



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

IGNACIO MANUEL ALTAMIRANO Y GUILLERMO PRIETO: LA CRÓNICA DE
ESPECTÁCULOS EN EL SIGLO XIX (1841-1882)

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN LETRAS
(LETRAS MEXICANAS)

PRESENTA:
ZYANYA ISABEL LÓPEZ MENESES

TUTORA: E. ESTHER MARTÍNEZ LUNA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS, UNAM

MÉXICO, D.F. JUNIO DE 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Tesis realizada con el apoyo del Programa de Becas Nacionales, CONACyT

Agradecimientos

Quiero agradecer especialmente a mi tutora, la Dra. Esther Martínez Luna, por haberme mostrado el camino en el estudio de la prensa; por su ayuda y paciencia con este y otros proyectos, y por sus consejos y amistad.

También agradezco a mis sinodales, la maestra Yolanda Bache Cortés y las doctoras Pilar Mandujano Jacobo, Mariana Ozuna y Olivia Moreno Gamboa, por sus cuidadosas lecturas y comentarios para mejorar esta tesis.

A Fernanda, muy profundamente, por su presencia, su ayuda, su apoyo...

A mi madre, mi familia y amigos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
I. LOS ESPACIOS DE PUBLICACIÓN DE LA CRÓNICA DE ESPECTÁCULO DE GUILLERMO PRIETO E IGNACIO MANUEL ALTAMIRANO.....	10
EL ESPACIO EN COMÚN: <i>EL SIGLO DIEZ Y NUEVE</i>	13
IGNACIO MANUEL ALTAMIRANO Y SUS PUBLICACIONES EXCLUSIVAS.....	20
<i>La orquesta</i>	20
<i>El Monitor Republicano</i>	22
El caso de <i>El Renacimiento</i>	24
<i>El Federalista</i>	29
OTROS ESPACIOS INTERESADOS POR EL ESPECTÁCULO: EL CASO DE GUILLERMO PRIETO.....	32
OTROS ESPACIOS INTERESADOS POR EL ESPECTÁCULO: EL CASO DE IGNACIO MANUEL ALAMIRANO.....	37
A MANERA DE RECAPITULACIÓN.....	40
II. LA CRÓNICA DE ESPECTÁCULOS Y EL MÉXICO DECIMONÓNICO.....	42
EL TEATRO Y LOS ESPECTÁCULOS EN EL SIGLO XIX.....	43
LA PRENSA Y EL ESPECTÁCULO.....	46

HACIA UNA DEFINICIÓN DE LA CRÓNICA DE ESPECTÁCULOS.....	51
LAS CRÓNICAS DE ESPECTÁCULOS DE GUILLERMO PRIETO E IGNACIO MANUEL ALTAMIRANO. LOS DIFERENTES PROYECTOS	58
Guillermo Prieto: entre la crónica, la sátira y el costumbrismo.....	59
Ignacio Manuel Altamirano: de la <i>chronique</i> al ensayo.....	63
El sujeto y la firma.....	67
La crónica de espectáculos y los espacios simbólicos.....	72
Lectura y escritura.....	76
III. LAS CRÓNICAS DE ESPECTÁCULOS DE GUILLERMO PRIETO E IGNACIO MANUEL ALTAMIRANO: EDUCACIÓN, CRÍTICA Y CULTURA	78
LAS CRÓNICAS DE ESPECTÁCULOS DE GUILLERMO PRIETO E IGNACIO MANUEL ALTAMIRANO EN PERSPECTIVA.....	79
LA CONSTRUCCIÓN DE DISCURSOS EN LAS CRÓNICAS DE ESPECTÁCULOS DE GUILLERMO PRIETO E IGNACIO MANUEL ALTAMIRANO.....	81
Guillermo Prieto: el proyecto lúdico.....	84
Ignacio Manuel Altamirano: la labor magistral	87
LAS PRÁCTICAS DE SOCIABILIDAD EN LA LABOR CRONÍSTICA.....	94
HACIA UNA CRÍTICA NORMATIVA.....	103
Las calidad de la obra.....	104
Los dramas y la música nacionales.....	106

IV. CONCLUSIONES	118
FUENTES	125
HEMEROGRAFÍA	125
BIBLIOGRAFÍA DIRECTA	125
BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA	126

INTRODUCCIÓN

Como bien sabemos las crónicas de cualquier época resultan interesantes como fuente para la historia –ya sea política, económica y, por supuesto, cultural y literaria–. Las crónicas suelen tomarse como importantes textos que dan testimonio de una época determinada, es así que para nuestro presente constituyen una valiosa fuente de información y opinión del momento en el que surgieron. No obstante, en sí mismas tienen además otro valor, pues nos muestran el desarrollo artístico y literario de la sociedad a la que pertenecieron.

Tanto la información como la creación forman parte de la naturaleza de la crónica. Es un género que podemos llamar híbrido y que, precisamente por su riqueza, desde sus inicios hasta nuestros tiempos se ha caracterizado por presentar dificultades a quienes se han dado a la tarea de estudiarla, especialmente como un género literario que, además, ha sido marginado en muchas ocasiones frente a otros géneros.

Fue a partir de la década de los ochenta del siglo pasado, cuando la crónica comenzó a ser estudiada desde una perspectiva literaria y a propósito del modernismo, pues se le consideró como un género característico de este movimiento literario. A partir de ciertos estudios como los de Aníbal González¹ y Susana Rotker² la crónica modernista comenzó a tomar un lugar dentro de los estudios literarios y desde diferentes aproximaciones críticas.

Lo anterior no resulta extraño si tomamos en cuenta las grandes plumas que desarrollaron este género a finales del siglo XIX. Reconocidos escritores modernistas, además de cultivar la poesía, el cuento e incluso la novela, tuvieron como labor la escritura

¹ Aníbal González, *La crónica modernista hispanoamericana*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1983.

² Susana Rotker, *La invención de la crónica*, México, FCE, 2005.

de textos cronísticos para un público lector creciente que les exigía este tipo de textos, como parte de su cotidianidad. Así, sólo en nuestro país tenemos ejemplos como el del ya consagrado cronista Manuel Gutiérrez Nájera, además de otros autores relevantes como Luis G. Urbina, Amado Nervo, Ángel de Campo, Laura Méndez de Cuenca, y José Juan Tablada, por mencionar algunos nombres. Por su parte, en el caso del resto de Latinoamérica contamos con José Martí, Rubén Darío e incluso figuras que dedicaron su vida únicamente a la escritura de la crónica como Enrique Gómez Carrillo.

Si bien hasta ahora el interés por la crónica desde la literatura ha tomado fuerza, aún quedan muchos vacíos en su estudio, especialmente respecto a la creación cronística anterior al modernismo,³ escritura que muchas veces ha sido incluso marginada. De hecho, en el mundo académico, hablar de crónica decimonónica remite de forma automática a las ya mencionadas crónicas modernistas, que suelen considerarse el parteaguas, el inicio, la *invención* del género mismo. Lo es, pero de una forma “moderna” de la crónica; es parte de la literatura que ha continuado su desarrollo hasta nuestro tiempo.⁴

Evidentemente los estudios de la crónica modernista no niegan la existencia de una forma anterior a ella, pero lo cierto es que se siguen señalando únicamente como antecedentes del género moderno, sin percatarse de que esas formas anteriores, al igual que las modernistas, eran un género cultivado como producto y necesidad de la época en la que surgían. Es decir, su escritura y forma cumplían con ciertas funciones y propósitos que los escritores les adjudicaban y que eran producto de su contexto.

³ Nos referimos ya únicamente a las crónicas decimonónicas y dejamos de lado a las anteriores, debido a que, si bien merecen igualmente un mayor estudio desde la perspectiva literaria, sus propósitos diferían de la crónica del siglo XIX, modernistas o no.

⁴ De hecho se definen como el inicio de una gran tradición en Latinoamérica que ha dado escritores, en nuestro país, como Carlos Monsiváis y Elena Poniatowska.

Los estudios más difundidos sobre la crónica modernista se han encargado de esclarecer esos contextos, funciones y propósitos. Para el caso de la crónica anterior, todavía quedan varias interrogantes para su estudio sistemático y concentrado como un género y no sólo como antecedente a la crónica modernista por excelencia.

Por lo anterior, uno de los principales intereses al realizar esta investigación fue estudiar la labor cronística anterior al modernismo, a partir de dos figuras centrales de la literatura mexicana del siglo XIX: Guillermo Prieto e Ignacio Manuel Altamirano. Estos destacados escritores nos mostrarán la crónica de espectáculos, desde dos temporalidades y dos momentos históricos y literarios muy diferentes entre sí. Prieto, como una figura cercana a las primeras décadas de la independencia del país y, por tanto, con la preocupación de plasmar una identidad nacional. Altamirano, por su parte, como testigo de las diversas intervenciones extranjeras que en tan poco tiempo se dieron en nuestro país y que causaron un desequilibrio en todos los órdenes de la vida, tanto político y económico, como social y cultural.

Ellos, además de practicar la poesía, la leyenda, el cuento y la novela, áreas en las que por cierto han sido muy estudiados –pensemos por ejemplo en el caso de los cuentos y las novelas escritas por Altamirano y en la poesía desarrollada por Prieto, de las que surgen las ya tradicionales opiniones que las definen como figuras importantes del romanticismo mexicano–, también estuvieron inmersos en el mundo del periodismo y cultivaron una crónica con características propias que respondían a los momentos en los que cada uno de ellos se desarrolló. De ahí la importancia, la necesidad –e incluso la obligación– de estudiar otros géneros también desarrollados por estos autores.

Las crónicas, tanto modernistas como anteriores a ellas, abordaron diversos temas: político, económico o cultural. Una de las temáticas que se consolidó en México fue la que centró su interés en las diferentes actividades teatrales o de espectáculos en general. Éstas formaban parte de la vida cotidiana de la sociedad desde la época colonial, pero en el siglo XIX tuvieron un gran auge y adquirieron una función diferente y de gran importancia: la de fungir como un espacio para difundir los preceptos ideológicos y políticos de sus autores, y contribuir a las necesidades de la época.⁵

Cabe señalar que al inicio, esta tesis quería enfocarse en las crónicas de Prieto y de Altamirano que trataban específicamente los espectáculos musicales, como lo son conciertos, óperas y bailes. Sin embargo, a lo largo de la investigación se pudo observar que además de que esta tarea resultaba imposible –las crónicas de estos autores enfocadas en espectáculos únicamente de música eran escasas, lo que no permitía formar un *corpus* adecuado para su estudio–, era poco pertinente, debido a que “la música” formaba parte de un todo mayor: “lo teatral”.⁶ Ante esto, el estudio de las crónicas teatrales resultaría aún más pertinente para esclarecer las concepciones y funciones de las crónicas en general, las de temática de espectáculos en específico y, finalmente, las del periodismo y la cultura a mediados del siglo XIX.

⁵ Es bien sabido que durante el porfiriato nuestro país gozó de una amplia oferta de espectáculos gracias a la estabilidad y burguesía creciente, no obstante es importante señalar que la importancia de las actividades teatrales estuvo presente desde la época colonial, aunque con diferentes propósitos.

⁶ En esta época es interesante que dentro de “lo teatral” podían incluirse variadas actividades, desde las representaciones de obras de teatro, hasta los bailes, conciertos e incluso actividades deportivas como el box o las corridas de toros. Si bien existían publicaciones especializadas en el teatro o en la música por separado, lo cierto es que los cronistas que escribían en otro tipo de publicaciones, diarios políticos o culturales, concebían la actividad teatral como un todo mayor que englobaba las actividades antes mencionadas. Si bien existen crónicas específicas, dedicadas por ejemplo a la música, éstas se darán mayormente en las plumas de músicos –aunque son pocas las muestras que hemos encontrado hasta ahora– o, posteriormente, en escritores aficionados. Tal es el caso de Luis G. Urbina, cronista con algunos conocimientos musicales y muy cercano al círculo de los músicos de la época y que por lo mismo, dedicó varios escritos a sus “Amigos los músicos” además de reseñar conciertos de la época. Zyanya. López Meneses, *Las crónicas musicales de Luis G. Urbina en El Universal (1924-1930)*, México, Tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

La presente investigación abarca gran parte del siglo XIX: desde la década de los años cuarenta, época principal en la que Prieto desarrolló estos escritos, hasta la década de los años ochenta, cuando Altamirano termina su labor como cronista de espectáculos. Esto nos muestra, como ya se mencionó, diferentes temporalidades y, por tanto, formas de escritura. Si bien puede parecer un periodo muy grande, principalmente por los diversos acontecimientos ocurridos en nuestro país, los cronistas no estuvieron activos todos estos años. Su producción es una muestra del interés y la importancia de la crónica de espectáculos para la época, para sus escritores y su público.

Para llevar a cabo esta tesis, la labor inicial fue la conformación de un corpus sistemático de textos cuya temática central fueran los espectáculos. En primera instancia se revisaron los tomos de las obras completas de cada autor correspondientes a estas temáticas. En el caso de Guillermo Prieto, el tomo de *Crónicas de teatro y variedades literarias* a cargo de Boris Rosen Jélomer y con prólogo de Leticia Algaba. Para el caso de Ignacio Manuel Altamirano, la base inicial fueron los dos tomos de *Crónicas teatrales* con prólogo de Héctor Azar, y posteriormente los tomos de *Crónicas* con prólogo de Carlos Monsiváis y el de *Escritos de Literatura y Arte* prologado por José Luis Martínez. Todos ellos, editados por CONACULTA.

Estos libros sirvieron como guía para la búsqueda de los periódicos decimonónicos y la recopilación directa de las crónicas de espectáculos de ambos autores. Dado que éstas fueron parte del periodismo de la época fue imprescindible observar y leer detenidamente los textos desde sus lugares de publicación y circulación. De lo contrario la lectura e imagen que presentaban las compilaciones,⁷ a pesar de su importante edición y rescate, se

⁷ Louis, Annick, "Las revistas literarias como objeto de estudio" en *Revistas culturales 2.0*, sitio del Institut für Spanien-, Portugal-, Lateinamerikastudien de la Universidad de Ausburg. [<https://www.revistas->

alejaba de los objetivos que nosotros queríamos dar a la interpretación de las crónicas de espectáculos. Pues consideramos que los lugares en que se publica y circula una obra literaria vincula necesariamente a los textos con sus contextos políticos, sociales, culturales e intelectuales. Es decir, el estudio de las crónicas en sus “contextos de publicación”⁸ permitiría entender las crónicas como parte de “un complejo sistema de interacciones” en las que, en un nivel simbólico, participaron, actuaron y constituyeron espacios, redes de sociabilidad intelectual y cultural en su época.⁹

Por ello se revisaron periódicos y revistas como *El Siglo Diez y Nueve*, *La Orquesta*, *El Monitor Republicano*, *El Renacimiento*, *El Federalista*, *La Revista Universal*, *El Correo de México* y *El Artista* como los espacios de publicación de estas crónicas y como espacios con propósitos y necesidades específicas de la época.

Posteriormente la selección y lectura de estos textos permitió establecer a la crónica decimonónica como la expresión de la sociabilidad cultural de la época que respondía a las necesidades educativas en varios niveles, desde la información que se daba al público lector, la circulación de ciertas ideas y hasta la valoración de las actividades teatrales y de las mismas relaciones sociales. Todo ello a partir de concepciones y preceptos de la

culturales.de/es/buchseite/annick-louis-las-revistas- literarias-como-objeto-de-estudio]. Fecha de consulta: 14 de abril de 2015.

⁸ Una propuesta metodológica para el estudio de las publicaciones en “sus contextos” mucho más elaborada, la ofrece Annick Louis. Ella establece varios niveles de los contextos: el de publicación y de edición, basados en los paratextos de Genette: los textos, lo que los rodea “textualmente” y lo que estas formas provocan (páginas, otros textos, la publicación total), y la de “producción” –el mundo real que rodea a los textos y que, además, se forma a partir de estos textos. *Cfr. Ídem.*

⁹ Alexandra Pita González, “Las revistas culturales como fuente de estudio en redes intelectuales” en portal del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, Universidad Nacional Autónoma de México. [http://www.cialc.unam.mx/Revistas_literarias_y_culturales/PDF/Articulos/Las_revistas_culturales_como_fuente_de_estudio_de_redes_intelectuales.pdf]. Fecha de consulta: 30 de abril de 2015. Y Liliana Weinberg, “Revistas culturales y formas de sociabilidad intelectual. El caso de la primera época de Cuadernos Americanos. La edición de una revista como operación social” *Revistas culturales 2.0*, sitio del Institut für Spanien-, Portugal-, Lateinamerikastudien de la Universidad de Ausburg. [<https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/liliana-weinberg-revistas-culturales-y-formas-de-sociabilidad-intelectual-el-caso-de-la>]. Fecha de consulta: 17 de abril de 2015.

Ilustración aún vigentes, como de las nuevas concepciones románticas, que convivieron en nuestro país durante todo el siglo.

La presente investigación comprende tres capítulos. En el primero se abordan las principales características de las publicaciones periódicas en las que las crónicas de ambos autores vieron la luz, puesto que como ya se ha dicho, las crónicas no pueden entenderse fuera de su lugar de enunciación. El conocimiento de estos espacios de circulación y soportes materiales brinda luces acerca de los propósitos, utilidades y concepciones que las crónicas tuvieron en sus propios contextos. En este primer capítulo también se exponen los años y apariciones de las crónicas de espectáculos de ambos autores.

En el segundo capítulo se ensaya una definición a partir de conceptualizaciones teóricas sobre el género de la crónica, así como sobre la categoría de la crónica de espectáculos. Asimismo, se abordan las categorías que podríamos llamar específicas de las crónicas de espectáculos tanto de Prieto como de Altamirano.

En el tercer capítulo se realiza un análisis de las temáticas y funciones de las crónicas de espectáculos de ambos autores. Lo que hizo necesario estudiar también las concepciones y funciones que se le adjudicaban tanto a la prensa, como al teatro y al arte en la época, así como los preceptos que se consideraban apropiados para el ámbito cultural decimonónico.

Por último se plantean las conclusiones del presente trabajo a partir del análisis de las crónicas de espectáculos de ambos autores desde sus contextos de publicación, sus funciones, sus elementos constitutivos y, por último, de los temas que se abordaban.

El estudio de las crónicas de espectáculos de Guillermo Prieto e Ignacio Manuel Altamirano sirve para explicar y entender parte del proceso de desarrollo de este género en un contexto específico; en este caso, durante el siglo XIX a partir de dos de sus figuras

centrales, quienes mostraron un interés por este género y lo utilizaron como parte de sus proyectos periodísticos y literarios.

**I. LOS ESPACIOS DE PUBLICACIÓN DE LA CRÓNICA DE
ESPECTÁCULOS DE GUILLERMO PRIETO E IGNACIO MANUEL
ALTAMIRANO**

El estudio de las crónicas –en tanto discursos textuales– además del análisis también debe incluir una revisión de los contextos en los que aparecieron. Esto resulta imprescindible para una mayor comprensión, puesto que el espacio en el que aparecieron denota los usos y prácticas de lectura, así como las intenciones y posibles interpretaciones que pudieron influir en la recepción de dichos textos en el momento de su publicación. Como afirma Roger Chartier, “el texto es ‘producido’ por la imaginación y la interpretación del lector que, a partir de sus capacidades, expectativas y de las prácticas propias de la comunidad a la que él pertenece, construye un sentido particular”.¹⁰

Por tanto, el acercamiento al contexto en el que surgen las crónicas nos abre camino hacia una mejor comprensión del texto, las funciones y objetivos con las que se concibieron en su momento; dicho contexto engloba no únicamente las situaciones externas al discurso textual, a los sucesos históricos en los que se desarrollaron, sino también el espacio escrito en el que se publicaron, es decir, a los soportes materiales de nuestras crónicas. Como Carlo Ginzburg señala “el acceso a determinadas experiencias es mediado en forma creciente por las páginas de los libros”¹¹.

Actualmente las crónicas de espectáculos de Guillermo Prieto y de Ignacio Manuel Altamirano se encuentran recopiladas en las obras completas de estos escritores, realizadas por la SEP y CONACULTA, a cargo Boris Rosen Jélomer,¹² no obstante, todas ellas fueron

¹⁰ Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, trad. Claudia Ferrari, Barcelona, Gedisa editorial, 1995. p. VI.

¹¹ Carlo Ginzburg, “Huellas, raíces de un paradigma indiciario” en *Tentativas*, trad. Ventura Aguirre Durán, Rosario, Prohistoria ediciones, 2004, p. 136.

¹² El tomo de Guillermo Prieto, *Crónicas de teatro y variedades literarias*, contiene un prólogo de Leticia Algaba; los de Ignacio Manuel Altamirano, *Crónicas teatrales*, llevan un estudio realizado por Héctor Azar.

escritas para la prensa y se publicaron originalmente en diversos diarios y revistas decimonónicas.

Por lo anterior, resulta destacable una revisión de los soportes materiales en los que dichos escritos fueron publicados, pues ello permitirá una mejor comprensión y análisis de estas crónicas en su contexto, entendiendo esto último de dos formas. La revisión de los lugares de publicación hará posible establecer, primero, a los escritos en su contexto histórico, es decir, en las circunstancias políticas, económicas, sociales y culturales en que surgieron; los propósitos con los que fueron producidos; así como las posibles lecturas e interpretaciones que pudieron recibir. En suma, el estudio de dichas publicaciones posibilitará la comprensión del *corpus* no a través de nuestra cultura y concepciones actuales, sino que las pondrá en relación con las circunstancias ideológicas en las que surgieron y, por tanto, la visión que les fue designada dentro de la sociedad que las produjo.¹³

Por su parte, no debemos olvidar que tanto las crónicas teatrales como sus contextos de publicación –revistas y periódicos– son medios impresos. Sirven para reflejar los aspectos culturales de la época y proporcionan sentido dentro del espacio mismo de lo impreso, pues como Walter Ong señala: existe una relación entre lo impreso y la escritura, pero también entre lo impreso y la oralidad, además entre dos textos, gracias a la intertextualidad que permite la cultura de lo impreso.¹⁴

Guillermo Prieto, compilación, presentación y notas de Boris Rosen Jélomer, prólogo de Leticia Algaba, México, Dirección General de Publicaciones del Conaculta, 1994. (T. X) e Ignacio Manuel Altamirano, *Obras Completas X. Crónicas teatrales*, compilación de Boris Rosen Jélomer edición, prólogo y notas de Héctor Azar, México, CONACULTA, 2005. (T. X y XI).

¹³ Cfr. Chartier, *op. cit.*, p. 20-45.

¹⁴ Cfr. Walter Ong, “Lo impreso, el espacio y lo concluido,” en *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 117.

Por tales motivos, en este primer capítulo se abordarán los espacios en los que se publicaron las crónicas de espectáculo, tanto de Guillermo Prieto como de Ignacio Manuel Altamirano. Esto brindará sin duda una mejor perspectiva para comprender no sólo el fenómeno de la crónica de espectáculo como una expresión de ambos autores, sino como un género que se cultivó en gran medida y por varios escritores, durante gran parte del siglo XIX.

EL ESPACIO EN COMÚN: *EL SIGLO DIEZ Y NUEVE*

El Siglo Diez y Nueve (1841-1896) fue una de las publicaciones de mayor importancia y duración durante el siglo XIX.¹⁵ Desde sus inicios estuvo vinculado con la ideología de los liberales:¹⁶ fungió como “órgano del partido liberal moderado en manos de José María Lacunza, Luis de la Rosa, Joaquín Cardoso, Mariano Otero y Juan Bautista Morales, entre otros.”¹⁷ Su objetivo inicial fue “promover la unión de los mexicanos e indicar los aspectos

¹⁵ El largo periodo de vida de este diario refleja la importancia que tanto *El Siglo* como los autores que en él participaron, tuvieron para la época. Recordemos que si bien fueron muchas las publicaciones que se editaron en México desde principios de siglo, la mayoría de ellas fueron efímeras, debido a diversos factores como la censura por parte de las autoridades, los conflictos políticos de la época, e incluso que muchos editores buscaban únicamente obtener ganancias con sus publicaciones. Vid. Virginia Guedea, “Las publicaciones periódicas durante el proceso de independencia (1808-1821)” en *La Republica de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, México, UNAM, 2005, p. 29-42. (T. II) y María Teresa Camarillo, “Los periodistas en el siglo XIX. Agrupaciones y vivencias” en *Ibíd.*, p. 153-164, (T. I).

¹⁶ Si bien el proyecto liberal es bastante complejo, podemos concordar en que se basaba en “la libertad y en la soberanía de la voluntad general, en la educación, la reforma, el progreso y el futuro.” Algunas de los proyectos por los que luchaban era que México fuera “una república federal democrática, gobernada por instituciones representativas, una sociedad secular libre de la influencia clerical, una nación de pequeños propietarios, campesinos, maestros artesanos, con el libre juego de interés individual liberado de leyes restrictivas y del privilegio artificial”. “Daniel Sifuentes, “La primera mitad del siglo XIX en México” en *Juárez: una visión itinerante*, México, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2006, p. 21-36.

¹⁷ *Publicaciones periódicas mexicanas del siglo XIX: 1822-1855. Fondo Antiguo de la Hemeroteca Nacional y Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México (Colección Lafragua)*, Coordinación y asesoría de Miguel Ángel Castro y Guadalupe Curiel, México, UNAM, 2000, p. 402.

convenientes con el fin de ayudar a la regeneración política del país.”¹⁸ De tal manera, en su primer número se explica que “todos los hombres de buena fe, todos los patriotas verdaderos tienen abiertas las columnas de este diario, para dar publicidad a sus pensamientos e ilustrar las materias que en él se traten”.¹⁹

No es raro entonces que Guillermo Prieto e Ignacio Manuel Altamirano, vinculados con la ideología liberal y comprometidos con el ideal de llevar a la sociedad mexicana decimonónica hacia el progreso, estuvieran en su lista de colaboradores. Prieto fue uno de los primeros colaboradores de este diario, al lado de personajes como Manuel Payno (1810-1894), José María Tornel y Mendivil (1789-1853) y José María Roa Bárcena (1827-1908); mientras que Altamirano se incorporó posteriormente, junto con escritores de gran renombre como José María Vigil (1829-1909), Francisco Zarco (1829-1869), José Tomás de Cuéllar (1830-1894), Ignacio Ramírez (1818-1879), por nombrar algunos.

En cuanto a su composición, *El Siglo Diez y Nueve* comenzó con diversas secciones como la “Parte oficial”, “No oficial”, “Política”, “Económica”, “Histórica”, “Científica”, “Literaria” y de “Variedades”. Evidentemente, es posible observar en esta publicación un interés por los asuntos políticos y económicos de la época, aunque resulta interesante también que, siguiendo su ideal de una “regeneración” del país, incluyeran también secciones culturales,²⁰ espacio en el que las crónicas de espectáculos tuvieron cabida.

Guillermo Prieto comenzó sus colaboraciones teatrales desde 1841 –el primer año de vida de *El Siglo Diez y Nueve*–. Su crónica de teatro inaugural en este espacio fue “En el Principal. *Un secreto de familia*”. Cabe destacar que durante las primeras colaboraciones de

¹⁸ *El Siglo Diez y Nueve*, México, 8 de octubre de 1841, p. 1

¹⁹ *Ibíd.*

²⁰ Como se revisará con más cuidado en los siguientes capítulos, la educación cultural y artística era considerada también como imprescindible en cualquier nación que quisiera llamarse civilizada.

Prieto, sus crónicas de espectáculos se publicaron dentro de la columna “Variedades²¹”, que remitía al mundo del espectáculo y que, al mismo tiempo, no representaba una problemática a editores y escritores a la hora de incluirla dentro del apartado que englobaba las “noticias” –información sobre acontecimientos reales– o el de “literatura” –textos más ligados con la ficción–, puesto que las crónicas manejaban información, aunque al mismo tiempo tenían características de creación.

Por su parte, Altamirano comenzó a colaborar con este tipo de crónicas el 31 de enero de 1868, durante la sexta época de *El Siglo*, más de veinte años después de que lo hiciera Prieto. Para este entonces la columna de Altamirano recibía ya el nombre de “Revista teatral” y trataba de muchos asuntos relacionados con los espectáculos. Sin embargo, contrario a las publicaciones hechas por Prieto años antes, en la época en que Altamirano colaboró con este género, ya no se establecía con claridad cada una de las secciones, como al inicio del *Siglo*, por lo que muchas veces sus crónicas aparecían como parte del “Editorial,” dentro de las “Noticias nacionales” o en la “Parte oficial”.²²

Por otro lado, Guillermo Prieto, conocido también como *Fidel*, publicó la mayoría de este tipo de crónicas en *El Siglo Diez y Nueve* durante un largo periodo, como se mencionó con anterioridad. Éstas fueron más o menos constantes durante los tres primeros años, de 1842 a 1844²³. Durante este lapso de tiempo, las crónicas teatrales con las que

²¹ Recordemos que la palabra “variedad” se refiere a espectáculo ligero, que alterna diversos números teatrales, dancísticos o musicales. Juan Palomar de Miguel, *Diccionario de México*, México, Panorama editorial, 1991, p. 90.

²² Esta fecha debe tomarse con ciertas reservas, puesto que en realidad, por las características de sus escritos, existen muchas otras crónicas que se concentran en las actividades teatrales además de que tratan otros temas. Incluso antes de esta fecha, algunas de las crónicas de este escritor tratan en su mayoría de los espectáculos de la semana, sin embargo es hasta el 31 de enero de 1868 que aparecen bajo el título de “Revista teatral” lo que de hecho establece la temática única de la crónica, al menos en teoría, puesto que en la práctica, como se verá en los capítulos siguientes, Altamirano siempre fue más allá de la simple reseña del espectáculo.

²³ A continuación reproduzco los títulos y fechas de sus colaboraciones. En 1842 “En el Principal. *El Privado del Virrey*” 27 de abril; “En el Principal. *Mateo, o la hija del españoleta*” 7 de mayo; “En el Nuevo México [Clotilde de Valery] 8 de mayo; “En el Nuevo México. *El trovador*” 15 de mayo; “En el Principal. *Un*

Guillermo Prieto colaboraba aparecían firmadas con el seudónimo de *Fidel*²⁴, –en un apartado del diario que recibía el nombre de “Variedades” como se mencionó anteriormente– y que se relegaba usualmente a la segunda o tercera páginas de *El Siglo*. Las primeras planas quedaban dedicadas a la “Parte oficial” y “Parte no oficial” en las que se daban avisos de los gobiernos de los diferentes estados; la “Parte política” y la “Parte científica” en los que se trataban temas de esas materias.

Por supuesto, puede observarse que dentro de la sección de literatura se englobaban desde artículos sobre textos escritos en siglos pasados hasta poemas, cuentos, memorias o traducciones de autores extranjeros, pero no siempre se encontraban aquí las “Variedades”. Lo que sí puede advertirse es que por su constante aparición, puede inferirse que se trataba de acontecimientos de suma importancia para la sociedad de esa época.

Después de 1844 Prieto tomó una pausa de cinco años como cronista de espectáculos, pues fue hasta el año de 1849 cuando apareció una crónica teatral más en *El Siglo Diez y Nueve* con las mismas características que las anteriores, firmada por *Fidel*, en

secreto de Estado” 25 de mayo; “En el Ópera. *El torneo*” 27 de mayo; “En el Principal. *El héroe por la fuerza*” 1 de junio; “En el Principal. *No siempre el amor es ciego*” 11 de junio; “En el Principal. *Roberto de Artewelde*” 19 de junio; “Teatro de Nuevo México” 23 de junio; “Novedades teatrales. *El vaso de agua*” 29 de junio; “En el Principal. *Los perros del monte de san Bernardo*” 30 de junio; “En el Principal. *Don Trifón, o todo por el dinero*” 23 de noviembre; “En el Nuevo México. *Dos celosos*” 9 de diciembre; “En el Nuevo México. *El barbero del Rey de Aragón*” 11 de diciembre y “En el Principal. *La visionaria*” 15 de diciembre “En el Nuevo México. *Cada cual con su razón*” 22 de diciembre.

En 1843: “En el Nuevo México. *Tanto Vales cuanto tienes*” 4 de enero; “En el Nuevo México. *Jusepo el Veronés*” 11 de enero; “En el Principal. *Solaces de un prisionero*” 12 de enero; “Teatro Principal” 16 de junio; “En el Nuevo México. *La hija de Cromwell*” 17 de junio; “En el Principal. *¡Estaba de Dios!*” 3 de julio; En el Principal. *Las primeras campañas de Richelieu*” 12 de julio; “En el Nuevo México. *La Emilia*” 22 de agosto; “*Juguete teatral*” 17 de septiembre; “En el Nuevo México. *Lorencino*” 8 de octubre; “En el Principal. *Una ausencia*” 22 de noviembre, y “En el Nuevo México. Beneficio de la primera actriz María Cañete” 30 de diciembre.

1844: “Teatros” 14 de abril; “En el Santa Anna. *La rueda de la fortuna*” 17 de abril; “En el Principal. *El Otelo*” 10 de mayo; “En el Santa Anna. *El abuelo*” 15 de julio; “En el Santa Anna. *Harry el bastardo o el tribunal de Londres*” 27 de noviembre, y “En el Principal. *La madre y la hija*” 28 de noviembre.

²⁴ Algunas excepciones son las crónicas “En el Nacional. Función de despedida” del 7 de agosto de 1852 que fue publicada con el seudónimo de *Don Benedetto*, así como las “En el Principal. *La madre y la hija*” del 28 de noviembre de 1844, “en el Santa Anna. *Harry el bastardo, o el tribunal de Londres*” del 27 de noviembre de 1844 y “Teatros” del 14 de abril de 1844, que fueron realizadas por Prieto junto con Manuel Payno y que aparecieron bajo las firmas de *Fidel* y *Yo*, este último, conocido seudónimo de Payno.

la página 3, en la sección de “Variedades”.²⁵ Esta primera pausa responde a que la publicación se suspendió del 1 de enero de 1846 al 8 de mayo de 1848 a causa de la guerra contra Estados Unidos; que comenzó en 1845.²⁶ A pesar de que en ese año el diario aún se encontraba en marcha, no se produjo ninguna crónica más.

Luego de su última publicación en 1849, no volvió a aparecer ningún escrito de corte teatral de Guillermo Prieto sino hasta 1852,²⁷ esta vez firmado con el seudónimo de *Don Benedetto* y en el que se alcanza a percibir un cambio en la distribución de los textos, ya que esta crónica se publicaba en la sección llamada “Literatura y variedades” –y que de hecho es la única que aparece claramente como sección del diario– ubicada en la primera plana, sólo después del “Editorial” en la que se tocaban ciertos aspectos políticos. La “Parte oficial” junto con crónicas tanto de México como del extranjero se encontraban al final de la publicación, lo que dejaba a las crónicas de Prieto en espacios más importantes del diario. Si bien la sección de variedades –que parecía apearse más a la información– se separaba totalmente de la de literatura en los inicios de *El Siglo*, ahora ya se unificaba en una sola sección junto con la parte literaria –de creación–. Esto debido quizá al desarrollo que las mismas crónicas de Prieto –y quizá de otros cronistas de la época– estaban teniendo tanto en su forma como en el trato de los temas.²⁸

²⁵ “En el Nacional. Un casamiento a son de caja. *Las dos vivanderas*” 19 de julio; “En el Nacional. Primer concierto de los señores Bocha, Valtellina y de la señora Ana Bishop” 17 de julio, y “Revista teatral. Concierto a beneficio de Franz Coenen, discípulo del gran Beriot” 4 de septiembre.

²⁶ *Cfr. Publicaciones periódicas, op. cit.* p. 399. // Recordemos que en esta guerra de México con Estados Unidos, ambos países se disputaron los territorios de Texas y California. Si bien la guerra se declaró en mayo de 1846, Texas había aprobado la propuesta de anexarse a Estados Unidos desde 1845; mas ya para 1847 Nuevo México y California habían sido anexados al territorio Norteamericano. Fue hasta el 2 de Febrero de 1848, cuando esta guerra llegó a su fin, pues se firmó un tratado de paz, en el que México reconocía la pérdida de gran parte de su territorio. *Cfr.* Josefina Zoraida Vázquez, “De la Independencia a la consolidación Republicana” en *Historia mínima de México*, México, El Colegio de México, 2005, p. 164-167.

²⁷ Esta publicación fue: “En el Nacional. Función de despedida”, del 7 de agosto.

²⁸ Como se podrá ver más adelante, varias crónicas de Guillermo Prieto fueron escritas en verso o con forma de diálogo, lo que quizá abrió la concepción de estas crónicas como textos híbridos, informativos, pero con un desarrollo literario.

Fue hasta 1878,²⁹ cuando se publicó la última crónica teatral de *Fidel* en *El Siglo Diez y Nueve*, que se incluyó ahora en la sección llamada únicamente “Variedades”. Recordemos que la primera plana estaba dedicada exclusivamente para asuntos oficiales o políticos. Quizá una de las razones por las que Prieto no haya participado con sus crónicas de espectáculos tanto tiempo se deba a que, desde 1871, este diario había asumido una postura a favor de Díaz y en contra de José María Iglesias, de cuyo gabinete formaba parte Guillermo Prieto. Otra explicación, tal vez más acertada, es el hecho de que Prieto siempre tuvo una vida política activa, lo que sin duda pudo alejarlo de la escritura de crónicas de este tipo, para dedicar más tiempo a su actividad en ese otro ámbito.

Por su parte, Altamirano colaboró con crónicas de espectáculos en este diario únicamente durante el año de 1868,³⁰ debido tal vez a que las condiciones políticas, ya en la República Restaurada, le permitían al escritor volver a su oficio y alejarse de las guerras y los sucesos políticos acontecidos desde décadas atrás. De hecho, un año después de su participación en *El Siglo* es cuando Altamirano fundó la revista *El Renacimiento*, con el objetivo de reavivar la labor literaria en México, como veremos más adelante.

Altamirano comenzó sus publicaciones sobre espectáculos en una sección que tituló “Revista teatral”. Ésta aparecía en la segunda o tercera página de la publicación, después de secciones como el “Editorial” y los “Avisos y crónicas parlamentarias.” A partir de su crónica del 10 de febrero, sus escritos se convirtieron en una columna que llevó el nombre

²⁹ Se trata del texto titulado “En el Arbu. *La gran duquesa*”, 18 de marzo. Si bien es cierto que hubo algunas suspensiones de *El Siglo* entre estos años, como la del 31 de mayo de 1863 al 14 de julio de 1867, debido a la Intervención francesa y al Segundo Imperio, aun así puede verse que existe una gran distancia entre las publicaciones teatrales.

³⁰ Recordemos nuevamente que Altamirano colaboró como cronista en más ocasiones para *El Siglo Diez y Nueve*, sin embargo son únicamente estas crónicas las que pueden englobarse como crónicas de espectáculos, debido a que se enfocan únicamente en esta temática y, además, fueron escritas como tales. Las crónicas de espectáculos de que aparecieron en *El Siglo* fueron las siguientes: “Revista teatral” 31 de enero; “Crónica de teatros” 10, 17 y 24 de febrero, 10, 16, 23, 30 y 31 de marzo, 10 y 21 de mayo, 25 de junio, 13 y 29 de julio, 15 de septiembre y 14 de octubre.

de “Crónica de teatros.” Dicha columna siempre se situaba detrás del “Editorial” y de los asuntos oficiales, ya fuera en la primera, segunda o tercera planas. Lo que destaca es que se publicaba antes de otras noticias de la semana, debido quizá a que para esas fechas, Altamirano gozaba ya de gran renombre dentro de muchos ámbitos, como el periodismo, pero no se deja de lado la posibilidad de que la creciente importancia del teatro, haya sido otra de las razones por la que esa sección tuviera mayor importancia.³¹

Durante el año en que Altamirano colaboró en *El Siglo* nunca firmó con seudónimos, lo hacía con su nombre completo o, algunas veces, con variaciones.³² Asimismo, en este tiempo parecía que el interés por la parte literaria había desaparecido de la publicación, a excepción claro de la “Crónica de teatros,” pues las demás secciones que se observan son sólo oficiales, o de crónicas extranjeras o nacionales, cuyo objetivo se vincula más con la noticia, con el informar de acontecimientos que con un objetivo artístico o cultural. Esto quizá puede parecer contradictorio con el argumento del regreso de Altamirano a la labor periodística en esta publicación; no obstante, es claro que antes de la restauración de la República, el país se había sumergido en múltiples conflictos políticos: la invasión norteamericana, la intervención francesa, el Segundo Imperio y los conflictos internos, los cuales provocaron que *El Siglo Diez y Nueve* –publicación de por sí concebida como un órgano político– relegara aún más la literatura frente a la política y a los acontecimientos de actualidad, por lo que el desarrollo literario en esos años se detuvo. No obstante es interesante observar cómo los textos de actividad teatral, de variedades, fueron el género que tanto Prieto como Altamirano cultivaron en este espacio de difusión política.

³¹ Durante el siglo XIX, especialmente a partir de la década de los cuarentas, el teatro tuvo un auge en nuestro país, se abrieron nuevos espacios y varias compañías nacionales y extranjeras ofrecían variada actividad teatral que, además, se consolidó como una actividad de sociabilidad en el México decimonónico. *Vid.* Cap. 2 de esta tesis.

³² Por ejemplo: IMA, Ignacio MA, IM Altamirano.

La Orquesta

La Orquesta (1861-1875) fue una publicación que se destacó por haber tenido siempre un carácter de oposición durante los años que estuvo vigente.³³ Sus fundadores fueron Carlos R. Casarín (¿?-¿?) y Constantino Escalante (1836-1868)

Desde sus inicios, apareció los miércoles y sábados. Constaba de cuatro páginas³⁴ organizadas en secciones y escritos como el editorial, llamado “Obertura”, que llegaba a incluir poemas de corte político; “Los pitos”, como se les llamaba a las noticias y comentarios, y, finalmente, una caricatura realizada por el propio Escalante y José María Villasana, Santiago Hernández y Jesús Alamilla. De acuerdo con Luis Leal, durante sus primeros años fue común que escritores conocidos publicaran sus poemas e, incluso, traducciones de autores franceses de la época.³⁵

Además de los mencionados escritores, tuvo algunos colaboradores importantes en el ámbito de las letras como el propio Guillermo Prieto,³⁶ Francisco Zarco (1829-1869), Florencio M. del Castillo (1828-1863), Hilarión Frías y Soto (1831-1905), Ignacio Manuel Altamirano.

Esta publicación tuvo varias interrupciones debido a las circunstancias políticas que enfrentaba el país en esa época. Por ejemplo, en 1863, debido a la intervención francesa

³³Desde el gobierno de Juárez hasta el gobierno de Díaz, *La Orquesta* se caracterizó por ser satírico y de oposición.

³⁴Luis Leal, “El contenido literario de *La Orquesta*”, en línea, [http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/XTJLGJPAE2DEB2V2B35FJYC956P619.pdf], consultado el 1 de enero de 2015.

³⁵*Ibíd.*

³⁶ Cabe destacar que aunque Prieto publicó obras aquí, no se desempeñó como crítico o cronista teatral, ni publicó textos de esta índole, como sí lo hizo Altamirano.

tuvo una pausa, aunque regresó en 1864, con otros directores editoriales –Lorenzo Elizaga (¿?-1883), Juan Antonio Mateos (1831-1913), Ignacio Gazaluz (¿?-¿?) y Juan Darío de Sais (¿?-¿?)– para iniciar su segunda época que culminó en 1866. Un año más tarde, *La Orquesta* regresó, esta vez bajo el mando del liberal Vicente Riva Palacio (1832-1896), quien firmaba como “Juan de Jarras.” Esta tercera época culminó en 1870, cuando Riva Palacio se retiró, para dar paso al editor José R. Pérez (¿?-¿?), quien terminó su labor en 1877 cuando la publicación fue suspendida.

Fue en la tercera época de la publicación cuando Altamirano hizo una colaboración teatral para *La Orquesta* que apareció bajo el subtítulo de “Un inglés y un vizcaíno” dentro de la sección “Pitos”, el 30 de noviembre de 1867, y que fue firmada con su seudónimo *Próspero*.³⁷ Ésta fue la única colaboración que reconocemos cabalmente que fue firmada por Altamirano. No obstante, en esa misma sección –espacio dedicado a varios acontecimientos de la semana de temática variada, desde espectáculos, noticias sobre las asociaciones de ese momento, libros e incluso cuentos– solía incluirse también una brevísima reseña sobre algún espectáculo pasado, en el que se calificaba la actuación y calidad de la obra. Estos textos aparecían usualmente sin firma, a excepción de algunas – como la del mismo Altamirano–, lo que nos hace dudar si realmente fue sólo en noviembre de 1867 la única aparición de un texto de Altamirano que, sin duda, influyó notoriamente en su desarrollo como cronista.³⁸

³⁷ Cabe destacar que en *La Orquesta*, salvo por los nombres de los jefes de redacción y editores, los colaboradores solían utilizar seudónimos para firmar sus escritos o incluso muchos de los textos aparecían sin firma o, bien, con una la firma general de *La Empresa* o *La Orquesta*. Esto debido al tono satírico y a la naturaleza de oposición de la publicación.

³⁸ Como será posible ver en los siguientes capítulos, las crónicas de Altamirano se caracterizaron por abordar varias temáticas a la vez, debido quizá a la influencia de otras publicaciones, como las francesas y españolas y, también quizá, por la misma forma de *La Orquesta*. Tampoco debemos olvidar que este estilo está ligado también a la falta de especialización del cronista y a la naturaleza misma de la cónica, que goza de una gran flexibilidad como característica.

El que el maestro haya participado en una publicación como esta no es de sorprender, sobre todo si pensamos que lo hizo justamente bajo la dirección de Vicente Riva Palacio quien, de hecho, en el mismo número que Altamirano colaboró, publicó una carta precisamente a *Próspero*.

Tampoco es extraño que sea justamente en *La Orquesta* en donde Altamirano comenzará a publicar crónicas dedicadas a los espectáculos de la semana, porque este periódico mostró siempre un interés por informar acerca de los espectáculos de la ciudad. Desde números antes ya contenía una sección llamada “Diversiones públicas”, en la que se informaba al lector acerca de los espectáculos programados para la semana, es decir, era una cartelera teatral.

El Monitor Republicano

El *Monitor Republicano* (1844-1896) fue otra de las publicaciones de tendencia liberal que se consideraba radical por su oposición abierta y explícita hacia los conservadores. Un hecho importante es que el nombre con el que inició –*Monitor Constitucional*– el 21 de diciembre de 1844, se basó en su objetivo principal, que era fungir como una guía, como un “monitor” para la educación del pueblo. El adjetivo de constitucional lo tomaron, como en su “Introducción” se advierte, ante las llamadas “Bases de Tacubaya” que decretaban la formulación de una nueva Carta Magna. Sin embargo, en 1846, dos años después, cambió su nombre a *Monitor Republicano*, ya que para esas fechas la prensa, ante las circunstancias políticas, debía definirse como “monárquica” o como “republicana”.

Durante algunos años *El Monitor Republicano* sufrió algunas modificaciones en su subtítulo hasta consolidarse el 22 de febrero de 1851 como *Diario de Política, Artes, Industria, Comercio, Literatura, Modas, Teatros, Variedades y Anuncios*, mas fue a partir de 1855 cuando se convirtió en una de las publicaciones de mayor relevancia para la llamada reforma liberal, lo que confirma su postura más como un diario político que como uno de temática miscelánea.

Por tal motivo, es claro identificar a sus colaboradores, también de ideología liberal, entre los que encontramos a Florencio M. del Castillo (1828-1863), Ignacio Ramírez (1818-1879), José María Vigil (1829-1909), Félix Romero (¿?-¿?), Francisco Díaz Barriga (¿?-¿?), Guillermo Prieto³⁹ y, por supuesto, Ignacio Manuel Altamirano. Éste último únicamente durante el año de 1868.⁴⁰

A lo largo de su vida este diario tuvo diferentes etapas, como puede observarse en los cambios de nombre que sufrió. En un principio se estableció como una publicación mucho más política, pero a lo largo de su desarrollo trató varios temas, desde el religioso hasta el oficial, aunque –como se mencionó– nunca dejó de tener una filiación mucho más política que literaria. La publicación tuvo diferentes secciones como la de variedades y remitidos, editorial, crónicas de España, noticias varias, gacetilla de la capital, sección de avisos, y de crónica teatral. De esta última Altamirano se ocupó y escribió su sección “El teatro.” Resulta importante que, nuevamente, las crónicas de espectáculos de Altamirano hayan sido publicadas como parte de un diario cuyo principal propósito era el de servir

³⁹Como en el caso de *El Federalista*, no se considera *El Monitor Republicano* como un espacio común para Prieto y Altamirano, dado que *Fidel* no publica escritos que podemos clasificar dentro de nuestra definición de “crónica de espectáculos.”

⁴⁰ Todos los textos llevaban el mismo nombre: “El teatro” del 16, 19 y 26 de julio, 2, 9, 16 y 30 de agosto, 6, 13 y 29 de septiembre.

como un “monitor”, como un medio de educación y guía del público lector y del pueblo en general.

En sus colaboraciones para este diario, contrario a la mayoría de sus escritos sobre espectáculos, Ignacio Manuel Altamirano firmó con el seudónimo de *Próspero*, como solía hacerlo en otras publicaciones. Asimismo, su sección “El teatro,” siempre apareció en la segunda plana, después de la sección editorial –algunas veces a cargo de Prieto– y de los anuncios oficiales; lo que refleja que dicha sección tenía un lugar establecido en la publicación y con cierta importancia.

Por último, un aspecto de suma relevancia es que dentro del *Monitor Republicano* se encuentre un texto con el nombre de “Crónica musical”, firmada por Carlos Asterán, apenas unos meses antes de que Altamirano comience con sus crónicas de teatro.⁴¹ Al parecer, esta es la única “Crónica musical” que aparece en la publicación, sin embargo es importante, ya que muestra que la música no siempre se tomaba sólo como parte de los espectáculos, como una mera variedad, sino que algunas veces se diferenciaba de éstos e incluso se le atribuía una relevancia propia.

El caso de *El Renacimiento*

El Renacimiento (1869), como bien se sabe, ha sido una de las publicaciones más importantes para la historia de las letras de nuestro país, pues su objetivo fue el de proporcionar un espacio para todos aquellos escritores mexicanos deseosos de desarrollar las bellas letras, sin ninguna filiación política. Otro objetivo fue “hacer renacer de las

⁴¹ Carlos Asterán, “Crónica musical” en *El Monitor Republicano*, 1 de diciembre de 1867.

cenizas dejadas por el fuego de la guerra el canto del Ave Fénix que la incertidumbre política había hecho enmudecer.”⁴² Así lo explicaba su fundador y primer director, Ignacio Manuel Altamirano, en el primer número del día 2 de enero de 1869. En la “Introducción” a la revista escribía:

fieles a los principios que hemos establecido en nuestro prospecto, llamamos a nuestras filas a los amantes de las bellas letras de todas las comuniones políticas, y aceptaremos su auxilio con agradecimiento y con cariño. Muy felices seríamos si lográsemos por este medio apagar completamente los rencores que dividen todavía por desgracia a los hijos de la madre común.⁴³

Además de lo anterior, Altamirano detallaba que la revista era producto de las veladas literarias que había comenzado un año antes al lado de Ignacio Ramírez y de Guillermo Prieto.⁴⁴

Respecto de su posición como una revista que publicaba las “bellas letras” se debe recordar que en esta época dicho concepto no significaba que fuera a convertirse en una revista propiamente “literaria” como la concebiríamos hoy en día, sino que para estos escritores la idea de literatura estaba “entradada [*sic*] radicalmente en su propia percepción de la realidad,”⁴⁵ es decir, en ese momento la literatura estaba íntimamente ligada a los acontecimientos políticos de la época, por lo que era normal que tratara diversos asuntos de

⁴² Ignacio Manuel Altamirano, *El Renacimiento. Periódico literario*, 2 de enero de 1869, p. 5.

⁴³ *Ibid.* p. 6.

⁴⁴ Sin embargo, como comenta Alicia Perales Ojeda, estas veladas en realidad comenzaron desde finales de 1867, por iniciativa del poeta Luis G. Ortiz, quien convocó a sus amigos “para que escucharan y juzgaran una comedia escrita por el joven español Enrique de Olavarría y Ferrari,” aunque tuvieron el apoyo de Altamirano, quien plasmaba en los integrantes la idea principal de estas reuniones: el desarrollo de una literatura nacional. Las veladas siguieron realizándose durante 1868, pero dejaron de hacerse, según Olavarría y Ferrari, por iniciativa de Altamirano, pues en estas reuniones se abundaban lujos, frente a la situación de pobreza del país. Sin embargo sí forjaron en muchos escritores las ideas nacionalistas de Altamirano, por lo que después de las veladas se crearon nuevas asociaciones, como la sociedad Netzahualcóyotl y las bohémias literarias, hasta llegar finalmente a la creación del *Renacimiento*. Alicia Perales Ojeda, *Las asociaciones literarias mexicanas*, México, UNAM, 2000, p. 103.

⁴⁵ Jorge Ruedas de la Serna, “Presentación” en *La misión del escritor: ensayos mexicanos del siglo XIX*, México, UNAM, 1996, p. 9.

la realidad en ese momento. Es importante destacar que a través de su publicación, el Maestro buscó promover la creación literaria antes que la crítica, como muchos otros autores nacionalistas, sin tomar en cuenta las filiaciones políticas de sus creadores, dado que perseguían la construcción de una literatura nacional.

Altamirano explicaba en su “Introducción,” que la revista mezclaría “lo útil con lo dulce,”⁴⁶ lo que destaca una de las ideas y reflexiones recurrentes de los escritores decimonónicos: el oficio del escritor no sólo es la creación de las bellas letras, sino la utilidad e importancia que las acompañan; es útil e importante porque “mejora la sociedad, depura sus costumbres, robustece la moral pública, revalora nuestro patrimonio geográfico y cultural, afirma nuestra identidad y, con todo ello, favorece la conciencia nacional”.⁴⁷ Este aspecto de la utilidad, de la misión de los escritores con su público, plantea un aspecto de las crónicas que estudiaremos con más detalle en el análisis de nuestro siguiente capítulo: el carácter pedagógico de las crónicas.

El Renacimiento se concibió como una publicación semanal que aparecía únicamente los domingos, día reservado en muchas de las publicaciones periódicas para las cuestiones culturales y de diversión. Ignacio Manuel Altamirano y Gonzalo A. Esteva (1843-1927) fungieron como editores en el primer tomo (1869), no obstante, a partir del segundo, Díaz de León y White fueron los nuevos editores, ya que Altamirano decidió vender la publicación y continuar únicamente como encargado.

El Renacimiento contó con colaboradores importantes dentro del desarrollo de las letras, del periodismo y de las artes en general. Así en su nómina de autores encontramos nombres como el de Ignacio Ramírez, José Sebastián Segura (1822-1889), Guillermo

⁴⁶Altamirano, *op. cit.*, p. 5. Esta frase nos remite a ciertos preceptos ilustrados, basados en las concepciones horacianas de la actividad artística que se definían como tales gracias a su utilidad.

⁴⁷Ruedas, *op. cit.*, p. 8.

Prieto, Manuel Peredo (1830-1890) y Justo Sierra (1848-1912), responsables de redacción; a partir del segundo tomo se integraron Gonzalo A. Esteva, quien antes fungía también como editor, Manuel Orozco y Berra (1816-1881), Francisco Pimentel (1832-1893), mientras que Altamirano aparece como director en jefe.

Dentro de los colaboradores aparecen, en ambos tomos, figuras como Isabel Prieto de Landázuri (1833-1876), Manuel Payno (1810-1894), Manuel María de Zamacona (1826-1904), Pedro Santacilia (1834-1910), Joaquín Baranda (1840-1909), Guillermo A. Esteva, José Tomás de Cuéllar, José María Vigil, Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), Alfredo Chavero (1841-1906), Manuel Acuña (1849-1973), Antonio García Cubas (1832-1912); destaca además Enrique de Olavarría y Ferrari (1844-1919), uno de los más grandes representantes del interés por la historia de los espectáculos en México,⁴⁸ así como músicos Aniceto Ortega (1825-1875) y Julio Ituarte (1845-1905).

Por su parte, Altamirano explica el contenido de la publicación y refiere que cada uno de sus colaboradores estará a cargo de una sección permanente. De este modo aparecen en la lista Ignacio Ramírez como encargado de los estudios sobre literatura, mientras que de la sección llamada “Revistas teatrales”⁴⁹ se ocupó el crítico Manuel Peredo (1830-1890). Este último fue de suma importancia, pues el director de la publicación, el maestro Altamirano, lo colocó en esta sección, por su amplia experiencia y renombre como crítico de teatros en *El Semanario Ilustrado*, publicación que acababa de suspenderse.⁵⁰

⁴⁸ Simplemente recordemos su *Reseña histórica del teatro en México*, en la que el autor se dio la tarea de mostrar la amplia actividad teatral en nuestro país y en donde, además, las diversas reseñas y crónicas de espectáculos fueron parte de las fuentes para su desarrollo, por lo que tanto en el estudio del teatro, como en la de las crónicas de espectáculos, la *Reseña histórica* resulta una obra de consulta obligada. Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, México

⁴⁹ Aparece así en la presentación, aunque al interior de la revista esta sección se titula “Revista de teatros”.

⁵⁰ *Ídem*.

Sin embargo, resulta curioso que en el segundo número de *El Renacimiento*, la sección “Revista de teatros” fuera firmada por el mismo Altamirano. Él mismo aclaró que esto se debió a que la obra que se reseñaba era de Peredo. Altamirano se permitió “usurpar” el lugar del crítico para que éste no tuviera que hablar de su propia obra,⁵¹ mas es notable destacar que el maestro ya tenía experiencia en la crítica de espectáculos por anteriores publicaciones.

Ésa fue la única ocasión en que Altamirano escribiera la sección “Revista de teatros,” sin embargo su interés por las actividades teatrales se vio reflejado también en varias de sus “Crónicas de la semana,” en las que si bien no sólo escribió sobre los espectáculos sucedidos en la semana, sí mencionaba algunos de ellos: óperas, teatros o conciertos. Algunas veces dichos comentarios se quedaban sólo en la alusión al evento; otras emitía algunos juicios sobre las obras y sus ejecuciones o sobre la evolución y concepción de la música en su actualidad. Aunque fuera de manera breve, estos comentarios se mezclaban con reflexiones de otros hechos fuera del mundo del espectáculo.

Por otro lado, no sólo dentro de las crónicas, ya fuera de teatros o de la semana, se tocaban temas relacionados con el mundo de los espectáculos. En una de las secciones más atractivas, la de “Biografías,” que de hecho presentaba ilustraciones de los personajes reseñados, también encontramos diversas opiniones sobre las actividades teatrales a través de la biografía de sus autores, aunque de manera diferente respecto de las crónicas. Un ejemplo es el “Estudio biográfico” del músico Melesio Morales⁵², en el que además de reconstruir la vida del compositor, se le alababa a través de juicios que servían también para

⁵¹ Cfr. Altamirano, *El Renacimiento...*, 2 de enero de 1869, T. I. p. 12. // La cercanía intelectual entre Peredo y Altamirano “propició” una deferencia entre Peredo y Altamirano. Es el propio maestro quien comenta favorablemente en su columna “Revista de teatros” la obra *El que todo lo quiere*, cuyo autor es el mismo Peredo. El mismo Peredo hace también una crítica sobre su obra en la misma publicación. *Vid. El Renacimiento*, 9 de enero de 1869, T. I, p. 29-31.

⁵² *Ibid*, mayo de 1869.

los propósitos didácticos que Altamirano esperaba de su publicación y que ponía de manifiesto la importancia que nuestro escritor atribuía al arte para la construcción de una sociedad, y por tanto un país, civilizados:

[H]a llegado para México una época de mayor cultura, y puesto que la consolidación de sus instituciones le permite apartar los ojos de sus glorias guerreras para fijarlos en aquellas que también elevan a una nación en la consideración del mundo, pero que no brillan sino bajo el cielo de la paz. Los triunfos del arte deben ocupar un lugar al lado de los triunfos del heroísmo, y los grandes artistas tienen el derecho a la admiración de sus conciudadanos, como lo tienen los salvadores de la patria, porque el genio y la virtud son los mismos, aunque se presenten bajo diverso aspecto.⁵³

El Federalista

El Federalista (1871-1878) fue un diario que se denominó a sí mismo *Periódico Político y Literario* en sus primeros números, lo que establece normalmente dos de los contenidos principales en la época: la cuestión política, como su nombre lo indica, además de aspectos sociales y artísticos en los que, no obstante, también cabía lo anterior; es decir, política y literatura no se encontraban separadas. Posteriormente esta publicación adoptó otro largo subtítulo que, sin embargo, podría resumirse con el primero: *Política, Hacienda, Economía Política, Instrucción Pública, Jurisprudencia, Geografía, Estadística, Colonización, Mejoras Materiales, Mineralogía, Arqueología, Medicina, Agricultura, Industria, Comercio, Literatura, Ciencias, Bellas Artes, Música, Teatros, Amenidades, Costumbres, Modas*. Sólo el 1 de diciembre de 1871 su subtítulo apareció como *Órgano Oficial del Supremo Gobierno de la República Mexicana*, lo que dejó clara su postura federal,

⁵³ *Ídem*.

originada por la constitución de 1857 y su designación federalista; además en su momento postuló a Juárez para las elecciones de 1871, apoyando al gobierno durante el periodo de Lerdo de Tejada y de oposición, subvencionado por éste, a la subida de Díaz.⁵⁴

En cuanto al contenido, desde sus inicios Altamirano apareció en el cuerpo de redactores a cargo de las sección de “Crítica, literatura y teatros;” al lado de otros colaboradores como Manuel Payno, Barón G. Gostkowski (1840-6-1901), Alejandro Argandar (1830-¿?), y posteriormente Guillermo Prieto,⁵⁵ Antonio García Cubas, José María Vigil, Enrique de Olavarría y Ferrari, Alfredo Bablot (1827-1892), José Tomás de Cuéllar, Isabel Prieto y, más adelante, Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo (1861-1941).

El Federalista incluyó varias secciones como la “Crónica dominical”, “Caras y caretas”, “Cuadros de costumbres,” “Murmulllos,” “Bibliografía,” “Crónica teatral” y Crónica musical.” Ignacio Manuel estuvo a cargo de secciones como “Cartas a Tartufo” o sus “Bosquejos,” lugar en dónde se encontraban algunas de las que podemos clasificar como crónicas de espectáculos. Como otros periódicos, *El Federalista* tuvo una preocupación por la crítica y la reseña de los espectáculos: en él colaboraron personajes muy interesados en el tema, baste mencionar al músico Alfredo Bablot, considerado el primer crítico musical de México, el historiador del teatro por excelencia, Enrique de Olavarría y Ferrari, y nuestro autor, Altamirano, quien ya gozaba de experiencia como cronista de espectáculos, pues un par de años antes había ejercitado la pluma en *El Siglo Diez y Nueve*.

⁵⁴ Vid. Por ejemplo, la sección “Editorial” del número del 1 de julio de 1871.

⁵⁵ En este caso Prieto no incluyó crónicas de espectáculos en *El Federalista*, a diferencia del *Siglo Diez y Nueve*, donde ambos autores publicaron textos de este tipo.

Resulta interesante que en *El Federalista* aparece ya una clara división para lo que definimos como “Crónica de espectáculos”, pues distingue entre la crónica de tipo meramente teatral, dramático, frente a la de corte musical. Esto puede entenderse si consideramos que su fundador y editor responsable era Alfredo Bablot, que como comentamos, fue uno de los pioneros en México de la crítica musical.

La mayoría de las colaboraciones de corte teatral de Altamirano se realizaron en el primer año de *El Federalista*, es decir, en 1871.⁵⁶ Ellas gozaron de un espacio privilegiado frente a las demás, pues siempre aparecían en la primera plana, como parte del “Editorial” y la mayoría con el título de “Bosquejos”, firmados con el nombre del propio Altamirano. Tal parece que esta sección editorial funcionaba como un espacio para reflejar las actividades semanales, pero en estos casos se exaltaban la vasta actividad en los teatros.⁵⁷ Las excepciones fueron las colaboraciones del 11 de julio “El banquete en obsequio a Tamberlick” y “Los poetas y la beneficiada,” que aparecieron en otras secciones, aunque firmadas de igual manera.

Altamirano no publicó crónicas de este tipo sino hasta 1875,⁵⁸ aunque pocas y en 1876,⁵⁹ año de sus últimas publicaciones teatrales en este diario. En ambos años, Ignacio Manuel firmó con su nombre, mas ya las crónicas no aparecían como parte de la “Editorial” sino que forman ya una sección aparte, aunque en la misma primera plana. Lo que habla de la relevancia que adquirieron.

⁵⁶ Dichas colaboraciones fueron: En lugar de “Bosquejos,” 8 de mayo; “¿¿¿???” [sic.] 30 de julio, “Sobre teatros,” 20 de agosto; “Bosquejos. Tamberlick,” 3 de septiembre; “El banquete en obsequio a Tamberlick,” 11 de julio; “Los poetas y la beneficiada,” 1 de septiembre, y “Un artista inválido,” 22 de octubre.

⁵⁷ De hecho, durante estos años hubo dos eventos de suma importancia para la música en México: el regreso de “El Ruisenor Mexicano,” Ángela Peralta, así como la visita de violinista Tamberlick.

⁵⁸ “La Ristori. El teatro en México,” 5 y 8 de enero, y “*Medea*,” 29 y 30 de enero.

⁵⁹ “Dramaturgia en México” 4, 5, 9 y 15 de febrero; “*El suplicio de una mujer*,” 20 de mayo; “Teatro Nacional,” 18 de julio; “Capítulo dramático,” 26 de julio; “Algo de teatro,” 8 de agosto, y “Dramaturgia en México,” 24, 25 y 26 de agosto.

Me parece de suma importancia señalar que si bien *El Federalista* se consideraba un diario de literatura y política, los textos del primer tipo abundaban sobre los de corte político. Quizá debido a que sus directores estaban muy ligados con el mundo letrado; este aspecto, cabe destacar, marcó también una diferencia entre estas publicaciones teatrales realizadas por Altamirano y otras en diferentes espacios, como podrá verse con detenimiento más adelante.

OTROS ESPACIOS INTERESADOS POR EL ESPECTÁCULO: EL CASO DE GUILLERMO PRIETO

Se ha dicho ya que la mayoría de las crónicas de espectáculos de Guillermo Prieto fueron realizadas para *El Siglo Diez y Nueve*. Sin embargo, este escritor se desempeñó como cronista de espectáculos también en otros espacios, algunos más especializados en las actividades teatrales como *El Museo Teatral* y *El Museo Mexicano*.

También parece justo señalar que en estas publicaciones, Prieto –además de en los textos cronísticos– incursionó también en la creación de piezas teatrales así como en traducciones de obras de teatro y óperas, para que fueran presentadas en los diversos escenarios de la ciudad, lo que demuestra su gran interés por el mundo del espectáculo.

En primero lugar, encontramos a *El Museo Teatral*, una publicación cuya frecuencia de aparición se desconoce. Al parecer todos sus números corresponden a diciembre de 1841. La razón de su aparición, según Irma Lombardo, se debe a que fue “resultado de la abundancia de espectáculos públicos en el año de 1841,”⁶⁰ por lo que ante tanta actividad

⁶⁰ Irma Lombardo, “Las publicaciones especializadas del siglo XIX”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Nueva época, año 28, no. 109, p. 53.

teatral, seguramente se optó por realizar una publicación dedicada específicamente a reseñar estos eventos.

Su nombre revela que la publicación se especializaba en asuntos de espectáculos y teatros; de hecho, además de venderse en la imprenta donde se publicaba, como era costumbre, o en las distribuidoras de las imprentas, se sabe que también podía adquirirse en los despachos de los teatros de la ciudad, espacios de los que incluía litografías y planos para conocimiento del público.⁶¹

Algunas de las participaciones de Guillermo Prieto como cronista de espectáculos en esta revista fueron compuestas en verso.⁶² Estas diferencias formales –algunas se estructuran en verso, como ya se comentó– también ligan a la escritura de Prieto con ciertos aspectos de oralidad y, por tanto, con la lectura en voz alta.⁶³ Ésta ayudaba profundamente quizá no a la memorización de la información, pero sí a tener una fluidez y musicalidad mayor que permitía que lo escrito llegara a más público y no únicamente a aquellos que sabían leer.⁶⁴ De igual forma, este tono oral resultaba más sencillo a la hora de entender e incluso apelar a cierto sentido del humor o a una especie de recitar al leer que, como se verá en los capítulos siguientes, era necesario para completar el proyecto de las crónicas de Guillermo Prieto; atraería a muchos más oyentes y lectores, por lo que el objetivo de estos textos podría también llegar a mayor número de personas.

Por otro lado, en esta publicación también se presentaron traducciones de ciertas obras teatrales u operísticas. Tal fue el caso de *Norma*. (*Tragedia lírica para representarse*

⁶¹ Cfr. *Publicaciones*, op. cit., p. 283.

⁶² “Teatro de la Unión”, en *Museo Teatral*, 1841, p. 75-79.

⁶³ Como bien señala Walter Ong en los inicios de la cultura impresa, muchos de los aspectos de la oralidad prevalecían, los lectores leían en voz alta, con sonoridad, pausadamente, con o sin público; por eso no es sorpresa que Prieto utilice este formato en sus inicios como escritor. Ong, op. cit. p. 119-120.

⁶⁴ Recordemos que durante este siglo las prácticas de lectura eran diferentes: comúnmente se leía en voz alta; incluso muchas personas se reunían en grupos para escuchar la lectura de las publicaciones periódicas. Cfr. *Ídem*.

en el Teatro de la Ópera en México)⁶⁵ y *Las cárceles de Edimburgo. (Melodrama semiserio en tres actos para representarse en el Teatro de la ópera en México)*.⁶⁶

Prieto también fue responsable de la sección “Costumbres mexicanas,” además de que colaboraba con leyendas que firmaba con el seudónimo de *Fidel*. Otro de sus destacados colaboradores fue Manuel Payno, quien se especializó en realizar la sección de crónicas teatrales, que aparecían al lado de otras secciones como la de “Costumbres populares mexicanas”, de Guillermo Prieto; “Biografías de autores y actores,” y transcripciones y traducciones de obras extranjeras.

El tomar en cuenta esta publicación, a pesar de que no todas las colaboraciones que Guillermo Prieto realizó pueden considerarse plenamente dentro de nuestra definición de “Crónica de espectáculos,” resultan interesantes, sobre todo al compararlas con las publicaciones realizadas para un público mayor y no sólo para ciertos grupos que se sabía se encontraban más inmersos en el mundo del teatro y de la música.

Por otra parte, *El Museo Mexicano. O miscelánea pintoresca de amenidades curiosas e instructivas* (1843-1846), fundado por Guillermo Prieto y Manuel Payno, fue una publicación semanal. Su día de aparición se formalizó hasta 1844, cuando comenzó a salir todos los jueves, día en que –además de los domingos– se abría espacio para lo cultural.

El *Museo Mexicano* pretendía “brindar educación educativa [*sic*] y cultural para todos los estratos sociales, además de divertir e ilustrar al mismo tiempo,”⁶⁷ objetivo común en muchas de las publicaciones y que se vinculaba con las funciones que tanto Prieto como Altamirano atribuyeron a sus crónicas de espectáculos, como se verá más adelante.

⁶⁵ *Museo Teatral*, 1841, pp. 5-51.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 91-143.

⁶⁷ Citado en *Publicaciones, op. cit.*, p. 278.

En el mismo periódico se declara: “Podemos asegurar sinceramente que al emprender su publicación, el principal objeto que nos hemos propuesto ha sido proporcionar a los mexicanos una lectura amena e instructiva, propagar el buen gusto en materia de bellas artes, y contribuir de algún modo a los progresos de la industria;” unos tomos después esto se confirma, pues explican que su objetivo es “divertir, proporcionar la instrucción y reunir cuantos datos y noticias se puedan, sobre los monumentos, literatura e historia de México.”⁶⁸ En este sentido, el afán pedagógico y, por tanto, de utilidad de la literatura se encuentra presente.

A diferencia de la que tratamos anteriormente, esta publicación no se enfocaba sólo en actividades teatrales y publicaciones sobre arte, sino que era más bien miscelánea o llamémosla incluso enciclopédica, pues contenía artículos de mineralogía, jardinería, botánica, zoología, arqueología, modas, historia, bibliografía y teatro, textos filosóficos, biografías. Basta ver sus secciones entre las que encontramos: biografías o recuerdos biográficos, bibliografía mexicana, industria agraria, mosaicos de pluma, notas diversas, arqueología, remitido, estudios morales, cartas sobre México, apuntes de viaje, estudios de historia natural y boletín semanal, así como costumbres y trajes nacionales. En algunas de las últimas secciones, es claro ver un afán del proyecto nacionalista, pues los fines pedagógicos de los que se hablaron estaban enfocados precisamente en secciones que proporcionaran a los lectores la información necesaria para construir una idea de identidad nacional, es decir, qué era México y cómo estaba constituido.

Como es posible notar, esta revista no tuvo ningún interés en aspectos políticos y se enfocó más en presentar cuentos y novelas cortas, además de traducir la obra de escritores como Alfonso de Lamartine (1790-1869), Rene de Chateaubriand (1768-1848), Víctor

⁶⁸ *Ídem.*

Hugo (1802-1885), José Zorrilla (1817-1893) y adaptaciones de Ramón de Campoamor (1817-1901). De igual forma, publicó litografías y grabados de diversos artistas. Su suspensión, según una de sus últimas publicaciones, se debió a que sus editores esperaban mejorarla, pero el *Museo Mexicano* se extinguió para siempre.

Además de Guillermo Prieto, *El Museo* contó con colaboradores de Carlos María de Bustamante (1774-1848), José María Tornel (1789-1853), José María Lafragua (1813-1875), José María Roa Bárcena (1827-1908), Mariano Otero (1817-1850), José Joaquín Pesado (1801-1861), José María Lacunza (1809-1869), Manuel Payno (1810-1894) y José María Esteva (1818-1904); mientras que Ignacio Cumplido (1811-1887) era su editor responsable.

A pesar de que se trataba de una publicación fundada por el mismo Guillermo Prieto, éste solamente colaboró con un escrito de tema teatral a lo largo de todo lo que duró el *Museo*, ésta fue "Salmo teatral"⁶⁹ en 1844 que firmó con su seudónimo *Fidel*.

En cuanto a la *Revista Universal. Diario de política, religión literatura, ciencias, artes, industria, comercio, agricultura, variedades y anuncios* (1867-1876) fue en realidad un diario, se publicaba todos los días excepto los domingos. A partir de 1870 cambió su subtítulo a solamente *De religión, política, variedades y anuncios* y en 1874 se redujo a *De política y literatura*.

Sus secciones abordaban la parte religiosa, noticias del exterior e interior, crónicas parlamentarias y la gacetilla; la redacción estaba a cargo de A. N. Ortega. Sus colaboraciones rara vez llevaban firma, por lo que resulta difícil identificar cuántos colaboradores, además de Prieto, realizaban esta publicación.

⁶⁹ *El Museo Mexicano*, T. III., México, 1844, p. 264.

Lo que sí sabemos es que Guillermo Prieto colaboró solamente con dos crónicas de tipo teatral, ya en los últimos años de la *Revista Universal*. La primera “Correo de los teatros. Vindicación del Jarabe”, que a pesar de que está escrita en verso, como de las que se habló anteriormente, se trata de una crónica de espectáculos.⁷⁰ Su segundo texto fue “En el Arbeu, *Giroflé-Giroflá*,”⁷¹ ya en el último año en que apareció esta revista.

Es importante notar que estas publicaciones circularon más de treinta años después que *El Museo Mexicano* y el *Museo Teatral*, aunque se acercan mucho al último periodo en que Prieto escribió colaboraciones para *El Siglo Diez y Nueve*.

OTROS ESPACIOS INTERESADOS POR EL ESPECTÁCULO: EL CASO DE IGNACIO MANUEL ALTAMIRANO

Al igual que Guillermo Prieto, Ignacio Manuel Altamirano participó en otras publicaciones periódicas como cronista de espectáculos, mas no con la frecuencia con que lo hizo en *El Siglo Diez y Nueve*, *El Federalista* o *El Monitor Republicano*, a saber *El Correo de México* y *El Artista*.

Altamirano colaboró en estas dos publicaciones más, pero de manera constante. En estos espacios el estilo del cronista de espectáculos se mantuvo, hablaba de varios eventos a la vez, es decir, tenía un estilo y estructura constantes muy parecido al de sus colaboraciones en otras publicaciones.

⁷⁰ En el siguiente capítulo se aborda la definición de las crónicas de espectáculos.

⁷¹ 3 de mayo de 1876. Ópera bufa en tres actos, letra de Alberto Vanloo y Eugenio Leterrier y música de Charles Lecocq.

El Correo de México. Periódico Republicano e Independiente (1867) fue una publicación diaria de contenido tanto político como literario, pues además de las noticias relativas a los sucesos del país, contenía un folletín con obras literarias de diversos tipos.

Una vez más, Ignacio Manuel Altamirano fue uno de los responsables y de hecho uno de los fundadores –al lado de Ignacio Ramírez y Alfredo Chavero (1841-1906)– de esta publicación. Por tanto, no es de sorprender que este diario fuera de tendencia liberal y que su objetivo fuera “la erradicación de los vestigios imperialistas de la época,” es decir, que dicha publicación le diera más importancia a los aspectos políticos y a las circunstancias del país en las que surgía. De hecho, Henry Lepidus menciona que la realización de este proyecto se pagó con una suma de dinero que Altamirano recibió, por orden de Benito Juárez, como reembolso por lo que gastó durante la intervención francesa. Lo cual reafirma su compromiso con la corriente liberal.⁷²

Dentro de su cuerpo de redactores encontramos a Ignacio Ramírez, Guillermo Prieto –que colaboró pero no con crónicas de espectáculos– Alfredo Chavero y Manuel Peredo. Otros colaboradores fueron José Tomás de Cuéllar y Manuel Payno. Contaba con secciones como el editorial, la sección oficial, una gacetilla, anuncios y variedades.

Es en esta última sección en la que Altamirano reprodujo su única crónica de espectáculos en *El Correo*, pero a partir de una colaboración que había hecho antes para el periódico especializado *La Orquesta*.⁷³ Altamirano escribe así:

Copiamos de *La Orquesta* el siguiente articulejo que escribió el buen Próspero [su propio seudónimo], y que recogemos como cosa nuestra. Salió con algunas erratas, que hoy corregimos.⁷⁴

⁷² Cfr. *Publicaciones (Tomo I)*, p. 214.

⁷³ “Teatro Principal” en *El Correo de México*, 2 de diciembre de 1867

⁷⁴ *Ídem*.

A pesar de que ésta es la única publicación en *El Correo* y que más bien fue concebida para *La Orquesta*, me parece de suma importancia para el estudio de Altamirano como cronista de espectáculos, ya que esta colaboración de hecho es la primera muestra de escritura en el ámbito de los espectáculos, pues la realizó durante la segunda mitad de 1867 y, recordemos, sus colaboraciones antes mencionadas comenzaron en el año de 1868. Podemos establecer así que esta colaboración es su primera crónica de espectáculos, lo que sin duda nos ayudará a un mejor estudio de sus posteriores aportaciones.

Por otro lado, *El Artista* (1874-1875) fue una publicación mensual bajo la dirección de Jorge Hammeken y Mejía (1851-¿?) y Juan M. Villela (¿?-¿?). Duró poco más de un año. Su objetivo, según palabras de los mismos colaboradores, era nuevamente de compromiso con la sociedad, con el país: “contribuir al progreso cultural de México.”⁷⁵ Por tal motivo, no es sorpresa que Ignacio Manuel hubiera participado en este proyecto, aunque haya sido por un corto tiempo.

Esta publicación incluía, a diferencia de las revistas en las que había participado Guillermo Prieto y que se presentaron líneas arriba, no sólo espacios reservados a los diversos espectáculos, sino que estaba destinada para el arte en general. Así, lo mismo se publicaron artículos de crítica literaria –entre los que destacan estudios sobre Bécquer, Gautier, Goethe, Víctor Hugo y Virgilio– como escritos de historia, arqueología, ciencia, y, por supuesto, teatro, en los que Altamirano colaboró en los dos años que circuló *El Artista*.

En dicha revista no existen secciones como tales, mas en el tomo de junio a diciembre de 1874 apareció “Dramaturgia,”⁷⁶ texto que se inscribe dentro de las crónicas de espectáculos, es este caso de teatro, para un año después publicar “Homenaje a Adelaida

⁷⁵ Citado en *Publicaciones (Tomo I)*, p. 73.

⁷⁶ *El Artista*, Tomo II, julio a diciembre de 1874.

Ristori.”⁷⁷ En comparación con las publicaciones hechas para *El Siglo Diez y Nueve*, *El Federalista* o *El Monitor Republicano*, los dos artículos de esta publicación son de muy poca extensión. Esto puede explicarse no sólo por el hecho de que el espacio dedicado a estas colaboraciones era pequeño, sino también porque al tratarse de una publicación más enfocada a los fenómenos artísticos y, por tanto, a un público más especializado, Altamirano no podía hablar de ciertos aspectos como las circunstancias y el contexto de las representaciones, sino enfocarse a la obra misma.

A MANERA DE RECAPITULACIÓN

En este capítulo se destacaron las características de cada uno de los espacios de publicación de las crónicas de espectáculos tanto de Guillermo Prieto como de Ignacio Manuel Altamirano, lo que sin duda ayudará a situar y a reflexionar acerca de las características y las funciones que los autores adjudicaron a sus crónicas de espectáculos, así como el impacto que pudieron haber tenido en sus lectores a partir de las prácticas de lectura propias de la época, como también de la concepción de los espacios en los que surgieron.

A través de lo anterior, podemos observar que en realidad, las crónicas surgieron mayoritariamente en espacios cuyos propósitos no se centraban únicamente en la difusión de la información, sino que adquirirían objetivos mucho más vinculados con la tarea de educar y guiar al público, para de esta manera, mejorar al pueblo y, por tanto, beneficiar la actividad política, cultural y económica del país.

⁷⁷ *Ibíd.* tomo 3, enero a junio de 1875.

Lo anterior resulta relevante puesto que presenta a las crónicas de espectáculo como parte de un proyecto mayor que fue desarrollado con características distintas, a través de las diferentes plumas, pero que siguió un objetivo común para la prensa de gran parte del siglo XIX⁷⁸: la educación y mejora de la sociedad a través de la prensa y de la cultura.

Este repaso hemerográfico ha servido para conocer los soportes materiales en los cuales circularon las crónicas de espectáculos de estos dos autores. En el siguiente capítulo se reflexionará acerca del género cronístico para definir las características propias de la crónica de espectáculos decimonónica.

⁷⁸ Si bien estos ideales estaban ligados con la labor del movimiento liberal, la concepción de la prensa como un medio de educación y de mejora social es propia también del pensamiento dieciochesco, basado en los preceptos ilustrados.

II. LA CRÓNICA DE ESPECTÁCULOS Y EL MÉXICO DECIMONÓNICO

EL TEATRO Y LOS ESPECTÁCULOS EN EL SIGLO XIX

Desde la época colonial, la actividad teatral en México estuvo siempre presente en la sociedad, pues desempeñó diversas funciones. En un primer momento el teatro fue utilizado como una actividad de evangelización para la población indígena y contribuir a su cristianización. Es así que lentamente el desarrollo de las actividades teatrales en México se fue desarrollando.

El teatro, de su mera función didáctica en el medio eclesiástico, en los inicios del siglo XIX era ya una de las actividades más populares para la diversión de la sociedad. Es importante recordar que para el público, el teatro no se reducía simplemente a las representaciones de obras de diversos autores, sino que además en el espacio teatral también se desarrollaban actividades relacionadas con otras artes, tal es el caso de obras musicales escénicas (óperas, zarzuelas, revistas)⁷⁹ e incluso conciertos de cámara, orquesta o de solistas, en los que sólo se ofrecía música.

A inicios del siglo XIX no se gozaba de un gran repertorio de obras para representar, a pesar de que era una de las actividades más populares para la sociedad. De hecho, Esther Martínez Luna señala que “era tan frecuente la repetición de las obras representadas que muchas veces la gente sólo iba a hacer vida social, es decir, iba a platicar y a saludarse.”⁸⁰

⁷⁹ Eduardo Contreras Soto, “La dramaturgia que integró una identidad”, en *Teatro mexicano decimonónico*, México, Ediciones Cal y Arena, 2006, p. 13.

⁸⁰ Esther Martínez Luna, “*El Diario de México: hacia la independencia impresa*”, en *Estudio e índice onomástico del Diario de México. Primera época (1805-1812)*, México, UNAM-IIFIL, 2002, p. XXXIX.

El teatro era concebido entonces como un espacio vital de sociabilidad entre el público y no sólo con el espectáculo mismo.

Si a inicios de siglo se encontraban obras en español, lentamente se fue abriendo espacio para traducciones o adaptaciones de obras de autores, primero, españoles e italianos, y después franceses, ingleses y alemanes,⁸¹ además del teatro mexicano, también en crecimiento.⁸²

A partir de la década de 1840 la actividad teatral se expandió: se abrieron nuevos espacios como el Teatro de Nuevo México y el Teatro de la Unión en 1841, así como el Gran Teatro Nacional en 1844 que completaron la oferta del provisional Teatro de Gallos, considerado popular, y el Teatro Principal, el espacio de las élites.⁸³

Ya es sabido que durante el siglo XIX coexistieron diversos movimientos culturales que además influyeron en la creación teatral de la época, así como en las adaptaciones y montajes de obras en nuestro país. Así, la producción teatral decimonónica de México estuvo marcada por la convivencia del romanticismo y del neoclasicismo. Ellos se complementaron y al mismo tiempo contribuyeron a la formación de un “sentimiento de misión,” como lo llama Jorge Ruedas de la Serna, que los escritores le adjudicaron a la

⁸¹ Contreras, *op. cit.*, p. 13.

⁸² La misma investigadora señala que, por ejemplo, que *El Diario de México* promovía la creación de obras teatrales a través del patrocinio de varios concursos y de la reimpresión de críticas a obras ya conocidas en México, que se hacían en Madrid. Martínez, *op. cit.*, p. XXXVIII-XIX. Dichos concursos se realizaron de los años 1805-1808 y consistieron en mandar sainetes, comedias o “una tragedia nacional” escritas por los lectores aficionados al teatro. Los premios consistían en dinero, usualmente entre 25 y 100 pesos, dependiendo del tipo de pieza, y en la impresión de la obra. A pesar de los esfuerzos del *Diario* por promover la creación de este género, los concursos no tuvieron demasiado éxito, pues eran pocas las obras que recibían. Pero otra muestra del interés por el teatro en el *Diario de México* fue la publicación de textos que podrían marcarse como los antecedentes de la crónica de espectáculos de nuestros autores. Dalia Hernández señala que los mismos lectores enviaban a la redacción del *Diario* ciertos artículos relacionados con las puestas en escena de la época, cuya finalidad era el de “hacer varias reflexiones sobre el teatro, y declamar contra los abusos que frecuentemente [se] ve[n] en él, manchando el decoro de forma que muchas veces se hace precios hasta cerrar los oídos”. Citado en Dalia Hernández, “La renovación teatral en las postrimerías del virreinato novohispano: Los concursos del *Diario de México*” en Ignacio Arellano y José Antonio Rodríguez Garrido, *El teatro en la Hispanoamérica colonial*, Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 395-414.

⁸³ Cfr. Luis Reyes de la Maza, *El teatro en México en la época de Santa Anna, 1840-1850*, México, UNAM, 1972, p. 7-86. (T. I).

actividad literaria “resaltando su utilidad y su importancia para mejorar a la sociedad, depurar sus costumbres, robustecer la moral pública, revalorar nuestro patrimonio geográfico y cultural, afirmar nuestra identidad y, con todo ello, fortalecer la conciencia nacional.”⁸⁴

Entonces, el espacio teatral se consolidó como el lugar en el que los preceptos ideológicos y políticos de los escritores, producto de la situación y realidad del país, se veían reflejados en sus producciones. Lo cual no se reduce a un propagandismo, sino que “de su ideología y visión política surge la materia viva con que alimentan y vivifican a sus personajes”⁸⁵

En el teatro se encontraba el espacio para la enseñanza moral como un ejercicio de intervención política; era de carácter militante –política e ideológicamente hablando–, además de que satisfacía la necesidad de una emancipación intelectual y cultural de la herencia española, de crear lo nacional, a través de las representaciones. No es raro entonces que, como narra García Cubas, el teatro de Nuevo México tuviera el siguiente epígrafe en el telón: “No es el teatro un vano pasatiempo; / Escuela es de virtud y útil ejemplo.”⁸⁶

Esta concepción no se asignaba únicamente en la realización de las obras dramáticas de los escritores de la época, sino que además se veía reflejado en la adaptación, aceptación, representación y crítica de los dramas extranjeros. Por tal motivo no es extraño que, como se desarrollará en los apartados siguientes, la mayoría de las adaptaciones teatrales a inicios de siglo fueran, como se mencionó, de origen español o italiano y que

⁸⁴ Jorge Ruedas de la Serna, “Prólogo” a *La misión del escritor: ensayos mexicanos del siglo XIX*, México, UNAM, 1996, p. 7-8.

⁸⁵ Jesús Pérez Magallón, “Vicente Riva Palacio (Y Juan A. Mateos) o el teatro como militancia liberal” en Vicente Riva Palacio, *Magistrado de la República Literaria. Una antología general*, México, FCE-FLM-UNAM, 2012, p. 427.

⁸⁶ Citado en Reyes de la Maza, *op. cit.*, p. 8.

posteriormente se abriera paso a dramas franceses, ingleses o alemanes, en los que, por ejemplo su concepción del romanticismo, propio de la época, difería al adoptado en México y España.

LA PRENSA Y EL ESPECTÁCULO

Durante la primera mitad del siglo XIX se dieron varios fenómenos importantes en la cultura de nuestro país. Los espectáculos se convirtieron en una actividad importante de la vida cotidiana de la sociedad mexicana decimonónica. En ella se incluyeron las ya mencionadas actividades teatrales, por ejemplo: las puestas en escena, la ópera y los conciertos, en los grandes recintos que la ciudad ofrecía, pero además, se celebraban también diferentes eventos, mucho más populares, puesto que se realizaban en espacios abiertos de la urbe, como los espectáculos circenses en las calles de la ciudad o las corridas de toros en las plazas y las peleas de gallos.

Al mismo tiempo, los espectáculos no se limitaban al ámbito público, sino que también se encontraban en el ámbito privado – sobre todo en el caso de la música– en los salones, ese “espacio privado dedicado al arte musical,”⁸⁷ ya fuera para dar bailes de carácter familiar, político o recreativo, o para las llamadas tertulias, formas de convivencia y esparcimiento social muy comunes en la época. Como puede observarse, los espectáculos

⁸⁷ Ricardo Miranda, *Ecos y alientos: ensayos sobre música mexicana*, México, FCE, Universidad Veracruzana, 2001, p. 92.

eran parte de la diversión y la vida cultural de los habitantes de la ciudad, pues como señala Héctor Azar, “Todo espacio vital es un espacio teatral.”⁸⁸

Por su parte, desde inicios del siglo XIX, la prensa se estableció como un producto de importancia con las primeras publicaciones periódicas.⁸⁹ Su función era diversa. La de informar era primordial, pero no era la única; junto a ella, los diversos diarios y revistas que se publicaban en la ciudad servían también para diferentes propósitos; como medios de difusión y de opinión de ideas oficialistas u opositoras, pero incluso como entretenimiento para las clases sociales que tenían acceso a ellas.

Tanto el desarrollo de la prensa como el auge de los espectáculos de diferente índole, propiciaron el desarrollo en los diarios y revistas de secciones que se dedicaban a hacer reseñas y crítica de las diversas actividades teatrales que habían acontecido en la semana. Estas secciones no eran simplemente realizadas para llenar los espacios que dejaba la falta de noticias, sino que, por el contrario, se encontraban a la par de la noticia misma y de otras columnas que también se incluían en las diversas publicaciones periódicas, lo que

⁸⁸ Héctor Azar, Prólogo a Ignacio Manuel Altamirano, *Obras completas. Crónicas teatrales*, México, CONACULTA, 2011, p. 10. // De igual forma, Yolanda Bache Cortés señala que “En el siglo XIX el teatro y el periódico constituyeron dos factores importantísimos en el proceso de comunicación de la dinámica social y urbana en México.” Yolanda Bache Cortés, “Recuerdos de lo que no hemos visto. El teatro en el siglo XIX: testimonio y memoria”, en *La (in) fidelidad de la memoria*, Victoria Pérez, edit., BUAP- Université Laval, Canadá- Universidad Estatal Pedagógica de Berdyank, Ucrania, 2013, p. 175.

⁸⁹ Aunque a finales del siglo XVIII eran en realidad publicaciones ligadas al gobierno virreinal, encontramos, por ejemplo, la *Gazeta de México* (1784-1809) que “incluyó notas de sobre diferentes temas científicos [...] e introdujo una sección literaria”; la *Gaceta de literatura de México* (1788-1795) que trataba tanto asuntos de las actividades como agricultura, minería e industria, también trataba temas de ciencia, arte y filosofía. Ya para principios del siglo XIX surgió el *Diario de México* (1805-1817), “primer cotidiano de la Nueva España,” autónomo, innovador social y cultural que, además, fue el “primer periódico que abrió sus páginas a la poesía de los escritores neoclásicos mexicanos.” Esta innovación y auge periodístico fue aún mayor a partir del estallido de la independencia, por lo que surgieron varias publicaciones, muchas de ellas de corta duración, que servían para fines más políticos, y que demuestran el nuevo crecimiento del periodismo de la época. Por supuesto, sin olvidar que además de las publicaciones oficiales existió también la folletería. María del Carmen Ruíz Castañeda, *La prensa. Pasado y presente de México*, México, UNAM, 1990, 2ª edición y Esther Martínez Luna, “La clase letrada en el Diario de México: polémicas y ‘buen gusto’ en *Prensa decimonónica en México*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias, Sociales y Humanidades, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Archivo Histórico, 2003, p. 41-47.

satisfacía la función informativa, crítica, propagandística, y de entretenimiento de la prensa en nuestro país.

Así los periódicos publicaban noticias –aunque aún no reportajes–,⁹⁰ pero sus páginas también se llenaban de comunicados editoriales y oficiales, cuadros de costumbres, secciones religiosas, avances científicos, literatura, música y, claro, de las reseñas de los espectáculos, lo que señala la importancia no sólo de la información, sino del entretenimiento.⁹¹ Lo mismo sucedía, por ejemplo, en otro tipo de publicaciones como las revistas literarias, en donde se incluían noticias y comunicados, además del contenido literario que en sí mismo no estaba conformado por escritos de creación sino también por textos de historia, de ciencia, de crítica y opinión sobre variados temas.

Lo cierto es que existía un interés por los diferentes espectáculos que se realizaban en la ciudad, por lo que desde inicios de siglo se publicaban ya artículos sobre los acontecimientos teatrales en el primer cotidiano de nuestra historia: *El Diario de México*.⁹² Posteriormente, ya en el México independiente, encontramos en las páginas de *El Iris*, publicación considerada como la primera revista literaria de México, algunos pequeños apartados con estos temas que simplemente se titulan “Conciertos”, “Teatro”, “Susurros teatrales” o “Cuestión teatral.”⁹³

⁹⁰ Irma Lombardo señala que en el siglo XIX, hacia la década de los setentas, surgió el reportero, que tuvo un auge gracias a que “el público más práctico o más artista, no se conformaba con la aridez del debate político y exigía que se informase oportuna y detalladamente, todo lo que pasara a su alrededor.” No obstante, antes de buscar la mera información, también gustaba de leer reflexiones y puntos de vista de aquellos que escribían. Irma Lombardo García, *De la opinión a la noticia. El surgimiento de los géneros informativos en México*, México, Ediciones Kiosko, 1992, p. 7.

⁹¹ Señala Susana Rotker que en el siglo XIX “la función literaria no era estrictamente artística y por lo mismo, literatura, historia y política podrían ser la misma cosa.” Rotker, *La invención de la crónica, op. cit.*, p. 60-62.

⁹² De acuerdo con Martínez Luna, *El Diario de México* tuvo un interés por el teatro y publicó, sobre todo en su primer año de vida, reseñas sobre las obras que se representaban. Martínez Luna, *Estudio e índice...*, p. XVIII.

⁹³ *El Iris. Periódico crítico y literario*, Edición facsimilar, México, UNAM, 1988. (T. I y II).

Dado que aún no existía una profesionalización del quehacer del periodista, no resulta extraño que estos apartados, como muchas de las secciones de las publicaciones periódicas estuvieran a cargo de escritores reconocidos, además de que, tanto las publicaciones como los mismos empresarios que ponían en escena los diversos eventos preferían el respaldo que los intelectuales de renombre les proporcionaban para atraer más público.⁹⁴

Tanto Guillermo Prieto como Ignacio Manuel Altamirano fueron parte de los muchos escritores que se dedicaron a escribir textos de este tipo, es decir, que dieron testimonio de las actividades teatrales para la prensa. En 1842, Prieto fungió como “crítico teatral” de *El Siglo Diez y Nueve* de Ignacio Cumplido, quien le “asignó quince pesos mensuales por dos artículos semanarios, y además siete pesos cuatro reales para el *abono del teatro*.”⁹⁵

Altamirano, por su parte, comenzó su labor teatral veinticinco años después de que el joven Prieto lo hiciera, es decir, en 1867, en *La Orquesta*⁹⁶ y *El Correo de México*,⁹⁷ para después ocupar el mismo espacio que lo hizo su antecesor: Prieto, en *El Siglo Diez y Nueve*.

El interés que el público mostraba hacia los espectáculos y su relevancia en la vida cotidiana de la sociedad decimonónica, propició el constante cultivo de los textos sobre

⁹⁴ Vid. Bache, *op. cit.*, p. 176-179 y Olivia Moreno Gamboa, *Una cultura en movimiento. La prensa musical de la ciudad de México (1860-1910)*, México, UNAM-INAH, 2010, p. 75-82.

⁹⁵ Nótese que la redacción de *El Siglo Diez y Nueve* pagaba a Guillermo Prieto las entradas al teatro, pues era parte fundamental para redactar sus crónicas, que, como se dijo en el capítulo anterior, era parte de la sección de “Variedades”. Vid. Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos*, México, CONACULTA, 2005, p. 342. (Obras completas, T. I), las cursivas son mías.

⁹⁶ Su primera colaboración en este diario se tituló “Un inglés y un vizcaíno” y fue firmada bajo el seudónimo de *Próspero*. Al parecer, ésta pertenecía a una sección mayor llamada “Pitos,” en la que colaboraban varios escritores. Ignacio Manuel Altamirano (*Próspero*), en *La Orquesta. Periódico omniscio de buen humor y con caricaturas*, México, 30 de noviembre de 1867, p. 3-4.

⁹⁷ En este diario, el nombre de la primera crónica de teatro escrita por Altamirano llevaba el título de “Teatro Principal” y fue firmada también bajo el seudónimo *Próspero*. Como el mismo autor comenta, este artículo es una transcripción, “corregida” de la que apareció dos días antes en *La Orquesta*. Ignacio Manuel Altamirano (*Próspero*), en *El correo de México*, 2 de diciembre de 1867.

espectáculos de diversas maneras, ya que la forma de reseñar las puestas en escena, la ópera, la zarzuela, el circo, las corridas de toros e incluso el box –ya más avanzado el siglo– fue evolucionando lentamente, a través de las plumas de diversos escritores, quienes, no obstante, las concibieron y produjeron de maneras distintas. Estos artículos son distintos en cada escritor, puesto que sus objetivos y concepciones de la realidad nacional también fueron distintos.

Así, de las primeras publicaciones que trataron los entretenimientos que acontecían en la ciudad, a los escritos tanto de Prieto como de Altamirano –y de sus predecesores– existen diferencias, a pesar de que todas ellas reseñan espectáculos. Los textos en cuestión lentamente se hacen más complejos y con objetivos distintos que el simple hecho de informar a los lectores los distintos acontecimientos. De tal manera que puede apuntarse que la narración de estas actividades fue constituyendo la aparición de un nuevo género en el periodismo: *la crónica de espectáculos*. Esto no sorprende si tomamos en cuenta que, como se indicó anteriormente, a partir de los años cuarenta del siglo XIX la actividad teatral se incrementó.

Asimismo otro factor que resulta de suma importancia es que, debido a la gran actividad teatral que se registró en el año de 1841, surgieron también revistas especializadas en las tablas; entre otras, encontramos *El Apuntador*, a cargo de Casimiro del Collado (1822-1898) y José María Lafragua (1813-1875), que, según Luis Reyes de la Maza, fue “una de las revistas más interesantes sobre teatro que se hayan publicado en México.”⁹⁸ No obstante, podemos afirmar que *El Apuntador* tuvo un carácter misceláneo, pues incluyó en sus páginas sonetos, cuadros de costumbres, relaciones de viajes, biografías, estudios históricos y de arqueología, y escritos sobre jurisprudencia. Prieto también publicó textos

⁹⁸ Reyes, *op. cit.*, p. 7.

de otra índole. El vínculo de *Fidel* con una publicación fundamentalmente teatral quizá explica el interés temprano del autor por comenzar su trabajo en *El Siglo* como “cronista de teatros.”

Debido al éxito que tenían los espectáculos, surgió la necesidad de reseñarlos en la prensa; estas revistas o periódicos especializados contribuyeron a satisfacer esta necesidad. Al mismo tiempo y en respuesta al interés del público, otras publicaciones con diferente función también incluyeron temáticas similares en sus páginas, lo que propició la progresiva consolidación de los artículos sobre teatro como un género en la prensa.⁹⁹ A continuación se explicará con mayor detenimiento.

HACIA UNA DEFINICIÓN DE LA CRÓNICA DE ESPECTÁCULOS

Actualmente existen diversas compilaciones de autores decimonónicos, ya sea en sus obras completas, reunidas o en antologías, de textos en los que se narran conciertos, puestas en escena, en fin, lo que llamamos espectáculos –aunque también algunos incluyen simplemente comentarios acerca de personajes inmersos en ese medio, a pesar de que no narren un acontecimiento, precisamente– a los que se les da el nombre de “crónicas teatrales” o “crónicas de teatro.” Tal es el caso de los tomos de las obras completas de Ignacio Manuel Altamirano y Guillermo Prieto, que reúnen su producción de esta

⁹⁹ Incluso propiciaron también el surgimiento de una prensa teatral especializada. // Amy J. Devitt en su libro *Writing genres* señala que, *grosso modo*, los géneros surgen como una respuesta dinámica –puesto que está en constante cambio– a una situación recurrente –que tiene que ver con situaciones retóricas como las relaciones con la cultura y con otros géneros–. Amy J. Devitt, *Writing genres*, Illinois, Southern Illinois University, 2004, p. 12-18. Traducción mía.

temática.¹⁰⁰ Lo mismo sucede, por ejemplo, con los textos de esta misma índole de autores posteriores como Manuel Gutiérrez Nájera, recuperadas en cinco tomos bajo el título genérico de *Crónicas y artículos sobre teatro*.¹⁰¹

La definición de estos textos como “crónicas” logra enmarcarlas dentro de un conjunto de discursos con ciertas características manifiestas. El concepto de “crónica”, según Aníbal González, remite a “una concepción lineal y progresiva del tiempo, [...] subdivide la progresión temporal en una multitud de instantes discretos, en una pululación de eventos que es necesario historiar, fijar dentro de una trama que es a la vez temporal y narrativa.”¹⁰² Es decir, la crónica como género periodístico, presupondría una narración lineal temporal de acontecimientos, no de la cotidianeidad ni de lo estático –como sí sucede en el caso de los cuadros de costumbres– sino, por el contrario, “de eventos, de sucesos que quiebran la rutina del acontecer cotidiano.”¹⁰³ Y los espectáculos eran precisamente parte de esos acontecimientos que resultaban una atracción extraordinaria; eran un entretenimiento, un hecho, una historia, un suceso diferente a lo inmediato.

No obstante, las crónicas de las que hablamos no fueron concebidas con este nombre desde su aparición, quizá resulte importante ahondar en su historia, dado que el estudio de los géneros no puede realizarse de una manera ahistórica, pues como ya se ha

¹⁰⁰ Ignacio Manuel Altamirano, *X. Crónicas teatrales*, México, CONACULTA, 2005. (II T.) y Prieto, *Crónicas de teatro y variedades literarias*, México, CONACULTA, 1994. (T. X).

¹⁰¹ Tomado en cuenta como espacio de diversas manifestaciones del fenómeno escénico. Los cinco tomos son: Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras III. Crónicas y artículos sobre teatro I*, México, UNAM, Dirección General de Bibliotecas, 1974. (Nueva Biblioteca Mexicana); *Obras IV. Crónicas y artículos sobre teatro II*, México, UNAM, Dirección General de Bibliotecas, 1984. (Nueva Biblioteca Mexicana); *Obras V. Crónicas y artículos sobre teatro III*, México, UNAM, Dirección General de Bibliotecas, 1998. (Nueva Biblioteca Mexicana). *Obras VI. Crónicas y artículos sobre teatro IV*, México, UNAM, Dirección General de Bibliotecas, 1985. (Nueva Biblioteca Mexicana); *Obras VII. Crónicas y artículos sobre teatro V*, México, UNAM, Dirección General de Bibliotecas, 1990. (Nueva Biblioteca Mexicana). // La crónica teatral najeriana ceñida al contexto modernista fue estudiada por Yolanda Bache Cortés en su trabajo: *Manuel Gutiérrez Nájera. Cronista de teatro*, Tesis de Maestría en Letras, México, UNAM, FFyL, 2006.

¹⁰² Aníbal González, *La crónica modernista hispanoamericana*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1983, p. 73.

¹⁰³ *Ibid.*

indicado, ellos están ligados a ciertos contextos también dinámicos y cambiantes. Los géneros se van formando, tanto en usos como en forma, de acuerdo con su desarrollo en las modificaciones culturales y discursivas. Apunta Amy J. Devitt que “las características formales de los géneros cambian a través del tiempo, aunque las etiquetas con las que se nombran los géneros no necesariamente lo hacen.”¹⁰⁴ La concepción de la crónica sufrió transformaciones no sólo en sus características formales, sino en sus vínculos con los diferentes contextos a lo largo de la historia.

Es cierto que algunas de las primeras manifestaciones en Hispanoamérica de un género al que se le adjudicó el nombre de “crónica” fueron muy anteriores a las que surgieron en el siglo XIX; me refiero específicamente a las muy conocidas crónicas de la conquista, que a pesar de que llevan el mismo nombre, en realidad poco tienen que ver con el desarrollo de la crónica como género literario.¹⁰⁵ Es a partir del desarrollo de la prensa cuando la crónica va apareciendo de manera gradual, de acuerdo con los cambios en las configuraciones del pensar y compartir ideas que provocó el surgimiento del periodismo. Ya es bastante conocida la influencia en el surgimiento de la crónica que significó la tradición periodística inaugurada por Joseph Addison y Richard Steele en Inglaterra desde un siglo atrás, a través de sus publicaciones *The Tatler* (1709) y *The Spectator* (1711), en los que se ponía interés “a la difusión de noticias breves y a la crítica, y que a la vez comenz[ó] la tradición de retratar los tipos populares y la vida de la ciudad desde el teatro hasta los espectáculos públicos.”¹⁰⁶

¹⁰⁴ Cfr. Devitt, *op. cit.*, p. 11. Traducción mía.

¹⁰⁵ De acuerdo con Alfonso Reyes, “la crónica primitiva no corresponde por sus fines a las nuevas letras, pero las inaugura y hasta cierto punto las acompaña.” Citado en Carlos Monsiváis, “Prólogo” a *Ustedes les consta: antología de la crónica en México*, México, ERA, 2006, p. 17.

¹⁰⁶ Liliana Weinberg, *Situación del ensayo*, México, UNAM-Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 2006, p. 256.

Como puede verse, las publicaciones de estos espacios de la prensa significaron no únicamente el interés por la difusión de noticias ni por el retrato de la vida en la ciudad –en la que sin duda se enmarca también para la influencia del cuadro de costumbres–¹⁰⁷ sino que fijaban su atención a eventos temporales, a sucesiones de eventos que es necesario narrar, para llevar la temporalidad misma al texto: hay ya un “intento, siempre fracasado, de atrapar el tiempo en que uno vive.”¹⁰⁸

Esta nueva concepción de la posibilidad de “atrapar” el transcurrir del tiempo, a través de la narración de lo cotidiano propuesto por Addison y Steele, culminará en la *chronique* francesa que, a mitades del siglo XIX comenzaría a publicarse en periódicos como *Le Figaro* y *La Chronique Parissienne*. Su interés principal ya no fue tampoco el de la información, sino que perseguía el objetivo de divertir. El avance de la modernización permitió un modo de organización misceláneo –tratar muchas cosas a la vez– lo que implicaba el retrato del nuevo ajetreo de la ciudad. La crónica se revestía de agilidad y dinamismo para representar el constante movimiento de la vida cotidiana en las grandes urbes; dejaba de lado la información para volverse una “arqueología del presente,”¹⁰⁹ en la que la noción de temporalidad estaba siempre presente.

Estas formas periodísticas surgidas a partir de la renovación de la prensa inglesa y francesa pasaron por España y se vincularon en México, y en general en toda Latinoamérica, con otras modificaciones propias de la época: las independencias y las situaciones políticas. A la prensa también se le asignó una función ligada con la configuración de las nuevas naciones que apenas están naciendo: su fin fue “proveer un

¹⁰⁷ Cfr. Margarita Uclay Da Cal, *Los españoles pintados por sí mismos [1843-1833]. Estudio del género costumbrista*, México, FCE, 1951, p. 48.

¹⁰⁸ Darío Jaramillo Agudelo, “Collage sobre la crónica latinoamericana” en *Antología de crónica latinoamericana actual*, México, Alfaguara, 2012, p. 16.

¹⁰⁹ Susana Rotker, *La invención de la crónica*, México, FCE, 2005, p. 123.

nuevo imaginario y un nuevo sistema representativo del tiempo y del espacio que permita dar fundamento a la nueva nación.”¹¹⁰

Lo cierto es que a partir de las variedades teatrales, las reseñas de espectáculos, tanto de Prieto como de Altamirano –así como de otros autores– podemos definir a este grupo de textos como “crónicas” por su alta referencialidad, actualidad y desarrollo o aprehensión de una temporalidad.¹¹¹ Pero, como sucede con otros géneros, es imposible hablar de una sola forma de construcción de las crónicas, ya sea si lo tomamos como un género textual –es decir de manera general– o como un género cultivado por un autor en específico –es decir, desde una mirada individual o particular–.

En primer lugar, recordemos que la forma sola no define el género y el texto mismo es producto de su entorno, por lo que se debe tomar en cuenta que los elementos formales de estas crónicas están ligados también con sus funciones y usos del género en el autor y su época.

Los artículos de espectáculos –que fueron cultivados por diferentes plumas de figuras literarias de la época, como por ejemplo, además de los autores aquí tratados, Manuel Payno, Manuel Gutiérrez Nájera, Luis G. Urbina (1864-1934), entre otros más– se constituyeron así como un género dentro de la prensa decimonónica, al que se le ha dado el nombre de crónica o artículo teatral, de teatros o de espectáculos. No obstante al ejercicio constante de este tipo de escritos, en el siglo XIX no eran un género totalmente delimitado en cuanto a forma o incluso a contenido. Si bien su eje conductor era el espectáculo reciente, había tantas formas de crónica como número de cronistas: su forma de proceder

¹¹⁰ Weinberg, *Situación...*, *op. cit.*, p. 279.

¹¹¹ Rotker, *op. cit.*, p. 130.

fue distinta en el desarrollo de este género, puesto que sus objetivos también fueron distintos.

Es ciertamente difícil encontrar también crónicas que sólo apelen a la temporalidad, al dinamismo, al movimiento de las ciudades, lo que se podrá comprobar en los apartados posteriores. En realidad, lo que podemos llamar ahora “crónica” no corta tajantemente sus vínculos con los cuadros de costumbres, la reseña, la crítica, el ensayo o, incluso, con el periodismo francés a partir de la *chronique*,¹¹² situación que ni en el auge de la crónica –el modernismo– ni aún ahora, con los géneros actuales, me atrevo a pensar, deja de pasar.¹¹³

Específicamente los textos que aquí se tratarán, atendiendo a su temática, me parece que un término más amplio para calificar estas crónicas es el de “de espectáculos.” Es cierto que con anterioridad se dijo que “lo teatral” para el público decimonónico no se agotaba únicamente en las obras dramáticas o comedias, sino que, como ya he mencionado, incluía también las obras musicales, como óperas y zarzuelas, además de los conciertos, puesto que sucedían en el “espacio teatral”. Si bien esto es verdad, dichas crónicas no sólo se agotan en la reseña de los acontecimientos dentro de los espacios teatrales –como se señaló anteriormente– sino que incluyen otros eventos de índole performativa, tanto en espacios cerrados como los teatros, pero también en espacios abiertos como el circo, las corridas de toros, los espectáculos callejeros, el box, las peleas de gallos e, incluso, algunas reseñas de acontecimientos dentro del espacio privado, como es el caso de los conciertos o

¹¹² Quizá incluso podríamos hablar, en términos de Lotman, que las partes con rasgos ensayísticos de la crónica, pueden devenir en unidades estéticas independientes, es decir, podrían extraerse del texto y actuar en el contexto como meros ensayos y no como una parte de la crónica. La crónica que era percibida en determinado contexto histórico en el que surgió como referencial y temporal, vinculado con su actualidad, en lecturas posteriores se reactualiza, puesto que se le despojan de estas marcas, para fijar la atención en los aspectos más trascendentales, en su reflexiones, en sus críticas y como representación del proceso mismo del pensar y el escribir, aunque esta actividad sea detonada por algún acontecimiento en particular.

¹¹³ De igual forma, si los géneros se vinculan y definen con su entorno y sus funciones, también lo hacen con otros géneros. Devitt, *op. cit.*, p. 25-30.

bailes en las tertulias.¹¹⁴ Además, por su vinculación con los espectáculos, dentro de esta denominación también se incluyen aquellas semblanzas o reseñas de los espacios o de los actores que hacen posibles dichos espectáculos; es decir, se incluyen los teatros mismos, los circos, las plazas, además de los actores, cantantes, intérpretes, toreros, etc.¹¹⁵ Por tal motivo, el adjetivo de “espectáculos” serviría para englobar también algunas producciones de autores posteriores a los aquí tratados, que también se insertan en esta temática.¹¹⁶

Si bien esta perspectiva de la “crónica de espectáculos” no agota su estudio, sí sirve para abrir la discusión tanto de la simple crónica como de la crónica de espectáculos. Además, como todo género literario, estas producciones reflejan su contexto de producción, su corriente y, claro la personalidad y los intereses del autor, además de diversos matices y características específicas. Así pues, los textos tanto de Prieto como de Altamirano que aquí nos ocuparán, tendrán rasgos específicos en cada una de sus producciones, por lo que resulta interesante contrastar sus semejanzas y diferencias, además de clasificar y definir parte del desarrollo de la crónica de espectáculos decimonónica.

¹¹⁴ Tal es el caso de las tertulias musicales que fueron el espacio del que surgieron, posteriormente, las sociedades filarmónicas de nuestro país y que ayudaron al desarrollo musical nacional. *Vid.* Olivia Moreno Gamboa, *Una cultura en movimiento. La prensa musical de la ciudad de México (1860-1910)*, México, UNAM-INAH, 2010, p. 25-37.

¹¹⁵ Si bien los autores aquí tratados no se interesan por reseñar los acontecimientos fuera de los espacios teatrales – a excepción de muy pocos casos en Altamirano– los posteriores cronistas del modernismo lo harán constantemente y de diversas maneras. Manuel Gutiérrez Nájera y su continuador Luis G. Urbina escribieron no solo de los eventos, sino de algunos personajes del mundo de los espectáculos, además de que este último, también se interesó por reseñar conciertos callejeros, eventos en plazas públicas, etc. Así, encontramos la serie de artículos de “Mis amigos los músicos” en los que Urbina realizó artículos más parecidos a las memorias, sobre los compositores Ernesto Elorduy, Ricardo Castro, Manuel M. Ponce, con los que siempre tuvo una relación amistosa, además de algún productor como “Sandovalito”. De igual forma, habla de música callejera, sin importar si esta se trata la que tocan los “pistoneros” en las calles o los negros en los conciertos de jazz.

¹¹⁶ No obstante, para los fines de esta investigación hablaremos de “crónicas teatrales” como lo han marcado muchos compiladores, o “de espectáculos,” entendiendo que lo “teatral” no se limitaba a las obras dramáticas, sino a una serie de concepciones de la época.

LAS CRÓNICAS DE ESPECTÁCULOS DE GUILLERMO PRIETO E IGNACIO MANUEL

ALTAMIRANO. LOS DIFERENTES PROYECTOS

Como se explicó con anterioridad, Guillermo Prieto comenzó como crítico de teatro en 1842, en el proyecto de Ignacio Cumplido del periódico *El Siglo Diez y Nueve* en el que, además de reseñar un espectáculo por semana, debía de escribir dos artículos más de diversa temática. El periodo regular de Guillermo Prieto como “crítico de teatro” fue corto –sólo se prolongó dos años, de 1842 a 1844– y al comienzo de su desempeño como escritor. Durante este tiempo redactó 33 crónicas de espectáculos,¹¹⁷ en lo que fue su etapa de mayor producción de este género. Posteriormente volvió a reseñar algunos espectáculos, pero de manera esporádica: en el año de 1849 escribió tres, y una más en 1852. Por último, escribió dos colaboraciones más en sus últimas décadas de vida: en 1876, ahora en la *Revista Universal*, y dos años después, en 1878, nuevamente en el *Siglo Diez y Nueve*.

La producción de crónicas de espectáculos de Altamirano fue mucho mayor respecto de Prieto. Comenzó en 1867 en *La Orquesta* y en *El Correo de México*,¹¹⁸ para después ingresar en 1868 a *El Siglo Diez y Nueve*, al *Monitor Republicano*, periodo en el que escribió más crónicas de esta temática. En 1869 también tuvo algunas incursiones en su revista literaria *El Renacimiento*. El año de 1871 mantuvo una relativa producción estable en *El Federalista* y, posteriormente, en este mismo periódico, además de en *La República* y *El Artista* de 1875 a 1876. Sus últimas crónicas de espectáculo fueron muy esporádicas y se

¹¹⁷ Aunque dos de ellas, las que corresponden al 27 y 28 de noviembre de 1844, fueron en colaboración con Manuel Payno. Aparecieron con la firma “*Fidel y yo*.”

¹¹⁸ *Próspero*, (Ignacio Manuel Altamirano), “Teatro Principal” en *El correo de México*, 2 de diciembre de 1867. Como el mismo autor comenta, este artículo es una transcripción, “corregida” de la que apareció dos días antes en *La Orquesta*.

publicaron también en *La República* en 1880 y 1881, así como en 1882 en *El Diario del hogar*. En total, Altamirano escribió alrededor de 50 crónicas con esta temática.¹¹⁹

Ambos autores participaron en esta labor en distintas situaciones, con alrededor de veinte años de diferencia entre sus años de mayor producción, por lo mismo resulta evidente que tanto la construcción de sus textos, como la función que le asignaban era diferente para cada uno. Por tal motivo es importante ahondar en los rasgos específicos de cada una de estas realizaciones que, como actos literarios, son construidos y concebidos de formas distintas. Para poder estudiar y definir la crónica de espectáculos tanto de Prieto como de Altamirano, es necesario, en primera instancia, también describir los elementos que la configuran, para después reflexionar acerca de cómo se construyen estos textos.

Guillermo Prieto: entre la crónica, la sátira y el costumbrismo

En primer lugar, me parece de suma importancia tratar el tema de cómo aparecieron publicados estos textos. En el caso de Prieto, a excepción de dos, todas sus crónicas de espectáculos fueron tituladas con el nombre del teatro en el que se había llevado a cabo la actividad¹²⁰ y en la que posteriormente se especificaba la obra, ópera, zarzuela o concierto del que iba a hablarse. En este sentido, los textos de Prieto siempre eran homogéneos: se limitaban a hablar de un solo acontecimiento, el cual usualmente era descrito a detalle.¹²¹

¹¹⁹ En realidad, por su forma de escritura de estas crónicas, que se detallará en los siguientes apartados, existen algunos otros escritos que también presentan alguna referencia a acontecimientos teatrales, sin embargo, puesto que se refieren a otros aspectos de la vida cotidiana mayormente, no se incluyen como crónicas de espectáculos.

¹²⁰ Esto refleja que Prieto delimitaba el tema de “lo teatral” y lo confinaba únicamente al escenario propiamente teatral, a pesar de que la concepción de la época estaba abierta a otros ámbitos.

¹²¹ La única excepción la constituye la crónica “Teatros”, publicada en *El Siglo Diez y Nueve* el 14 de abril de 1844, bajo las plumas de Prieto y Payno, cuya firma, como ya se ha mencionado, apareció con los seudónimos *Fidel y Yo*.

Por ejemplo, Prieto describe su llegada al teatro y las primeras impresiones con las que se encuentra:

Con tal atrición caminé la noche del domingo al Nuevo México, y no tuve que observar ni criticar nada [...] La entrada al salón es digna de alabanza: se hace de uno en fondo, y no hay temor de que “el hombre gordo” de Bretón penetre por ella.¹²²

Además de las descripciones, muchas veces el cronista inventa escenas y diálogos para incluir dentro de su crónica, como una forma de presentarse él mismo en el cuadro, como un personaje y no simplemente como el escritor. Así, en su texto sobre *Otelo* escribe para entrar al asunto de la crónica:

-Pase usted por aquí, Fidel.
-Aquí, aquí.
-Un helado.
-¿Qué hay de bueno? ¿Han visto ustedes el Otelo?¹²³

Estas descripciones y retratos detallados están además escritos con un tono leve como estrategia de aligerar y hacer atractiva y entretenida la lectura, lo que se suma a la elección de un estilo que se enfocara en una sola temática. Todas estas características podrían vincularse con la escritura de cuadros de costumbres, en los que a través del retrato satirizado y la burla de las costumbres se ponen en la mesa ciertas problemáticas a través de

¹²² Guillermo Prieto, “En el Nuevo México. Dos celosos” en *El Siglo Diez y Nueve*, México, 9 de diciembre de 1842.

¹²³ Guillermo Prieto, “En el Principal. El Otelo”, en *El Siglo Diez y Nueve*, México, 175.

la burla y de la ironía. Esto con el objetivo no sólo de mostrar el problema, sino de ridiculizarlo, para que el público se interesara en reformarlo y no en repetirlo.¹²⁴

Luis Reyes de la Maza señala que Prieto, ante el temor de no trascender con sus textos, prefirió hacer cuadros de costumbres. Sin embargo, se deben apuntar dos cosas: primero, las crónicas de espectáculos de Prieto sí contienen elementos de los cuadros de costumbres, pero no lo son en su totalidad. Es decir, *Fidel* utiliza el recurso del retrato satirizado de la sociedad para construir sus crónicas, pero sin dejar de lado el tema principal que es el de la reseña de los espectáculos. De igual forma, creo que más allá del deseo por trascender, las crónicas adquirirían también una función en su contexto, puesto que la detallada observación era una forma de retratar la riqueza o denunciar las fallas a través de un espacio de humor que, finalmente, tenía un objetivo más didáctico, de mayor importancia que el de la información.

Ahora bien, Prieto además utilizaba otros rasgos formales para la construcción de su discurso. Uno de ellos, presente en la mayoría de sus crónicas es, por ejemplo, la utilización de un exordio o *principium*, como elemento retórico, que es constante, sobre todo durante sus primeros escritos. Prieto parece conocer bien el uso del exordio como medio de comenzar un discurso, como forma de abrir el tema, pero también como una manera de ganar la simpatía y benevolencia por parte del público, principalmente para un trabajo en el que la subjetividad y el gusto personal, no sólo para él sino para sus lectores -entre los que se incluían los actores, en sentido amplio, de los espectáculos- es un factor importante.

¹²⁴ Es interesante remarcar que esta semejanza con los cuadros de costumbres está mucho más ligada a lo que Esther Martínez Luna llama costumbrismo ilustrado cuyo objetivo más que representar el “ideal” o “lo meramente mexicano” tenían una “intención moralizante y pedagógica que intentaba enseñar lo que no era correcto y lo que debía ser la norma de las buenas costumbres”. Esther Martínez Luna, “Costumbrismo ilustrado en el *Diario de México*: antecedentes en México del cuadro de costumbres, en *Tres siglos. Memorias del Primer Coloquio Letras de la Nueva España*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2000, pp. 127-140.

No obstante, parece que la benevolencia no era tan importante para Prieto como sí lo era la simpatía que pudiera llegar a provocar al público, puesto que estos textos, además de informativos, debían cumplir con la función de divertir. De ahí también su tono ligero y más cercano a la oralidad. Estos exordios, resultaban ser ejercicios de escritura que parecen acercar al crítico a su público y darle a conocer su trabajo, a través de líneas en un tono mucho menos serio y más cercano al humor:

A mí el escándalo y vengan con la fanfarria de Offenbach y con las picarescas cosquillas de Lecocq, esas musas, no del Olimpo, sino de cualquiera piso principal, vivienda interior, barrio o encrucijada, que yo sólo lo tonto no perdono más que en mí, y lo feo, si no me gusta, es porque me lo veo de sobra cada vez que me asomo al espejo.¹²⁵

A través de este ejemplo se puede observar la función lúdica que *Fidel* le adjudicaba a sus escritos teatrales. En este sentido, compartía los principios que las mismas actividades teatrales que, según nuestro autor, no debían existir con un afán puramente didáctico de manera tajante y explícita, pues su principal función era el entretenimiento. No obstante, esto no significaba una total libertad. Si los espectáculos debían proporcionar diversión, sin una visión moralizante, las tramas y los temas debían, al menos, no pervertir a los espectadores y, además, al igual que la crónica de espectáculos, debían vincular al público con sus propias tradiciones y costumbres, es decir, debían presentarle hechos conocidos, de su propia realidad, con el objetivo de ir formando un público con una identidad y conciencia de lo propio.¹²⁶

¹²⁵ Guillermo Prieto, “En el Arbeu. La gran duquesa” en *El Siglo Diez y Nueve*, México, 1878.

¹²⁶ Si bien en la utilización de la sátira y el objetivo didáctico las crónicas de Prieto se acercan más a los preceptos dieciohescos ilustrados, en este caso comenzamos a ver ya una clara concepción de las diferencias y particularidades de los pueblos, característica que deja ver también una influencia de las ideas románticas que, como dijimos, convivieron con muchas otras durante nuestro siglo XIX. *Cfr.* Isaiah Berlin, “Los verdaderos

Por tal motivo, existía una clara preferencia de nuestro autor, por ejemplo, por los dramas nacionales –que reseña con gusto, pero sin atreverse a escribir una crítica respecto del argumento– y de alguno que otro drama romántico español, que al menos proporcionaba una visión de mundo parecida al de los espectadores mexicanos y opuesto al “mal entendido” romanticismo francés que significaba un “atropellamiento de la moral, [...] sensible en un país donde la imaginación prepondera, y la ilustración no presta un antídoto seguro contra el vicio engalanado con el ropaje de la heroicidad.”¹²⁷ El proyecto, si bien lúdico y no moralizante, debía conservar los valores sociales y re-presentar al espectador de manera que éste pudiera reconocerse y, si era el caso, corregir los vicios para formar parte de una nueva sociedad civilizada y en progreso.

Ignacio Manuel Altamirano: de la *chronique* al ensayo

En el caso de las crónicas de Altamirano, éstas recibían distintos nombres dependiendo de la publicación en la que se encontraban. Por ejemplo, *El Siglo Diez y Nueve* sí le adjudicaba el nombre de “Crónica de teatros” a estos escritos. El *Monitor Republicano*, por su parte, prefería el simple nombre de “Teatros,” mientras que en algunas otras colaboraciones se optaba por el término de “Revista teatral,” aunque algunos periódicos como en *El Federalista* llevaban únicamente el nombre de la obra a reseñar.

El hecho es que, fuera de esta última opción, las crónicas de Altamirano eran heterogéneas: trataban varios temas a la vez. No se concentraba, como Prieto, en reseñar

padres del romanticismo” en *Las raíces del Romanticismo*, Edición de Henry Hardy y traducción de Silvina Marí. Taurus. Madrid, 2000.

¹²⁷ Guillermo Prieto, “En el Nuevo México. Clotilde de Valery”, *El Siglo Diez y Nueve*, 8 de mayo de 1842, p. 50.

solo un evento. Así, la forma de empezar de Altamirano era usualmente con una especie de índice con el que se indicaban todos los acontecimientos que se reseñarían. Encontramos, por ejemplo, en uno de sus textos de 1868 que escribe:

En el Principal: el beneficio del señor Márquez, *La carcajada*, El actor Castro, el beneficio de la señora Muñoz. *Palos y pérdidas*, por Pstorfido. *Lobo y cordero*. En Iturbide: Sullivan. *El caballero pobre*. *A un pícaro otro mayor*. *No matéis al alcalde*. Próxima llegada de la Belaval, y contrata de Amelia Estrella. *Los espectros*.

Este tipo de escritura quizá a primera instancia no revele demasiado, pero lo cierto es que inmediatamente nos remite a cronistas posteriores como Luis G. Urbina, quienes también solían escribir sus crónicas de esta manera. Esto quizá ponga de manifiesto la influencia de la *chronique* francesa en nuestros escritores. Aníbal González señala que las *chroniques*, aparecidas en Francia durante la década de los 50 y publicadas en *Le Figaro* o *La chronique Parissienne*, se caracterizaban por ser una serie de asuntos diversos, pero desarticulados, que incluso llegaron a tener el nombre de *fait divers* o *Can-cans* (chismes).¹²⁸

Altamirano, por supuesto, no propone en sus crónicas chismes o narraciones de eventos articulados, sino que los liga en su temporalidad, esto es, porque sucedían en la misma semana. El hecho es que en la crónica de Altamirano hay una clara influencia de la *chronique* francesa, como también lo habrá en los autores modernistas. Este rasgo resulta de suma importancia si tomamos en cuenta la afirmación del mismo teórico, quien expresa que “el trasplante del género de la *chronique* a Hispanoamérica se le atribuye, en primer lugar, al mexicano Manuel Gutiérrez Nájera, seguido muy de cerca, en términos

¹²⁸ González, *La crónica modernista...*, *op. cit.*, p. 73.

cronológicos, por José Martí.”¹²⁹ Sin embargo, encontramos ahora, que si bien la crónica de Altamirano no es una *Chronique* como tal,¹³⁰ sí presenta rasgos de ella. Además de que la escritura de la crónica de Altamirano fue parte del desarrollo de este género que continuaría con cronistas de otras generaciones, su escritura incluso le valió el reconocimiento de algunos de cronistas posteriores.¹³¹

Pero además, otro rasgo importante es que, a diferencia de su antecesor¹³² Guillermo Prieto, Altamirano no se limitaba a describir el espectáculo y reseñarlo, sino que a partir de él realizaba una serie de reflexiones que no sólo se concentraban en las cuestiones teatrales, de espectáculos o de arte, sino de la vida y el contexto en general. Altamirano reflexionaba, presentaba sus pensamientos, los plasmaba en el papel y al mismo tiempo los compartían con el público lector.

Las líneas divisorias de dos géneros se rompían. En estos textos, concebidos por los mismos autores como crónicas, hay una presencia de rasgos ensayísticos, si no es que incluso, como Lotman señala en cuanto a la tendencia a la desintegración de los textos, las partes con rasgos ensayísticos de la crónica, pueden devenir en unidades estéticas independientes, es decir, podrían extraerse del texto y actuar en el contexto como meros ensayos y no como una parte de la crónica.¹³³

¹²⁹ *Ibid.*, p. 77.

¹³⁰ En realidad la otra característica que señala González es la frivolidad, lo que sería discutible desde un mejor acercamiento a estos autores, incluso, me atrevo a pensar, desde la misma propuesta de Aníbal González al hablar de los temas tratados por estos cronistas.

¹³¹ Un ejemplo es el caso del cronista Manuel Gutiérrez Nájera quien escribe “La [crítica] de *Medea* de Altamirano es una de las críticas dramáticas mejores de cuanto se han escrito en México.” *Vid. El Duque Job*, “El Dr. Peredo. Necrología” en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras I. Crítica literaria, ideas y temas de literatura mexicana*, México, UNAM, 1995, p. 416.

¹³² “Antecesor” en el sentido de que tanto Prieto como Altamirano van allanando el camino textual de lo que después serán otro tipo de crónicas.

¹³³ *Cfr.* Iuri M. Lotman, “La semiótica de la cultura y el concepto de texto” en *La semiósfera*, traducción de Desiderio Navarro, Madrid, Cátedra-Universidad de Valencia, 1996, p.79-80. (V. I)

Además de las reflexiones libres, por parte de la figura del autor dentro de su crónica, una de las características que me parece fundamental es la construcción de escenas en las que se insertan personajes, bastante estereotipados, para llevar a cabo una función asignada al texto, también parecida a la de Prieto: retratar situaciones para, de alguna forma, poner en evidencia ciertas fallas, aunque, a diferencia de *Fidel*, estos personajes servían también para guiar al lector hacia las posibles soluciones a las problemáticas que se trataban e, incluso, para mostrar el comportamiento que debían tener.

El autor de *Julia* desarrollaba en estas crónicas personajes¹³⁴ como *El calvo* –que relacionaba con la falsa erudición y el esnobismo– y *Juan Diego*, el pueblo al que había que instruir. Estos artículos, mucho menos serios, aunque no al nivel de comicidad que maneja Prieto, también buscan compartir las reflexiones con el lector pero de manera distinta. Así, en estas crónicas aparecen las figuras de *El Calvo* y *Juan Diego* como personajes que interactúan con su “yo” ficcional, *Próspero*:

El calvo continuó. ¡Hermosa va a quedar la lengua en manos de estos animales!
[...]
-Pero hombre, usted se enoja por poca cosa [...]
De esta manera contesté al calvo, y ya consolado éste, convino conmigo y depuso su enojo, protestando, sin embargo, a fuer de ortodoxo en el idioma, que él adoraba a estos *pollos* siempre que no pretendieran corromper la lengua castellana.¹³⁵

Como podemos observar, a diferencia de Guillermo Prieto, el Maestro prefería un proyecto didáctico mucho más directo, puesto que privilegia la reflexión, el conocimiento e incluso la información al entretenimiento y a la descripción. Ya sea a través de una

¹³⁴ La creación por parte de Altamirano de estos personajes es con un fin didáctico. Además, es claro que los nombres de estos “personajes” están ligados a su función dentro del texto. *El Calvo* es aquél quien no parece tener “un pelo de tonto”, mientras que *Juan Diego* es el pueblo al que se le debe revelar el secreto de los espectáculos. Estos aspectos se explicarán con más detalle en el capítulo tercero.

¹³⁵ Ignacio Manuel Altamirano, “El teatro” en *El Monitor Republicano*, 6 de septiembre de 1868.

escritura cercana al ensayo o a través de escenas recreadas en sus crónicas, Altamirano permanece como la voz del cronista que se acerca al lector, de forma textual en la que se comparte y, quizá, hasta discute las reflexiones y el conocimiento.

El sujeto y la firma

Uno de los rasgos que es necesario estudiar en estas crónicas es el sujeto de la enunciación y su vínculo con la firma, puesto que brinda una perspectiva más fina acerca de su configuración.

Tanto Prieto como Altamirano tienen ya el reconocimiento de ellos mismos como críticos. A partir de su propia visión como críticos es desde donde se articula toda la percepción de los acontecimientos para ser plasmados en el papel. Se puede observar la conciencia de un "yo" crítico con sus propios puntos de vista mediados por la razón y también por ciertas pasiones. Aníbal González señala cómo la conciencia del "yo crítico" fue una de las modificaciones que el romanticismo introdujo en la tradición de la escritura periodística y dejó de lado la percepción colectiva que planteaban los tratados dieciochescos, como en el caso de la figura del *Spectator* o el cuadro de costumbres que presentaban un punto de vista panóptico, neutro y colectivo.¹³⁶ Así, en la crónica de nuestros escritores se aceptaba la figura de un "yo" erudito, lúdico, reflexivo y consciente de su tarea.

No obstante, la aceptación de esta responsabilidad crítica sobre la figura del "yo," es decir, del mismo Prieto, pareciera no estar aún del todo asumida, puesto que todas estas

¹³⁶ González, *op. cit.*, p. 66-67.

crónicas están firmadas por un seudónimo, *Fidel*, y no con el propio nombre de su autor. Aníbal González señala que una de las razones por las que los escritores utilizan un seudónimo es por el hecho de que el periodismo, por su naturaleza periódica, imposibilita al escritor para forjarse un "yo" unitario y consistente, y los seudónimos son la forma de que el escritor pueda desdoblarse de diversas formas. Por supuesto, esta afirmación la hace para los cronistas del modernismo, quienes tenían que adoptar tantas personalidades como trabajos en los diferentes diarios en los que podían ganarse la vida. Sin embargo, en el caso de Prieto, no funciona exactamente así. Primero, porque el autor de *Memorias de mis tiempos* no tenía la necesidad de múltiples trabajos y, por lo tanto no tenía que desdoblarse en varias personalidades; segundo, porque los objetivos de sus crónicas eran distintas a la de la mercadería que implicaba la modernidad en la prensa finisecular.

De acuerdo con el mismo Prieto, la elección de un seudónimo como firma era simplemente una forma de apelar a la sencillez y al anonimato. Así explica:

quedábame aún que elegir un nombre muy desconocido que no fuese el mío, por el cual supiese todo el mundo que era yo quien esos artículos escribía; pero esto de decir *yo soy fulano* tiene el inconveniente de ser claro y entenderlo todo el mundo, y tener vicios de pedante, y aunque uno lo sea, bueno es y muy *bueno* no parecerlo.¹³⁷

Es posible que, como apunta, su razón sea simplemente el de la modestia, aunque fuera como recurso retórico, pero es también posible que la responsabilidad del crítico, que no podía dejar de lado sus percepciones subjetivas, exigiera un respaldo, especialmente si tomamos en cuenta las circunstancias políticas y sociales que se vivieron durante esta época

¹³⁷ De hecho, Leticia Algaba señala que quizá fueron estos escritos de juventud en los que Prieto comenzó a utilizar el seudónimo tan conocido de *Fidel*. Algaba, *op. cit.*, p. 15.

y, claro, el vínculo que Prieto siempre tuvo con los círculos oficiales. Además, su marcado tono de comicidad seguramente influía también en la utilización del seudónimo como respaldo.

Así, el escritor prefiere aparecer ante el público disfrazado de ente de ficción a través de su popular seudónimo: *Fidel*. Pero es posible observar que, a través de este seudónimo, al mismo tiempo que se “disfrazaba” el cronista, también apelaba a un pacto de lectura con su público.¹³⁸ Éste público sabía de antemano que al leer estos artículos, se acercaría a una versión del espectáculo proporcionada por el autor, el que firma la crónica, traducido en una configuración artística o, al menos, entretenida. Si Prieto no tomaba por completo esta responsabilidad y la mediaba con un seudónimo, al menos éste, *Fidel*, denotaba la “fidelidad” de su relato, su opinión fidedigna o su “buena fe” al retratar y realizar la crítica teatral¹³⁹ y compartir su experiencia con el lector.

Si bien Prieto se esconde detrás del ente de ficción creado por su seudónimo, lo cierto es que no deja de tener presente la subjetividad de su labor. Por ello encuentra en la falsa modestia –recurso muy común en la época– una manera perfecta de no herir las susceptibilidades de su público y, además, tratar de respetar a los escritores especializados, pero sin tener necesariamente que callar su opinión. Así, por ejemplo, en su primera crónica, Prieto abre su escrito con una afirmación sobre sus pocos conocimientos en el terreno de la crítica, debido a su juventud y poca experiencia, y dada esa falta de experiencia invoca a Dios, con ironía, para que lo “ilumine” en su tarea:

¹³⁸ Si bien no he ahondado en las circunstancias concretas que lo llevan a elegir este seudónimo, me parece que sí hay un evidente guiño hacia el lector. Pensemos, por ejemplo, en el caso de Manuel Gutiérrez Nájera y su seudónimo Proteo, que utilizaba para aludir al cambio de forma, de personalidad o, de la misma época de Prieto, en Manuel Payno, cuyo seudónimo *Yo*, utilizó para firmar crónicas también de espectáculos.

¹³⁹ Weinber, *op. cit.*, p. 58.

En el nombre de Dios hablo de teatros, y Él ponga tiento en mi pluma, pues si no lo remedia su Divina Majestad, diré disparates a roso y veloso, que es materia resbaladiza de suyo y para escritores noveles riesgosa, como caminar en mi tierra por diligencia.¹⁴⁰

Como hemos visto, en la mayoría de sus crónicas de espectáculos, el autor de *Musa callejera* prefiere el nombre de *Fidel*. Esta costumbre únicamente se rompe en 1852, en una de las crónicas para *El Siglo*, que aparece firmada por *Don Benedetto*, que a juzgar por el inicio de la crónica, se hace con una intención de sustituir al cronista de ese entonces, lo que quizá explique el muy esporádico regreso de Prieto a este tipo de escritos:

¡Una *paloma señor sustituto*! Una paloma para echar mi cuarto a espadas y dar un gorjeo de folletín, en la columna filarmónica de su *Siglo* de usted. ¿Quién va a saber, si Dios me tiene deparado para chistoso! Ahora en un tris, tras, me encaramo en la parte de remitidos... después en un salto de mata a la región editorial. Señor sustituto, es usted mi padre...¹⁴¹

Por otra parte, la cuestión del “yo” también está presente en Altamirano, pero con ciertos matices que difieren de Prieto y de su intención. En el creador de *El Renacimiento* encontramos dos concepciones y usos del “yo”. El primero de ellos, el más constante, tiene que ver con el vínculo de la crónica de Altamirano con la *chronique* francesa. Si en estos textos se presentan hechos variados, diferentes acontecimientos de la semana, sin aparente relación alguna, éstos terminan siendo contados a través del “yo” ordenador que narra y relaciona los hechos presentados.¹⁴² La visión de autor es la que hace posible una relación entre los eventos, pues ellos son experimentados por el cronista, quien los aprehende en su

¹⁴⁰ “En el Principal. *Un secreto de familia* (Comedia en tres actos y en prosa, acomodada a nuestro teatro, por don Isidoro Gil), en *El Siglo Diez y Nueve*, 31 de marzo de 1842, pp. 2-3.

¹⁴¹ *Don Benedetto*, “En el Nacional. Función de despedida” en *El Siglo Diez y Nueve*, 7 de agosto de 1852.

¹⁴² González, *op. cit.*, p. 73.

crónica, para plasmarlo con el objetivo de hacerlos trascendentes y, además, compartirlos con los lectores.

A diferencia de Prieto, Altamirano parece adoptar una posición de mayor responsabilidad sobre su escrito, pues todas las crónicas hechas bajo esta perspectiva, que en su mayoría se concentran en *El Siglo Diez y Nueve*, están firmadas con el nombre propio del autor: Ignacio M. Altamirano. Esto quizá también tiene que ver con el prestigio del que gozaba nuestro autor, puesto que la aparición de su nombre no tenía la carga negativa de la “responsabilidad” del discurso, sino del prestigio que su firma podía darle tanto a la publicación, como a lo que ahí se narraba, lo que indicaba también una mayor aceptación de los lectores, tanto de sus ideas, como de sus preceptos.

Lo anterior también puede ligarse con el hecho de que sus crónicas, como se dijo, se escriben en un tono mucho más serio que el de Prieto, pues se proponen reflexionar y, de alguna manera, tener una repercusión en el comportamiento del público. Por ello, Altamirano no se presenta simplemente como una autoridad ante su público, sino que se presenta bajo las convenciones de la amabilidad y la modestia a partir de su uso del “nosotros” para referirse a él, pero también para acercar a su lector y compartir su pensamiento, como lo hace desde su primera crónica, buscando así la complicidad:

Así, cuando apasionados o ciegos escritores nos presentan en el extranjero con los colores más sombríos, cuando describen nuestra sociedad embriagada en medio de una crápula de caníbales, cuando nuestros héroes y nuestros hombres del pueblo son adornados con los horribles paramentos del salvaje o del bandido, cuando se pinta a nuestras masas sumidas en la barbarie y en los vicios más espantosos y repugnando los goces de la civilización; nosotros no tendremos para confundir a los que sí nos deturpan, más que responderles con esas crónicas fieles, en que se retratan nuestros goces tranquilos, nuestras

aspiraciones a lo bello y a lo grande, nuestra cultura, los secretos todos de nuestra vida normal.¹⁴³

Otro ejemplo del “yo” en el autor de *Clemencia* es el que adopta en sus textos de *El Monitor Republicano* o en *La República*; en esta última publicación existe una diferencia en la propia concepción del cronista. Primero, él se disfraza, como Prieto, bajo la ficcionalidad de su seudónimo, Próspero o Espinel. Esta mediación permite un poco más de libertad a Altamirano, pues es precisamente con estos seudónimos, cuando se atreve a usar a sus personajes, *El calvo* y *Juan Diego*, mencionados en el apartado anterior.

Como puede observarse, la concepción del “yo” para estos cronistas se dio de maneras distintas, pues estaba vinculado con el contexto en el que cada uno se desarrolló, así como con las funciones que le asignaban a sus escritos. Para *Fidel* el aspecto lúdico era importante, por lo que, ante las circunstancias en las que escribía, no podía asumir una total responsabilidad, aunque al mismo tiempo intentaba ser “fiel” a la realidad. Mientras que, por su parte, Altamirano apelaba a su “yo” como el unificador y el medio para compartir las reflexiones y experiencias con su lector, o para ejemplificar ciertas problemáticas, a través de sus personajes.

La crónica de espectáculos y los espacios simbólicos

Como señala Susana Rotker, el periodismo significó también una cierta democratización de la escritura, pues era un instrumento en el que podían confluír no sólo las élites, sino

¹⁴³ Ignacio Manuel Altamirano, “Teatro Principal” en *El Correo de México*, 2 de diciembre de 1867.

también las capas medias.¹⁴⁴ La crónica de espectáculos, en tanto género discursivo y producto de la prensa, constituyó también un nuevo espacio de sociabilidad. El autor, el cronista podía establecer una relación textual con los lectores y compartir a través del texto ideas, concepciones, puntos de vista, interpretaciones. Estas crónicas también son un espacio de circulación de las ideas que representan a partir de las relaciones con el contexto en el que se producen, pero que, al mismo tiempo, lo transforman y lo confirman.

Para Prieto, esta función es primordial. Sus crónicas no sólo se limitan a reseñar o informar los acontecimientos, son también un intento por reproducir, a través de la mirada y la escritura del cronista, la experiencia teatral a su lector. Esto es posible debido al uso constante de diversos elementos retóricos que hacen de la misma crónica una experiencia del espectáculo. Así comienza, por ejemplo, su segundo artículo:

Venga usted señor Fidel, cejjunto y pluma en ristre a hacer la crítica de este drama cómico. Venga usted hilvanando preceptos, citando autores, derribando reputaciones con voz estentórea y con intolerante prosopopeya. ¿Ya se ve usted tan formal como decreto supremo?, pues cátese usted que le van a ¡reír en los hocicos, *Pom, porrom prom*; la batahola de las cazuelas. ¡Ah! ¡Ah! ¡Ah! ¡Ah! El carcajeo de palcos y bancas. ¿Qué vale un pobre crítico en medio de esta algarabía? Pues bonito yo para volver la espalda. ¿Hay más que reír con todos, tocar las manos, gritar, formar alboroto y dejar rodar la bola? Bullicioso como cascabel y alegre como sonaja, pataplúm... a escribir, y dé donde diere.¹⁴⁵

El párrafo anterior es sólo una muestra de algunos de los elementos retóricos constantes en las crónicas de Prieto, en este caso un exordio, para simular, dentro del mismo espacio textual de la reseña, la experiencia teatral misma. Esto no resulta extraño, pues el mismo Prieto admitía que la prensa era “el apoyo más firme de la libertad y el

¹⁴⁴ Rotker, *op. cit.*, p. 113.

¹⁴⁵ “En el Principal. El héroe por fuerza,” en *El Siglo Diez y Nueve*, 1 de junio de 1842. Las cursivas son mías.

medio más eficaz de difundir conocimientos y popularizar la instrucción.”¹⁴⁶ De igual forma, la cita anterior revela, nuevamente, aspectos de oralidad, como lo son el uso de las onomatopeyas, elementos que, además de acercar más al lector con el texto, muestran también la importancia de la comicidad y la falta de un tono formal en el proyecto de Prieto.

De acuerdo con lo anterior, si el teatro era lugar destinado para las élites que podían pagar ese tipo de espectáculos, la prensa sería el espacio simbólico en el que los lectores potenciales se trasladarían, aunque en un nivel distinto al espectáculo a través de la experiencia relatada y compartida por el cronista. Si bien es verdad que el nivel de analfabetismo era alto en nuestro país, las prácticas de lectura de esos años, como la lectura en voz alta, hacían posible que estos textos llegaran a un mayor público, diferente de los asistentes a dichos espectáculos.

Esto se confirma también en el hecho de que a pesar de que casi todas sus publicaciones fueron escritas en prosa, Guillermo Prieto también presentó algunas otras en forma versificada. Éstas sólo fueron tres durante su primera etapa como crítico teatral, pero demuestran esta concepción de utilidad que el autor de *Memorias de mis tiempos* asignaba a sus escritos.

Sus crónicas no eran sólo información, sino que adquirirían una mayor trascendencia al agregarle un formato sustentado en el valor de la versificación, ya que, como Walter Ong señala, la escritura en verso es un resabio de la oralidad, dado que la poesía, el verso, no sólo se lee sino que se recita o, por lo menos, se lee en voz alta. Lo anterior confirma la preocupación de Prieto porque sus escritos periodísticos tuvieran una mayor difusión, a

¹⁴⁶ Citado en Carlos Monsiváis, “Prólogo” a *A ustedes les consta*, México, ERA, p. 32.

través de redes de lectura en las que el público, capaz de comprar las publicaciones periódicas y leerlas, pudieran repetirlo a otros no lectores.¹⁴⁷

Esta utilización del lenguaje y su cercanía con la oralidad se mezcla, al mismo tiempo, con el tono humorístico en la mayoría de estos textos, ya que para nuestro cronista, al igual que el mismo espectáculo teatral, sus representaciones en el espacio textual debían cumplir también con la función de divertir. El aspecto lúdico era importante, además, como forma de atraer lectores y, al mismo tiempo, de llevarles información.

Si bien Altamirano no creó un espacio simbólico en el que se compartía la experiencia teatral misma, sí construyó una red de conocimiento y de debate. Sus textos no se agotaron en el “contar” el acontecimiento y describir sus detalles. En sus crónicas, más cercanas al ensayo, proporciona reflexiones, análisis de las obras y del contexto en que se inscriben. En ese sentido, la crónica opera en varios niveles. Primero, las descripciones de los eventos incluían también al público lector, aunque no en el grado en que lo hacía Prieto. El cronista plasmaba y compartía su experiencia. Después, la experiencia teatral se convertía en un pretexto bajo el cual era posible poner a discusión, o al menos compartir, ciertas ideas del cronista que de alguna forma iban quedándose presentes en su público, lo iban formando.

Lo anterior a través de dos formas distintas. En primer lugar, con la reflexión y análisis de las obras y los comportamientos a su alrededor, como sucede, por ejemplo, en su “Crónica de teatros IV”¹⁴⁸ en la que el Maestro analiza a detalle el *Drama nuevo*. Este propiciaba, si no el diálogo y la reflexión del conocimiento con el lector, al menos sí el compartir el conocimiento. O en la recreación de escenas con sus personajes ya tratados

¹⁴⁷ Ong, op. cit., p. 119-120.

¹⁴⁸ Ignacio Manuel Altamirano, “Crónica de teatros IV” en *El siglo Diez y Nueve*, México, 10 de marzo de 1868.

con anterioridad, *El calvo* y *Juan Diego*, de una manera mucho más didáctica, respecto del diálogo tú a tú que significaban sus ensayos.

Podemos afirmar entonces que las crónicas de espectáculos abrían un nuevo espacio de sociabilidad para un mayor público, mucho más diverso que el que proporcionaba el mismo espectáculo u otro tipo de artículos periodísticos.

Lectura y escritura

Los géneros son esencialmente sociales, por un lado sirven para mostrar en su discurso las “metas, valores o identidades”¹⁴⁹ del grupo del que surgen y al mismo tiempo ayudan a formar, o reafirmar su identidad. Igualmente, ayudan a crear otras redes de sociabilidad entre distintos grupos, puesto que pueden compartir los mismos discursos.

Esto mismo puede aplicarse para la crónica de espectáculos; al mismo tiempo que sirvieron como medio para compartir ciertas experiencias, propias del grupo, al esparcirlas a través de su lectura, crearon también un público que, lentamente, llegó a compartir los mismos valores y creencias. Por lo tanto, al leer estas crónicas, el público no sólo se iba formando ciertas concepciones respecto de los espectáculos, sino que construía ciertas necesidades de información o reflexión que se esperaba llenar con las mismas crónicas.

Guillermo Prieto concibió estos textos no sólo como artículos informativos, sino que les adjudicó funciones mucho más profundas a través de un proyecto lúdico. Por su parte, Altamirano concibió a la crónica como un modo de compartir, discutir, las

¹⁴⁹ Además de lo anterior, debemos recordar que los géneros no sólo establecen relación y se estructuran con su contexto cultural y de otros géneros, sino también con la situación y los grupos de los que nacen. Devitt, *op.cit.*, p. 39.

reflexiones y el pensamiento con el público para, así, cumplir su labor como guía del pueblo para la mejora de la sociedad. Prieto, a través de entretenimiento buscaba expandir ciertas experiencias y conocimientos culturales al público, así como satirizar ciertas prácticas para enmendarlas sin la necesidad de la crítica directa; además de recrear y representar a la sociedad. A pesar de que las crónicas pueden considerarse como un género de la inmediatez, del que se cree, en esta época no hay repercusión o función mayor que la que podrían tener en el momento de la reseña, ambos autores las utilizaron con fines mayores y como parte del desarrollo de sus proyectos para la sociedad y la nación mexicana que, incluso, servirían para allanar el camino de la práctica cronística y de otros proyectos de nuestra literatura nacional.

**III. LAS CRÓNICAS DE ESPECTÁCULOS DE GUILLERMO PRIETO E
IGNACIO MANUEL ALTAMIRANO: EDUCACIÓN, CRÍTICA Y CULTURA**

LAS CRÓNICAS DE ESPECTÁCULOS DE GUILLERMO PRIETO E IGNACIO MANUEL ALTAMIRANO EN PERSPECTIVA

Desde el siglo pasado ha habido una apertura hacia el estudio de la crónica –en general– principalmente a partir de la revaloración de este género como parte fundamental e incluso como género característico del Modernismo Hispanoamericano, de la mano de notables escritores como Manuel Gutiérrez Nájera, Amado Nervo, Luis G. Urbina, entre otros. Sin embargo, el interés que se ha desarrollado por la crónica finisecular no se ha hecho extensivo hacia la crónica anterior al modernismo, a pesar de que muchas figuras centrales de la segunda mitad del siglo XIX tuvieron una producción cronística importante.

Tal es el caso de Guillermo Prieto e Ignacio Manuel Altamirano, cuyas crónicas se han estudiado, principalmente como fuentes para la historia y, en el específico caso de las crónicas de espectáculos, como fuentes para la historia del teatro en México. Hecho que, por supuesto, es de suma importancia pues gracias a ellas tenemos valiosos estudios sobre la historia de nuestro teatro, un ejemplo es la célebre *Reseña histórica del teatro en México* de Enrique de Olavarría y Ferrari, que ya desde el siglo XIX, a partir de las crónicas de espectáculos que aparecían en la prensa, intentaba dar una idea del desarrollo teatral en nuestro país. Otro ejemplo lo constituyen los significativos volúmenes de *El teatro en México* de Luis Reyes de la Maza quien a partir de esas mismas crónicas de espectáculos nos da un panorama de la actividad teatral en nuestro país a través de sus diferentes épocas y que, además, rescata algunas de estas crónicas.¹⁵⁰ Un caso muy parecido es el de Eduardo

¹⁵⁰ Resulta interesante cómo Reyes de la Maza, al menos en algunos volúmenes, no sólo se interesa por narrar la historia de la actividad teatral sino que emite juicios también acerca de las mismas crónicas. Véase, por

Contreras Soto con su *Teatro mexicano decimonónico* en el que nuevamente se da un panorama del desarrollo teatral en el siglo XIX a partir de crónicas decimonónicas que, además, se rescatan como corpus de trabajo. Un ejemplo más, aunque mucho más específico, es el de *Una cultura en movimiento. La prensa musical de la ciudad de México (1860-1910)* de Olivia Moreno Gamboa que, si bien se centra en la prensa musical, también utiliza las crónicas de espectáculo como fuente para recrear el ambiente musical de la época y como antecedente de las publicaciones especializadas en música.

No se debe olvidar tampoco el esfuerzo por rescatar de las páginas de los periódicos estas publicaciones para incorporarlas a las obras completas de nuestros autores. Me refiero a las obras completas de Ignacio Manuel Altamirano editadas por CONACULTA y cuyos tomos dedicados a las “Crónicas teatrales” –con este nombre aparecen– tienen prólogo y notas del estudioso de teatro Héctor Azar.¹⁵¹ De igual forma tenemos las obras completas de Guillermo Prieto, editadas también por CONACULTA, bajo la dirección de Boris Jélomer, que presentan un tomo dedicado a las “Crónicas de teatro y variedades literarias” con prólogo de Leticia Algaba.

Por todo lo anterior resulta interesante –y necesario– un replanteamiento de la producción cronística de espectáculos de ambos autores para interpretar y estudiar en función de sí mismas, de su contexto e historicidad estas crónicas.

ejemplo, sus vinculaciones de la crónica de espectáculos de Guillermo Prieto con el cuadro de costumbres y el intento por explicar ese fenómeno. Por otra parte, habla de las crónicas de Ignacio Manuel Altamirano como fuente más bien histórica a pesar de que lo describe como “si no el mejor, sí uno de los pocos críticos teatrales auténticos que en México han sido, y quien, además de sus profundos estudios de análisis literario, de sus novelas y de sus cuentos, nos ha dejado el archivo espléndido de sus crónicas teatrales”. Luis Reyes de la Maza, *El teatro en México en la época de Santa Anna I. (1840-1850)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Imprenta Universitaria, 1962 y *El teatro en México en la época de Juárez (1868-1872)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Imprenta Universitaria, 1961, p. 14.

¹⁵¹ No hace falta recordar que, como se comentó en el capítulo anterior, estos tomos aparecen así puesto que el título de estas columnas aparecían como dedicadas a las actividades de teatro, sin embargo, dada la forma miscelánea de Altamirano al escribir sus crónicas, muchas otras aparecidas en los tomos de “Crónicas”, cuyo prólogo hecho por Carlos Monsiváis, resulta también de suma importancia, se refieren también a espectáculos, incluso de manera total.

LA CONSTRUCCIÓN DE DISCURSOS EN LAS CRÓNICAS DE ESPECTÁCULOS DE GUILLERMO PRIETO E IGNACIO MANUEL ALTAMIRANO

Como ya se mencionó en capítulos anteriores, durante los últimos años de la primera mitad del siglo XIX y las primeras décadas de su segunda mitad, los escritores adjudicaron a su actividad literaria “un sentimiento de misión” ante la sociedad, producto de las necesidades de la época en la que surgían.¹⁵² La crónica, como parte de la escritura, no quedaba fuera de ese sentido de “utilidad” atribuida a todo el periodismo y se convertía entonces en el espacio idóneo para llenar los huecos culturales provocados por la poca lectura y producción de libros¹⁵³; en el caso de las crónicas de espectáculos, esta misión también se ligaba con las funciones designadas al teatro decimonónico, a saber, la enseñanza moral y de intervención política para emancipación intelectual y cultural que consolidara lo nacional.

A diferencia de las crónicas modernistas que surgieron a finales de ese mismo siglo y cuyas preocupaciones se centraban en la promoción de un cambio de paradigma estético y artístico, las crónicas de espectáculos de Guillermo Prieto e Ignacio Manuel Altamirano tenían objetivos mayores vinculados con la mejora social que también formaban parte de una necesidad política e ideológica.

Tanto *Fidel* como el autor de *Clemencia* concedieron a sus crónicas una función más importante: la educación del público para formar una sociedad civilizada, consciente y apta para el desarrollo del país. Si la crónica adquiría esta dimensión didáctica, esto es, si el

¹⁵² Cabe mencionar que si bien estamos situados ya en el siglo XIX, es claro que estas ideas eran aún producto de un discurso ilustrado que durante esta época convivió y se mezcló con una percepción romántica. *Cfr.* Jorge Ruedas de la Serna, “Prólogo” a *La misión del escritor: ensayos mexicanos del siglo XIX*, México, UNAM, 1996, p. 7-8.

¹⁵³ Carlos Monsiváis, “Ignacio Manuel Altamirano, cronista” en Ignacio Manuel Altamirano, *Obras Completas VII, Crónicas 1*, edición, prólogo y notas de Carlos Monsiváis, México, Dirección General de Publicaciones y Medios de la SEP, 1987, p. 14

discurso se orientaba al público, el cronista o crítico de espectáculos se convertía entonces en un guía que, a través de sus textos, formaba y educaba a sus lectores. Ello daría como resultado la formación de una sociedad civilizada a través de un discurso que, específicamente en el caso de las crónicas de espectáculos, venía a cerrar un círculo de “educación” y “civilización”. Este circuito comenzaba con la exposición de la sociedad al momento de asistir a los diferentes espectáculos y que finalizaba con la lectura de las crónicas de espectáculos.¹⁵⁴

Así, de acuerdo con nuestro corpus y como se verá de manera más clara a lo largo de este capítulo, las crónicas analizaban a los espectáculos a partir de diferentes niveles: desde la apreciación y valoración de la puesta en escena, es decir, trataban a los espectáculos en su desarrollo (actores, escenografía, vestuario, adaptación); desde el contexto y la sociabilidad de la puesta en escena, esto es, lo que rodeaba al espectáculo (el comportamiento del público, la situación de los teatros y el manejo de éstos por los empresarios); y también desde el estudio de la obra dramática misma, es decir, el guion teatral o la composición musical (composición, manejo de temas, versificación, calidad teatral).

Me atrevo a pensar, incluso, que debido a que estas crónicas abordaban todos estos niveles del espectáculo, en ciertas ocasiones, los discursos no sólo funcionaron en conjunto con el asistir a los espectáculos, sino que incluso intentaban suplir la asistencia. Estos discursos pudieron consolidarse como discursos “democratizadores” de la actividad teatral hacia otras esferas de la población, que si bien no tenía acceso a los espectáculos por falta

¹⁵⁴ Recordemos también que el discurso ilustrado había también traído la idea de que el arte, ya fuera en su producción, apreciación y comprensión era una expresión del grado de civilización de un pueblo. Ruedas de la Serna, *op. cit.* p. 11-12 y Esther Martínez Luna, *El debate literario en el Diario de México. (1805-1812)*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2011, p. 77.

de recursos, sí podía “suplir” esa experiencia con la lectura –aunque fuera de manera indirecta, a partir de las prácticas de la época: la lectura en voz alta, para compartir la información con otras esferas sociales– de las crónicas de espectáculos.¹⁵⁵

A pesar de que ambos autores compartieron un objetivo didáctico, ya que con sus crónicas cerraban ese círculo de “alfabetización”, es preciso recordar que sus proyectos siguieron caminos diferentes para su desarrollo. Estas diferencias quizá respondan a las distintas temporalidades en las que ambos escribieron, a los contextos y acontecimientos que vivieron y que propiciaron un contraste en su propia concepción de realidad.¹⁵⁶ Tanto la manera de concebir la necesidad de educación, la forma de llevarla a cabo y la concepción de “lo que se debe educar” fueron distintas. En consecuencia nos encontramos ante la construcción de discursos a partir de diferentes proyectos que se diferenciaron en cuanto a la concepción de su labor didáctica, a la construcción formal, el tratamiento de ciertas temáticas e incluso de la visión del público al que iban dirigidos.

¹⁵⁵ Como se apuntó anteriormente el fenómeno de la democratización del espectáculo se da con mucha más fuerza en los escritos de Guillermo Prieto, cuyos elementos que se verán con mayor atención en los apartados, apuntan muchas veces al deseo por compartir, a través de estas crónicas, la experiencia teatral misma. De hecho el propio Altamirano al hablar de las crónicas de Luis G. Ortiz admite muchas funciones para las crónicas, que bien pudo tomar el mismo para sus propios escritos. Si bien no habla exactamente de otros estratos sociales, sus crónicas en realidad pudieron haber cumplido también otras funciones además de las apuntadas: “Por mil motivos eran agradables y útiles estas revistas semanarias, como lo son en todos los países cultos. En México, el pobre enfermo o la señora a quienes por motivos de salud u otros cuidados les es imposible asistir a los espectáculos y a los paseos, se contentan al menos en su clausura leyendo estas descripciones animadas y risueñas [...]. Para el sencillo lugareño o la provincianita, ansiosos de conocer esta ciudad, que con todo y encerrar en su seno tantos dolores y tantas miserias, se les figura un paraíso de delicias, esas crónicas eran doblemente interesantes. [...] Los pueblos que quieran conocernos a fondo hoy o mañana, tendrán que juzgarnos no sólo por la historia de nuestros sucesos políticos, sino por las crónicas de nuestras costumbres.” “Revista teatral” en *El Siglo Diez y Nueve*, 31 de enero de 1868.

¹⁵⁶ Recordemos que la mayor producción de crónicas de espectáculo de Prieto se da en la década de los años cuarenta, mientras que Altamirano comienza a escribir sus crónicas a finales de la década de los sesenta. Ambos autores vivieron distintas etapas en un siglo que estuvo marcado por la desestabilidad que sólo se logró terminar, de cierta manera, a finales de siglo.

A partir de lo anterior podríamos plantear la siguiente pregunta: ¿cómo concibió y cómo logró Guillermo Prieto llevar a cabo su objetivo didáctico a través de sus crónicas? Debemos decir primero que para Prieto la función de las crónicas de espectáculos estaba íntimamente ligada a su concepción de la actividad teatral misma. Es decir, las crónicas, antes que ser simplemente didácticas e incluso para poder serlo, debían ser “una de tantas diversiones”, un medio de entretenimiento más, que el simple medio para transmitir información. De tal forma, sus crónicas estaban siempre ligadas, como se mencionó en el capítulo anterior, a una función lúdica que se expresaba a partir de diversos elementos para llamar la atención de los lectores, muchos de los cuales se convirtieron en aspectos característicos en la construcción formal de sus discursos.

El uso constante de exordios para presentar sus temas, además del recurso de la oralidad, que son posibles de observar sobre todo en sus primeros escritos, se convirtieron en elementos formales característicos de las crónicas teatrales de Prieto:

Para decir desatinos, / así sin temor a Dios, / para dar una mojada / al gallo de la pasión. Para eso, amables lectores / para eso me pinto yo. / ¿Por qué humedecer la pluma / en tinta de adulación, / cuando es mi musa tan libre / como el viento y como el sol? / Al grano, y pocas palabras, / y no me arredre el temor / que me señale Belchite / con faz torva a lo sayón.¹⁵⁷

¹⁵⁷ *Fidel*, “En el Nuevo México. *La hija de Cromwell*” en *El Siglo Diez y Nueve*, 17 de junio de 1843, p. 3. Recordemos que otro elemento de la oralidad era la escritura en verso de muchas de sus crónicas. Otro ejemplo del efecto lúdico que brindaban los elementos formales del exordio y la oralidad la encontramos en su crónica “En el Nuevo México. *El barbero del rey de Aragón*” en *El Siglo Diez y Nueve*, 11 de diciembre de 1842, pp. 3-4: “Más florido que el vergel / y más risueño que abril, / en estos versos *Fidel* / pinte un ilustre doncel /de la chusma barberil. Que así maneja el estoque / como la aguda lanceta, / y que por una coqueta / no quiere ni rey ni roque, / y fastidia la luneta. Y hay barberos de talentos / que así escriben cual rasuran, / que se plegan a los vientos, / y más de cuatro figuran / en grandes pronunciamientos”.

Estos elementos característicos de la primera etapa de Prieto como cronista de espectáculos, tenían la función de introducir el tema de la crónica y muestran la concepción lúdica que Prieto tenía de sus discursos. En sus primeros años de producción pocas veces se encuentra una crítica, un juicio, un análisis del espectáculo a reseñar o reflexiones acerca del teatro y del arte mismo. Podemos decir que en sus inicios, es decir en su época de mayor producción, sus textos se caracterizaron más por ser un espacio para la recreación del público. ¿En dónde queda entonces el sentido didáctico? En realidad la diversión, lo lúdico, eran formas de educar a los lectores. Por lo mismo, *Fidel* no marcaba una diferencia entre él y su público lector, puesto que les hablaba de una manera similar a la oral, en un registro familiar y juguetón que, en palabras de Leticia Algaba, hace que se reconozca en Prieto este “quehacer gozoso, disfrute del espectáculo teatral que se desea comunicar con franca espontaneidad a los lectores en el discurso más cotidiano de la conversación”¹⁵⁸. Este gusto por la conversación muestra, ante todo, que las crónicas de espectáculos de Prieto eran más bien un espacio abierto para el público, en el que tanto lectores como el autor, al menos en cierto nivel, podían convivir a través del texto.

Una constante preocupación en las crónicas de Prieto fue la de contar la historia de los dramas representados y, muchas veces, ilustrarlas con citas completas de los diálogos de las obras comentadas. Este elemento resulta revelador en el estudio de los discursos de Prieto, puesto que, aunque no fuera de una manera totalmente consciente, sus crónicas de espectáculos contribuyeron a la difusión de manera mucho más democrática del arte teatral. Basta decir que si bien muchas personas no tenían los recursos suficientes para asistir al teatro, a través de las crónicas podían conocer los argumentos de los dramas más populares

¹⁵⁸ Leticia Algaba, “Prólogo” a Guillermo Prieto, *Crónicas de teatro y variedades literarias*, compilación, presentación y notas de Boris Rosen Jélomer, prólogo de Leticia Algaba, México, Dirección General de Publicaciones del Conaculta, 1994, p. 21. (Obras completas X).

que circulaban en nuestro país durante esos años. La democratización no era solo de los espectáculos sino de la cultura, pues aunque fuera de manera general y sin haber visto completamente la representación, el público podría conocer, a partir de la opinión y la narración de su “guía” algunas obras teatrales e incluso reconocer ciertas partes.¹⁵⁹

A pesar de lo anterior las crónicas de Prieto no dejaban completamente de lado la crítica. Si bien sus discursos se caracterizan por su tono lúdico y ameno, por la narración y el énfasis en compartir la experiencia, es verdad que también emiten opiniones y reflexiones, salvo que, a diferencia de Altamirano como se verá más adelante, Prieto no abandonó su tono ligero e incluso solía ser irónico respecto a ciertos comportamientos sociales. Así por ejemplo irónicamente describe al personaje de la obra *El héroe por fuerza*:

Están ustedes para bien saber, que éste era un cervecero, nada más que cervecero, que hacía cerveza; buen hombre a carta cabal; llamábase Daniel Robinson. Al maldito (vean ustedes lo que es el progreso) se le metió en la cabeza aumentar la población de su casa con media docena de chiquillos suyos, que le gritaran, le tiraran de la casaca, le pellizcaran las pantorrillas, etcétera.¹⁶⁰

Las crónicas de Guillermo Prieto podrían definirse, de acuerdo con lo anterior, como un proyecto didáctico lúdico, que más que buscar una educación formal y seria, prefería la sátira, la ironía e incluso la risa como una forma indirecta de educar y civilizar a la sociedad, a partir de la sociabilización del conocimiento, específicamente, de los

¹⁵⁹ Ejemplos de ellos son las crónicas de 1842 “En el Principal. *No siempre el amor es ciego*” en *El Siglo Diez y Nueve*, 11 de junio de 1842, p. 2, en la que se citan diálogos enormes o “En el Principal. *Roberto de Artewelde*” en *El Siglo Diez y Nueve*, 19 de junio de 1842, en donde se pone mucho más énfasis en narrar acto por acto, la historia.

¹⁶⁰ “En el Principal. *El héroe por fuerza*”, en *El Siglo Diez y Nueve*, 1 de junio de 1842, p. 3-4. Esta es una muestra de los juicios críticos que podía hacer

espectáculos. Estos elementos nos remiten evidentemente a las prácticas ilustradas del siglo XVIII que, como es posible observar, seguían vigentes a principios del siglo XIX en muchos de nuestros autores más importantes, lo que pone de manifiesto que tanto las ideas ilustradas como las concepciones traídas por el Romanticismo convivieron y se completaron durante esta centuria.

Ignacio Manuel Altamirano: la labor magistral

Si bien Ignacio Manuel Altamirano compartió con Guillermo Prieto el objetivo didáctico, lo llevó a cabo de formas distintas. Altamirano dirigió en sus crónicas la función educativa con mucha más fuerza y seriedad. Sus crónicas están lejos del tono festivo de *Fidel* y se concretan más en emitir juicios de valor, hacer críticas y expresar opiniones de manera muy directa.

Pero si bien el objetivo parece ser igual al de Prieto, no olvidemos que para la década de los sesenta, momento en el que Altamirano comenzó su labor como cronista de espectáculos, la realidad en la que vivía ya era totalmente distinta a la de su antecesor. La inestabilidad social del país había sido constante desde las primeras décadas de su Independencia –el debut de Prieto como cronista de espectáculos se dio en uno de los tantos gobiernos de Antonio López de Santa Anna–, en esa época el país aún no había sufrido algunos de sus peores momentos. Cuando Altamirano comenzó su producción en 1868, el país había pasado por muchos acontecimientos terribles en muy poco tiempo,¹⁶¹ por lo que

¹⁶¹ Recordemos la invasión estadounidense de 1846, la pérdida de los territorios mexicanos del norte un año más tarde, tras poner el fin a dicha guerra; la proclamación de la conocida “Ley Juárez” en 1855; el decreto de la “Ley Lerdo” un año después; la Guerra de Reforma de 1858 a 1861; el inicio y fin del Segundo Imperio, por mencionar sólo algunos acontecimientos determinantes en nuestra historia.

nuestro escritor veía que la sociedad mexicana necesitaba un guía que ayudara a llegar a la estabilidad y unión que se requería en ese momento.¹⁶²

Una vez que el país logró una cierta estabilidad política, Altamirano percibió ahora su deber en las letras: llevar través de “[sus] artículos, ensayos y crónicas a la pedagogía incruenta, la formación diaria del lector, en ejercicio casi involuntario de la responsabilidad ciudadana”¹⁶³. Por lo tanto, su labor periodística adquiría una función pedagógica que aspiraba a una unidad y a un mejoramiento e integración de la sociedad mexicana,¹⁶⁴ lo que no dejaba fuera a sus crónicas de espectáculos.

La labor como cronista fue para Altamirano una verdadera responsabilidad que se reflejó en los tonos siempre serios de sus escritos, consciente de su función de guía, de maestro, que tiene que llevar de la mano al lector; no solía dejar de lado el tono severo y la seriedad que la ocasión ameritaba, debido a que para Altamirano, la función de sus crónicas estaba ligada con la del teatro mismo.

Para el fundador de *El Renacimiento*, los espectáculos no eran simple diversión, sino una escuela de “virtud y de progreso”¹⁶⁵ para la civilización de la sociedad. Así, ya en 1876 Altamirano confirmaba su creencia en el teatro, que había evidenciado desde sus primeros escritos:

Si el teatro no debe servir sino para divertir los ocios de un público soñoliento y antojadizo, si las obras dramáticas no deben ser más que espectáculos sin trascendencia moral, como las magias o las vistas disolventes, si el arte no debe ser

¹⁶² Recordemos que justamente una de las razones de su proyecto de “literatura nacional” fue la estabilidad apenas lograda en México después del Segundo Imperio, por lo que en 1869 fundó su revista *El Renacimiento*.

¹⁶³ Carlos Monsiváis, “Ignacio Manuel Altamirano, cronista” en Ignacio Manuel Altamirano, *Obras Completas VII, Crónicas I*, edición, prólogo y notas de Carlos Monsiváis, México, Dirección General de Publicaciones y Medios de la SEP, 1987, p. 14.

¹⁶⁴ José Luis Martínez, *op. cit.*, p. 23.

¹⁶⁵ “El suplicio de una mujer” en *El Federalista*, 20 de mayo de 1876.

una de las manifestaciones de la *civilización y el progreso*, entonces la gloria, esa hija del cielo, debe batir sus alas abandonando un templo profanado y dirigirse a otras regiones, para posarse sobre otros lugares, a fin de salvar su pureza y su carácter divino, y no confundirse con esa vieja bailarina, cubierta de oropel que toma su nombre para prodigar fáciles caricias a los cortesanos de la vanidad social.¹⁶⁶

Como vemos en la cita anterior, el tono y la forma de escritura de Altamirano reflejaba su visión acerca de la educación que debía estar presente no sólo en las actividades teatrales, sino en las mismas crónicas que se convertían en un espacio de educación del público, en el que el cronista se presentaba como un maestro que formaba, enseñaba y daba cátedra a través de sus textos. En conjunto, tanto espectáculos como crónicas constituían un ciclo completo de alfabetización artística, de civilización, para el pueblo. Aunque en muchas ocasiones este círculo no estaría completo, al menos el espacio de las crónicas brindaría parte de esa educación para sus lectores.

El proyecto educativo de Altamirano no sólo tenía la intención de contribuir a una mejora social, sino que la necesidad de civilizar a la sociedad estaba vinculada también con un deseo de formar una identidad nacional primero, y una literatura propia después.¹⁶⁷

Para cuando Altamirano comenzó con su labor cronística, ya no era suficiente mostrarse en contra de los colonizadores, sino que necesitaba establecer al pueblo como

¹⁶⁶ *Ídem*. Las cursivas son mías.

¹⁶⁷ Recordemos la crónica de Altamirano antes citada en donde afirma que sus escritos son una forma de que “[l]os pueblos que quieran conocernos a fondo hoy o mañana, tendrán que juzgarnos no sólo por la historia de nuestros sucesos políticos, sino por las crónicas de nuestras costumbres. [...] Con los pueblos es lo mismo y de más trascendencia todavía un juicio ligero, porque la historia es el libro de la posteridad y el honor de un pueblo es más sagrado que el honor de un individuo.” Ignacio Manuel Altamirano en “Revista teatral” en *El Siglo Diez y Nueve*, 31 de enero de 1868. En Altamirano, a diferencia de Prieto, encontramos la necesidad de establecer al pueblo mexicano como una nación que poseyera una identidad propia. Prieto escribía, es cierto, ya en el México independiente, mas sus preocupaciones seguían muy ligadas a las del siglo anterior. A pesar de que vivió una época cruenta, debido a la poca estabilidad política de inicios de siglo XIX, dichos conflictos fueron diferentes a los que enfrentó Altamirano: ya se habían dado varias intervenciones de países distintos, es decir, ya no se intentaba alejarse de la monarquía española, sino establecerse como una nación igual a otras de gran renombre.

una nación, como una comunidad con su propia historia, cultura, arte, y que se estableciera como tal ante otras naciones.¹⁶⁸

Así podemos decir que el proyecto de Ignacio Manuel Altamirano era en realidad más elaborado que el proyecto lúdico de Guillermo Prieto. Quizá por ello, consciente de la gran importancia de su labor, el autor de *Julia* solía escribir siempre en un tono serio. No obstante, en cierta parte de su producción cronística nuestro autor decidió hacer de lado su seriedad y su figura magistral para adoptar una forma distinta de escritura. Este cambio se dio justamente en el periódico el *Monitor Republicano*, publicación cuyo objetivo principal era fungir como una guía, como un “monitor” para la educación del pueblo. Y es quizá por esta razón que Altamirano, consciente de que su trabajo debía llegar a un público mayor, prefirió abrirse a un nuevo modelo que fuera entretenido y más ligero para no perder el interés de sus lectores y que, una vez con la atención deseada, “sugiriera” en lugar de aseverar y señalar, esto es, crear un espacio en el que el público no fuera guiado por una figura superior, sino en el que se encontrara con “iguales”, a partir de los que le fuera posible aprender.

Al adoptar esta forma de escritura, Altamirano siempre cubrió su identidad con el seudónimo *Próspero*.¹⁶⁹ Entonces se presentaba como un crítico que dibujaba opiniones acerca de los espectáculos en todos sus niveles, daba a entender en lugar de enjuiciar, aludía y se burlaba sin tomar plena responsabilidad. Esto a partir de la creación e intervención de dos personajes en sus crónicas.

¹⁶⁸ De acuerdo con Benedict Anderson para las generaciones que heredaron el primer nacionalismo, “ya no era posible ‘recuperar/ El primer rapto inconsciente’ de sus predecesores revolucionarios” por lo que su interpretación del nacionalismo se refería más bien a “la expresión de una tradición histórica de continuidad serial” puesto que, como el mismo autor declara, el nacionalismo no era únicamente un asunto político, sino también cultural. Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 270.

¹⁶⁹ Recordemos que este seudónimo fue utilizado también en su única aparición en el periódico *La Orquesta*, debido que se trataba de una publicación de oposición.

Por una parte existía el *Calvo*, hombre civilizado y experto en espectáculos, figura inteligente, perspicaz y que nunca se detenía al dar su opinión; en suma, de manera irónica y juguetona, un individuo cuyo nombre lo definía: “no tenía un pelo de tonto”.¹⁷⁰ A través de la voz de este personaje, Altamirano emitía los juicios que podríamos considerar más claros y polémicos. Así por ejemplo, el *Calvo* bautizó al público o, mejor dicho, al pueblo mexicano que no comprendía las actividades teatrales, con el nombre de *Juan Diego*:

El buen pueblo mexicano, a quien podemos llamar Juan Diego, tiene gustos singulares, [...] ¿qué dice usted? Por qué no le hemos de llamar Juan Diego al pueblo de México, [...] es un nombre que le conviene por mil títulos a México: primero, porque es un pueblo especialmente *mariano*, [...] y luego, por otras mil causas que sería largo referir. Los pueblos tienen los gobiernos que se merecen y los nombres que les convienen.¹⁷¹

Juan Diego representaba a una colectividad y como personaje apareció constantemente en las crónicas de Altamirano, aunque no de forma activa, puesto que sólo se hacía mención de él en las charlas que sostenían *Próspero*¹⁷² y el *Calvo*. El nombre que le asignaba el *Calvo* –o Altamirano– al pueblo resulta interesante por muchas razones. Primero, porque el nombre de *Juan Diego* remitía a un discurso religioso relacionado con devoción mariana que de hecho se señala en la crónica. *Juan Diego*, el pueblo, sería así el personaje o la colectividad a la que se le revelaría algo sagrado, en este caso, el saber, la

¹⁷⁰ Si ponemos atención en la onomástica, en efecto el nombre caracteriza al personaje. Resulta interesante que además Altamirano en sus discursos solía decir que los teatros estaban llenos de “calvos”, quizá refiriéndose, primero, a los apasionados de los espectáculos, quienes no se incomodaban en omitir opiniones, pero también aludiendo al hecho de que los que asistían al teatro solían tener ese grado cultural que caracterizaba a su personaje.

¹⁷¹ *Próspero*, “El teatro” en *Monitor Republicano*, 16 de agosto de 1868.

¹⁷² Nótese que en esta forma de escritura incluso el mismo *Próspero* aparece como personaje. Esto confirma que se buscaba crear un espacio en el que tanto lectores como personajes, en este caso el escritor, conviviera con el público lector.

civilización, el espectáculo. Miremos el hecho de que el nombre *Juan Diego* implica ya, como parte de su historia mítica varios aspectos. Primero el hecho de que se trate de un personaje indígena y, además, sin instrucción. Pero que se le otorgue la gracia de ver a la divinidad, a la sabiduría, en ese caso representada por la Virgen de Guadalupe. Así el pueblo sería aquél al que se le tiene que revelar esa sabiduría de la cultura, del arte, a través de las crónicas de espectáculos. No obstante, en el nombre de *Juan Diego* hay también una crítica por parte del cronista al pueblo mexicano.

Ésta se refería al hecho de que la sociedad decimonónica, quizá por su falta de civilización aunada a las situaciones políticas y sociales que estaba viviendo, como la secularización, tuvo la necesidad de trasladar su devoción religiosa a otros ámbitos. Así, mucha gente “adoraba” a los artistas sin ninguna justificación, puesto que no comprendía en realidad el arte.

Justamente en la primera crónica en la que se menciona a *Juan Diego* se describe al *Calvo* en una charla con *Próspero* acerca de la enorme atención que muchas de las señoritas del público, incluyendo su supuesta enamorada, prestaban a uno de los cantantes en escena:

[M]ire usted, una sola sombra empaña este cielo color de perla. La chica fija mucho su antejo en el palco escénico cuando Mateos canta, ¿será que el bello tenor le simpatiza? En verdad, que no es la única que hace esto, y más de cuatro pollos que conozco que se fríen en el patio cada vez que Mateos sale a cantar [...]¹⁷³,

¹⁷³ *Ídem*. Este aspecto es señalado ya por Carlos Monsiváis como un efecto ante las circunstancias de secularización que se vivían en nuestro país. Así plantea que Altamirano se asombra constantemente ante “su incompreensión inevitable ante el proceso de secularización en las clases pobres, donde el impulso religioso, antes restringido, alcanza progresivamente a los caudillos y a los dioses del espectáculo. [...] Sólo están al tanto del éxito de un mexicano en el extranjero, y se estremece la porción de su nacionalismo contaminado de religiosidad, de la pasión inocultable que le atribuye a la nación atributos ultraterrenos”. Monsiváis, *op. cit.*, p. 23.

El pueblo había creado entonces una cierta devoción por los famosos –no muy lejana a la de la actualidad– que el cronista encontraba errónea¹⁷⁴, por lo que sentía la obligación de guiar entonces hacia la secularización del espectáculo a través de sus escritos, de una enseñanza que permitiera educar al público para tener un juicio verdaderamente crítico ante ellos o conocer y apreciar el verdadero arte.

Otro elemento de suma importancia en las crónicas de Altamirano, y que quizá refleja también la preocupación por hacer más amenos sus discursos, se dio de igual manera en el *Monitor Republicano*. Me refiero a la inserción de una narración, seguramente de la invención del cronista, que cuenta la historia de las desgracias de una mujer –ávida asistente al teatro– que anteponía su interés por el dinero y los lujos, al amor verdadero y la fidelidad. Esta historia se prolongó durante tres números, a manera de una pequeña novelita por entregas, lo que sin duda garantizó la lectura por parte de su público de su siguiente crónica para no quedarse con la duda del fin que tendría su protagonista.¹⁷⁵

Con ello queda claro que Altamirano tenía también la consciencia de que parte de su público eran señoritas que, además de ir al teatro, tenían por diversión leer el periódico y esperaban otro tipo de textos que reflejaran sus intereses. Resulta importante que justamente en esta historia, dedicada mayor o exclusivamente a las féminas del hogar, se

¹⁷⁴ Esto debido a que, como la devoción religiosa, podía considerarse como un hecho sin una justificación. Como vimos en un ejemplo anterior, Altamirano estaba de acuerdo con elogiar a los artistas, principalmente porque eran muestra de la civilización de México, siempre que se entendiera su labor y se apreciaran verdaderos talentos; sin embargo, en este caso, la devoción parecía ser ya algo común y no algo que ayudara a mostrar la capacidad del pueblo.

¹⁷⁵ Próspero, “El teatro” en el *Monitor Republicano*, 19 y 26 de julio y 2 de agosto de 1868. Nótese además que en esta narración también existe un afán didáctico en un nivel moral, pero a través de una clásica historia de amor que mucho nos recuerda a sus novelas *Clemencia* o *El Zarco*. A partir de personajes tipos, una dama rubia que con el paso de los años cae en la avaricia y desprecia a su joven benefactor y enamorado, hombre trabajador y de virtudes, para casarse con un rico empresario. No es difícil adivinar el final en el que la pareja de la rubia y el empresario terminan en la ruina monetaria y sentimental, mientras que el joven de valores se casa con una dama digna de sus virtudes.

emitía un relato con un claro objetivo moral,¹⁷⁶ sin tocar el análisis de los valores estéticos de los espectáculos. De hecho sólo se ligaba a la protagonista al teatro, por su comportamiento presuntuoso.

El maestro Altamirano concebía también a sus crónicas como medio para educar y mejorar a la sociedad, pero a diferencia de Prieto, se encontraba más alejado ya de los preceptos dieciochescos y, en cambio, buscaba que el público encontrara en sus escritos una guía para que su comportamiento y su educación, fueran propias de la nueva nación que se estaba forjando. Si bien intentó una veta menos seria y más atractiva para sus lectores, lo hizo en un solo diario y gracias a que su seudónimo *Próspero* lo protegía. Esto quizá debido al reconocimiento que ya gozaba con su nombre real en el mundo del periodismo. No obstante, a pesar de sus juegos e invenciones, Altamirano apareció siempre en sus crónicas como una figura seria, que se asumía como un maestro, como un protector de la sociedad indefensa a la que debe “enseñar todo lo que puede serle necesario.”¹⁷⁷

LAS PRÁCTICAS DE SOCIABILIDAD EN LA LABOR CRONÍSTICA

Uno de los elementos tratados por ambos autores en sus crónicas de espectáculos fue el del retrato de la sociedad como contexto de los espectáculos, es decir, a las prácticas de sociabilidad que rodeaban e incluían a las actividades teatrales. Esto, necesariamente, apelaba a la aprehensión de la realidad de la época y de la sociedad decimonónica. Ambos autores estuvieron interesados en mostrar los espectáculos y su sociabilidad, aunque,

¹⁷⁶ En la crónica hay comentarios acerca de la obra, pero específicamente la historia está hecha para dar una lección a las lectoras.

¹⁷⁷ “En lugar de bosquejos” en *El Federalista*, 8 de mayo de 1871.

nuevamente, lo llevaron a cabo de diferentes maneras, resultado de las distintas concepciones de su entorno y de los momentos en los que se desarrollaron.

En las crónicas teatrales de Prieto son constantes los retratos de la sociedad, de su comportamiento y de su entorno, de la realidad de la ciudad en su momento. Como se adelantó en el capítulo anterior, estos retratos estaban sumamente ligados a ciertos elementos costumbristas, pese a que, debe aclararse, sus crónicas no eran cuadros de costumbres. Aun así, el uso de estos elementos en las crónicas refleja el interés y la importancia que el autor de *Musa callejera* veía en el costumbrismo, cuya función, en sus propias palabras, era mayor que el simple retrato de la sociedad:

Si la primera de nuestras necesidades, como yo creo, es la de la morigeración social, si el verdadero espíritu de una revolución verdaderamente regeneradora ha de ser moral, los cuadros de costumbres adquieren suma importancia, aunque no sea más que poniendo a los ojos del vulgo, bajo el velo risueño de la alegoría y entre las flores de una crítica sagaz, este cuadro espantoso de confusión y desconcierto que hoy presentamos.¹⁷⁸

A partir de esta cita es imposible ignorar el claro afán normativo y conservador que puede verse en nuestro cronista y que está íntimamente ligado al recurso de la ridiculización y la ironía, propias del proyecto discursivo de Prieto que se comentó en la primera parte de este capítulo. Es decir, en las crónicas teatrales de *Fidel* existía una preocupación por retratar los tipos de la sociedad de su tiempo, el comportamiento de la sociedad, así como sus actividades. Todas ellas tenían el objetivo de conservar lo que se

¹⁷⁸ Citado en Carlos Monsiváis, *A ustedes les consta: antología de la crónica en México*. México: Era, 1980, p. 26.

consideraba como las “buenas costumbres” al poner en evidencia y ridiculizar lo que se consideraba “un mal comportamiento”.¹⁷⁹

Ahora bien, mucho del retrato social que se hacía en las crónicas del autor de *Memorias de mis tiempos* se concentraba en la narración del contexto alrededor del acontecimiento teatral y no se limitaba a narrar únicamente el momento en que se llevaba a cabo el espectáculo –la reseña y opinión de la puesta en escena–. Es decir, *Fidel* no se centraba únicamente en la narración, crítica o reseña del espectáculo (obra de teatro, concierto, baile, etc.), sino que su crónica tomaba como acontecimiento teatral todos los elementos sociales que lo acompañaban.

Por ejemplo, en muchas de las reseñas de este autor se incluía la descripción del teatro –tanto del espacio físico como de su personal (acomodadores, empresarios)–, de los espectadores, de la misma manera se incluía la experiencia misma del traslado al teatro con todo lo que esto implicaba. Una de las principales preocupaciones de las crónicas de Prieto era la de retratar al espectáculo no simplemente como un acontecimiento en su nivel artístico sino como un acontecimiento que implicaba una sociabilidad¹⁸⁰:

Con tal atrición caminé la noche del domingo al Nuevo México, y no tuve que observar ni criticar nada; derretíase mi corazón de júbilo, y brotaban de mis labios los encomios. La banqueta de la acera que conduce a la entrada al teatro parecióme económica y ventajosa en la estación actual, porque agrupados a la entrada y salida los concurrentes, el frío se nota poco; además, si alguien interrumpe la marcha o por subir a los coches o por saludar, hay la ventaja de calcular el empedrado y confundirse entre los carruajes, lo que puede resultar

¹⁷⁹ Como se comentó en capítulos anteriores, esto es precisamente lo que Esther Martínez Luna ha definido como un “costumbrismo ilustrado” que más que representar el “ideal” o “lo meramente mexicano” tenían una “intención moralizante y pedagógica que intentaba enseñar lo que no era correcto y lo que debía ser la norma de las buenas costumbres”. Martínez Luna, *op. cit.*, p. 133.

¹⁸⁰ Recordemos que como se ha referido antes, sobre todo a inicios del siglo XIX, la gente asistía a los teatros simplemente para hacer vida social, dejarse ver, charlar, conocer gente, etc., y no precisamente para ver las obras o escuchar los conciertos. Además fue una idea común que se mantuvo durante todo el siglo, el considerar a la actividad teatral como un todo.

en beneficio de la nueva industria sobre piernas *de palo*; en fin, más vale poco y bueno, si no dígalo la banqueta de la calle de San Francisco, cuya vista debe regocijar a los médicos y cirujanos.¹⁸¹

En efecto, las crónicas teatrales de Prieto se convertían de pronto en el relato, o quizá sea mejor llamarlo representación de todo el acontecimiento teatral. Lejos de concentrarse en la reseña de la obra o de la calidad de la puesta en escena, las crónicas fueron el espacio, el escenario en el que se pintaban. Esto, en un primer nivel para adentrar al lector en el ambiente teatral, para compartir la experiencia del espectáculo, pero también, como ya se dijo, para exaltar o denunciar, los actores de la sociedad, sus costumbres, e incluso el entorno social, económico y político del país.

Así por ejemplo en la primera crónica de Prieto con esta temática de la que tenemos noticia, “En el Principal. Un secreto de familia”¹⁸², el cronista comienza su artículo con una descripción del espacio teatral, cuyo deplorable estado y carencias denuncia ante los lectores, ya que a pesar de tratarse del famoso Teatro Principal, lugar que albergaba a un público de élite, su estado no era el óptimo para la sociedad decimonónica. El espacio teatral se convertía entonces, a través de la mirada crítica del cronista, en un símbolo, en una representación de una realidad mayor: la lastimosa situación de la política del país:

Abrióse por fin el teatro, y ¡oh sorpresa!, con cuánto placer vimos muy pintadita de verde la concha y la lata de los quinqués en el foro. Ha habido

¹⁸¹ “En el Nuevo México. Dos Celosos” en *El Siglo Diez y Nueve*, 9 de diciembre de 1842, pp. 3-4. Otro ejemplo lo encontramos en la crónica de “En el Nuevo México. Beneficio de la primera actriz doña María Cañete” en *El Siglo Diez y Nueve*, 30 de diciembre de 1843, p. 2: “Llegó por fin la noche apetecida, la *cazuela* desde antes que descendieran las sombras de los cielos y brillara la luz artificial, estaba completamente llena en mezcla filosófica y con la ansiedad en los semblantes; el gentío que se encaminaba a la función rebosaba de las banquetas marginales y escurridas de las calles del tránsito; batían lodazal inmundo los carruajes, y en medio de las calles caracoleaban los elegantes y petimetres, defendiendo sus calzados de los hoyancos y lagunas que quitaban su monotonía al terreno”.

¹⁸² *Fidel* (Guillermo Prieto) “En el Principal. Un secreto de familia”, en *El Siglo Diez y Nueve*, 31 de marzo de 1842.

mejoras, no hay duda, son las únicas; pero acaso las urgencias del erario... están los tiempos malos. Dicen los avisos que el alumbrado se mejorará, y lo deseamos, porque hasta ahora el espectáculo se parece a nuestro porvenir político, según lo sombrío; ello que los quinqués deben encargarse dentro de tres meses a Francia.¹⁸³

La descripción del escenario era importante, algunas veces para evidenciar no sólo el mal estado del teatro, sino el poco cuidado que la sociedad, empresarios e incluso el Estado mismo, le adjudicaba al lugar de la cultura, del arte, y por tanto de la civilización del país.¹⁸⁴

Además del espacio teatral, el autor de *Memorias de mis tiempos* se encargó también de retratar en la mayoría de sus crónicas al personaje principal de estos cuadros: los espectadores, la sociedad misma. Como en el caso del espacio teatral, algunas veces el cronista condenaba a ciertos grupos sociales por su comportamiento. Así sucedió en su primera publicación de espectáculos, en la que, como se dijo, la crítica hacia el espacio

¹⁸³ “En el Principal. Un secreto de Familia”, en *El Siglo Diez y Nueve*, 31 de marzo de 1842.

¹⁸⁴ Otro ejemplo de este tipo de denuncias que se limitaban a poner en evidencia las carencias del teatro y, por tanto, del apoyo a la cultura en el país, se encuentra en el siguiente ejemplo, esta vez en referencia al Teatro Nuevo México. Justamente la descripción del lugar pone en evidencia las malas condiciones en las que se encontraba el teatro que lucía oscuro, aunque lleno. Estas descripciones se completaban con todo el cuadro que rodeaba al espacio y a la actividad teatral. *Fidel* comenzaba en realidad a narrar el momento de su traslado hacia el teatro y su llegada a él. Recorrido lleno de atropellos debido a la falta de orden en las calles a la que contribuía tanto la sociedad como la organización pública. En tono jocoso escribía:

Delataré impertinente/ desde el acomodador / ya porque no se le encuentra, / ya porque cruza veloz / y no escucha aunque le llamen / con acento de fagot. [...] Además en los asientos / destinados para nos, / que somos pueblo ambulante, / ¿no pudieran por favor, / numerarse por la empresa / aunque fueran con carbón? / Pero ya suena la orquesta, / ya se levanta el telón. / No es murmullo, es alharaca, / es tumulto, es sanquintín; / cuánta voz, qué de saludos, / qué imprudente ir y venir, / y los bastones y sillas, / qué ruido, ¿quién puede oír? Lo mismo sucedía durante la salida del teatro, que, conservando el mismo tono, describía como una desagradable experiencia, pues, además de fenómenos naturales como la lluvia, los empujones a causa del exceso de gente y coches que recogían a los espectadores en las calles, sólo demostraban la falta de orden de la sociedad que representa un peligro para ella misma:

Previendo sin duda el cielo / el mucho calor y el baile, / dispuso una buena lluvia / propia para refrescarse / [...] Salimos entre empujones / más magullados que panes / y *sans façon* recibiendo / en las narices el aire. / Qué gentío en la banqueta / [...] Los coches, ¿cómo ocupaban / la plazuela y bocacalles! / Qué gritos, qué arremeterse, / qué los sitios disputarse. / [...] ¿Dónde está la policía? / ¿Do esos águilas audaces? / ¿Son sólo para paseos, / o de qué sirven, o qué hacen, / a lo menos por las noches, / que de día, ya se sabe?

teatral tomó más fuerza al poner en evidencia a los espectadores de élite que, de acuerdo con el cronista no acudían al teatro a disfrutar del arte sino a evidenciar sus riquezas y a llamar su atención:

¡[O]jalá se vuelva en lo sucesivo de un buen tono asistir a las representaciones sin meter bulla tan descomunal, y el elegante que desee llamar la atención, lo haga sin estrépito e hirviendo sólo la vista con sus adornos y el olfato con sus perfumes, sin dejar al espectador pacífico sin escuchar acaso lo más esencial del drama.¹⁸⁵

Este retrato, junto con otros elementos que ya se mencionaron anteriormente, fueron constantes en las primeras etapas en que Prieto escribió crónicas teatrales, es decir, en las crónicas que van de 1842 a 1844, en las de 1849 y 1852. No obstante, sus últimas colaboraciones, en la década de los setenta, Prieto dejó atrás estas descripciones para concentrarse más en la crítica a la ejecución de la obra, a su temática e incluso a reflexionar con más fuerza sobre la función y utilidad de los géneros.

Ciertamente, dado que estas últimas crónicas son pocas, es posible que nuestro autor haya simplemente dejado atrás el retrato de la sociedad por parecerle de menor importancia, aunque no debemos descartar el hecho de que quizá, por su vínculo con ciertos elementos costumbristas, ese tipo de retratos estuviera teniendo una menor aceptación por parte del público, puesto que la misma forma de escribir crónicas había ido cambiando. Recordemos que para esta época Altamirano, al igual que otras figuras, ya gozaba de una trayectoria en este género y sus crónicas de espectáculos se centraban más en la crítica directa y valorativa, no en la manera de evidenciar las faltas a través de la pintura de la sociedad.

¹⁸⁵ “En el Principal. Un secreto...”.

Prieto creía en el uso de elementos costumbristas y en el retrato de los vicios y las carencias de la sociedad e incluso del Estado mismo como forma de criticar para corregir y mostrar el buen camino; su afán era didáctico, pero ciertamente de acuerdo con ciertos preceptos dieciochescos. Por otro lado, Altamirano se encargó del retrato de la sociedad de manera diferente. Desde una de sus primeras crónicas de espectáculos, este escritor definió lo que consideró, a partir de las ya terminadas “Revistas” de Luis G. Ortiz,¹⁸⁶ la labor de cronista de espectáculos y lo que implicaba el retrato de la sociedad y sus costumbres. Si bien afirmaba que uno de los principales objetivos de la crónica de espectáculos era el de la información para “el pobre enfermo o la señora a quienes por motivos de salud u otros cuidados les es imposible asistir a los espectáculos y a los paseos”,¹⁸⁷ mucho del verdadero valor de estas crónicas se encontraba también en el retrato de lo que el cronista había visto.

Para Altamirano, el cronista tenía la responsabilidad de dar cuenta de lo sucedido, con una visión más moderna, es decir, evaluándolo, para de esta manera compartirlo con el público y servir de guía. Así nos dice:

[El cronista debe hacerlo] censurando lo que ha juzgado grotesco o absurdo, aplaudiendo lo que ha merecido su aprobación, pintando en fin con tan vivos colores, que reproducía, por decirlo así, como en un diorama, los encantadores cuadros que se han sucedido durante ocho días en la alegre y bulliciosa capital.¹⁸⁸

¹⁸⁶ El escritor Luis G. Ortiz se había desempeñado para *El Siglo Diez y Nueve* como cronista de una sección semanal llamada “Revista”, y justamente por su salida de esta redacción que Altamirano tomó su lugar con sus conocidas “Revistas teatrales”. “Revista teatral” en *El Siglo Diez y Nueve*, 31 de enero de 1868.

¹⁸⁷ *Ídem.*

¹⁸⁸ *Ídem.*

La crónica como pintura de la realidad no era para el autor de *Clemencia* una forma de censura; pues aunque debía incluir la opinión del cronista, en realidad la relación de los acontecimientos se acercaba más a un alejamiento para ver, de manera panorámica, la grandeza de las costumbres, la civilización de la sociedad y mostrar las cualidades de la sociedad a los lectores.

De alguna forma, a partir de estas crónicas Altamirano instruía a sus lectores el comportamiento, las costumbres, las tradiciones, las acciones propias de la nueva nación que se estaba forjando. Como Benedict Anderson establecía para los medios impresos, la crónica en este caso era uno de los “medios técnicos para la representación de la clase de comunidad imaginada que es la nación”.¹⁸⁹ Sus crónicas eran un espacio en la que los lectores, al mismo tiempo que se formaban, se reconocían como parte de un todo, de una “comunidad” que compartía ciertas características, comportamientos y que poseía una historia. Es decir, de alguna forma, los lectores convivían, se fundían en la crónica y lograban identificarse como pertenecientes a un mismo conjunto: la nación mexicana.¹⁹⁰ Era precisamente por esta historia, costumbres y realidad por lo que debería ser juzgado el país a los ojos de otras naciones, puesto que el conocimiento de todo esto pondría a México a la altura de las más civilizadas:

No parece sino que por medio de la narración que descorría antes sus ojos ávidos el velo de la distancia para que pudiesen contemplar por un momento nuestros teatros deslumbradores con su lujo y sus hermosuras, sus magnificencias de arte y sus maravillas de inteligencia; nuestros soberbios

¹⁸⁹ Anderson, *Comunidades imaginadas...*, *op. cit.*, p. 47.

¹⁹⁰ Como el mismo Anderson señala, lo impreso permitió que las personas pensarán acerca de sí mismos y se relacionaran con otros de nuevas maneras, en este caso no sólo en los espectáculos, sino en el espacio cronístico, puesto que el escritor, además, pensaba en ellos con ciertas características que compartían. *Ibid.*, p. 62.

paseos con multitud ruidosa y abigarrada, nuestros saraos con su esplendor y su riqueza, nuestras fiestas, en fin, públicas y privadas. [...]

Así, cuando apasionados o ciegos escritores nos presentan en el extranjero con los colores más sombríos, [...] nosotros no tendremos para confundir a los que así nos deturpan, más que responderles con esas crónicas fieles, en que se retratan nuestros goces tranquilos, nuestras aspiraciones a lo bello y a lo grande, nuestra cultura, los secretos de toda una vida normal.¹⁹¹

Podemos afirmar entonces que una de las principales diferencias entre las crónicas de espectáculos de estos dos autores es que Prieto se enfocaba en el retrato de la sociedad alrededor del acontecimiento teatral para mostrarlo como un espacio propio de la sociabilidad; por su parte Altamirano concebía a sus crónicas de espectáculos como documentos históricos que dieran cuenta de las actividades de la sociedad mexicana como muestra de sus costumbres y de su vida cotidiana, que a la vez pusieran de manifiesto su grado de desarrollo que podría compararse con las naciones más desarrolladas y que al mismo tiempo formaba a sus lectores y les brindaba una identidad nacional.

Quizá por ello, Altamirano elegía para sus crónicas el modo misceláneo, en el que no se concentraba en la reseña de un solo acontecimiento, sino que se hablaba al mismo tiempo de las diversas actividades teatrales que sucedían en la semana en nuestro país; además de que, su propósito era dedicar cada semana una crónica a los diferentes espectáculos. Así, por ejemplo, en algunas ocasiones en las que no cumplió dicho propósito, el cronista se lamentaba y se disculpaba con su lector:

En esta última quincena del hermoso mes de abril, lo confesamos con grande mortificación, hemos faltado una vez al deber que nos hemos impuesto de publicar una revista de teatros cada semana. Quizá haya tenido la culpa de ello la estación, que se hace de día en día más pesada y convida a todo el mundo al *dolce far niente*.¹⁹²

¹⁹¹ “Revista teatral” en *El Siglo Diez y Nueve*, 31 de enero de 1868

¹⁹² Ignacio Manuel Altamirano, “Crónica de Teatros”, en *El Siglo Diez y Nueve*, 10 de mayo de 1868.

Como se aprecia, la crónica de Altamirano tenía también la función de retratar a la sociedad, sus actividades y comportamientos, como una forma de dejar un rastro histórico y, al mismo tiempo, de mostrar que nuestra sociedad y por tanto el país eran tan civilizado y adelantado como cualquier otro.¹⁹³ Además, por supuesto, de la función didáctica en cuanto a la recepción y entendimiento de los espectáculos.

HACIA UNA CRÍTICA NORMATIVA

Como fue posible observar, las crónicas no estaban únicamente concentradas en la crítica de los espectáculos, sino que adquirían funciones mucho más cercanas a la sociedad y a las diferentes necesidades de la época en que surgieron. No se debe olvidar que estos textos se elaboraban a propósito de los espectáculos, por lo que sus temas giran también en torno de la crítica y reseña de los espectáculos. Debido a su vínculo con propósitos educativos de ambos proyectos, esta crítica en realidad se estableció de manera normativa y no se centró solamente en la interpretación y entendimiento de los espectáculos, sino en la apreciación de sus temas a partir de tres niveles: el estético y el ético que, juntos, conformaban un tercero: el nacional.

¹⁹³ Es claro que, si bien este era uno de sus propósitos, en el caso de las crónicas de espectáculos, la sociedad era representada únicamente por lo acontecido en la capital, a pesar de que había actividad teatral en las provincias del país. Por supuesto, la sociedad a la que retrató fue a la de clase media o alta, puesto que la clase baja no podía pagar los abonos teatrales, aunque resulta curioso que, a pesar de que existían teatros improvisados para las clases más bajas, ninguno de los cronistas reseñó nunca una actividad de este tipo.

El primero se refería, obviamente, al análisis de los espectáculos mismos, en un nivel artístico, como objetivo de la educación artística y cultural del pueblo de acuerdo con los preceptos estéticos del momento; el segundo estaba ligado con los temas de las obras, juzgados no desde su construcción estética, sino de la concepción ética y moral, también de acuerdo con lo que se creía en la época, que influía en el público y, finalmente, el tercero se refería a la utilidad específica que podía tener la obra en cuanto a la formación de una identidad nacional. Si bien eran diferentes perspectivas desde las cuales se juzgaban las obras, ambos autores constantemente las mezclaban al concebir al arte y realizar sus críticas de espectáculos como podrá verse en los siguientes apartados.

La calidad de la obra

Uno de los temas desde los que se puede abordar estas crónicas es el aspecto normativo con el que ambos evaluaron las obras que reseñaban, principalmente con el objetivo de instruir a su lector y formar en él un “buen gusto” que fuera útil a la sociedad.

El interés por cultivar ese “gusto” podía verse en varios niveles, desde la apreciación de la obra misma, en el caso de dramas o de obras musicales y que se concentraba en el mérito literario de las obras (casi nunca se analizaban las obras musicales), y sobre la interpretación o ejecución de las mismas, por directores, actores, escenógrafos músicos y bailarines.

La crítica que ambos autores realizaban, aunque tenían opiniones diversas, coincidían en que principalmente seguían preceptos del arte y de la dramaturgia propios del neoclasicismo, como la utilidad y el deleite de la obra, la verosimilitud en la trama y en la

representación, las unidades aristotélicas, el didactismo y la moralización como elementos idóneos.¹⁹⁴

De hecho el término “buen gusto” en las tramas se definía como el saber representar la realidad. De tal forma que la verosimilitud se ligaba a la capacidad didáctica, por lo que fue uno de los principales valores al momento de juzgar una obra y se esperaba tanto en la trama como en la representación. Así por ejemplo, en su primera crónica Altamirano hablaba a propósito de la obra representada esa semana, *Un inglés y un vizcaíno*, del dramaturgo español Manuel Bretón:

Así está mandado que sean las comedias, y esta pieza es la mejor prueba de que lo más bello es lo verosímil y al mismo tiempo es esto lo que más enseña porque la atención no se distrae con el enredo, aprovechando todas las bellezas literarias.¹⁹⁵

De hecho, Altamirano reconocía que lo verdaderamente importante a la hora de hacer teatro era –recordando preceptos de la poética de Horacio–¹⁹⁶ que a partir de cualquiera forma de escritura se privilegiara esencialmente la escuela de lo “bueno y lo útil”, pues la obra sería buena siempre que sirviera para la educación del público. Los espectáculos y su relación en las crónicas no eran entonces una forma de placer, sino como una actividad con utilidad social.

¹⁹⁴ Cfr. Felipe Reyes Palacios, *Manuel Eduardo de Gorostiza en su contexto dramático*, México, UNAM, 2009.

¹⁹⁵ “Teatro Principal” en *El Correo de México*, 2 de diciembre de 1867. Para ambos cronistas, la calidad de los autores debía ser juzgado con base en su capacidad de poder representar con veracidad a su personaje. Así, por ejemplo, Altamirano criticaba a los actores de provincia por su costumbre de “hablarle al público” en lugar de al personaje al que se dirigían, puesto que esto restaba mucha credibilidad a la interpretación y por tanto, aunque la obra fuera buena, no lograba su cometido con el público.

¹⁹⁶ En lo que respecta a lo bueno y lo útil es claro el vínculo con los preceptos ilustrados que se basaban en las concepciones Horacianas, quien recomendaba para la creación artística basarse siempre en la verosimilitud y en tratar temas que fueran útiles para el público. Es decir, las obras artísticas se definían como tales gracias a la utilidad que tuvieran.

En realidad la calidad de la obra era juzgada desde dos perspectivas: la formal y la de contenido. La primera en realidad era una valoración de carácter artístico-estético, vinculada aún con preceptos del arte dieciochesco; la segunda se enfocaba en los temas tratados y tenía un carácter ético-moral. Ambas, sin embargo, parecían ser parte de una misma visión para ambos escritores: el de la educación del público a través de sus crónicas, con el objetivo de la mejora social y también de la formación de una nación civilizada. Sobre esto último, la labor de Altamirano se verá completada con la representación de lo nacional en las crónicas de espectáculo, lo que se analizará en el siguiente apartado.

Los dramas y la música nacionales

Además de los preceptos para juzgar las obras, una de las preguntas que surgen al estudiar estas crónicas es si realmente sus autores juzgaron la calidad de los espectáculos a partir de una visión nacionalista. Contrario a lo que podría esperarse, ni en el caso de Guillermo Prieto ni en el de Ignacio Manuel Altamirano existe una preferencia total por reseñar obras de teatro, conciertos o espectáculos en general de artistas, escritores y compositores mexicanos. También es cierto, que dadas las circunstancias de la época, resultaba imposible enfocarse únicamente en las representaciones nacionales, pues la producción teatral en nuestro país, desde inicios del siglo estuvo bastante castigada: no solían representarse con frecuencia dramas nacionales.¹⁹⁷ Además en el caso del desarrollo musical, fue hasta el último cuarto del siglo XIX cuando se dio un mayor auge de esta actividad en nuestro país.

¹⁹⁷ Recordemos que los gobernantes mexicanos mostraron poco interés por ayudar a la consolidación del teatro en México. Yolanda Bache señala que fue hasta “agosto de 1875, con el fin de ganar adeptos y

Ni *Fidel* ni el autor de *Clemencia* mostraron disgusto por ocuparse de puestas en escena, óperas o conciertos de autores o intérpretes de otros países, no obstante, tampoco fueron muy duros al reseñar obras de sus compatriotas. Prieto, por ejemplo, era incapaz de emitir un juicio de valor cuando se trataba de una obra de uno de sus connacionales. Muestra de ello es la crónica “En el Ópera. *El Torneo*”¹⁹⁸, ya que desde el inicio admite que se niega a hablar de la calidad de la obra de Fernando Calderón, lo que enseguida encubre con falsa modestia: “Nada hablaremos del mérito literario de un drama analizado por mejores plumas que la mía; vamos al grano y no nos andemos por las ramas.”¹⁹⁹

En esa misma crónica, *Fidel* reflexionaba acerca de lo duro de su trabajo como cronista, pues debía andar “a caza de expresiones que adviertan, sin lastimar, que corrijan sin ofender, que se suponga uno que el adolorido al acabarlos de leer dice, chico, tienes razón; tan amigos como siempre.”²⁰⁰ Prieto decide entonces hacer una crítica constructiva –nuevamente a la manera ilustrada²⁰¹–, de los actores y termina con una reflexión acerca de lo que, para él, debería ser la interpretación actoral para que el teatro produjera el efecto deseado en el público; además, un reconocimiento de los méritos de los actores que refuerzan esas “críticas constructivas”:

[e]n el teatro queremos ver el traslado de nuestras pasiones embellecidas por el poeta, realizadas por la elocuencia o por la armonía de la rima. [...] En obsequio

aconsejado por el actor español Enrique Guasp de Pérís, [que] el primer mandatario trató de acallar el descontento de los intelectuales otorgando su protección a las artes escénicas” por lo que “el 2 de septiembre de 1875, Juan Díaz Covarrubias, secretario de Justicia e Instrucción Pública, expidió un acuerdo de ayuda y protección a la producción dramática nacional.” Yolanda Bache Cortés, “Dramas del segundo romanticismo mexicano” en *Dramas románticos de tema novohispano: 1876-1882*, Estudio introductorio y notas de..., México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, p. 21.

¹⁹⁸ *Fidel*, En el Ópera. *El Torneo*” en *El Siglo Diez y Nueve*, 27 de mayo de 1842.

¹⁹⁹ *Ídem.*

²⁰⁰ *Ídem.*

²⁰¹ Recordemos que uno de los preceptos ilustrados era el de promover una crítica con el afán de mejorar, por lo que dicha crítica debía ser constructiva, con el propósito de superar los errores y contribuir al bien social.

de la justicia, aquí debía yo notar las bellezas que advertí en la representación, el esmero de los actores, y, sobre todo, tributar un especial elogio al director; pero me figuro que ni con esto consigo que se reconcilien conmigo, y el tiempo perdido... Hasta otra vista.²⁰²

Es posible que Prieto no haya estado satisfecho con la obra de Calderón, pues de otro modo pudo haberle dedicado una crónica laudatoria que acrecentara el orgullo por lo nacional; contrariamente, antes que hablar mal de un drama de autor nacional, prefiere callar. Un par de años después no parece incomodarle hacer un juicio acerca de su compatriota Juan Ruiz de Alarcón, a quien califica bien y pone de manifiesto su nacionalidad mexicana:

La comedia que se representó fue la de nuestro famoso poeta don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, titulada, *Las paredes oyen*. Esta composición tiene un fin altamente moral, como es el de corregir a los habladores y maldicientes, abunda en versos fluidos y sonoros; pero como antes pensamos, no agradó al público, por estar construida en ese molde antiguo de Calderón y Lope, que no es hoy por lo común del gusto de los espectadores, bien que muchos reconocen el mérito literario de esas piezas.²⁰³

Debe resaltarse cómo Prieto, después de reconocer su admiración por el teatro de Alarcón, al hablar de la aceptación de este tipo de obras por parte del público, simplemente marcaba una distancia entre el “gusto” y las preferencias propias del teatro novohispano frente a las que permeaban en el público decimonónico, pero sin denostar la producción de Alarcón; es decir, reconocía que el mismo pueblo aceptaba el mérito literario de su

²⁰² *Fidel*, “En el Ópera...”.

²⁰³ “Teatros” en *El Siglo Diez y Nueve*, 14 de abril de 1844. Además de lo nacional, debe resaltarse que este es un ejemplo también de la valoración de la obra por parte de Prieto desde el ámbito moral y no únicamente desde lo estético.

compatriota, a pesar de que no formara parte de las obras a las que estaban acostumbrados.²⁰⁴

Por supuesto, lo anterior tiene que ver con la valoración y reputación de la que gozaba Juan Ruiz de Alarcón en nuestro país, puesto que, ya formaba parte del canon de los dramaturgos mexicanos más importantes y reconocidos, por lo que resultaba fácil, e incluso obligatorio, aceptar su mérito.²⁰⁵

No obstante, en uno de los lugares en los que Prieto sí se atrevió a realizar una exaltación de lo mexicano fue en sus crónicas sobre música. En su reseña al concierto de los señores Bochsa, Valtellina y de la señora Anna Bishop –músicos europeos que venían de gira a México²⁰⁶– Prieto celebraba la interpretación de música mexicana; independientemente de que la calificara como “un idioma vulgar” o “picaresco”.²⁰⁷ Aun así, el cronista no dudaba en aceptar un gusto por lo nacional, e incluso en sentirse orgulloso por ser mexicano: “Entonces a nos, los del vulgo, nos hablaba el arpa en un idioma vulgar, picaresco; venía a retozar con los espectáculos que de ‘ocultis’ amamos, como el español ama sus bailes de candil y el francés su ‘cancán’ extremo.”²⁰⁸

En este caso, Prieto compara el talento del señor Bochsa para interpretar su instrumento, el arpa, con los artistas folclóricos mexicanos –no con profesionales de la

²⁰⁴ Muchas de las obras decimonónicas favoritas provenían de la tradición francesa y, precisamente, trataban temas, sobre todo, de la sociedad burguesa en ascenso.

²⁰⁵ Alarcón fungió también como uno de los autores comúnmente citados para expresar la verdadera existencia de un teatro nacional.

²⁰⁶ “En el Nacional. Primer concierto de los señores Bochsa, Valtellina y de la señora Anna Bishop” en *El Siglo Diez y Nueve*, 17 de julio de 1849. De acuerdo con el cronista, se interpretaron obras como el aria “Casta Diva” de la ópera *Norma*, y la ópera *Tancredo*, aunque, debido a la naturaleza del concierto, es posible que sólo se hayan interpretado ciertas arias de la obra; además también se tocó repertorio mexicano, como el son *Ahuaculco*.

²⁰⁷ *Ídem*.

²⁰⁸ Nótese cómo podría parecer que el mismo Prieto denosta la calidad de la música tradicional mexicana, sin embargo se refiere más bien a una diferencia entre la música de concierto y la tradicional, mucho más cercana al vulgo que la entiende y que, como lo hacen otros pueblos de gran civilización, no dejan de amar y de identificarse con ella. *Ídem*.

música sino con los músicos callejeros— e incluso sobrepone a estos últimos sobre el talento extranjero:

Los profanos en el arte divino que profesa, más pudimos admirar el talento creador del artista, que al “Paganini del arpa”; este instrumento, poetizado por las beldades de Jalapa, confidente de sus trovas divinas, es pulsado por algunos con bastante destreza; y así es que nuestra primera impresión no fue tan nueva ni tan íntima como esperábamos.²⁰⁹

Esta exaltación de la música quizá pueda explicarse en parte, por su desconocimiento de la teoría musical; contrario a lo que sucedía con los dramas, Prieto no tenía una formación que le diera la oportunidad de evaluar de una mejor manera las actividades musicales. Sin embargo también es posible que *Fidel* haya querido exaltar estas obras simplemente con el afán de producir en el lector cierto orgullo por el desarrollo de la música nacional, por su convicción por los valores nacionales.

Por su lado, Ignacio Manuel Altamirano, contrario a lo que podría pensarse,²¹⁰ muestra en sus discursos sobre espectáculos una clara preferencia por los dramas y las obras españolas, tanto en la elección del tema a reseñar, como en los mismos comentarios que hace de ellas y a partir de la creación de un canon de sus influencias.

Uno de los autores que nuestro cronista reconocía como modelo fue el dramaturgo Manuel Bretón de los Herreros²¹¹, quien de hecho era uno de sus escritores preferidos. De

²⁰⁹ *Ídem.*

²¹⁰ Recordemos que la figura de Ignacio Manuel Altamirano siempre se ha ligado con el concepto de “nacionalismo” y el proyecto de la literatura nacional.

²¹¹ Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873). Además de sus traducciones, refundiciones y dramas históricos, se le reconoce por su creación del género de la comedia, por una parte como continuador de la comedia moratiniana, pero también por intentar “una fórmula nueva, personal, caracterizada por la riqueza del lenguaje, la observación de las costumbres, la habilidad métrica y teatral, el sentido del humor y la caricatura, tanto en el lenguaje como en las situaciones”. Mariano José de Larra aplaudió su facilidad para los chistes y para la agudeza, así como para describir fielmente las costumbres. Por su parte, el crítico e historiador teatral Francisco Ruiz Ramón define el teatro bretoniano que goza de riqueza en elementos costumbristas, cuyos

acuerdo con Altamirano, Bretón se enfocaba en retratar la verdad y no escribía comedias retratando los vicios de la sociedad y que resultaban contraproducentes para el público.²¹²

Resulta importante destacar un aspecto que puede parecer contradictorio: uno de los mayores modelos que Altamirano reconocía, Bretón, era de origen español y no mexicano, a pesar de la preocupación del cronista por crear una dramaturgia nacional. Héctor Azar advierte que en una época en la que México fue intervenido tanto política como culturalmente, los autores en búsqueda de obtener seguidores, adoptaron en sus obras preceptos del teatro clásico y lo conjuntaron con la fiebre romántica, lo que provocó un descuido del retrato de “lo nacional” que en ese momento se necesitaba mantener desde el escenario. Además de que estos dramaturgos también prefirieron simplemente copiar modelos extranjeros, no necesariamente buenos, para representarlos en nuestro país.²¹³ Es quizá por estas razones que Altamirano prefirió voltear antes a un teatro español bien concebido, en este caso por Bretón de los Herreros, antes que tomar un modelo mexicano que no era el óptimo a seguir.²¹⁴

Ahora bien, en cuanto a los dramas de otros países Altamirano no se mostraba tan entusiasta como frente a lo español, tal es el caso de la producción de Francia, a quien

personajes de la sociedad de ese momento, burguesía y la clase media, que se tratan con ironía, aunque se desenvuelven cuidadosamente en el entorno en el que se les retrata. Citado en Manuel Camarero Amorós y Tomás Pérez Vejo, *Antología comentada de la literatura española. Siglo XIX*, Madrid, Castalia, 1999, p. 301-302. Por su parte, Héctor Azar comenta que escritores como Breton, Avellaneda, Tamayo y Baus, también modelos para Altamirano, “expresaban desde el escenario los pensamientos, las emociones, las actitudes de una España nostálgica y dolorosamente decadente, desgarrada, además en la añoranza de un imperio hecho jirones”. Héctor Azar, *op. cit.* p. 14.

²¹² De hecho Altamirano cree que la creación de obras que retrataran vicios se debía a que la sociedad francesa estaba en decadencia. Por ello, en lugar de ser útiles para la sociedad, la perjudicaban al mostrar comportamientos no válidos para una nación civilizada.

²¹³ Azar, *op. cit.*, p. 13-14. La oposición al drama francés permaneció has la época modernista, lo que resulta pertinente si pensamos en la filiación hispánica de nuestra cultura.

²¹⁴ El mismo Azar recuerda también que los dramaturgos mexicanos más reconocidos del siglo XIX son Fernando Calderón, Ignacio Rodríguez Galván y Eduardo de Gorostiza, ninguno de los cuales tuvo un interés por desarrollar temas propiamente mexicanos. *Ibid.* p. 12-13.

consideraba “el país natal de los vicios”.²¹⁵ Entre los vicios de los que hablaba el maestro Altamirano, uno que tomaba mucha importancia y que, por supuesto, condenaba, era el del gusto por lo material y el consumo excesivo y que en la literatura francesa ya se reflejaba,²¹⁶ además del descuido de algunos valores familiares como por ejemplo, de acuerdo con Altamirano: el tener un solo hijo, dejar a las mujeres solas, el aumento de los jóvenes en las calles, además del mencionado consumo desenfrenado.²¹⁷

Por tanto, el autor de *Clemencia* no estaba a favor de que en México se representaran dichos vicios en las actividades teatrales, pues si el teatro ayudaba a la instrucción del pueblo, también podría ser un medio de contagio de esos vicios que, según él, aún no habían llegado a la sociedad mexicana.

No debemos dejar de advertir que el fundador de *El Renacimiento* concebía a la degradación de los valores tradicionales no simplemente como un cambio en las creencias y tradiciones de la sociedad, sino como una verdadera “enfermedad social” que podía contagiarse de un país a otro a través de los espectáculos y que, por supuesto, no ofrecía ninguna ventaja a la sociedad mexicana decimonónica. Por ello era necesario erradicar dicho mal a través de la presentación de dramas que ayudaran al bien social y no que perjudicaran al pueblo.

Este repudio por los dramas franceses, quizá no sólo se debía precisamente a la decadencia que Altamirano encontraba en las costumbres y, por tanto, en los dramas, sino a los recientes acontecimientos que acababa de vivir el país: la intervención francesa y el

²¹⁵ De hecho Altamirano creía que la decadencia de la sociedad había sido contagiada de Francia a España, por ello muchos autores españoles diferentes a su favorito, Bretón de los Herreros, escribían dramas cuyo tema central eran los vicios sociales.

²¹⁶ Pensemos por ejemplo en *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, que comenzó a aparecer por entregas en 1856. Esta novela se encargó de hacer una crítica a la sociedad burguesa, sus lujos y sus excesos, a través de la figura de Emma Bovary, en la que se evidenciaban todos los vicios de una mujer burguesa del siglo XIX.

²¹⁷ “Crónica de teatros” en *El Siglo Diez y Nueve*, 10 de mayo de 1868.

Segundo Imperio; el cronista escribió esto sólo algunos años después, todavía en la década de los sesenta. Incluso, ya a principios de la siguiente década, en 1871, Altamirano reseñó uno de los acontecimientos de la semana: las fiestas del 5 de mayo. En esta crónica exalta la conciencia de hombres y mujeres por festejar estos días, puesto que significaba que

cada año que pasa se comprende más y más el gran mérito de los defensores de la patria; la luz de la verdad histórica se repliega, y la luz de la verdad histórica cae de lleno sobre nuestros acontecimientos, sin que le hagan sombra los nubarrones del odio y del despecho.²¹⁸

Además de su celebración porque el pueblo había comenzado a entender y sentirse orgulloso de “los defensores de la patria”, Altamirano no dudó en manifestar la “superioridad” del pueblo mexicano sobre la de los franceses, ya que a pesar de todo, la sociedad mexicana tenía tal grado de civilización que era capaz de respetar a sus contrincantes:

Una de las circunstancias más notables de esta fiesta, es la siguiente: los franceses se paseaban mezclados al pueblo, y sin temor alguno. Nadie profería un grito que los atemorizara, ningún compatriota de los invasores puede quejarse de haber sido insultado. Este pueblo, llamado tantas veces *salvaje* por los periódicos del imperio francés muerto deshonrosamente en Sedán, se respeta lo bastante para mirar sin rencor, a su lado, a los hijos de esa nación que nos trajo la guerra más injusta, y se contenta con darles lecciones prácticas de civilización y de grandeza sin hablar mucho.²¹⁹

Como es posible observar, en realidad aquí no hay una crítica de carácter estético, sino una visión política e ideológica que también formó parte de las críticas en las crónicas de espectáculos, debido a la naturaleza de los temas que se abordaban, como el

²¹⁸ “En lugar de Bosquejos” en *El Federalista*, 8 de mayo de 1871.

²¹⁹ *Ídem*.

reconocimiento de los “héroes” de la patria o la superioridad mexicana ante un “pueblo invasor”.

Lo anterior no debe interpretarse como un total rechazo por todo aquello que fuera francés, puesto que en realidad en el terreno de lo meramente estético, tanto Altamirano como Prieto admiraban la labor de Alejandro Dumas (padre) (1802-1870) como un escritor trascendental de la literatura francesa y, al hablar de obras de su autoría, no tenían más que decir halagos. De igual forma, especialmente en el caso de Altamirano se notaba su constante interés por la cultura y la prensa francesas, las que sin duda también influyeron en sus escritos.

De hecho, Altamirano utilizó sus crónicas para construir un canon de sus propias influencias e incluso de autores que se debían desechar, para compartirlas con el lector, es decir, creó un espacio para la circulación de ideas –provenientes de otras tradiciones– hacia un público más amplio. Este hecho tenía un propósito claro: la formación de un arte nacional, puesto que de acuerdo con su concepción una de las formas de su construcción era el pasar de la admiración a un arte extranjero, a la imitación y, por último, alcanzar el objetivo de crear “lo nacional.”²²⁰

Así en sus crónicas hay constantes referencias al escritor y crítico francés Jules Janin (1804-1874), a quien muchas veces Altamirano tomaba como figura de autoridad e incluso transcribía en varias crónicas, pues constantemente sus opiniones concordaban con el autor de *La Navidad en las montañas* e incluso podríamos decir, eran la base del pensamiento de Altamirano.

El crítico francés no fue el único a quien Altamirano solía citar, sino que su red de lectura y de referencias se abría a otros autores como Molière (1622-1673), Jean Racine

²²⁰ “La Ristori. El teatro en México” en *El Federalista*, 5 y 8 de enero de 1875.

(1639-1699), Voltaire (1694-1778), Victor Hugo (1802-1885),²²¹ a quienes no condenaba como a los escritores franceses de su época. De igual forma, el cronista también mostraba respeto por autores alemanes como Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) y Friedrich Schiller (1759-1805), hecho que también denota las preferencias que Altamirano tenía y lo que esperaba para el desarrollo del espectáculo en México. Esto además pone nuevamente de manifiesto la imposible clasificación de este autor como romántico o ilustrado, dado que en él influyeron ideas pertenecientes a ambas visiones.²²²

Ignacio Manuel Altamirano solía citar a estos autores en sus crónicas para contribuir a la labor teatral, al desarrollo de la crónica y a la circulación de ideas. Sin embargo, también estaba consciente de que el país ya gozaba de una pequeña tradición en los espectáculos. Por ello participó en una polémica con Nicolás Azcárate (1828-1894), crítico cubano que escribía para *El Eco de Ambos Mundos* y que afirmaba que el teatro nacional mexicano se estaba formando gracias a la actividad del actor español Enrique Guasp de Pérís (1845-1902). Justamente esta polémica comenzó con el subsidio que el gobierno había dado en 1875 al teatro mexicano, y en el que se estableció que el mencionado actor Guasp sería uno de los encargados de poner en escena dramas mexicanos a cambio de una ayuda económica para su teatro.²²³

²²¹ Nótese que sus influencias francesas se componían en su mayoría de autores ilustrados.

²²² Esto, por supuesto, también nos lleva a pensar en la importancia que las crónicas de Altamirano tuvieron como medio de difusión de ideas o preceptos tanto estéticos como ideológicos de la época, provenientes de otros países. Altamirano abrió un espacio más para la circulación de ideas a un público más amplio.

²²³ En su artículo “El teatro presidencial” Enrique de Olavarría y Ferrari hace referencia al subsidio del teatro. Olavarría menciona que Guasp es guatemalteco. Enrique de Olavarría y Ferrari, “El teatro presidencial” en *Tramoya*, septiembre-diciembre 1981, no. 21 y 22, p. 68-72. En: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/4901/1/19812122P68.pdf>. Consultado: 1 de enero de 2015. En cambio en otra fuente, Yolanda Bache toma el testimonio del mismo Nicolás Azcárate en *El Eco de Ambos Mundos* del 23 de enero de 1876 y afirma: “Enrique Guasp de Pérís, actor español. Procedente de la Habana llegó a la ciudad de México en 1870, donde trabajó en la compañía del actor Eduardo González. Dos años más tarde organizó su propia compañía con la que realizó triunfales giras por Centroamérica; en 1874 el

Altamirano reaccionó ante este hecho, pues si bien admitía que el actor había ganado una ayuda económica, manifiesta que en realidad muchos antes que él y con más dificultades habían desarrollado algo de “carácter especial y local, aunque adaptándolos a las formas de otros pueblos.”²²⁴ Y de hecho fue a raíz de esta polémica, que se prolongó algunos números más, que Altamirano decidió escribir su serie “Dramaturgia de México”. En ella se daba a la tarea de estudiar y rescatar a todos los autores dramáticos mexicanos que se tenía hasta la fecha. Así en sus siguientes colaboraciones, el autor de *Julia* se concentró primero en enumerar a los autores mexicanos y anotar cada una de sus obras teatrales más sobresalientes, de las que muchas veces dio comentarios breves, para posteriormente, continuar con ciertas reflexiones sobre la labor del teatro, la calidad de las obras y algunas críticas a ciertas obras mexicanas.²²⁵

A pesar de que la serie de escritos de “La dramaturgia en México” fue bastante corta (sólo se extendió durante algunos números)²²⁶ resulta de suma importancia al estudiar las crónicas de espectáculos de Altamirano, puesto que no se limita a la exaltación de la labor teatral mexicana ante la de los extranjeros, sino que a partir de estos escritos, el cronista estaba construyendo un canon de la dramaturgia mexicana,²²⁷ en el que reconocía a los autores y a sus obras, y las compartía con el público, para propiciar el desarrollo del teatro en México.

gobierno Guatemalteco le ofreció una subvención. En 1882 Guasp abandonó las tablas debido a que, tras larga enfermedad, le fue amputada una pierna.” Bache, “Dramas del segundo romanticismo”, *op. cit.*, p. 22.

²²⁴ “Dramaturgia de México” en *el Federalista*, 4 de febrero de 1876.

²²⁵ En esta lista Altamirano incluye a autores como José Joaquín Fernández de Lizardi, Manuel E. Gorostiza, Fernando Calderón, Ignacio Rodríguez Galván, Guillermo Prieto, Manuel Payno, Pantaleón Tovar, José María Vigil, José María Delgado, Isabel Prieto de Landázuri, Ireneo Paz, Vicente Riva Palacios y Juan A. Mateos, José Tomás de Cuéllar, Ramón Valle, Hilarión Frías y soto, Manuel Díaz Mirón, José María Esteva, Francisco Ortega, Juan N. Lacunza, por mencionar algunos.

²²⁶ Los que correspondieron al 4, 5, 9 y 15 de febrero, y del 24, 25 y 26 de agosto de 1876.

²²⁷ Recordemos que con el planteamiento de sus influencias formaba también un canon, pero de escritores extranjeros.

De hecho, el interés de Altamirano porque el público estuviera en contacto con el teatro nacional fue tan grande que se encargó por fomentar en el gusto de sus lectores la aceptación de temas mexicanos. Esto debido a que, en sus palabras, el pueblo mexicano gozaba de bastantes anécdotas para retratar este tipo de heroicidades que, al mismo tiempo irían formando alguna identidad en los lectores. Altamirano creía que la aparición de estos temas propiciaría un gusto en el público que daría como resultado un teatro propio, con temas propiamente mexicanos.

Este punto resulta de suma importancia puesto que, si bien hasta ahora habíamos visto que Altamirano admiraba la dramaturgia española e incluso la prefería, ello se debía en gran parte a que la formación de un teatro nacional requería primero el conocimiento, estudio e incluso imitación del arte de otros países con una tradición artística mayor.

La preocupación de este cronista por lo nacional refleja que, como sucedió en muchos de los escritores decimonónicos, en Altamirano hubo también cierta influencia romántica –mezclada con algunas concepciones ilustradas– que apuntaba hacia la constitución de un género propio del pueblo mexicano, que reflejara sus gustos, sus avances, sus características y sus visiones.

Debemos decir que el análisis de los textos de nuestros autores muestra la riqueza de su pensamiento. A pesar de que sus crónicas de espectáculos son consideradas un género menor, efímero e inmediato, ambos autores adjudicaron a sus crónicas un valor mayor al de la mera información, puesto que las dotaron de objetivos como fue el de influir y formar una sociedad diferente²²⁸ y en consecuencia formar lectores de la prensa en general y de las crónicas de espectáculos en particular.

²²⁸ En el caso de Prieto, una mejor sociedad, y en el de Altamirano, una sociedad que se identificara como parte de una nueva nación.

IV. CONCLUSIONES

Como se pudo observar a través del presente trabajo, el estudio de la crónica de espectáculos revela muchos aspectos de la vida social y cultural decimonónica de gran parte del siglo XIX; por ejemplo, algunas de las preocupaciones, prácticas de lectura y de sociabilidad propias del ambiente cultural, político e intelectual.

Es un hecho que estos textos fueron en sí mismos un nuevo espacio de sociabilidad cultural que permitió establecer cierta “democratización” cultural y artística y, además relaciones textuales entre autores y lectores. Las crónicas de espectáculos eran el espacio en donde tanto élites como clases medias e incluso bajas, es decir, cualquier lector potencial podría disfrutar de una experiencia teatral a nivel textual, a partir de la visión del cronista; al mismo tiempo el espacio construía una red de conocimiento que formaba un público lector y, finalmente, una nación que compartiera los mismos conocimientos, valores y creencias.

De tal manera que estas crónicas formaron parte de proyectos culturales que se vincularon también con ideales políticos y sociales mayores. Dichos proyectos eran normativos, pues sus propósitos fueron fundamentalmente didácticos en varios niveles: desde los comportamientos sociales –el ámbito de lo moral–, hasta las valoraciones y gustos de los espectáculos –el ámbito de lo estético–. Es decir, a partir de estas crónicas se intentaron implantar determinados paradigmas sociales y artísticos.

En este sentido podemos observar que las crónicas de espectáculos de nuestros dos autores estaban configuradas a partir de las funciones que sus autores les adjudicaban. Es decir, los proyectos de los que formaban parte eran producto de un “sentimiento de misión” que los escritores adjudicaban a su labor de escritura. Esto estaba también ligado con las

funciones que se conferían al espacio teatral: el de la enseñanza moral y de intervención política que buscaba satisfacer las necesidades de una emancipación intelectual y cultural, consolidando lo propio, lo nacional.

Los objetivos de las crónicas de espectáculos siempre estuvieron ligados a las necesidades propias de la época. No sólo como medio de información sino incluso como creación artística. Las crónicas de espectáculos de Guillermo Prieto e Ignacio Manuel Altamirano tenían objetivos vinculados con el perfeccionamiento social, que estaban ligados a los preceptos políticos e ideológicos, más que como géneros que promovieran un cambio de paradigma estético y artístico como tal.²²⁹

De hecho, a partir del *corpus* estudiado es posible observar que la crónica no estaba totalmente consolidada, ni en forma en contenido: se trataba de un género mucho más libre e híbrido en el que cabía tanto la información como la opinión, lo mismo en verso que en prosa, la concreción o la digresión, la descripción o las ideas.

Así, las crónicas de espectáculos de Guillermo Prieto y de Ignacio Manuel Altamirano comprendían varios niveles de la sociedad, desde el público lector, los escritores y estudiosos del teatro y los espectáculos, así como la gente inmersa en el espacio teatral, es decir, actores, directores, músicos, entre otros. Pero todo ello a partir de diversos elementos que muestran que, a pesar de que ambos autores veían en sus crónicas de espectáculos la labor didáctica como mejora de la sociedad, en realidad lo hicieron desde perspectivas distintas, debido a las diferentes temporalidades en las que surgieron.

Guillermo Prieto, cuya mayor producción en este género se dio en la década de los años cuarenta, persigue el proyecto educador, a partir de preceptos ilustrados y

²²⁹ En el caso de las crónicas modernistas existe una crítica en un nivel diferente, pues no busca guiar al lector desde una perspectiva didáctica, sino que espera provocar una reflexión propia en el lector.

dieciochescos: la educación a partir de la representación de las costumbres y de la ridiculización de los males, con el objetivo de conservar los buenos comportamientos y civilizar y educar a la sociedad. Todo ello a partir de un espacio más accesible a la sociedad de la época, pues se basaba en elementos de la oralidad y de la diversión, de tal manera que el proyecto didáctico de este escritor fue más bien lúdico que, al mismo tiempo, sirviera como un espacio democratizador que permitiera a los estratos más bajos de la población formar parte de la sociabilidad del espacio teatral, pero en un nivel textual.

Por su parte, Ignacio Manuel Altamirano buscaba también la educación del público lector pero, además de ver su objetivo didáctico como mejora social, lo hacía también como una manera de formar ciudadanos propios de una nueva nación que pudiera estar a la altura de los países más desarrollados. Por supuesto, esto obedece también al hecho de que la producción de Altamirano se dio en una época posterior en la que la independencia política se veía cada vez más lejana, y cada vez era mayor la necesidad de llevar esa independencia a otras esferas como lo cultural y lo artístico. Además del hecho de que las constantes intervenciones de otros países hacían necesaria la formación de una identidad de nación. Ante esta situación, Altamirano tomó la posición de un maestro que a través de su pensamiento, basado también en influencias de la época –lo que propició también la circulación de ideas de otros autores y países–, guiara la sociedad hacia su consolidación como nación, es decir, su proyecto fue mucho más preceptivo y, quizá, complejo. Si bien podemos encontrar una gran influencia en el pensamiento romántico que para la época de Altamirano ya estaba en nuestro país, también es cierto que estas ideas se completaron o, mejor dicho, se llevaron a cabo a partir de elementos vinculados con la ilustración –como la necesidad didáctica–, lo que confirma la convivencia de estas dos corrientes en el México decimonónico, a partir de las cuales se fue consolidando el pensamiento político, cultural y

artístico de ese siglo. Es un hecho, como se ha mencionado suficientemente, que sería imposible clasificar tajantemente tanto a Prieto como a Altamirano como autores ilustrados dieciochescos, sin embargo no debemos olvidar que la riqueza del siglo XIX radica precisamente en las muchas vertientes que influyeron en sus pensadores y escritores.

Por lo anterior no será difícil establecer la diferencia de temas que ambos autores abordaban en sus crónicas, pues si bien ambos tenían como tema principal la reseña de lo teatral, en realidad lo abordaban a partir de diferentes aristas. Por un lado, Prieto se enfocaba en las costumbres de la sociedad, en su comportamiento ante lo teatral y pocas veces tomaba un interés profundo en la construcción y estructura de los temas.

Por su parte, Altamirano se centraban mucho más en un análisis de las propias temáticas de las obras, su construcción, composición e incluso interpretación. Además sus críticas también mostraban ciertas preferencias por la reseña de obras de algunos autores, como Manuel Bretón de los Herreros, pues las encontraba más cercanas con su proyecto didáctico. Altamirano, finalmente, buscaba analizar, evaluar y establecer cánones con el objetivo de configurar un gusto nacional y una tradición en los espectadores.

Ahora bien, la pertinencia de revisar los espacios de publicación de las crónicas de espectáculos de ambos autores se debe a que brindan una visión más completa de las funciones que se le adjudicaron a estos textos y la forma en que éstas se concretaron en estos espacios textuales, pues denota también los usos y prácticas de lectura, así como las intenciones, posibles interpretaciones, y los lugares que éstas tenían en su momento de publicación.

A partir del estudio de los soportes materiales de las crónicas de espectáculos podemos constatar una vez más la intención didáctica, con un trasfondo también político e ideológico, que ambos autores otorgaron a la labor cronística que, en realidad era parte de

las funciones que en la época se concedía al espacio periodístico, producto de los preceptos ilustrados del siglo anterior, todavía vigentes. La mayoría de las publicaciones periódicas en las que ambos escritores fungieron como cronistas de espectáculos era de ideología liberal, con intenciones políticas, pero también culturales que, especialmente, buscaban ser una forma de guía de la sociedad decimonónica.

De igual forma, los espacios exclusivos de Guillermo Prieto muestran el gran auge que gozaron los espectáculos en la década de los años cuarenta, pues muchas de esas publicaciones fueron concebidas como espacios exclusivos para lo teatral. Es decir, surgieron como publicaciones especializadas en los espectáculos, a pesar de que este tema se tratara de una forma mucho más subjetiva y sin una estructura totalmente establecida, que además estaba a cargo de plumas de escritores, pero a causa del gran auge de estas actividades que constituyeron un espacio de sociabilidad exclusivo que, sin embargo, propiciaba la necesidad de trasladar esa sociabilidad a otros espacios, en este caso textuales.

Por otro lado, los espacios exclusivos de Altamirano muestran una visión más amplia que la de simplemente cubrir la necesidad de prolongar los espacios de sociabilidad que implicaba lo teatral. En este caso revelan otra necesidad: la formación de una identidad nacional que deviniera en una producción propia y a la altura de otros países. Por ello la participación de Altamirano en ciertos proyectos más bien políticos y, obviamente, en su propia concreción de la literatura nacional: *El Renacimiento*.

El estudio de las crónicas de espectáculo de estos dos autores, más que ser simplemente un antecedente a la futura creación cronística de finales del siglo, o textos efímero de mera información, muestran que fueron parte de proyectos mayores que surgieron como producto de las necesidades de la sociedad decimonónica en las que

nacieron y, claro, parte de la producción literaria de autores mexicanos de gran renombre, hasta ahora estudiados, aunque no en todos sus ámbitos.

FUENTES

Fondo Reservado de la Hemeroteca Nacional de México
Hemeroteca Nacional Digital

HEMEROGRAFÍA

El Artista (1874-1875)

El Correo de México (1867)

El Federalista (1871)

El Museo Mexicano (1844)

Museo Teatral (1841)

El Monitor Republicano (1868)

La Orquesta (1867)

El Siglo Diez y Nueve (1848-1881)

El Renacimiento (1969)

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

Altamirano, Ignacio Manuel, *El Renacimiento*, [Edición facsimilar], Presentación de Huberto Batis, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

_____, *Obras Completas VII. Crónicas 1*, edición, prólogo y notas de Carlos Monsiváis, México, Dirección General de Publicaciones y Medios de la SEP, 1987.

_____, *Obras Completas VIII. Crónicas 2*, edición, prólogo y notas de Carlos Monsiváis, México, Dirección General de Publicaciones y Medios de la SEP, 1987.

_____, *Obras Completas IX. Crónicas 3*, edición, prólogo y notas de Carlos Monsiváis, México, Dirección General de Publicaciones y Medios de la SEP, 1987.

_____, *Obras Completas X. Crónicas teatrales*, edición, prólogo y notas de Héctor Azar, México, CONACULTA, 2005.

_____, *Obras Completas XI. Crónicas teatrales II*, edición, prólogo y notas de Héctor Azar, México, CONACULTA, 2005.

_____, *Obras Completas XII, Escritos de literatura y arte I*, selección y notas de..., México, Dirección General de Publicaciones y Medios de la SEP, 1988.

_____, “Melesio Morales” en *El Renacimiento. Periódico literario*, edición facsimilar, presentación de Huberto Batis, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, p. 305.

Prieto, Guillermo, *Obras Completas X, Crónicas de teatro y variedades literarias*, compilación, presentación y notas de Boris Rosen Jélomer, prólogo de Leticia Algaba, México, Dirección General de Publicaciones del Conaculta, 1994

_____, *Memorias de mis tiempos*, prólogo de Fernando Curiel Defosse, México, CONACULTA, 2005.

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

Amorós, Andrés, Manuel Camarero y Tomás Pérez Vejo, *Antología comentada de la literatura española. Siglo XIX*, Madrid, Castalia, 1999.

Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Bache Cortés, Yolanda, "Dramas del segundo romanticismo mexicano" en *Dramas románticos de tema novohispano: 1876-1882*, Estudio introductorio y notas de..., México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, p. 21.

_____, *Manuel Gutiérrez Nájera. Cronista de teatro*, Tesis de Maestría en Letras, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2006.

_____, "Recuerdos de lo que no hemos visto. El teatro en el siglo XIX: testimonio y memoria", en *La (in)fidelidad de la memoria*. Victoria Pérez, editora, BUAP- Université Laval, Canadá- Universidad Estatal Pedagógica de Berdyank, Ucrania, 2013.

Batis, Huberto, "Presentación" a Ignacio Manuel Altamirano, *El Renacimiento*, [Edición facsimilar], México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

Berlin, Isaiah, "Los verdaderos padres del romanticismo" en *Las raíces del Romanticismo*, Edición de Henry Hardy y traducción de Silvina Marí, Madrid, Taurus, 2000.

Camarillo, María Teresa, "Los periodistas en el siglo XIX. Agrupaciones y vivencias" en *La Republica de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, edición de Belem Clark de Lara y Elisa Speckman, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 29-42. (T. I) (Ida y regreso al Siglo XIX).

Castro, Miguel Ángel, "Aprehensión de la realidad: la crónica" en Ángel de Campo, *La Semana Alegre*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1991.

Chartier, Roger, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, traducción de Claudia Ferrari, Barcelona, Gedisa Editorial, 1995.

Clark de Lara, Belem, “La crónica en el siglo XIX” en *La Republica de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, edición de Belem Clark de Lara y Elisa Speckman, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 325-354. (T. I) (Ida y regreso al Siglo XIX).

Contreras Soto, Eduardo, *Teatro mexicano decimonónico*, México, Ediciones Cal y Arena, 2006.

Dallal, Alberto, *Tipos de textos y géneros periodísticos*, México, Facultad de Filosofía y Letras, 1988, en Sitio de Facultad de Filosofía y Letras. [http://www.filos.unam.mx/mis_archivos/u8/04_dalall.pdf]. Fecha de consulta: 31 de agosto de 2014.

Devitt, Amy J., *Writing genres*, Illinois, Southern Illinois University, 2004.

Estrada Carreón, Luis Felipe, *El papel de la prensa en la construcción de un proyecto de nación*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2012.

Frías y Soto, Hilarión, et al. *Los Mexicanos pintados por si mismos: tipos y costumbres nacionales*, México, Centro de Estudios de Historia de México, 1989.

García Cubas, Antonio, *El libro de mis recuerdos*, México, Porrúa, 1986.

Giron, Nicole, “La folletería durante el Siglo XIX” en *La Republica de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, edición de Belem Clark de Lara y Elisa Speckman, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 375-390. (T. II) (Ida y regreso al Siglo XIX).

_____, “Ignacio Manuel Altamirano” en *La Republica de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, edición de Belem Clark de Lara y Elisa

Speckman, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 363-378. (T. III) (Ida y regreso al Siglo XIX).

Ginzburg, Carlo, “Huellas, raíces de un paradigma indiciario” en *Tentativas*, traducción de Ventura Aguirre Durán, Rosario, Prohistoria ediciones, 2004, p. 93-155.

Gomes, Miguel, *Los géneros literarios hispanoamericanos: teoría e historia*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1999.

González, Anibal, *La crónica modernista hispanoamericana*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1983.

Guedea, Virginia “Las publicaciones periódicas durante el proceso de independencia (1808-1821” en *La Republica de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, edición de Belem Clark de Lara y Elisa Speckman, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 29-42. (T. II) (Ida y regreso al Siglo XIX).

Gutiérrez Nájera, Manuel, *Obras III. Crónicas y artículos sobre teatro I*, México, UNAM, Dirección General de Bibliotecas, 1974. (Nueva Biblioteca Mexicana).

_____, *Obras IV. Crónicas y artículos sobre teatro II*, México, UNAM, Dirección General de Bibliotecas, 1984. (Nueva Biblioteca Mexicana).

_____, *Obras V. Crónicas y artículos sobre teatro III*, México, UNAM, Dirección General de Bibliotecas, 1998. (Nueva Biblioteca Mexicana).

_____, *Obras VI. Crónicas y artículos sobre teatro IV*, México, UNAM, Dirección General de Bibliotecas, 1985. (Nueva Biblioteca Mexicana).

_____, *Obras VII. Crónicas y artículos sobre teatro V*, México, UNAM, Dirección General de Bibliotecas, 1990. (Nueva Biblioteca Mexicana).

_____, “El Dr. Peredo. Necrología” en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras I. Crítica literaria, ideas y temas de literatura mexicana*, México, UNAM, 1995. (Nueva Biblioteca Mexicana).

Hale, Charles, *El liberalismo mexicano en la época de Mora: 1821-1853*, traducción de Sergio Fernández Bravo y Francisco González Aramburu, México, Siglo XXI, 1999.

Hernández, Dalia, “La renovación teatral en las postrimerías del virreinato novohispano: Los concursos del *Diario de México*” en Ignacio Arellano y José Antonio Rodríguez Garrido, *El teatro en la Hispanoamérica colonial*, Madrid, Iberoamericana, 2008.

El Iris. Periódico crítico y literario, Edición facsimilar, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.

Jaramillo Agudelo, Darío, “*Collage* sobre la crónica latinoamericana” en *Antología de crónica latinoamericana actual*, México, Alfaguara, 2012.

Leal, Luis, “El contenido literario de *La Orquesta*”, en línea, [http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_mediaXTJLGJPAE2DEB2V2B35FJYC956P6I9.pdf]. Fecha de consulta: 1 de enero de 2015.

Lombardo García, Irma, *De la opinión a la noticia. El surgimiento de los géneros informativos en México*, México, Ediciones Kiosko, 1992.

_____, “Las publicaciones especializadas del siglo XIX”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Nueva época, año 28, no. 109.

López Meneses, Zyanya I., *Las crónicas musicales de Luis G. Urbina en El Universal (1924-1930)*, México, Tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

Lotman, Iuri M., “La semiótica de la cultura y el concepto de texto” en *La semiósfera*, traducción de Desiderio Navarro, Madrid, Cátedra-Universidad de Valencia, 1996.

Louis, Annick, "Las revistas literarias como objeto de estudio" en *Revistas culturales 2.0*, sitio del Institut für Spanien-, Portugal-, Lateinamerikastudien de la Universidad de Ausburg. [<https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/annick-louis-las-revistas-literarias-como-objeto-de-estudio>]. Fecha de consulta: 14 de abril de 2015.

Ludlow, Leonor, “Guillermo Prieto” en *La Republica de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, edición de Belem Clark de Lara y Elisa Speckman, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 189-204. (T. III) (Ida y regreso al Siglo XIX).

Martínez Luna, Esther, “La clase letrada en el *Diario de México*: polémicas y ‘buen gusto’ en *Prensa decimonónica en México*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias, Sociales y Humanidades, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Archivo Histórico, 2003.

_____, “Costumbrismo ilustrado en el *Diario de México*: antecedentes en México del cuadro de costumbres, en *Tres siglos. Memorias del Primer Coloquio Letras de la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000.

_____, *El debate literario en el Diario de México. (1805-1812)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2011.

_____, “*El Diario de México: hacia la independencia impresa*”, en *Estudio e índice onomástico del Diario de México. Primera época (1805-1812)*, México, UNAM-IIFIL, 2002.

Miranda, Ricardo, *Ecos y alientos: ensayos sobre música mexicana*, México, FCE, Universidad Veracruzana, 2001.

Monsiváis, Carlos, *A ustedes les consta: antología de la crónica en México*, México, Era, 1980.

Moreno Gamboa, Olivia, *Una cultura en movimiento. La prensa musical de la ciudad de México (1860-1910)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.

Negrín, Edith, *Ignacio Manuel Altamirano. Para leer la patria diamantina*, México, Fondo de Cultura Económica- Fundación para las Letras Mexicanas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2012. (Biblioteca Americana. Serie Viajes al Siglo XIX).

Nueva historia general de México, primera edición, México, El Colegio de México, 2010.

Olavarría y Ferrari, Enrique de, “El teatro presidencial”, en *Tramoya*, septiembre-diciembre 1981, no. 21 y 22, p. 68-72. En línea: Sitio de la Universidad Veracruzana [<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/4901/1/19812122P68.pdf>]. Consultado: 1 de enero de 2015.

_____, *Reseña histórica del teatro en México: 1538-1911*, prólogo de Salvador Novo, México, Porrúa, 1961.

Ong, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Osuna, Rafael, *Tiempo, Materia Y Texto: Una Reflexión Sobre La Revista Literaria*, Kassel, Edition Reichenberger, 1998.

Palomar de Miguel, Juan, *Diccionario de México*, México, Panorama editorial, 1991.

Perales Ojeda, Alicia, *Las asociaciones literarias mexicanas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

Pérez Magallón, Jesús, “Vicente Riva Palacio (Y Juan A. Mateos) o el teatro como militancia liberal” en *Vicente Riva Palacio, Magistrado de la República Literaria. Una antología general*, selección y estudio preliminar de Esther Martínez Luna, México, Fondo de Cultura Económica-Fundación para las Letras Mexicanas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2012. (Biblioteca Americana. Serie Viajes al Siglo XIX).

Pita González, Alexandra, “Las revistas culturales como fuente de estudio en redes intelectuales” en portal del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, Universidad Nacional Autónoma de México. [http://www.cialc.unam.mx/Revistas_literarias_y_culturales/PDF/Articulos/Las_revistas_culturales_como_fuente_de_estudio_de_redes_intelectuales.pdf]. Fecha de consulta: 30 de abril de 2015.

Publicaciones periódicas mexicanas del siglo XIX: 1822-1855. Fondo Antigo de la Hemeroteca Nacional y Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México (Colección Lafragua), Coordinación y asesoría de Miguel Ángel Castro y Guadalupe Curiel, México, Universidad Nacional Autónoma México, 2000. (Ida y Regreso al Siglo XIX).

Quirarte, Vicente, *Guillermo Prieto. La patria como oficio*, México, Fondo de Cultura Económica-Fundación para las Letras Mexicanas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2012. (Biblioteca Americana. Serie Viajes al Siglo XIX).

Reed, Luis y María del Carmen Ruiz Castañeda, *El periodismo en México: 500 años de historia*, México, Edamex, Lotería Nacional, 2005.

Reyes Palacios, Felipe, *Manuel Eduardo de Gorostiza en su contexto dramático*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

Reyes de la Maza, Luis, *El teatro en México en la época de Santa Anna. (1840-1850)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Imprenta Universitaria, 1962. (II T.)

_____, *El teatro en México entre la Reforma y el Imperio (1858-1861)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Imprenta Universitaria, 1958.

_____, *El teatro en México durante el Segundo Imperio (1862-1867)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1958.

_____, *El teatro en México en la época de Juárez (1868-1872)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Imprenta Universitaria, 1961.

_____, *El teatro en México con Lerdo y Díaz (1873-1879)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Imprenta Universitaria, 1963.

_____, *Cien años de teatro en México*, México, Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado, 1999.

Rotker, Susana, *La invención de la crónica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

Ruedas de la Serna, Jorge, "Presentación" a *La misión del escritor: ensayos mexicanos del siglo XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. (Ida y Regreso al Siglo XIX).

Ruiz Castañeda, María del Carmen, *La prensa. Pasado y presente de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.

Sifuentes, Daniel, “La primera mitad del siglo XIX en México” en *Juárez: una visión itinerante*, México, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2006.

Todorov, Tzvetan, *Los géneros del discurso*, traducción de Víctor Goldstein, Buenos Aires, Waldhuter Editores, 2012.

Treviño, Blanca Estela, “Introducción” a Ángel de Campo, *Kinetoscopio, las crónicas de Angel de Campo, Micrós*, en *El universal*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004. (Ida y Regreso al Siglo XIX).

Uclay Da Cal, Margarita, *Los españoles pintados por sí mismos [1843-1833]. Estudio del género costumbrista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951.

Vázquez, Josefina Zoraida, “De la Independencia a la consolidación Republicana” en *Historia mínima de México*, México, El Colegio de México, 2005.

Weinber, Liliana, *Situación del ensayo*, México, UNAM-Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 2006.

_____, “Revistas culturales y formas de sociabilidad intelectual. El caso de la primera época de Cuadernos Americanos. La edición de una revista como operación social” *Revistas culturales 2.0*, sitio del Institut für Spanien-, Portugal-, Lateinamerikastudien de la Universidad de Ausburg. [<https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/liliana-weinberg-revistas-culturales-y-formas-de-sociabilidad-intelectual-el-caso-de-la>]. Fecha de consulta: 17 de abril de 2015.