



La Música y el Teatro de 1920 a 1940

Propósitos: Valorar algunas manifestaciones socioculturales influidas por el nacionalismo revolucionario y su impacto sociocultural

Humberto Domínguez Chávez Mayo de 2012

Antecedentes

Señala Monsiváis (2010: 192), que durante las primeras décadas del siglo XX la fuente primordial de canciones populares provenían de las obras de los pocos teatros populares de la Ciudad de México, como el *Principal* (que por lo general funcionaba como sucursal del [género chico español](#)), además del *Colón*, *Lírico* y el *María Guerrero*; este último en el corazón de la [barriada de Peralvillo](#). En donde las *tandas* inventaron, apunta Bellinghausen (1985), los estereotipos sociales que se continuarían posteriormente en la dramaturgia nacional y el cine: el indito ladino, el charro cantor, la china poblana, el líder sindical barrigón, la peladita... Su fin era caricaturizar el contexto sociopolítico con gran cinismo sin enviar un mensaje elaborado, por lo que exhibían y deformaban las situaciones sin ofrecer una integridad ética mayor que su impulso al relajamiento, la observación y el sarcasmo; ya que estas manifestaciones lúdicas se manifestaban en un mundo violento en el que las reflexiones, cuando se lograba hacerlas, llegaban siempre después de los balazos.

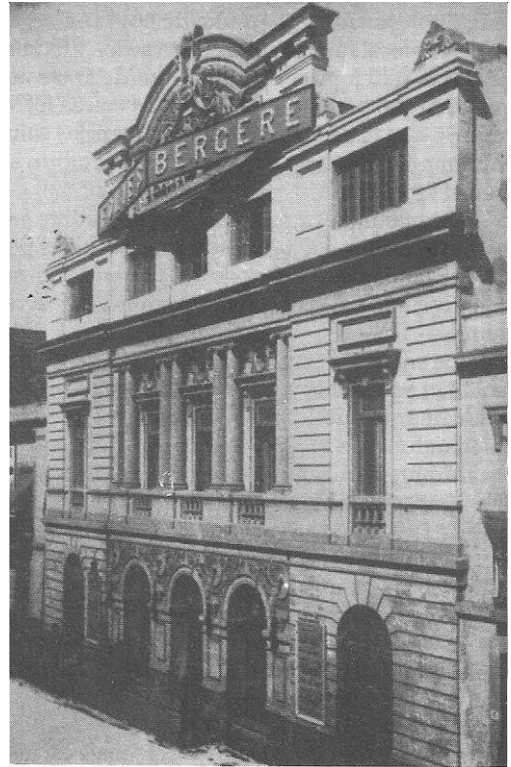
En esta época de caciques militaristas de la posrevolución, cuando se desarrollaba el corporativismo por generales despóticos, gordos líderes sindicales y diputados armados, el obeso líder de la CROM, [Luis N. Morones](#), era ridiculizado por el actor [Roberto el Panzón Soto](#):

PASCUAL: Lo que te digo, Homobono, Pa polético nací y de Ministro de Hacienda me has de columbrar a mí...

HOMOBONO: Ora, ora, no mi lo digas; pero yo prisumo igual; antes de que seas Ministro me verás de general.

PASCUAL: Ya estará, Peste Bosbónica...

HOMOBONO: Ya estará, Fiebre Amarilla ¿Y qué harás para ese güeso? La Huerta de Don Adolfo [1921]



Teatro Lírico

La [opereta](#) y la [zarzuela](#) habían abierto un espacio para que nuevos públicos accedieran al teatro, para los inicios del siglo XX, comenta Bellinghausen, por lo que [Luis Reyes de la Maza](#) señalaba estos cambios:

La zarzuela era el género que atraía a los capitalinos de todas las clases sociales, pero no todos podían darse el lujo de ir al Teatro Principal, ni siquiera a la galería, de manera que los teatros-jacalones, como se les llamaba a lo que después sería las carpas, surgían por todos los barrios de México con cantantes de infima categoría, pero que sabían divertir al escandaloso público que pagaba veinte centavos por tanda.

Las zarzuelas en boga se fueron nacionalizando, y para 1904 la *Sociedad de Autores Mexicanos* estrenó al hilo *La pesadilla de Cantolla* y *Chin Chun Chan*, de [Luis G. Jordá](#), [Rafael Medina](#) y [José F. Elizondo](#), continúa Bellinghausen, en donde aparecieron telefonistas coquetonas que bailaban la música *cake-walke* (antecesor del [Ragtime](#)) y una [Esperanza Iris](#) que arrancaba ovaciones con su papel de *peladita*. Para 1906 la nueva moda dramática se convirtió durante el [Porfiriato](#) en un problema cultural, ya que escandalizaba las sensibilidades por su decadencia; al grado de que se convocó a un concurso de obras de autores nacionales por [Justo Sierra](#) y un jurado integrado por [Virginia Fábregas](#), [José María Vigil](#) y [Luis G. Urbina](#), *en un intento por arrancar a los escritores de las garras del género chico*, según Reyes de la Maza. Sin embargo, en estos tiempos violentos y cambiantes de principios del siglo, se fue desarrollando el género chico, como reconoció [Salvador Novo](#) en *Nueva Grandeza Mexicana*, apunta Bellinghausen:

...aún no surgido el cine en toda su arrolladora fuerza, el teatro seguía en México los dos cauces que le son propios desde los tiempos bien remotos de los griegos, que tan competentemente lo cultivaron. Esto es, que [Aristófanes](#) caricaturizaba en ellos, reencarnando en los autores locales, la actualidad política y social, mientras los grandes trágicos tomaban muy en serio sus problemas

Como la revista musical *¡Ay que tiempos señor don Simón!*, cuya trama posteriormente sería llevada al cine, en 1941, por [Julio Bracho](#). Estos espectáculos se integraron, señala Barrón (2012), como género del teatro de revista con antecedentes e influencia de la zarzuela española desde 1876, con cuyas obras competía el teatro nacional en esos momentos, frente a la llegada de este tipo de obras hispanas en los años de la década de 1920. Integraba el nuevo género de teatro de revista un espectáculo misceláneo, conformado por números musicales y cuadros de carácter cómico político, como periódicos escénicos, las *tandas*. Cuyo hilo conductor era un acontecimiento reciente que incluía

una galería de representaciones sociales de personajes cotidianos como campesinos, obreros o vendedores y sobre todo políticos, que con el tiempo conformó la forma en la cual se podía apreciar, de una manera muy peculiar, sobre todo para un público analfabeto, el desarrollo de los acontecimientos de la vida cotidiana.

En los parlamentos de sus personajes se incluía un lenguaje popular de uso común en la calle, con términos como *aigres*, *tantiadas* y *afigurasiones*; cuyo ingrediente principal sería lo cómico, la crítica social y la constante alusión a lo político. Este tipo de obras se dirigían a un nuevo tipo de público, que había sido creado por la modernización generada durante el Porfiriato, con el crecimiento de las compañías extranjeras y nacionales en torno a las empresas extractivas y el comercio, y el área de servicios asociados a estas crecientes actividades económicas; además del propio proceso revolucionario, que había generado el crecimiento de una clase media que tenía acceso, y podía estar al tanto de acontecimientos y tenía opiniones al respecto, por la multiplicación de la prensa escrita, además de los grandes contingentes de la población rural que migraban a las ciudades. Los argumentos de estas obras los reunían sus guionistas a partir de los comentarios de las noticias recientes, ya que la mayor parte de sus autores no eran dramaturgos sino periodistas, quienes escribían rápidamente los libretos y luego componían la música, buscaban un empresario para la obra, convocaban a la compañía, ensayaban y, en breve tiempo, los escenificaban. Del cual decía Luis G. Urbina, cronista porfiriano del teatro, en una incompreensión del nuevo rumbo ciudadano de la posrevolución:

La tanda es un divertimento cómodo y barato. Nuestra pereza intelectual, nuestra flaccidez moral, nos inclinan naturalmente del lado de un espectáculo frívolo y ligero que no pide preparaciones previas ni exige el ejercicio del pensamiento o del sentimiento. [Barrón, 2012]

En las obras de este tipo de género se recorrieron los principales acontecimientos nacionales entre la caída del Porfiriato y fin de la Revolución, y los procesos de institucionalización del nuevo gobierno posrevolucionario. Donde su éxito o fracaso, al decir de Monsiváis (2010: 194-195), dependía de la calificación del público en el día del estreno; ya que era la gente quien calificaba, encumbraba o sepultaba. *Tandas* que en una época anterior a la radio proporcionaba las modas a esta nueva sociedad emergente que surgía de la Revolución; de tal manera que lo que triunfa en las tablas, ya sean los chistes, los bailes, las canciones, y las formas de lo que deberían ser, o no ser los prototipos sociales, circulaban al día siguiente en la ciudad en sus calles, en los lugares de trabajo, en los comercios y peluquerías, en los cafés o en la sobremesa en las casas, para transmitirse posteriormente al resto del país.

Al decir de Bellinghausen (1985):

Los hacedores de la revista mexicana inventaron una crítica tan natural y desenfadada que ni se tomaba en serio ni se desvelaba ante la posibilidad de equivocarse o habersele ido la mano con los pullazos al señor general y sus costosas damas. Las divas se llamaban triples, los comediantes iban de más a más, cualquier acontecimiento merecía una canción y lo maravilloso estaba ahí, grotesco, cruel, revelador, fulgurante, fugaz y definitivo.

Comenta Bellinghausen que actores como [Leopoldo Beristain](#), quien creaban excelentes tipos de mariguanos, presidarios o gendarmes, actuaba ante un público híbrido, donde se podía encontrar a la población pobre de la ciudad, el *peladaje*, que se mezclaba con oficiales del ejército, intelectuales y artistas, burócratas, políticos y hasta secretarios de Estado o el propio Presidente de la República; una concurrencia que tomaba parte en la representación y se ponía al tú por tú con los actores, de tal forma que no había dos representaciones iguales por las improvisaciones.

[Leopoldo Beristain](#)



Las tandas en los años de la década de 1920: [Guz Águila](#) y otros autores

Durante el interinato de [Adolfo de la Huerta](#), posterior al golpe de Estado del [Plan de Agua Prieta](#), el periodista Antonio Guzmán Aguilera, [Guz Águila](#) (cronista del [Universal Ilustrado](#) [1900-1920]), junto con el compositor [José A. Palacios](#), alcanzaron un gran éxito con la obra *La Huerta de don Adolfo*, señala De María y Campos (1956: 236). En donde sus personajes aparecían como hortalizas variadas que dialogaban sobre los sucesos políticos, copiando la zarzuela española de gran éxito en aquella época: *El Congreso Feminista*, en donde se comparaba a los políticos más populares de entonces con hortalizas y verduras. Dentro del reparto apareció la española [María Conesa](#), *la gatita blanca*,¹ quien se encontraba en el apogeo de su carrera e interpretó tres personajes: una gachupina, un aguacate y a una viejecita que dialogaba con un vejete, un tal *don Simon*, para recordar o comentar hechos del momento en coplas con este estribillo: *¡Ay, qué tiempos, señor don Simon!* A las representaciones de estas obras acudían los propios personajes aludidos,

¹ Quien se inició en el *Teatro Principal* de la Ciudad de México, en 1907, con la interpretación de la zarzuela *La Gatita Blanca*, en donde interpretó una melodía llena de alusiones sexuales con la que se ganó el apodo: *Dale al molinillo, dale sin temor/ porque el chocolate/ mientras más se bate/ resulta mejor* (Dueñas, 2011a)

como el Presidente de la República y diversos generales revolucionarios quienes detentaban el poder político y militar del momento, los cuales al parecer se deleitaban con las actuaciones de la artista y las críticas a sus personas.² Entre los personajes de la obra se representaba con gran desenfado a la misma Presidencia, a los generales [Álvaro Obregón](#) y [Pablo González](#), a [Juan Sánchez Azcona](#), al Presidente de la Cámara y varios de sus diputados, interpretados por *coristas*, donde figuraba un modesto actor, Teodoro Orellana, que con el tiempo se convertiría en el actor de teatro y cine [Carlos Orellana](#).

La revista terminaba con los cuplés de *don Simón*, representado por un actor ataviado como un vejete porfirista y por la misma María Conesa, quien estaba disfrazada de viejecita de esa época con peluca blanca, mantilla y mitones largos [guantes que dejan al descubierto la totalidad o una parte de los dedos de la mano], quien iniciaba el cuadro final de la obra con las siguientes coplas:

*Fue mi padre un glorioso soldado
que a los treinta llegó a general,
pues estuvo en el cinco de mayo
e invasiones supo rechazar;*

*pero en cambio me ha salido un hijo
que anteaer era cabo nomás,
no conoce el olor de la pólvora
y hoy me sale con que es general.*

*En mis tiempos todos entonaban
en nuestro Himno con gran devoción:
"Piensa, ¡Oh Patria querida!, que el cielo
en cada hijo te dio un general.*



[María Conesa](#)

Para rematar el número con el siguiente cuplé:



[María Conesa en el escenario](#)

DP: Coplas de Don Simón

*Don Simón, los ochenta he cumplido
buena y sana por gracia de Dios;
más valiera morir que haber visto tanto,
tanto como he visto yo.*

*En mis tiempos había militares
que peleaban con mucho valor,
asistiendo sin miedo al combate
y cumpliendo con su obligación.*

*Ahora todos quieren ser soldados,
llevan hacha, pistola y cañón;
pero a la hora de los cocolazos
ahí se c... en el pantalón.*

*En mis tiempos había unas doncellas
que vestían con mucho rubor,
se ponían vestido honestos
y no usaban el frunciletón.*

*Hoy se ponen tapujo en la frente,
y el vestido que quede rabón.
y se pintan la cara con yeso.
¡Qué payasas, señor don Simón!*

*En mis tiempos había colegiales
que estudiaban con dedicación,
asistiendo puntuales a clase
y cumpliendo con su obligación.*

*Hoy estudian en el primer año,
borrachera, cantina y amor;
segundo año: botica y mercurio
y al entierro, señor don Simón.*

*En mis tiempos había unos patriotas
que ensalzaban a nuestra nación.
Defendiendo sus leyes, y causas,
pregonando la Constitución.*

*Hoy nos llegan las recuas de yanquis
cada vuelta de tren, un millón,
que nos han de sonar el trasero
por p... prudentes, señor don Simón.*

² [Francisco Villa](#) acudió a una función de la Conesa en 1914 y [Juan Andrew Almazán](#) fue uno de sus fans, mientras que [Álvaro Obregón](#) no sólo asistía a sus funciones, sino que se mencionaba que proporcionaba ideas a los libretos de sus obras, aportando chistes en contra de sus enemigos políticos (Dueñas, 2011a).

Otro éxito popular y de taquilla de *Guz Águila* en este momento fue *Agua va*, en donde se criticaba la actuación de los políticos que gobernaban la Ciudad de México, opositores de Obregón, ante una crítica carencia del vital líquido, mediante las canciones y actuaciones de María Conesa. Otra de sus obras sería *Peluquería Nacional*, comenta De María y Campos (1956: 238; 245-246), autor que recibía el apoyo y las sugerencias del propio general Obregón, quien lo invitaba a comer en su residencia y le aconsejaba temas para sus obras en contra de sus rivales; también recibía el apoyo y sugerencias del pintor y político [Gerardo Murillo](#) (el *Dr. Atl*) o las del ingeniero y periodista [Félix F. Palavicini](#),³ o del diputado maderista [José Manuel Puig Casauranc](#), redactor político de ese diario.⁴



[Guz Águila](#)

Adicionalmente, Álvaro Obregón y [Plutarco Elías Calles](#), al decir de De María y Campos (1956: 244-245), actuaron como su mecenas al mantenerlo dentro de la nómina burocrática. Como señala Bellinghausen (1985), las obras funcionaban como un termómetro, que permitía saber a los políticos por dónde iban los descontentos, qué tan virulenta era la oposición a sus decisiones, además de servir para atacar a sus oponentes.

La obra *Peluquería Nacional* presentaba una trama futurista de corto plazo, que sucedía en una peluquería. El personaje principal era un peluquero, que caracterizaba al tipo de los periodistas afines a cualquiera de los múltiples partidos políticos existentes o a un partidario de las distintas corrientes políticas del momento. En el contexto de la obra aparecía el general Pablo González, quien se anunciaba como aspirante a la Presidencia de la República teniendo como meta el lograr la paz, mientras aparecía representado en escena arrastrando un cañoncito de juguete con la palabra *Pax*.

Mientras que el general Álvaro Obregón aparecía en escena arrollándolo todo, permitiendo en el contexto de la obra que le *hicieran la barba*, pero que no *le tomaran el pelo*, para que, al final de una gresca, el general Obregón acabara metiendo en cintura a todos, como sucedería meses más tarde al convertirse en Presidente de la República.



[Plutarco Elías Calles y Álvaro Obregón](#)

Las críticas sociopolíticas en este tipo de obras también se vertían sobre los personajes políticos del pasado porfiriano, como el caso del exdiputado porfirista y antimaderista [Querido Moheno](#).⁵ En la obra, el personaje que lo representaba simulaba discutir desde el escenario con un papelero, que se instalaba en galería, lo que desataba las risotadas del público ante los problemas que enfrentaba el político frente a las críticas y cuestionamientos de un humilde ciudadano, desde la audiencia del teatro.

Guz Águila llegaría a comentar:

Deseo confesar al público, que es al que únicamente debo explicaciones, por qué hago obras políticas. Y eso es muy sencillo. En México, la mitad de la gente vive de la política, y la otra mitad de lo que medra con la otra mitad; de manera que en resumidas cuentas, aquí todo lo llena la política y todos nos hacemos política constante. Tengo, pues, que acomodarme al medio actual y hacer política, como en la prensa no he de hacerla, primero porque no quiero y segundo porque no me parece, la hago en el teatro, y el público que también está deseoso de hacer política y no puede hacerla, encuentra en el teatro una forma de lograr sus deseos adhiriéndose anónimamente con sus aplausos a mis sátiras. Las empresas ganan así dinero y sostienen sus temporadas que de otra manera andarían un poquito flojas. Vivo yo de la política como cualquier persona decente y todos vamos tirando. [En: De María y Campos (1956: 260)]

Para los años de la década de 1920, señala Monsiváis (2010: 195-197), la música generada en el teatro frívolo *le imprime las razones de la diversión a la sociedad*, mientras se reconstruye el país después de la Revolución. En este espacio social todavía militarizado, la gran vedette [Celia Montalván](#) pone de moda la canción *Mi querido capitán*, en la obra de 1922 de *Guz Ávila El jardín de Obregón*.

³ Quien fuera diputado maderista y luego carrancista, y en esos momentos era el director del periódico *El Universal*.

⁴ Quien posteriormente sería diputado y senador en el gobierno de Obregón y, a continuación, tendría una larga carrera como Secretario de Educación en el de Plutarco E. Calles, además de Secretario de Industria, Comercio y Trabajo, y Jefe del Departamento del Distrito Federal en el [Maximato](#), para acabar su carrera como embajador en Argentina y Brasil, después de negarse a colaborar con el [Cardenismo](#).

⁵ Quien ocupó, dentro de la contrarrevolución, los cargos de Secretario de Relaciones Exteriores, y de Industria y Comercio del espurio gobierno de [Victoriano Huerta](#).

Mientras que María Conesa, apodada *La gatita blanca*, excita a su público con canciones cuyas letras exaltan una supuesta inocencia, para incitar a la concupiscencia del auditorio, como en *La canción del morrongo*:



[María Conesa](#)

*Yo tengo un morrongo
que cuando en la falda
así me lo pongo
¡Arza y toma!*

*Yo tengo un minino
de cola muy larga,
de pelo muy fino,
si le paso la mano al indino
se estira y se encoge
de gusto el minino*

*¡Ay! que fino
El pelito que tiene el minino
¡Ay! Morrongo
¡Ay! Morrongo
Qué contento si aquí me lo pongo*

Sin que faltara la crítica sociopolítica sobre acontecimientos del momento:

*Si eres infierno, yo seré diablo
Si eres tranvía, seré camión
Si eres azúcar, seré Don Pablo
Si eres garbanza, seré Obregón
Si eres mochila, seré soldado
Si tú eres cuero, seré tambor
Si eres banquete, yo diputado
Si eres ayuno, yo profesor*

Cuplets de los curados [1921], éxito de María Conesa [Bellinghausen 1985]

Señala Morales (1992) que la mayoría de las *triples*, acostumbradas en su vida y trabajo a los teatros, no supieron adaptarse al cinematógrafo; principalmente porque requerían profesionalmente de la inmediata respuesta del público sobre su trabajo, además de considerar que las actividades artísticas en los estudios eran mortalmente aburridas, sin dejar de mencionarse que sus agudas voces tendrían poco futuro en el ya próximo cine sonorizado. Sólo se adaptaron [Mimí Derba](#) y la hiperactiva [Lupe Vélez](#). La primera se dio el lujo de dirigir sus propias cintas mudas;⁶ sin embargo esta actividad duró un corto tiempo, lo que le hizo comentar, al decir de Morales (1992):

Yo me entregué a él (al cine, obviamente) con devoción, en cuerpo y alma, dándome toda entera, con lo que tenga de inteligencia y con toda mi buena voluntad y mi vocación decidida; pero...

Por su parte la Vélez, la *Mexican spitfire* (la mexicana escupe fuego) como la llamaron los estadounidenses, hizo carrera en Hollywood y en el corazón de los galanes [Gary Cooper](#) y [Johnny Weissmüller](#) (el *Tarzán* de las películas). Al parecer, las señoritas de sociedad se adecuaban mejor a esta industria, como fue el caso de la aristócrata [Dolores del Río](#), quien sin antecedentes artísticos actuaba a las mil maravillas frente a la cámara. La vedette Cristina Pereda expresó así su experiencia en el cine a un reportero de *El Universal*, en febrero de 1921, al anunciar su abandono del cine [Morales, 1992]:



[Lupe Vélez](#)



[Dolores del Río](#)

El trabajo en las películas es monótono; prefiero el trabajo del teatro, porque es continuado y más emotivo. En el cinematógrafo las escenas se cortan, y cuando uno está casi llorando, hay que refrenar el sentimiento para cambiarlo en risa. El cine tiene muchas ventajas, no lo niego; pero el trabajo, en el escenario, es más artístico y más noble. En la película no hay quien estime al artista, porque no escuchan ni los aplausos ni las silbas; en cambio, en el teatro, ¡oh! En el teatro, el artista tiene que identificarse con su público; tiene que hacerlo sufrir o gozar, y la sensación es tan intensa, que muchas veces el espíritu del artista se une con el del público. Entonces se trabaja con mayor amor, con mayor cariño, y ese estado psicológico no se paga con nada. Es uno de los mayores placeres que ayudan a soportar con cierto estoicismo las amarguras de esta carrera difícil y de alternativas inesperadas. Yo tuve ocasión de haber trabajado con Antonio Moreno, pero francamente sentí la nostalgia del baile, de las candilejas, de las compañeras, de los artistas, de los empresarios, del público, ¡hasta de los maquinistas!, y logré sacudirme la simpatía de la pantalla, para caer nuevamente en la vorágine entusiasta y conmovedora del teatro.

⁶ En mayo de 1917 produjo dos películas inconclusas y después *En defensa propia*, *Alma de sacrificio* y *La tigresa*, la cual dirigió; en septiembre de ese año filmó *La soñadora* y al mes siguiente *En la sombra*; en una alianza sentimental y empresarial con el general Pablo González, en pleno [carrancismo](#).



[Celia Treviño](#)



[Celia Padilla](#)



[María Luisa Infante](#)

María Conesa filmó en Nueva York un papel protagónico, en *El pobre Valbuena* (1916); la tiple cómica [Lupe Rivas Cacho](#), *la Pingüica*, apareció en *La muerte civil* (1917); [Celia Montalván](#) personificó a una descocada bailarina en *El milagro de la Guadalupana* (1925); [Celia Padilla](#) intervino en *Patria nueva* (1917); [María Teresa Montoya](#) tuvo un papel en *El automóvil gris* (1919); la bailarina Alicia Pérez Cano apareció junto con el cómico Leopoldo *El Cuate* Beristáin en *Viaje redondo* (1919); Eva Pérez Cano obtuvo un papel en *Oro, sangre y sol* (1923), de [Miguel Contreras Torres](#), en donde lucía sus dotes el torero [Rodolfo Gaona](#).

Mientras que la bailarina rusa Norka Rouskaya apareció en la versión silente de *Santa* (1918), la venezolana Aurorita Real en *Atavismo* (1923) y Carmen Desfassiaux en *Terrible pesadilla* (1930), dirigida y actuada por [Charles Amador](#). Mientras que otras *tiples* se acomodaron bien a la industria cinematográfica, como la argentina [María Caballé](#), que actuó en *Chapultepec* (1917), *El amor que triunfa* (1917) y *En defensa propia* (1917).

La potosina [Ligia de Golconda](#) (Enriqueta Varástegui) actuó en las películas *El escándalo* (1920), *Amnesia* (1921) y *Fulguración de raza* (1922), además de viajar, en 1923, para estudiar actuación con una beca de la Secretaría de Educación Pública a Los Ángeles, California.

Lugar en donde encontró a su compañera de afanes teatrales [Nelly Fernández](#), quien aparecería en la mayoría de las cintas dirigidas por Mimí Derba, como *En defensa propia* (1917), *Alma de sacrificio* (1917), *Malditas sean las mujeres* (1921), *La tigresa* (1927), *La soñadora* (1927), además de *La dama de las camelias* (1922), de [Carlos Stahl](#), y *La cautivadora* (1931), de Joseph Levering y Fernando C. Tamayo.

Este éxito, tal vez debido a su mayor adaptabilidad, le condujo a comentar en abril de 1923:

[Yo he] ...vivido las dos vidas intensamente. Y encuentro que es más emocionante y completa la vida cinematográfica, y que presenta mayores oportunidades para realizar una labor brillante. Es decir, creo sinceramente que ofrece inauditas perspectivas para lograr una visión lo más absoluta de la vida, que puede ser una visión artística y emocional y de éxito... El cine, no obstante que le falta la palabra, tiene elementos maravillosos e insospechados. Esto es lo que constituye su superioridad, además de que, actualmente, el teatro – al menos en México – no nos da una sola obra de fuerza real. Tal parece que tiene mejor porvenir el cinematógrafo...



[Celia Montalván](#)



[Tarjeta postal de la canción *La boda negra* con Nelly Fernández \[c. 1923\] Foto Compañía Industrial Fotográfica](#)

Regresando a las obras del teatro de revista, encontramos que una de las contribuciones importantes de *Guz Águila* fue la difusión de ininidad de melodías, producto del éxito de sus obras musicales; dentro de las que encontramos la que presentó un desconocido [Alfonso Esparza Oteo](#), ante el público que asistió a la obra titulada *Agua le pido a mi Dios*, que interpretó la tiple Mimi Derba:



[Mimi Derba](#)

*Ay, Pantaleón!
Arreunte su ganado
mi querido Pantaleón,
no me la eche tan de lado,
Mi querido Pantaleón!*

*Aguadoras queretanas
del rancho de La Sauceda,
cuando encuentren a su charro
cúidense que no les pueda...*

La canción, inadvertida esos momentos, años después y con otra letra, sería una de sus mejores creaciones: [Un Viejo Amor](#).

Al desatarse la lucha política entre Adolfo de la Huerta y Calles, que acabaría con la [Rebelión Delahuertista](#), los callistas buscaron que *Guz Águila* interviniera con sus recursos teatrales dentro de su bando, señala De María y Campos (1956: 248-249), haciendo mancuerna con el torero Juan Silveti quien haría lo propio en los ruedos. Pero el productor continuó del lado del delahuertismo, por lo cual debió abandonar el país para continuar con sus actividades creativas y, sin abandonar su filiación política, montó la obra *La mula de don Plutarco* en El Paso, Texas.

En una furtiva visita al país fue detenido, pero logró el perdón gubernamental y debió abandonar la creación artística, y el país, hasta 1927. A su regreso de los Los Angeles, California, montó la obra titulada *Las Mujeres Mexicanas*, actuada por una linda tiple mexicana, Margarita Carvajal, en la que no faltó un cuadro político sobre la campana electoral de reelección de Obregón. Posteriormente se concentraría en el *Teatro María Guerrero*, impulsando las carreras de los actores [Roberto Panzón Soto](#) y [Joaquín Pardavé](#), quien posteriormente se convertiría a su vez en guionista, compositor y productor teatral, además de incursionar con gran éxito en el cine nacional.



[Roberto Panzón Soto](#)



[Margarita Carvajal](#)

La carrera de *Guz Águila* sobresalió nuevamente hasta que montó la revista *Soto Contrabandista*, en el *Teatro Lírico*, apunta De María y Campos (1956: 250), donde se comentaba el escándalo político del día que condujo al cese del [general José Álvarez](#), Jefe del Estado Mayor del Presidente Calles, al parecer inmiscuido en un contrabando de medias de seda y ropa íntima; pretexto utilizado, ya que el general se había comprometido políticamente con el rival de Obregón en la candidatura presidencial, el general [Francisco Serrano](#), contra la voluntad del presidente Calles.

La obra de este sobresaliente empresario continuó, con obras al servicio del callismo como *Según te portes Gil*, al inicio del interinato de [Emilio Portes Gil](#); en donde incorporó una parodia de la canción *Júrame*, de [María Greever](#), entonces en boga, en la cual se señalaba que el pueblo le pedía al presidente un juramento de portarse bien. Continuó con la producción de diversas obras durante el tránsito de la consolidación del Maximato y la designación de [Pascual Ortiz Rubio](#) como presidente; como la titulada *Vas con celos y vienes con ambiciones*, donde ridiculizaba la campaña de [José Vasconcelos](#) a la Presidencia de la República; *Todos va/en suela*, para mofarse de la posibilidad de que el Secretario de Gobernación, Gilberto Valenzuela, se convirtiera en candidato presidencial; o la obra *San sarón o tengan su imposición*, cuando inició su campaña como candidato el obregonista [Aarón Sáenz](#). Años después, *Guz Águila* continuaría su

carrera como guionista en el cine mexicano en varias películas, como *La mujer del puerto* de Arcady Boytler (1933), *Allá en el rancho grande* de [Fernando de Fuentes](#) (1936), y *Águila o sol* también de [Arcady Boytler](#) (1939).

Otras de las obras de revista significativas de los inicios de la década de los años de 1920, señala De María y Campos (1956: 258), fue la titulada *Villa en París*, de Tirso Sáenz y Alberto Michel; que se estrenó en el *Teatro Colon* y en cuya trama sus autores se mofaban del armisticio con [Pancho Villa](#) durante el interinato de [Adolfo de la Huerta](#). En la obra se planteaba que Villa abandonaba su finca de [Canutillo](#) con rumbo a París, como lo había hecho [Porfirio Díaz](#) al triunfo del [maderismo](#), pero a diferencia del destierro del dictador ahora se ridiculizaba al revolucionario, por el actor Ernesto Finance, con una personificación de Villa que aparecía en escena armado hasta los dientes, con revólveres en la cintura, cruzado el pecho con cananas y despotricando contra todos y todo en un lenguaje vernáculo. La supuesta visita del revolucionario daba la ocasión a que las *tiples* presentaran números de canto y baile del *tipo francés* ([Cancán](#)), ataviadas con poca ropa para agrado del auditorio. Otra obra de éxito fue la titulada *La Muleta de Gaona*, de Eduardo Gómez Haro; obra de ambiente taurino que servía de pretexto para aconsejar a los políticos a manejar la *muleta* para sostenerse o escalar otros puestos más altos. Mientras que en la obra *El Tenorio Bolchevique*, también de *Guz Águila*, se hablaba mal y con gracia del bolchevismo, que correspondía con el gusto del público de estas obras, para señalar que los políticos se empezaba a *enrojecer*, por sus filiaciones procomunistas.

Con el [Cardenismo](#) las obras transitaron, acompañando el surgimiento del lánguido [Agustín Lara](#), hacia diversas versiones del amor y el sentimiento, lo que marcó la atenuación de sus críticas, señala Bellinghausen (1985):

...trocó en suspiros de novia quedada la violencia de los rechazos, el público participó cada vez menos y las obras perdieron vitalidad...



[La mujer del puerto](#) (Arcady Boytler 1933)



[Águila o sol](#) (Arcady Boytler 1937)

Así, la revista de 1936, *En Tiempos de Don Porfirio* (llevada al cinematógrafo por [Juan Bustillo Oro](#) en 1940), convirtió el vacilón anterior en nostalgia; mientras que *Rayando el sol* se montó en 1937 en Bellas Artes, con subsidio gubernamental, en medio de las luchas por el poder entre los callistas y los cardenistas.

Al respecto comenta Bellinghausen que dos años después muere su autor, [Manuel Castro Padilla](#) (compositor de películas como *Águila o sol* y *El compadre Mendoza*), asesinado frente al *Teatro Lírico* por un grupo de trabajadores, debido a sus críticas contra el movimiento obrero (UNAM, 2006). La paulatina extinción de este género, durante la consolidación del presidencialismo y el [corporativismo](#) cardenista, conduciría a la consolidación del teatro de carpas, en donde se continuarían los números cómicos de crítica sociopolítica, ahora en un ambiente mucho más popular, que sería el ámbito en donde surgirían numerosos cómicos cuya carrera continuarían en el cinematógrafo (Dueñas, 2011a).



[El compadre Mendoza](#)

Para Bellinghausen desde la radio, el cine y la industria discográfica, se fue generando una imposición en los gustos y las opiniones populares; estos medios masivos de comunicación trasladaron la crítica vigorosa y ecléctica del teatro de revista y las carpas a los programas radiofónicos de la [XEB](#) y la [XEW](#), como *La Hora Íntima*, mientras el cinematógrafo transformó a un [Cantinflas](#) que:

...de estar con el pueblo que lo albureaba en las carpas, pasó a las silenciosas salas de cine lejos del pueblo.

Como señala Bellinghausen:

...el teatro de revista se vio condenado a la marginación primero y finalmente a su extinción. Los nuevos medios producían figuras estereotipadas y la necesidad de vivir-como-en-un-sueño. El teatro de revista, callejero, circunstancial y en moto perpetuo, al establecimiento de clichés y anhelos prefabricados vio desaparecer su universo.



[Rosa de Agustín Lara](#) [1933], en la revista de *Cachitos de México*

*Mi vida, triste jardín
tuvo el encanto
de tus perfumes y tu carmín.*

*Brotaste de la ilusión
y perfumaste
con tus recuerdos mi corazón.*

*Rosa deslumbrante
divina rosa que encendió mi amor
eres en mi vida
remedo de la herida
que otro amor dejó.*

[Agustín Lara](#)

La música en los años de las décadas de 1920-1940

En la época posrevolucionaria, señala Monsiváis (2010: 211-218), el nacionalismo fue un requisito de la invención de la identidad del mexicano, a partir de la llegada de José Vasconcelos a la Secretaría de Educación Pública; quien estimuló en los niños y jóvenes el amor a la nación a través de sus héroes y sus batallas, una versión del proceso histórico nacional, la poesía romántica y la geografía etnográfica, además de las tradiciones y su expresión en la música. Formas que se iniciaron con la propuesta de [Manuel M. Ponce](#), en 1920, de hacer obligatoria este tipo de música en las escuelas primarias del país, con lo que se estableció un primer catálogo de la canción popular en esos años, en donde se buscaba el rescate de las tradiciones, con melodías como *Marchita el alma*, *A la orilla de un palmar*, *La pajarera*, además de la *Canción Mixteca* de [José López Alavez](#).



[Orquesta Típica](#)



[Trío Garnica Ascencio](#), [Luis Martínez Serrano](#), [Tata Nacho](#), [Guty Cárdenas](#) y [Alfonso Esparza Oteo](#)

El nuevo rumbo musical del país se anunciaba con la figura del compositor [Ignacio Fernández Esperón](#) (*Tata Nacho*), vestido de charro y con sarape, y el tema de sus canciones: *Adiós mi chaparrita* y *Borrachita*; a las que se adicionaba *La casita*, de Felipe Llera. *Mexicanidad* que buscaron expresar el mismo Manuel M. Ponce, [Carlos Chávez](#), [Silvestre Revueltas](#), [José Rolón](#) y [José Pablo Moncayo](#) en la música clásica. Discurso que no estaría exento de una idealización del anunciado progreso, entre un pasado agrícola que ha resultado insuficiente y agotado, y una modernidad que se ofrece de manera incierta, al denominarse a estas expresiones musicales como *melodías de antaño*; esto es, aquello que las nuevas generaciones desconocen.

Su desarrollo partió de formas y organizaciones musicales que tuvieron éxito desde principios del siglo, señala Dueñas (2011b), con las llamadas *Orquestas Típicas*; las cuales amenizaban de todo, desde los paseos dominicales en las plazas, hasta los banquetes privados.⁷

El atavío de sus músicos, considerado dentro de la *tradición*, era el traje de *charro* con las mujeres vestidas de *chinas poblanas*; dentro del instrumental lo central era el salterio, varios instrumentos de cuerdas y, acaso, algunos de aliento como las flautas, ya que el sonido debía ser *una caricia para el oído*. El presidente Álvaro Obregón utilizaría este arraigado gusto popular, heredado del Porfiriato, en las celebraciones del *Centenario de la Consumación de la Independencia*, en 1921.



[Alfonso Esparza Oteo](#)

[Orquesta José Sabre Marroquín](#)



[Miguel Lerdo de Tejada](#)

Uso que continuaría José Vasconcelos desde la Secretaría de Educación Pública, para fortalecer su discurso nacionalista en la *tradición mexicanista*, con lo que [Juan Nepomuceno Torreblanca](#), [Alfonso Esparza Oteo](#), [José Sabre Marroquín](#) y [Miguel Lerdo de Tejada](#), entre otros, integrarían la pureza de los valores musicales nacionalistas, cuyas interpretaciones revivían la música regional mexicana, las llamadas *coplas* y los *sonecitos de la tierra*⁸ (Dueñas, 2010 y Flores, 2009c), interpretados también por cuartetos de cuerdas, como los integrados por [Lorenzo Barcelata](#).⁹ Hasta que en 1940, con la finalización del Cardenismo y la modernización impulsada por el avilacamachismo, fuera considerada *música de pulquería*. Torreblanca contribuiría accidentalmente al desarrollo de la canción ranchera, al promover a la soprano Luz Reyes, durante un viaje a Europa en 1927, quien se convertiría en la legendaria [Lucha Reyes](#), la famosa interprete del género de la música ranchera durante esta época ([La tequilera](#) o [El herradero](#)).



La música de [mariachi](#), que se originó como folklore urbano a fines de la década de los años de 1920, después de un largo recorrido rural desde el siglo XVII, pronto adquirió características que supieron a las de aquellas regiones de donde provenía; al conformarse estos grupos como un conjunto musical que podía ejecutar, para las fiestas familiares y eventos diversos, varios tipos musicales sin las limitaciones impuestas por la *tradición* en las *Orquestas Típicas*, como las polkas ([Jesusita en Chihuahua](#)), vales ([Sobre las olas](#)), jarabes ([El jarabe tapatío](#)) o los corridos ([Corrido del Norte](#)). Cuya música se proyectaría de manera significativa por el cine, en películas como *Allá en el rancho grande* (Fernando de Fuentes 1936) o *¡Ay Jalisco, no te rajes!* ([Joselito Rodríguez](#) 1941).

[Mariachi Vargas de Tecalitlán con Lázaro Cárdenas](#)

Además de componerse obras de música clásica utilizando estos temas por [Blas Galindo](#) ([Sones de mariachi](#)), que compitieron con otras obras del nacionalismo que también utilizaban la música regional, los *sonecitos*, como el [Huapango de José Pablo Moncayo](#). Obras que llegaron a formar parte de la música popular, de tanto repetirse en los eventos oficiales gubernamentales del proyecto modernizador estatista, hasta lograr una aceptación por la población

⁷ Al ser asesinado en un banquete en el restaurante *La Bombilla*, el presidente electo Álvaro Obregón escuchaba su canción predilecta [El limoncito](#), interpretada por la *Orquesta Típica Presidencial* que era dirigida por su autor Alfonso Esparza Oteo.

⁸ Jarochos, abajeños o huastecos (Dueñas, 2010).

⁹ En el programa inaugural de la estación de radio XEW, el 16 de septiembre de 1930, dominaron en la programación las interpretaciones a cargo de la *Orquesta Típica de Policía*, dirigida por Miguel Lerdo de Tejada y las de Lorenzo Barcelata; quien compondría el [Himno del Agrarista](#) en 1929, que sería considerado un segundo Himno Nacional durante el Cardenismo, además de que el compositor figurara en el cine sonoro, como el rival musical de [Tito Guízar](#) en la película *Allá en el Rancho Grande*, en donde escenificaron el primer *duelo musical de coplas* en el cine nacional (Dueñas 2010 y Flores y Dueñas, 2010).

como versiones secundarias del Himno Nacional. Así tenemos que la música de mariachi, y la de las *Orquestas Típicas*, se convertirían a partir del cardenismo en la expresión musical de lo nacional, seguramente por su versatilidad; al terminar la [Segunda Guerra Mundial](#) diversos grupos, como el [Mariachi Vargas de Tecalitlán](#), difundieron sus interpretaciones en Europa, asentando así, internacionalmente, y hasta la época actual, que representa *la auténtica y típica* música mexicana.

Durante estos años el romanticismo inundó la música mexicana, señala Monsiváis (2010: 218-224), y en la década de los años de 1920 se expresó a través de *la trova yucateca* y el *bolero* de origen cubano. Dentro de la música yucateca aparecen melodías como [Presentimiento](#), de Emilio Pacheco y Pedro Mata, y [Ella](#) de Domingo Casanova. Autores de la llamada *Trova Yucateca* a los que se adiciona [Ricardo Palmerín \(Peregrina\)](#) o [Guty Cárdenas \(Nunca, Rayito de sol o El Caminante del Mayab\)](#); quien tendría un gran éxito y una carrera fulgurante, dentro y fuera del país a partir de su triunfo, en 1927, en el concurso *La canción mexicana*. Donde compitió contra Tata Nacho y Esparza Oteo, para poco después morir románticamente en un pleito de cantina a manos de un lustrador de calzado en 1932 (JKW, 2009 y Flores, 2010a). Por su parte, a finales de la década de 1930 se multiplicarían los *boleros*, al decir de Monsiváis (2010), en el centro de las ciudades y sus arrabales por medio del teatro frívolo, en locales o carpas, como:



[Guty Cárdenas, Ricardo Palmerín, Cirilo Baqueiro y Armando Manzanero](#)

...laboratorio múltiple de emociones, de humor político y humor sexual, de modas en el vestir y de poesía reconocible a simple oído.

Que lanzaron a la popularidad, entre otros, a cantantes como [Juan Arvizu](#), [José Mojica](#), las Hermanas Águila, Lupita Palomera, Amparo Montes, Alfonso Ortiz Tirado, Pedro Vargas y *Toña La Negra* (María Antonia del Carmen Peregrino Álvarez); en cuya composición incursionaron compositores como Alfonso Esparza Oteo ([Te he de querer](#)), Guty Cárdenas ([Quisiera](#)), [Gonzalo Curiel \(Amor que malo eres o Incertidumbre\)](#), [Luis Arcaraz \(Bonita o Prisionero del mar\)](#), Joaquín Pardavé ([Negra consentida o Varita de nardo](#)), [Alberto Domínguez \(Perfidia o Frenesi\)](#) o Emilio Pacheco ([Presentimiento](#)). Estilo musical que alcanzaría su máximo de popularidad con la llegada del cine sonoro, entre otras con las películas *Santa* ([Antonio Moreno](#) en 1931), *La mujer del puerto* (Arcady Boytler en 1933) y *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes en 1936).¹⁰



[Juan Arvizu](#)



[José Mojica](#)



[Pedro Vargas, Ninón Sevilla, Toña la Negra y Agustín Lara](#)

Esta forma musical tuvo como su máximo exponente a Agustín Lara y sus boleros ([Aventurera](#)), quien a finales de la década de los años de 1920 actuaba en el *Teatro Politeama* y en sus melodías retomó la herencia de la poesía romántica, que hablaba de desamores y formas urbanas de *vida airada*, creando versiones más populares:

¹⁰ Dueñas, 2009c



Agustín Lara

Mujer [Agustín Lara]

*Mujer, mujer divina
tienes el veneno que fascina en tu mirar.*

*Mujer alabastrina,
tienes vibración de sonatina pasional,
tienes el perfume de un naranjo en flor,
el altivo porte de una majestad.*

*Sabes de los filtros que hay en el amor,
tienes el hechizo de la liviandad,
la divina magia de un atardecer,
y la maravilla de la inspiración.*

*Tienes en el ritmo de tu ser,
todo el palpitir de una canción.*

Eres la razón de mi existir, mujer.

Además de múltiples sonos (*Aquel amor*), retomó el tango que inundaba al país en esos momentos (*Arráncame la vida*), y reinventó un nuevo apego a la *Madre Patria*, con lo que llama Monsiváis *irresistibles españolerías* (*Granada*, *Valencia*, *Sevilla*). Dentro de su prolífica producción retomó el vals con motivos citadinos mexicanistas (*Farolito*), abordó la canción ranchera (*Se me hizo fácil*) y buscó humanizar a las prostitutas (*Santa*). Su obra se difundió ampliamente en la naciente radio en las décadas siguientes,¹¹ como posteriormente lo haría en la televisión. Este canta autor realizó una versión propia de la herencia poética del romanticismo decimonónico con sus piezas musicales, en formas de *sensibilidad exasperada* como la llama Monsiváis, para imponer la importante función de la canción romántica en la cultura popular durante la primera mitad del siglo XX, que tendría una continuidad posterior, con nuevas formas e interpretaciones, hasta casi finalizar el siglo XX.

En el terreno de la música tropical desde Cuba también se difundiría el *danzón* (*Salón México* [Tomás Ponce Reyes], *Juárez* [Esteban Alfoso] y *Nereidas* [Amador Pérez]). *Vals de los pobres*, que al decir de los danzantes era *el afrodisiaco por excelencia*, como señala Monsiváis (2010: 224-225).

Representó una forma de expresión musical muy importante dentro de la cultura popular mexicana de esos años, que se difundió en la capital en los salones de baile como el *Salón México*, inaugurado en 1920 en una ubicación atrás de la que ahora ocupa el *Teatro Blanquita* sobre el Eje Central Lázaro Cárdenas en la Ciudad de México,¹² o el *Salón Rojo* y su pista de baile con orquestas que operó a partir de 1921 en pleno centro de la ciudad, en donde se cobraban 25 centavos por entrar (Flores, 2009b y 2010b). Estilo musical que derivaría en guarachas, rumbas, guaguancós, congas, sonos y mambos.



Acerina y su Danzonera

Salón México significa el asentamiento, la institucionalización de una costumbre provinciana que databa de muchos lustros, y que subsistirá a todo lo largo de las caóticas etapas del movimiento revolucionario: gastar dinero (muchas veces devaluado) en diversiones, esparcimiento, disipación. Familias enteras se desplazaban desde sus lugares de origen (en el interior) hasta la capital, el corazón mismo del país, ese gigantesco lugar al cual convergían miedos y curiosidades, epítetos malos y buenos, sentencias, vicios. Aun durante los años más tenaces y peligrosos de la lucha armada, la Ciudad de México simboliza y concentra en su seno, en su apariencia, en su significado, los resultados de la revolución. [Dallal Alberto, 2000; en Cobián (s/f)]

Con estas nuevas expresiones musicales, al decir de Monsiváis, que se generalizaron en la música popular urbana de la época, se enalteció el cambio moderado de costumbres; que sobre todo, a partir de la década de los años de 1930 en

¹¹ El programa radiofónico de Lara en la XEW, *La Hora Íntima*, se transmitió desde 1930 hasta 1955 (Flores y Dueñas, 2010).

¹² Que alojaba tres salas de baile, para albergar democrática y socio económicamente a su concurrencia: la de *mantequilla*, donde abundaba la gente de traje; la de *manteca* para comerciantes y gente de medio pelo; y la de *sebo*, para la gente humilde de la ciudad. Advirtiendo un letrero a su público que no se debían tirar colillas de cigarrillos *porque se queman los pies las damas*. (Flores, 2009b)

adelante, contribuyó al fortalecimiento de la idealización de la renovada sexualidad ciudadana. En donde se buscó humanizar incluso a las prostitutas, en un contexto de crecimiento demográfico urbano con su profusión de salones de baile, cabarets y la multiplicación de las manifestaciones sociales del amor libre

...en donde estaban de más la timidez y las limitaciones sentimentales.

Sin que los ataques a estas manifestaciones, que se consideraba libertinaje, pudieran detener su propagación en los hogares. Ya que planteaban que el amor permitiría sobrevivir en una época de politización extrema en esos años; época de [las reformas del Cardenismo](#) y de proliferación de amenazas derivadas de [la crisis económica](#), el [totalitarismo](#) y la [guerra en el mundo](#). Por lo que estas particulares formas de considerar el amor en la cultura popular de América Latina se prepagaron, en una búsqueda por vivir intensamente, contrarrestando los rituales antecedentes prerrevolucionarios de las llamadas *buenas costumbres*.

De esta forma, los boleros que se oían en el teatro frívolo, la radio, el cine, la vida nocturna de los cabarets y se reproducían por la compañías disqueras como *Peerles*, *RCA Victor* o *Columbia*, empresas que llegaron al país en 1927 (Dueñas, 2009b), junto con la música tropical y las nuevas formas que adoptó la ranchera (*bolero ranchero*), integraron una nueva cultura popular al alcance de la memoria y del crecimiento urbano; acompañando incluso a la creciente migración hacia los Estados Unidos, a partir de la Segunda Guerra Mundial, como formas particulares de lo que se llamaría genéricamente lo *latino*. Las emociones que pregonaban eran reconocidas por las masas y eran fáciles de interpretar y reproducir, por lo que se asimilaron con rapidez a la vida doméstica que era penetrada por la radio, y luego por la televisión; brindando incluso romanticismo a las amas de casa, al mismo tiempo que las incorporaba al urbanismo y a la vida modernidad pregonada, mediante los anuncios de detergentes y otros artículos para el hogar.

Además, los productos de este género musical apoyaron al cine, a partir de los años de la década de 1940, en sus escenas melodramáticas y las declaraciones amorosas de los personajes; cuyas actuaciones recreaban para las masas lo que se suponía se debía considerar como situaciones cotidianas, existentes o deseables para la mayoría de los grupos sociales, por lo que brindaban una sensación de autenticidad y tuvieron gran reconocimiento. Por ello, señala Monsiváis, los espectadores *se enamoraron del amor* a partir de la difusión de estas formas musicales por los medios de comunicación; incrementándose su multiplicación en las vecindades, en las casas y las nascentes unidades habitacionales, ya que sus habitantes se reconocían en sus letras y se emocionaban con sus melodías, por lo que las memorizaban, repitiéndolas e incorporándolas como parte de su vida emocional.

Pero no todo tuvo connotaciones sexuales, aunque así lo apreciaría posteriormente la Secretaría de Educación Pública, ya que también sobresalió una música infantil a partir de la imaginación de [Gabilondo Soler](#) (*Cri-cri*) y la influencia de los personajes de caricatura del estadounidense [Walt Disney](#) (Flores, 2011). *Cri-cri* crearía las melodías favoritas de los niños desde sus transmisiones en la XEW, a lo largo de todo el Cardenismo y hasta 1958, año en que fue prohibida su difusión en las escuelas preescolares por orden de la SEP. En su programa de radio alternaba sus canciones, como [Los tres cochinitos](#), [La marcha de las letras](#), [El chorrillo](#) o [La patita](#), con los comentarios de un mítico anciano que era filósofo e impartía consejos, el *Tío Polito*, quien se suponía vivía en una cabaña del Ajusco.

Referencias

- Barrón Echaurren Mónica (2012), "La Revolución sale a escena", en: Portal INEHRM, México, <http://www.inehrm.gob.mx/Portal/PtMain.php?pagina=exp-historia-iconografica-articulo>
- Bellinghausen Hermann (1985), "Visita al país de las tandas", en: *Nexos en línea*, <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=266851>
- Cobián López Jairo Aarón (s/f), "Contexto histórico, sociocultural del surgimiento de Salón México", en: *Historia de la danza en México II Proyecto Salón México*, México, Universidad de Guadalajara Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño Campus Santa María de Gracia División de Artes y Humanidades, <https://sites.google.com/site/laredanzaudg/la-danza-en-mexico/popular/salon-mexico>
- Contreras Vaccaro Roberto (2001), "Identidad urbana y folklore", en: *Urbano*, Vol. 4, No. 4, julio, Chile, Universidad del Bío Bío, pp. 8-11, <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=19840404>
- Dallal Alberto (2000), *La danza en México. IV El dancing mexicano*, México, UNAM IIE
- Dueñas Pablo (2009a), "El triángulo musical de México. Veracruz, Yucatán, La Habana", en: *Relatos e Historias en México*, Año I, No. 12, México, pp. 71-76
- - (2009b), "La magia del fonógrafo. Voces atrapadas en discos y cilindros", en: *Relatos e Historias en México*, Año II, No. 14, México, pp. 68-73
- - (2009c), "El bolero embajador mexicano", en: *Relatos e Historias en México*, Año II, No. 16, México, pp. 67-72
- - (2010), "El trovador de sotavento. Lorenzo Barcelata", en: *Relatos e Historias en México*, Año II, No. 18, México, pp. 66-71
- - (2011a), "Divas en escena. La política y el teatro de revista en México (1911-1940)", en: *Relatos e Historias en México*, Año III, No. 30, México, pp. 15-21
- - (2011b), "Orquestas típicas mexicanas. Pioneras del nacionalismo musical", en: *Relatos e Historias en México*, Año III, No. 36, México, pp. 18-25
- Fernández Tomás Jorge Belarmino (2010), "El reino de la pasión", en: *Relatos e Historias en México*, Año II, No. 17, México, pp. 41-45
- Flores y Escalante Jesús (2009a), "La liga de la decencia", en: *Relatos e Historias en México*, Año I, No. 11, México, pp. 71-76

- - (2009b), "Viva México en el México", en: *Relatos e Historias en México*, Año II, No. 13, México, pp. 81-86
- - (2009c), "Los sonecitos de la tierra", en: *Relatos e Historias en México*, Año II, No. 15, México, pp. 63-69
- - (2010a), "El nacimiento de la Trova Yucateca", en: *Relatos e Historias en México*, Año II, No. 17, México, pp. 56-62
- - (2010b), "Salón Rojo. Vida cosmopolita de la Ciudad de México", en: *Relatos e Historias en México*, Año II, No. 19, México, pp. 78-85
- - (2011), "Cri-Cri el grillito cantor de la vida popular", en: *Relatos e Historias en México*, Año III, No. 32, México, pp. 78-84
- Flores y Escalante Jesús y Pablo Dueñas (2010), "La radio en México: una época dorada de color azul", en: *Relatos e Historias en México*, Año II, No. 24, México, pp. 78-85
- JKW (2009), "Guty Cárdenas inolvidable", en: *Relatos e Historias en México*, Año I, No. 8, México, pp. 31-33
- María y Campos Armando de (1956), "Capítulo VIII: 1920", en: *El Teatro de Género Chico en la Revolución Mexicana*, Tomo I, México, INEHRM, <http://ebookbrowse.com/elteatrodegenerochicoenlarevolucionmexicana-tomo-i-primeras-pdf-d350068284>
- Monsiváis Carlos (2010), "Yo soy un humilde cancionero", en: Tello Aurelio, *La música en México*, México, FCE/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 180-252.
- Morales Miguel Ángel (1992), "Las *tiples* y el cine mudo (México de mis recuerdos)", en: *El Nacional*, 1 de octubre, Sección de Espectáculos, p. 20, tomado de: Recillas Enecoiz Luis (2009), *Cine Silente Mexicano*, <http://cinesilentemexicano.wordpress.com/2009/10/14/>
- Ornelas Herrera Roberto (2006), "Radio y cotidianeidad en México (1900-1930)", en: Reyes Aurelio de los [coordinador], *Historia de la vida cotidiana en México. Siglo XX. Campo y ciudad*, Tomo V, Vol. I, México, FCE, pp. 127-170
- Ortiz Rubén (2010), "Mariachi folclore militante", en: Tello Aurelio, *La música en México*, Op. Cit., pp. 291-305.
- Pérez Montfort Ricardo (2011b), "El charro y la charrería. Un estereotipo cultural mexicano", en: *Relatos e Historias en México*, Año III, No. 32, México, pp. 53-63
- Rodríguez Arnulfo (2011), "Y llegó la comunicación sin cables. La primera transmisión de radiotelefonía en México", en: *Relatos e Historias en México*, Año III, No. 35, México, pp. 80-83
- Tello Aurelio (2010), *La música en México*, México, FCE/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- UNAM (2006), "Castro Arozamena, Víctor Manuel *El Güero*", en: *Escritores del Cine Mexicano Sonoro*, México, http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/C/CASTRO_aro zamena_victor_manuel_el_g%FCero/biografia.html
- Velázquez Estrada Rosalía (1983), "El nacimiento de la radiodifusión mexicana", en: *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, Vol. 9, pp. 137-170, México, IIH UNAM, <http://www.iih.unam.mx/moderna/ehmc/ehmc09/111.html>