

Christopher Conway*

➤ Próspero y el teatro nacional: encuentros transatlánticos en las revistas teatrales de Ignacio Manuel Altamirano, 1867-1876¹

No hay teatro, no tenemos teatro. No solamente no tenemos un teatro nacional, un arte nacional, sino que carecemos también de los elementos indispensables para llegar a tenerlo, al menos pronto, tan pronto, como era de esperarse de nuestros progresos en otras materias (Ignacio Manuel Altamirano, 1875).

“Cállate mister”: la lucha por el escenario

En marzo de 1874, México dio la bienvenida a Mr. Fay y Mr. Keller, dos prestidigitadores norteamericanos cuyas capacidades aparentemente sobrenaturales provocaron profundo asombro y grandes controversias entre los mexicanos. En una de sus exhibiciones más increíbles, Keller y Fay aplicaban fósforo a campanas y guitarras y las hacían volar por el aire en la oscuridad. La representación principiaba cuando miembros del público ataban a Mr. Keller a una silla. Se apagaban los candelabros, sumiendo al auditorio en la oscuridad. Cuatro guitarras y seis campanas que habían estado sobre una mesa en el escenario tomaban vuelo, tronando sobre las cabezas del público, moviéndose por el auditorio de manera inexplicable. Se encendía la luz de nuevo y Mr. Keller seguía sentado tranquilamente, atado a su silla. Mr. Fay echaba fósforo a las guitarras y campanas antes de apagar las luces de nuevo. Esta vez las guitarras y campanas podían ser vistas en sus vuelos fantásticos en la oscuridad. Las reacciones a este espectáculo en México fueron variadas: la Iglesia condenó a los artistas por diabólicos; otros en la prensa tomaron la ocasión para debatir el valor del espiritismo como ciencia, religión y filosofía.² No obstante el aura fantástica que los rodeaba y el gran éxito monetario de sus exhibiciones, Fay y Keller tuvieron que lidiar con los notorios *cócoras* mexicanos, cuya especialidad era molestar a los artistas en los teatros con insultos, chiflidos y otras protestas. Una de

* Christopher Conway es profesor de Literatura Latinoamericana en Brown University. Sus publicaciones incluyen artículos sobre Bolívar, Olmedo, Altamirano y Martí; es editor de una nueva traducción al inglés de las Tradiciones Peruanas, de Ricardo Palma, y de un libro sobre el Culto a Bolívar, que será publicado próximamente.

¹ Agradezco las imprescindibles contribuciones del profesor Pablo Pastrana-Pérez a este ensayo.

² Para una discusión de Fay y Keller, ver Olavarría y Ferrari (1961: 881-885) y Monroy (1956: 583-587).

las crónicas del momento nos describe la escena en el Teatro Nacional cuando se apagaban las luces para dar comienzo a la magia de los norteamericanos:

Por un lado se oye maullar un gato; por allá, un perro gruñe con estrépito; uno grita que se calle el animal, otro responde que *nones*; el diálogo se entabla a la distancia; siguen los bastonazos, y la confusión reina entre aquellos que se divierten jugando a groserías en medio de las tinieblas, apostando a quién es más incivil [...] En el momento en que se apagó el último candelabro, aquello fue la torre de Babel; una lluvia de *tronadores* cayó sobre la escena, entre mil carcajadas, y muchas manifestaciones de diversas barbaridades, aplausos, silbidos, maullidos y ladridos. El intérprete se enojaba y le hacían burla. Keller hablaba en inglés y le contestaban: *cállate, mister* [sic] [...] (Olavarría y Ferrari 1961: 884).

Aquel “cállate, mister” desarticula el poder de la magia extranjera, e invierte la disciplina teatral del espectáculo de Fay y Keller: ahora el público es el actor y los extranjeros el público que debe callar. Tales disturbios, que pudiéramos llamar nativistas en su rechazo de lo extranjero, fueron comunes en espectáculos de toda especie durante la República Restaurada. En octubre de 1868, Ignacio Altamirano se queja de los *cócoras* que interrumpieron una tanda de música clásica en el salón de la Sociedad Filarmónica, esperando “*seguidillas* de la *Marina* u otra cosa de esa jaez” en vez de Mendelssohn (*Crónicas II*: 67).³ Pero el ejemplo más emblemático de resistencia al arte extranjero lo encontramos cuando llega a México en 1868 un acróbata francés anunciado como “Monsieur Airec, el rey de los aires”. Las protestas se despliegan de la prensa a las calles, en cartelones públicos que declaran que “en México no se consentían reyes de ninguna especie” (Olavarría y Ferrari 1961: 771). Aunque Airec no aceptó el reto de competir con un orgulloso acróbata mexicano en el mismo escenario, el mexicano armó su propia exhibición en la cual se montó a un trapecio vestido de charro.

La historia del teatro y los espectáculos públicos durante la República Restaurada verifica las primeras tentativas entre la bohemia literaria mexicana de promover un teatro nacional y moderno en un medio dominado por obras europeas. Las plumas que protagonizaron las veladas literarias y el periodismo republicano fomentaron un teatro nacional desde la tribuna de la crónica o revista teatral. La revista teatral resumía la trama de la obra escenificada, la evaluaba en todas sus facetas (actuación, dirección, composición), observaba al público concurrente y ofrecía digresiones estéticas y políticas sobre la cultura y el teatro en México. Por lo general, espectáculos espiritistas como los de Fay y Keller, de acróbatas, títeres, las zarzuelas y el *cancán* fueron rechazados como entretenimientos vulgares de categoría inferior, mientras que obras dramáticas y ópera recibían elogios. El dilema era que el público mexicano parecía preferir aquellos espectáculos inferiores, ya sea en los teatros a los que asistía la flor y nata de la sociedad capitalina o en las maromas populares de la Calle del Reloj o del Puente de la Santísima Trinidad. Por estas razones, la cuestión del teatro nacional, y del progreso en el teatro como extensión y componente de un progreso social más generalizado, se revestía tanto

³ Publicado originalmente en *El Siglo XIX*, con título de “Crónica de teatros”, 14 octubre de 1868. (En las notas que siguen, las crónicas de *El Siglo XIX* se señalarán con el título “Crónica de teatros” y la fecha original de publicación.)

de discusiones sobre los valores de distintos géneros, espacios sociales y tipos nacionales como de la promoción de obras, actores y directores propiamente mexicanos.

Uno de los voceros más influyentes y respetados de la crítica teatral de la República Restaurada era Ignacio Manuel Altamirano, que algunas veces firmaba sus revistas con el nombre de “Próspero”.⁴ Gracias a la recopilación de las obras completas de Altamirano por la Secretaría de Educación Pública en 1988, podemos redescubrir otras facetas del “Maestro”, y encontramos con esta rica, pero básicamente desconocida veta de textos sobre teatro, cultura e identidad nacional. Descubrimos, por lo menos en las revistas de 1868, que a pesar de las melancolías del protagonista de *Clemencia* y la sobriedad del honesto indio Nicolás de *El Zarco*, Altamirano era capaz de plasmarse a sí mismo como una pluma alegre, jocosa e irónica. Cuando Altamirano, veterano de *El Siglo XIX*, escribe su primera crónica para *El Monitor Republicano*, dice que viene a hablarles de teatro a las jóvenes de sociedad, las *pollitas*: “Gallo soy; aunque rabricorto y mústio [sic], pollo acostumbrado a los sultánicos triunfos del corral y más bien nacido para servir de víctima en la plaza [...]” (*Crónicas I*: 224).⁵ Entre tales muestras de letra irónica, aprendemos cuáles son las obras predilectas de este teatrófilo (las morales), descubrimos su afición por los tipos nacionales en sus crónicas (la *chinaca*, el *pollo dandy*, los *cócoras*, etcétera) y sus profundos conocimientos de las obras y actores de la actualidad europea. Desde el principio, Altamirano se propone utilizar el teatro como escenario para declamar sobre la política y la cultura en México. Como escribe Héctor Azar, Altamirano “descubría el escenario como platina del microscopio al que habría que asomarse el ojo público para encontrarse y reencontrarse con los casos de su propia vida” (1988: 14). A pesar de que para 1876 Altamirano se había desilusionado con el género por parecerle demasiado estrecho para sus ambiciones literarias y políticas, sus revistas teatrales están repletas de planteamientos novedosos sobre la relación entre el arte y las costumbres, y sobre las relaciones entre México y Europa.⁶

Altamirano logra esquivar tanto el patriotismo fácil como el servilismo al ideal europeo en sus revistas teatrales. Se queja de la falta de buen gusto y concibe del teatro como una escuela nacional donde el público recibe “grandes ideas” del escenario, las cuales podrán llevar a “leyes civiles o reglas de costumbres” (*Crónicas II*: 201). A pesar de su apasionada defensa de la dramaturgia mexicana, Altamirano acoge el teatro internacional como canal de didáctica moral y artística que puede contribuir a la consolidación de un teatro nacional. Siempre y cuando la obra o el artista tenga los méritos necesarios para dictar una lección de civilización y buen gusto, Altamirano celebra el diálogo transatlántico entre México y Europa, y construye un espacio de reconciliación entre las dos reali-

⁴ En los tomos dedicados a la crónica teatral en las *Obras completas* de Altamirano, su primera crónica teatral, publicada en *El Correo de México* en 1867, lleva el nombre de “Próspero”. Fue un seudónimo preferido; en su crónica del 16 de julio de 1868, para *El Monitor Republicano*, Altamirano escribe: “Yo soy aquel triste Próspero que, en mejores días, escribió articulitos mordaces pasando revistas a las fiestas, a los paseos y a los cementerios, y aún creo que se dedicó a hacer algunos elogios de altos personajes, como la del señor ministro de la Guerra, por ejemplo” (*Crónicas I*: 223).

⁵ “El teatro”, en: *El Monitor Republicano*, 16/7/1868.

⁶ En un artículo remitido a *El Siglo XIX*, “Mi separación del Siglo XIX”, Altamirano explica porqué ha renunciado a su puesto de cronista teatral por hastío del género. En sus palabras: “me había propuesto no hablar de política, limitándome así a un campo muy estrecho” (*Diarios*: 87).

dades. De esta manera, Altamirano construye lo autóctono en diálogo con lo europeo, la nación en el escenario de lo internacional.

El México de Próspero: situación del teatro mexicano 1868-1876

¿Cómo era el teatro de la República Restaurada? A manera de croquis, ofrecemos algunas pinceladas rápidas para contextualizar las revistas teatrales de Altamirano. Tres eran los teatros principales de la capital: el Gran Teatro Nacional (fundado en 1844 por Santa Anna); el Teatro Principal (1722); y el Teatro Iturbide (1856). El Principal, el más antiguo de todos, era de madera y sufría de problemas de iluminación, y no era tan cómodo ni vistoso como los otros dos (Monroy 1956: 534). El Iturbide, que compitió con el Nacional por el mismo público, fue destinado a ser sede de la Cámara de Diputados de la República en 1874. A pesar de que estos teatros eran los de más renombre, asociados con los espectáculos y compañías ambulantes más importantes del momento, no se limitaban a dar funciones de obras dramáticas y óperas, sino también de aquellos espectáculos menores que incluían acróbatas, payasos y magos. En este sentido, a pesar de las jerarquías sociales imperantes, las cuales dividían el espacio de la ciudad en diferentes zonas sociales, los teatros importantes presentaban la mayoría de los espectáculos asociados con los jacalones populares. Por ejemplo, cuando llega la legendaria actriz italiana Adelaide Ristori a México en 1874, su producción de *Medea* de Ernesto Legouvé, en italiano, tuvo que competir con la Gran Compañía Martinetti-Davis en el Principal, con sus gimnastas, pantomimas, *minstrels* y perros amaestrados (Olavarría y Ferrari 1961: 898-899; Altamirano, *Crónicas II*: 146). En otras palabras, los propietarios y directores del Nacional, el Iturbide y el Principal hacían lo necesario para vender boletos y llenar sus palcos.⁷

Aparte de estos teatros “respetables”, la ciudad tenía espectáculos populares, hospedados en “corrales enormes, apenas acondicionados con graderías de maderos viejos y techos de tejamanil, y los había cuyo techo era el propio cielo” (Monroy 1956: 608). Uno de los iniciadores de estos llamados “jacalones”, era Soledad Aycardo, un titiritero que daba funciones en el Zócalo, y que recibió permiso del Ayuntamiento para hacer lo mismo en la Alameda hacia 1860. Pobres y ricos pudieron disfrutar de sus muñecos “El negrito poeta”, “Juan Panadero” y “La Muerte Torera” (Reyes de la Maza 1972: 69). Hasta el propio Altamirano se asombraba del talento de esta rama del arte popular mexicano, en particular de los Títeres Rosete, o Rosetes, cuyas representaciones “Pelea de gallos” y “Las calaveras”, entre otras, eran verdaderas maravillas visuales (Azar 1988: 19). Para finales de la década de los 60, los jacalones eran una mezcla de entretenimientos en los que música, payasos, actores, gimnastas y títeres entretenían tanto a la clase obrera como a miembros de la clase pudiente (Monroy 1956: 608-609). Y de la misma manera que los teatros de la clase pudiente servían de escenario para géneros chicos, perros sabios y otros espectáculos menores, los jacalones también adaptaban los géneros

⁷ Por ejemplo, Eduardo González introduce el *cancán* al Nacional en 1870 para recaudar fondos perdidos. Cuando se arma un escándalo en la prensa, González jura no volver a escenificar el *cancán*, pero vuelve a hacerlo cuando ve que ha perdido su público de nuevo (Reyes de la Maza 1972: 75).

de los teatros de más prestigio. Por ejemplo, el *cancán*, vedado por su inmoralidad por los dirigentes sociales de la moralidad religiosa y republicana, comenzó a exhibirse en los teatros respetables y después se desplegó a los programas del Teatro de América, uno de los jacalones más conocidos de la ciudad. A pesar de estas coincidencias entre los teatros respetables y los jacalones, queremos subrayar las diferencias fundamentales entre estos escenarios. Los patrones de la buena conducta y urbanidad que caracterizaban al teatro y su público en los teatros principales se suspendían en los jacalones, anulando las inhibiciones culturales en contra de la exhibición del cuerpo y realizando las nivelaciones democráticas de la risa. Hacia 1872, un cronista de *El Monitor Republicano*, escribe:

En el teatrillo de América, está de moda un baile que llaman la *Carracachaca*: es una pantomima entre un inglés de patillas rubias y una cocotte [sic]; ésta enseña la punta del pie al bueno del inglés, éste se electriza, y ruega hasta que le enseña algo más que la punta, y al fin uno y otra se toman del brazo y bailan un *can-cán* [sic], y los *cócoras* estallan haciendo unos la máscara, otros el gato, y otros el oso; baja el telón y los *cócoras* chillan como unos desesperados y se vuelve a bailar la *carracachaca* y para verla mejor el público se trepa sobre las bancas entre gritos de loca alegría [...] (Olavarría y Ferrari 1961: 854).

Si la clase acomodada y sus teatros acogieron a géneros controversiales como el *cancán*, los jacalones lo utilizaron como uno, entre muchos medios, de fomentar un ambiente carnavalesco en el que el pueblo celebraba la suspensión de las normas sociales y culturales dominantes. Este teatro interactivo y polifacético, mordaz en su humor, comprometido de manera dialógica con la actualidad mexicana, constituía quizás un teatro nacional, aunque los letrados no quisieron reconocerlo en su búsqueda de obras, espacios y públicos que cupieran dentro de un marco más “civilizado” y moderno.

Con la República Restaurada se inicia la escuela moderna de declamación en el teatro mexicano. En una de sus crónicas, Altamirano se queja de la declamación de la actriz Amelia Estrella en la obra de Eulogio Florentino Sanz *Don Francisco de Quevedo*, por conversar “de flanco” con otros actores para dirigir la palabra al público (*Crónicas I*: 126).⁸ La llegada de famosos actores españoles y europeos al escenario mexicano fue decisiva para introducir las nuevas normas de la declamación. Por lo general, las grandes “estrellas” europeas llegaban a México en el ocaso de sus vidas, después de haber conquistado sus laureles y fama en el Viejo Mundo. Los actores españoles Eduardo González y José Valero, veteranos de la escuela romántica, fueron acogidos con grandes elogios y se convirtieron, con sus compañías dramáticas, en las dos potencias más importantes del teatro capitalino de la República Restaurada. Valero era el más legendario y famoso de los dos, por lo cual en septiembre de 1868 fue elegido presidente de una escuela de declamación llamada el Conservatorio Dramático.⁹ González llegó en 1867 pero no pudo seguir en escena después de 1871 a causa de una parálisis provocada por una revuelta de *cócoras* en el Principal que lo dejó sin memoria, sin habla y con la mitad del cuerpo exánime. La fiebre de las estrellas europeas alcanzó su apogeo con la llegada

⁸ “Crónica de teatros”, 23/3/1868.

⁹ Es interesante notar que Altamirano fue central en la fundación del Conservatorio. Ver “Crónica de teatros”, 14/10/1868 (*Crónicas II*: 56).

de Adelaida Ristori en 1874. Ídolo de Lamartine, la Ristori conquistó toda Italia antes de hacer giras por Europa y Estados Unidos, llegando a México a los cincuenta y cuatro años de edad. Otra figura importante, de ópera en este caso, fue el tenor Enrico Tamberlick, cuyo *Poliuto* fue un gran éxito en 1871, aunque se notaba que el tenor de cincuenta y un años, veterano de los teatros de Barcelona, Madrid, Covent Garden y San Petersburgo, tenía una voz que se había disminuido con el tiempo (Olavarría y Ferrari 1961: 828). Una excepción a la influencia de estas figuras europeas fue la soprano mexicana Ángela Peralta, el “Ruiseñor Mexicano”, que después de una exitosa gira por Europa donde fue galardonada con el entusiasmo de públicos y críticos, fue recibida en México en 1871 como una heroína triunfante (Monroy 1956: 560). En las palabras de Altamirano, Peralta era “nuestra gloria, nuestro orgullo, nuestra artista, la aclamada en Europa” (*Crónicas II*: 74).¹⁰

Los espectáculos más populares de la República Restaurada fueron los más controvertidos. Hubo fiebre de zarzuela, lo cual suscitó críticas sobre el buen gusto y trascendencia del género. En una de sus crónicas más punzantes, Altamirano pone en voz de un *calvo* (apodo a los sabios del teatro) la siguiente crítica sobre los zarzuelistas: “No tienen los inconvenientes del piso alto, ni las molestias del bajo, y en su entresuelo se pasan una vida cómoda y agradable” (*Crónicas I*: 244).¹¹ La fiebre de *cancán* se desata a partir de 1869, con su alegre exhibición de piernas, provocando fuertes críticas entre teatrófilos serios y el clero, que veían en esos bailes un descenso al reino de los instintos. Los anteriormente mencionados prestidigitadores, médiums, gimnastas, y hasta *minstrels* norteamericanos (cuyas imitaciones burlescas de negros empezaron a cundir en Estados Unidos a principios del siglo XIX) encontraron escenario en el Nacional, el Principal y el Iturbide.

La popularidad de zarzuelas, el *cancán* y otros espectáculos considerados inferiores por los árbitros del buen gusto impedía la exhibición de obras dramáticas, haciendo más difícil la escenificación de las escasas obras mexicanas que existían o podían ser contratadas a escritores. El *laissez-faire*, *laissez-passer* del Estado mexicano ante esta situación resultó en “un teatro ¿mexicano? [sic] sin carácter propio, confuso en sus metas religadoras y carente de una cohesión que sirviera de vínculo entre los artistas y su público” (Azar 1988: 13-14). Esto hasta 1875, cuando el gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada subvencionó a la compañía del actor español Enrique de Guasp de Pérís con 4.800 pesos anuales para formar una escuela de declamación que produjera obras dramáticas de autores mexicanos. Poco después de comenzar sus tareas, sin embargo, Guasp de Pérís se quejó de la mala calidad de las obras mexicanas, anunciando que para “no sujetar a los señores abonados a la exigencia de ver los ensayos dramáticos mexicanos, éstos se darán en funciones extraordinarias, y sólo recibirán el abono obras de reconocida reputación” (Monroy 1956: 596). Las fuertes censuras de patriotas, entre ellos Altamirano, lograron

¹⁰ Originalmente publicado en *El Federalista*, 8/5/1871, bajo el título “En lugar de bosquejos”.

¹¹ Originalmente publicado en *El Monitor Republicano*, bajo el título “El Teatro”, 26/7/1868. Aunque Altamirano pone en voz de un *calvo* las críticas a la zarzuela, se aclara cualquier duda sobre su posición con una visita a su diario, en el cual escribe, fechado el 22 de mayo de 1869: “La zarzuela tan de moda hoy en México me revienta [...]” (*Diarios*: 53). Emilio Marín y otros cronistas del momento están de acuerdo con estos argumentos de Altamirano y su *calvo* (Monroy 1956: 546).

que la compañía del español cumpliera su compromiso. Y aunque no era mexicano, en diciembre de 1875 la compañía de Guasp representó la obra *Amor con amor se paga*, de un joven cubano que en aquel entonces vivía en la ciudad: José Martí.¹²

Las letras de Próspero: teatro como disciplina nacional

Con la excepción de dos valiosas e interesantes contribuciones de Héctor Azar (1988, 1995), las crónicas teatrales de Altamirano no han recibido el estudio que merecen. Azar nos ofrece los primeros mapas del conjunto de crónicas que Altamirano escribió sobre teatro, indicándonos los tipos nacionales, planteamientos republicanos y posturas estéticas que encontramos en él. Azar resume hábilmente el propósito fundamental de estas crónicas –la promoción de una moral republicana– y apunta a la conciencia presente en Altamirano de que todo aspecto de la vida social y política de México puede ser visto como un espectáculo, una forma de “teatralidad”:

Este aspecto –la moral republicana– lo atribuía Altamirano sagazmente a los espectáculos que veía; lo mismo el espectáculo religioso ritual que el político, el civil que el militar, el tradicional que el de moda, etcétera. Y todos ellos no sólo desde los escenarios teatrales sino en cualquier parte donde se ofrecieran, se dieran al público o al pueblo (Azar 1988: 14).

Lo que queda por hacer con las crónicas teatrales de Altamirano es ver más detenidamente la construcción de la teatralidad como objeto de la escritura nacional, la contextualización del teatro dentro de la cultural nacional y los posibles diálogos entre realidad nacional y arte internacional que Altamirano promueve. Por lo pronto, propondremos algunas coordenadas para comprender lo que llamaremos la ideología teatral de Próspero. Éstas son: la escritura (de la crónica teatral) como espacio de reconciliación nacional, como paradigma de lo que Benedict Anderson llamó la “comunidad imaginaria de la nación” (1991: 6); el teatro como una puesta en escena de la lucha en contra del colonialismo cultural europeo (en términos similares a los que Altamirano planteó en su famoso tratado sobre la literatura nacional mexicana, “Las revistas literarias en México”); y el teatro como escuela del buen gusto y de costumbres nacionales.

Aunque las crónicas teatrales de Ignacio Altamirano aparecieron en *La Orquesta*, *El Correo de México* y *El Monitor Republicano*, escribió principalmente para *El Siglo XIX*. En enero de 1868 su primera crónica teatral para este periódico plantea algunas definiciones claves para comprender cómo veía Altamirano su labor como comentarista de obras dramáticas. Explica que la crónica debe funcionar como un diorama por el cual “enfermos”, “sencillos lugareños” y “provincianitas” puedan experimentar la emoción de pasear por la ciudad, ir al teatro y comprender todo lo bueno y malo de la escenificación de una obra. De esta manera, la capital sirve como eje de una identidad nacional que rompe las barreras sociales e integra a figuras marginales (“sencillos lugareños”, “provincianitas”) a la nueva cultura urbana y nacional. Por medio de un paralelismo con el

¹² Para una descripción de la buena recepción que tuvo esta obra y la reacción de Martí al ser llamado al escenario por Guasp de Pérís, ver Reyes de la Maza 1972: 88.

Viejo Mundo, que previamente funcionaba como centro del progreso mundial, Altamirano sugiere que de ahora en adelante la capital mexicana serviría de guía en el país:

México con su aspecto semiespañol y semiazteca, con sus aderezos semifranceses, con su desaseo proverbial, con todos sus defectos e inconsecuencias que la hacen aborrecer de algunos *políticos* severos, como a una Sybaris, es sin duda alguna para el resto de la nación, nuestra Atenas, nuestra Roma, nuestro París [...] (*Crónicas I*: 31).¹³

La revista teatral que Altamirano propone escribir recreará la ciudad y el teatro al “resto de la nación”, a aquellos ausentes que necesitan participar del progreso de la cultura urbana.

La crónica también es un arma en la lucha anticolonial. Altamirano señala que México es el objeto de vilipendios europeos que presentan al país como “embriagado en medio de una crápula de caníbales”, y que la crónica en su papel de “fotografía” del carácter mexicano podrá contrarrestar esta imagen peyorativa del país en el exterior (*Crónicas I*: 31-32). Argumentos análogos se esgrimen en “Revistas literarias de México” cuando Altamirano declara que la construcción de una literatura nacional es un combate en contra de las letras hirientes, invasoras y mentirosas de Europa por un decir que plasmará la identidad nacional. Es significativo que Altamirano asocie la crónica en general, y la teatral en particular, con lo esencial de un pueblo, con su *interioridad*: “Es preciso penetrar en su alcoba”, escribe Altamirano, “examinar los secretos resortes de su vida, indagar su historia anecdótica, lanzar una mirada en lo profundo de su corazón” (*Crónicas I*: 32). Esta descripción de la crónica como género privado, ligado al corazón y a la alcoba, en contraste con la vida política del país y su historia, nos explica la predilección de Altamirano por referirse a sus lectores como *lectoras*.¹⁴ De nuevo, se da una situación análoga en “Revistas literarias de México” cuando Altamirano asocia la regeneración social por medio de la literatura nacional con *lectoras* (sujeto lector individual), y con comunidades de campesinos, indios, etcétera (lectores colectivos). Tanto la crónica como la novela son géneros domésticos, destinados al mundo moral y sentimental asociado a la experiencia de la mujer. A la hora de civilizar y moralizar a los lectores colectivos, a aquellos campesinos, artesanos, indios y obreros que necesitan de la civilización para integrarse a la nación, la escritura doméstica era un medio eficaz de inspirar la moralidad y la abnegación como condiciones para la ciudadanía futura. En otras palabras, Altamirano entendió bien que el proyecto nacional conllevaba el reto de crear sujetos mexicanos desde dentro hacia fuera, por medio de lecciones morales que pudieran educar con el sentimiento. Por ejemplo, al hablar de los “honrados artesanos” de pocos recursos que asisten a las tandas teatrales de la tarde en los domingos, Altamirano enfatiza la palabra “corazón” para hablar de su regeneración.¹⁵

¹³ “Revista teatral”, en *El Siglo XIX*, 31.1.1868.

¹⁴ En “Crónica de teatros” del 10 de mayo de 1868, Altamirano escribe: “Mas [...] hay una lectora que nos dice: ¿Pero que tiene que ver, señor cronista [...]” y luego responde: “Tiene usted sobrada razón bellísima lectora [...] Vamos pues al teatro [...]” (*Crónicas I*: 154). En “El teatro” (*El Monitor Republicano*, 16/7/1868) escribe Altamirano: “Vengo a hablar de las cosas de teatro a las polillas [...]” (*Crónicas I*: 223).

¹⁵ “Por este motivo, su corazón es el terreno más a propósito para hacer germinar en él las simientes de la virtud, que el corazón de aquellas gentes que no van al teatro sino a entretener el insomnio, a murmurar

El teatro como escuela de buenas costumbres es un motivo que se repite en las revistas de Altamirano, muy ligado a la cuestión del realismo y el poder de una clase sobre otras. Dunia Galindo, en su excelente estudio de la teatralidad republicana venezolana entre 1830 y 1845, nos ofrece algunas coordenadas para conceptualizar el teatro republicano como escenario de las disciplinas nacionales. De acuerdo a Galindo, la crónica teatral y la crónica social, en combinación con reglamentos jurídicos que buscaban regular la conducta del público en los teatros, proyectaban y reforzaban jerarquías sociales y un ideal homogéneo del gusto en el público (2000: 40-41). Estas afirmaciones concuerdan *grosso modo* con los argumentos de Altamirano, que ofrece una visión higiénica y republicana del papel que el teatro nacional debe desempeñar en la sociedad. El teatro es “un pronto y enérgico correctivo” análogo a las leyes y la prensa (*Crónicas I*: 46-47), “un maestro severo pero decente” (55), “un remedio profiláctico [...] para conservar la salud” (163), “vehículo eficaz al progreso humano” (*Crónicas II*: 228), y “escuela no sólo de buen gusto [...] sino de virtud y progreso” (201).¹⁶ Para 1876, Altamirano se ve forzado a presentar algunos matices importantes, declarando que el teatro “no corrige los vicios” directamente, pero que “puede suministrar antídotos” que pueden llevar a la propagación de las grandes ideas que fundamentan las leyes civiles o costumbres de un pueblo.¹⁷ Para lograr este camino hacia la civilización y progreso que tanto puede nutrir a la modernidad mexicana, Altamirano insiste en referirse al teatro en términos de realismo. El teatro tiene que ser espejo fiel, copia exacta y fotografía de la realidad. Los actores deben imitar “fielmente a la naturaleza [...] guiados por la observación de sus tipos, cuyos gestos y palabras deben repetir con la perfección imitativa de los grandes pintores” (*Crónicas I*: 115).¹⁸ La defensa de este realismo, de la dimensión fotográfica del teatro, se debe a la conciencia de que la única manera de impulsar las buenas costumbres es por medio del diagnóstico científico de sus patologías. Altamirano hace el contraste entre el teatro como maestro que muestra “las llagas sociales para infundir horror y desprecio por ellas” y el “charlatán de taberna [...] que pretende echar en cara los vicios con expresiones impúdicas y con gestos y contorsiones repugnantes” (55-56).¹⁹ De esta manera, Altamirano esgrime una crítica a los cánones de declamación melodramática que privilegiaban la expresividad del cuerpo por encima de la palabra, introduciendo desorden en el cuerpo social deseado.²⁰ La comparación también subraya el deseo de ubicar el poder social en

de sus conocidos y a ver si el actor o la actriz están vestidos a la última moda” (*Crónicas I*: 77). Para una discusión más detallada de esta cuestión, ver Conway (2000).

¹⁶ En orden de aparición en el texto, las citas vienen de: “Crónica de teatros”, 10/2/1868; *ibid.*; “Crónica de teatros”, 10/5/1868; “Dramaturgia de México”, en: *El Federalista*, 24 a 26/8/1876; “Dramaturgia de México”, en: *El Federalista*, 4 a 15/2/1876.

¹⁷ Escribe Altamirano: “Algunos, casi todos opinan, que el teatro no corrige los vicios; convenido. Esto no lo consiguen tampoco ni las leyes, ni las cárceles que apenas alcanzan a castigar y a secuestrar a los malvados. Pero el teatro puede suministrar antídotos, como dice Lessing, y esto es ya mucho. Pero el teatro, sin duda alguna, puede discutir, puede enseñar, puede inspirar grandes ideas, que aceptadas, pasan a ser leyes civiles o reglas de costumbres; el teatro, en suma, desempeña un papel importante en el movimiento regenerador del mundo. De otro modo no valdría la pena que los gobiernos lo subvencionaran y los pueblos lo protegieran” (*Crónicas II*: 201).

¹⁸ “Crónica de teatros”, 16/11/1868.

¹⁹ “Crónica de teatros”, 10/2/1868.

²⁰ Wadda Ríos-Font, en su estudio del melodrama español del siglo XIX, escribe lo siguiente sobre la anulación de la palabra en la teatralidad melodramática: “Other conventions of melodrama also contribute

manos de una clase ilustrada y no en las del público de los jacalones, el cual es denominado “un círculo de palurdos o tunantes” alrededor de un payaso (*ibid.*). De esta manera, Altamirano liga una mecánica de los cuerpos y de la declamación al poderío de una clase ilustrada sobre el proletariado urbano y aquellos artesanos medianos que asistían a los espectáculos que la imprenta, la tribuna y los padres de familias “decentes” calificaban de inmorales.²¹ Al asociar el poder deseado con reflejos, fotografías y cuerpos con llagas, Altamirano señala la capacidad tecnológica e inmobiliaria de los árbitros del buen gusto de tomar una perspectiva científica y crear una imagen totalizadora e indiscutible de la realidad social.

Teatro nacional y diálogos transatlánticos

A la misma vez que Altamirano defendió la nación en contra de la dependencia cultural, propuso un modelo de diálogo transatlántico entre el teatro europeo y el teatro mexicano que pudiera contribuir al arraigo del nacionalismo cultural. En este sentido, Altamirano distinguió entre un patriotismo ciego y desmedido y un patriotismo fundamentado en valores universales. Es decir, niega el concepto aislado de la nación y lucha por definirla e instaurarla como heredera de las tradiciones, valores y proyectos de la civilización europea. A pesar de las críticas lanzadas a la dependencia cultural y los defectos de Francia, en las crónicas de Altamirano ser como Europa significa participar en el *telos* de la civilización y el progreso y consolidar la modernidad en México. Como buen liberal, amigo de las luces, Altamirano es un nacionalista internacional.

Examinemos primero una muestra del nacionalismo combatiente de Altamirano. Cuando Nicolás Azcárate, un escritor cubano de la ciudad, escribe a principios de 1876 un artículo en el periódico *El Eco de Ambos Mundos* celebrando al actor español Enrique de Guasp de Pérís, recipiente de la subvención anteriormente mencionada, como iniciador del teatro nacional en México, Altamirano responde con una versión más mexicana de los orígenes del teatro nacional en México. Altamirano estaba inconforme con el proceder de Guasp y con las escasas producciones mexicanas que su compañía había presentado después de recibir la subvención. En *El Federalista*, responde a Azcárate con un artículo apasionado que efectivamente constituye uno de los primeros esbozos y visión de conjunto de la historia del teatro mexicano desde la Independencia. Culpa a Azcárate por afirmar que el señor Guasp es un iniciador sólo porque “ha sido el primer afortunado para conseguir una subvención”, y sugiere que el origen del teatro nacional se encuentra en los trabajos de fundación de aquellos dramaturgos mexicanos como Fernández de Lizardi, Moreno Buenvecino y Rodríguez Galván (*Crónicas II*: 179-180).²² El propósito

to the clarification of the sign of virtue. To enable it, melodrama becomes hyperbolic drama – everything is exaggerated, because everything must express not only itself but the grandiosity of the ethical signified. Words and silence are correspondingly accompanied by inflated acting. Gesture acquires utmost importance, as it is often the indicator of the true nature of the protagonist or the villain even when other signs are conning fellow characters into believing false information” (1997: 31).

²¹ Como, por ejemplo, las corridas de toros, que fueron proscritas en la ciudad durante la República Restaurada.

²² “Dramaturgia en México”, en *El Federalista*, 4, 5, 9 y 15/2/1876.

de Altamirano no es negar la influencia europea ni las contribuciones de actores, obras y directores extranjeros, sino hacer una crítica a la subvención recibida por Guasp y preservar una memoria teatral mexicana. Al clausurar su polémica, Altamirano incluye una “dramaturgia mexicana” que provee una lista de dramaturgos mexicanos y sus obras. Varios meses más tarde, Altamirano seguirá criticando la subvención de Guasp y ofreciendo sugerencias para facilitar la escenificación de obras mexicanas por medio del arreglo con la compañía del español. El incidente prueba que el compromiso de Altamirano con el teatro nacional mexicano fue férreo.

Sin embargo, la cuestión nacional como problema teatral tiene matices mucho más complicados y de alcance más internacional de lo que esta polémica sugiere. Frente a la mayoría de obras y actores europeos que controlan el teatro mexicano, Altamirano hace una distinción clave entre imitación y aprendizaje, términos que refundiremos en estas páginas como dependencia versus diálogo crítico. Altamirano sugiere que el problema de la dependencia cultural es una contaminación que tiene que ser resistida. La asocia con el Imperio y la influencia francesa, y asienta al republicanismo como un modelo que debe ser menos susceptible a tales influencias.²³ En sus elogios al gran tenor Enrico Tamberlick en 1871, Altamirano ve el problema como polifacético: reconoce por una parte el deseo de contrarrestar la imagen negativa de la cultura mexicana en el exterior por medio de la imitación de la cultura europea, y por otra el desencanto sembrado por el Imperio, el cual desemboca en un nacionalismo resistente y a veces intransigente frente a obras y actores extranjeros (*Crónicas II*: 97-98).²⁴

Hasta cierto punto Altamirano apoya una actitud de reserva frente a lo europeo, como antídoto a una tendencia servil, pero lo más importante, y lo que se comprueba en todas sus crónicas, es un afán de juzgar los méritos de cualquier obra, actor o dramaturgo, sin prejuicios nacionales. Los méritos del arte teatral, de acuerdo a Altamirano, radican en la promoción de lo bello y del buen gusto, y en la capacidad didáctico-social de las obras. Como hemos dicho antes, el teatro puede servir de canal para alterar las costumbres y como tal puede introducir nuevas ideas, acercamientos y comportamientos que puedan cundir en México y contribuir al progreso. En su crónica más pesimista, fechada en 1875, en la cual Altamirano se queja del subdesarrollo del teatro mexicano, recibimos la explicación más transparente de este argumento: “Ese buen gusto, si existiera” arguye Altamirano “[...] debería comenzar naturalmente por hacer admirar lo que civilizaciones más adelantadas y más antiguas han puesto en primer lugar y elevado hasta un grado supremo de belleza” (*Crónicas II*: 37).²⁵ Prosigue el argumento con la afirmación de que el admirar lo ajeno es una forma de estudio y como tal un elemento de progreso. Al principio el estudio lleva a la imitación servil pero con el tiempo, la imitación puede desembocar en la creación de tipos originales y nacionales (*ibíd.*). En otras palabras, la imitación es una escuela en la cual se absorben las dimensiones formales de una obra de arte, posibilitando un arte nacional trascendental posterior.

Las obras europeas y los actores internacionales que Altamirano reseña de manera positiva son principios de educación social y buen gusto. El público aprende lo bueno y

²³ Ver “Crónica de teatros”, 10/2/1868, particularmente la discusión sobre lujo e imitación (*Crónicas I*: 48).

²⁴ “Bosquejos”, en: *El Federalista*, 3/9/1871.

²⁵ “La Ristori”, en: *El Federalista*, 5 y 8/1/1875.

lo malo de la vida en sociedad y a identificar tendencias positivas y negativas en la vida social. Por ejemplo, *En casa del gaitero* (originalmente *Famille Benoiton*, de Victoriano Sardou), obra que cuenta la historia de una familia francesa degenerada, Altamirano hace pausa para subrayar la decadencia moral de Francia. Altamirano escribe que el materialismo es el nombre de la “enfermedad que se ha inoculado en las venas de los pueblos europeos y particularmente los franceses” (*Crónicas I*: 161).²⁶ Al hacer el cotejo entre México y Francia, concluye que la obra está llena de tipos exóticos que no hablan a la experiencia mexicana. Altamirano hace concesiones y apunta rastros de degeneración en México, pero sugiere que el paciente está en muchas mejores condiciones que Francia. La obra de Sardou, entonces, sirve de “profiláctico” para prevenir una contaminación completa en México (163). Esgrime argumentos semejantes al hablar de la obra de Alejandro Dumas *Ricardo Darlington*, que narra las bellaquerías de un hombre completamente inmoral. Altamirano pregunta: “¿hay en México gentes parecidas a Ricardo Darlington?” (*Crónicas II*: 40).²⁷ Responde afirmativamente y usa la imagen de un negativo fotográfico para expresar que la obra de Dumas es el modelo, el original del cual salen las copias fotográficas en la sociedad mexicana (*ibid.*). Estas obras de Dumas y Sardou son loables desde el punto de vista de Altamirano y, a pesar de su origen y fondo europeo, pueden dialogar con la realidad mexicana e impulsar al progreso nacional.

Aparte de ejemplos “profilácticos”, Altamirano también se detiene a celebrar los buenos ejemplos, los promovedores del “buen gusto”, particularmente al hablar de algunas de las grandes estrellas del escenario europeo, como José Valero, Eduardo González, Enrico Tamberlick y Adelaida Ristori. Recordemos que Altamirano impulsó la creación del Conservatorio Dramático con José Valero como presidente-director y que en su polémica en contra de Guasp, Altamirano lanza sinceros y entusiastas elogios a Eduardo González. Desde su punto de vista, ellos fueron amigos del teatro nacional y lo promovieron con su presencia en México. El tenor Tamberlick tiene un efecto mágico en el pueblo mexicano, que “da tregua a sus agitaciones, y a sus inquietudes del momento”, redescubriendo la serenidad gracias a su voz (*Crónicas II*: 98).²⁸ Los elogios más apasionados, sin embargo, los dedica a Adelaida Ristori, cuya *Medea* es presentada por Altamirano como ejemplar y como escuela para la formación de la crítica mexicana: “Pocas veces podrán con más oportunidad hacer estudios históricos y críticos sobre las piezas y análisis fisiológicos sobre una ejecución más grandiosa” (147).²⁹ En resumen, en la escuela de lo sublime, de contribuciones al pueblo mexicano y de pruebas de amistad, Altamirano no descarta la presencia de Europa como partícipe en el progreso teatral mexicano.

Terminamos con una observación importante. En todas sus crónicas, Altamirano maneja con facilidad referencias a la crítica teatral y cultural europea, citando, dialogando y discutiendo con autores como Jules Janin y Mariano José de Larra. En vez de quedarse sentado entre el público, Altamirano se sitúa en los mismos espacios de enunciación y comparte el escenario crítico con ellos. En su análisis de la escenificación de

²⁶ “Crónica de teatros”, 10/5/1868.

²⁷ “Crónica de teatros”, 15/9/1868.

²⁸ “Bosquejos”, en: *El Federalista*, 3/9/1871.

²⁹ “La Ristori”, en: *El Federalista*, 5 y 8/1/1875.

Medea por Ristori, Altamirano hace un análisis extenso de la relación entre la fábula y la realidad histórica en la Antigua Grecia, citando a Diodoro de Sicilia, Pausanias, Heródoto, Estrabón y otros. Al cabo de este ejercicio de análisis filológico e historiográfico, Altamirano se pregunta si la Malinche podría ser comparada con Medea, y ofrece algunas observaciones sobre las diferencias entre los dos casos (*Crónicas II*: 154-155).³⁰ Este desplazamiento entre registros, viaje transatlántico de ida y vuelta, con letras, hechos e ideas del Viejo Mundo, subraya que Altamirano, nuestro “Próspero”, era un pensador rigurosamente transatlántico, capaz de cotejar realidades sin perder de vista su meta nacionalista.

Bibliografía

- Altamirano, Ignacio Manuel (1988): *Crónicas teatrales I*. Edición: Héctor Azar. (*Obras completas*, X). México: Secretaría de Educación Pública.
- (1988): *Crónicas teatrales II*. Edición: Héctor Azar. (*Obras completas*, XI). México: Secretaría de Educación Pública.
- (1988): *Diarios*. Edición: Catalina Sierra. (*Obras completas*, XX). México: Secretaría de Educación Pública.
- Anderson, Benedict (1991): *Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. London/New York: Verso.
- Azar, Héctor (1988): “Las crónicas teatrales de Ignacio Manuel Altamirano”. En: Altamirano, Ignacio Manuel: *Crónicas teatrales I*, pp. 9-23.
- (1995): *Altamirano y el teatro*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla/Secretaría de Cultura.
- Conway, Christopher (2000): “Lecturas: ventanas de la seducción en *El Zarco*”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 52, pp. 91-106.
- Galindo, Dunia (2000): “Para una mecánica del cuerpo. Disciplinamiento y subordinación: la sublime teatralidad del nuevo teatro republicano”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 52, pp. 35-46.
- Monroy, Guadalupe (1956): “La diversión compensadora”. En: González y González, Luis/Cosío Villegas, Emma/Monroy, Guadalupe: *La República Restaurada. La vida social*. (Vol. III de la *Historia Moderna de México*, dirigida por Daniel Cosío Villegas). México/Buenos Aires: Editorial Hermes, pp. 525-630.
- Olavarría y Ferrari, Enrique de (1961): *Reseña histórica del teatro en México 1538-1911*. Vol. II. México: Porrúa (1.ª ed. en libro 1895).
- Reyes de la Maza, Luis (1972): *Cien años de teatro en México [1810-1910]*. México: Secretaría de Educación Pública.
- Ríos-Font, Wadda C. (1997): *Rewriting Melodrama. The Hidden Paradigm in Spanish Theatre*. Lewisburg/London: Bucknell University Press/Associated University Presses.

³⁰ “Medea”, en: *El Federalista*, 29 y 30/1/1875.