

REPRESENTACIONES TEATRALES Y OTROS ESPECTÁCULOS CONMEMORATIVOS DE LA INDEPENDENCIA DURANTE EL SIGLO XIX

MIGUEL ÁNGEL VÁSQUEZ MELÉNDEZ*

La escenificación de comedias formó parte de los protocolos festivos oficiales realizados durante la época colonial, esta actividad contribuyó a exaltar las virtudes de la familia gobernante y del ejército a su servicio. Rotos los lazos con la corona española se modificó la orientación de dichas escenificaciones que se convirtieron en un medio para la difusión de las ideas nacionalistas relacionadas con la guerra insurgente. En este artículo se apunta la transformación del calendario cívico junto con algunas características de las representaciones y otros espectáculos efectuados en los teatros capitalinos como parte de los actos conmemorativos de la independencia durante el siglo XIX.

DE AGOSTO A SEPTIEMBRE

El inicio de la colonización de los territorios novohispanos era uno de los acontecimientos celebrados con mayor pompa en la capital del virreinato. Aunque cada año se conmemoraba la batalla del 13 de

agosto de 1521, después de la invasión napoleónica de 1808 se gestaron posiciones contrarias entre los fieles a la corona y los precursores de cambios políticos en la Nueva España. Dichas diferencias son el antecedente de la instauración de nuevos festejos oficiales.

Durante los combates por la independencia se formularon los primeros protocolos para las ceremonias públicas, en los que encontraron reacomodo los valores propios de la situación reinante. Así, se recurrió a los líderes del movimiento independentista y a los ideales republicanos de tal suerte que la imagen de los caudillos insurgentes sustituyó a la del rey, y con ello los preceptos de obediencia fidelidad y sumisión de los súbditos para el monarca cambiaron por los de paz, unión, libertad, soberanía, fraternidad e independencia, propios de ciudadanos emergentes y caudillos convertidos en gobernantes.

El proceso de sustitución del rey por los caudillos insurgentes revela ciertas complejidades. Al respecto, Enrique Florescano resalta la dualidad de la figura real, la máxima autoridad del sistema que se combate durante la insurgencia y al mismo tiempo, para ciertas comunidades indígenas, un padre protector, justo, sagrado,

* Investigador del CITRU, INBA.

inclusive un aliado en la lucha contra los realistas, un mediador para mejorar la precaria situación económica.¹

Por otro lado, los caudillos protagonizaron acontecimientos contrastantes, lo cual provocó distintas concepciones y modos de inserción en el calendario cívico-festivo. Inicialmente, Agustín de Iturbide y la entrada del Ejército de las Tres Garantías a la ciudad de México se convirtieron en personaje y acontecimiento memorable, respectivamente, ambos se recordarían como símbolos de la independencia de México. Iturbide disfrutó los festejos por el fin de las hostilidades y disputó la “paternidad” de la patria al “cura de Dolores”, pero sus pretensiones imperiales causaron que su investidura de héroe insurgente fuera irregular. Por su parte, Miguel Hidalgo y Costilla se convirtió en el personaje central de las fiestas conmemorativas de la independencia nacional, su muerte temprana alentó la dualidad héroe-mártir, su trayectoria fue considerada ejemplar por los grupos liberales y finalmente se impuso como el “auténtico padre de la patria”, ante el otro “padre” Agustín de Iturbide, en desventaja por sus afanes imperiales y su relación con los grupos conservadores.

Además de los héroes principales, los sobrevivientes de la gesta, miembros de tropa, sin grado y en su mayoría anónimos, eran recordados durante los ceremoniales como “mártires de la guerra”, “lisiados”, “inutilizados”, “víctimas de sangre”; mientras los descendientes de los muertos en combate se reconocían como “viudas y huérfanos de la guerra”; ambos grupos recibieron promesas de premios

en efectivo o de pensiones vitalicias, imposibles de cubrir dada la recurrente falta de fondos para tales egresos en el erario público, incluso ni para Guadalupe Hidalgo y Costilla, que sufría de estragos económicos por el adeudo de una pensión ofrecida por el Congreso de la Unión.

En 1867, el fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo, Miguel Miramón y Tomás Mejía, junto con el regreso del presidente Benito Juárez a la capital del país, marcaron el final del segundo imperio y el comienzo de una nueva etapa en la historia de México, la denominada “segunda independencia”. Esto propició que la guerra insurgente se asociara con la defensa de la soberanía, rememorada en el calendario festivo oficial por medio de un jefe militar y una batalla: el general Ignacio Zaragoza, cabeza del ejército que derrotó a los franceses el 5 de mayo de 1862. Al respecto, Enrique Plasencia afirma: “Ignacio Zaragoza encarnaba a un nuevo Hidalgo en una lucha que era la misma que había emprendido el cura de Dolores.”²

De esta forma, la celebridad de la llamada “Batalla de Puebla”, permitió la renovación de los ideales de unión, fraternidad y soberanía, expresados en las ceremonias conmemorativas de ese acontecimiento y ratificados en las funciones septembrinas.

Adicionalmente, los caudillos Antonio López de Santa Anna y Porfirio Díaz, recibieron beneficios a través de las celebraciones por la independencia; ambos aprovecharon los festejos para destacar su participación en la defensa de la so-

¹ Enrique Florescano, *Memoria mexicana*, p. 502.

² Enrique Plasencia de la Parra, *Independencia y nacionalismo a la luz del discurso conmemorativo (1825-1867)*, p. 113.

beranía, y con ello favorecer su estancia en la presidencia de la república.

Por lo que respecta a la conformación del nuevo calendario cívico, aunque los antecedentes para establecer días festivos referentes a la guerra de independencia datan de 1812, será hasta 1822 cuando se precisen, oficialmente, tres días del mes de septiembre como parte de las ceremonias públicas relacionadas con ese acontecimiento; el 16 día del “grito de la libertad”, el 17 para honrar a los “mártires de la patria” y el 27 en recuerdo de la “ocupación de la capital por el ejército mexicano”.³ Hacia 1830 se había agregado el 15 de septiembre, que junto con el 16 son los únicos que han permanecido hasta la actualidad; en el día para la conmemoración de los “mártires de la patria” o “mártires de la independencia” se registraron varios cambios pues se efectuó el 17, el 18 e inclusive el 28 de septiembre; mientras la entrada del Ejército de las Tres Garantías, asociada directamente con Agustín de Iturbide, se festejó de manera irregular; y el 11 de septiembre, en memoria del triunfo obtenido por las tropas comandadas por Antonio López de Santa Anna, en 1829, se celebraba, principalmente, cuando alguno de sus partidarios o él mismo ocupaban la presidencia de la república; finalmente, durante el porfiriato en el 15 de sep-

tiembre se realizaban dos protocolos: de día, con mayor realce, se ofrecían actos de felicitación al Presidente de la República por su cumpleaños y en la noche se efectuaba el acostumbrado ceremonial del “Grito de Dolores”.

A pesar de las modificaciones continuas en el calendario, las festividades septembrinas mantuvieron como objetivo básico la conmemoración de la independencia mexicana y la difusión de los principios que contribuían a la conformación de la identidad nacional.

DRAMATURGIA NACIONAL: LOS INSURGENTES Y LOS ANHELOS PARA EL NUEVO PAÍS

Si las condiciones imperantes en la época colonial impidieron el florecimiento de la poesía dramática, en la nueva era, caracterizada por la libertad, resultaba deseable el surgimiento de una literatura propia. Parte de ese deseo favoreció el de la dramaturgia nacional, orientada a la difusión de los sentimientos patrióticos fundados en el recuerdo de épocas gloriosas y de hazañas militares. De ahí, algunos poetas exaltaron el mundo prehispánico y la gesta insurgente en un conjunto de obras incluidas en los programas de las funciones conmemorativas de la independencia.

El tratamiento de los efectos de la conquista de México desde la escritura dramática, se remonta por lo menos hacia la última década del siglo XVIII. En 1790, el censor Silvestre Díaz de la Vega autorizó la escenificación de la pieza *México Rebelado*. En ésta se critica el proceder de Hernán Cortés contra Cuauhtemoc, se representa la muerte del segundo y el intento fallido de expulsar a los españoles del territorio que empezaban a colonizar.

³ En pleno desarrollo de la guerra se propuso la celebración del 12 de diciembre y el 16 de septiembre; Enrique Florescano, *Imágenes de la patria*, p.107.

En lo que respecta a las primeras tentativas de un calendario cívico véase, Manuel Dublán, José María Lozano, *Legislación mexicana o colección completa de las disposiciones legislativas expedidas desde la independencia de la República Mexicana*, t.1, p. 599 y 628.

Un grupo de espectadores que protestó por este argumento, logró la suspensión de la obra, así como cambios en los parlamentos y en el título que sería *México segunda vez conquistado*. Al parecer la pieza fue retirada definitivamente del escenario, ante el temor de que produjera brotes de descontento social o cuestionara la conquista y colonización del territorio novohispano.

Este breve episodio muestra el germen de los comentarios condenatorios a la presencia española en México, los juicios adversos contra los conquistadores representados por Cortés y la identificación social con el heroísmo de los indígenas, particularmente con los gobernantes; es decir, un conjunto de ideas pregonadas posteriormente en otras creaciones dramáticas, con el objetivo de fincar el origen de los mexicanos en el pasado indígena.

Acorde con los eventos a favor de la independencia, Antonio del Rosal, primer actor y director de la compañía del coliseo de comedias, presentó *Unipersonal*, el 29 de septiembre de 1821, en ocasión de la entrada del Ejército Trigarante a la ciudad de México. En una cincuentena de renglones, el actor iniciaba proclamando:

La paz, la libertad, la unión, queremos
hoy la juramos mantener unidos,
hoy triunfamos al fin victoriosos
entramos a Anáhuac de su recinto.

La asignación de un nombre de raíz prehispánica para el joven país junto con los principios nacionalistas, destacan en las frases iniciales de esta pieza, mientras en las últimas líneas se reafirman tales principios, vinculándolos con un héroe insurgente, de esta forma la simiente indígena

y los ideales insurgentes aparecían vinculados. En consecuencia se afirmaba:

religión, unión, paz, independencia,
pronunciando con votos expresivos,
viva el grande Iturbide, de este imperio
libertador y padre a un tiempo mismo.⁴

Al mes siguiente, a propósito de la jura de la independencia, se presentó *México libre*, de Francisco Ortega. Este poeta sugiere que las diferencias entre la era colonial y la independiente se resumen en la confrontación entre el *despotismo* y la *libertad*; el primero caracterizado por la *ignorancia*, el *fanatismo* y la *discordia*, y la otra por la *paz*, la *abundancia*, y la *justicia*. Por supuesto, la *libertad* resulta vencedora y alienta la esperanza de un país sin guerras fratricidas y rico en recursos naturales.

Ya consolidado el calendario cívico-patriótico, el 16 de septiembre de 1860 se llevó a escena *Don Juan Manuel o el privado del virrey*, de Ignacio Rodríguez Galván, estrenada, con regular fortuna, en 1842. "Seguramente Rodríguez Galván es el dramaturgo mexicano más original de su época...", aseveraba Ignacio Manuel Altamirano y mantenía la "convicción de que si una muerte temprana no hubiera sorprendido a Rodríguez Galván lejos de la patria, el sería hoy el primero de nuestros dramaturgos y uno de los más ilustres del mundo entero."⁵

En efecto, esa obra es una evocación del pasado colonial entretejido a través de la

⁴ "Unipersonal" en Jaime Chaubaud Magnus, selección, estudio introductorio y notas, *Escenificaciones de la Independencia, (1810-1827), Teatro mexicano, historia y dramaturgia*, vol. XII, p. 87.

⁵ Las letras en cursivas aparecen así en el original. Ignacio Manuel Altamirano, *Obras completas XI, crónicas teatrales*, t. 2, p. 187.

vida cortesana, un conjunto de amoríos, y la leyenda de *la calle de don Juan Manuel*, una muestra del potencial interrumpido por el deceso temprano, aunque carece de los matices que el mismo autor alcanzó en su obra novelística y poética.

Caso distinto, Vicente Riva Palacio y Juan A. Mateos vieron en escena su *Abrazo de Acatempan o el primer día de la bandera nacional*, dentro del protocolo festivo del 16 de septiembre de 1861. Aunque el texto completo se desconoce hasta el momento, las notas periodísticas refieren el final, entre música y tremolar de banderas, costumbre propia de las ceremonias del 15 de septiembre, incorporada por los autores a su obra, seguramente con la pretensión de causar mayor impacto entre los espectadores.

Esta última imagen permite apuntar un aspecto básico en este tipo de funciones: las diferentes categorías de escenarios y el público asistente a cada uno de ellos. La remodelación, mantenimiento y construcción de los teatros inició en 1826 cuando el coliseo de comedias cambió su nombre por el de Teatro Principal, después se inauguraron el Gran Teatro Nacional, y el Teatro de Iturbide, designados “teatros de primer orden” que contaban entre sus espectadores habituales a los miembros de los grupos privilegiados y de las capas “intermedias” de la sociedad; a diferencia de otros locales más modestos, como el Teatro de Oriente, el Teatro Nuevo México, el Teatro Hidalgo y el Teatro Guerrero, de “segundo orden” y destinados para los grupos populares.

La distinción entre los teatros capitalinos era considerada por los integrantes de las juntas patrióticas para designar uno de “primer orden” para la representación de una comedia o drama, como par-

te de las actividades protocolarias del 16 de septiembre. La pieza seleccionada para esa ocasión dependía de las preferencias de empresarios, gobernantes y miembros de las citadas juntas patrióticas, que decidían entre una del repertorio de la compañía, con asistencia asegurada, u otra de contenido patriótico, con pronóstico incierto en cuanto al público con ánimo de verla. Al teatro indicado por la junta acudía el Presidente de la Nación, acompañado por una comitiva de empleados públicos, militares, representantes de corporaciones y de las “familias prominentes de la capital”. De esta manera, la difusión de los ideales nacionalistas tenía un carácter restringido, estaba orientada hacia los grupos privilegiados, aquellos con mayor influencia en la vida política y económica de la nación; mientras que los teatros de segundo orden se ofrecían funciones gratuitas, presumiblemente, con obras de mayor éxito en la temporada.

Acorde con los criterios vigentes, *El abrazo de Acatempan o el primer día de la bandera nacional* se escenificó en el Teatro de Iturbide en condiciones favorables por la continuidad de estrenos de los autores, cuyas obras además lograban permanecer en cartelera por varias funciones, excepcional para los poetas dramáticos mexicanos.

Estrenada en 1850, *El Grito de Dolores* de Juan Manuel Losada formó parte de la cartelera del 16 de septiembre de 1867, en ella se recrean escenas cotidianas de Miguel Hidalgo y Costilla, en los días previos al inicio de la guerra de independencia. El trazo del personaje de Hidalgo lejos del canon tradicional del héroe insurgente permite al poeta dramático sugerir el fin de las guerras fratricidas, resumido en el principio de *unión* entre los mexicanos.

La propuesta de Losada vincula dos ideales: independencia y soberanía, justamente cuando la nación había sufrido el embate de dos potencias, pues como se observa el estreno se efectuó poco después del término de la guerra contra los estadounidenses y la función conmemorativa de la insurgencia se realizó en los meses inmediatos al fusilamiento del emperador Maximiliano.

Finalmente, *La Patria* de Joaquín Villalobos, propició el enlace entre la “primera” y la “segunda” independencia. Escrita durante la guerra de intervención francesa, fue integrada en varias funciones teatrales conmemorativas del 5 de mayo, y en las del 16 de septiembre de 1872 y 1879.

En dicha obra, el personaje de *México* logra proteger a la *Patria* con el apoyo de *Hidalgo*. Así, Villalobos traza por medio de la dramaturgia tres iconos del discurso nacionalista: la *Patria* representada con los rasgos indígenas que remiten al “glorioso” pasado prehispánico; *México* conformado por soldados capaces de sacrificarse por mantener intacta la soberanía, e *Hidalgo* como el principal caudillo de la lucha contra los españoles y los franceses.

Adicionalmente, el crítico Manuel Peredo afirmaba que el autor del drama consiguió exaltar “el amor patrio con el recuerdo de injustos agravios y con la glorificación de heroicas hazañas” y, además, “por los labios de la *patria* aconseja a los mexicanos, en tiernas estrofas, el perdón generoso, la noble clemencia, la cristiana reconciliación”.⁶ Así, el principio de soberanía se vinculaba al de paz interna.

⁶ Manuel Peredo, “Teatros” en *El Semanario Ilustrado*, 13 de mayo de 1868.

En esta revisión de las obras representadas en la conmemoración de la Independencia puede apreciarse que durante las dos primeras décadas de vida republicana la guerra insurgente y sus beneficios fueron los principales temas desarrollados por los dramaturgos y, posteriormente, se complementaron con los tópicos relativos a la defensa del territorio mexicano y el fin de los enfrentamientos entre las facciones que se disputaban el poder.

CANTOS Y MAROMAS: RECREO PARA LA MAYORÍA

Regularmente, en los programas teatrales se intercalaban piezas musicales y obras dramáticas; no obstante, en algunas funciones conmemorativas los llamados “himnos patrióticos” o “cantos patrióticos” constituían el principal atractivo. Hasta el momento se han podido identificar y localizar pocas muestras de ese género, sin embargo es posible distinguir estrofas relacionadas con la necesidad de urdir una raigambre propia de la mexicanidad.

Desde los primeros años de la guerra por la independencia, en los campos de batalla se escucharon cantos en los que se manifestaban conceptos nacionalistas relacionados con la virgen de Guadalupe, protectora y guía de los batallones insurgentes; así como referencias a los caudillos y denominaciones aplicadas a los indígenas, contrarias a las propias de la época del dominio español. Al respecto, en 1813, las tropas insurgentes entonaban:

Divina Guadalupana
con esos preciosos dedos
échale la bendición
al señor Cura Morelos.

Rema indita de mi vida
yo te enseñaré a remar
que las glorias de Morelos
es preciso escuchar.⁷

Después, en 1821, Juan Nepomuceno Torrescano resumía la presencia española en la primera estrofa de su composición *Canción Patriótica* y cuestionaba:

Tres siglos oprimidos,
tres siglos de rigor,
los tres de despotismo
¿habrá maldad mayor?
los tres de despotismo
¿habrá maldad mayor?

Y en el mismo tenor, confirmaba en la cuarta estrofa:

Cortés, ¡oh nombre infame!,
que recuerda la atroz
conquista, que los siglos
han visto con horror.
Conquista que los siglos
han visto con horror.⁸

Como se aprecia, a decir de Torrescano, la época colonial se distinguía por la “opresión” y el “despotismo”, iniciados por el calificado de “infame” Hernán Cortés. Así, en este canto el autor coincide con la tendencia general expresada en otras manifestaciones artísticas, en discursos cívicos y en editoriales de los periódicos capitalinos, acerca de las consecuencias

negativas de la presencia española en México, encarnadas en personajes como el líder del ejército español. La era colonial se calificaba entonces como una etapa desdeñable, entre el pasado indígena glorioso y el presente libre, optimista.

Para el ceremonial de las fiestas por la independencia, correspondiente al año de 1878 se propuso el *Himno Nacional Guerrero*, con “poesía” de J. P. Contreras y música de Antonio del Sordo. En la segunda estrofa de esta composición se expresaba:

De los mártires, héroes de Anáhuac,
los postreros gemidos escuchan;
dulces himnos serán en la lucha
al lidiar, al vencer, al morir;

Su valor es el mismo que alienta
a tus bravos y fuertes guerreros,
sus aceros, los mismos aceros
que de nuevo ensangrientan la lid

Así, se manifestaba otra característica de este tipo de composiciones: el tono marcial. Los habitantes del antiguo “Anáhuac” adquirieron la categoría de “mártires” al sucumbir durante la guerra de conquista, pero sus herederos estaban dispuestos a empuñar nuevamente las armas para defender la libertad. Bajo esa tónica se ratificaba al final del himno:

Nuestros cráneos cual sábana inmensa
cubran sólo tus campos desiertos,
¡viva México! ¡o libres o muertos...!
¡libertad, libertad, libertad! ⁹

⁷ “Tonadillas insurgentes” en Daniel Molina Álvarez, Karl Bellinghausen, *Mas si osare un extraño enemigo...CL aniversario del Himno Nacional Mexicano, Antología Conmemorativa*, p. 98.

⁸ “Canción Patriótica” en Daniel Molina Álvarez, Karl Bellinghausen, *Mas si osare un extraño enemigo... CL aniversario del Himno Nacional Mexicano, Antología Conmemorativa*, p. 102.

⁹ Lista [y otros documentos] de las personas a las que se dio palco para la función cívica del 15 de septiembre, AHDF, Festividades 15 y 27 de septiembre, exp. 99, vol. 1068, 1878.

En suma, en los cantos patrióticos también se aludían las diferencias entre el despotismo colonial y el sistema republicano basado en la libertad.

Complementariamente, los cantos patrióticos se entonaban durante los intermedios de los actos de maromas.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII funcionaban varias “casas de maromas” donde se efectuaban suertes de acrobacia. Dichos establecimientos, se ordenaba en la legislación, deberían situarse lejos del coliseo de comedias del Hospital Real de Naturales, a fin de proteger los intereses del arrendatario de ese local y de la corona. Esta situación se modificó para beneficio de lo maromeros. En 1826 fue cambiado el nombre del coliseo de comedias del Hospital por el de Teatro Principal y con ello arrancaron las transformaciones en el manejo de los foros para las representaciones escénicas, otorgándose mayor preferencia a la inversión del capital privado sobre el estatal. Por esa vía, varios empresarios financiaron la construcción de teatros en la ciudad de México, esto favoreció las ejecuciones de maromas, primero, en los foros pequeños y, posteriormente, en las plazas públicas.

Una “junta patriótica”, conformada anualmente por vecinos prominentes, por representantes del Ayuntamiento capitalino y del Gobierno Federal, era la encargada de realizar los preparativos para los actos públicos en la celebración de la independencia. Salvo excepciones, cada año, a las 10 de la noche del 15 de septiembre, un conjunto de bandas militares partían de la Plaza Mayor y, luego de un recorrido por las calles aledañas a la misma, se reunían en el teatro asignado

por la junta patriótica para llevar a cabo el ceremonial correspondiente al “Grito de Dolores”. Con la presencia del Presidente de la República, y de la jerarquía burocrática y militar, se vitoreaba la independencia, se pronunciaban discursos alusivos y se leía el *Acta de la Independencia*. Al día siguiente, luego de un nutrido protocolo iniciado con repiques y salvas de cañón, y poco antes de los fuegos de artificio y de la iluminación, se efectuaban funciones teatrales en varios escenarios.

El protocolo conmemorativo del inicio de la guerra insurgente se enriqueció hacia 1843 con las funciones de maromas, acróbatas, gimnasia, funambulismo y volantines que desde entonces se realizaron en espacios abiertos para todo tipo de público. Según el discurso oficial, las funciones al aire libre permitían extender hasta las clases populares los beneficios de la era independiente. De esta manera se cumplía otro de los objetivos de las fiestas públicas: demostrar que el progreso material se compartía con los sectores sociales desprotegidos, como los espectadores de escasos recursos, los pequeños empresarios y los maromeros.

A diferencia de las funciones dramáticas, reservadas para los que podían conseguir un boleto, los espectáculos de acrobacia al aire libre eran apreciados por un público más numeroso.

La presencia de la multitud expectante ante los actos de los maromeros era aprovechada para la difusión de ideales patrióticos. Al respecto, en la demarcación de Guadalupe Hidalgo la función acrobática del 16 de septiembre de 1870 se compuso de varias suertes, con la participación de un “gracioso”, intérprete de “poesías jocosas” y de canciones, entre

las que destaca la titulada *Independencia y Libertad*.¹⁰ En otras funciones se combinaron actos ecuestres y circenses con música militar, cantos patrióticos y saludos marciales. Cantos, maromas e ideales nacionalistas fueron entrelazados a la vista de la muchedumbre atraída por este tipo de espectáculos.

CONSIDERACIONES FINALES:

TEATRO Y MEMORIA COLECTIVA

Más allá de la diversión, los organizadores de las celebraciones públicas cumplían un objetivo: demostrar a los gobernados y a los extranjeros la estabilidad política y el progreso económico propios de una sociedad independiente. Por medio de las fiestas públicas, y dentro de ellas los espectáculos teatrales, empezó la construcción del imaginario característico de una república, pretendidamente, poderosa, que reiniciaba la trayectoria interrumpida por la conquista y colonización.

La expresión de valores patrióticos y la definición de un origen común distinguieron a la dramaturgia nacional, una de las vertientes literarias en la creación de una literatura propia.

En un conglomerado con alto índice de analfabetismo, las expresiones artísticas audiovisuales adquieren mayor trascendencia. Las tonadas oídas en los escenarios podían repetirse fuera de los mismos, amenizar las actividades cotidianas y

¹⁰ Verónica Zárate Toscano, "La conmemoración septembrina en la ciudad de México y su entorno en el siglo XIX" en Zárate Toscano, Verónica, coordinadora, *Política, casas y fiestas en el entorno urbano del Distrito Federal, siglos XVIII y XIX*, p. 182.

transmitirse socialmente, como los cuentos, que una vez aprendidos se repiten indefinidamente. Independencia y soberanía se inscribieron en el pentagrama para entonarse y señalar a los mexicanos las ventajas de la nueva estructura política junto con la necesidad de mantenerse alerta para salvaguardarla.

En complemento, los espectáculos de maromas fueron incorporados al ceremonial septembrino, con ello se ofrecía una atracción gratuita a los habitantes de la ciudad de México y se brindaba empleo a un sector desprotegido, ambos aspectos demostraban los logros alcanzados gracias a la independencia.

Pese a las dificultades de un país convulso y en plena transformación, las representaciones dramáticas y los espectáculos teatrales coadyuvaban en la creación de imágenes, discursos literarios y expresiones musicales, integrantes de la definición de lo mexicano anclada en la guerra insurgente y su remembranza ■

FUENTES

Archivo Histórico del Distrito Federal: Festividades, 15 y 16 de septiembre.

Altamirano, Ignacio Manuel. *Obras completas XI, crónicas teatrales*, t. 2, coordinación Nicole Giron, edición y notas Héctor Azar, México, Secretaría de Educación Pública, 1988.

_____. *Obras completas II. Obras históricas*, coordinación Nicole Giron, edición, prólogo y notas de Moisés Ochoa Campos, México, Secretaría de Educación Pública, 1986.

Chabaud Magnus, Jaime (selección, estudio introductorio y notas). *Escenificaciones de la Independencia, (1810-*

- 1827), *Teatro mexicano, historia y dramaturgia*, vol. XII, México Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- Dublán Manuel, Lozano José María. *Legislación mexicana o colección completa de las disposiciones legislativas expedidas desde la independencia de la República Mexicana*, t. 1, México, Imprenta del Comercio, 1876.
- Florescano, Enrique. *Imágenes de la patria*, México, Taurus, 2005.
- _____. *Memoria mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras, crítica literaria, Ideas y temas literarios, Literatura mexicana*, Investigación y recopilación E. K. Mapes, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1959.
- Molina Álvarez Daniel y Bellinghausen Karl, *Mas si osare un extraño enemigo... CL aniversario del Himno Nacional Mexicano, Antología Conmemorativa*, México, Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Océano, 2004.
- Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México*, 5 ts., México, Porrúa, 1961.
- Plasencia de la Parra, Enrique. *Independencia y nacionalismo a la luz del discurso conmemorativo (1825-1867)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.
- Peredo, Manuel, "Teatros" en *El Semanario Ilustrado*, 13 de mayo de 1868.
- Viveros, Germán. "Censura de una comedia histórica dieciochesca: México rebelado" en *Talía Novohispana, espectáculos, temas y textos teatrales dieciochescos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- Zárate Toscano, Verónica. (coord.), *Política, casas y fiestas en el entorno urbano del Distrito Federal, siglos XVIII y XIX*, México, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 2003.