a partir del giro epistemológico que sufrieron las ciencias sociales en los setenta, las experiencias individuales fueron consideradas ventanas abiertas para la comprensión de la realidad.

En este caso, la memoria de Mercedes Reyes Castillo, texto que rompe las fronteras entre lo biográfico, lo novelesco y lo histórico, constata la enunciación anterior, puesto que gracias a los recuerdos de su protagonista tuvimos la oportunidad de conocer el mundo del espectáculo circense y de variedades desde el punto de vista de una artista infantil que no tuvo una brillante carrera y cuya realidad contrasta con las historias de vida de los artistas exitosos que nos hacen llegar las fuentes que abordan la historia del circo y el teatro de carpa en México.

Este contraste, que a simple vista puede interpretarse como una incongruencia, para Maurice Halbwachs, el primer científico social en ocuparse del tema de los estudios de memoria, resulta algo natural ya que: “[...] la memoria individual constituye un punto de vista sobre la memoria colectiva, cambia según el lugar del individuo en el grupo, lugar que cambia a su vez siguiendo las relaciones de éste con sus miembros y con otros medios sociales”. (citado en Lasén, 1995: 206).

Llegado a este punto y ya para concluir, no queda más que señalar dos cosas. La primera es, que la memoria de Mercedes Reyes Castillo constituye un aporte para la historia de estas formas de entretenimiento popular, en especial de la que respecta a las primeras tres décadas del siglo XX. Sus recuerdos, que en primer lugar se enmarcan dentro de un contexto familiar, enriquecen la memoria colectiva de quienes estuvieron involucrados en estos espectáculos, pues su historia a su vez está entrelazada con la de

otros sujetos como con la de Melitón López Nájera “Tatay”, Mary Cardenti, Amelia Wihelmy, etc.

Y la segunda es, que la historia del circo y del teatro de carpa en México debe ser autocrítica y reconocer que tiene una gran deuda que saldar con estos grupos que ella misma ha relegado. Quienes se dedican a recuperarla de las garras del olvido deben apostar por una reconstrucción que refleje la complejidad que la constituye para romper con la visión monolítica que hasta el momento la ha caracterizado.

Glosario

Acróbata: denomina tanto a quienes efectúan saltos, como a los que presentan espectáculos gimnásticos individuales o conjuntos.

Artista circense: aquel que hace un esfuerzo por sobresalir en su especialidad.

Autómatas: forma de nombrar a los títeres durante el siglo XIX en México.

Bufón: personaje medieval que hacía uso de un discurso que aludía tanto a los genitales como a asuntos escatológicos, cuya vestimenta consistía en harapos en color tierra con una apariencia sucia y desagradable, y que no emplean maquillaje ni mascarar.

Circuladores (circuladores): artistas circenses efímeros y deambulantes de la antigua Roma.

Cirquero: palabra netamente mexicana que en un principio designaba todo lo referente al circo, pero que en la actualidad señala a aquellos que no se esmeran en su disciplina circense.

Clown: mimo que hace entradas cómicas y que sus gracias fincan en gestos y ademanes exagerados, acciones mudas, trajes ridículos.

Contorsionista: artista que ha hecho flexibles al extremo todas las articulaciones y músculos de su cuerpo por sucesivos dislocamientos iniciados a muy temprana edad.

Convites: invitación pública por calles y plazas por la compañía de circo a la gente.

Funambulistas (alambristas): acróbatas que hacen números de equilibrio sobre cuerdas o alambres tensos.

Graciosos: personajes cómicos populares que actuaban en los patios de maroma de la Nueva España.

Juegos icarios: movilización en el aire y simultánea de varios objetos o personas.

Juglares: personaje medieval que se valía de la declamación popular para la difusión de noticias cuyo atuendo imitaba a los nobles.

Loco del rey: personaje medieval representante del mal, con alguna discapacidad física, llamados también bufones del rey, que empleaban una vestimenta suntuosa y colorida junto con un sombrero de tres cuernos con cascabeles.

Marmotas: cartelones grandes con patas que se instalaban en el centro del pueblo como método de publicidad por parte de un circo.

Maroma: El espectáculo artístico ejecutado por los volantines o maromeros durante la Nueva España en los patios de maroma existentes previa la llegada del circo ecuestre europeo; en la actualidad designa a un circo pobre al aire libre.

Maromero (también llamados volantines): en La Nueva España eran los ejecutantes de los patios de maroma.

Mimos: artista que, renunciando al uso de la palabra, se caracteriza por realizar sus actuaciones mediante el empleo de gestos, lenguaje corporal, y por su vestimenta en tonos grisáceos y oscuros, además de emplear maquillaje en el rostro.

Pulsadas: equilibrismo sobre manos.

Redondel: pared alta de lona o madera que sirve de base para la cubierta de un circo o carpa.

Saltimbanquis: artistas nómadas de diversas culturas que deambulaban en pequeños grupos.

Trovadores: personaje medieval que mezclaba música, canto y literatura cuyo en sus presentaciones, vestido con un atuendo colorido y elegante.

Vagans: durante la Edad Media se llamó así al clérigo o estudiante que andaba errabundo como cantor, que carecía de todo respeto por la Iglesia, las clases dominantes, así como por toda tradición y costumbre.

Bibliografía

- Alfaro Salazar, F. H., et. al., (1997) *Espacios distantes... aún vivos. Las salas cinematográficas de la Ciudad de México*, México: UAM-Xochimilco.
- Anguiano, A., (2005) “La crisis de 1929 en México” en *Cien años de lucha de clases en México, 1876-1976*, Tomo 2, México: Ediciones Quinto Sol, S.A.
- Aróstegui, J., (2004) “Retos de la memoria y trabajos de la historia” en *Pasado y Memoria, Revista de Historia Contemporánea*, N. 3, España: Universidad de Alicante-Espagrafic.
- Aurrecoechea, J. M., et. al., (1993) *Puros cuentos: la historia de la historieta en México 1934-1950*, Tomo II, México: CONACULTA-Grijalbo.
- Ayala, R., (ed.) (1958) *Cancionero mexicano: homenaje a Guty Cárdenas*, N. 78, México: Editorial Salcedo
- Bajtín, M., (2003) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, España: Alianza Editorial.
- Burke, P., (1993) *Formas de hacer historia*, Madrid: Alianza Editorial.
- Bonfil, C., (1993) *Cantinflas: Águila o Sol*, México: CONACULTA.
- Casasola, G., (1989a) *Seis siglos de historia gráfica en México 1325-1976*, Vol. 4, México: CONACULTA-Editorial Gustavo Casasola, S.A.
- _____, (1989b) *Seis siglos de historia gráfica en México 1325-1976*, Vol. 8, México: CONACULTA-Editorial Gustavo Casasola, S.A.
- Castagnino, R., (1953) *El circo criollo: datos y documentos para su historia 1757-1924*, Buenos Aires: Lajouane.
- Ceballos, E., (1999) *El libro de oro de los payasos*, México: Escenología.
- Cowgill, G.L., (2003) “Teotihuacán, ciudad de misterios” en *Arqueología mexicana, Teotihuacán: ciudad de misterios*, Vol. XI, N. 64, México: Editorial Raíces.

- Cuesta Bustillo, J., (1998) "Memoria e historia. Un estado de la cuestión" en *Ayer*, No. 32.
- Debroise, O., (1998) *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*, México: Lecturas Mexicanas.
- De Garay, G., (2006) *Cuéntame tu vida*, México: Instituto Mora.
- Dueñas, P., (1990) *Historia documental del bolero mexicano*, México: Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos A.C.
- _____, (1994) *Las divas en el teatro de Revista Mexicano*, México: Dirección General de Culturas Populares-Asociación Mexicana de estudios Fonográficos A.C.
- Enciclopedia Grandes Civilizaciones, (2002a) "China: el país de la gran muralla" en *Grandes Civilizaciones*, España: Ediciones Rueda J.M., S.A.
- _____, (2002b) "Egipto: el imperio de los faraones" en *Grandes Civilizaciones*, España: Ediciones Rueda J.M., S.A.
- _____, (2002c) "Grecia: cuna de fundaciones y pensamiento" en *Grandes Civilizaciones*, España: Ediciones Rueda J.M., S.A.
- _____, (2002d) "Roma: en el origen de occidente" en *Grandes Civilizaciones*, España: Ediciones Rueda J.M., S.A.
- Gallo, M. A., (2005) "El nacionalismo institucionalizado" en *Cien años de lucha de clases en México, 1876-1976*, Tomo II, México: Ediciones Quinto Sol, S.A.
- García Parra, A. y M. M. Bustamante Harfush., (1999) *Tacubaya en la memoria*, México: Universidad Iberoamericana-Fundación Cultural Antonio Haghenbeck y de la Lama, I.A.P-Consejo de la Crónica de la Ciudad de México-Ciudad de México.
- González de la Vega y Alcántara, S. A., (2003) *¡Hijos de su politiquera! Las andanzas de: Jesús Martínez "Palillo". Biografía no autorizada*, México: Sociedad Cooperativa Trabajadores de Pascual-Fundación Cultural Trabajadores de Pascual y del Arte A.C.
- Ginzburg, C., (1997) *El queso y los gusanos*, Barcelona: Muchnik Editores S.A.

- Guadarrama Sánchez, Gloria (1999) "Presencia de la mujer en la asistencia social en México" en *Economía, Sociedad y Territorio*, Vol. II, N. 5, Enero-junio, México: El Colegio Mexiquense, A. C.
- Gutiérrez Nájera, M., (1985) *Espectáculos, teatro, conciertos, opera, opereta y zarzuela, tandas y títeres, circo y acrobacia, deportes y toros, gente de teatro, el público, la prensa, organización y locales*, compilación de Erwin K. Mapes, México: UNAM.
- Hauser, A., (2005) *Historia social de la literatura y el arte*, Tomo I, Segunda edición, España: DeBolsillo.
- Icaza, A. de., (1957) *Así era aquello... Sesenta años de vida Metropolitana*, México: Botas.
- Jiménez, A., (2000) *Lugares de gozo, retozo, ahogo y desahogo en la Ciudad de México*, México: Océano.
- Lacasta Serrano, J., (2010) "Música y danzas en las calles y plazuelas de la villa medieval" en *XIII Jornadas de Canto Gregoriano: música en la Hispania romana, visigoda y medieval*, España: IFC.
- Lasén Díaz, A., (1995) "Nota introductoria al texto de Maurice Halbwachs" en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, N. 69. España.
- Leal, J. F., (2009) "El circo y el cinematógrafo" en *Anales del cine en México, 1895-1911*, México: Voyeur.
- Le Goff, J., (1991) *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*, España: Paidós Básica.
- Madera Ferrón, H., s/f, "El bolero es eterno" en *Un siglo de bolero*, México: EDUSA.
- María y Campos, A. de., (1939). *Los payasos poetas del pueblo: el circo mexicano: crónica*, México: Botas.
- _____, (1956) *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*, México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.

- Mejía Prieto, J., (1972) *Historia de la Radio y la T.V en México*, México: Editores Asociados S. de R.L.
- Merlín Cruz, S., (1995) *Vida y milagros de las carpas: la carpa en México, 1930-1950*, México: INBA-CITRU.
- Meyer, E, et. al., (1978) *Imagen histórica de la fotografía en México*, México: INAH-SEP.
- Meyer, J., (2005) “La cristiada” en *Cien años de lucha de clases en México, 1876-1976*, Tomo II, México: Ediciones Quinto Sol, S.A.
- Meyer, L., (2000) “La institucionalización del nuevo régimen” en *Historia general de México*, México: Colegio de México.
- Monsiváis, C., (2000) “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX” en *Historia general de México*, México: Colegio de México.
- _____, (2005) “Zócalo, la Villa y anexas” en *Cien años de lucha de clases en México, 1876-1976*, Tomo II, México: Ediciones Quinto Sol, S.A.
- Morales, M., (1987) *Cómicos de México*, México: Panorama.
- Morales, T., (2009) *El arte del clown y del payaso*, México: CONACULTA-Escenología A.C.
- Muñoz Castillo, F., (1993) *Las reinas del trópico: María Antonieta Pons, Meche Barba, Amalia Aguilar, Ninon Sevilla, Rosa Carmina*, México: Grupo Azabache.
- Museo Nacional de Culturas Populares, (1984) *El país de las tandas: teatro de revista 1900-1940*, México: Dirección General de Culturas Populares- SEP.
- _____, (1986) *¡Ver para creer!: el circo en México*, México: Dirección General de Culturas Populares- SEP.
- _____, (1989) *¡El que se mueve no sale! Fotógrafos ambulantes*, México: Dirección General de Culturas Populares.
- Olea, H. R., (2010) *La revolución en Sinaloa*, México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana-Centro de Estudios Históricos del Noroeste A.C.

- Pacheco, J.E., (1981) *Las batallas en el desierto*, México: Era.
- Portilla, J., (1984) *Fenomenología del relaxo*, México: FCE-SEP-CREA.
- Quirarte, M., (1967) *Visión Panorámica de la historia de México*, México: Cultura.
- Ramo, L., (1961) *Historia de las variedades*, México: U.T.E.H.A.
- Ramos, S., (1965) *El perfil del hombre y la cultura en México*, México: Espasa-Calpe.
- Revolledo Cárdenas, J., (2003) *La fabulosa historia del circo en México*, México: CONACULTA-Escenología. A.C.
- Salvat, R., (1996) *El teatro como texto, como espectáculo*, 3^{era} edición, España: Montesinos Editor, S. L.
- Sarlo, B., (2005) *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*, Argentina: Siglo XXI
- Sevilla, A., (2003) *Los templos del buen bailar*, México: CONACULTA-Dirección General de Culturas Populares e Indígenas.
- Sosenski, Susana (2010) “Entre prácticas, instituciones y discursos: trabajadores infantiles en la ciudad de México (1920-1934)” en *Historia Mexicana*, Vol. LX, N. 2, Octubre-Diciembre, México: Colegio de México.
- Vega y Monrroy, L., (1979) *Crónicas nostálgicas: estampas de la Ciudad de México*, México: JUS.
- Yzquierdo Perrín, R., (2008) “Aspectos de la vida cotidiana en el románico y gótico de Galicia” en *Arte y vida cotidiana en la época medieval*, España: IFC.

Tesis

- Martínez Soto, J., (2009) *El Teatro de Revista en la Revolución Mexicana: una visión histórica desde la farándula*, Tesis de Licenciatura, México, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Historia, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Cibergrafía

- “Anfiteatro Flavio” disponible en <http://historiadelarte-amparosantos.blogspot.mx>
[Accesado el 8 de agosto de 2011]
- “Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española” disponible en <http://rae.es>
[Accesado el 12 de julio de 2012].
- “El teatro a través del tiempo” disponible en <http://www.memoriaurbanaforoactivo.com>
[Accesado el 11 de noviembre de 2011].
- “Escultura de marfil de un acróbata cretense” disponible <http://www.flickr.com> [Accesado el 12 de agosto de 2011].
- “Fiebre puerperal” disponible en <http://www.latinsalud.com> [Accesado el 7 de julio de 2012].
- “La comedia del arte” en *Revista de artes* (2011), N. 25, Marzo-abril, Argentina, disponible en <http://www.revistadeartes.com.ar> [Accesado el 20 de noviembre de 2011].
- “Los tarzanes” disponible en <http://lucha-reyes.blogspot.com> [Accesado el 17 de abril de 2012].
- “Músico medieval” disponible en <http://juan-parafraasis.blogspot.mx> [Accesado el 5 de enero de 2012].
- “Plano de un circo romano” disponible en <http://loslugarestienenmemoria.blogspot.mx>
[Accesado el 13 de agosto de 2011].
- “Reliquia de amor” disponible en <http://www.tangolettras.com> [Accesado el 4 de enero de 2012].
- “Tosferina” disponible en <http://www.nlm.nih.gov> [Accesado el 6 de julio de 2012].

- Alegre García, S., (2008) “La danzarina del Museo Egipcio de Turín” disponible en <http://www.egiptologia.com> [Accesado el 11 de diciembre de 2010].
- Brozas Polo, M. y M. V. Pedraz, s/f., “Imágenes del cuerpo invertido en L’ acrobatie et les acrobates” (1903) de G. Strehly” en *Educación física y deportiva*, N. 58, s/l., disponible en <http://articulos-apunts.edutec.com> [Accesado el día 20 de noviembre de 2010].
- Dauven, L., (1988) “Un arte de lo imposible. Caballistas y acróbatas renuevan la perpetua juventud del circo” en *El Correo*, Año XLI, Enero, UNESCO, disponible en <http://www.unesdoc.unesco.org>. [Accesado el día 22 de septiembre de 2010].
- Gutiérrez, H., (2011) “La pasión por volar” disponible en <http://lacomunidad.elpais.com> [Accesado el 18 de septiembre de 2011].
- Hippisley Coxe, A., (1988) “Nacimiento de un arte. El circo comenzó a los lomos de un caballo” en *El Correo*, Año XLI, Enero, UNESCO, disponible en <http://www.unesdoc.unesco.org>. [Accesado el día 22 de septiembre de 2010].
- Minghua, H., (1988) “Las cien diversiones: dos mil años de inagotable acrobacia China” en *El Correo*, Año XLI, Enero, UNESCO, disponible en <http://www.unesdoc.unesco.org>. [Accesado el día 22 de septiembre de 2010].
- Monsiváis, C., s.f., “Es el pachuco un sujeto singular: Tin Tan” en *Inter Medios*, s.n., disponible en <http://ecdodoc.iteso.mx> [Accesado el 28 de diciembre de 2011].
- Otero León, L., (2008) “Las memorias como género literario y filosófico en Simone de Beauvoir: Memorialismo, Bildungsroman y Crítica de Género” en *A Parte Reí, Revista Filosófica*, No. 60, Noviembre, disponible en <http://serbal.pntic.mec.es> [Accesado el 8 de noviembre de 2012].
- Pérez Montfort, R., (2003) “Circo, teatro y variedades. Diversiones en la Ciudad de México a finales del porfiriato”, en *Alteridades*, Año/vol. 13, N. 026, Julio-Diciembre, México: UAM-Iztapalapa, disponible en <http://www.redalyc.uaemex.mx> [Accesado el día 8 de noviembre de 2010].

Renevey, M. (1988) “Escuelas para los artistas” en *El Correo*, Año XLI, Enero, UNESCO, disponible en <http://www.unesdoc.unesco.org>. [Accesado el día 22 de septiembre de 2010].

Revolledo Cárdenas, J., s.f., “La historia mínima del circo en México”, s/l., disponible en <http://www.circonteudo.com> [Accesado el día 8 de noviembre de 2010].

Saxon, A., (1988) “El mayor espectáculo del mundo. Los fastos colosales del circo norteamericano desde P.T. Barnun hasta hoy” en *El Correo*, Año XLI, Enero, UNESCO, disponible en <http://www.unesdoc.unesco.org>. [Accesado el día 22 de septiembre de 2010].

Verdugo Fuentes, W., (2008) “Mario Moreno Cantinflas” en *Vogue*, disponible en <http://cantinflasenvogue.blogspot.com> [Accesado el 16 de septiembre de 2011].

CD-Roms

Berlanga Robles, G., (2009) “Larga vida a los Rosete Aranda: Carlos v. Espinal toma la estafeta” en *Teatro Carpa Rosete Aranda Empresa Carlos v. Espinal e hijos (1900-1961)*, [CD-Room] México: INBA-CITRU.

Circus Circensis, (2006) *Revolución y circo*, [DVD] México: SEP-Dirección General de Televisión Educativa-Centro de Entretenimiento Televisivo,

Merlín Cruz, S., (2010) *Vida y milagros de las carpas: la carpa en México, 1930-1950* [CD-Room] México: INBA-CITRU.

Miranda Silva, F., (2009) “El mundo en miniatura de los títeres Rosete Aranda” en *Empresa Nacional Mexicana de Autómatas Hermanos Rosete Aranda (1835-1942)*, [CD-Room] México: INBA-CITRU.

Muñoz Güemes, S., (1987) *Tatay*, [DVD], México: Centro de Capacitación Cinematográfica.

Ramos Smith, M., (2008) “Los espectáculos itinerantes en el Virreinato de Nueva España” en *Versistas de la escena: la maroma campesina*, [CD-Room] México: INBA-CITRU.

Fuentes orales

Entrevistas a Mercedes Reyes Castillo: 2 de septiembre de 2010; 29 de junio de 2011; 27 de julio de 2011.

Correo electrónico

Linares, J., (2012) “*Re: actualizaciones*”, correo electrónico a.C. Andrade (andrade_cintis@yahoo.com.mx), Jueves 11 de octubre de 2012.

Documentos Personales

Credencial de afiliación a la Unión Nacional de Artistas de Variedades y Similares de Mercedes Reyes Castillo, fechada el seis de noviembre de 1933.

Fotografía familiar de Mercedes Reyes castillo, fechada el cuatro de mayo de 1926.

Invitación de función de beneficio de Mercedes Reyes Castillo y Aurora Díaz Castillo del Teatro Salón Guty Cárdenas, fechada el veinte de abril de 1932.

Renovación de la credencial de la Unión Nacional de Artistas de Variedades y Similares de Mercedes Reyes Castillo, fechada el veintiocho de enero de 1936.

Otras fuentes

Desplegado, "Sigue la huelga de los salones carpas", México, D.F., agosto 18 de 1934, emitido por la Unión de Espectáculos Populares, consultado en el Fondo documental La Carpa en México.

Programas de mano del Fondo documental la Carpa en México: circo Rea (1876); salón de la Época (1880); Patio de San Lorenzo (1880); Patio El Recreo (1880); Patio Reforma (1880); circo Victoria (1903); circo Treviño (1904); circo Metropolitano (1904); circo Angloamericano (1905); circo Meridional (1907); salón Teatro Variedades (1917); Cine-salón Seyé (1917); Teatro Salón Cuauhtémoc (1926); Teatro Salón Michel (1928); Salón Modelo (1928).