

## **“El teatro en Ciudad Juárez, 1900-1920”**

### **“Theater in Ciudad Juárez, 1900-1920”**

(This pdf version contains no images. For the original article go to  
<http://www.calstatela.edu/misc/karpa/KARPA8a/Site Folder/mendoza.html> )

### **Juan Manuel Mendoza Guerrero**

Profesor de Ciencias Sociales  
Universidad Autónoma de Sinaloa.

#### **Resumen:**

El teatro en Ciudad Juárez, Chihuahua, México durante las primeras dos décadas del siglo XX fue un sitio desde donde se construyeron fronteras de clase, género y nacionalidad. A través de esta actividad artística, especialmente a partir de la producción y el consumo de espectáculos, se afirmó la pertenencia social y cultural de individuos y colectivos. Las demandas de cambio, implícitas en la promesa de la revolución social de 1910, tuvo resonancia en el teatro al desafiarse los tipos de diversión pública que reforzaban una sociedad elitista y dominante, carente de hegemonía y consenso. En la frontera prosperaron los ecos libertarios del centro y del norte de México, a la vez que se aprovechó la cercanía con Estados Unidos para democratizar el consumo de la diversión, lo que eventualmente significó mayor inclusión social. La masificación del espectáculo de 1920, cuyo único requisito era que la gente pudiera pagar la entrada, no benefició a las mujeres, quienes otrora ocuparon un lugar preponderante en la zarzuela y ópera, porque las nuevas diversiones (box, automovilismo, etc.) eran masculinas.

#### **Palabras clave:**

Teatro - Ciudad Juárez - Clase social

#### **Abstract:**

During the first two decades of the twentieth century, theater in Ciudad Juarez, Chihuahua, Mexico, was a place where class, gender and nationality borders were built. Theater--especially through the production and consumption of shows--helped in consolidating cultural and social belonging for individuals and social groups. Demands for change implicit in promises by the social revolution of 1910 resonated in the theater stage. Thus, theater challenged existing forms of public entertainment reinforcing an elitist and dominant society, which lacked hegemony and consensus. Libertarian echoes coming from Central and Northern Mexico thrived on the border, and the proximity of the United States helped to democratize the consumption of shows, which eventually meant greater social inclusion. The massification of shows in the 1920s--as their only requirement was for people to pay admission fees--did not benefit women. They once had a preponderant place in zarzuela and opera, but new entertainment forms (box, car races, and so on) were masculine.

#### **Keywords:**

Theater - Ciudad Juárez - Social class.

## **Introducción**

La tarea de estudiar el teatro en Ciudad Juárez en las primeras dos décadas del siglo XX representa un gran reto porque la información disponible prioriza algo que pudiera llamarse teatro “socialmente” aceptable. Tanto los documentos del Ayuntamiento de Juárez, así como revistas y periódicos, se enfocan primordialmente a las acciones de las compañías artísticas comerciales más importantes, quienes seguían cierta formalidad en el sentido de que llegaban a la ciudad, obtenían un permiso del municipio, se presentaban por largas temporadas y abandonaban la ciudad. Sin embargo, no se tiene un recuento completo de actores y actrices de carpa, exhibiciones artísticas de barrios, o incluso actores que hayan trabajado en bares o en lugares menos famosos que el Teatro Juárez, por mucho el ícono del “buen teatro” en Ciudad Juárez.

Uno de los obstáculos a los que se enfrentó esta investigación fue la falta de fuentes que dieran cuenta de las diversiones populares que tal vez tuvieron como espacios las calles, las plazas, los barrios, las ferias y las iglesias. No existe un registro histórico de estos eventos porque tal vez no entraban dentro de cierta moda, es decir, desde la perspectiva de los periódicos y revistas, se trataba de espectáculos plebeyos no dignos de que quedara un testimonio de ellos. Con la información disponible, se infieren dos características del teatro en Ciudad Juárez: una festividad histriónica reservada para aquellos que gustan de los géneros de la época como zarzuela y ópera, y el uso de artistas foráneos ante una supuesta ausencia de talentos locales. Sobre esto último, aunque existe un afán por auto denigrar el talento local en aras de destacar que los artistas de fuera eran los mejores, es posible detectar actores y actrices locales cuyos objetivos eran la recaudación de fondos para beneficencia pública. De acuerdo a información encontrada en el Archivo Histórico Municipal de Ciudad Juárez (AHMCJ, de aquí en adelante) El Club Recreativo de Ciudad Juárez, participó en el Concierto de la Caridad, actuando en éste: Beatriz viuda de Fernández, Julia Escobosa, Luz Vargas, Amalia Estavillo, Concha Gonzales y Belle Gillespie. (*Revista internacional*, AHMCJ, legajo 83, 3 de febrero de 1906)

El fuerte de las compañías dramáticas era la presentación de zarzuelas y óperas, aunque eventualmente presentaban música, poesía y teatro. Pero el estilo y la moda era presentar fundamentalmente zarzuela española y operas europeas. A través de ser espectador, director o actor de estas obras se pretendía ser moderno y civilizado. El estar fuera de esta moda, era otra manera de ser arcaico e imberbe. Por eso, entre la asistencia al teatro en Juárez siempre se destacaba la presencia de lo “mejor de nuestra sociedad”. Los periódicos de la época destacaban la presencia, entre los asistentes, del gobernador del estado, mientras el Reglamento de Teatros en Juárez exigía que las compañías tuvieran disponibles tres lugares para las autoridades del municipio, sin costo para éste.

Este teatro que trató de representar el progreso y la modernidad necesitó de complementos que lo hicieran ver como un todo. A la vez que las obras de zarzuela y óperas, los espacios donde se presentaban deberían de estar acorde. En este sentido, la construcción física del Teatro Juárez en 1904 en Ciudad Juárez vino a ser un complemento imprescindible para estar a tono con los espacios necesarios de la modernidad y la “civilización”. El Teatro Juárez debería tener su propia calle, bautizada con su mismo nombre, emulando de esta manera algo que se había hecho en otras ciudades del país y en las comunidades mexicanas de los Estados Unidos. Según datos del AHMCJ, la localización del teatro en Juárez debería estar dentro del perímetro de lo que la Jefatura Política de Ciudad Juárez llamaba la “Ciudad Moderna” que, a tono con los tiempos, esta

Jefatura ordenó a los habitantes que vivían dentro de este perímetro, limpiaran sus lotes y corrales, instalaran banquetas de madera, asfalto o cemento, y construyeran bardas en sus propiedades, so pena de recibir una multa de 10 a 25 pesos. (Legajo 83, 3 de febrero de 1906, 5)

La actividad teatral en Juárez durante el periodo de 1900 a 1920 en realidad era representante de una modernidad moribunda y la semilla de una propuesta teatral con géneros más incluyentes. Tanto las temáticas, los géneros, la autoría de las obras, los espacios, el público y los actores y actrices, fueron sometidos a un cuestionamiento profundo por la situación social y económica existente durante el mismo periodo. Debido a esto es que entre los años 1910 y 1920 se empezó a manifestar, como algo embrionario, un proceso de mexicanización del teatro, una expansión de espectáculos socialmente más incluyentes, el surgimiento de manifestaciones artísticas folclóricas, a la vez que una mayor influencia de diversiones estadounidenses, resultando estas últimas parte importante en la vida cotidiana de los moradores de la frontera sur del Bravo.

### **Ambiente social en Ciudad Juárez**

Durante la primera década del siglo XX la mayoría de la población del estado de Chihuahua estaba viviendo situaciones económicas y sociales muy difíciles. Como en una especie de noticia, la *Revista Internacional*, editada en Ciudad Juárez, reprodujo un informe enviado por el Cónsul de los Estados Unidos en Juárez, Thomas Edwards, a sus superiores, en el que describe la situación económica y social de Juárez de 1905. Edwards habla de una situación depresiva de los negocios de la ciudad y el decaimiento de la agricultura en Juárez. Las causas, según dejó constancia el Cónsul en documentos atesorados en el AHMCJ, se debieron al cercenamiento de las aguas de Juárez por sus “compatriotas” de Nuevo México y a la abolición de la zona libre. Esta situación provocó que los trabajadores del campo abandonaran sus parcelas en el Valle de Juárez y que la gente de la ciudad se fuera a vivir en El Paso. (Legajo 83, 2 de diciembre de 1905, 1.)

Al mismo tiempo que la gente huía de esta frontera, del sur llegaban contingentes con miras de pasar al norte. Tan sólo en 1906 llegaron a Juárez más de 22 mil personas en busca de un nuevo porvenir. (*El Correo de Chihuahua*, 12 de enero de 1907) Las condiciones en que llegaban estos mexicanos a las calles de Juárez, a decir de un reporte de prensa, era de seres harapientos y hambrientos. Algunos sectores de la Iglesia Católica y el Gobierno veían con recelo que los peones y otros trabajadores de la ciudad se fuera a vivir a El Paso y abandonaran las haciendas y las ciudades en busca de un sueño que tenían mucho de fantasía ya que el beneficio pecuniario que podían obtener en los trabajos agrícolas y del ferrocarril en los Estados Unidos, no compensaba los costos de la discriminación y de la explotación de que eran objeto (*El Correo de Chihuahua*, 30 de julio de 1910). Este sentimiento de la Iglesia Católica y del Gobierno mexicano acerca de la vida de los inmigrantes mexicanos en Estados Unidos, estaba fundado en las noticias que llegaban a México de las condiciones de vida en los barrios estadounidenses, el tratamiento discriminatorio que recibían los niños mexicanos en las escuelas públicas estadounidenses y las promesas económicas no cumplidas por los enganchadores y patrones. El abandono de la fuerza de trabajo mexicana que se enfilaba hacia los Estados Unidos, apuntaba la *Revista Internacional*, estaba dejando sin brazos disponibles a la cosecha de algodón y café. Las

familias y las comunidades se desintegraban debido a la migración, misma que era provocada por los bajos salarios que se pagaban en México. (*Revista internacional*, AHMCJ, legajo 83, 3 de febrero de 1906, 2)

Estos hombres, mujeres y niños que llegaron a Juárez, especialmente aquellos que provenían del medio rural, antes y después del inicio de la revolución mexicana, poco o nada tenían que ver con el aire intelectual europeo de la ópera y la zarzuela que engalanaban los teatros y cines de Chihuahua y Juárez. El proyecto cultural del Estado y de la clase alta de Juárez aspiraba, por una parte, a emular las modas culturales europeas, al mismo tiempo que, debido a su condición de frontera, la hacía más susceptible, más que el resto del país, de recibir influencia de los Estados Unidos y en este sentido impulsaban en las escuelas y en la sociedad civil, números de arte con dosis de nacionalismo mexicano que contrarrestaban esa influencia.

El mecanismo de precios era otra manera de excluir a la clase trabajadora del teatro de zarzuela. El precio de las entradas de teatro era alrededor de 25 centavos en los lugares más económicos. Esto constituía una gran parte del salario mínimo de aquella época. Aparte, como apunta J. Blaine Gwin, la mayoría de los recién llegados a la frontera de Juárez eran analfabetos (129). Aunque no se les pedía una prueba de lectura y escritura para poder asistir a las funciones de teatro, saber el alfabeto era importante a la hora de asistir a las funciones de teatro ya que una parte de la publicidad se hacía en papel escrito, como lo muestra los carteles aprobados por el municipio, los cuales eran pegados por la ciudad, y el programa de la función que también era escrito. Una identidad de clase trabajadora desanimaba a los pobres a mezclarse en un mismo espacio con gente de dinero. Los pudientes tenían aires intelectuales y estaban dispuestos a disfrutar las temáticas de las zarzuelas y óperas que pertenecían a lo más renombrado de España, Italia y Francia.

La frontera, una herida abierta de tres mil kilómetros, como ha dado en llamarle Gloria Anzaldúa, siempre fue una paradoja cuando se trata de México y Texas. Los malos tratos, la discriminación y linchamientos de mexicanos en Texas, llegaron al teatro. En el *Correo de Chihuahua* había una crítica sistemática del tratamiento de discriminación que los “americanos” les daban a los inmigrantes mexicanos de principios del siglo XX. A menudo aparece una y otra queja de la situación que están pasando los inmigrantes mexicanos en Estados Unidos, particularmente aquellos que vivían en El Paso, Texas. Se compara la situación de estos inmigrantes con la situación que al mismo tiempo están pasando los afroamericanos en los Estados Unidos. Mucho se critica la paradoja de una supuesta supremacía y civilización de Estados Unidos y un trato discriminatorio racial y étnico. Los registros del AHMCJ dan cuenta de que en Ciudad Juárez se presentó en 1910 la obra *La Cabaña del Tío Tom*, misma que hace alusión a la vida de esclavitud de los afroamericanos, quienes para estas fechas empezaron a emigrar del sur estadounidense a ciudades como El Paso, Texas. (Legajo 282, 1910.)

En este ambiente de una fuerte migración del medio rural y urbano rumbo a la frontera de Juárez y a los Estados Unidos, se impulsó a través del teatro y de la educación, una idea de modernidad y progreso por medio de la representación de obra y cantos europeos, con los consabidos cambios que los actores hacían, pero que no se apartaban de ser una copia de las diversiones del viejo continente. Al mismo tiempo, estaba gestándose un teatro nacionalista con obras escritas por mexicanos y temas que hacían referencia al

país, un teatro de la calle, como las carpas, y la introducción de pasatiempos como el box y el cine.

### **Teatro en Juárez: espacio, temática y la hermandad del río**

Una parte muy importante de la diversión de Juárez y de la comunidad mexicana en El Paso giraba alrededor de las fiestas patrias, particularmente la celebración del Día de la Independencia de México, celebración que duraba cuatro días. En cada aniversario aparecían actores y actrices no conocidos comercialmente que participaban en los eventos patrios, declamando o actuando en pequeñas comedias montadas ex profeso por maestros y alumnos de las escuelas públicas. El AHMCJ registró que en 1905 participó la niña Concepción Chávez con una recitación titulada “15 de Septiembre” y los alumnos de la Escuela “2 de Abril” montaron la comedia en un acto llamada “El Grito de Dolores”. (Folleto sin número de legajo) Para 1910, las celebraciones de la independencia de México fueron más en grande puesto que este año se celebró el centenario del inicio del Movimiento de Independencia en México. La Junta Patriótica y la Jefatura Política dieron inicio a la celebración en la madrugada del 14 de septiembre. Durante los primeros dos días de fiesta, en la Ciudad Moderna se tuvo a bien inaugurar el kiosco y embanquetado de la Plaza de la Constitución, el ensanchamiento de la Calle del Comercio y la prolongación de la red hidráulica de la Avenida Juárez.

A lo largo de los cuatro días de fiestas se escucharon serenatas en la plaza, fuegos artificiales, el himno nacional fue cantado por Cleopatra Fourzan y las bandas civiles y militares tocaron dianas. Las fiestas patrias eran una ocasión especial para que pudiera asistir quien quisiera, puesto que las celebraciones eran espacios abiertos y no tenían costo. A cualquier evento se podía entrar, excepto al banquete que se ofrecía al gobernador en el último día celebración. Según documentos del AHMCJ, el banquete del Gobernador en la Aduana Fronteriza de Juárez, a la vez que reunía a la clase alta de Juárez, daba por terminado uno de los momentos en que las barreras de clase en el arte y la diversión parecieran borrarse. Con ello no se quiere decir que las fiestas patrias eran enteramente populares, pues quienes las dirigían y diseñaban eran funcionarios del Gobierno, concebidas por el Estado tal vez como un medio para moldear la conciencia patria de los habitantes de su jurisdicción. Sin embargo, estos eventos daban oportunidad para que la gente asistiera a funciones y participara como espectadores, músicos o actores en ellas. (Legajo 267, 1910) Ya para 1917, las fiestas patrias organizadas por el gobierno municipal de Juárez muestran un magro programa que era un reflejo de las condiciones de las finanzas públicas y del estado de revuelta social que se vivía en la localidad. Ya no se trataba del evento que se había hecho siete años atrás. Estas fiestas estuvieron compuestas de declamaciones escolares, un poco de música, seguramente de las bandas militares, y una velada literaria. (Legajo sin número, 1917)

En general, la celebración de las fiestas patrias, a lo largo de la década de 1910, tenía una conexión directa con las actividades teatrales de la localidad y con el papel que las mujeres desarrollaban en el teatro y en la comunidad. Una parte de los costos de la celebración patria era sostenido por la recaudación que se lograba de distracciones artísticas ofrecidas por actrices y actores que, todo parece indicar, eran locales y no profesionales, ya que sus apellidos suenan familiares con gente muy conocida de la localidad como Escobar y Samaniego. Además estos apellidos no son los mismos que los de las actrices y actores de

las compañías más famosas, las de S. Lacoma y de Ricardo de la Vega. Estos espectáculos a beneficio de los fondos del centenario tenían un repertorio, tanto en música como en teatro, enteramente refinado. En estos actos, de acuerdo a registros del AHMCJ, seguramente se esperaba que gente de El Paso viniera ya que la invitación termina diciendo “Habrán tranvías para El Paso, Texas, a la hora que termina la función”. (Legajo 282, 1910)

Aparte de las fiestas patrias, otro espacio para presenciar teatro en Juárez eran las ferias populares que se llevaban a cabo anualmente. A decir de Felipe Talavera, cronista de Ciudad Juárez, las ferias, una de las cuales se celebraba del 8 al 31 de diciembre de cada año, eran arenas donde se presentaban obras teatrales para la clase baja. Junto a otros comerciantes de la feria, se instalaban carpas para representar comedias y dramas. (Entrevista realizada por el autor al Lic. Felipe Talavera García) Estas ferias podían instalarse también durante las fiestas comunitarias que, según el AHMCJ, datan de cuando menos el siglo XIX, tal era el caso del festejo de la Virgen de Guadalupe en Juárez. (*Revista internacional*, AHMCJ, legajo 83, 10 de diciembre de 1988) También la celebración de la Fiesta de San Lorenzo que daba inicio el 10 de abril de cada año (*El Correo de Chihuahua*, 11 de julio de 1902).

El crecimiento de la población migrante en la frontera y una mayor inclusión social de la gente con menos recursos económicos, dio paso a la llegada del teatro de carpa a la frontera Juárez- El Paso después de 1910. Ambos lados de la frontera fueron testigos de la presencia de este tipo de diversión popular, el cual, a diferencia de la zarzuela, era más barato, era presentado bajo lonas instaladas en terrenos baldíos, los actores eran personas de barrios que habían llevado una buena parte de su vida cotidiana a escena. En este evento se daba una interacción directa entre actores y público a través de alburas e insultos mutuos, chistes, y juegos sexuales (Haney 442). A la carpa se daban cita “boleros, chafiretes, gatas, mecaperos, rotos, catrines, militares, prostitutas, ministros e intelectuales” (Ybarra-Fausto 54). Documentos del AHMCJ dan cuenta de que la “Carpa Imperio” se presentó en Ciudad Juárez en 1917; sólo cobraba 5 centavos la entrada y anunciaba cine y variedades con un repertorio que mezclaba comicidad y música. Ante la popularidad de la carpa y el rendimiento económico de la misma, compañías de zarzuela y ópera como la de Ricardo de la Vega montaron desde 1914 la Carpa Sanabia. La estudiosa Elizabeth Cantú cree que la incursión de compañías de teatro al negocio de las carpas está relacionado con el estado de violencia que vivía México en los 1910s ya que esta situación obligó a estas compañías a sedentarizarse y a explotar a un público más pequeño, lo que las empujó a la diversificación (Cantú 98-99 y 136)

## **Temáticas**

En los primeros cuatro años del siglo XX era común que las compañías artísticas que hacían largas temporadas en la capital de Chihuahua vinieran a Juárez. La justificación económica de esto era que las compañías de teatros u otros espectáculos seguían ciertas rutas que les permitía maximizar sus ingresos. De esta manera, después de pasar una temporada en la frontera de Juárez podían cruzar el río y hacer temporadas en los valles de Texas y luego regresar a México. Manuel de la Presa, músico excéntrico y transformista, quien se presentó en Chihuahua capital durante julio de 1902 vino a Juárez en septiembre del mismo año, pero luego de estar una temporada trabajando en la ciudad, perdió todo su

capital en un incendio. (*El Correo de Chihuahua*, 11 de Julio y 3 de septiembre de 1902) El mismo patrón de trazado de rutas, era seguida por otros tipos de diversiones. El torero y revistero Carlos Moreno, luego de hacer una temporada en la capital de Chihuahua, se enfiló rumbo a Ciudad Juárez (*El Correo de Chihuahua*, 20 de Noviembre de 1902)

Como se mencionó anteriormente, el tipo de teatro dominante de la época era la zarzuela que era una especie de drama con canto y parlamentos hablados. Este teatro en este periodo, era acompañado de otros números como ópera, teatro puro, cine u otra diversión para dar cuerpo a toda una función. Aunque siempre se trató, lo menos posible, de apartarse de los de la zarzuela europea, lo cierto es que en estos eventos sí se dejaba ver la aportación mexicana a los mismos. Como lo constata documentos del AHMCJ, el hecho que las actrices y actores fueron mexicanos, que se presentaran obras como “La Llorona” o “Chin Chun Chan”, mostraba ingredientes nacionales. (Legajo 282, 1910) Sin embargo, el teatro “de altura” como llamaban en esa época a la zarzuela y a la ópera, presentado en el Teatro Juárez, era una carta de presentación de la sociedad juarense con los extranjeros que tuvieran a bien visitarla. Hacia finales de la década de 1910, cuando Francisco Villa estaba viviendo en Juárez, vino una delegación japonesa a entrevistarse con él. Al final de la reunión, Villa, como anfitrión, condujo al contingente nipón, comandados por el Almirante Yamomoto, a ver teatro de altura en el Juárez, según narra Felipe Talavera. (Entrevista personal)

Lo culto siempre se relacionó como algo venido de fuera de la frontera. Por eso un elemento cultural distintivo en los inicios del siglo, y que tiene que ver con una práctica establecida desde siglos atrás, era la de un contacto permanente entre los eventos artísticos del centro de México y la frontera. Mucho de esta práctica se explica por una supuesta “supremacía” cultural del centro con relación al resto del país. Esta “supremacía”, que mucho tiene que ver con la concentración del poder, las finanzas y las decisiones en la Ciudad de México, era una idea concebida por quienes lo ejercían así como por quienes lo recibían. La presencia cultural del centro de México en cuanto al teatro se refiere, rebasaba la frontera mexicana. Prácticamente desde la colonia novohispana, actores y actrices de la Ciudad de México recorrían misiones y pueblos llevando con ellos espectáculos de comedia y drama. El teatro profesional en español en Estados Unidos, tiene sus orígenes en la mitad del siglo XIX cuando grupos de actores itinerantes de México iban a la costa Oeste de los Estados Unidos a ofrecer exhibiciones artísticas en las antiguas misiones como San Francisco, Los Ángeles y San Diego (Kanellos 1). Ya en el siglo XX una de las empresas de teatro más importantes que llegaban a la frontera de Juárez-El Paso era la de Ricardo de la Vega, quien tenía su matriz en Torreón. De acuerdo a los permisos que otorgó la Jefatura Política para que se presentara obras de teatro en Juárez, ninguno fue para compañías ni actores locales. Según el historiador de teatro Antonio Magaña, el único teatro regional con una temática local era Yucatán (119). Y es que del sur de la frontera norte de México llegaban novedades artísticas que traían el último grito de la moda europea como las zarzuelas compuestas por autores del Viejo Mundo y los aparatos de cine *Pathé Frères* de París. Sin embargo, en este mismo periodo se pueden apreciar que también vienen de lugares como Chiapas que traen en su repertorio diversiones artísticas más cercano a una búsqueda de una identidad del nuevo mexicano. Acompañado de un menú de canciones europeas y mexicanas, se presentó en Juárez en 1904 la percusión de un instrumento que al parecer era desconocido por los fronterizos. Le llamaban el melodioso, de acuerdo a

materiales encontrados en el AHMCJ, pero en realidad se trataba de la marimba. El repertorio de este instrumento incluyó canciones utilizadas en las zarzuelas y la ópera, sin embargo también entonaron jarabes chiapanecos y danzones habaneros. (Legajo 55, 1904) La frontera norte mexicana, y en este caso particular de Juárez, se adelantó en algunos aspectos a los acontecimientos culturales del país, esto debido a la necesidad que esta área tenía de encontrar una identidad que, por una parte fuera explotable económicamente, y por la otra permitiera contrarrestar la influencia cada vez más grande de los productos culturales de los Estados Unidos, especialmente del cine. Para Antonio Magaña existieron dos etapas en el teatro nacional entre 1900 y 1920. La primera, de 1900 a 1909, que es una prolongación del siglo XIX con las mismas tendencias; mientras que de 1910 a 1918 aparece el teatro folklórico, con elementos plásticos, personajes y música típica, momento de la revista mexicana, cuyo auge rápido sustituye al del género chico español, y cuyos materiales estaban enriquecidos por la ardiente y apasionada actualidad político-social (122). En Juárez, al menos la tendencia folklórica, como lo muestra la presencia de la marimba, **sucede con anticipación.**

A pesar de estos aires nacionalistas y de una presencia más frecuente de carpas en la segunda década del siglo XX, la vasta mayoría de obras pertenecían al teatro de tradición, es decir zarzuela y ópera. Siempre dominada por las empresas de Ricardo de la Vega y S. Lacoma, mismos que ya para 1920 aparecen en los carteles como socios. Estos últimos espectáculos, a medida que pasa el tiempo van incorporando a sus paquetes de diversión el cine, la magia, eventos nacionalistas como obras de teatro históricas, también incorporan a magos e ilusionistas estadounidenses. Aún en 1910, aunque ya se incorporan todos estos elementos al paquete de diversiones, la misión de las diversiones, por ejemplo de la Empresa S. Lacoma, sigue siendo la misma de años anteriores: “la diversión más culta, moral e instructiva”, de acuerdo a los hallazgos en el AHMCJ. (Legajo sin número, 1910) Las características novedosas en las presentaciones de estas empresas en Juárez son que empiezan a incorporar cada vez más obras escritas por mexicanos y el uso de temáticas que tienen que ver con más personajes e historias de México. Tal vez debido a las fiestas del centenario, 1910 fue un año prolífico en los espectáculos en Juárez. A través de los permisos de presentación que otorgaba la Jefatura Política, se puede advertir que en este año se presentó la obra de costumbres mexicanas “Chucho El Roto”. (Legajo 282, 1910) Esta obra trata de un bandido generoso que escapa de la cárcel de San Juan de Úlua, Veracruz, obra que décadas después se convirtiera en todo un acontecimiento radiofónico. De igual manera, para el mismo año se presentó en el Teatro Juárez obras escritas por el actor y autor mexicano Hilario Altamirano. (Legajo 282, 1910)

La zarzuela española y la ópera estaban incomodando a la sociedad mexicana en cuanto a que éstas no correspondían ni con la realidad política y social del país ni con la modernización tecnológica que estaba trayendo espectáculos novedosos, como el cine. En una cintilla de publicidad en la Ciudad de México en 1919, dice: “quién dijo que el género antiguo de zarzuela ya no gustaba en México? Quien eso afirme que vaya noche a noche al Principal y verá lo que es cantar bien y lo que es entusiasmo en el público” (*Excelsior*, 22 de enero de 1919)

La revolución mexicana no cambió drásticamente la temática del teatro debido a varias razones. En primer lugar, tanto los cambios sociales como culturales no sucedieron



inmediatamente en México y el teatro no podía ser la excepción; en segundo lugar, prevaleció la censura al teatro que pretendiera ser un teatro social, apegado a la realidad política y social del país, ya que se concebía a los actores y sus obras como algo que debería permanecer puro, alejado de la política. No obstante, la revolución mexicana dio nuevos materiales, para aquellos tiempos marginales, a los escritores y dramaturgos de teatro. Entre ellos Ricardo Flores Magón que escribió “Verdugos y víctimas: Tierra y libertad” (Magaña 118). La revolución mexicana en Chihuahua elevó el orgullo regional ya que algunos de los dirigentes rebeldes así como sus tropas eran de estas tierras. De alguna manera era una forma de rompimiento político y cultural con el centro del país. En el teatro esto no fue tan evidente, no obstante, los problemas que la lucha armada acarreó para la libre movilidad en el territorio chihuahuense, permitió que la ausencia de las grandes compañías de teatro fueran substituidas por talentos locales. En Juárez, el número de obras de teatro aumentaron en los primeros dos o tres años de revolución, principalmente aquellos de las compañías de De La Vega y Lacoma. La razón de este fenómeno coincide en parte con lo que apunta Elizabeth Ramírez en el sentido de que la revolución mexicana sedentarizó las diversiones artísticas. Muchos de estas compañías, que antes eran itinerantes, eligieron como centros de operaciones a ciudades de Estados Unidos con fuerte presencia de mexicanos o a las fronteras mexicanas, podían ser ambas partes, por ser éstas estratégicas a la hora de huir (Cantú 149). Documentos encontrados en el AHMCJ dan cuenta que Ricardo de la Vega eligió a San Antonio, Texas y a Juárez.<sup>(1)</sup>

### **Hermandad del río**

La hermandad cultural y de la lengua española entre la comunidad mexicana de El Paso, Texas y de la Ciudad Juárez, ligó a las dos ciudades a través de los espectáculos en español y otros eventos que se compartían por tradición. De esta manera, cuando las compañías de teatro u otro tipo de diversión hacían temporadas en Juárez, era común que se presentaran en El Paso y viceversa. El Paso contaba con salas de teatro y cines que se usaban como escenarios teatrales. Desde los propios periódicos de El Paso se anunció la presentación de la Compañía de zarzuela del Sr. Díaz y Bueno en el Teatro Juárez (*El Clarín del Norte*, 24 de noviembre de 1906) La relación cultural con El Paso no se redujo sólo a la “colonia mexicana”. En cuanto al gusto por el “buen arte” había ciertas coincidencias entre las clases altas de ambas fronteras, independientemente de su etnicidad. Era común entonces que tanto artistas como público estuvieran en ambas fronteras. La Hess Opera Company después de presentarse en la Ciudad de México, llegó a El Paso para presentar las obras *Hamlet* y *Richelieu*. Las compañías artísticas familiares como la Holland Variety Combination, se presentó en Juárez y El Paso (Brady 14).

Fuera de las afinidades entre los espectáculos mexicanos y el público Anglosajón, el contacto cultural era un espacio de lucha. Habían críticas a las obras en español, como aquellas suscitadas cuando la Compañía Rosado de México se presentó en la Myar Opera House de El Paso (Brady 36-7). También había polémica en cuanto a qué nombre ponerle a las salas de teatro en El Paso, lo cual era parte de este escenario de lucha y negociación. Empresarios mexicanos en El Paso habían instalado para 1919 al menos seis salas donde se presentaban teatro y cine (*La Patria*, 5 de septiembre de 1919) Este crecimiento inusitado en el número de salas y con sus nombres en español como Teatro Eureka, Hidalgo, Iris,

Rex, Alhambra y Alcázar, mismos que emulaban a aquellos nombres de teatros de la Ciudad de México, constituía un desafío a la fiebre americanizadora.

### **Teatro, Estado y poder**

Los vacíos de poder que generó el movimiento armado en Juárez después de 1910, hicieron que se desligara el brazo del Estado, en el ámbito federal y estatal, en su pretensión de controlar y regular las actividades artísticas y de espectáculos. La intervención del municipio en las actividades de teatro tomó otra dimensión al aumentar, en número y diversidad, las funciones de arte que llegaban a la ciudad. De esta manera ya para 1910 no bastaron las acciones de los Jueces de teatro o de gallos para regular todas las actividades, sino que se crearon oficinas con mayores recursos y atributos para su control. Una de las principales razones de la intervención del Estado era controlar y dominar una actividad artística que tenía un contacto directo con la gente y que podía influir en su conducta social; además de su función recaudatoria en un área que era como cualquier otra actividad económica. Por tanto, al Estado le interesaba que lo que el teatro enseñara o divirtiera, estuviera dentro de ciertos cánones de conducta que preservaran lo que ellos entendían por orden y respeto. Pero la actividad del Estado no sólo era la de un espectador lejano, también participaba como actor en las puestas en escena. Las bandas militares actuaban en las fiestas patrias y en los teatros de Juárez y de Chihuahua. En 1912 en Chihuahua capital, la banda de músicos de la División del Norte se integró a una presentación en el Teatro de los Héroes (*El correo de Chihuahua*, 19 de julio de 1912)

El instrumento de control estatal se ejercía a través del monopolio de los permisos para la presentación de cualquier evento artístico. Sólo el municipio podía otorgar permisos a quien solicitara presentar algún espectáculo, incluido entre estos el teatro. Para que el Jefe Político o Presidente municipal pudiera otorgar este permiso tenía que saber el contenido de la obra, la forma cómo se iba a presentar la misma y lo que se le iba a ofrecer al público en términos de precio, número de actos y reparto. Luego entonces, se nombraba un Juez de Teatro, que regularmente era un Regidor del Ayuntamiento, para que asistiera al evento y pudiera verificar que las normas y reglas, previamente establecidas, se cumplieran tanto por los actores como por el público.

Según documentos en el AHMCJ, el Reglamento de Teatros para el estado de Chihuahua, aprobado en 1888 y que funcionó a su cabalidad en Juárez, establecía diez y siete artículos en los que se pretendía regular la conducta de actores, del público y del espectáculo en general. Los deberes del Juez de teatro, dice el Artículo Segundo era “promover lo que creyere conveniente para el mejoramiento de los espectáculos, la seguridad y comodidad del público, el buen orden, el aseo del local y la observancia del presente Reglamento, imponiendo las penas a los infractores de él”. (*Reglamento de Teatros*, AHMCJ, Legajo No. 329, 1888) Varios de los apartados de este Reglamento de Teatro estaban dirigidos a la protección del público como consumidores. Sin embargo, esta protección no estaba exenta de un deseo de alcanzar una conducta social ideal, en este sentido es que en el Artículo Trece establecía que el público debería guardar “orden y circunspección propias del público civilizado”. Para el caso de actores y actrices, se les pedía que vistieran decentemente, guardaran compostura en la escena y evitaran todo acto contrario a la decencia. Un último elemento que llama la atención de este Reglamento de

Teatros, y esto tiene que ver con el posible carácter de clase de los espectadores de teatro de la época, es el Artículo 14 que regulaba el estacionamiento de los coches del público, lo cual abre una ventana para imaginarse la clase de público que asistía a los teatros.

La relación entre el teatro y el Estado a veces estaba mediada por la prensa que se colocaba justamente en el medio de la polémica del deber ser del teatro y del cumplimiento del Estado como guardián del orden y el respeto. *El Correo de Chihuahua* sostuvo una polémica en 1902 con una compañía de espectáculos que, a juicio del periódico, dejó mucho que desear en su calidad artística. (*El correo de Chihuahua*, 7 de Agosto de 1902) También el periódico paseño *La Patria* en 1919 dio cuenta de la polémica entablada entre el representante comercial de la actriz mexicana Virginia Fábregas y un periódico de la localidad acerca del supuesto involucramiento de la actriz en actividades políticas en México y que, de acuerdo a las normas de conducta del teatro, estas actividades iban en contra de una buena moral. Cuando las faltas al público o a los jueces eran directas, la jefatura política y el juez en turno no dudaban en aplicar una sanción. Félix Robert se tomó la libertad de hacer ademanes y molestar al público y a la concurrencia en una corrida de toros en Juárez, por tal motivo el juez aplicó una multa al empresario que rebasó su autoridad. (Citado por Willibaldo Delgadillo y Maribel Limongi, *La mirada desenterrada*, 78)

Los testimonios encontrados en el AHMCJ apuntan que el teatro no era la única actividad de interés para la Jefatura Política (transformada más tarde en Ayuntamiento). Otras diversiones como las peleas de gallos contaban con su reglamento aprobado y controlado por la ciudad. En el caso de las peleas de gallos, el homólogo del Juez de Teatro era el Juez veedor. Este último Juez, nombrado por el municipio, cuidaba de que las reglas del juego en las peleas de gallo se cumplieran cabalmente, empero su función iba más allá del juego y las apuestas puesto que, como lo establecían los artículos 11 y 12 de las Previsiones Generales del Reglamento, no se permitía que entre el público hubiera niños sin el cuidado de sus padres y tampoco se permitía la entrada de obreros en días que fueran de trabajo, a menos que fuera después de las cinco de la tarde; de la misma manera el Juez veedor era el encargado de la preservación del buen orden. (Reglamento para el palenque de gallos de Ciudad Juárez, AHMCJ, legajo sin número) En ambos casos, tanto el Juez de Teatro como el Juez veedor, se hacían acompañar a las funciones por la fuerza pública, para de esta manera poder utilizarla si la ocasión lo ameritase.

La relación del poder político de Juárez con el teatro no se reducía sólo al monopolio de la aprobación y la verificación de las presentaciones artísticas, también quienes encabezaban al gobierno municipal en Juárez eran muchas veces los empresarios de los espectáculos. Espiridión Provencio era el caso típico de esta relación. Además de ser el segundo Síndico Regidor de Ciudad Juárez (*Periódico Oficial del Estado de Chihuahua*, 26 de abril de 1908, 8.) fue quien trajo a cantar a Ángela Peralta a finales del siglo XIX, también fue quien construyó el Teatro Juárez en 1904 y era quien contrataba artistas y compañías de teatro, regularmente foráneas, para que hicieran largas temporadas en Juárez. A nivel del estado de Chihuahua, la relación entre el poder político y el teatro también era evidente. Miembros de la familia Terrazas, quienes eran grandes terratenientes y ocuparon la gubernatura del estado de Chihuahua, aparecían como jueces de teatro y tenían ligas con la Compañía de Teatro de Ricardo de la Vega. Durante la segunda década

del siglo XX la compañía de Ricardo de la Vega, pariente de Silvestre Terrazas, quien emigró a El Paso luego de haber empezado el movimiento armado, prácticamente tenía el monopolio del teatro en Ciudad Juárez.

Aparte del orden y respeto, otra razón de la intervención del Estado en la actividad teatral era de carácter recaudatorio. El municipio realmente era una especie de socio de las compañías de teatro pues un porcentaje considerable sobre entradas iba a parar a las arcas de la ciudad. Este era uno de los fuertes motivos para que el Juez de Teatro estuviera presente en cada función ya que le interesaba saber la cantidad de boletos vendidos y los precios de cada una de las localidades. De acuerdo al *Censo y Demografía: vida económica y vida social y moral*, en donde se incluyó a las exhibiciones artísticas como una de las actividades fuentes de la recaudación, se encontró que el gobierno municipal recaudaba del diez por ciento del monto de las entradas en los espectáculos. Información del *Archivo del Ayuntamiento de Chihuahua*, señala que el estado de Chihuahua, aunque tenía una fuerte actividad en este rubro, se vio afectado en los primeros años del inicio de la revolución. Los ingresos por derechos de diversiones públicas en el estado bajaron de 7271.47 pesos en 1911 a 4590.89 en 1912. (31 de Diciembre de 1912) Por su parte Ciudad Juárez, según consta en el AHMCJ, para 1900 recibía un promedio de 150 pesos anuales por el rubro de diversiones, lo cual hacía de este apartado uno de las cuatro fuentes más importantes de ingresos, por encima de los renglones de ingresos por mercado y tolerancia. (Legajo 241) Ya para 1905, el rubro de ingresos por permitir diversiones públicas en Juárez, se disparó. Tan sólo el ingreso por este concepto en el mes de octubre de 1905 fue de 698 pesos. (*Revista internacional*, AHMCJ, legajo 83, 25 de Noviembre de 1905, 5)

La influencia del Estado sobre el teatro no sólo se dejaba ver a través de su relación directa entre las autoridades municipales y las compañías de teatro. Desde las escuelas, el Estado impulsó un proyecto cultural que empataba y se adelantaba a la actividad teatral. En las escuelas públicas de Juárez, según obra en el AHMCJ, se impulsó un tipo de nacionalismo que hacía énfasis en el orgullo mexicano de ser un país independiente de cualquier potencia colonial. En estos espacios públicos también se cultivó el gusto por el “buen teatro”, el mismo teatro que presentaban las compañías de Ricardo de la Vega, S. Lucoma y Anita Martínez, sólo que la Bohemia de Puccini, en lugar de ser presentado por actores profesionales, era caracterizado por los alumnos de estas escuelas. Además incluían en los programas cívicos, coros escolares y obras mexicanas que versaban sobre figuras históricas como Malintzin. (Legajo 83, 2 de Diciembre de 1905, 3)

### **La mujer en el teatro**

Si algo se puede afirmar sobre el teatro de estos primeros veinte años es que era un espectáculo cuyo centro de atracción era la mujer. Tanto en el teatro profesional de las compañías que venían a Juárez, así como quienes actuaban en las fiestas patrias y en las jornadas de colectas para alguna causa piadosa, los principales actores eran mujeres. A pesar de que la mayoría de los propietarios de las compañías de teatro eran hombres, siempre se destacó en sus presentaciones que la atracción del espectáculo era el talento en la actuación y canto de las mujeres.

Tanto en la república mexicana como en el estado de Chihuahua para finales del siglo XIX el teatro tenía una presencia que databa de siglos. El Paso del Norte o lo que a finales del siglo XIX se conoció como Juárez, era huésped de diversos espectáculos, entre ellos el teatro. Dice Margarita Jacques que en 1882 se presentó Ángela Peralta en El Paso del Norte. Estuvo en esta frontera por 15 días cantando en un teatro de madera, construido ex profeso para su presentación. Al espectáculo de la Peralta vino mucha gente de Arizona y de Nuevo México. (Margarita Jacques de Alcalá, entrevista transcrita realizada por Oscar J. Martínez) Después de la venida de Ángela Peralta vinieron muchas compañías del sur. “Aquí (en Juárez) creció la compañía infantil de Guadalajara y Pardavelli”.<sup>(2)</sup>

Dentro del grupo de los siete principales actores y actrices profesionales de talla nacional, las mujeres eran un componente muy importante. De hecho era el elemento de mayor atracción ya que en los espectáculos de zarzuela, por mucho el género más importante, la tiple siempre era mujer. Dentro de este grupo se encontraba Virginia Fábregas, Mercedes Navarro y María Teresa Montoya (Magaña 118). La actriz Virginia Fábregas se presentó en la frontera de Juárez-El Paso desde 1899 hasta finales de la década de 1920. Su actuación no estuvo exenta de conflictos. Como ejemplo, un periódico de El Paso la involucró en actividades revolucionarias y con ello enfrentó un serio cuestionamiento a la observancia de neutralidad que debía tener (*La Patria*, 27 de Enero de 1919)

Las mujeres en México impulsaron, en la segunda década del siglo XX, el germen de un cambio en el teatro. Especialmente se trató de dejar atrás la vieja escuela española que los ataba a temáticas, vestuarios y formas de hacer teatro que poco correspondían a la forma de ser y actuar de la mayoría de mexicanos. Eran tan fuerte la presencia española en el teatro mexicano que hasta la forma de hablar el español de actores y actrices tenía que imitarse de España (Magaña 101). En una editorial de 1902, *El Correo de Chihuahuas* se quejaba del malinchismo artístico del mexicano y en ese sentido se dice que se ha creado la Sociedad Chihuahuense que se encargaría de ejecutar el arte nacional. (16 de Enero de 1902) Documentos encontrados en el AHMCJ permiten señalar que, muy a pesar de que fue en estas dos primeras décadas en que se sembró la semilla de la discordancia contra una forma caduca de hacer teatro en México, el cambio que se consiguió entre 1900 y 1920 fue demasiado poco, como lo prueba la presentación de Ricardo de la Vega en 1910, quien exhibió en el Teatro Juárez como estrella del evento a la primera tiple, señorita Amelia Calvo Velasco, con la obra *El Vesubio de Nápoles* y *El Rondón de Campanone*. (Legajo 287, 1910) Estas obras eran zarzuelas donde los participantes la componían en su mayoría mujeres. Además de la señorita Calvo, en *El Vesubio de Nápoles*, participaron cuatro señoras más.

*La Revista Internacional* y *La Gaceta*, ambas localizadas en el AHMCJ, dan cuenta de que las mujeres que participaron en el teatro en Juárez en los inicios del siglo XX, lo hicieron no sólo a nombre de un modelo de la sociedad que reclamaba el honor y la preservación de la buena moral y las buenas costumbres, también ellas tenían sus propias agendas y en este sentido ganaron terreno no sólo como elementos de ornato, que era el discurso que la publicidad pretendió darles, sino que ellas eran la parte principal en los repartos y también llegaron a ser propietarios de compañías artísticas como fue el caso de la Compañía de Anita Martínez quien montó y presentó en Juárez la obra *Hija y Madre*.

(*Revista internacional*, AHCMJ, Legajo 83, 25 de Noviembre de 1905, 3) Algunas de estas mujeres que participaban en la actividad teatral pertenecían a una clase social alta, como era el caso de la señorita Josefina Provencio, quien participó en la inauguración del Teatro Juárez cantando la Fantasía El Trovador. (*La Gaceta*, AHCMJ, Legajo 49, No. 5, Tomo I, 15 de Septiembre de 1904) La participación de las mujeres en el teatro en Juárez constituye una gran diferencia con la participación del género femenino en periodos anteriores. A decir de la estudiosa del teatro Chihuahuense, Alma Montemayor, la participación de la mujer en el teatro durante el periodo colonial en Chihuahua sólo se justificaba si ésta actuaba como organizadora o actriz sin fines de lucro (Montemayor 90) Aunque ya en el siglo XX, las mujeres pudieran actuar con fines privados, su actuación en el teatro no escapa de una cierta esfera de poder en donde el hombre era mayormente el propietario, el escritor del argumento y el director de la obra. Así lo prueban los carteles de publicidad que el municipio de Juárez aprobó para la presentación de las obras de teatro, en donde tanto las mayores compañías ya antes mencionadas, sus directores, propietarios, escenógrafos y escritores eran hombres. Esto no obsta para que estos productores se hicieran totalmente dependientes de las mujeres como actrices. La misma táctica que señala Montemayor fue utilizada por algunas mujeres que no pertenecían a compañías profesionales de Juárez y de El Paso. A través de los clubes de caridad y en las jornadas de colecta de dinero para las fiestas patrias, estas mujeres encontraban espacios de expresión artística. Tanto en las jornadas pro fiestas patrias, así como en los clubes de caridad se aprecian los mismos nombres de mujeres que lo mismo interpretan música que actúan en comedias.

La preservación y continuidad de la llamada buena moral y buenas costumbres giraba mayormente en la reproducción de lo que la ideología de género entendía como tal. Las mujeres a través del teatro, reafirmaban valores culturales en los que destaca la decencia y el recato de ellas, sin embargo, estos valores ayudaban mayormente a reafirmar lo que los hombres entendían y aceptaban debía ser el papel de la mujer en la sociedad. Las mujeres artistas de Chihuahua constituyeron, de alguna manera, un reto al machismo de frente a un rol tradicional. Sin conocer a ciencia cierta la razón de su deceso, la artista María Reig, documentado en el AHMCJ, murió en Chihuahua a consecuencia de un balazo que le propinó Manuel Algara Terreros, quien después de asesinarla, trató de suicidarse. (*Revista Internacional*, AHCMJ, legajo 83,3 de Febrero de 1906, 1)

Como público, las mujeres siempre tenían preferencia. La publicidad de teatro y de otros eventos artísticos, localizados en el AHMCJ, aprobada por el municipio de Juárez no sólo muestra dedicatorias especiales para las niñas de las escuelas, sino que con regularidad no se les cobraba la entrada al “bello sexo”. Como público, las mujeres no estaban exentas de cierta pretensión de control social no sólo por el reglamento estatal y municipal que dictaba la conducta del público al interior del teatro, sino que los propios productores extendían sus brazos con agendas propias de la imagen de mujer que querían. En un anuncio aparecido en un periódico se lee que la Compañía de Teatro Internacional les pide a las señoras que se quiten el sombrero en el interior del teatro (*El Correo de Chihuahua*). (14 de marzo de 1908).

La preocupación de la preservación de la moral y las buenas costumbres en el teatro no se reducía sólo a una tarea del gobierno municipal. Los inicios del siglo XX fueron momentos de ruptura en la actividad teatral en muchos aspectos. Aunque estos cambios

logran materializarse décadas más tarde, la semilla de la comedia mexicana y el vedettismo se forjaron en esta época. Prueba de que algo estaba sucediendo en el teatro de la frontera entre Estados Unidos y México son las críticas que aparecían contra lo que se dio en llamar el teatro inmoral. La censura quizá más fuerte hacia el teatro, especialmente hacia el teatro popular, provenía de la Iglesia Católica. En un artículo de *La Revista Católica*, auspiciada por los padres de la Compañía de Jesús, se hace alarma del teatro inmoral de la época. Los sacerdotes de esta Orden, afirmaron:

contra las frecuentes producciones que deturpan las escenas del día con el inevitable resultado de emponzoñar las costumbres públicas...oh! es un horror cómo crece el descaro, la impudencia, la desfachatez de los jóvenes, y lo que más lastima de las mismas jóvenes. No contentas con la hermosura y las gracias de la naturaleza, piensan darse nuevos atractivos despojándose hasta donde pueden de todo lo mujeril, en la mirada, en el gesto, en el habla, en la risa, en el vestido (271).

Lo que estaba ocurriendo ya para 1920 era que la mujer de teatro, especialmente la carpera y aquella que actuaba en el *burlisque*, que a veces podía ser la misma persona, estaba envuelta en la moda y en la cultura del consumo como forma de definición de sus identidades. La autonomía de poder determinar la forma de corte de pelo y la emergencia de la vedette mexicana, plantearon una crisis en los roles tradicionales femeninos en los años veinte. La vedette, aunque se presentaba como un objeto de deseo, no encajaba en la figura de madre y virgen, sino en el deseo imposible para aquellos que carecían de dinero o poder (Haney 444).

**La introducción** y crecimiento de nuevos espectáculos en Juárez como las carreras de carros, los caballos y el box, masculinizaron y democratizaron la diversión en la región. A diferencia del teatro, en cuyo centro, especialmente en la actuación y en el público, se colocó a la mujer con sus atributos artísticos, en los otros espacios de diversión se excluyó totalmente la actuación femenina, incluida a la mujer en su papel de espectadora. En eventos como los gallos se presentaban riñas, las cuales no eran consideradas adecuadas ni para la mujer ni para la familia. Por otro lado, las carreras de automóviles en esta frontera mexicana, consideradas por las autoridades locales como un deporte propio de sociedades civilizadas, afianzó los estereotipos masculinos porque los deportistas eran varones y estaba implícito el uso de la fuerza y la rudeza. La excepción fueron las corridas de toros donde la presencia femenina siempre fue promovida y apreciada.

Estas diversiones modernas (coches, gallos y box), eran aptas para todo mundo que pudiera pagar la entrada, independientemente del “grado de cultura” de los espectadores. En este sentido, la democratización de la diversión tuvo como soporte al hedonismo y al mercado.

### **Los demás espectáculos en Juárez**

En medio del contacto cultural que ofrecía su condición de ser una jefatura política del estado de Chihuahua y una parte alejada del centro de México, Juárez tenía además de esto, una característica locacional que modificaría el mundo del espectáculo y lo haría

diferente a otras aéreas de México. Juárez era una frontera con El Paso, Texas y esta característica espacial iba a provocar elementos de alineación, resistencia y cambio cultural en esta zona de penumbra, de voces y de fuertes silencios. En la década de 1910-1920, especialmente después de que se prohibió la venta de alcohol en Estados Unidos, Juárez desarrolló el teatro de *burlesque*, cuyos espacios eran los bares donde encontraban diversión los juarenses y los militares del fuerte Bliss. El *burlesque*, según Felipe Talavera, marcó una distancia social más profunda entre el llamado teatro de altura, que siguió existiendo como una expresión elitista relacionada con la clase social y concepción cultural, y el teatro popular. (Entrevista con Felipe Talavera)

El teatro y los deportes antes mencionados no eran los únicos medios de diversión y de cultura de los habitantes de esta frontera mexicana y de lugares circunvecinos a ésta. Desde Parral y Chihuahua capital llegaban noticias de que la gente se divertían con las carreras de diligencias entre Chihuahua y Zaragoza (*El Correo de Chihuahua*, 1 de Febrero de 1907) En Juárez la gente se acostumbró a contar con espectáculos de muchos tipos, incluido los espectáculos de fusilamientos reales durante la Revolución (Delgadillo 108-109). Cruzando el río hacia el norte, la gente de Juárez podía disfrutar cada año de los famosos carnavales de El Paso donde se establecían carpas y ferias anuales. (*Revista Internacional*, 9 de Abril de 1904 y 9 de Diciembre de 1905)

El entretenimiento de Juárez no sólo cubría, en parte, las expectativas de los habitantes del sur del Río Bravo, sino que se especializaba en diversiones como la de los gallos y toros, que del lado norte de la frontera no eran permitidos. Además de la ventaja económica que ello significaba, el impulso a estas actividades le permitió a Juárez distinguirse culturalmente de su vecino del norte.

Como frontera, Juárez fue una de las puertas por donde entró la influencia estadounidense a México. El crecimiento del consumo de la diversión, sumó actividades y formas de disfrute que hasta ese momento no eran muy conocidas. La música como diversión de masas fue algo nuevo. Como también lo fue la compra de boletos en donde el público en una sola función podía ver diferentes clases de espectáculos por el pago de una entrada. Esta influencia estadounidense en la diversión de Juárez democratizó y comercializó el acceso a su máximo nivel. Como en ninguna época, se pudo ver la distancia que separaba el pasado reciente de Juárez y la actualidad de principios de siglo. La historia de los casinos, de los toros, de los palenques de gallos y de la farándula en Juárez sólo se puede entender si se toma en cuenta, además de los factores internos, su condición de frontera. Espectáculos que entraban por El Paso, documentados en el AHMCJ, incluidas las carreras de automóviles y el box, poco tenían que ver con el estilo elitista e intelectual de la moda porfiriana de *La Tosca* de Puccini, la *Novellosa* de Godard y la *Fantasia* de Verdi, presentado en el Teatro Juárez en 1906. (352)

El crecimiento de la diversidad de espectáculos en la frontera Juárez-El Paso provocó que los espacios donde se llevaban a cabo éstos, en la segunda década del siglo XX, se volvieran de usos múltiples. Con esto, al final del periodo analizado, se dio una especie de pérdida del significado simbólico de los espacios. En los espacios consagrados para teatro u ópera, que eran símbolos de la civilidad y progreso, ahora se exhibían vistas, que no son otra cosa que escenas de cine tomadas en algún lugar del mundo, pero sin



argumento alguno más que la novedad tecnológica. Registros del AHMCJ, dan cuenta que a Regina Soto y Compañía, propietario de una cantina se le otorgó permiso para que en su negocio pudiera tocar música.(Legajo 216, 1909) Las plazas y calles se convirtieron en espacios para baile de supuesta beneficencia pública. La Plaza de Toros se convirtió en Arena de box, principalmente de pugilistas con sobrenombres americanos. Los teatros se convirtieron en salas de cines, y, en las salas de cine, como el Chapultépec y el Anáhuac en Juárez, se presentaba teatro. En las afueras de la ciudad empezaron a aparecer las carreras de carro, negocio que vino de El Paso.(Legajo 408, 19 de marzo de 1915) Al acercarse 1920, los circos invadieron las zonas baldías de partes estratégicas de la ciudad donde podían captar la mayor parte de espectadores. La aparición y crecimiento de otros tipos de espectáculos “menos cultos” en Juárez de principios del siglo XX tuvo que ver con el crecimiento demográfico y económico de las poblaciones de ambas fronteras. Juárez pasó de tener una población absoluta de 8,218 en 1900 a 19,447 habitantes, mientras en El Paso la población pasó de 15,906 a 77,560 habitantes (Martínez 213).

### **Conclusiones**

El proyecto cultural de la Revolución Mexicana impulsó la formación de un país más incluyente, donde los campesinos y trabajadores de la ciudad pudieran aspirar al goce artístico y deportivo. Se procuró dejar atrás atavismos medievales que reproducían nociones de honor y linaje que sólo beneficiaba a un reducido grupo social y que no correspondían con la formación del “hombre nuevo” de la gresca revolucionaria. Las élites emergentes de principios del siglo XX entendieron al arte y los deportes como espacios de socialización que no sólo servían para divertir y educar a las personas, también podían ser útiles como mecanismos de descompresión social. El Estado podía consolidar su hegemonía si sólo por un día o un fin de semana le daba oportunidad a la gente común para que subvirtiera el orden a través de la algarabía y los pequeños desmanes controlados.

La frontera moldeó de una manera particular la agenda cultural del estado mexicano. La confluencia de culturas y de intereses de más de un estado-nación en un mismo espacio, planteó un reto a los programas culturales gubernamentales y a las prácticas culturales de los habitantes de estas tierras. La vecindad de las poblaciones mexicanas fronterizas a los Estados Unidos ha supuesto una influencia mutua de culturas, costumbres y tradiciones. La expansión capitalista del vecino del norte y la priorización a las diversiones hedónicas, más que el fortalecimiento de expresiones artísticas elitistas, forman parte de las influencias que los Estados Unidos tuvo sobre México, siendo la frontera la primera puerta de entrada. De esta forma, la frontera mexicana fue el primer laboratorio social de la masificación del espectáculo concebido y elaborado en los Estados Unidos. Sin embargo, “lo mexicano” en la diversión siguió existiendo en una forma renovada. Prueba de ellos fueron los gallos y las corridas de toros que como imán atraieron espectadores y actores de ambos países.

Las actividades artísticas y deportivas de Ciudad Juárez de principios del siglo XX fueron arenas donde se dirimieron disputas culturales internas, basadas en visiones diferentes sobre la concepción del arte y la diversión. Por una parte, una clase social y una identidad cultural aferrada a un pasado europeo, por otro lado, un Estado con rasgos decimonónicos que se negaba a morir y un nuevo Estado que aún no terminaba de nacer,

pero que permitió tibiamente que las clases populares canalizaran sus energías en las carpas y en los deportes de nuevo cuño. Las diversiones artísticas y deportivas actuaron como aliados del proyecto revolucionario para dar el tiro de gracia a este modelo cultural eurocéntrico que no encajaba en los propósitos emancipatorios. Irónicamente estas mismas actividades también sirvieron para contrarrestar la influencia de los Estados Unidos sobre la frontera mexicana. Los toros, los gallos, el box y el cine no eran espectáculos tan excluyentes socialmente como si lo era el teatro que rebozaba de sabiduría. El crecimiento de las carpas, que eran un tipo de teatro popular de propiedad familiar compuesta de actores y actrices versátiles e itinerantes, así como el cobro por tandas, que facilitó económicamente el acceso a más gente, fueron mecanismos de incorporación popular al teatro (Rosales 18). Estas formas de acceso a diversiones menos excluyentes, aparte de la razón económica que hay detrás de ella, fueron un resultado de la modernización tecnológica, que encontró entre las capas sociales medias y bajas un deseo de ser incluidas en el goce y de ser una parte más activa en la construcción de su comunidad.

## Notas

---

<sup>1</sup>A nivel de Ciudad Juárez, si bien es cierto se siguen presentando obras de teatros y otros espectáculos, sí se percibe el olor de la revolución a través de los anuncios de los empresarios. En 1911, la Compañía de Ricardo de la Vega anunció en Juárez, luego se presentaría en El Paso, un espectáculo escrito por los Hermanos Quintero. Al medio del cartel dice que esta presentación se está llevando a cabo “no sin grandes dificultades”.

<sup>2</sup> La importancia que reviste Margarita Jacques como fuente de información para este ensayo es la de ser una parte muy importante de la historia del teatro de Ciudad Juárez. Ella fue nieta de Esperidión Provencio, quien a la vez fue quien construyó el primer teatro formal en Ciudad Juárez en 1903. También Provencio en estos años fue Regidor, propietario de la Revista Internacional, editada en Juárez, pero sobre todo fue el empresario más importante de los espectáculos en Juárez.

<sup>3</sup> Ibid., AHCMJ, legajo 83, 10 de febrero de 1906, 4.

## BIBLIOGRAFÍA

*Archivo Histórico Municipal de Ciudad Juárez 1900-1920.* (AHMCJ), Cd. Juárez, Chih.

*Archivo del Ayuntamiento de Chihuahua, 1912.*

Brady, D. *The Theatre in Early El Paso, 1881-1905.* El Paso Texas Western College, 1966.

Cantú, Ramírez Elizabeth. “A history of Mexican American Professional Theatre in Texas, 1857-1935.” Tesis Doctoral University of Texas At Austin, 1982. Web.

*Censo y demografía: vida económica y vida social y moral 1923-1924*. Vol. II, México, 1926.

Delgadillo, Willibaldo y Maribel Limongi. *La Mirada desenterrada: Juárez y El Paso visto por el cine, 1896-1916*. El Paso, Texas: Cuadro x Cuadro, 2000.

*El Clarín del Norte*. El Paso, Tx., 1906. *Hispanic American Newspaper 1808-1980*. Web. 15 de Julio del 2015.

*Excelsior*, 1919, Ciudad de México. Biblioteca de UTEP (Universidad of Texas at El Paso). Microfilm.

*El Correo de Chihuahua*, Chih. 1902-1912. Biblioteca de UTEP (Universidad of Texas at El Paso). Microfilm.

*Gaceta*, Ciudad Juárez, Chih., 1904. Archivo H Municipal Ciudad Juárez (AHMCJ).

Gwin, Blaine, J. "Immigration Along Our Southwest Border". *The Annals of the American Academy* 93(enero 1921): 126-130.

Haney, Peter C. "fantasía and Disobedient Daughters: Undistressing Genres and Reinventing traditions in the Mexican American Carpa". *Journal Of America Folklore* 112.445 (verano 1999): 437-449.

Jacques, Margarita. El Paso, Tx. University of Texas at El Paso. Entrevistada por Oscar J. Martínez el 16 de febrero de 1979.

Kanellos, Nicolas. *A History of Hispanic Theatre in the united states: origins to 1940*,. Austin: University of Texas Press, 1990.

*La Patria*. El Paso, Tx., 1919-1920. *Hispanic American Newspaper 1808-1980*. Web 15 de Julio del 2015.

Magaña, Antonio y Ruth S. Lamb. *Breve historia del Teatro mexicano*. México: Ediciones de Andrea, 1958.

Martínez, Oscar. *Ciudad Juárez: El auge de una ciudad fronteriza a partir de 1848*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

Montemayor, Alma. *Teatro y Maroma en chihuahua: siglos XVIII y XIX*. Chihuahua: Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2000.

*Periódico Oficial del Estado de Chihuahua*, 1908. Biblioteca de UTEP (Universidad of Texas at El Paso). Microfilm.

*Revista Católica* [editada por padres de la Compañía de Jesús]. Las Vegas, New México: 4 de junio de 1911. 271.

*Revista Internacional*. 1898-1907. Archivo Histórico Municipal Ciudad Juárez (AHMCJ).

Rosales, F. Arturo. "Spanish-Language Theatre and Early Mexican Immigration". *Hispanic Theater in the USA*. Ed. Nicolas Kanellos. San Antonio: Arte Público Press Book, 1984. 15-23.

Talavera, García Felipe. Entrevistado por Juan Manuel Mendoza Guerrero en Ciudad Juárez el 24 de marzo del 2003.

Ybarra-Frausto, Tomás. "I Can Still Hear the Applause: La Farándula Chicana: carpas y tandas de variedades". *Hispanic Theater in the USA*. Ed. Nicolas Kanellos. San Antonio: Arte Público Press Book, 1984. 48-65.