

Teatro e identidad nacional (1790-1840)¹

Jaime Chabaud Magnus

PARECERÍA INÚTIL REITERAR el enunciado de Duvignaud que describe la evidente relación de los contenidos y las formas del arte dramático con los procesos histórico-sociales de diversas épocas, a veces observando los hechos en retrospectiva y a veces adelantándose sorprendentemente a ellos. La característica del teatro como experto en tomar pulso a las sociedades permanece inamovible, aunque su función y sus vínculos con el espectador se hayan modificado de manera tan radical del siglo XIX a estos años iniciales del XXI, por ejemplo.

Resulta increíble la participación del arte dramático en la construcción de nuestro país. El teatro de evangelización en los siglos XVI y XVII que frailes dominicos, franciscanos y jesuitas ejercitaron, tuvo un impacto fuertísimo como medio de convencimiento y dominio ideológico. Palabras más o menos, la maestra María Sten afirma que para la conquista espiritual de la Nueva España el teatro fue lo que para la conquista armada las ballestas y la pólvora.

Una paradoja que trajo consigo el teatro evangelizador consistió en cómo los iconos prehispánicos recibieron un nuevo bautismo al trocar sus nombres; por ejemplo, Tloque Nahuaque por Dios Padre. El contenido de las obras preparadas bajo la tutela europea en lenguas indígenas devino en un sincretismo en donde la transpolación de los conceptos cosmogónicos de ambas culturas hacían necesariamente una visión del mundo particular y muy otra de la que los religiosos españoles deseaban.

Quizá ocurre con esas primeras manifestaciones escénicas aquello que podríamos entender por un teatro nacional, incluso a pesar de la imposición cultural occidental. La revivificación de los mitos cristianos a través de los ojos indígenas forjó algo irrepetible, poseedor de un rostro impensado, de una personalidad inédita.

¿Qué podemos entender por un “teatro nacional”?

En el XIX se dan en México transformaciones en todos los órdenes. Es un periodo de guerras e intervenciones que dejaron profunda impronta en el desarrollo del arte dramático. La dinámica con que se sucedieron las modificaciones en los terrenos de lo político, social, económico, religioso y cultural fue tan veloz que los intelectuales vivieron constantes mutaciones y evoluciones en sus formas de ser y pensar. Pero, ante todo, “los hombres de vocación cultural sintieron la urgencia de crear una cultura que expresara la nacionalidad naciente”.²

El año de 1790 –y por aquí es por donde debí comenzar– sucedió un escándalo en torno a la obra “de un ingenio de estas tierras” titulada *México rebelado*. Los vientos revolucionarios e independentistas comenzaban a manifestarse también en los tablados de la Nueva España. La influencia de la Revolución Francesa, de la Ilustración, de la emancipación de los Estados Unidos de Norteamérica y la decacendencia brutal del imperio peninsular, traían consigo el germen de todos los cambios. El 13 de septiembre de ese año se estrenó *México rebelado* aunque bajo el nombre de *México segunda vez conquistado* por advertencia del padre Ramón Fernández del Rincón, quien examinó y aprobó su representación. Sin embargo, relata Olavarría y Ferrari, aunque “una buena parte del público aplaudió con furor la comedia, con disgusto de los españoles concurrentes. (...) fue suspendida por aviso privado, por haberse propalado que en dicha comedia se representan hechos falsos, inciertos y contrarios al carácter de la nación.”³

La obra trata sobre la conquista de México. Un fragmento de la descripción del censor llama poderosamente nuestra atención y es por ello que nos atrevemos a reproducirlo:

Quinta parte: Pasado algún tiempo, supo Cortés que Guatimotzín había juntado todos los principales de su ejército, los que proponiendo la triste situación de la monarquía mexicana por falta de mando independiente, convinieron en dedicar el esfuerzo todo de sus tropas contra los españoles, asegurando el logro de la empresa en hallarse Cortés en estado de no esperar traición alguna; con lo que poniendo éste su tropa sobre las armas, mandó prender a Guatimotzín y Nesehualcoyol (sic), y tomadas sus declaraciones y puesto el proceso en estado, teniendo consideración del riesgo en que se hallaban las vidas de todos, y de perderse lo conquistado si volvían a formar una nueva conjuración cogiéndolos de sorpresa, firmó sentencia de horca contra los dos, y ejecutada, amotinados los mexicanos presentaron batalla a los españoles, en la que lograron éstos una completa victoria, quedando así México pacificado por segunda vez.⁴

Al parecer, la extrema crueldad de Cortés al ejercer la tortura y el sacrificio de la realeza azteca, motivó la indignación de muchos criollos y mestizos hartos ya de los abusos de poder de los peninsulares. Estos, a su vez, se molestaron profundamente “por todos estos crímenes (que) son opuestos al carácter nacional, que es la dulzura...”⁵ El censor Rincón asumió de la siguiente forma el problema:

...en el *México, segunda vez conquistado*, su asunto cayó por desgracia en manos de un aficionado, que sin saber ni aun lo que es unidad de lugar, como se le nota al fin de la tercera jornada, tejió un histrión prolijo que en vez de excitar la compasión, que es el objeto de la tragedia, cublevó contra sí la hohina y el enfado de los mirones; y éstos, ignorando también las leyes del teatro, no adivinaron la causa de su pesadumbre, y para desahogarla tomaron por pretexto el honor de la Nación.⁶

Resulta claro que el concepto de “lo nacional” no significaba lo mismo para la totalidad de los habitantes de la Nueva España. Lamentablemente carecemos del libreto de *México Rebelado*, pero contamos con la documentación que nos habla de la polémica y proceso de censura que siguió a su estreno.⁷ La maquinaria del cambio social venía andando ya desde hacía tiempo y el arte teatral se encargaría de plasmarlo y también participaría en él.

Quien esto escribe disfruta mucho con algo que quizá podrá parecer anecdótico pero sin duda sintomático de las afirmaciones anteriores. El cura Miguel Hidalgo y Costilla, además de contravenir las prohibiciones de no cultivar vides y gusanos de seda, tradujo y representó a Molière y a Racine con los feligreses de su parroquia en el pueblo de Dolores, aunque seguramente no se habrá quedado con las ganas de repetir la experiencia en las tertulias que se celebraban en Querétaro, en la casa de los señores Corregidores. Nos debería enorgullecer la afirmación de que el Padre de la Patria fue un teatrero.

Muchas creaciones “de ocasión” dialogadas –muy al estilo neoclásico– se repartían como hojas volante durante la

guerra de independencia de la Nueva España (escenificadas en plazas, caminos, callejuelas). Aun cuando muchas de estas expresiones no gozan precisamente de un carácter “teatral”, algunas de ellas resultan sorprendentes en tanto su amplísima vocación escénica. Ejemplos de ello son *Las fazañas de Hidalgo*, *Qixote de nuevo cuño*, *facedor de tuertos &c* de Agustín Pomposo Fernández de San Salvador, *Enfermedad ejecutiva de los escritores de esta ciudad* de Jaime Frotasa, *La loca independiente y su marido* de autor Anónimo, el *Unipersonal del Arcabuceado* o el *Unipersonal de don Agustín de Iturbide* de José Joaquín Fernández de Lizardi.

Ese teatro de guerrilla tenía objetivos muy claros. Eran escritos por un sector reducidísimo de la población: los que sabían leer. El carácter eminentemente didáctico de los textos, su intención proselitista, llevó a los autores a recuperar por primera vez un habla popular sumamente pintoresca. El vehículo de propaganda requería de una eficacia absoluta para conseguir la descalificación o bien de la facción insurgente o bien del “despotismo” español. Es con este “...estilo vernáculo que cambió la escena del teatro colonial a un teatro mexicano...”, afirma Raúl Ruvalcaba.⁸

El improvisado escenario callejero se pobló de personajes cotidianos. El uso de un lenguaje popular que “hablaba en necio” –diría Lope– a sus posibles espectadores, no sólo creó una gran eficacia en estos textos sino que al mismo tiempo estableció los rasgos de un teatro mexicano, de una ontología en busca de un rostro propio.

Si bien las obras mencionadas están permeadas todavía por el neoclásico, hallaremos en *La tragedia del padre Arenas* y en *El grito de libertad en el pueblo de Dolores*, ambas del último año de vida de Lizardi, un tránsito estilístico palpable que no nos arriesgaríamos en calificar de paso previo para el surgimiento de un romanticismo. El “espíritu” de la época se estaba transformando y con él las formas artísticas y la visión del mundo.

En ese sentido, el “teatro histórico” vino a constituir una recurrencia importante para la dramaturgia del XIX. Los mitos y hechos pasados constituyeron una materia prima fundamental –que no única– para las creaciones de nuestros teatreros del periodo romántico. El espíritu que animaba el impulso de cada autor, sin embargo, no necesariamente era el mismo en todos los casos. Tampoco el punto de vista de “lo histórico” y su reelaboración fueron uniformes, y sí en cambio bastante diversos, lo cual nos heredó un mosaico polifacético todavía por desentrañar.

El romanticismo inundó sin hallar casi resistencia a las plumas mexicanas con su exaltada tinta primordialmente por el sentimiento nacionalista de que emana. El exacerbado patriotismo de nuestros literatos encontraría la senda idónea para su máxima expresión en el estilo romántico.

“La reciente independencia política y las luchas internas y externas que debieron sostenerse para afianzar la independencia –dice José Luis Martínez– concordaran con el viento de rebeldía y libertad de la musa romántica.”⁹

Se distinguió el romanticismo en España por cubrir la necesidad social de recuperar el pasado, de redescubrirse vía la exaltación de los hechos heroicos de los antepasados en un afán por afianzar una identidad y un nacionalismo. Verse en el espejo del tiempo justificaba, de alguna manera, su estancia en el mundo. Hablar del origen godo o de los reyes católicos a partir de la concepción del mundo decimonónica los hará sentir propietarios de las cartas que acreditan su tradición. Luego de la invasión napoleónica a España y de la emancipación de la Nueva España, el estilo romántico sentó sus reales en nuestros escenarios. La afirmación de una conciencia y orgullo nacionales aparecerán como premisas sumamente apreciadas por los escritores.

El pasado, “lo histórico”, brinda un campo idóneo para fertilizar las ideas libertarias y la búsqueda de una identidad que en el México post-colonial adquiere una expresión muy peculiar por sus propias características. El criollo es un ser ni bien europeo ni bien americano. Se le impide gozar de los privilegios del peninsular pero culturalmente posee una formación que lo hace sentirse desfasado pues tampoco se considera “nativo”. El criollo deambula en un limbo de identidad que el romanticismo va a paliar en cierta medida. Perseguirá un rostro con el cual identificarse a su paso por la tierra. Su crisis ontológica lo obliga a buscar “incansablemente en qué apoyarse; moverá cielo y tierra para justificarse como alguien ante el mundo...” Por ello, “en pos de respuestas acudió al pasado indígena para exaltararlo, transfigurado en un equivalente de las tradiciones culturales europeas: ese criollo que a fin de cuantas distaba mucho de ser indio”.¹⁰ Esta paradoja responde congruentemente, no obstante, al fenómeno objeto de análisis de este texto.

El mundo indígena no fue abordado en el siglo XIX como tal en tanto problemática de una subclase social sometida y vilipendiada. La indiada –o el pueblo– puede servir como siluetas desdibujadas, complemento escenográfico de los dramas salvo en escasas excepciones. La herencia cultural, “lo histórico” es lo rescatable de “lo indígena”. Cuando nos acercamos a la dramaturgia mexicana que aborda personajes “indígenas”, se refieren a la época precolombina. Hallamos en ella encarnaciones de personajes de la vieja realeza mexicana; personajes con categorías nobiliarias y antecesores heroicos, de preferencia trágicos.

Inclusiue cuando se retoma el mito de la aparición de la Virgen de Guadalupe a Juan Diego, asistimos más a un acto reivindicativo que al sondeo de la condición indígena.

El criollo “acudió a la religión dando muestras de piedad nunca antes vistas, buscando sin éxito santos patronos, exaltando imágenes milagrosas, consiguiendo por fin la satisfacción de la guadalupana”.¹¹ La estilización de “lo indígena” va a cumplir diversas funciones desde la óptica y para los intereses ideológicos de su creador y su clase.

En 1808 tanto el *Diario de México* como *La Gaceta de México* convocaron a un concurso de dramaturgia, de sainetes y de dramas. Estos últimos se pretendía fuesen en “tragedia”, cuyo “argumento debía estar basado ‘en las antigüedades de este hemisferio desconocido a los europeos (...) y el título debiera ser en lengua índica’.”¹² Este es con toda seguridad el concurso de dramaturgia más antiguo de nuestro país y sin duda el primero en proponer un teatro “histórico”. La obra triunfadora fue la tragedia *Xóchitl* cuyo manuscrito y autoría se han perdido. Es probable que esta pieza, por el año de escritura, responda más bien al estilo neoclásico o bien a un momento de tránsito hacia el romanticismo. Por eso su localización resultaría sumamente importante.

La historia, leyendas, mitos y sucesos recientes (a veces incluso creaciones de ocasión, efímeras) dan pie a multiplicidad de dramas que, como ya hemos mencionado, prestaba un asidero a la naciente identidad de “lo nacional”. Los temas prehispánicos o del choque de las dos culturas (Europea e indígena) se manifestarán en obras como *Xóchitl* y *Quetzalcóatl* de Alfredo Chavero, *Tenochtitlán* de Nicolás García, *Tenochtitlán* de Joaquín Gómez Vergara y Alberto Michel, *Cuauhtémoc* de Tomás Domínguez, *La hija de Moctezuma* de Andrés Portillo, *La noche triste* de Ignacio Ramírez, *Un amor de Hernán Cortés* de José Peón y Contreras, entre otras muchas.

También el rescate del periodo colonial, las desventuras de los criollos, las tiranías de inquisidores y déspotas virreyes, el acoso a las bellas heroínas y las desventuras amorosas constituyen otra tendencia de la dramaturgia mexicana del XIX. Si en lo precortesiano los personajes encarnan categorías nobiliarias y de la realeza como una manera elusiva de hablar de lo indígena, en los dramas que ubican su acción en la Nueva España se abordan las tragedias criollas como una manera de legitimar el nuevo orden político y sus intereses, lo cual sería muy coherente con la naciente burguesía que representan los intelectuales.

Uno de los primeros dramaturgos románticos mexicanos: Ignacio Rodríguez Galván, escribe en 1837 *La capilla* y al año siguiente estrena *Muñoz, visitador de México* que constituye un hito que marca derroteros de la dramaturgia que vendría. Esas dos obras, junto con *El privado del virrey*, constituyen un esfuerzo importante por contemplar críticamente el pasado colonial y enunciar casi apologeticamente

las ventajas de la libertad. Le seguirían textos como *La hija del rey* y *Gil González de Avila* del yucateco José Peón y Contreras, *Sor Juana Inés de la Cruz* de José Rosas Moreno, *Los amores de Alarcón* de Alfredo Chavero, *Una herencia o La Condesa de San Martín* de José María Rivera y muchísimas más que se representaron en nuestros escenarios con suertes diversas, pero que en su mayoría hacían de sus recreaciones históricas el ámbito de la metaforización para enarbolar, a partir de su visión del mundo, un discurso propio.

Otra tendencia interesante de la dramaturgia romántica mexicana fue la de aboirdar la historia reciente, los hechos de armas y los personajes heroicos que con sus acciones ayudaban a configurar el rostro de la patria. La necesidad de comentar los sucesos de actualidad llevó a muchos escritores a elaborar textos “de ocasión”. Podríamos decir que cumplían una función casi periodística o proselitista o didáctica.

La necesidad de comentar, acotar los hechos relevantes de la vida política condujeron a los escritores a tomar al teatro como amplificador de sus ideologías, muchas veces en detrimento de la calidad artística y otras –las menos– reformulando la realidad en expresión poética. Recuperar personajes gloriosos de la historia inmediata también fue una tarea que veremos en obras como *El cura Hidalgo* de auto anónimo, *El abrazo de Acatempan* de Juan A. Mateos y Vicente Riva Palacio, *La Corregidora* de José López Portillo y Rojas, *El cerro de las campanas* de Antonio Guillén Sanchez, *Los yanquis en Monterrey* de Niceto de Zamacois, *Los mártires de Tacubaya* de Aurelio Luis Gallardo, *El 5 de mayo en Puebla o Victoria nacional contra los franceses* de José A. Rodríguez, entre otras muchas.

Por otra parte, un fenómeno más de la dramaturgia romántica que retomó temáticas o contextos “históricos” ha generado una controversia entre algunos historiadores que lo han llamado “evasión romántica”. En estos textos la acción se desarrolla o bien en la Rusia, la Alemania y la Inglaterra medievales o en la España visigoda o en la Italia renacentista. El jalisciense Fernando Calderón (1809-45) ubica sus dramas *Ana Bolena* en la Inglaterra del siglo XVI, *Herman o A la vuelta del cruzado* en la Alemania del XII, *El torneo* en la Inglaterra del XI, *Muerte de Virginia por la libertad de Roma* en la era romana. Un sinnúmero de obras de la dramaturgia romántica se situaron en épocas pretéritas y parajes insólitos para el espectador mexicano.

Algunos críticos como Julio Monterde, Ruth S. Lamb y Antonio Magaña Esquivel han coincidido en señalar como eminentemente “evasiva” la recurrencia de la dramaturgia al buscar otros contextos tan ajenos a la cultura mexicana. Monterde afirma que:

Esta es la situación de todos aquellos autores que, por inconformidad con el presente, se evaden hacia el pasado. No por ello se desentienden de los problemas de su tiempo, y tal evasión no es forzosamente una protesta contra el instante que le tocó vivir; prueba sólo el deseo de hallar un clima propicio para la libre expresión de sus pensamientos.¹³

Por muy lejana que se situara temporal y geográficamente hablando la obra literaria, el autor romántico estaría aludiendo a su contexto por muy buen disfraz que pudiese engazarle. El asunto “histórico” permitió al escritor abordar situaciones de tiranía, despotismo o valores ético-morales difíciles, sirviéndole de contenedor idóneo para decir entrelíneas lo que en su momento resultaba problemático exponer.

Por supuesto que el planteamiento hecho aquí resulta meramente esquemático para lo abultado y diverso que resultaría un estudio a fondo del fenómeno, pero valgan estas líneas como introductorias a él. •

Notas

¹ En este texto se retoman fragmentos de otro artículo publicado bajo el título “*Lo histórico en el teatro mexicano del siglo XIX*” en la revista *Repertorio*, México, UAQ, 1994.

² Martínez, José Luis, “México en busca de su expresión”, *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 1986. p. 1019.

³ Olavarría y Ferrari, Enrique de, *Reseña histórica del teatro en México*, México, Editorial Porrúa, 1961. p. 83.

⁴ *Idem*, p. 84.

⁵ *Idem*, p. 86.

⁶ *Idem*.

⁷ El original se halla en el Archivo General de la Nación pero existe una copia paleografiada por el investigador Miguel Ángel Vásquez en el CITRU.

⁸ Ruvalcaba Rodríguez, Raúl, *La farsa popular de la época independentista como raíz del teatro mexicano*, México, Tesis, UNAM, 1990. p. 26.

⁹ *Op. cit.*, p. 1037.

¹⁰ Manrique, Jorge Alberto, “Del Barroco a la Ilustración”, *Historia...*, *op. cit.* p.649.

¹¹ *Idem*.

¹² Sten, María, “El mundo prehispánico en el teatro del siglo XIX” (Estudio introductorio), *Dramas románticos de tema prehispánico*, México, CNCA, 1994. p. 11.

¹³ Monterde, Francisco, *Una evasión romántica de Fernando Calderón*, México, s.p.i., 1952 pp. 23 y 24. Discurso de recepción como académico de número en la Academia Mexicana, correspondiente de la Real Academia Española.

JAIME CHABAUD MAGNUS. Dramaturgo y crítico teatral. Dirige la revista *Paso de Gato*. Actualmente es Jefe del Departamento de Artes Escénicas en la Coordinación General de Difusión de la UAM. Correo electrónico: jchabaud1@mac.com