

La bailarina y el pensamiento liberal en las crónicas teatrales

Eréndira Itzel Martínez Benítez*
Universidad Autónoma Metropolitana,
Unidad Iztapalapa

Resumen: *La prensa del siglo XIX fue el terreno propicio para la formación de la conciencia nacional dentro del ámbito cultural. A pesar de que podríamos considerar estos años de la República Restaurada como una etapa de transición para la danza escénica, ir al teatro seguía siendo una de las principales formas de entretenimiento durante la mayor parte del periodo decimonónico. A través del análisis historiográfico de crónicas teatrales en El Siglo Diez y Nueve y El Renacimiento en 1868 y 1869 escritas por Ignacio Manuel Altamirano y Manuel Paredo, veremos sus opiniones sobre las bailarinas en contraposición a su pensamiento liberal.*

Palabras clave: *danza, artes escénicas, prensa liberal, crónicas teatrales.*

INTRODUCCIÓN

La prensa funcionó como lugar de debate de los asuntos públicos que apremiaban a la clase intelectual mexicana del siglo XIX. Los pensadores liberales del periodo de la República Restaurada consideraban que la sociedad debía instruirse mediante la lectura crítica e informada para construir una mejor nación (Badillo Rodríguez 2016, 4-5). La República Restaurada se caracterizó por una total libertad de prensa (Vázquez 2004, 180), por lo que los periódicos se adjudicaban la facultad

de poseer la verdad sobre los temas que eran de interés público, al establecer un deber ser (Gil Pérez 2022, 151) en consonancia con sus propios valores editoriales.

Uno de los diarios que buscó reflejar los ideales liberales fue el periódico *El Siglo Diez y Nueve*, fundado por Ignacio Cumplido (1811-1887) en 1841 (Badillo Rodríguez 2016, 28), cuya publicación se extendió —con interrupciones— hasta 1896. Entre sus colaboradores, además de Ignacio Manuel Altamirano, se encontraban intelectuales como

*csh2213011148@izt.uam.mx

Guillermo Prieto, Manuel Orozco y Berra y Francisco Zarco, quien fue redactor en jefe durante los años en los que Altamirano publicó sus crónicas. Este último fundó, junto con Gonzalo A. Esteva, la revista literaria *El Renacimiento* en 1869, la cual logró reunir a las mejores e incipientes plumas del momento (Giron 2001, 263), como Justo Sierra, Manuel Orozco y Berra y Enrique Olavarría. También promovió las Veladas Literarias durante 1867 y 1868 (Sol 2013, 48), que permitieron el renacimiento cultural de la mano de intelectuales tanto liberales como conservadores (Tortajada Quiroz 2012, 215).

Precisamente uno de los espacios clave para el crecimiento cultural fue el teatro. El teatro era un centro de reunión, el lugar propicio para la toma de conciencia o el sitio para evadirse a través del entretenimiento (Azar en Altamirano 1988, 9-14). En las crónicas teatrales podemos observar el sentir de los intelectuales frente a las producciones artísticas. Fueron varios los autores que destacaron en *El Siglo Diez y Nueve y El Renacimiento*, los cuales, educados en las academias que proliferaron a partir del México independiente, difundían conocimientos científicos y artísticos (Vázquez 2004, 187).

La mayoría de escritores decimonónicos combinaron diversas ocupaciones para poder tener ingresos (López Pedroza 2011, 42). Ignacio

Manuel Altamirano, de origen indígena, nacido en 1834 en Tixtla, actual estado de Guerrero (Giron 2001, 257), compaginó las labores de escritor, periodista, funcionario público –diputado, fiscal y cónsul (Sol 2013, 47)– y promotor cultural (Illades 2004, 52), además de militar, pues participó en el sitio de Querétaro, entre otras batallas (Sol 2013, 46).

La intervención francesa había despertado un sentimiento de nacionalismo que se vio reflejado en los escritos de Altamirano y la posterior fundación de su revista *El Renacimiento*. Este nacionalismo se evidenció en la literatura, la música y otras expresiones artísticas, más costumbristas e históricas. En las artes escénicas mexicanas, la decadencia del *ballet* romántico (Tortajada Quiroz 2012, 213-216) permitió la entrada de nuevas corrientes dancísticas provenientes de Francia, Italia, España y Estados Unidos, que están catalogadas dentro de una época de “decadencia artística” (Ramos Smith 1995, 50).

Las artes como forma de instrucción cultural eran clave en un país en construcción que había pasado por una guerra de independencia, revueltas, guerras civiles e intervenciones extranjeras. Si las disciplinas artísticas no aportaban, de manera profunda, ideas sobre la identidad nacional o la postura moral de los mexicanos, serían consideradas como mero entretenimiento.

La danza escénica no pasaba por buenos momentos en el país, así que no sería considerada para ser un arte nacional. En este sentido, ¿Ignacio Manuel Altamirano estimaba que las bailarinas aportaban al desarrollo cultural de la República Restaurada?

El periódico *El Siglo Diez y Nueve* ha sido analizado por Miriam Badillo Rodríguez (2016) en su tesis de maestría en traducción titulada *Prensa y literatura traducida en el siglo XIX: El Siglo Diez Y Nueve, El Monitor Republicano y El Universal. 1848-1855*, realizada en El Colegio de México. En ella, estudia las secciones literarias de tres periódicos y las obras extranjeras que se traducían para publicarse en éstos. Por su parte, Laura Suárez de la Torre en “Actores y papeles en busca de una historia. México, impresos siglo XIX” analiza las publicaciones periódicas y sus autores en el siglo XIX, tomando como punto de partida la historia de la edición. En “Similitudes argumentativas en los periódicos conservadores y liberales mexicanos de mediados del siglo XIX: el caso de *El Omnibus*, *El Siglo XX* y *La Cruz* (1855-1856)”, Iñigo Fernández Fernández reflexiona sobre las polémicas en cuestiones políticas y similitudes argumentativas en sus discursos, en periódicos de distintos cortes ideológicos como *El Omnibus* y *El Siglo Diez y Nueve*.

Sobre *El Siglo Diez y Nueve* como fuente para la historia de la danza, es

necesario mencionar el ensayo de Maya Ramos Smith (2002), “Artes escénicas y globalización: movimientos artísticos europeos y formas dancísticas universales en el México decimonónico, 1825-1910”; y, en específico sobre las corrientes dancísticas que proliferaron a partir de la República Restaurada, su libro *Teatro musical y danza en el México de la belle époque (1867-1910)* (1995), donde utiliza la prensa decimonónica para reconstruir la danza mexicana de la época.

Desde el punto de vista historiográfico, la prensa nos ayuda a entender el pasado histórico, pues los periódicos fueron actores y productores del discurso político nacional, más allá de lo informativo (Gil Pérez 2022, 144). La prensa, además, fue el terreno propicio para la formación de la conciencia nacional dentro del ámbito cultural. El romanticismo mexicano nacionalista –impreso en las letras de los intelectuales mexicanos– trató de reformar de manera didáctica los ideales liberales en los lectores (Illades Aguiar 2003).

Así, un análisis de las crónicas teatrales nos permitirá vislumbrar los valores liberales que se aplicarían para las mujeres, las artistas y, en el caso del presente texto, las bailarinas. El principal cronista de las diversiones públicas de la capital tanto de *El Siglo Diez y Nueve* como de *El Renacimiento* fue Ignacio Manuel Altamirano, por lo que el énfasis está en sus escritos. Asimismo, se pone

en contraposición la opinión de Manuel Paredo sobre el cancán –interpretado solamente por mujeres–. Paredo también publicó crónicas teatrales en *El Renacimiento*, pero su sección se especializaba más en el arte dramático, por lo que su opinión sobre las bailarinas no es tan extensa.

Como hipótesis de trabajo, se plantea que Ignacio Manuel Altamirano no consideraba que el trabajo artístico de las bailarinas durante la República Restaurada aportara a los valores liberales que estaban reconstruyendo el Estado-nación, por lo que este artículo tiene como objetivo principal entender el papel de la bailarina dentro de la historia del arte mexicano y la mentalidad de los intelectuales de la época. Este texto permitirá conocer la opinión de Ignacio Manuel Altamirano y Manuel Paredo acerca de las bailarinas a través de sus crónicas teatrales en los periódicos *El Siglo Diez y Nueve* en 1868, *El Renacimiento* en 1869 y de la relación con sus ideas liberales de una república restaurada.

SOBRE LA PRENSA DEL SIGLO XIX, LAS CRÓNICAS Y LAS OBRAS ESCÉNICAS DURANTE LA REPÚBLICA RESTAURADA

La prensa a mediados del siglo XIX funcionó como foro de opinión y transmisión de la cultura, como instrumento de formación y como escenario de luchas de poder e intereses (Gantús y Salmerón 2014, 11). Las

publicaciones periódicas abrieron un espacio para pensar los problemas de la nación que renacía. El hombre y la mujer de letras manados del siglo XIX encontraron muchas veces en la prensa una forma de expresar su elocuencia y un lugar para la deliberación pública (Martínez Carrizales 2017, 20).

A pesar de que las formas decimonónicas de hacer política fueron diversas, tanto las elecciones como las publicaciones periódicas ocuparon un lugar central (Gantús y Salmerón 2014, 12). La prensa nos permite hacer un análisis historiográfico sobre las minorías letradas que guiaron los procesos sociopolíticos de unificación nacional (Martínez Carrizales 2017, 31), pues, como actor político, pretendía influir dentro de la esfera pública (Gil Pérez 2022, 144-145). La prensa se convirtió, además, en transmisor civilizatorio y constructor de lenguajes (Gantús y Salmerón 2014, 13). Las bases teóricas del nuevo Estado-nación surgido en el siglo XIX y renacido durante la República Restaurada fueron hechas por estos intelectuales que escribían en los periódicos y se convirtieron en productores de bienes simbólicos (Martínez Carrizales 2017, 32). Las crónicas teatrales son una muestra de ello.

Generalmente, los intelectuales decimonónicos intervenían en diversos ámbitos políticos y culturales. Muchos de ellos eran abogados y políticos, además

de escritores (Covo 1993, 699). En el Romanticismo, se tendía a integrar diversos campos de conocimiento (Illades 2004, 52). La prensa, como forma de personificar el espacio público, tenía un espacio para todo tipo de elementos políticos, económicos, artísticos y de entretenimiento, como la narración de los espectáculos escénicos.

Las crónicas en general fueron uno de los primeros géneros periodístico-literarios cultivados en el México independiente (Rodríguez Castillo y Amezola González 2022, 7). Además, ya desde mediados de siglo XIX, en el imaginario de los escritores, estaba inserto que combatir al invasor era legítimo (Illades 2004, 58), y eso se ve reflejado en su producción de novelas, pero también en sus crónicas. La crónica era el medio para informar sobre los hechos políticos e incluso bélicos que todavía se suscitaban durante gran parte de la centuria (Rodríguez Castillo y Amezola González 2022, 7). Las crónicas publicadas en la prensa decimonónica informaban y, a la vez, daban a conocer la opinión de su autor, pues éste emitía juicios de valor. Esto lo volvía un género flexible (Rodríguez Castillo y Amezola González 2022, 7). La prensa funcionaba como tribuna pública desde donde estos intelectuales predicaban sus ideas a la población (López Pedroza 2011, 48).

Para los escritores y cronistas, la prensa era también un lugar de

producción literaria, donde podían tener un intermediario más cercano con el todavía escaso pero creciente público lector. Las crónicas eran una forma de hacerse publicidad y, a la vez, darle firmeza a su estilo de escritura (López Pedroza 2011, 38-49). La relación entre periodismo y escritura surge en la prensa decimonónica con la crónica como forma predilecta de hablar del otro (Rodríguez Castillo y Amezola González 2022, 10) y como una herramienta útil para realizar un análisis historiográfico. Las crónicas en la prensa nos dan testimonios de dicho siglo, no sólo sobre los acontecimientos políticos, sino también acerca de la vida cotidiana de las personas, sus aspiraciones para la nación, sus cambios culturales y su forma de entretenerse (Rodríguez Castillo y Amezola González 2022, 27). A pesar de que no existió una crítica destinada a la danza, sí existió una amplia producción de crónicas teatrales (Tortajada Quiroz 2012, 218), entre la cuales destaca la realizada por Ignacio Manuel Altamirano.

En la última página de *El Siglo Diez y Nueve*, se incluía la sección Diversiones Públicas, donde se encontraba la programación del Teatro Iturbide, del Teatro Nacional y del Teatro Principal. A partir de enero de 1868, se incluía la sección Crónica de Teatros, en la que escribía Ignacio Manuel Altamirano sobre las obras presentadas en los teatros mencionados anteriormente. Asimismo, en *El Renacimiento*, Altamirano publicó sus

Crónicas de la Semana, mientras que Manuel Paredo publicó *Revista Teatral*, ambos durante 1869.

Lo escrito en la prensa del siglo XIX nos permite, además, conocer sobre las mentalidades del periodo, pues su carácter persuasivo refleja las principales preocupaciones y opiniones (Covo 1993, 702). Como muchos de los autores de la época, las crónicas de Altamirano combinaban rasgos de narración literaria, información noticiosa, ensayo y narración histórica. Aparte de tener un fin narrativo, tenían objetivos retóricos: preparar a los lectores en la forma de involucrarse en la sociedad mexicana (Rodríguez Castillo y Amezola González 2022, 27).

Entre las funciones de los cronistas, estaban descubrir, describir e informar sobre la ciudad que habitaban (López Pedroza 2011, 38). Por lo tanto, Altamirano contribuía a informar a la población sobre las diversiones públicas y si éstas valían la pena. Al ser las crónicas representación del mosaico cultural mexicano, es posible vislumbrar algunas de las costumbres en ciertas épocas (Rodríguez Castillo y Amezola González 2022, 28), como la de la República Restaurada.

Ir al teatro fue una de las principales formas de entretenimiento durante la mayor parte del siglo XIX, aun entre guerras e invasiones. Fue una centuria de intensa actividad teatral (Ramos Smith

2002, 571). Las artes escénicas –como otras artes– tenían un fin utilitario para los intelectuales de la época, sobre todo las obras teatrales. Se consideraba al teatro como un lugar para el crecimiento cultural de la sociedad mexicana (Azar en Altamirano 1988, 9-14). Basta saber lo que opinaba Manuel Gutiérrez Nájera del arte para entender la connotación que tiene como ente civilizador durante la segunda mitad del siglo XIX: “El arte purifica al hombre porque lo acerca a la belleza, que es Dios” (Monsiváis 1995, 28). La danza en ese entonces ocupó un lugar meramente de divertimento, como lo había sido en otros momentos de su historia. Ahora bien, ¿qué tipo de danza se veía en los teatros durante la República Restaurada?

Podríamos considerar estos años de la República Restaurada como una etapa de transición para la danza escénica. Después del auge de la danza clásica romántica durante las dos décadas anteriores, la danza escénica tuvo una fase de decadencia –debido un poco a que la formación de las bailarinas y los bailarines mexicanos se interrumpió (Tortajada Quiroz 2012, 216)– antes de la llegada plena de las influencias francesas durante la primera década del Porfiriato (Tortajada Quiroz 2012, 215-216). No obstante, varios de los anteriores bailarines de danza clásica se integraron a los espectáculos de teatro musical o teatro de variedades (Ramos Smith 2002, 587). Comenzaban apenas a llegar a

México propuestas europeas como la opereta, la ópera y la zarzuela, y de Estados Unidos, los conocidos como espectáculos de variedades. Este tipo de géneros, además de la comedia musical, los podríamos englobar dentro de lo que Ramos Smith (2002, 585) llama “teatro musical”. La danza escénica ya sólo aparecía como relleno dentro de otros espectáculos (Tortajada Quiroz 2012, 217), en vez de las grandes obras de dos o tres actos que contaban una historia, en la cúspide del *ballet* romántico.

El estancamiento del *ballet* a escala global fue multifactorial, pero una de sus razones fue que se encasilló en los moldes del romanticismo, los cuales al público de la segunda mitad del siglo XIX ya no les decían mucho, con sus ideas repetidas sobre sílfides, campesinas y princesas (Ramos Smith 2002, 585). En México no se lograron construir historias para *ballets* románticos que consiguieran incluir la esencia de la cultura e historia mexicanas, como pensaba Altamirano que debían hacer las obras artísticas nacionales. Sin embargo, durante estas décadas de la República Restaurada y posteriormente en el Porfiriato, la clase alta de mediados del XIX comenzó a imitar modelos de la cultura europea, como la forma de vestir, la comida, los bailes o su forma de divertirse. En estos años el público se diversificó y el teatro comenzó a estar disponible para distintas clases sociales (Ramos Smith 1995, 48-49).

Francia siguió desempeñando un papel preponderante cuando de modelo a seguir se trataba. Sus tendencias artísticas ayudaron a determinar los patrones de entretenimiento durante todo el siglo XIX (Ramos Smith 2002, 571). Sin embargo, es fácil suponer que, durante los primeros años de la República Restaurada, después de ganar la guerra contra los invasores franceses, los intelectuales mexicanos no vieran con buenos ojos las corrientes provenientes de la nación europea. Entonces, las danzas folclóricas de diversos países tuvieron cabida dentro de los divertimentos del teatro musical – algunas de ellas, de forma estilizada–.

Sin embargo, para pensadores como Gutiérrez Nájera, reproducir lo francés en México implicaba rescatar la cultura marginal (Monsiváis 1995, 31). Uno de los hitos más importantes de la segunda mitad del siglo XIX fue el cancan, precisamente de origen francés, que convivió con otras expresiones escénicas dentro de los teatros decimonónicos. ¿Qué tan marginal era el cancan? Como todas las artes, la danza comunica el orden social de su tiempo, junto con sus sueños y aspiraciones, pero en este caso lo hace a través del cuerpo (Bidault de la Calle 2022, 595). El centro de las ciudades, sobre todo de la capital del país, era el lugar donde se podían encontrar los medios de entretenimiento y cultura (Guiot de la Garza 2003, 438).

El cancan surgió en París alrededor de 1830, derivado de las cuadrillas. Después, fue aumentando su velocidad (Ramos Smith 1995, 85) hasta llegar a la conocida y energizante música usada para este tipo de danza. La aparición del cancan y de otras corrientes escénicas confrontaron a la sociedad de mitad del siglo XIX con la modernidad (Bidault de la Calle 2022, 595). La coreografía del cancan no tenía reglas fijas, lo que lo hacía más espontáneo (Ramos Smith 1995, 85). Provenía de las cuadrillas y las contradanzas que marcaron la danza social cuando Francia dejó de ser una monarquía para ser una república (Parfitt 2008, 29). En un inicio, cuando era practicada mayormente por las clases populares, tenía una connotación de protesta, hasta que se introdujo en los bailes de carnaval, donde se volvió una obsesión. Pronto, el cancan reunió a las diversas clases sociales francesas en un mismo espacio (Ramos Smith 1995, 85-86).

La proyección del cuerpo femenino a través de estas nuevas corrientes escénicas, incluyendo el cancan, se volvió confusa y contradictoria. Mediante el movimiento, los gestos y los vestuarios, se puede informar sobre la cultura y el cuerpo; y mediante el cuerpo, se pueden manifestar los valores de una sociedad. En el teatro, esto se ve con mayor claridad (Bidault de la Calle 2022, 597-598).

SOBRE LAS BAILARINAS Y LAS OPINIONES LIBERALES

Ignacio Manuel Altamirano consideraba que la literatura tenía un fin utilitario: el de servir a la patria y a la sociedad, exponiendo conceptos morales y criticando a las instituciones existentes para así poder influir en el público (Illades 2004, 61-62). ¿Pensaba lo mismo de otras artes? ¿Cuál era el fin utilitario de la danza? ¿Tenía uno? Una de las principales quejas de Altamirano a las danzas presentadas como divertimento era la falta de originalidad. El 31 de enero de 1868 escribe:

Un solo lunar tuvo esta función teatral, y no sabemos cómo el buen gusto del señor Morales pudo permitir que se pudiese. Queremos hablar del baile nuevo, del shotish del maestro don Domingo Ibarra, pobre invención que está destinada a aumentar la serie de joyas coreográficas, cubiertas con las telarañas del olvido, y parto también del desventurado hijo de Terpsícore. (Altamirano 1868a, 2)

Evidentemente, Altamirano no responsabiliza a los intérpretes, sino al coreógrafo. También señala su falta de verdadero trabajo, al presentar cosas muy simples:

Y por último conocimos, que fue un periodo larguísimo el de siete años que se tomó el autor, para salir al fin de tantas elucubraciones y ensayos con un meneo o con una pirueta más o menos, que sin embargo el público no apreció, desconociendo así los afanes y los sudores que costarían al autor estos inventos

que él busca con el mismo fanático empeño con que se buscaba seguramente la piedra filosofal o con el que se busca ahora la cuadratura del círculo. (Altamirano 1868a, 2-3)

Altamirano critica, entonces, la falta de profundidad en el trabajo coreográfico. Como se ha señalado anteriormente, la danza escénica en México vivía tiempos de decadencia, en parte porque la mayoría de los maestros de danza provenían del extranjero y, durante los periodos de inestabilidad, abandonaron el país.

El escritor mexicano no está en contra de la sencillez de las danzas, sino de la falta de visión artística y del desconocimiento del gusto del público. En una crónica del 17 de febrero de 1868 menciona:

Después vino la “Gallegada”, baile jocoso y original, desempeñado por la señorita Cejudo (Ana) y la beneficiada vestida de hombre. Concha con su bigotito y su vestido bizarro, era un mocito graciosísimo. El baile tiene muchos besos, pocas piruetas y una gracia indefinible. Cosas así son las que agradan al público, y el señor Maiquez debía amenizar nuestras funciones teatrales, siquiera con ese género de bailes, si no de mucho estudio, sí de una indisputable originalidad. (Altamirano 1868b, 2)

De nuevo, la originalidad es lo que importa a Altamirano. Además, le concede a la danza una función de amenización, de entretenimiento, no algo más.

Ana Cejudo, a quien nombra en varias de sus crónicas, era una de las actrices

principales e interpretaba algunas de las danzas. En sus escritos, la elogia no sólo por sus cualidades artísticas, sino también por su rectitud moral. El 24 de febrero de 1868 escribe:

La Cejudo tiene vocación, talento, figura interesante y simpática, y laudable dedicación; circunstancias por las cuales han podido presentarse ventajosamente en el teatro, desempeñando desde luego papeles difíciles en que ha recibido frecuentes ovaciones [...] viste con gusto, y es humilde, como discípula y como actriz, para escuchar los consejos y las observaciones. Esto la hará distinguirse en su carrera, así como sus virtudes la hacen recomendable y digna de respeto. (Altamirano 1868c, 2-3)

Vemos que la opinión sobre las bailarinas y las artistas escénicas en general también estaba muy relacionada con su forma de vestir y de conducirse fuera del escenario, como había sucedido décadas atrás con bailarinas de danza clásica respetadas por el público, como María de Jesús Moctezuma (Tortajada Quiroz 2012, 205-211).

Es imprescindible notar que la opinión sobre las bailarinas siempre ha estado muy ligada a su cuerpo e imagen (Gali Boadella 1995, 305-307). Es necesario hablar, también, de los ideales de belleza femenina que surgen a partir de la segunda mitad del siglo decimonónico: robustas, la s de la columna vertebral muy pronunciada, busto levantado, cintura pequeña y caderas amplias (Ramos Smith 2002, 586). En esta centuria, el punto de

vista de las mujeres se encuentra al margen y es asumido por hombres, quienes dominan gran parte de la prensa, incluso la dirigida a las mujeres, durante casi todo el siglo (Ruiz Castañeda 1994, 81). La educación de las mujeres y su capacidad para incidir en la arena pública es aún limitada. Sus lecturas todavía consisten más en libros de oraciones, vidas de santos, textos catequísticos, poesía y algunos periódicos (Sosenski 2004, 51-76), a pesar de la constante demanda de una educación más completa tanto para hombres como para mujeres (Alvarado 2004, 75-108).

La educación no es el único punto controversial en cuanto a las mujeres, sino el cuerpo: el gran tabú. El siglo XIX es contradictorio en cuanto al cuerpo femenino: por un lado, se trata de un periodo con grandes avances científicos relacionados con la higiene y la medicina, pero, por el otro, el cuerpo de la mujer permanece en el terreno de lo oculto, de lo misterioso y de las mentiras (Gali Boadella 1995, 177).

La llegada del cancan a México, junto con su efecto catártico, no pareció impresionar a los intelectuales de la República Restaurada, como Altamirano. Veían en él la oposición a los buenos modales, una imagen femenina que no es acorde con la esperada de la mujer mexicana decimonónica, y consideraban a los movimientos irrefrenables y caóticos, que invitaban al olvido de sí

mismo, como un síntoma de frivolidad, vulgaridad y confusión moral (Bidault de la Calle 2022, 605-606). En 1869, Altamirano escribe:

El viejo y maligno compositor, y la gordinflona bailadora de *cancan*, habían tardado mucho en visitarnos, y ya era tiempo de que vinieran á reanimar nuestro espíritu abatido y á encender nuestra sangre americana, que se cuajaba en las venas. [...] ¿No sabían vdes. que la vieja Europa, decadente y gastada, que se tendía moribunda de tedio, oyendo la música clásica como un *De profundis*, y las declamaciones del teatro como sermones estúpidos, solo ha podido conmovirse con el choque galvánico que han producido en ella *Offenbach* con su extrañas armonías [...]? No hay duda; este siglo, que los pedantes han llamado del vapor y del telégrafo, no debe llamarse sino de la caricatura y del cancan. (Altamirano 1869b, 372)

Así, el cancan fue visto por Altamirano como una frivolidad, por lo menos en el primer año de su aparición en México, 1869, con el estreno de la opereta *Orfeo en los infiernos*, también conocida como *Los dioses del Olimpo*, de Jacques Offenbach (Ramos Smith 1995, 84-87);

¿Por qué después de haber oído á la Sontag, á la Alba, á la Peralta, á Salvi, á Beneventano, á Marini, á Padilla, y de haber visto á Valero, á Arjona, á Matilde Diez, ha de venir á parar en admirar de las armonías de la zarzuela, de las contorsiones del *cancan* ó de las gracias de Pioquinta? (Altamirano 1869a, 419)

No obstante, no todos están en desacuerdo. Manuel Paredo (1869), en su texto “El cancan. A Ignacio M. Altamirano”, le responde:

No mas, no mas, Ignacio, con sermones
Ni con textos latinos
Intentes de moral darnos lecciones;
[...]
En achaque de teatros, desatinas
Si crees que al decoro
Hasta en la escena ha de rendirse culto;
[...]
El cancan se celebre como es justo,
Y huya el pudor adusto
Cuyos principios son no enseñar nada.
¡Fuera el pudor tirano!
(474-475)

Altamirano valora la libertad de expresión, pues no tiene reparo en publicar en el mismo número de *El Renacimiento*, donde él opina lo contrario, un texto que lo contradice. Con la aparición de la tiple y la bailarina de cancan durante la segunda mitad del siglo XIX, este nuevo erotismo puso en jaque el ideal femenino del “deber ser” implantado en la mujer decimonónica (Bidault de la Calle 2022, 597-598), incluso el que ya se esperaba de las bailarinas y artistas escénicas en general.

Las artistas escénicas “virtuosas” eran respetadas, pero la escasez de bailarinas profesionales derivó en que fueran poco a poco mayormente sustituidas por las

llamadas figurantas, que eran mucho más inexpertas que las profesionales. El teatro, antes bastión del arte y la cultura, se sometió también a la ley del mercado (Bidault de la Calle 2022, 600), muy acorde al fin de la centuria, que abraza la modernidad. Además, se vinculó a las figurantas al trabajo sexual, sobre todo al dirigido a los hombres de clase alta. Paredo (1869) continúa:

Del *gas* y del *vapor* el siglo es este,
[...]
¿No es siglo de las luces? pues que vea
Todo cuanto hay que ver quien tenga ojos;
[...]
¿El siglo de los libres pensadores
No este? Pues pensemos
Con amplia libertad, y averigüemos
Cuanto escondido entre las sombras yace;
A esta generación no satisface
El misterio prudente
[...]
¡Fuera la hipocresía!
(474-475)

Es necesario matizar la subversión del cancan o de las tiples, porque, si bien es cierto que aquél había surgido en Francia como una manera de trastocar la rigidez del cuerpo femenino mostrada en diferentes tipos de danzas por parte de las mujeres de clase trabajadora (Parfitt 2008, 33), y representaba una sexualidad más libre y popular, el público masculino de la naciente clase burguesa mexicana acudía

al teatro a ver lo que él mismo había prohibido dentro de su propia casa (Bidault de la Calle 2022, 608-609), donde la mujer tenía como papel ser el pilar de la educación moral de toda la familia, incluyendo al esposo.

Altamirano, por su parte, promovió la creación de un arte mexicano a partir de la recuperación del pasado, de temas que expresaran al pueblo y, así, lograr una conciencia nacional. Conseguir la originalidad mexicana era parte esencial del arte (Tortajada Quiroz 2012, 215). El escritor consideraba –al igual que los intelectuales de su generación– que la literatura podía ser una herramienta ideológica, afín a la política (Giron 2001, 258). ¿Las artes escénicas y, en especial, la danza debían estar también en esa tónica? ¿Cuál era el papel de las bailarinas en la construcción de la nación?

Más adelante, en la misma crónica del 24 de febrero, donde sigue hablando de Ana Cejudo, Altamirano (1868c) explica:

Tenemos un placer singular en consignar estos rasgos que honran a nuestras jóvenes artistas y a la patria, porque es hermoso ver nuestra escena engalanada con estas flores puras, más hermoso que verla abrigada como otras de Europa, con una pléyade de actrices de talento; pero mujeres sin corazón y sin virtud. Esto siempre da orgullo.

El arte es una religión, y su fuego sagrado debe conservarse por Vestales dignas e intachables. (3)

Vemos, entonces, que el papel de las

bailarinas y artistas escénicas consiste, además de ofrecer un trabajo artístico impecable, en conservar ciertas virtudes, como la modestia, el patriotismo o el buen trato, valores comunes a todas las mujeres decimonónicas. En esos momentos, los puestos de dirección, docencia y coreografía estaban ocupados por hombres, por lo que las bailarinas no tenían aún permitido aportar al arte de la danza más que como ejecutantes-intérpretes, además de contribuir con su buen comportamiento dentro y fuera del escenario.

CONCLUSIONES

La opinión de Ignacio Manuel Altamirano sobre las bailarinas y demás artistas escénicas es más o menos favorable. Le da importancia al manejo técnico de su arte, imagen y figura, pero le otorga mayor significación a la forma en cómo se conducen fuera de los escenarios, en consonancia con los modelos de conducta que debían seguir las mujeres mexicanas decimonónicas para ser respetadas.

Sus quejas o alabanzas sobre los bailes presentados van dirigidas hacia los coreógrafos, quienes crean las piezas. La originalidad –algo representativo del arte– es una de las cualidades más estimadas para Altamirano, pues la capacidad de innovar es lo que permite el desarrollo de las artes. En este momento de la historia mexicana, la danza pasaba por un periodo

de estancamiento donde había dejado de ser un arte independiente que marcara sus propias pautas y contara sus propias historias.

Por otro lado, el cancan francés ofrece opiniones contradictorias. A pesar de su origen revolucionario, este tipo de baile pronto se vuelve uno de los espectáculos característicos de la naciente *belle époque*. El carácter contestatario que le imprimen las mujeres francesas de clase baja rápidamente es apropiado por el capitalismo, que encuentra en el cancan suficiente escándalo para llenarse los bolsillos gracias a los hombres burgueses. Mientras Paredo ve el cancan como sello de una modernidad que se avecina libre de pudor, Altamirano lo considera una frivolidad que no va de acuerdo con su ideal de arte constructor de una patria civilizada.

Las bailarinas de cancan encuentran en estos espectáculos una forma de sobrevivir aun en tiempos difíciles para el escenario, donde reina el poder del dinero. La mujer decimonónica, tanto la bailarina de cancan como la que asiste como público, se enfrenta, como siempre, a los cánones ya establecidos para ella, y no es totalmente libre de elegir su forma de esparcimiento o, incluso, de ejercer su profesión dentro de las artes y el espectáculo.

Para Altamirano, la utilidad del arte era clave en la construcción de la identidad del nuevo México, donde el papel de la

mujer consistía en criar, educar y guiar a los hombres para convertirse, ellos sí, en ciudadanos. Por eso, a pesar de que Europa y, especialmente, Francia podían ser el modelo cultural a seguir, el intelectual mexicano no aceptaba cualquier tipo de espectáculo y también criticaba la frivolidad europea.

A su parecer, las diversiones públicas eran importantes para el crecimiento de la nación –como lo demuestra su amplia producción de crónicas teatrales–; sin embargo, en los primeros días de la República Restaurada, tenía muy claro el papel de la cultura y la necesidad de exigir un arte que estuviera no sólo a la altura de las expectativas del resto del mundo “civilizado”, sino que cumpliera con los valores liberales y republicanos que habían tomado finalmente la batuta, después de décadas de conflictos bélicos en territorio mexicano.

Por tanto, Altamirano sí consideraba que las bailarinas y demás artistas escénicas aportaban al desarrollo cultural de la República Restaurada, mientras mostraran valores como la virtud, la modestia y el patriotismo; sin embargo, el campo de acción de las bailarinas era aún limitado. No sería sino hasta el siglo XX que las bailarinas –como intérpretes, coreógrafas, profesoras y creadoras de danza nueva– estarían en primera fila para intentar conformar una danza nacional.

REFERENCIAS

- Altamirano, Ignacio Manuel. 1868a. “Revista teatral”. *El Siglo Diez y Nueve*, época 7, año 25, tomo 6, número 201, 31 de enero: 2-3. <https://hndm.iib.unam.mx/index.php/es/> (Consultado el 17 de septiembre de 2023).
- 1868b. “Crónica de teatros”. *El Siglo Diez y Nueve*, época 7, año 25, tomo 6, número 218, 17 de febrero de 1868: 2. <https://hndm.iib.unam.mx/index.php/es/> (Consultado el 20 de septiembre de 2023).
- 1868c. “Crónica de teatros”. *El Siglo Diez y Nueve*, época 7, año 25, tomo 6, número 225, 24 de febrero: 2-3. <https://hndm.iib.unam.mx/index.php/es/> (Consultado el 23 de septiembre de 2023).
- 1869a. “Crónica de la semana”. *El Renacimiento*, tomo 1, 1 de enero: 417-422. <https://hnm.iib.unam.mx/index.php/hemeroteca-nacional-de-mexico> (Consultado el 20 de noviembre de 2024).
- 1869b. “Crónica de la semana”. *El Renacimiento*, tomo 1, 3 de julio: 369-373. <https://hnm.iib.unam.mx/index.php/hemeroteca-nacional-de-mexico> (Consultado el 20 de noviembre de 2024).
- 1988. *Crónicas Teatrales, tomo 1*. Edición, prólogo y notas de Héctor Azar. México: Secretaría de Educación Pública.
- Alvarado, María de Lourdes. 2004. *La educación “superior” femenina en el México del siglo XIX. Demanda social y reto gubernamental*. Tesis de licenciatura en Historia, México: Centro de Estudios sobre la Universidad, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Badillo Rodríguez, Miriam. 2016. *Prensa y literatura traducida en el siglo XIX: El Siglo Diez Y Nueve, El Monitor Republicano y El Universal. 1848-1855*. Tesis de maestría en Traducción, México: El Colegio de México. https://repositorio.colmex.mx/concern/theses/k0698764t?f%5Bsubject_sim%5D%5B%5D=El+Siglo+diez+y+nueve+%28Peri%C3%B3dico%29&locale=es (Consultado el 13 de agosto de 2023).
- Bidault de la Calle, Sophie. 2022. “Belle Époque y frivolidad: el difícil paso de la conciencia decimonónica a la modernidad”. En *La danza en México. Visiones de cinco siglos, vol.1*, Maya Ramos Smith y Patricia Cardona Lang (dir.), 595-611. México: Instituto Nacional de Bellas Artes-Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza “José Limón”.
- Covo, Jacqueline. 1993. “La prensa en la historiografía mexicana: problemas y perspectivas”. *Historia Mexicana*, 42, núm. 3: 689-710. <https://www.jstor.org/stable/25138863> (Consultado el 12 de agosto de 2023).
- Gali Boadella, Montserrat. 1995. *Historias del bello sexo: la introducción del romanticismo en México*. Tesis de doctorado en Historia del Arte, México: Universidad Nacional Autónoma de México. https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/5021_TD174 (Consultado el 7 de agosto de 2023).

- Gantús, Fausta y Alicia Salmerón (coords.). 2014. *Prensa y elecciones. Formas de hacer política en el México del siglo XIX*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora/ Instituto Federal Electoral.
- Gil Pérez, Anderson Paul. 2022. “Estudios históricos de la prensa: fuente primaria, objeto de investigación y actor político”. *Revista Fuentes Humanísticas*, 34, núm. 64: 143-163. <https://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/1070/1277> (Consultado el 9 de agosto de 2023).
- Giron, Nicole. 2001. “Ignacio Manuel Altamirano”. En *Historiografía mexicana, vol. IV. En busca de un discurso integrador de la nación 1848-1884*, Antonia Pi-Suñer Llorens (coord.), 257-294. México: Universidad Nacional Autónoma de México. http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/317_04/ (Consultado el 9 de agosto de 2023).
- Guiot de la Garza, Lilia. 2003. “El competido mundo de la lectura: librerías y gabinetes de lectura en la Ciudad de México, 1821-1855”. En *Constructores de un cambio cultural: impresores-editores y libreros en la ciudad de México, 1830-1855*, Laura Suárez de la Torre (coord.), 437-510. México: Instituto Mora.
- Illades Aguiar, Carlos. 2003. “Lo nacional-popular en el romanticismo mexicano”. *Casa del Tiempo*, noviembre. <https://www.uam.mx/difusion/revista/nov2003/illades.html> (Consultado el 10 de septiembre de 2023).
- 2004. “Las revistas literarias y la recepción de las ideas en el siglo XIX”. *Historias*, núm. 57, abril: 51-64. <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/historias/article/view/12936> (Consultado el 24 de septiembre de 2023).
- López Pedroza, Claudia. 2011. “La crónica de finales del siglo XIX en México. Un matrimonio entre literatura y periodismo”. *Revista de El Colegio de San Luis*, nueva época, año 1, núm. 2, julio-diciembre: 37-59. file:///C:/Users/HojaMandarina/Downloads/Dialnet-LaCronicaDeFinalesDelSigloXIXEnMexicoUnMatrimonioE-4988844.pdf (Consultado el 23 de septiembre de 2023).
- Martínez Carrizales, Leonardo. 2017. *Tribunos letrados. Aproximaciones al orden de la cultura letrada en el México del siglo XIX*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Monsiváis, Carlos. 1995. “Manuel Gutiérrez Nájera: la crónica como utopía”. *Literatura Mexicana*, 6, núm. 1: 28. <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.6.1.1995.171> (Consultado el 20 de octubre de 2023).
- Paredo, Manuel. 1869. “El cancan. A Ignacio M. Altamirano”. *El Renacimiento*, tomo 1, 10 de agosto: 474-475. <https://hnm.iib.unam.mx/index.php/hemeroteca-nacional-de-mexico> (Consultado el 20 de noviembre de 2024).
- Parfitt, Claire. 2008. “The Contradanse, the Quadrille and the Cancan: Dancing around Democracy in post-revolutionary Paris”. *London: Society for Dance Research*: 29-35.

https://www.academia.edu/195688/The_Contradanse_the_Quadrille_and_the_Cancan_Dancing_Around_Democracy_in_Post_Revolutionary_Paris (Consultado el 20 de noviembre de 2024).

Ramos Smith, Maya. 1995. *Teatro musical y danza en el México de la belle époque (1867-1910)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

— 2002. “Artes escénicas y globalización: movimientos artísticos europeos y formas dancísticas universales en el México decimonónico, 1825-1910”. En *La danza en México. Visiones de cinco siglos*, Maya Ramos Smith y Patricia Cardona Lang (dir.), 571-594. México: Instituto Nacional de Bellas Artes-Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza “José Limón”.

Rodríguez Castillo, María de los Ángeles y Damián Rodrigo Amezola González. 2022. “Aproximación a la crónica mexicana del siglo xix: breve historia literaria”. *Revista de El Colegio de San Luis*, 12, núm. 23: 1-31. <https://doi.org/10.21696/rcsl122320221393> (Consultado el 24 de septiembre de 2023).

Ruiz Castañeda, María del Carmen. 1994. “Mujer y literatura en la hemerografía: revistas literarias femeninas del siglo xix”. *Revista Fuentes Humanísticas*, 4, núm. 8: 81-90. <https://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/692> (Consultado el 24 de septiembre de 2023).

Sol Tlachi, Manuel. 2013. “Ignacio Manuel Altamirano: intención e imagen de un

crítico”. *Literatura Mexicana*, 9, núm. 1, marzo: 45-65. <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.9.1.1998.312> (Consultado el 10 de septiembre de 2023).

Sosenski, Susana. 2004. “Asomándose a la política: representaciones femeninas contra la tolerancia de cultos en México, 1856”. *Tzintzún*, núm. 40, julio-diciembre: 51-76.

Tortajada Quiroz, Margarita. 2012. “La danza escénica mexicana y sus mujeres: dos siglos de imitación”. En *Frutos de mujer. Las mujeres en la danza escénica*, 181-282. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Vázquez, Josefina Zoraida. 2004. “De la independencia a la consolidación republicana”. En *Nueva Historia mínima de México*, 137-191. México: El Colegio de México/Secretaría de Educación Pública.