

El paseo de Santa Anita y sus representaciones en la dramaturgia popular

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI
UAM-Azcapotzalco

*“¡Vámonos pa Santa Anita,
vámonos pa Santa Anita,
ponte tus naguas,
chinita del alma!”*

Canción popular ca. siglo XIX.

Santa Anita y sus retratos festivos de la vida cotidiana

Hacia 1925 se realizó en el pintoresco pueblo de Santa Anita en la ciudad de México un certamen de “la flor más bella del Ejido”, en el que numerosas señoritas, engalanadas con trajes típicos, flores y demás parafernalia necesaria para el caso, concursaban con gracia y simpatía ostentando los símbolos y valores tradicionales de la patria mexicana. Lo curioso del asunto es que de pronto apareció entre la concurrencia un desfile al estilo bataclán que contrastaba con el tradicional desfile de “Indias bonitas”, en una suerte de intervención de tiples y coristas del teatro frívolo en el ámbito de un festejo tradicional. En la prensa se consignaba el acontecimiento como “hubo rataplán en pleno canal de la Viga”, haciendo énfasis en que la modernidad llegaba también a las festividades populares (Ramírez Cárdenas, 1925). Más allá

del desconcierto y quizá un poco de escándalo por parte de algunas mentes conservadoras y tradicionalistas, el certamen siguió su curso y la presencia de las provocativas mujeres bien puede pasar a formar parte de la multitud de gestos escénicos vanguardistas que se vivieron en México durante aquellos años. Pero es claro que el legendario paseo de Santa Anita, del que ahora sólo nos queda una estación del metro y el cotidiano deambular de automóviles, fue a lo largo del siglo XIX y hasta los años cuarenta del siglo XX, una invocación a la teatralidad, un regocijo en la ostentación de la vida vernácula, música, jolgorio y fandango en la ciudad de México. Santa Anita, como lo refieren cronistas diversos, era el sitio escenográfico propicio para enaltecer la mexicanidad, los vínculos con el pasado indígena y las correspondientes transformaciones en la vida cotidiana que en la ciudad de México y sus habitantes fueron dándose. Santa Anita fue motivo para la literatura popular; desde coplas, canciones, crónicas, hasta piezas teatrales. Un sitio obligado para el paseo dominical y para mostrarse con orgullo ante quienes visitaban la gran capital, como justamente se observa en el “apropósito” de Juan de Dios Peza que más adelante habrá de comentarse.

El canal de Santa Anita y el retrato de la vida festiva en la ciudad de México

Santa Anita, y sus fiestas y paseos, aunque en nuestros tiempos nos parece distante, fue durante siglos crisol de la identidad festiva de la gran capital, por lo que fue motivo de referencias literarias, composiciones musicales, pictóricas y desde luego teatrales. Grabadores o litografistas como Casimiro Castro dan testimonio de ello al retratar los paseos por el Canal de la Viga y el ambiente bullanguero y festivo de Santa Anita.

De su ambiente, viajeros y cronistas dejaron testimonios; incluso en la pintura virreinal y en las artes decorativas podemos encontrar imágenes que representan ese paraje tan singular en la

vida cotidiana de la urbe, como pueden ser los casos del reconocido cuadro de la Escuela mexicana del siglo XVIII, “Vista del canal de Iztacalco” o “De Yndia y Español producen Mestiza” (i.pinimg, 2018) de autor anónimo, o de los biombos y rebozos (Gámez Martínez, 2009), que con enorme destreza técnica eran ilustrados con escenas de dichos paseos (Baena Zapatero, 2015: 173-188).

Coplas, cantos y poemas populares se entonaban dentro de la vida festiva en el célebre paseo, como estas coplas recopiladas por Margit Frenk (CFM, 1982: 47, 88, 103, 109a) a propósito de rogativas para un buen paseo en trajinera:

¡Ay, Madre de los Dolores!,
tú me has de acompañar;
voy a traerte tus flores
para venirme a rezar;
cuídame en mi canoíta,
que no me vaya yo a ahogar.

Los paseos de Santa Anita (CFM: 4-8916)

O estas otras que revelan el ambiente festivo del paseo:

¡Ay, qué sabrosos romeros!,
qué bueno está el guajolote;
toma, mi chata, otros fierros,
vamos a entrarle al pulcote;
al cabo cada año es eso:
hay que hacer nuestro borlote.

Los paseos de Santa Anita (CFM: 4-9106)

Y échale agua, cielo viejo,
pa que nazcan magueyitos;
no le hace que nazcan ciegos,
con que nazcan borrachitos;
ya viene el estado seco;
hay que echar otros traguitos.

Los paseos de Santa Anita (CFM: 4-9170)

Adiós, pues, mis cuatezones,
 adiós, mis pulques curados;
 ya me mojé los calzones;
 ya me voy avergonzado;
 hasta el año venidero,
 si no estoy adifuntado.

Los paseos de Santa Anita (CFM: 4-9231)

Literatos y cronistas, como Guillermo Prieto, dieron con su pluma testimonio de lo que fue ese paseo lacustre tan propio de la ciudad de México, con sus canoas, trajineras y hasta sus barcos de vapor. Este es el testimonio del célebre escritor:

El anuncio de que voy a la Viga¹ produce en mí siempre una sensación nueva que rebosa vida y juventud, osadía y movimiento y [...] nada es capaz de volverme de mi arrobamiento y de mi éxtasis de felicidad.

[...]

Imposible parece describir tal variedad de objetos, aquella concurrencia tan animada. Aquella multitud de carruajes y soberbios caballos. Aquel esplendor, aquel aspecto de elegancia: la alta sociedad y la ínfima plebe, el refinamiento del lujo, su exterioridad engañosa y la alegría franca y desordenada del populacho.

Rancheros que arremeten sus caballos, mozelos decentes que ostentan sus adelantos en la equitación sofrenando sus corceles, derribando puestos de fruta, y siendo amenaza de los transeúntes de a pie, la algaraza de los perros y muchachos que se entregan con frenesí a su libertad, la ópera ambulante de los dulceros y demás vendedores, la mujer que anuncia los barquillos en su triple chillón, el señor que grita las tortillas de cuajada; el barítono de las hojarascas, el soprano de las yemas garapiñadas, los mostachones y las rosquillas de almendra, con las voces plañide-

¹ El cauce del canal donde se encontraba el terraplén del paseo de Santa Anita era un punto de encuentro entre el canal de la Viga e Ixtacalco. Para ser exactos y ubicar el sitio en nuestro tiempo, esto es al sur del río de la Piedad, hoy convertido en la vía rápida conocida como Viaducto Miguel Alemán, a la altura de la estación del metro Santa Anita.

ras de los mendigos, todo forma un conjunto especial (Prieto, 2009: 284-288).

En la obra *México y sus alrededores*, de 1855, encontramos también una simpática crónica del paseo de la Viga, que continuaba hasta el de Santa Anita, en donde había un terraplén por donde circulaba la muchedumbre, así como algunos carros y caballos en las orillas de los canales que eran recorridos por canoas y diversas embarcaciones, incluidos pequeños barcos de vapor.² Vale la pena mencionar aquí que con la aparición de la fotografía en el siglo XIX, este célebre paseo fue fotografiado de mil maneras, dejando en estampas evidencia de su pintoresca belleza ya para nosotros perdida. La mayor parte de material fotográfico que testimonia la vida y el ambiente en el canal de la Viga y el paseo de Santa Anita e Iztacalco corresponde a los días de fiesta en el lugar, especialmente en la Semana Mayor, en el Viernes Santo o Viernes de Dolores, cuando la población acudía a Santa Anita en busca de flores para adornar el altar a la virgen de Dolores, como parte de las tradiciones populares de la ciudad. El acto religioso de recogimiento con los años se transformó en un formidable

² He aquí un testimonio del ambiente festivo que existía en esta zona de la ciudad de México, extraído justamente de *México y sus alrededores*: "Mil canoas se cruzan, y en todas se canta, en todas se baila; á veces tropiezan, y una de ellas se va á pique; pero el baño que sufren los bailarines no hace más que redoblar su alegría. De una canoa á otra se entornan diálogos; la música de la una, hace perder el compás á los bailarines de la otra, y para el espectador que permanece en la orilla, esa armoniosa confusión, ese movimiento incesante, esa alegría expansiva forman uno de esos cuadros que no se olvidan nunca. Las canoas navegan así hasta Santa Anita ó Iztacalco, pequeños, pero pintorescos pueblecillos de indígenas que se mantienen con el comercio de flores, de legumbres y de patos. Allí se renueva el fandango, se hacen nuevas libaciones, y cuando el sol ha caído regresan todos más contentos, más animados. Todos vuelven entonces coronados de flores, de las que se cultivan en los chinampas, jardines flotantes, hechos en medio de las aguas á fuerza de industria; y ya entrada la noche, al dispersarse la multitud silenciosa, pues la alegría después de su explosión, causa y deja un vacío en el corazón, lleva hasta el hogar doméstico la guirnalda de amapolas, que es de rigor traer, como un recuerdo del placer pasado..." (Del Castillo, 1856: 31-33).

encuentro festivo. La población de Santa Anita ya existía en la época prehispánica bajo el nombre de Zacatlamanco y estaba dedicado, curiosamente, a la renovación de los dones de la tierra, y su fiesta principal era alrededor del 21 de marzo de nuestro calendario (“Iztacalco, en la Casa de la Sal”, 2018).

Santa Anita fue así, desde siglos atrás, un reducto de manifestaciones artísticas populares de diversa índole: música y baile y versificaciones, o manifestaciones plásticas y fotográficas, como fue el caso de la célebre Escuela de Pintura al Aire Libre fundada en 1913 por el maestro Alfredo Ramos, así como sitio de representaciones escénicas como títeres y carpas con diversos espectáculos. Con ello autores dramáticos encuentran temas para evocar ese ambiente festivo popular.

Retrato escénico de Santa Anita

Ya desde el siglo XVIII, se pueden encontrar textos dramáticos que representaban y aludían al ambiente festivo y de paseo de este prodigioso sitio de la Ciudad de México. Un ejemplo curioso es un coloquio o sainete titulado *Coloquio al paseo de Ystacalco* (Ortiz Bullé Goyri, 2011: 197-210) que probablemente haya tenido su origen y representación en algún claustro conventual de la Ciudad de México o de Puebla, ya que por un lado se mencionan monjitas en algunos versos y también conventos, como el de las carmelitas o el de las clarisas, y por otra parte, existe una versión con algunas variantes del mismo coloquio cuyo manuscrito se rescató de archivos conventuales en la ciudad de Puebla (Gutiérrez Estupiñán y Sten, 2007: 65-81).

El coloquio trata sobre la presencia de sacerdotes y de religiosas carmelitas fuera de su claustro paseando y divirtiéndose en Santa Anita o paseo de Iztacalco. Un payo, al notar esa situación intenta reprenderlos: “Estoy por aprisionarlos/ y amarrados como un cuete,/ al Arzobispo llevarlos/ para que vean si es juguete/ andarse por ahí holgando/ y entre las flores saltando/

cuando debieran estar/ despacio, y no a troche moche/ azotándose de noche/ arrimados al altar” (Ortiz Bullé Goyri, 2011: 197-210). Esto da pie para que, a propósito del paseo de los religiosos en la fiesta del Canal de Iztacalco (o de Santa Anita), intervenga un grupo de personajes populares, como un soldado, una mulata bodegonera y una “china” mandadera. Sin que aparezcan en escena las monjitas citadas, los personajes van disertando y discutiendo acerca de ellas, así como de las viandas y aderezos que habrá para el festejo, como el ir en busca de flores para adornar el altar de la virgen de Dolores. De acuerdo con el estudio de Raquel Gutiérrez Estupiñán y María Sten, este coloquio o sainete pudo haberse representado al interior de un claustro conventual (2007: 59). Pero también es factible que la obra pudiese haber formado parte del repertorio de cómicos de legua en la Nueva España del siglo XVIII y no sólo para los conventos.

En el año de 1859 se registra la presentación también de una suerte de zarzuela titulada *Un paseo por Santa Anita* (Reyes de la Maza, 1972: 53-54), con letra de José Casanova y Víctor Landaluce, y música de Antonio Barilli. El Gran Teatro Nacional la anunciaba en su programa de la función del miércoles 17 de noviembre así: “Primera representación y estreno de la ópera cómica mexicana intitulada *Un paseo a Santa Anita*. Por primera vez se pondrá en escena la ópera cómica de costumbres mexicanas y en dos actos [...]. Cuando el argumento lo exija, habrá dos parejas para bailar el Jarabe y otros bailes [...]” (cit. por Reyes de la Maza, 1958: 113). Poco después la prensa consignaba en las fechas de su escenificación lo siguiente:

Las representaciones que hasta ahora se han verificado de la ópera cómica *Un paseo a Santa Anita* prueban por el número de espectadores y el general aplauso que ha sido favorablemente acogida por el público. Si bien éste, preciso es confesarlo, se debe casi a la buena música del señor Barili, no siendo la obra en sí, como producto literario, otra cosa que un débil remedo de las costumbres populares de México, en el cual, sea dicho de paso, tan mínima

parte ha tenido el señor Landaluce, que se opuso tenazmente a que su nombre figurase como uno de los autores.

La música, empero, del señor Barili según lo llevamos dicho, cautiva la atención de los oyentes y por su mérito hace que se disimulen la pobreza del argumento, la inexactitud de la imitación y la dureza de buena parte de los versos que unos en pos de otros dan cima, *velis nolis*, a la obra de la comedia en cuestión.

El tenor es un joven de buenas esperanzas en la carrera musical, a quien el señor Barili puso en veinte días, poco más o menos, en actitudes de lucir ante el público, no obstante el natural embarazo que resulta a un artista cuando por primera vez se presenta en escena, en cuyo caso se encontraba el tenor que nos referimos. Así también recibió justos aplausos, particularmente en el cuarteto del primer acto, en la serenata y en el dúo de tiple y tenor del segundo acto, piezas de las que en la primera función hizo repetir el público la serenata y en la segunda el cuarteto del primer acto y también la serenata.

Además, fue pedida y verificada la repetición de la romanza de Adela, acto segundo, en la que la señora Tomasi agradó sobremanera. Obtuvieron aplausos numerosos y repetidos los cantantes en el dúo de tiple y tenor y en el coro de leva, acto segundo, no consiguiéndolos menos espontáneos la conocida y excelente polka *La Independencia*, obra anterior del señor Barili y coreada por él mismo para la escena del juego con que termina el primer acto. La Obertura y los coros son de indisputable mérito, y los coristas, en número de cincuenta individuos de ambos sexos, alumnos de la Sociedad Filarmónica, quienes se presentaron sin interés alguno a cantar en la ópera cómica mencionada, en muestra de gratitud plausible hacia el maestro a quien deben su instrucción artística, esto es, hacia el señor Barili (Reyes de la Maza, 1958: 114-115).

Hasta el momento el libreto de dicha “Ópera cómica” no ha llegado a nuestras manos, por lo que lamentamos no poder valorar lo que el autor pudo haber escrito en relación con el ambiente risueño y festivo de Santa Anita.

Una fiesta en Santa Anita

Quizá el ejemplo más notable para nosotros, y que mejor quede para referirnos a esto, sea una obra escrita décadas después, en 1884, titulada *Una fiesta en Santa Anita*, obra de teatro musical del poeta Juan de Dios Peza, con música del maestro Luis Arcaraz, en donde se escenificaban cantos, bailes, personajes y ambientes nacionales y que alcanzó un enorme éxito durante su temporada en el Teatro Principal de la Ciudad de México, según lo refiere Olavarría y Ferrari en “El escenario era una copia exacta de Xochimilco” (Olavarría, 1961: 1113). La obra alcanzó a representarse durante quince noches seguidas en el escenario del Gran Teatro Nacional, algo no tan frecuente por entonces, y menos para una obra dramática de factura nacional. Olavarría y Ferrari nos informa también que hacia 1884 la Orquesta Típica Mexicana, dirigida por Carlos Corti, interpretaba con gran fortuna música mexicana durante los intermedios de las representaciones de zarzuelas (Olavarría, 1961: 1154).

En cuanto a la parte coreográfica, era bastante común en los escenarios novohispanos del siglo XVIII la presentación de bailes vernáculos con ritmos como el del jarabe, una danza mestiza de cortejo de raíces indígenas y española o gitana, que se fue popularizando al grado de convertirse en el baile folklórico nacional por antonomasia (cfr. Ramos Smith, 1995) ya durante el México Independiente y en las primeras décadas del siglo XX. Coplas, versos y jarabes con un sabor regional fueron llevados a la escena teatral de manera muy enfática desde el siglo XVIII hasta el siglo XX como una práctica cultural que terminó definiendo una expresión identitaria de “lo mexicano”.

En torno del baile de jarabe, esto nos refiere el Laboratorio de Investigación de la danza de la Universidad de Guadalajara:

El jarabe en México está integrado por un conjunto de sones, su antecesor, el jarabe gitano que nació en España a mediados del siglo XV, al correr de los años fue cantado y bailado por hombres hispanos que vinieron a América. En nuestro suelo mexicano el

jarabe gitano tuvo que rendir pleitesía al ambiente tropical y así abandonó la pureza de su criollismo y adquirió diversidad de matices que fueron reflejando la influencia más o menos clara de los bailes precortesianos. Surgieron los jarabes michoacanos, tapatíos, oaxaqueños, queretanos, etc. [...]. Algunos autores insisten en que el antecesor del jarabe fue el sarao que en la Nueva España bailaban los mulatos. Esta aserción obedece a que el jarabe que bailaba y cantaba el pueblo se iniciaba, en algunas ocasiones, con el ritmo del bolero que alternaban con huapangos para dar lugar al canto de las coplas. Así nacieron varios bailables. Los jarabes que tuvieron más renombre durante la Colonia fueron los llamados “Pan de Manteca”, “Las Bendiciones”, “Pan de Jarabe”, “El Jarabe Gatuno”, “El Jarro”, “La lloviznita”, “Petrita”, “Chimixclán”, “Chirimplampli” (Flores Isaac, 2014: s/p).

También era común en los escenarios teatrales de la ciudad de México, como el Teatro Principal o el Teatro Arbeu, Iturbide o el Renacimiento, lo mismo que en los jacalones y carpas instalados en los arrabales urbanos, la presencia de aires populares como es el caso del jarabe o de los sones; tenían gran acogida, pues formaban parte de una tradición que venía de la vida teatral novohispana que se integraba a la tradición peninsular de presentar en la escena aires como las tonadillas,³ que fueron

³ La “tonadilla” es una composición musical corta y ligera con letra para ser cantada y bailada en un escenario. En los programas teatrales, en corrales y coliseos en España y sus colonias, se acostumbraba incluir tonadillas y géneros menores como sainetes, loas, apósitos junto con la comedia u obra mayor que se representaba. Con el paso del tiempo, las tonadillas fueron adquiriendo una mayor autonomía en el escenario y los cantantes ya no sólo bailaban y cantaban las tonadillas, sino que las interpretaban actuarmente, a veces en forma de diálogo o con determinadas caracterizaciones, alcanzando su consolidación en el llamado género chico, tanto en la zarzuela como en las obras de teatro de revista que alcanzaron un gran auge desde el último tercio del siglo XIX hasta bien entrado el siglo XX. Esta evolución se puede observar en la muy reconocida zarzuela madrileña de Chueca y Valverde, con un libreto de Ricardo de la Vega, *El año pasado por agua* (1889), en donde se fusionan elementos típicos de la zarzuela, las tonadillas escénicas y el teatro de revista. De acuerdo con el *Diccionario Enciclopédico de la Música*, la tonadilla era “un tipo de ópera cómica corta en un acto florecida en España desde media-

adquiriendo un carácter escénico hasta constituirse como una de las bases musicales del género chico en España y en la América Hispánica (Roubina, 2014: 44).⁴

No fue por ello extraño que en *Una fiesta en Santa Anita* se hayan presentado números bailables, y en particular los llamados jarabes, que con certeza formaban parte del ambiente festivo que había en el llamado Paseo de Santa Anita, tal como lo apunta Maya Ramos Smith en uno de sus estudios sobre la danza escénica en los escenarios novohispanos y del siglo XX:

Las danzas mexicanas, por su parte, sobrevivieron sobre todo en los teatros populares y gozaron siempre de la aceptación del público, aunque algunos críticos se quejaron de que se estaban adulterando por su contacto con las modas europeas. A principios de este siglo alcanzaron una popularidad y una difusión amplísimas. Una de las danzas, el *Jarabe* –vigente en el escenario desde la época colonial– mantuvo siempre una popularidad inalterable. En su ejecución se habían distinguido, durante la primera mitad del siglo, numerosas estrellas de ballet –nacionales y extranjeras– entre las que destacaron María de Jesús Moctezuma, Dorotea López, Celestina Thierry, Giovanna Cioca, Rosa Espert y Annetta Galletti. A partir de la década de 1880 brilló particularmente con Felipa López, en espera de la consagración que, ya entrado el siglo XX, habría de alcanzar al formar parte del repertorio de Anna Pavlova (Ramos Smith, 1995: 60).

De manera que la escena de entonces no era del todo ajena a la presentación de estas danzas y, junto con los aspectos musicales y coreográficos, cabe apuntar también que el diseño y la escenografía que retrataba un cuadro de costumbres viviente del

dos del siglo XVIII [...] originalmente la tonadilla se interpretaba entre los actos de una obra teatral a manera de *intermezzo* pero a partir de finales del siglo XVIII, evolucionó en una obra más sustancial e independiente” (Latham, 2009: 1517).

⁴ En este artículo Roubina menciona incluso la manera como la música formaba parte sustancial del ambiente popular en el famoso paseo de Iztacalco (“Deleitoso paseo de Iztacalco”) (Roubina, 2014: 44).

célebre Paseo, corrió a cargo de uno de los artistas más renombrados de la época, el pintor Manuel Serrano, uno de los más reconocidos artistas plásticos de estilo costumbrista en el México del siglo XIX (Moyssen, 1993: 67-74).

En cuanto al autor de la música original, Luis Arcaraz, Enrique de Olavarría y Ferrari escribió lo siguiente:

Modesto y empeñoso actor de zarzuela, no brilló como cantante, pero tampoco fue como tal mal recibido. Experto músico y dedicado profesor, sus méritos de maestro superaron con mucho a los del artista lírico y poco tardó en ser apreciado y buscado como Director de Orquesta; pocos podrán superarle en empeño para hacer lucir las obras que se le encomiendan. Como autor y compositor había [...] puesto música a los siguientes libretos: *Una fiesta en Santa Anita*, *El Capitán Miguel*, *Y Ahora Ponciano* de Juan de Dios Peza; *Los seis-monos* de Peza, Baz y otros ingenios; *Los valientes de Burgos*, *El Señor Gobernador*, de Ramos Carrión y Vital Aza; *Manicomio de cuerdos*, de Eduardo Macedo y *La rifa zoológica de Mateos*, estas últimas en colaboración con Austri (Olavarría, 1961: 1335).

De manera que la pequeña obra musical en forma de “apropósito”⁵ del joven Juan de Dios Peza fue un acontecimiento artístico en la vida escénica del México de la segunda mitad del siglo XIX. Ópera y diversas formas de teatro musical se escenificaban en México desde el periodo colonial, como puede

⁵ Entre los géneros menores en el teatro hispánico está el llamado “apropósito” que probablemente tuvo sus orígenes en las loas del Siglo de Oro, en las que se exponía escénicamente con música, baile y canto, y en verso, algún tema relativo a cierta circunstancia, como podrían ser acontecimientos sociales, festejos de cumpleaños, entronizaciones o celebraciones religiosas, así como también referencias “a propósito” de otras obras teatrales mayores o de ambientes costumbristas o folclóricos. El “apropósito” se puede definir entonces como una pequeña pieza teatral escrita y representada con un tema relativo a una circunstancia de actualidad. Puede incluso ser una suerte de sainete o de entremés, como pudieran definirse los sainetes que Sor Juana escribe para su comedia *Los empeños de una casa* (1683) que refieren tanto a las circunstancias de la representación, como al tema de la obra mayor que se representa (Ortiz Bullé Goyri, 2011: 87-104).

advertirse en compositores novohispanos del siglo XVIII, como Manuel de Zumaya (1680-1755) y su ópera *La Parténope*, de 1711, y quizá la primera obra musical de ese género en América.

Como dijimos, es aventurado aseverar que *Una fiesta en Santa Anita* de 1886 pudiera ser la primera zarzuela mexicana,⁶ como tampoco podría afirmarse que fuese la primera obra de teatro de revista —Olavarría y Ferrari ya había escrito su *Revista del año 69* en diciembre de 1869—, pero sí podemos afirmar que este llamado “apropósito” configura en su estructura y contenido elementos típicos de teatro de género chico mexicano, con sus elementos característicos: alusión a temas de actualidad (de ahí su caracterización como “apropósito”), ambiente vernáculo, personajes populares, modelización escénica de paseos, plazas y fiestas populares. Lo que derivaría en la constitución del llamado “Género Mexicanista”. La originalidad que podemos observar en esta obra estriba en que se trató de una obra teatral que reproducía teatralmente un paseo tradicional de la ciudad de México y que enaltecía, tanto en su libreto como en su música y representación, elementos propios de cultura popular de la época. En este caso particular se trata de uno de los lugares festivos más significativos de la vida urbana de la ciudad lacustre que era la ciudad de México en el siglo XIX. Su éxito se basó justamente en que escenificaba y evocaba, idealizándolo, el entorno festivo, con música y danzas propias. El espectador veía en escena su propio ideal de belleza con un sabor regionalista, nacionalista y risueño, lo cual después será retomado una y otra vez en obras del género chico mexicano cuyo éxito estuvo garantizado por lo mismo

⁶ La vinculación con la zarzuela, en el caso de *Una fiesta en Santa Anita*, se deriva a nuestro parecer por dos aspectos: su carácter risueño, folclórico o costumbrista y el hecho de que en su línea argumental se combinen diálogos hablados con el canto y la danza popular. Pero, en efecto, podría decirse que el modelo de teatro musical de carácter vernáculo podría situarse, tal vez, hacia 1858, con el estreno de *La ranchera de San Miguel el Grande o la Feria de San Juan de los Lagos*, en donde ya se escenificaban escenas risueñas, con personajes y tipos populares con música y bailes que el espectador reconocía como suyos (Luna de Morris, 2004: 68).

que *Una fiesta en Santa Anita* había configurado. Tal es el caso de *Las musas del país* (1919), de José F. Elizondo, y de *Aires Nacionales* (1921), de Prida y Ortega, que escenificaron un mosaico de música y danzas folclóricas de buena parte del país, hacia la segunda década del siglo XX, en pleno auge del nacionalismo revolucionario. En estos casos, la representación escénica de elementos festivos cumplía el fin de enaltecer valores patrios y orgullo de las manifestaciones culturales autóctonas. Observemos aquí lo que Olavarría y Ferrari siguió comentando respecto del estreno de este singular “apropósito”, que se presentó como parte de un programa de zarzuelas la noche del 29 de julio de 1886:

En el beneficio de Isidoro Pastor [se] resucitó las viejamente aplaudidas zarzuelas *El postillón de la Rioja* y *Los dos ciegos* con su jota de *El Ta y el Te...* y se presentó por primera vez en las tablas y en el gracioso cuadro mexicano de Peza y Arcaraz, *Una fiesta en Santa Anita*, la niña Felicidad Pastor, hija del beneficiado. Muy bella estaba aquella pobre criatura de catorce abriles apenas, con el lindísimo traje de las chinas mexicanas; fue colosalmente aplaudida al recitar unos hermosos versos escritos para ella por Juan de Dios Peza, y en el jarabe, que bailó con muchísima gracia. (Olavarría, 1967: 1198).

El historiador del Gran Teatro Nacional y del Teatro Principal, Manuel Mañón, nos ofrece este testimonio:

No dejaba nada qué desear el cuadro y el propósito de Juan de Dios Peza, que sólo pretendía divertir un rato con un cuadro de costumbres mexicanas lo consiguió ampliamente, pues la concurrencia aplaudió con alborozo, tanto los versos como la música, que pronto se popularizó (Mañón, 2009: 324).

Se puede decir que la obra alcanzó el éxito por la capacidad de exponer, por parte del poeta Juan de Dios Peza, ese mundo festivo popular que el espectador ciudadano esperaba ver en los escenarios nacionales. Y no porque la zarzuela y la música española les resultase chocante, sino que el afán por la utopía

nacionalista exigía que el público pudiera ver sus propios símbolos identitarios en escena, y *Una fiesta en Santa Anita* era la expresión perfecta en el momento perfecto. Así que el hecho de haberse representado en un programa teatral con zarzuelas resultó ser cuadro necesario para que pudiese destacarse. Y con seguridad Juan de Dios Peza, su autor, el músico Luis Arcaraz, creador de la partitura, y el director de la compañía sabían que eso era lo que el espectador estaba esperando. No obras que reprodujeran o imitasen ambientes españoles, o como en los melodramas románticos, ambientes medievales o novohispanos. Por tanto, el montaje escénico se realizó con el objetivo de deslumbrar al espectador con referencias escénicas alusivas a la fiesta de Santa Anita y al ambiente risueño de Xochimilco, con música popular y con personajes típicos ataviados a la usanza vernácula. El texto de la obra no está compuesto con un argumento de zarzuela, o con una intriga teatral lo suficientemente interesante para atraer la atención del espectador. De hecho, su estructura se basa en coplas configuradas como tonadilla. Y creemos que esto se debe a que el interés de los autores era despertar entusiasmo en el espectador, a través de la recreación de estampas populares, con las que se sentía identificado, a través de este juego escénico en donde las coplas, el canto y el baile son la base del espectáculo, lo cual se cumplió con creces, como se muestra aquí en una crónica de la época de *El Diario del Hogar*, de septiembre 9 de 1886, que rescata Luis Reyes de la Maza a propósito de su estreno:

Ecos de la semana

El escenario estaba lleno de graciosísimas chinas coronadas de amapolas y rosas, con su bordada, su lujoso castor con raso bordado de vivos colores y arrebujaadas en el rebozo de bolita; de charros, enchiladeras, de vendedores, tamaleras, cargadores, aguadores, gendarmes, pilluelos, rotos e inditos. Los espectadores aclamaron a Pastor cuando apareció llevando con gallardía el ajustado pantalón con botonadura de plata, la chaqueta con chapetones y agujetas del mismo metal, la camisa llena

de bordados, la corbata tejida de seda roja, la banda de burato, los zapatos bayos, el zarape, la pistola al cinto y el sombrero galoneado, y se volvieron locos al ver a la Montañez vestida de china, con un rico castor lentejuelado, una camisa primorosamente bordada de colores, un rebozo de seda verde, unas zapatillas azules bordadas de oro y una cinta encarnada en su negra cabellera. *Una fiesta en Santa Anita* es un delicioso cuadro de costumbres trazado con inspiración y gracia por Juan de Dios Peza y puesto en un bello cuadro musical por Luis Arcaraz. Los versos son fluidos y elegantes y el diálogo muy brillante alternando chistes de buen tono. La melopea que declama la Montañez es una tirada de versos muy notables y la pieza está salpicada de frases que excitan la hilaridad y el entusiasmo de los oyentes. Respecto a la música, todos los números son bonitos y de mucho efecto. El primer coro es *entrainant* [sic] acabando con una danza que respira la voluptuosidad y languidez que caracterizan este baile nacido al ardiente sol de África. El auditorio pidió la repetición de este trozo, así como del siguiente, precioso dúo entre tenor y bajo, donde el maestro Arcaraz ha querido probarnos que Pastor sube más que otros tenores y Carriles baja más que la generalidad de los bajos. Un dúo que termina con la deliciosa canción mexicana de "El turrón". Hay otro alegre coro, pero es en la melopea donde se ha distinguido más el compositor. Como los versos hacen alusión a México y a España, Arcaraz ha introducido en esta pieza hábilmente nuestro Himno Nacional y la Marcha de Riego, unos compases del jarabe y la marcha Zaragoza, siendo ejecutadas por la orquesta al mismo tiempo el canto patriótico mexicano y el himno español. Este número fue recibido con gran entusiasmo y muy justamente, pues es una bella composición literaria y musical.

La interpretación fue inmejorable. Adela Montañez hizo la china más picaresca y más graciosa que ver se puede, diciendo los chistes con fina intención, declamando la melopea con gran sentimiento y acabándola con una vehemente frase cariñosa para México, puesto que la graciosa actriz quiere bien a nuestro país, donde nació su hija. Peza y Arcaraz fueron llamados varias veces a la escena, recibiendo una verdadera ovación del público. En resumen: la pieza agradó sobremanera y en las otras representa-

ciones que se han dado de ella se han agotado las localidades desde la víspera. A nosotros nos ha gustado tanto que hemos asistido a tres funciones y cada vez admiramos más la inspiración y gracia con que está escrita y la encontramos muy superior a otras que la empresa recibió de España precedidas de mucha fama [...] (Reyes de la Maza, 1964: 286-287).

Una fiesta en Santa Anita (1886) debió su éxito justamente al hecho de que se trató no de una zarzuela, sino de un “apropósito”, un tipo de composición teatral muy en boga en los escenarios hispanoamericanos durante el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, como lo fueron los llamados unipersonales y que bien podrían definirse como dramas o espectáculos escénicos de circunstancia, como ocurría en el periodo barroco con las loas. Por ello, la extensión de *Una fiesta en Santa Anita* no podía ser muy amplia o su argumento no podría ser muy complejo. La obra se representó por primera vez como parte de un programa teatral más amplio. El “apropósito” está dedicado a una fiesta popular, y en ello radica su originalidad y su carácter fundacional en la escena mexicana. Es, como claramente se afirma en la crónica citada, un apropiósito patriótico realizado con base en un pintoresco cuadro de costumbres y con la aparición de personajes populares con el fin de retratar de manera risueña el contexto festivo del legendario paseo lacustre de Santa Anita en la ciudad de México.

La trama es bastante sencilla: se trata de un cuadro de costumbres que enmarca el galanteo de un visitante francés, llamado Don Teófilo, a la simpática, alegre y con enorme espíritu patriótico, y nacionalista como buena mexicana, mestiza de nombre Lupe. Don Teófilo, de paseo por Santa Anita, queda prendado no sólo de la belleza del paisaje, sino también por la hermosura de la mestiza Guadalupe quien, además, aparece vestida a la usanza de la llamada China Poblana; el traje que comenzaba a configurarse como el típico nacional. El risueño cuadro de costumbres culmina con una declaración amorosa de Teófilo a la sin par Lupe, por quién sería capaz de dejar su nacionalidad francesa y conver-

tirse en mexicano de verdad. Los diálogos están escritos en verso y coplas intercaladas que se cantan al compás de sones conocidos por el espectador, como “La Marcha de Riego”⁷ y –al parecer, de acuerdo con la crónica citada anteriormente– con algunas notas del Himno Nacional Mexicano.⁸

He aquí los versos donde advierten a Teófilo sobre la identidad de Lupe:

MUSICA.
 Usted viene buscando
 Bien claro está...
 Algo que al fin muy caro
 Le costará.
 Piense que en este pueblo
 Sépalo bien,
 Los amores concluyen
 Con un belén.
 Si busca una morena
 Viuda y muy fina
 Que vive aquí.....
 Con rostro de sirena,
 Traje de china
 ¡muy rete así!
 Con los ojos muy negros,
 Negro el cabello,

⁷ Extraña un tanto la presencia de este himno liberal español, pero es probable que haya sido adoptado por los liberales mexicanos en el siglo XIX e interpretado de manera cotidiana en sitios públicos y en los teatros. Pero también es claro que el personaje de Lupe, la “mestiza”, enaltece por igual los valores identitarios de lo español y lo mexicano.

⁸ Lo cual podría parecernos también extraño en nuestros tiempos, pero de ninguna manera lo era en el ambiente de las diversiones públicas del México del siglo XIX, particularmente en los teatros. Más bien era una costumbre muy arraigada la expresión colectiva de nativismo y patriotismo. De ahí que la combinación entre elementos musicales propios con símbolos nacionalistas, como los vestuarios, el paisaje y desde luego la evocación de un sitio como Santa Anita resultó ser una manifestación escénica que el espectador urbano capitalino, asiduo a los teatros, lo esperaba con ansia. El escenario teatral era el espacio en donde el imaginario de la identidad se configuraba de mejor manera.

Tersa la piel,
Con rebozo y enaguas
Y todo aquello:
¡la pura miel!
No espere que le enseñe
Ni que le diga
Por donde está.....
Es flor y nata y crema,
Buñuelo y miga
Que no se dá.
Váyase y no la busque,
No le conviene,
Largo de aquí,
Es un mole muy rico
Pero que tiene
Su ajonjolí.
Y porque no me diga
que yo le tiendo
traidora red,
yo soy, pues que me obliga,
ajonjolí del mole
que busca usted.

(Peza, 1886)⁹

Para que al final del cuadro, Teófilo el francés, nos exprese su irresistible enamoramiento hacia la criolla mestiza mexicana. Y decimos criolla mestiza, porque la misma Lupe asume un origen español que no se contrapone, curiosamente, con su mexicanidad mestiza, hecha de mezcla de culturas y de razas. He aquí los diálogos finales, dichos entre baile, canto y ambiente festivo:

LUPE:

(...)

¡Oh México! Quisiera
Decirte ufana:
¡no soy una extrajera,

⁹ Se respeta la ortografía del libreto publicado en 1886.

Soy una hermana!
Jamás como á una extraña
Me deis las manos
¡Son México y España
Pueblos de hermanos!
¡España! En ti se aduna
Mi fé, mi guía!
¡México! Eres la cuna
De la hija mía!
Un nombre que me encanta,
Ponerle supe:
¡El de la Virgen Santa
De Guadalupe!
¡Virgen que el pueblo indiano
Tanto venera!
¡Que Hidalgo alzó en su mano
Como bandera!
Aquí nada me extraña;
Me regocija
Decir: México, España,
Con “madre e hija.”
Negarlo fuera en mengua
De la hidalguía:
¿No habláis en una lengua
Como la mía?
¿No nos une la gloria
Con vivo rayo?
¿No alumbra nuestra historia
La luz de Mayo?
Dejad, sin son iguales
Por su grandeza
En el valor rivales
Y en la nobleza;
Á la artista sincera
Que diga ufana:
¡No soy aquí extranjera
Soy mexicana!

ESCENA SETIMA
HABLADO

TEOFILO. Señora, usted a logrado
cautivar mi corazón,
y aquí me quedo entre todos
que extranjero ya no soy;
me quedo al mole y al pato,
yá las tortas y el arroz,
con tal de que todas bailen
sí da permiso el señor.....

(señalando a Isidoro.)

ISIDORO. Sí, que bailen; soy sencillo,
Y eso cualquiera lo nota:
“por mi lado no hay Portillo
Toda la cerca está rota.”
Y para acabar con brío,
Esta fiesta singular:
Lupe, vamos á bailar.
Un “palomo” tapatío.
Baile de música grata
Que no hay quien no lo recuerde,
Pues “Jalisco nunca pierde
Y cuando pierde arrebatá.”

(Lupe é Isidoro bailan el “Palomo” en medio de los concurrentes al pueblo, y termina el a propósito.)

Un aspecto relevante de estos diálogos es el de la relación del mexicano con el extranjero. El mexicano y el otro. Aquí, en este caso, encontramos el fenómeno singular del español, o del ciudadano de origen español que ya no es “gachupín”, ya no es el “extraño enemigo”, como se asume en el verso del Himno Nacional Mexicano, puesto que se ha asimilado a la cultura nacional y defiende los valores de la patria querida. Como, justamente, le

ocurrirá al otrora invasor francés que, por efectos de cupido, habrá de mexicanizarse también.

Y habrá que recordar que el Paseo de La Viga y el de Santa Anita eran, en el siglo XIX, el espacio público de la ciudad de visita obligada, ya fuese por provincianos o extranjeros. De hecho, gracias al trabajo de Begoña Arteta, podemos encontrar singulares testimonios de viajeros que consignaron en sus bitácoras y libros de viaje su recorrido por el Canal de la Viga y Santa Anita, dando cuenta de su ambiente festivo. Como ella misma lo observa:

Para los extranjeros, como se ha visto, el Paseo y el Canal de La Viga son los más llamativos. Es natural que así fuera, no se parecen en nada a lo que han visto en sus países de origen: personas de diversas razas, vestimentas, costumbres, canales que transportan toda clase de flores y verduras en canoas durante todo el año, imposible de encontrarlas en sus países debido a las estaciones tan marcadas que hay en ellos. Ejerce una fascinación, precisamente por lo distinto, es un lugar que materializa prácticas sociales culturalmente significativas, diferentes actividades de recreación, comercio, oficios, vida cotidiana, que le otorgan una identidad. Aunque en cada viajero la experiencia y la sensibilidad son personales e intransferibles, lo que parece tan común y corriente para el que lo realiza, es aquello que se queda en la memoria del otro: un momento, una conversación, un paisaje (Arteta, 2013: 63-78).

Breve nota final

Del estreno de *Una fiesta en Santa Anita* en 1886 en el Gran Teatro Nacional de la Ciudad de México a la irrupción de bataclanas en la fiesta del viernes de Dolores en 1925 podemos encontrar el testimonio de un país diferenciado a través de la expresión escénica de la fiesta y el jolgorio. La fiesta y el teatro modelizan —ensalzándolos o enalteciéndolos— los valores axiológicos de una cultura y evidentemente podemos encontrar una amplia distancia entre enaltecer los valores patrios y los arque-

tipos de “lo mexicano” en el siglo XIX, y la presencia de encueratrices o bataclanas, como se les llamaba entonces a las damas que trabajaban en espectáculos de teatro frívolo, en un gesto de provocación vanguardista con un acento por demás cosmopolita. El nativismo decimonónico estaba comenzando a dejar su sitio a los ímpetus de un nuevo país que emergía de una revuelta revolucionaria y cuyos valores y creencias no habrían de cambiar, como lo muestra la famosa “Noche mexicana” del 15 de septiembre 1922 organizada por el pintor y muralista Adolfo Best en Chapultepec, pero sí se matizarían bajo las múltiples influencias que la modernidad cosmopolita ofrecía. Y qué decir de la célebre anécdota de la diva del teatro de género chico, Lupe Rivas Cacho, enseñándole a bailar el Jarabe Tapatío a la bailarina rusa Anna Pavlova. O los recurrentes apropósitos patrióticos que se representaban en los teatros nacionales también en la noche de 15 de septiembre durante años. Pero el teatro de revista comenzaba ya a presentar en sus espectáculos números musicales y coreográficos no tan mexicanistas, como pueden ser ritmos de origen norteamericano como el *cake walk*, orquestas de jazz en vivo y los socorridos números de charleston y de bataclán por parte de tiples y coristas en los escenarios llamados frívolos. La fiesta en Santa Anita y el canal de la Viga se mantuvieron hasta los años treinta del siglo XX, como espacios festivos de reivindicación nacionalista, de la misma manera que esto era retratado por cuadros teatrales en la revista y otras formas de espectáculos; algo que, con el paso de los años y la pérdida lamentable de casi la totalidad de los paseos lacustres en la ciudad de México, quedó como parte de un pasado singular y pintoresco, pero que permanece en el sustrato de las raíces culturales del país, tanto en sus costumbres como en su música, bailes, sones y jarabes, como también en su literatura popular, crónicas y arte escénico. *Una Fiesta en Santa Anita* es un claro ejemplo notable de cómo la literatura popular y el arte escénico se fusionaron para producir un género teatral de larga duración en los escenarios mexicanos, el llamado teatro de revista.

Bibliografía citada

- ARTETA GAMERDINGER, Begoña, 2013. "Trajineras y carruajes en el paseo de La Viga". En *Lugares perdidos. Aprovechamiento, apropiación e interpretaciones*, 4to coloquio área de Historia y Diseño, México: UAM-A, DCYAD, 63-78.
- BAENA ZAPATERO, Alberto, 2015. "Apuntes sobre la elaboración de biombos en la Nueva España". *Archivo Español de Arte*, LXXXVIII, 350: 173-188.
- CFM: Margit FRENK, coord., 1982. *Cancionero folklórico mexicano*. Vol. IV: Coplas varias. México: El Colegio de México.
- DEL CASTILLO, Florencio M., 1856. "El Canal de la Viga". En *México y sus alrededores, (Colección de vistas monumentales, paisajes y trajes del país. Dibujados al natural y litografiados por los artistas mexicanos C. Castro, G. Rodríguez y J. Campillo. Bajo la dirección de V. Debray)* 1ª Parte, 1855-1856. Establecimiento Litográfico de José A. México: Decaen, 31-33.
- LATHAM, Alison, 2009. *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México: FCE.
- FLORES ISAAC, Luis Benjamín, 2014. "El jarabe nacional". Laboratorio universitario de recopilación de la danza, [Universidad de Guadalajara México]. En línea: <https://sites.google.com/site/laredanzaudg/la-danza-en-mexico/mestizas/sones-y-jarabes/el-jarabe-nacional> [fecha de consulta: agosto de 2014].
- GÁMEZ MARTÍNEZ, Ana Paulina, 2009. *El rebozo, estudio historiográfico, origen y uso*. Tesis de maestría en Historia del Arte. México: UNAM.
- GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, Raquel y María STEN, 2007. *No sólo ayunos y oraciones, piezas teatrales menores en conventos de monjas (siglo XVIII)*. México: UNAM.
- I. PINIMG. "Vista del canal de Iztacalco" o "De Yndia y Español producen Mestiza". En línea: <https://i.pinimg.com/564x/8f/0f/c8/8f0fc84e7b4a67ce4c62b124ad736a50-mexican-art-angel.jpg> [fecha de consulta: febrero de 2018].

- Iztacalco, en la Casa de la Sal*, 2018. Tu delegación, historia y tradiciones. En línea: <http://www.iztacalco.df.gob.mx/portal/index.php/tu-delegacion/historia-y-tradiciones/151-tudelegacion/historiaytradiciones/472-costumbres-y-tradiciones> [fecha de consulta: febrero de 2018].
- MAÑÓN, Manuel, 2009. *Historia del viejo Gran Teatro Nacional de México*. México: INBA-CONACULTA.
- MOYSSÉN, Xavier, 1993. "Manuel Serrano: un pintor costumbrista del siglo XIX". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 16, 64: 67-74.
- LUNA DE MORRIS, Talia Magdalena, 2004. *The charro cantor: a mediation between rural and urban culture*. Tesis de doctorado, King's College London. En línea: <https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/>
- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de, 1961. *Reseña histórica del teatro en México*. Pról. de Salvador Novo, puesto al día por David N. Arce, 3a. ed., 5 vols. México: Porrúa.
- ORTIZ BULLÉ GOYRI, Alejandro, 2011. *Teatro y vida novohispana, siete ensayos*. México: UAM-A.
- PEZA, Juan de Dios, 1886. *Una fiesta en Santa Anita, apropósito en verso* (música del maestro Luis Arcaraz) (libreto). México: Tip. De *El Lunes*, á cargo de Luciano Iza, plazuela de Regina frente á la iglesia.
- PRIETO, Guillermo, 2009. *La Patria como oficio: Una antología general*. México: Biblioteca Americana / FCE / Fundación para las Letras Mexicanas / UNAM.
- RAMÍREZ CÁRDENAS, Manuel, 1925. "Santa Anita: colores y flores. El modernismo impera ya en la tradicional fiesta. Hubo rataplán en pleno canal de la Viga". *El Globo*, 4 de abril de 1925.
- RAMOS SMITH, Maya, 1995. *Teatro musical y danza en México de la Belle Époque (1867-1910)*. México: UAM.
- REYES DE LA MAZA, Luis, 1958. *El teatro en México durante la Reforma y el Imperio*. México: Imprenta Universitaria.
- _____, 1964. *El teatro en México durante el porfirismo*, vol. I. México: UNAM.

- _____, 1972. *Cien años de teatro en México: 1810-1910*. México: Secretaría de Educación Pública.
- _____, 1985. *Circo, maroma y teatro, 1810-1910*. México: Imprenta Universitaria.
- ROUBINA, Eugenia, 2014. "La imagen de la música como raíz de lo festivo en las artes útiles de la Nueva España". *Cuadernos de iconografía musical*, 1: 41-59.