

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras



Manuel Gutiérrez Nájera, Crítico

T E S I S

Que para obtener el grado de :

Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

p r e s e n t a :

MARIA DE LOURDES BALMASEDA LEGARRETA

México, D. F.

1978



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 CON FALLA DE ORIGEN

XLH
1978
BAL
ej.2

A Marina, José, Ma. Luisa y Alfredo

SUMARIO

INTRODUCCIÓN.....	3
I. GUTIÉRREZ NÁJERA, CRONISTA CRÍTICO.....	9
A) Afirmaciones y contradicciones.....	15
B) Evolución del crítico.....	21
II. LA APRECIACIÓN ARTÍSTICA.....	27
A) La belleza en el arte.....	29
B) La imitación y la creación.....	32
III. LA PROBLEMÁTICA TEATRAL.....	40
A) La transmutación del arte teatral en espectáculo..	42
1. Las concesiones a la representación.....	44
2. Las concesiones ideológico-temáticas a la obra en sí.....	46
B) Infiltración de la novela en el terreno del tea- tro.....	49
C) La ausencia de lo propio.....	54
IV. LAS ARTES COMO UNIDAD.....	59
V. CREADOR-INTÉRPRETE-CRÍTICO.....	67
A) Creador-Intérprete.....	68
B) Crítico-Creador.....	75
CONCLUSIONES.....	79
CUADRO I. División temática de la crónica de MGN.....	82
CUADRO II. Crónica teatral de MGN.....	83
BIBLIOGRAFÍA.....	86

INTRODUCCIÓN

Estudiado casi siempre como poeta o como cuentista, encontramos en la crítica a las letras nacionales a un autor que, al lado de José Martí, José Asunción Silva y Julián del Casal, ha sido considerado como precursor del modernismo. No obstante el general y explicable interés por sólo dos aspectos de su creación, hay otra crítica que parte del manejo directo de su obra hemerográfica comprendida en el período que va de 1875 -año de su primer artículo- a 1895 -año de su muerte.¹ Este acervo puede calificarse, a groso modo, como crónica, si nos atenemos a las definiciones que delimitan este género en el siglo XIX.

1. El primer artículo de Manuel Gutiérrez Nájera apareció en El Porvenir, el 17 de mayo de 1875, bajo el título "Un soneto". Podemos afirmar que el último fue el que Carlos Díaz Dufó publicó en la Revista Azul el 10 de marzo de 1895 (t. II, núm. 19, pp. 293-295), con el título de "El último artículo de Manuel Gutiérrez Nájera". Se trata de una crónica donde, a propósito de la compañía de Vico, Gutiérrez Nájera hace un recuento del teatro español. La crónica está fechada el 12 de enero de 1895. Respecto de la crítica a la obra hemerográfica de Manuel Gutiérrez Nájera debemos decir que se han ocupado de ella algunos investigadores nacionales y extranjeros: Boyd G. Carter, Irma Contreras García, Erwin K. Mapes, Porfirio Martínez Peñalosa, Ernesto Mejía Sánchez y Alfonso Rangel Guerra.

El mundo de esta crónica najeriana abarca las más disím-
las inquietudes en las que se conjugan la realidad y la imagina-
ción, la fe y la razón; mundo "infinito" que no ha sido estudia-
do profundamente en su venero estético y que se presenta ante no-
sotros seduciéndonos y conduciéndonos hacia su interminable labe-
rinto que, a través de un prisma, difunde mil figuras distintas.

Su conjunto, susceptible de división según los intereses del
estudioso, es en sí una unidad, como lo puede ser también cada
uno de los bloques que resulten de toda posible división. Estos
bloques contribuyen a esclarecer no sólo la personalidad del cro-
nista sino del contexto histórico, social y cultural del México
del último tercio del siglo XIX.

En ese mundo advertimos sus múltiples intereses que, con la
sencilla complejidad que singularizó su obra, se proyecta hacia
los interminables caminos del arte, de la política, de la estéti-
ca, del teatro, de la narrativa, de la crítica social, etc.², in-
tereses que, en apariencia distintos, convergen en una necesidad:
el encuentro con un principio equilibrador de las inquietudes del
hombre; en ese mundo encontramos, indefectiblemente, al crítico
siempre actual, avezado en la lucha cotidiana del periodismo, que
hunde su barrena para calar su objetivo, así se trate de una co-
rrida de toros o de una puesta en escena.

Pues bien, teniendo en cuenta la imposibilidad de estudiar
de una sola vez este enorme conjunto, hemos de extraer una parte

2. Consúltese el cuadro sinóptico de la crónica de Gutiérrez Ná-
jera al final del presente trabajo.

que a su vez forma un extenso bloque: el que mantiene su preocupación por la expresión artística. Intentaremos comprender este último al través de una pequeña parcela: su crónica teatral, en la que perseguimos ese inagotable filón que recorre toda su obra: la concepción de la crítica como creación. Porque en todas sus crónicas, que fluctúan "en una permanente variedad, desde la mera información y comentarios sobre espectáculos teatrales, hasta la crítica sustentada en el análisis de la estructura y el sentido de las obras, la actuación en la escena y la evaluación de todos los elementos integrados en la representación",³ en todas, podemos encontrar esa inquietud de Gutiérrez Nájera por proyectarse como creador a través de la crítica.

Y ¿dónde encontraremos un terreno más fértil para observar esta necesidad y esta lucha constante del escritor si no es dentro del mundo de la creación y de la interpretación, en el mundo transfigurado del genio que cobra forma lo mismo en el autor que en el intérprete, lo mismo en el mundo seductor de la representación que en el del cronista crítico del siglo XIX?

Ya como espectador, ya como crítico sagaz, conocedor magnífico del teatro no sólo de su época sino de todos los tiempos, Gutiérrez Nájera se explaya comentando hasta los últimos detalles del inquietante mundo del teatro.⁴ Sus juicios, aparentemente

3. Alfonso RANGEL GUERRA, Introd. a Manuel GUTIÉRREZ NÁJERA, Obras III. Crónicas y artículos sobre teatro, I (1876-1880), p. xiv

4. Consúltese el cuadro sinóptico de la crónica teatral de Gutiérrez Nájera si se desea tener el panorama de posibilidades de dicha crónica.

ligeros o complejos, incisivos, mordaces en ocasiones, pero siempre intensos, se encuentran dispersos en las páginas inéditas de su obra, en donde el crítico y el "teórico"⁵ se unen al hombre y al creador.

Si aceptamos que a través de su crítica teatral Manuel Gutiérrez Nájera nos permite observar a estos sus cuatro 'yos', el presente trabajo pretenderá, como objetivo principal, el rastrearlos desde sus primeros escritos de tema teatral hasta los últimos -en total, veinte años de producción-, para mostrar momentos culminantes de las concepciones teóricas de nuestro cronista, plasmados en sus textos más redondos. Para tal fin hemos dividido el presente estudio en cinco capítulos. A través de ellos deseamos conformar un concepto preciso del sitio que debe ocupar Manuel Gutiérrez Nájera en la crítica literaria nacional, así como perfilar un bosquejo de lo que vendría a ser el leitmotiv del cronista: el arte como entidad de búsqueda y encuentro.

Pretender hallar la teoría teatral que proyecta Gutiérrez Nájera a través de su crítica tiene como interés el permitirnos aplicarla posteriormente al verdadero creador-crítico que existe en él, y que el propio cronista lleva hasta sus últimas consecuencias (en ese mundo íntimo de la creación-crítica) en sus crónicas de crítica teatral imbuidas del espíritu de la creación.

El creador se refleja en cada una de las palabras de su crónica, ya que la creación en sí es el único motivo que puede ser capaz de sustentarla y de mantenerla viva. Si no hay creación, la crónica puede tener una vida tan efímera como la de la repre-

5. Entrecorrimos este concepto porque, a pesar de que Gutiérrez Nájera hizo teoría al hacer crítica teatral, la hizo sin una estricta metodología.

sentación, y desaparecer bajo el rubro de simples noticias.

Escuchemos al poeta: "Si el escrito de actualidad es una crítica literaria [artística en general entendemos nosotros], necesita para sobrevivir al día en que aparece, ser tan creación como la misma obra que discute y justiprecia."⁶

Aceptemos esta premisa como condición previa para comprender el verdadero sentido y la fuerza de su crónica.

Podremos así concluir, sin temor a equivocarnos, que la creación en la crítica de Manuel Gutiérrez Nájera es indispensable para que la "auténtica crónica" exista.

6. MGN, Obras. Crítica literaria, I, p. 202

GUTIÉRREZ NÁJERA, CRONISTA CRÍTICO

Si algo caracteriza al periodismo del siglo XIX esto es su crónica, la cual era, "sólo un pretexto para batir cualquier acontecimiento insignificante y hacer un poco de espuma retórica, sahumada con algunos granitos de gracia y elegancia".¹ Y es en esta crónica donde Manuel Gutiérrez Nájera se distingue, día con día, como un crítico de grandes alcances y aun mayores posibilidades.

¿Quién es Gutiérrez Nájera cronista y crítico? ¿Qué es lo que lo motiva a escribir en la forma en que lo hace? ¿Qué pretende? ¿A dónde dirige su crónica? ¿Qué la conforma? Estas y muchas otras preguntas han nacido a través de la lectura de su obra. Respuestas varias han surgido y se han desvanecido a medida que hemos intentado compenetrarnos de ella. De lo que estamos ciertos es de que Gutiérrez Nájera es como un pequeño ge-

1. Luis G. URBINA, citado por Antonio CASTRO LEAL en Pról. a Cuentos vividos y crónicas soñadas, p. viii

nio escurridizo que aparece y desaparece a capricho, presentándose ante nuestros ojos con tantos disfraces e intereses como seudónimos maneja. Pero a pesar de esta versatilidad hay en él rasgos que se mantienen constantes y que nos permiten apreciarlo como uno de los grandes críticos en la literatura mexicana.

Para acercarnos a Manuel Gutiérrez Nájera todo es válido, al igual que no válido. Sólo del enfrentamiento de estas dos posiciones y de la unión de los resultados de este enfrentamiento podemos comenzar a configurar al crítico que vive en él. Veamos cómo se define a sí mismo con ese aire de "modestia" con el que suele calificarse: "Yo, mísero profano, sólo sé admirarlos /refiérese a Sarasate y D'Albert/, entusiasmarme o conmovirme al antojo de ellos, aplaudir, gritar ¡bravo! y salir del teatro maravillado con invencible anhelo de volver",² y observemos, adelantándonos un poco, aquello que se habrá de mantener casi imperturbable en él cuando de juzgar una obra de arte se trata: la emoción habrá de prevalecer por sobre la razón en un principio, y, después, ambas habrán de unirse para lograr una crítica valedera.

En Gutiérrez Nájera existe un crítico innato, espontáneo, el crítico a pesar suyo, el hombre que ronda, coqueteando simuladamente, las páginas de la literatura o los escenarios más disím-bolos. En él, escribir es una necesidad; su pluma, el instrumento que dirige las líneas de su pensamiento y de su emoción. Empero, no es un crítico sin sentido en el que sólo viva la nece-

2. M. Gutiérrez Nájera, "Sarasate y D'Albert", Univ. (9 abr., 1890)

sidad de "cumplir" o la necesidad de ser el que dicte la última palabra en el terreno que pisa; Gutiérrez Nájera es un creador dentro de su crítica, y de ello dependerán una serie de factores que habrán de caracterizar su crónica, entre éstos, los altibajos que tanto nos desconciertan cuando nos damos a la tarea de estudiarlo. Porque ¿qué podemos pedirle a un crítico que es un creador en sí? ¿Acaso sería justo el exigirle que su crónica fuese de esta o de aquella manera, que fuese ciento por ciento racional, objetiva y directa, siempre ligera o siempre compleja? No, de ninguna manera versa esto con Gutiérrez Nájera; mucho menos cuando que no siempre se está de ánimo para hablar de arte y profundizar en uno mismo para encontrar el hilo de la teoría, ya por cuestiones personales -de las que no se escapa nuestro crítico-, ya porque no se puede 'atiborrar' a los lectores con discusiones más profundas, ya porque en ese momento no se presenta nada que sea capaz de motivarnos al análisis, o bien porque, como él mismo lo señala, existen ocasiones en las que se le escapan los temas de la mano o el tono se convierte en algo distinto a lo que se propuso en un principio. Así, el resultado último de su crónica no siempre responde al plan original -particularmente en el caso específico de un crítico como Manuel Gutiérrez Nájera- porque, antes que ser crítico, es un creador que se compenetra muy a menudo de aquello que ha de enjuiciar, brindándonos, de esta manera, una crónica siempre escurridiza, siempre llena de imágenes y metáforas, siempre viva y dispuesta a continuar el combate. Mucho antes de que el crítico sea capaz de darse cuenta, aflora en la crónica el creador que vierte su espíritu sobre el objeto que le ocupa. Es así como le escuchamos exclamar, aun

antes de que seamos capaces de aprehender el verdadero sentido de su crónica:

Llega el sábado, y esperan los cajistas impacientes las páginas toscamente surcadas de mi "Bric à Brac"; escribo a todo trapo, à battons rompus como dicen los franceses, y cuando creo haber trazado algunas líneas capaces de provocar la risa, o cuando menos, de distraer la fantasía de los lectores, me hallo con que también sin quererlo y sin sentirlo, he escrito rápidamente un artículo serio, muy serio, un artículo grave, muy grave, un "Bric à Brac" de peluca empolvada, caña de Indias con puño de oro, enorme paliacate e incommensurable tabaquera. 3

Pero a pesar de todos estos ires y venires; de los contratiempos y presiones anímicas, económicas, etc.; del eterno péndulo que nos lleva desde un extremo de una crónica aparentemente disparatada hasta otro donde reinan la cordura y la sobriedad; a pesar de la prisa con que se ha de redactar la crónica:

Ahora, lectores, no podemos separarnos por largo tiempo. La crónica ha de quedar escrita en la noche de la representación, antes de que el frío de la caja desempañe los anteojos. Hasta el martes. 4

o de las exigencias que sufre por parte de los redactores en jefe:

3. MGN, Obras III, p. 221

4. El Duque Job, "Nos intimos. La dama de las camelias", P.L. (25 mar., 1894)

'El artículo... no debe ser ni demasiado corto ni demasiado largo, ni muy serio ni muy ligero'; pero sí 'serio y con sus chispazos de humorismo, que divague a los lectores frívolos y haga pensar a los sabios; poca o ninguna política y no mucha literatura; hable usted de estadística sin abusar de los números, de arte sin ninguna escuela, de filosofía sin sistema...' 5

a pesar de todo esto, Gutiérrez Nájera sigue un plan determinado dentro de su crítica cotidiana. Un plan que se desarrolla día tras día y en el que, si observamos el conjunto, podremos fácilmente descubrir al "teórico" y, ante todo, al hombre que es capaz de fundir su "teoría" con la creación misma para brindarnos esos momentos máximos de su obra:

Mañana...cuando haya luz...cuando no sienta tan fría tu "NIEVE" entre mis manos...cuando vuelvan a casa mis pensamientos asustados y dispersos, iré a aquel sitio melancólico donde por primera vez nos encontramos. Mañana...hablaré de ti con mi alma.

Ahora, el público espera. El traspunte me llama. Deja que salga el comediante.

No puedo hablar de la ópera de Wagner porque Lohengrin también era tuyo; tú, acaso, eras Lohengrin. Amador de la belleza toda blanca; hablo de Elsa. 6

No se trata pues de un crítico que encamina su crónica exclusivamente a la gélida auscultación de los errores técnicos

5. MGN, Divagaciones y fantasías, p. 12

6. El Duque Job, "Lohengrin", P.L. (12 nov, 1893)

aparecidos en la obra a criticar, ni a la minuciosa obsesividad de la aplicación de la teoría. No, en Gutiérrez Nájera viven la literatura y el teatro al igual que la crítica cotidiana.

Pero no olvidemos que, a pesar de que él se juzgue como un profano en el que imperan la subjetividad y el lirismo, Gutiérrez Nájera es un hombre ampliamente versado en las teorías que sobre el arte existían en su época y al que difícilmente escapan los juicios críticos de los teóricos que enhiestan la divisa de la vanguardia. Mas si bien es cierto esto, también lo es que ha hecho de estas teorías algo propio porque ha logrado asirlas, aprehenderlas (aunque a veces vaya más allá de lo debido —especialmente en sus primeros años— y se desvíe por el sencillo camino del plagio, del que él mismo se confiesa culpable en varias ocasiones) y transmitir las, de una manera sencilla, amena como corresponde a toda crónica, al mundo heterogéneo de sus lectores. Las conoce, sí, pero a su vez ha alcanzado a conformarse —a lo largo de los años y del ejercicio diario como crítico— una teoría propia que responde a la visión que como cronista tiene no sólo del teatro sino del arte en general, de la sociedad que rige su momento y de los problemas con que se enfrentan los autores y los artistas no sólo de México sino también de otros países (problemática que conoce perfectamente bien a través de la ávida lectura de las crónicas extranjeras a las que concede tanta importancia).

Gutiérrez Nájera es un conocedor y, como tal, se violenta con la inconsistencia cultural del pueblo, de los críticos y del teatro que se produce en su momento. Es un crítico que analiza el estado artístico y que no se olvida de aquello que ocu-

rre tras bambalinas, del verdadero porqué de los hechos teatrales y de sus consecuencias.

Su conocimiento y su intuición lo llevan a caminar por distintos senderos cada día y a cercar su objetivo desde diversos puntos, lo que en ocasiones nos dificulta la captación de su pensamiento y de sus juicios que, a simple vista, podríamos hasta calificar de baladíos. Mas no obstante, entre líneas y entre cuentos, siempre hallaremos en Gutiérrez Nájera pequeños indicios que nos conduzcan a cuestionarnos sobre el porqué de sus afirmaciones o de sus "contradicciones" y a continuar indagando acerca de su pensar y de su sentir respecto del arte.

Resulta necesario, entonces, establecer dos posiciones:

A) Afirmaciones y contradicciones: Los juicios de Gutiérrez Nájera remitidos a un momento presente, susceptible de variaciones, que no depende directamente del crítico.

B) Evolución del crítico: Los juicios de Gutiérrez Nájera, variables por el hecho mismo de la evolución propia de su conocimiento y de su experiencia.

A) Afirmaciones y contradicciones

Hemos hablado de afirmaciones y de contradicciones en Manuel Gutiérrez Nájera. Observemos qué derrotero siguen éstas dentro de su crónica.

Muchas de sus afirmaciones, al ser plasmadas por el crítico de manera distinta, o con variantes, o atacadas desde diferentes puntos de vista, parecen contradecir lo ya expresado por él. Casos como éstos podemos observar cuando, a la vuelta de los días,

encontramos una crónica en la que se alaba a un autor al que con anterioridad se había desdeñado o criticado acremente. Todo en Gutiérrez Nájera, aunque parezca pedante, tiene su porqué y su explicación pero, para hallar este porqué y su explicación, necesitamos contemplar su obra en forma global para no caer en conclusiones parcelarias que, a fin de cuentas, habrían de resultar equívocas.

El estudio muy particular que hace Gutiérrez Nájera de algunos escritores, actores, intérpretes, empresarios, etc., responde al efecto directo que sobre él han producido la creación y la representación en su momento. Es decir, ubica y refiere su crónica al hecho que se engendra en sí mismo, ipsofacto, y que él, Gutiérrez Nájera, como intérprete, traduce en un texto crítico. De aquí que los juicios emitidos sobre éste o aquél autor o actor no se mantengan definitivos, sino que varíen dependiendo siempre de la capacidad y habilidad que aquellos despliegan en cada una de sus actuaciones.

Circunscritos a esta idea no nos será difícil comprender por qué razón lo mismo hemos de encontrar crónicas donde el elogio se hace patente y otras en las que el crítico prepara la caída —si no es que se complace en ella— de aquél a quien tanto ensalzara. Son hechos distintos; las circunstancias también lo son. Su actitud como cronista resulta, por tanto, aparentemente contradictoria sin serlo en el fondo.

Es por ello que requerimos estudiar la obra de Gutiérrez Nájera en forma global, ya que un lector que considere una sola crónica no podrá tener una concepción cabal de la crítica del cronista porque no habrá logrado adentrarse en los juicios de

éste al desmembrar su conjunto. Leer una crónica de Gutiérrez Nájera aisladamente equivale a juzgar el mar por la espuma que nace del rompimiento de sus olas, lujo inútil que no nos conduce sino a la castración de una mente libre.

Cada crónica es un mundo presente que juega con la belleza y con la fealdad, con los triunfos y los fracasos; en fin, un mundo siempre actual que el crítico nos muestra y nos enseña a palpar y a disfrutar con ese gusto tan suyo por la creación literaria. Éste es su estilo, éste su tono que cambia constantemente como quien quisiera dejar tiempo a sus lectores para digerir sus juicios o para poder penetrar en su pensamiento. Es éste el eterno oleaje que nos muestra los matices y las formas caprichosas que adquieren las aguas —que son las mismas—, sólo que contempladas en presentes distintos.

Sí, hablamos de las aparentes contradicciones de Gutiérrez Nájera, o de los enormes vacíos que nos distancian de la verdad, como de un signo natural en su crónica, en su crítica. Hablamos de encontrar sistemáticamente afirmaciones categóricas que parecerían no dejar espacio a otras apreciaciones. Exaltación y menoscabo viven a la par en la obra de este crítico que no se arredra ante la cruda desaprobación que puedan sufrir sus juicios. Hoy viven encumbrados Echegaray, Zorrilla, Adelina Patti, etc.; mañana perecerán en su vejez y decadencia.

Tomemos un ejemplo en la crónica "La coronación de don José Zorrilla" y veamos qué efecto produce en nosotros:

Zorrilla Es un tenor asombroso. Abro cualquier tomo de sus versos y pienso que estoy oyendo a Tamberlick en la serenata del Trovador.⁷

Sin duda alguna pensamos en un gran poeta capaz de matizar espléndidamente su voz, de dominarla a su antojo y de extasiar a su público con ella.

Mas qué sucedería si leyésemos solamente partes de la crónica "Después de la coronación" donde abundan frases como ésta:

Todo es prosa, y prosa ruin! Y luego, la soberbia senil aparece ridícula y completa en la estrofa siguiente [...] ya aquí el ridículo en que el viejo poeta cae es todavía mayor. No es el poeta; es el comediante que declama su papel; es el tenor que desea, a toda costa, arrancar aplausos, y lanza, aunque no convenga, notas altas. 8

¿Contradicción? Aparentemente: En una crónica se refiere al poeta, en la otra, al poeta en decadencia: a la senilidad del poeta.

El conflicto queda aclarado con el siguiente ejemplo:

Ninguna vejez de poeta es más parecida a la vejez de cantante que la de Zorrilla. ¡Qué admirable tener fue! Pero... ¡ya no tiene voz! 9

7. M. Gutiérrez Nájera, "La coronación de don José Zorrilla", RNLIC, p. 147

8. El Duque Job; "Después de la coronación", P.L. (21 jul., 1889)

9. Idem

Observemos ahora el juicio de Gutiérrez Nájera en torno a otro autor español que no ha caído todavía en el mero percance de la vejez pero sí que sus "desproporciones" son magníficas. Dice Gutiérrez Nájera en 1892 al escribir sobre la pieza Crítico incipiente:

Cuando el señor [José] Echegaray tiene menos genio y más talento, lo aplaudo con mayor gusto, sin que me quede remordimiento y sin atisbos de haber sido influenciado por prejuicios literarios [...]. Resumiendo, el "capricho dramático" es una comedia de buena raza y escrita con muchísimo *donnaire*. Otros dramas de Echegaray sí que son caprichosos, y de muchacho caprichudo mimado por la gloria.

¡Ay, señor Echegaray, que gusto me da alabarle y reconocer su genio... porque me pega usted a veces unos sustos... 10

Seguramente dieciséis años antes, Gutiérrez Nájera había sido objeto de uno de estos "sustos" cuando, al enjuiciar la obra O locura o santidad, concluye:

Echegaray no ha sabido ser artista. Su inmenso genio ha servido solo para recamar con bellezas de detalle el vacío desconsolador de su obra. Cuando más fe necesitábamos ha querido darnos el escepticismo. Su obra tiene dos facetas: en la una, aparece como una filigrana de Benvenuto; en la otra, como un engendro enfermizo de Edgar Poe. Su talento ha servido únicamente para cubrir con la clámide del arte los huesos descarnados de un cadáver. ¿Qué fruto puede resultar de esto?

Echegaray es el Onán de la dramaturgia moderna. 11

10. El Duque Job, "Crónica teatral", P.L. (1º. may., 1892)
11. MGN; Obras III, p. 76

Holgaría comentario alguno.¹²

Y ahora veamos qué sucede con un cantante en quien los factores de triunfo o fracaso son distintos a los de los autores.

A sólo tres años de distancia (los que se podrían convertir en una sola hora) Gutiérrez Nájera hace la crítica de dos momentos distintos de una de las cantantes más famosas del siglo XIX: Adelina Patti, con lo que pone de manifiesto que la crítica jamás debe situarse al lado de la simpatía sino de la realidad del momento que critica.

En 1887, cuando la señora Patti pisaba por primera vez los escenarios mexicanos, leamos en El Partido Liberal:

Yo, como dice un señor a quien no conozco ni de nombre pero a quien admiro, habría comprado cuatro veces mi luneta a cuatro falsos Meyers, con tal de oír al cabo a esta divina maestra de ruiseñores. No, no me preguntéis si me ha gustado; ¡es un insulto! Quisiera que estas letras se animaran y aplaudieran y gritasen ¡Bravo! A esta mujer no se la juzga, se le arrojan flores. La primavera debe ser su esclava. 13

Ese mismo año, a sólo doce días de haber aparecido la crónica anterior, encontramos otra en la que Gutiérrez Nájera advierte:

-
12. Los niveles de enjuiciamiento varían siempre en Gutiérrez Nájera dependiendo del punto clave que ha de enjuiciar: capacidad técnica, desempeño en la escena, nivel de creatividad, etc. Interesante sería observar en el crítico este procedimiento, motivo de estudio aparte.
13. El Duque Job, "Adelina Patti", P.L. (4 ene., 1887)

La Patti debe morir como el sol muere: envuelto en su regia púrpura. De los bailes y de la gloria hay que retirarse cuando todavía no llega el sueño. 14

Tres años más tarde, en 1890, a la vuelta de la cantante, re-
tumban esas frases cuando exclama:

Algunos de los que no van a oír a la célebre y perniciosa cantatriz; toman una actitud digna, noble, levantada, artística. Son los escépticos, los desengañados. Para ellos la Patti ya está en su decadencia. Algunos, ya que no pueden darle dinero, le dan hasta sesenta o setenta años. Les causaría mucha pena, un profundo dolor, ver a la que fue antes reina de las tablas en el estado lastimoso a que la vejez la condenó. Y, para no sufrir, no van al teatro. 15

B) Evolución del crítico:

Hasta aquí hemos vislumbrado la crónica-crítica de Manuel Gutiérrez Nájera como un producto de lo presente. Sin embargo, nuestra intención no ha sido la de justipreciarlo sólo bajo ese aspecto y dejar a un lado la evolución propia que trae consigo la suma de todos estos "momentos presentes" a lo largo de veinte años de labor -toda una vida periodística. Un crítico de la talla de Manuel Gutiérrez Nájera se manifiesta a través del tiempo,

-
14. El Duque Job, "Humoradas dominicales", P.L. (16 ene., 1887).
15. El Cura de Jalatlaco, "Oír a la Patti", Univ. (15 ene., 1890).
Adelina Patti (1843-1919)

a través del flujo y reflujo de la historia y de la literatura circundantes, contribuyendo a -y creando a su vez- un mundo de historia y de literatura dentro del pensamiento universal.

La evolución implica el cambio hacia nuevas directrices, el depuramiento de las ideas, el cuestionamiento de posiciones anteriormente adoptadas, etc. En síntesis, el aprendizaje.

"De esto se sigue que el crítico está aprendiendo siempre. No se hace de una vez por todas. El verdadero crítico habla de su experiencia; y, como es natural, la experiencia de las obras literarias (a semejanza de la experiencia de la vida) no tiene límite."¹⁶

Recordemos ahora las palabras de T.S. Eliot en su artículo "Criticar al crítico", donde pone de manifiesto su inconformidad respecto del estatismo en el que se pretende encajonar a un crítico: "Me irrita siempre que citen las palabras que escribí hace treinta o cuarenta años como si lo hubiera hecho ayer" y, al recordarlas, aceptemos simplemente el derecho inalienable que tiene un hombre a transformar su pensamiento.

La transformación es innata al ser pensante. Mas, en su búsqueda de la verdad, algunos hombres trascienden en ocasiones sus propios límites para venir a cuestionar sus valores: la duda ha surgido y es tiempo de encontrarle respuesta, de esta manera se hallan a menudo en el umbral de la duda y la certeza, os-

16. Antonio ALATORRE, "¿Qué es la crítica literaria?", en Revista de la Universidad de México, p. 7

cilando entre inevitables contradicciones que tarde o temprano habrán de esclarecer si es que pretenden salir del marasmo en el que se encuentran.

La diferencia de juicios —dependiendo de la mecanicidad de las respuestas o del esfuerzo del hombre por superarse a sí mismo— es la que pretendemos establecer para observar a Manuel Gutiérrez Nájera como a un crítico que responde a sus preguntas como creador.

Hasta el momento lo hemos venido observando desde un solo punto de vista: la emisión de su juicio como respuesta a la pregunta ¿CÓMO? ¿Cómo actuó anoche Coquelín?, ¿cómo escribió esta obra Hartzenbusch?, etcétera. Ahora trataremos de observarlo en su evolución, cuando responda a la pregunta ¿POR QUÉ? ¿QUÉ HAY DEBAJO DE TODOS ESOS CÓMOS?, lo cual implica un intento de su parte por trascender a un nivel superior de respuestas.

En 20 años de labor periodística, Manuel Gutiérrez Nájera recorrió un camino de constantes variaciones. Desde sus primeras aficiones (los clásicos) hasta las innovaciones literarias europeas de su momento, amó, refutó; consideró y eligió. Su pensamiento, en constante recepción, evolucionó y maduró; pero esto fue producto de su experiencia como lector y conocedor de las letras de todos los tiempos.

Ahora bien, el cambio de opinión es algo común a todos, o a casi todos. No es de sorprender, por tanto, el que Gutiérrez Nájera exprese:

Pues bien, La dama de las camelias tuvo para nosotros el atractivo incitante del pecado. Nos decían que era inmoral, muy inmoral y, francamente, a mí también me lo pareció. Ahora, después de haber recorrido la novela moderna, ese boulevard lleno de Safos y de Nanás por el que debiera pasar de cuando en cuando el prefecto de policía, me río de mi candor. 17

o bien:

Andando el tiempo, he reformado un poco mi opinión sobre el amor y sobre los prólogos de Dumas. En el amor, sobre todo, devuelvo su crédito a los capítulos; en las obras que el autor de Denise destina al teatro, concedo su importancia real y su hermosura propia a la comedia. 18

o también:

Lo cierto es que Offenbach es un genio tan calumniado como lo han sido todos los genios hasta ahora. Los moralistas huraños y severos /no olvidemos que él mismo fue, a causa de esto, detractor de Offenbach/, que son los hombres más inmorales que conozco, han declamado de todas suertes y en todas las escalas, contra el maravilloso representante de la música parisiense. 19

17. El Duque Job, "Un drama de juventud", P.L. (21 dic., 1890)
 18. El Duque Job, "Humoradas dominicales", P.L. (18 feb., 1894)
 19. MGN, Obras III, p. 296. Todo texto en corchete es mío.

Sin embargo, estos cambios de opinión -madurez dirían algunos- sufridos por Gutiérrez Nájera a través del tiempo no nos permiten, por sí solos, llegar a afirmar rotundamente que existe un intento real de evolución en él, intento que podremos comprobar solamente en los momentos en que el hombre y el crítico luchan por responderse a los "porqués" con los que se cuestiona cuando pretenda encontrar el hilo, el significado, el porqué del hombre en la vida a través del arte, preocupación constante de Gutiérrez Nájera -aunque bien escondida- a lo largo de toda su obra.

II

LA APRECIACIÓN ARTÍSTICA

Al introducirnos en el mundo de la apreciación artístico-crítica de Manuel Gutiérrez Nájera, nos resulta relativamente sencillo darnos cuenta de que existen por lo menos dos Gutiérrez Nájera perfectamente diferenciables:

1o el que escribe su crónica por necesidad económica

2o el que se libera de las presiones circundantes para escribir aquello que desea escribir, haciéndolo a su manera y sin importarle nada más que el gusto por hacerlo y por responder a los planteamientos que de siempre acompañan a un hombre que, como él, se encuentra enfrascado por propio deseo en la dilucidación de los problemas del arte.

Ambos sujetos están siempre - o casi siempre - presentes, aunque quizá en forma imperceptible. Se trata sólo de una cuestión de equilibrio: a veces uno de los platillos de la balanza pesa más, a veces es el otro el que se hunde con más fuerza. Pero es sólo en contadas excepciones cuando tenemos frente a nosotros una crónica donde Gutiérrez Nájera haya sido capaz de liberarse del todo de las presiones externas para brindarnos (¿o

brindarse?) con la frescura de un hombre que escribe por verdadero placer, fincado sólo en la necesidad interna de revelarse a sí mismo. Muchos elementos habrán de conjuntarse para que se pueda dar este fenómeno en forma libre y espontánea, y para que podamos disfrutar del cronista-crítico que se entrega sin límites a la creación, del hombre cuyo espíritu se eleva en el recogimiento y proyección de su ser a través del arte manifestado en la palabra.

Observamos cómo entonces Gutiérrez Nájera -un hombre que a diario tiene que dejar plasmados los sucesos consuetudinarios- es, no obstante, un hombre que desea trascender estos sucesos -por medio del arte- haciendo suya la parte esencial de ellos, y transmitiéndola a través de su crítica.

El artista, cualquiera que sea su condición, plasma, de una manera o de otra, su imagen y su concepción del mundo y de la vida y su transcurrir por ellos; de lo que podemos deducir -con las debidas salvedades- que existe una correlación íntima entre la vida y el arte (La mayor de las salvedades es, por supuesto, la forma en que el artista sea capaz de captar esto, es decir, su perspectiva). La correlación existe, mas el resultado en la creación artística dependerá de lo que el hombre espere, busque y pueda vislumbrar; dependerá, entonces, del nivel de captación, de vivencia -circunscrito siempre a su historia personal-, y de la habilidad y facultad para transmitirlo.

Los intereses, es obvio, son distintos para cada hombre. Y ¿cuál es el interés fundamental para el cronista-crítico que nos ocupa? Acaso la respuesta se encuentra implícita en las palabras de Hipólito Taine, las cuales parece hacer suyas Gutiérrez

Nájera: "[...] las obras de arte que deberían calmarnos nos agitan desde que nuestros poetas buscan lo que interesa, no lo que es bello, y se hacen artesanos de pasiones, no de felicidad."¹

A) La belleza en el arte

Para Gutiérrez Nájera el arte, cualquiera que sea su expresión, deberá no sólo reflejar la vida sino que, ante todo, deberá profundizar en ésta, proyectando la sutil esencia que la conforma, encaminándola siempre hacia la belleza.

Para nosotros, lo bello es la representación de lo infinito en lo finito; la manifestación de lo extensivo en lo intensivo; el reflejo de lo absoluto; la revelación de Dios. Para nosotros el sentimiento de lo bello es innato en el hombre; es un destello de la naturaleza angélica, un ideal sublime que Dios presenta al espíritu como término de sus luchas, como la realización de sus aspiraciones, como el bien supremo. Lo bello tiene que ser necesariamente ontológico: es lo absoluto, es Dios. Dios, que se revela en las sublimes creaciones del poeta, en las dulces melodías de la música, en los lienzos que con magnífico pincel traza el artista, y en las gigantescoas moles que levanta el genio creador del arquitecto. Valiéndonos de una fórmula matemática, pudiéramos decir que lo bello es al artista como la perfección espiritual es al santo: el anhelado término, la suprema recompensa, la idea sublime.

¿Qué es lo bello?

Si no lo sentís en vuestro espíritu, no pretendáis que nosotros os demos su definición; lo bello no se define, se siente. 2

1. Hippolyte TAINÉ, Ensayos de crítica y de historia, p. 69
 2. MGN, Obras Crítica literaria, I, p. 55

Sin duda que estas apreciaciones de Manuel Gutiérrez Nájera nos remiten a un terreno difícil de pisar: el terreno del espíritu, el terreno de las ideas, el terreno de la sublimación del hombre. Tratemos de seguir el hilo e intentemos materializar la "teoría" con que nos regala este autor a través de su obra.

La belleza, para Manuel Gutiérrez Nájera, es un factor primordial dentro de la obra, y el autor está comprometido a transmitirla; a transmitir esta belleza en su función auténticamente espiritual: "Intentaremos demostrar [...] que lo bello no puede encontrarse en la materia, sino con relación al espíritu."³

Lo anterior no significa que el arte esté limitado a hablar sólo de lo bello o que le esté vedado el tocar temas materialmente cotidianos como si esto fuese algo vulgar e impropio en el arte. De ninguna manera; significa que el arte debe impli-
car lo bello aun cuando trate estos temas materiales.

Lo feo, lo desagradable, lo crudo es innegable en todo contexto vital; mas en todas estas formas se halla implícita -internamente- la belleza, y es función del artista el hallarla, y proyectarla, después, en la obra de arte. Estas formas no están vedadas al arte, pero deberán encontrarse dispuestas dentro de un contexto que responda a la necesidad de su presencia en la obra (lo mismo sucede con lo bello):

3. Ibidem, p. 54

Es la proyección de lo grotesco, de lo insano presentado ociosamente, lo que está vedado a la obra de arte; la falta de visión y de búsqueda, es la falla, no en sí el hecho aparente.

El autor deberá proyectar la parte fina, intrínseca a la vida, y no conformarse tan sólo con fotografiarla sin penetrar en el porqué de los hechos que la envilecen. Gutiérrez Nájera no está en contra de estos hechos,⁴ sino que se revela ante ellos siempre y cuando éstos sirvan solamente al enaltecimiento de la ruindad -que evita que el hombre se sublimice-, por medio de la exaltación de un sensacionalismo enardecido en la comercialización que encajona al arte y que lo convierte en su esclavo. Todo hecho es factible de ser presentado y utilizado por un autor dentro de una obra (no intentemos sacar a Gutiérrez Nájera de su contexto histórico moral) pero -y esto es lo más importante de todo- depende de la intención que tenga el autor al hacer uso de ellos.

Pero estas revistas, estos entremeses, que nos dan al menudeo los teatros de retacería ¡qué horror, Dios justo! Sale uno de la sala con vergüenza, no por haber entrado a mal lugar, sino por haber ido a hacer reverencias a la tontería. La caricatura, está bien... ¡pero el borrón..! La desvergüenza bien vestida suele andar airosa; pero la trapienta, la desdentada, la que fue prostituta y ya ni eso puede ser, la que huele a tequila, la que va entre pingajos y entre máscaras en el carretón de la basura..! 5

-
4. En alguna ocasión llegó a expresar: "Esa filantropía, ese 'delirio de las grandezas al revés', como lo llama un crítico, ese concepto del bien absoluto y de la insignificancia de las cosas mundanales, no cuele en el teatro." M. Gutiérrez Nájera, "Pérez Galdós, autor dramático. II", R.A. (3 jun., 1894)
5. Frú-Frú, "Correo de teatros. Sombras y siluetas", P.L. (10 feb., 1892)

B) La imitación y la creación

Hemos señalado que para Manuel Gutiérrez Nájera la obra de arte debía no sólo reflejar la vida sino profundizar en ella. Al hacer alusión al hecho de que la vida debe ser reflejada en la obra, habiendo sido captada con fidelidad, de ninguna manera nos referimos a la imitación de la vida (nada más ajeno a la belleza que busca Gutiérrez Nájera) sino a la transgresión del umbral entre lo que está vivo verdaderamente y lo muerto en vida, a la penetración que el artista debe buscar en ello. El lograr una obra de arte es el poder expresar la vida esencial, el ritmo interno del confluir de la existencia.

El autor deberá encontrar las raíces que sustentan el árbol y verterlas en la obra, no de manera imitativa, como en escuelas anteriores, sino que deberá dejarlas florecer imbuidas del espíritu propio del autor mismo. No pide Gutiérrez Nájera, en ningún momento, un espejo de la vida sino una sustancialización de lo que en sí conforma la vida. Si existe un paisaje, éste no es importante dentro de la obra porque se halle perfectamente descrita su forma física ni porque responda punto por punto a la realidad, sino porque vive perfectamente apercibido por el autor dentro de su contexto expiritual, dentro de su habitat íntegro, dentro de su verdadero existir en el tiempo y en el espacio.

Imitar la creación de la existencia -la vida-, así como imitar la creación artística -la obra de arte-, resulta a la larga un intento fallido, algo falso y absurdo porque ha nacido muerto. Cierto es que nada nuevo hay bajo el sol, ni siquiera en arte, mas esto no es algo que preocupe a Manuel Gutiérrez Nájera; lo que a él le molesta en realidad es que el autor no sea capaz de im-

pregnar con hábito propio los temas inevitablemente eternos.

Yo no le pregunto al freno si imita a otro freno: le pido que me dé sombra, que se pueble de pájaros, que vuelque sobre mi sueño la urna de los cantos [...]⁶

Los temas -condenados estamos para siempre- fueron, son y serán los mismos, pero la genialidad del tratamiento, la re-creación, es lo que los hace vivir en la verdad artística y no naufragar en la mediocridad imitativa. Por de contado tenemos que genios de la talla de Calderón, Shakespeare, Goethe, no se encuentran a la vuelta de la esquina; hombres en los que cada elemento de su obra se corresponde de una manera fluida y vital. No es fácil hallar en todos los autores al genio que "reconstruye, adivina y canta así";⁷ no es fácil encontrar al autor que sea capaz de infundir a la obra el sentido vital que lo conforma: "Hombres así no piensan ni ven como nosotros, ni aspiran a lo que aspiramos. Por eso el imitarles, amén de grave desacato en algunos 'que estar no pueden con Orlando a prueba', me parece, en todos, empeño estéril al par que improbo."⁸

A sabiendas de que no es fácil encontrar este tipo de ar-

6. El Duque Job, "Cavallería rusticana", P.L. (30 jul., 1893)

7. El Duque Job, "Hugonotes", P.L. (5 nov., 1893)

8. M. Gutiérrez Nájera, "Pérez Galdós, autor dramático", R.A. (20 may., 1894)

tistas que se proyectan en su obra creando y no imitando, Manuel Gutiérrez Nájera considera que esta condición sí debe exigirse a todos aquellos autores que deseen participar del arte:

Precisamente el mayor triunfo de Wagner consiste, para mí, en obligarnos a admirar la armonía intacta, el sonido, el invisible cuerpo de la nota, sin apelar al elemento dramático que sacuda nuestros nervios, despierte nuestras memorias o avive nuestros estímulos. La musa de él no se casa con nadie, y sus hijas, la palabra y la nota, siempre son gemelas. 9

Aceptado el hecho de que la obra de arte debe contener y conllevar la creación en sí misma, podemos afirmar que ella, la obra, es una entidad que se mantiene por sí y en sí misma, es decir, que no necesita en ningún momento de nosotros para existir o prevalecer. El verdadero arte va más allá de nosotros como espectadores (no se excluye la necesidad que tiene la obra de arte de ser re-conocida), e incluso puede llegar a desprenderse de su creador cuando éste ha logrado impregnarle la vida, y descubrir —como quien quita un velo— la semilla, el germen que habrá de realizarse con plenitud, gracias a su cuidado. La obra culminada así se mantiene por sí sola, mejor dicho, es, tiene una entidad propia que sobrepasa en mucho aquello que le

9. El Duque Job, "Hablaemos de Wagner", P.L. (5 abr., 1891). La subraya es mía.

es colateral, extrínseco. En el arte debe estar vivo eso que se canta; debe ser y no aparentar ser:

Buscad los dramas de Schiller, leed la primera escena de Guillermo Tell; allí está Suiza. Cada palabra es una nota, es un color, un perfume o las tres cosas a la vez. Se oyen los clapoteos de las olas [...], el retintín del agua [...], el susurro del viento [...], los mugidos de las vacas [...]. 10

La obra es ya parte del universo.

La obra de arte representa una voluntad indómita que el autor debe vencer en la lucha por la supervivencia; y sólo logrará vencerla cuando sea capaz de salir vencido. Si el autor es vencido por su propia obra, esto es, que ésta haya adquirido vida propia, habrá sobrevivido en verdad. Pero habrá sobrevivido no porque haya perdido todo en el campo de batalla sino porque habrá sabido transmitir su carácter, su emoción y su pensamiento a lo creado. Habrá salido vencido-vencedor al convertirse en UNO con la obra misma.¹¹

Ilámese obra, llámese autor, al sobrevivir cualquiera de estas dos entidades habrá sobrevivido la otra. Mas esta super-

10. El Duque Job, "Crónicas dominicales", P.L. (25 oct., 1891)
 11. ¿No es acaso esto lo que escuchamos por boca de Gutiérrez Nájera cada vez que leemos una de sus crónicas en torno a Wagner, a Shakespeare, a Calderón, y a todos esos grandes escritores, compositores, pintores, etc., que nos proyectan su esencia en la esencia de la obra?

vivencia es individual, como único es el resultado que de tal lucha deriva. Por eso es que las imitaciones resultan pobres, vanas, falsas.

La obra artística, por tanto, debe mantener una unidad en sí misma y una unidad con su creador, ya que es en esta unidad en la que se concretiza la armonía que resulta absolutamente indispensable en la obra de arte. Así, vemos que son perfectamente aplicables a este problema las palabras que en torno a un concierto emitiera Gutiérrez Nájera:

La palabra concierto, desconcierta, alarma. ¡Ay! ¡Tantos hemos sufrido! A todos los aficionados les da por hacer conciertos, como les da a los niños el sarampión o la escarlatina. Y cada una de esas solemnidades, que en arte son pobres de solemnidad, es un cajón de sastre rebozando retazos deshilachados y de mil colores; es un puchero a la española, un arroz a la valenciana, pero un arroz y un puchero cocidos sin buen gusto [...]. El conjunto resultaba descocido, inarmónico; las transiciones eran bruscas; y el espíritu se complace en la unidad, que es el elemento másculo de la seducción artística. 12

Por de contado aceptamos que, habiéndose establecido esa simbiosis entre autor y obra, ésta debe ser, bajo toda circunstancia, inviolable:

12. El Duque Job, "El primer concierto", P.L. (23 jun., 1892)

No comprendo tampoco con qué razón ni qué justicia se permite a un poeta o a un dramático retocar las creaciones de otro ingenio. La inviolabilidad de las obras literarias es un principio que consignaré en la próxima constitución, siempre que sea legislador, y puedo serlo [...]

Estas hijas del espíritu deben ser inviolables. Cuando miro un arreglo imbécil de una obra dramática, como lo que el buen Ducis hizo de Shakespeare, o un anuncio por el estilo del que más arriba mencioné, se me figura leer en la tercera plana de un periódico este curioso anuncio:

"Habiéndose muerto el caballero D.H.X., y dejando una niña de cuatro años, la madre y viuda, a pedimento del director de tal o cual teatro, ha consentido en que se le corte a la niña media pierna, la que, según parece, no puede servirle más que de un estorbo."

Por monstruoso que parezca esto, no lo es menos lo de Casimiro Delavigne. Yo no admito que el hijo de un dramático tenga derecho de justipreciar literalmente la obra de su padre, como tampoco permitiría al hijo de Rubens que partiese en dos pedazos un lienzo de su padre, so pretexto de que no cabía completo en la sala de su casa. 13

El arte es pues, en Gutiérrez Nájera, la sublimación, la gran metáfora de la vida; es el tránsito a un peldaño superior captado en las notas de la música, en el monólogo interno y perfecto de la confesión humana, en la concreción de un rasgo, en la sensibilidad de una interpretación; es el combate por encontrar el porqué del hombre y de la vida:

No sé cómo definir la impresión que en mí produjo Sarasate. No podía verle bien; pero a la distancia a que me hallaba, parecíame encontrar en él cierto vago aspecto íntimo con los seres superiores.¹⁴

El arte es, desde estas premisas, aquello que es capaz de existir y de perpetuarse a través del tiempo cuando responde a la proyección propia, honesta y sincera de su autor, fundida en su capacidad creadora y transmisora.

14. "Sarasate y D'Albert", loc. cit.

III

LA PROBLEMÁTICA TEATRAL

Profundo conocedor del teatro escrito —ávido lector no sólo de poesía y novela, como lo demuestran sus crónicas—, adador de los clásicos, de los autores del Siglo de Oro, de Shakespeare, de Molière, en fin, de los grandes dramaturgos de siempre, Gutiérrez Nájera se enfrenta al teatro de su época no sólo como lector sino también como espectador. Pero, además de ello, complementa su información directa con los escritos teóricos relativos al teatro, a la literatura y a los problemas de estética en general. Así pues, nuestro lector-espectador-crítico asume la responsabilidad que como tal tiene frente a la problemática del teatro de su tiempo y, con estas armas, se afirma poco a poco en su camino.

La gran disertación sobre si el teatro debe de buscar el arte o debe exclusivamente complacer al público no escapa al siglo XIX y, así, la eterna cuestión que acompaña no sólo a la dramaturgia sino a la poética en general se patentiza en los escenarios a los que asistió Gutiérrez Nájera. Observamos cómo, entonces, el crítico debe apercibirse de la duda y buscar respuesta

a la pregunta en torno a lo que es el teatro y a lo que debiera ser. El crítico, en este caso Gutiérrez Nájera, busca respuesta a través de las páginas escritas e intenta concluir de alguna manera sobre esta pregunta; esto es, procura configurarse una idea en base al conocimiento de lo escrito y de las diferentes tendencias que lo escrito persigue.

A través de las crónicas que Manuel Gutiérrez Nájera dedica al teatro (no sólo al escrito sino al representado también) podemos contemplar -nosotros, lectores- una historiografía crítica de este género. Lo que aparentemente se nos presenta como una simple mención es en realidad -a través de la totalidad de la obra- una serie de juicios hilvanados que responden a un conocimiento profundo y a una preocupación esencial del crítico. De esta manera, analiza los factores que le son característicos al teatro de su época y lo sitúa dentro de la gran historia del teatro.

Si sus conclusiones nos parecen, a primera vista, apresuradas o poco fundamentadas, no lo son cuando las vemos como el resultado de una constante discusión con sus lectores en el transcurso de 20 años, lo que nos revela a un crítico en permanente ejercicio, con una meta definida hacia la búsqueda de una respuesta que abarca más allá de la problemática teatral y que conduce a la gran pregunta: ¿qué es el arte?

Todos los caminos que siga en su crítica, el análisis tanto sincrónico como diacrónico de las obras, las constantes y a veces aparentes divagaciones, etcétera, todo ello se encaminará a la conformación de un intento de teorizar. Y es aquí donde para nosotros son de suma importancia sus afirmaciones en torno

al teatro.

Para Manuel Gutiérrez Nájera dos son las grandes potencias que dominan el género dramático en la edad moderna: España y Francia, y ambas se hallan en decadencia —muy especialmente España. Y aunque sólo señaló dos males que ocasionaban la decadencia del teatro

[...] el teatro está herido por dos formidables enemigos: por la novela y por el espectáculo 1

nosotros podemos deducir de sus textos un tercer "mal": la ausencia de lo propio.

A) La transmutación del arte teatral en espectáculo

El problema del "espectáculo" es un problema que atañe a todos los tiempos. No nos es ajeno que este problema —al que también podemos conocer como las concesiones que el autor hace al público, vendiendo su arte y prostituyendo el arte en general— es característico del teatro (y de todas las artes) en tanto que el autor debe elegir entre la fama y el anonimato, entre el hambre y la opulencia:

1. El Duque do, "Vamos al teatro", P.L. (30 abr., 1893)

La razón es obvia: si el hombre de letras gana más en el periodismo o escribiendo novelas que dedicándose a urdir dramas, nadie le pondrá daga al pecho para que haga voto de pobreza y se sacrifique en aras de la literatura dramática. 2

Ahora bien, a su vez, el "espectáculo" se manifiesta en el teatro de dos maneras:

- 1) las concesiones a la representación y
- 2) las concesiones ideológico-temáticas a la obra en sí.

Ambas concesiones hechas por el autor teatral al público demeritan el arte que el género conlleva, y van minando y limitando la capacidad crítica del público, con lo que la fórmula que propone Gutiérrez Nájera: A mejor público mejores producciones, a mejores producciones mejor público, se desvirtúa totalmente:

un poco de can-can, algo de sal y pimienta, mucho de barato, esto es únicamente lo que nosotros los espectadores exigimos. 3

Sin embargo, debe quedar perfectamente claro que el concesionismo parte de una especie de simbiosis entre las exigencias

2. El Duque Job, "Falta liebre", P.L. (18 jun., 1893)

3. MGN, Obras III, p. 307

del público, la moda propia de la época, los "arreglos" del mundo empresarial y las necesidades del autor; por lo que no sólo es de imputársele a éste último la deficiencia de su obra, la cual habrá de someterse a aquello que le inflijan los demás.

Gutiérrez Nájera clásicamente exige -y exigirá toda su vida- un teatro de calidad en el que no haya concesiones al público sino que, mediante él, se logre una educación o instrucción adecuadas que den lugar a un público mejor preparado que, a su vez, mejore el estadio poco culto y comercial por el que pasa el teatro del momento. Veamos:

1) Las concesiones a la representación

Los escenarios, en los que se representaban indiscriminadamente tanto dramas como óperas, ballets o conciertos, se ven dominados por el "espectáculo" y no por el arte. Las salas se habían convertido en un lugar donde el público iba no a "divertirse" -en el sentido que Ortega emplea esta palabra- sino a degenerar su cultura y a rebajar cada vez más sus exigencias.⁴ Por otro lado, estos escenarios se habían convertido en un circo en el que muchos de los artistas iban a lucir sus facultades, exclusivamente, sin importarles de modo alguno el que la representación fuese cada vez más en decadencia.

4. "El juego, pues, es el arte o técnica que el hombre posee para suspender virtualmente su esclavitud dentro de la realidad, para evadirse, escapar, traerse a sí mismo de este mundo en que vive a otro irreal. Este traerse de su vida real a una vida irreal imaginaria, fantasmagórica es dis-traerse. El juego es distracción. El hombre necesita descansar de su vivir y para ello ponerse en contacto, volverse a o verterse en una ultravida. Esta vuelta o versión de nuestro ser hacia lo ultravital e irreal es la diversión. José ORTEGA Y GASSET, Idea del teatro, p. 55

Muchos autores escribían no por amor a su arte sino que ponían su arte a los pies de los artistas con tales o cuales facultades (o sin ellas). Todo, o casi todo, funcionaba en torno al lucimiento y, por supuesto, no a la calidad ni al mejoramiento escénico: Así en el teatro, donde la favorita de tal o cual señor de altas polendas exigía tener un papel -cuadrara o no en la obra-, como en la ópera, donde el autor degradaba su arte en función del lucimiento del divo o la diva del momento (al que el público iba a admirar sin ocuparse de la obra), como también en los conciertos, donde se buscaba agradar al público, nunca exigírle.

La época se contaminó a tal grado de estas concesiones y de estos lucimientos personales, que en cualquier parte del mundo occidental comenzaron a proliferar los niños prodigio del piano, las señoritas de sociedad con voces angelicales y sin noción precisa de música y, con ello, las representaciones particulares que en casa de tal o cual familia importante se llevaban a efecto. Los salones europeizantes alcanzaron un éxito rotundo convirtiéndose en escenarios ad hoc para asistir a conciertos -que eran causantes del mayor "desconcierto"- o a audiciones en las que las recitaciones furibundas atormentaban los oídos de los comensales que posteriormente tendrían que rendir culto a la infinita gracia de quien las declamara.⁵

5. "Concierto y piano le pagaron con amor su desamor /refiérese a Berlioz/; pero la verdad es que la repugnancia de él era fundada, y que hay algo de dislocamiento o descuartizamiento en los conciertos, cuando no preside su organización un criterio netamente artístico. O son música surtida, a manera de algunos cucuruchos de dulces, o son pretexto para que luzca el talento de los ejecutantes en diversos géneros. El concierto inconexo -si cabe la paradoja- es la delicia del plebeyo diletantismo musical." "El primer concierto", loc. cit.

En fin, los salones eran tan sólo el reflejo vivo de lo que acontecía en el teatro; la decadencia por la concesión.

El drama, por su parte, se convertía en presa fácil de este concesionismo y no podía escapar de modo alguno a las aficiones del público:

Los menos afamados y no tan devotos del arte puro /que proliferaban en abundancia/, los más codiciosos de lucro y aplausos que de gloria legítima, transigen con las aficiones de la multitud, explotan simpatía y antipatías contingentes, trabajan a medias con modistas, escenógrafos y sastres para lograr buen éxito pecuniario. 6

2) Las concesiones ideológico-temáticas a la obra en sí

Es de notar el hecho de que las concesiones teatrales no sólo pertenecían al mundo externo del teatro, como ya hemos señalado, sino que le eran igualmente nefastas al mundo interno.⁷

El gusto del público exigía que determinados temas fueran llevados a escena y, así, alguna fórmula que hubiese logrado alcanzar el éxito era repetida una y mil veces con ligeras variantes. Los temas y las situaciones se repetían, pero algo aún más

6. "Falta liebre", loc. cit.

7. Antes de proseguir, no queremos dejar pasar de largo la idea de que Gutiérrez Nájera insiste, en varias ocasiones, en que parte de este concesionismo se debe a problemas no sólo de "educación y cultura" del público, sino también a problemas de tipo económico, aplicables tanto a los autores como a los actores, empresarios, etc.

Muy explicable me parece la monotonía actual de los espectáculos teatrales, tan lamentada por el público y por los escritores. No es inopinada ni denota avaricia en los empresarios: corresponde a nuevos rumbos en la literatura y a circunstancias económicas a las que el artista mismo tiene, por fuerza, de obedecer. "Falta liebre", loc. cit.

grave era que la presentación y el tratamiento que se les daba carecían -en gran parte- de ingenio (o de genio, podríamos agregar).

La temporada dramática de la compañía que dirige Leopoldo Burón ha venido a poner de realce la postración en que se halla el teatro español. De ella se quejan los críticos españoles, aun los más optimistas y los que ven con mejores ojos las obras de sus amigos. Ni en el drama ni en la comedia hay actualmente un ingenio español sobresaliente. Echegaray, a pesar de sus colosales defectos, es el dramático de mayores bríos y más empuje; pero sus composiciones desproporcionadas, sus figuras monstruosas, su inverosímil colorido, su dibujo extravagante, impide que se le presente como buen modelo y antes obligan a mostrarlo como preciso ejemplo de una imaginación desenfrenada y de un cerebro enloquecido. Echegaray roba a mano armada, armada de talento, los aplausos; pero el hecho es que los roba. 8

Las exigencias del gusto penetraron al mundo propiamente interno de las obras y terminaron por contaminarlo. De esta manera, los temas, las tesis y el desarrollo creativo en sí que el autor planteaba se vieron sometidos a la moda.

Sardou [se] esconde detrás de su creación dramática. Recorred todo el teatro de este autor y decíme cuáles son las opiniones religiosas, filosóficas, políticas, sociales o morales de Sardou. Imposible que lo hagáis. ¿Cuál es la línea tónica de esa fisonomía moral y estética? No se ve. ¿A qué escuela pertenece Sardou? ¿A la de los sastres y modistas de talento que hacen los trajes conformes a la moda. 9

8. El Duque Job, "Cómo anda el teatro", P.L. (12 jun., 1892)

9. El Duque Job, "La comedia francesa", P.L. (11 mar., 1894). La subraya es mía.

La inventiva de los autores empezó a circular alrededor del espectáculo mismo y no en torno a la necesidad de creación en sí o a la necesidad de comunicación del autor, el cual sometía esta comunicación no a lo que él pretendía comunicar sino más bien a lo que el público pedía se le "comunicase". De igual manera el público se negaba a aceptar ciertos temas que lo lastimaban u ofendían. Por ello no podemos entender una necesidad de comunicación real sino un relajamiento de la búsqueda, de las interrogantes que el espectador o lector desea satisfacer. Este relajamiento era el resultado al que los autores se habrían de enfrentar al crear sus obras. El autor estaba limitado, y habría de limitar asimismo sus obras, en función del gusto de la época. La creación no era pura sino forzada.

Porque Sardou es protético, multiforme; toma el pulso diariamente al público y le receta aquello que les conviene al público y a él. El, como potencia dramática, no cambia; lo que cambia es el gusto. Sardou, sujeto a la mayoría, como cualquier soberano en monarquía parlamentaria, sigue las fluctuaciones de la opinión y al antojo de éstas muda ministerios. 10

La decadencia era patente; el teatro se vendía salvo honrosas excepciones.

10. "Nos intimes. La dama de las camelias", loc. cit.

Pero por supuesto que como no todo es nefasto -Gutiérrez Nájera lo sabe perfectamente bien y lo patentiza a diario-, nuestro crítico juzga, analiza, demuestra, pero también alaba constantemente lo que de bueno tienen las obras. A cada cual su parte, es un lema de Gutiérrez Nájera; y si en esa parte existe fruta podrida habrá que delatarla, mas si la mitad del fruto está sano habrá que extraerlo para que no se contagie del mal y pueda servir más adelante de esencia, ya que en sí tiene un gran valor.

Si la mención constante de todos aquellos nombres de autores y de obras que figuraron a diario en el último tercio del siglo XIX nos parece, en un principio, una nómina caprichosa de defectos o de cualidades, no es tal, sino que tiene como propósito el enjuiciar la problemática del teatro a través de la crítica cotidiana y -nótese la importancia- con una visión sin posibilidad de mayores perspectivas dadas sus limitaciones de tiempo para presentar sus opiniones sin el asentamiento necesario que la maduración de sus juicios requeriría.

B) Infiltración de la novela en el terreno del teatro

El otro mal que sufre el teatro es la contaminación por la presencia de la novela, misma que impone su influencia a través de sus contenidos y de sus técnicas: novelas que habiendo nacido novelas son adaptadas al teatro, y técnicas novelísticas aplicadas en el escenario, con lo cual la "puesta en escena" pierde eficacia y nulifica la condición intrínseca del teatro. Surge aquí el enfrentamiento de ambos géneros por el poder.

Debido a la interrelación de estas circunstancias debemos

analizar el problema como un todo.

Si bien el siglo XIX es un siglo prolífico en todos los géneros literarios (los cuales tuvieron una amplia difusión no sólo en forma de libros sino a través de revistas y periódicos), también es cierto que la novela alcanza -en este tiempo- un auge que hasta el momento no había logrado en siglos anteriores. Debido a este auge, el teatro del siglo XIX se contamina por elementos que pertenecen más al campo de la novela que al del teatro.

El hombre del siglo XIX -parece sugerir Gutiérrez Nájera- necesita de una explicación más profunda y detallada de su persona y del mundo que lo rodea; necesita de un análisis que explique su propia psicología, que ahonde y penetre en las acciones del hombre, porque este hombre necesita verse y entenderse a sí mismo; la respuesta la halla en la novela.

En Francia, el teatro está herido por dos formidables enemigos: por la novela y por el espectáculo. La marea de la novela invade todo. Es el género literario propio de esta época. En la novela cabe, por así decirlo, nuestra vida compleja, varia, laberíntica. Buscamos el análisis psicológico más sutil y exquisito; queremos no sólo llegar hasta el fondo de una pasión, sino conocer palmo a palmo todos sus recodos, todas sus quiebras; estamos ávidos de desnudeces de cuerpos y desnudeces de almas; sentimos la curiosidad de ver y palpar, tornillo por tornillo, clavo por clavo, pieza por pieza, esta complicada maquinaria humana; y esta curiosidad y aquel deseo, sólo puede saciarlos la novela. 11

11. "Vamos al teatro", loc. cit.

Y por supuesto que ello no se puede realizar en el teatro con la deseable amplitud, ya que éste no puede extenderse en el análisis del conflicto de la misma manera que la novela lo hace.¹² El teatro necesita de una forma menos analítica y más sintética. El conflicto a presentar puede ser el mismo que el de una novela, lo cual no está reñido con el teatro; sin embargo, el dramaturgo deberá valerse de las armas que son propias al escenario y no caer en el defecto que vendría a ser el teatro novelado o, mejor dicho, la novela adaptada al teatro:

trasplantando así la novela a las tablas pierde ésta su vigor, su potencia analítica, su virtud sustancial; adrede se mutila, y suprime el drama sin sustituirlo ni perfeccionarlo. 13

La diferencia fundamental entre el teatro y la novela es pues, sin duda, el tratamiento que se dé al tema; a pesar de que ambos géneros puedan contener elementos dramáticos iguales o similares, tendrán un resultado totalmente distinto.

Sin embargo, el hecho fue que la novela estaba presente en el teatro. Como ejemplo, podemos citar los comentarios de Manuel

12. Queremos dejar asentado que Gutiérrez Nájera no está en contra de la evolución misma del teatro que busca nuevos caminos, siempre y cuando éstos le sean propios y se hallen correctamente establecidos. Dice Gutiérrez Nájera -refiriendo esto a la tendencia psicológica: "La psicología en el drama -dice un crítico sagaz- o en cuanto afecta sus formas, tiene que ser sumaria, sintética (en el sentido poco exacto, pero corriente, que se da a lo sintético), y sólo algunas veces el genio de un Shakespeare logra mostrar, detrás del velo transparente de un rasgo dramático, toda una perspectiva psicológica, la historia de un alma." "Pérez Galdós, autor dramático", loc. cit.

13. Idem

Gutiérrez Nájera sobre la diferencia entre el teatro de Galdós -a quien toma como ejemplo de este problema en España-, y el teatro francés. Mientras el teatro francés adapta de la novela lo que ésta tiene de dramático, Galdós adapta lo que ésta tiene de analítico,¹⁴ y la obra cae en algunos de los defectos nefastos para el teatro, a saber: "escenas casi iguales repetidas", "transmutaciones violentas" y "atropello del tiempo".¹⁵

Lo esencial es que Pérez Galdós escribe dramas con procedimientos de novelista, y ello va contra la naturaleza misma del arte.¹⁶

Pero ¿por qué se llega a un punto en el que la novela está presente en el teatro? La respuesta tiene nuevamente que ver con el público. Su avidez por el autoanálisis que señalábamos con anterioridad comienza a exigir la representación en vivo de los éxitos del momento, dando cabida -sin saberlo- a la mixtificación de géneros que los autores hacen para darle gusto (y para vender sus obras).

14. Vid. "Pérez Galdós, autor dramático", loc. cit.

15. El problema de Galdós en el teatro es dual debido a que no sólo adapta algunas de sus novelas al teatro (vg: Cassandra, La loca de la casa) sino que, al concebir dramas como tales, se halla demasiado imbuido de las técnicas novelísticas.

16. "Como la forma dramática no es una creación artística, sino una verdadera creación, es decir, cosa de la naturaleza del arte literario, lo que vaya contra las leyes radicales de esa forma, nótese bien, irá, si dentro de ella se mueve el poeta, contra la naturaleza misma del arte, contra la virtud del fondo que la expresa." "Pérez Galdós, autor dramático", loc. cit.

Sin embargo, no es éste el único problema que Gutiérrez Nájera observa en cuanto a la decadencia del teatro: el enfrentamiento de ambos géneros por el poder también lo es. Nuestro crítico afirma que el teatro, frente a la novela, ha perdido adictos: Los hombres de la segunda mitad del siglo XIX buscan y prefieren la novela por sobre el teatro y esto redundó en que el dramaturgo, para atraerse público, tenga que encontrar la fórmula que atrape al espectador; esta fórmula es el abaratamiento de las ideas y la concesión al público, con lo que caemos una vez más en un círculo cerrado.

Así que vamos al teatro para divertirnos mejor que para sentir la pura y limpia emoción estética. Pedimos lo frívolo, lo vistoso, lo halagüeño, lo sonriente, lo deslumbrador; que la música sea alegre; que nos admire la magnificencia del edificio; que cautiven nuestra vista las decoraciones y los trajes; que las actrices sean hermosas; que el bufón nos haga reír; y que el poeta nos dé algo nuevo y excitante que remoce nuestros cansados estímulos sensuales. 17

De esta manera podemos concluir que novela y espectáculo fueron dos de los males que atacaron -no sólo- al teatro francés y al español de la época impidiéndole evolucionar naturalmente.

Entretanto, los jóvenes de ese tiempo gritaban: hay que buscar nuevos moldes. Gutiérrez Nájera contestaba: "Y hay sobre

17. "Vamos al teatro", loc. cit.

ello mucho qué decir, pues acaso, más que moldes flamantes, de lo que está necesitada la literatura dramática sea de grandes poetas."¹⁸

C) La ausencia de lo propio

Si la literatura no expresa al pueblo y se escribe para el pueblo, permanece estacionaria y se atrasa.

(Lastarria)

La segunda mitad del siglo XIX recibe el influjo teatral (los nuevos moldes dirían algunos) de hombres de la talla de Ibsen quien, con su genio, comienza por transformar el arte dramático de su tiempo.

Manuel Gutiérrez Nájera reconoce en Ibsen a un autor revolucionario, y observa el fenómeno de la ascendencia de su teatro en los autores de la Europa latina, en tanto que esta ascendencia se halla referida a la imitación y no a la aprehensión (como debiera ser) del sentido revolucionario dentro de las técnicas teatrales. Esto es, Gutiérrez Nájera distingue perfectamente entre las aportaciones que el genio de Ibsen hace al teatro y la forma en que los autores ajenos a éste deben de captar, aprovechar y aplicar -en su teatro- estas aportaciones.

18. "Pérez Galdós, autor dramático", loc. cit.

Cada país, cada raza, tiene su propio espíritu y debe responder a él en el momento de crear su obra y evitar así el desvirtuarlo por la imitación de modelos (o moldes) cuyo espíritu no alcanza a comprender ni a aprehender.¹⁹

Dos nombres principalmente son los que suenan en la crónica donde Gutiérrez Nájera externa su preocupación por este problema de lo propio frente a lo ajeno: Tolstoi e Ibsen.

Eso de los moldes nuevos está muy en boga desde que en Francia y España privan, no las literaturas del Norte, pero sí algunos ingentes poetas o rusos o noruegos, desde la invención de Tolstoi y desde la invención de Ibsen. 20

Gutiérrez Nájera siempre pugnó por el cruzamiento en la literatura, pero entendido como tal y no como imitación.²¹ Valores, símbolos, temas, problemas, etc., tendrán una solución distinta en cada una de las literaturas, dependiendo ello del carácter propio de cada país y de la forma de afrontar las situaciones gracias a este carácter y/o a sus condiciones históricas, geográficas, etc., particulares de cada uno.

Las ideas son universales y no tienen carta de naturaleza en determinada cultura, por lo que los autores pueden encontrar-

19. "Es preciso -añadía el doctor Mora-, para la estabilidad de una reforma, que sea gradual y caracterizada por revoluciones mentales, que se extiendan a la sociedad y modifiquen no sólo las opiniones de determinadas personas, sino las de toda la masa del pueblo." /citado por José Luis MARTÍNEZ en La emancipación literaria, p. 40/

20. "Pérez Galdós, autor dramático", loc. cit.

21. Vid. MGN, "El cruzamiento en literatura", Obras, Crítica literaria, I, pp. 101-106

las y tratarlas en forma distinta según su propio espíritu de raza y cultura. El verdadero escritor no necesita de imitar símbolos que le son ajenos porque está en él el hallarlos, pero sí necesita de imponerles su propio sello, por lo que la manera en que los plasma mediante su propio conocimiento y manejo de las formas y técnicas -nuevas o no-, que aplica desde su contexto, se convierte en algo de sumo interés. Para ello se requiere de genio. De lo contrario, los valores que pudieran ser valederos tanto en la literatura noruega como en la española o francesa, pasan inadvertidos para la mayoría de los escritores de la época que se conforman con la simple imitación de la "extravagancia" que no acaban de comprender y, por ende, les resulta imposible hacerlos vivir en sus letras, en su idiosincracia. Gutiérrez Nájera considera que los autores españoles sólo aprecian del autor noruego lo que su obra tiene de "original, estupendo y exótico" más, de ninguna manera, "el mérito intrínseco de sus creaciones".

El espíritu propio del español -y de cualquiera otro- debe permanecer libre, en continua lucha y búsqueda, pero respondiendo a sus propias características. Las nuevas técnicas y descubrimientos en el terreno dramático deben ser reconocidas y empleadas mediante la aplicación correcta al sentido de lo propio, mas nunca desvirtuadas al aplicárselas a través de la burda imitación sin sentido:

Ibsen es casi exclusivamente autor dramático, autor dramático revolucionario y de alto vuelo. Pero ni aquél ni éste [Tolstoi e Ibsen], a pesar de sus excelencias, pueden ser tomados por modelos o por jefes de escuela. Son grandes personalidades que resumen, en época determinada, el genio, el en-

sueño y la esperanza de una raza que no se parece a la nuestra [...] Hombres así no piensan ni ven como nosotros, ni aspiran a lo que aspiramos. 22

Así las cosas, la decadencia del teatro español del siglo XIX se trocará en apogeo cuando, además de encontrarse nuevos moldes, se halle la fórmula que combine éstos con la fuente original de cada espíritu en la asimilación -y no imitación- de los valores.

22. "Pérez Galdós, autor dramático", loc. cit.

IV

LAS ARTES COMO UNIDAD

Hablar de Gutiérrez Nájera como crítico teatral nos conduce irremisiblemente a considerar su crónica tanto en el terreno del teatro como en el de la ópera, porque el monto total de su crítica teatral se halla equilibrado en ambos aspectos.

A pesar de no haber incursionado en la teoría musical ni de haber sido practicante de dicho arte, Gutiérrez Nájera parece intuir claramente los caminos de la ópera. Desde su butaca de aficionado que desconoce la teoría y los cánones del arte musical, nuestro crítico avisor a un mundo que si bien le es ajeno teóricamente no lo es en lo estético; un mundo al que se acerca y ataca con sus armas: 1) la emoción pura que une a las diferentes artes y que llega a intercomunicarlas en un momento determinado; 2) el lenguaje de la poesía, que le es propio, y que se funde tarde o temprano con el lenguaje de la música; y 3) la intuición artística que como creador lleva en él.

En las páginas que escribe sobre las representaciones de ópera, podemos encontrar una considerable nómina de autores operísticos a quienes, en primera instancia, Manuel Gutiérrez Nájera

parece tratar por igual y concederles pareja importancia, mas, si recorremos el extenso mundo de su crónica encontraremos que no es así y que existe un consenso profundo donde podemos advertir claramente la escala de valores establecida por el crítico.

En cuanto a la ópera, su escala de valores está regida por el concepto wagneriano:

Junto a estos grandes dominadores /Beethoven-Wagner/, los demás son cortesanos. Magnates como Saint-Saëns, pero magnates cortesanos. Rossini canta admirables serenatas; Meyerbeer erige enormes monumentos; la melodía vuelca sus canastos de rosas y de fresas, el arte cincela esbeltas Venus y gallardos Apolos en las ánforas de Chopin; pero todo eso pasa abajo de los grandes soberanos que impasibles miran esos retozos de los hijos suyos. La serenidad, el señorío de sí mismos son sus atributos. Se va nuestra simpatía con lo que canta, con lo que conmueve, con lo que entenece, con lo que llora, con lo que juguetea, con lo que ama, con la pasión, con el gemido; pero surge Beethoven, aparece Wagner, y sentimos adentro, muy adentro, que el esclavo alzó los ojos y encontró a su amo. No nos seducen, nos arrastran. No sabemos quién nos vendió a ellos, pero somos suyos.

Y en esta misma humillación de nuestro espíritu hallamos cierta complacencia, porque no somos los vencidos por un hombre sino los vencidos por un ser superior, y porque nos enaltece a nuestros propios ojos al entrever la hermosura que ellos vieron.

Al comentar Lohengrin Gutiérrez Nájera dice:

Procuro coordinar mis ideas, expresarlas claramente y no acierto a conseguirlo. Me ha hablado una mujer muy hermosa cuyo nombre no sé. ¿Es como las demás? No; superior a ellas. ¿Más hermosa? No lo sabré decir; es superior. Paréceme como que la amo menos que a las otras porque la veo lejos de mí, tal vez inasequible. Pero si me hiciera una sola señal, la seguiría sumiso. Es de estirpe regia. Me siento esclavo cuando llega. Procede acaso de un adulterio divino. 2

La ópera, conjunción de las "diversas" artes (como lo exige Wagner), instrumento civilizador a los ojos no sólo del germano sino del propio Gutiérrez Nájera,³ se llega a los oídos de nuestro crítico por medio del lenguaje de las notas -de ese lenguaje único y universal- que completa el sentido del lenguaje poético y del lenguaje plástico:

Puede ser sordo el público a los más hermosos versos, indiferente o refractario al drama; mas se levantará espontáneamente al llamado sinfónico de los cantantes y la orquesta. 4

2. El Duque Job, "Oyendo a Wagner", P.L. (30 nov., 1890)

3. "La ópera popular, amable Mab, o de otro modo, la ópera barata, la que tiende los brazos a los pobres, es una institución eminentemente culta y eminentemente civilizadora." Puck, "Crónica de la semana", Univ. (5 ago., 1894)

4. Idem

Sin embargo, para Gutiérrez Nájera la ópera no es —como pudiera parecernos a través de sus múltiples crónicas dedicadas a los cantantes—, ni con mucho, belcantismo. Si bien esta corriente abarcó y llenó el gusto de la época (por ser quizás el primer aspecto con el que se enfrenta el oyente que, si no está dispuesto a profundizar, se queda en esa superficie), Gutiérrez Nájera va más allá al ser capaz de apreciar los giros que ha tomado el mundo operístico con Wagner y el operístico con Offenbach.⁵

Pero, ¿qué es lo que subyuga a Gutiérrez Nájera de la obra de Wagner? A nuestro juicio: el haber intuido serenamente la existencia de la unión de las artes que, en la obra del germano se encuentra por fin equilibrada: "No sé de otro artista que haya realizado mayor unidad en su creación y le haya puesto sello más personal."⁶ Sin embargo, para entender esta apreciación debemos remitirnos al propio Wagner como teórico:

Como un hecho de capital importancia, creí reconocer que las diversas artes, aisladas, separadas, cultivadas aparte, por alta que hubiesen colocado los más grandes genios su potencia de expresión, no podían, sin recaer en su rudeza nativa y corromperse fatalmente, reemplazar en modo alguno ese arte de limitado alcance, que resultaba precisamente de su unión. Fortalecido con la

5. A pesar de ser contrario a Offenbach en sus primeras crónicas, Gutiérrez Nájera corrige su punto de vista: El 3 de dic., de 1876, escribe en El Federalista: "Porque, en efecto, decidme ¿qué encontráis de verdaderamente bello en las inmundas operetas de Offenbach?" y, más tarde, el 23 de oct. de 1880, expresa en El Cronista de México: "Lo cierto es que Offenbach es un genio tan calumniado como lo han sido todos los genios hasta ahora." La razón del cambio la señala el 20 de nov. de 1880 en el mismo periódico: "Nuestro paladar no estaba aún suficientemente acostumbrado a los platillos fuertemente salpimentados de Offenbach."

6. "Hablaemos de Wagner", loc. cit.

autoridad de los críticos más eminentes, por ejemplo con las investigaciones de un Lessing sobre los límites de la pintura y de la poesía, créime en posesión de un resultado sólido, a saber; que cada arte tiende a una extensión indefinida de su potencia, y que esta tendencia lo conduce finalmente a su límite, y que no podría franquear este límite sin correr peligro de perderse en lo incomprensible, en lo extravagante y en lo absurdo. Al llegar aquí parecióme ver claro que cada arte, en cuanto alcanzó los límites de su potencia, requiere dar la mano al arte vecino; y en vista de mi ideal, sentí vivo interés, siguiendo esta tendencia en cada arte particular; parecióme que podría demostrarlo de la manera más palpable en las relaciones de la poesía con la música, sobre todo en presencia de la importancia extraordinaria que ha adquirido la música moderna. Procuré, también, representarme la obra de arte que debe abrazar todas las artes secundarias y hacerlas cooperar a la realización superior de su objeto; por esta senda, llegué a la concepción madurada del ideal que se había formado oscuramente en mí, vaga imagen a que el artista aspiraba. La situación subordinada del teatro en nuestra vida pública, situación cuyo vicio me era tan evidente, no me permitía creer que este ideal pudiese lograr en nuestros días una realización completa; así pues lo designé con el calificativo de Obra de arte del porvenir. 7

Desconocemos hasta qué punto pudo acercarse Gutiérrez Nájera a los textos teóricos de Wagner;⁸ pero sí estamos seguros de que a través de las obras de Wagner -y de sí mismo como creador- Gutiérrez Nájera pudo llegar a comprender lo que significaba es-

7. Ricardo WAGNER, "Carta-prólogo a Federico Villot", en Dramas musicales, t. I, p. xviii

8. En el conjunto de crónicas referentes a teatro y ópera, encontramos una sola cita de Wagner (Vid. F.L. 30 nov., 1890) y algunas menciones aisladas a la "obra de arte del porvenir". No obstante, Gutiérrez Nájera fue un lector incansable que pisó muy a menudo el terreno de la estética, lo que lo ayudó a conformar su propio pensamiento.

ta unidad wagneriana. Es de notar cómo a ningún otro compositor de ópera le confirió el triunfo en este punto.

La palabra y la música en Wagner son gemelas —dice Gutiérrez Nájera—, y las demás artes también lo son; tanto es así que necesitaban de un "santuario" para coexistir y ese santuario lo fue el teatro de Bayreuth (construido por el propio Wagner quien contempla una serie de cambios y adelantos en la concepción arquitectónica: "Tanto y tan vivamente amaba sus creaciones, que tenía celos hasta de la luz, y en el célebre teatro de Bayreuth ésta sólo era para ellas, con el fin de que, entre sombras, permaneciera atento y recogido el auditorio".⁹

Manuel Gutiérrez Nájera, espíritu con una visión de amplísimo espectro, entiende que todas las artes forman un todo, quizá por ello acepta a Wagner y lo comprende en su teoría que acepta LAS ARTES COMO UNIDAD.

Pero ¿qué sucede con la unidad entre lo expresado y la forma de expresarlo? ¿también esto lo pudo intuir Gutiérrez Nájera? Por supuesto que sí. Gutiérrez Nájera aprecia la caracterización que hace un autor de sus personajes, de las pasiones y de los ideales que lo incitan, y de la unidad que logra cuando tanto la música como la escenografía se funden en una sola expresión para representar aquello que se busca.

9. "Hablabamos de Wagner", loc.cit. Mucho se le ha criticado a Gutiérrez Nájera el que hablara de lugares que no conoció; no obstante, el no haber estado presente en esos lugares no le impedía conocer —a través de la cotidiana lectura de los periódicos y revistas extranjeras, etc.— los detalles que con tanta frecuencia dibuja.

Veamos cómo logra captar este problema Gutiérrez Nájera al escuchar una obra de Wagner que ha alcanzado el grado perfecto de la caracterización, según podemos colegir de las palabras del crítico: "Ha de estar cerca el jardín, y han de estar despiertas las flores, y han de estar abiertas las ventanas, porque huele a rosas. Dan las flores su serenata de perfume."¹⁰

Cada personaje, situación, emoción, sensación, pensamiento, halla su propia nota, su color, su luz: su armonía que lo proyecta en una individualidad que se conjunta a las otras individualidades en la unidad total. El arte, lo han comprendido así dos artistas, Gutiérrez Nájera y Wagner, pertenece a un mundo que se escapa a las palabras y que se adentra cada vez más por los senderos que se hallan formados por las fibras más finas e internas del hombre: ahí donde las voces son y no se recitan; ahí donde el místico se arrodilla y adivina:

Nada he oído más deliciosamente místico que esa descripción de Mont-Salvat y el Santo Grial. ¿Hablabas así al ave el eremita de Asís? No es música, no, es lenguaje de alma. ¡Qué chorro de agua tan diáfano y tan alto! Pero chorro que no cae, que no vuelve a la tierra desgranado, sino que sube y sube y eternamente se pierde en lo invisible. ¡Qué unción! ¡Qué transparencia! Al través de esa música puede oírse otra, como al través de un velo de encaje puede verse un rostro. Se adivina, se oye que está hablando de la hostia inmaculada que trae, a la capa intacta, una paloma. Se escucha el ¡Vivo sin vivir en mí! Nuestro aliento no se atreve a salir, y nuestros ojos buscan algo muy arriba. ¹¹

10. "Oyendo a Wagner", loc. cit.

11. Idem

V

CREADOR-INTÉRPRETE-CRÍTICO

Si bien la obra de arte escénico puede existir por sí misma (sin necesidad de ser representada), no debemos olvidar los diversos aspectos que con ésta se dan: puesta en escena, técnica de representación; actores, directores, empresarios, coreógrafos, etc. Así pues, podemos observar con claridad que uno es el mundo íntimo y propio de la obra y otro el exterior que, dentro de la crónica, necesita ser estudiado en su separado-conjunto.

Encontramos que Gutiérrez Nájera escinde gradualmente, y bajo estricto control, estas distintas facetas, estos distintos mundos de las obras. Y, al hacerlo, insiste siempre en que es mucho más importante la obra en sí y por sí, esto es, su mundo íntimo -el momento de la creación, del nacimiento- que su mundo exterior donde se pone de manifiesto la habilidad y buena disposición -así como el sentido artístico- de las personas que colaboran en el crecimiento, desarrollo y desempeño de la obra.

Mas cuando Gutiérrez Nájera ha de estudiar este mundo exterior, al que consádera en cierto modo independiente del mundo íntimo, trata de hacerlo deslindando categorías y dando mayor im-

portancia a determinados asuntos que a simple vista pueden pasar inadvertidos.¹

Punto unificador entre ambos mundos es la relación creador-intérprete que complementa el concepto estético de nuestro cronista. Por la particular importancia que tiene para nuestro trabajo, será, con el de crítico-creador, el único aspecto que trataremos en las siguientes líneas.

A) Creador-Intérprete

Existe, según Manuel Gutiérrez Nájera, una relación íntima e interna entre el autor o compositor y el intérprete, así como entre éstos y el lector u oyente; estos últimos deberán unirse, cuando sea menester, bajo el concepto de intérpretes.

Entre el gran poeta y el gran actor hay más que parentesco. No desciende éste de aquél; son coexistentes. Comprenderse es amarse, amarse es estar juntos, y Coquelin comprende a Molière. El poeta dramático vive en sus intérpretes; éstos lo completan, le prolongan la existencia, como un eslabón nuevo alarga una cadena; lo traducen, lo dan a leer de bulto, lo explican, lo comentan, lo subrayan. Colaborar en una obra maestra hecha hace siglos es el privilegio de los grandes actores. 2

-
1. Por ejemplo, resulta de vital importancia para Gutiérrez Nájera el contar con un público que sea capaz de exigir siempre, que esté dispuesto a cumplir estrictamente con su parte (tener solvencia cultural), más que contar con el elemento exclusivamente técnico de la representación que no es sino el atavío, bello y reluciente, de la obra. Así, lo escuchamos exclamar: "Pues, Amigo Fritz /que muy probablemente sea él mismo/, no se necesita un director artístico; lo que se necesita es un público de buen gusto. Yo no me encargo de hacerlo porque estoy muy ocupado; pero mediante una buena subvención, pienso que popularmente podría dotarse a México de ese artículo de primera necesidad." Recamier, "Plato del día. Lo que falta es levita", Univ. (4 sep., 1894)
 2. Puck, "Crónica", Univ. (8 abr., 1894)

Los dramas extraordinarios, las maravillosas partituras, etc., perviven a través del tiempo y a pesar de todas las incomprendiones o de la idiosincracia propia del lugar o de la época; pero crecen -o más bien, deberíamos corregir, reviven y se revitalizan-, cuando el autor es comprendido en su esencia por el intérprete (en este caso también por el lector y el oyente) que es capaz de revitalizarlos y fundirlos con su propio espíritu y, por ende, verterlos en su forma más viva y pura, lo cual implica no sólo la perfección en la técnica sino el encuentro de la verdad expresada en la íntima emoción que contagia y es capaz de hacer comprender el verdadero espíritu que el autor quiso o pudo proyectar en la obra. De aquí que el intérprete resulte tener una relevancia preponderante como parte integral de la obra misma, de la cual no puede ni debe separarse.

Un artista no muere por completo. Está vivo, aunque ya su cuerpo esté enterrado; en una línea, si fue poeta; en un rasgo, si fue pintor; en una nota, si fue músico. La inmortalidad es eso: es la línea, es el verso, es el color, es la nota. Pero todos esos "hermosos dormidos" han menester de algún bizarro paladín que venga a desencantarlos. Para el poeta, es el sentimiento del que sabe leerlo; para el pintor, es la imaginación del que sabe mirar sus lienzos; para el músico, es la inteligencia del que sabe decir lo que él dijo, y como él sintió que lo decía [..].

Pero a esa vida que devuelve a los grandes compositores muertos, se mezcla la propia vida de él. Primero estaban esas almas inmortales dormidas en la caja del violín; después, ya vivas, pero todavía algo débiles, como que despiertan de algún largo sueño, vuelan en alas de Sarasate. 3

3. El Duque Job, "El violín de Sarasate", P.L. (13 abr., 1890)

El artista, entonces, debe aprehender la esencia de la obra.

Al hablar de esta aprehensión, Manuel Gutiérrez Nájera la refiere a lo que algunos escritores señalan como el alma -ese algo especial y propio- que se encuentra tácito en la obra y que, desde el nacimiento de ésta y durante su desarrollo se expresa implícitamente en ella. Ese sentimiento especial, transferido por el intérprete al plano de la captación y de la transmisión, debe acompañar a éste en cada representación.

La técnica -tan importante y a la que Gutiérrez Nájera no resta mérito alguno- no es el único ideal a seguir por el intérprete: Existen algunos ejecutantes perfectos que no son capaces de comunicar la verdad de una obra. De igual manera, existen autores cuya técnica carece de ese toque mágico que convierte un argumento, o una melodía, en una obra digna de llegar al público, de salir a la luz y revitalizar esa otra parte (público-intérprete) para alcanzar la superación de la emoción artística.

El arte se crea y se recrea no simplemente con la razón y con la técnica. El arte es también emoción y no intelecto por sí solo. Y para entender el arte éste debe ser aprehendido con el "corazón", con la experiencia y con la razón amadas, esto es, con el ejercicio estético:

¿Por qué, pues, ya no entiendo la Sonámbula? Sólo por esto, acaso: porque después de haberla oído a Ángela, la he oído cantar con la garganta, pero no con el corazón. Y el corazón es el que canta. 4

4. El Duque Job, "Antes de ir a la ópera", P.L. (14 sep., 1890)

Es claro, según todo lo anterior, que existe una relación muy cercana entre el mundo íntimo y el mundo exterior de la obra, pero que son dos estadios completamente distintos en los que se pueden dar las mismas circunstancias sólo que a diferentes niveles. La obra cumple con una función específica y tiene una razón de ser y de existir, y si bien necesita de un intérprete para renacer o revitalizarse —a pesar de que como obra de arte sea capaz de preservarse incólume hasta ser redescubierta—, esto no significa que ella esté sujeta únicamente a la recreación personalista e individual del intérprete (en todas sus acepciones), sino que de hecho ambas "interpretaciones" (la de éste y la original del autor) conviven mutuamente.

"El artista —dice Eugenio Verón en su Estética— dibuja con el ritmo y pinta con la armonía. Una sinfonía, en la esfera del oído, no es más que un vasto lienzo decorativo cuyas líneas se mueven; un lienzo que se va desenrollando." Y Charles Beauquier agrega en su Fisiología de la música: "La música produce en el oído la misma impresión que el kaleidoscopio en la pupila."

Yo estoy de acuerdo con esta afirmación; pero creo también que la música es algo más. Por la vibración comunica al sistema nervioso nueva e inusitada vida. La música calienta. La música hace que suene armoniosamente algo de nuestro propio ser. La música nos aproxima a los ausentes y resucita a los que ya se han ido para siempre. Nos hace ver lo que ella quiere que veamos y lo que nosotros queremos ver. Beauquier dice: "De que el perfume de una rosa nos recuerde y nos pinte con rasgos claros y precisos, hasta en sus ínfimos detalles toda una escena de nuestra existencia, no se sigue que los olores obren de manera determinada en la imaginación. Y lo propio acaece con la música. Produce el mismo efecto que las nubes: cada uno mira en ellas lo que quiere."

No estoy de acuerdo con el fisiólogo eminente, porque las asociaciones de ideas que la música forma, no son individuales ni debidas a la casualidad. Precisamente —como dice Spencer— su carácter es el de ser universales. "El canto espontáneo es el grito natural de la pasión. Indica un estado especial del ánimo, una

exaltación particular y resultante del sentimiento herido. Y la expresión de ese sentimiento más ó menos preciso escoge naturalmente los sonidos que con él mejor se compadece." 5

De lo anterior podemos deducir que, en lo referente a la apreciación artística, el intérprete tiene que salvar —a nivel de obligación— un grave obstáculo: captar las necesidades surgidas en el momento de la creación a las que el artista se enfrenta al concebir la obra y traducirla a cualquier lenguaje: escrito, musical o plástico. El intérprete deberá comprender y encontrar el hilo del porqué de la creación; deberá intentar sentir y pensar lo que el artista pensó y sintió al dar vida a su obra; deberá ser uno con la obra creada:

Sin embargo, ¿hay traducción posible para el sentimiento? ¿A qué idioma se traduce un suspiro? ¿Puede comunicarse a otro sistema nervioso, a otro corazón, a otra memoria, la conmoción, el latido o el recuerdo del compositor sin sentir intensamente ese recuerdo, esa conmoción, ese latido? Para mí, no. En música es necesario querer pensar como pensó Beethoven, para poder transmitirnos ese pensamiento; es preciso sentir por un instante lo que sintió Chopin por muchos días, para llevar a las almas, como en comunión de ternura, la genial melancolía del pálido pianista. El ejecutante se embebe en el espíritu del compositor. Thalberg es Thalberg siempre; Schubert es siempre Schubert; pero Sarasate es Thalberg cuando toca obras de Thalberg; y Schubert cuando interpreta fantasías de Schubert. Desde que he oído a este violinista prodigioso, voy creyendo en la transigración de las almas. 6

5. "Sarasate y D'Albert", loc. cit.

6. "El violín de Sarasate", loc. cit.

Este paso es uno de los elementos primordiales que configuran el entendimiento de la obra de arte, pero, al aplicar el intérprete -en todas sus facetas- su propia experiencia, re-crea la obra y la transforma dándole una nueva vitalidad, por lo que -salvado el "obstáculo" de aprehensión de la obra- el intérprete se podrá sentir con la confianza necesaria para continuar la interpretación desde su punto de vista, esto es, de completar la apreciación mediante sus conocimientos o su muy particular formación personal, amén de su técnica.

Por eso digo que Sarasate no sólo es un gran pintor, no sólo es un mago que evoca cuando quiere todos los seres hechicerescos; es también un poeta, y un sabio, y es todo. Pintor lo es cuando le place, ¡y qué pintor! Oíd como toca las malagueñas y las jotas. ¡Piensa uno que está viendo y oyendo un cuadrillo de Madrazo! Oyéndolo así, porque animadas las figuras, hablan, cantan, gritan, danzan.

¡Qué guapa es la cantadora! ¡Qué provocativo el movimiento de sus caderas! ¡Qué negro su pelo! ¡Qué breve su pie! ¡Y qué torneado el mórbido tobillo! ¡Con qué sandunga y qué malicia canta! ¡Esos ojos sólo salen de noche, porque están prohibidos! Cuando miran es que desnudan la navaja. Los brazos en jarras, parecen decir al majo que los quiera: -¡Ven a tomarlos! 7

Después de adquirida esta confianza, el intérprete podrá convertirse en COLABORADOR del artista que creó la obra:

7. "Sarasate y D'Albert", loc. cit.

Algunos buenos actores han venido en compañías italianas y francesas, pero como este gran descifrador de las pasiones Coquelin que es, al par, un sumo caricaturista, no recuerdo a otro alguno. No representa como actor los dramas y comedias; colabora en ellas. El hombre de genio traza la línea inmortal; pero esa línea, a lo menos para los contemporáneos, suele pasar inadvertida. Coquelin la subraya. A ocasiones el autor mismo no sabe que ha escrito eso; le cayó en el papel como una gruesa gota de tinta; viene Coquelin, la ve, y en esa gota halla el secreto de lo inmortal. Y luego, él tiene lo que el autor mira adentro de sí mismo y no puede escribir ni dibujar porque no se escribe ni se dibuja el movimiento; tiene el gesto, tiene la entonación, tiene el parpadeo, tiene la mirada, tiene el ademán, tiene el idioma visible. 8

A simple vista Gutiérrez Nájera exige perfección a los actores o a los ejecutantes en general, pero ¿no es acaso que lo exige al público asistente -aunque sea por un solo instante-, y a nosotros mismos, lectores, que para entender una obra profundamente debemos adquirir este compromiso que exige a los otros? ¿No es que estamos en la obligación -según se deja traslucir en todas las crónicas de Gutiérrez Nájera- de convertirnos en intérpretes de la misma manera que él lo fue cada vez que escribió desde dentro: sin compromisos?

8. Puck, "Crónica", Univ. (28 ene., 1894)

B) Crítico-Creador

Al iniciar el presente trabajo mencionamos que en el mundo de la crónica de Gutiérrez Nájera conviven cuatro 'yos' de este escritor: el crítico, el "teórico", el hombre y el creador. Cuando intentamos señalar las facetas más importantes de los dos primeros, de una manera totalmente indirecta se nos fueron presentando las inquietudes del tercero. Ilega su turno ahora al creador que vive en cada una de las páginas de su crónica, a veces demasiado escondido, otras totalmente presente. La crónica de Gutiérrez Nájera fue siempre un buen pretexto para hacer crítica; de la misma manera, la crítica fue todavía un mejor pretexto para la creación literaria.

El crítico a pesar suyo tuvo que ser un intérprete de la realidad que lo circundaba; tuvo, por tal motivo, que convertirse en traductor de la obra de otros autores, convirtiéndose, asimismo, en un creador.

Dice Middleton Murry:

[...] el crítico necesita tener una aprehensión de la singular y esencial cualidad de su autor. Necesita haberlo frecuentado hasta saturarse con su modo de experiencia. Se sitúa, de hecho, en posición análoga a la del gran escritor mismo. Éste, en busca de un asunto, trata de dar con un incidente que concuerde del todo con su armonizada experiencia de la vida; el crítico, en busca de una cita, trata de dar con una que concuerde del todo con su armonizada experiencia del libro. Él mismo se ha convertido -en todo, menos en el nombre- en un artista creador en miniatura. Busca en la obra de un gran escritor alguna coyuntura, algún incidente tan por completo ajustado al propio y complejo modo de experiencia, que le sirva a manera de prisma; a través de él concentra de pronto todo el espectro de sus emociones en un rayo de luz pura e intensa, condensación perfecta de un un verso entero de experiencia en una docena de líneas o en

un centenar de palabras.

Estas son las cumbres del estilo; y me parece que de esto se desprende que sólo desde adentro, por así decirlo, es como puede reconocérselas indiscutiblemente. 9

Harto interesante resultaría comprobar las palabras de Murry en la crítica literaria de Manuel Gutiérrez Nájera. Nosotros sólo nos hemos concretado a observarlo en el terreno de la crítica teatral donde, generalmente, no borda en torno de la creación sino de la representación. No obstante, el escribir sobre la puesta en escena no impide a Gutiérrez Nájera el traer a colación algunas citas textuales que sustenten su propio punto de vista o que sean ejemplo de su propio pensamiento.

La forma establecida de creación en la crítica literaria de Gutiérrez Nájera parece responder a ciertas motivaciones (emocionales) que se hallan íntimamente ligadas con la compenetración de la obra de arte. Esto es, normalmente nuestro cronista responde ante una obra redonda con su propia creatividad al interpretar un hecho. Sin embargo, se reduciría su campo de acción, y el nuestro, si pensáramos que sólo es capaz de crear ante el objeto creado. En realidad, cualquiera de los distintos puntos de su crítica (actores, autores, etc.) lo conducen a la creación; pero, al variar los puntos de referencia, también varía su propia creación. Sin duda alguna, las más valiosas de sus crónicas creativas son aquellas que han recreado las posibilidades del objeto creado cuando éste ha cumplido con su cometido de infundir esa "calma", "belleza" y "felicidad" de las que hablaba Hipólito Taine. La flor

fructifica en el nuevo creador (crítico) que continúa el ciclo y evita que la especie se extinga.

Ahora bien, entre la crónica dedicada a O locura o santidad y las dedicadas a Falstaff o a Lohengrin¹⁰ media una gran distancia. La una se encamina más a la crítica ortodoxa, las otras están fincadas definitivamente en la crítica libre. ¿Cuál de las dos nos acerca más al objeto creado? Pensamos que ambas, aunque toquen células totalmente distintas de un mismo cuerpo; porque si lográramos tener los dos tipos de crónica en torno a un solo objeto creado podríamos alcanzar una penetración mucho mayor en ese objeto, comprendiendo mejor sus distintas formas, sus distintos empeños y necesidades. Pero rara vez se atreve Gutiérrez Nájera a tocar una obra magnífica con el primer instrumento; para esos casos parece sólo existir la creación misma, el acercamiento total al terreno de lo verdaderamente sutil.

Dependiendo del tono de su crítica podríamos entrever cuáles son las obras que Manuel Gutiérrez Nájera considera como obras de arte. Adelantándonos en una aseveración peligrosa si no se sustenta en un estudio profundo, podríamos adelantar que son aquellas que buscan caminos o hallan soluciones para la superación del hombre.

La huella que van dejando en el poeta sus propios cuestionamientos encuentra pisada amiga en la obra creativa de quienes, por sendas distintas, caminan las mismas interrogantes; porque Shakespeare, Calderón o Wagner, lo obligan a caminar.

10. MGN, "O locura o santidad", en Obras III, pp. 54-76; El Duque Job, "Crónica musical-Falstaff", P.L. (15 oct., 1893); El Duque Job, "Lohengrin", P.L. (12 nov., 1893)



CONCLUSIONES

Hemos llegado a un punto en el que es fuerza concluir sobre algunos aspectos de la crónica teatral de Manuel Gutiérrez Nájera. A saber:

Su crónica debe ser estudiada en forma global, so pena de caer en afirmaciones parciales que, a fin de cuentas, habrían de resultar equívocas.

Gutiérrez Nájera, cronista cuya versatilidad según los seudónimos que usa se manifiesta a través de toda su obra, es un crítico innato, creador dentro de su crónica.

Es un crítico ampliamente informado en las teorías estéticas no sólo de la época sino de todo tiempo, que aporta teorías propias, plenas de actualidad, que deben ser contempladas en el universo mismo de su obra crítico-creadora.

Manuel Gutiérrez Nájera propugna, como crítico y como creador, por el cruzamiento en la literatura; no obstante, hace hincapié en lo inicuo de la pérdida de lo propio, que trae consigo la imitación no fundamentada que reduce a la literatura a su más

bajo nivel de expresión.

Lucha por la evolución de las formas en la literatura y pugna por la constante información en torno a las nuevas fuentes, sin que ello implique la pérdida del origen.

Como creador y como teórico, sustenta la importancia de laa unidad tanto en la obra (como unidad en sí), como en las diferentes artes (que forman un todo complejo), o bien entre el creador y la obra, y de éstos con el intérprete (que se convierte a su vez en un creador).

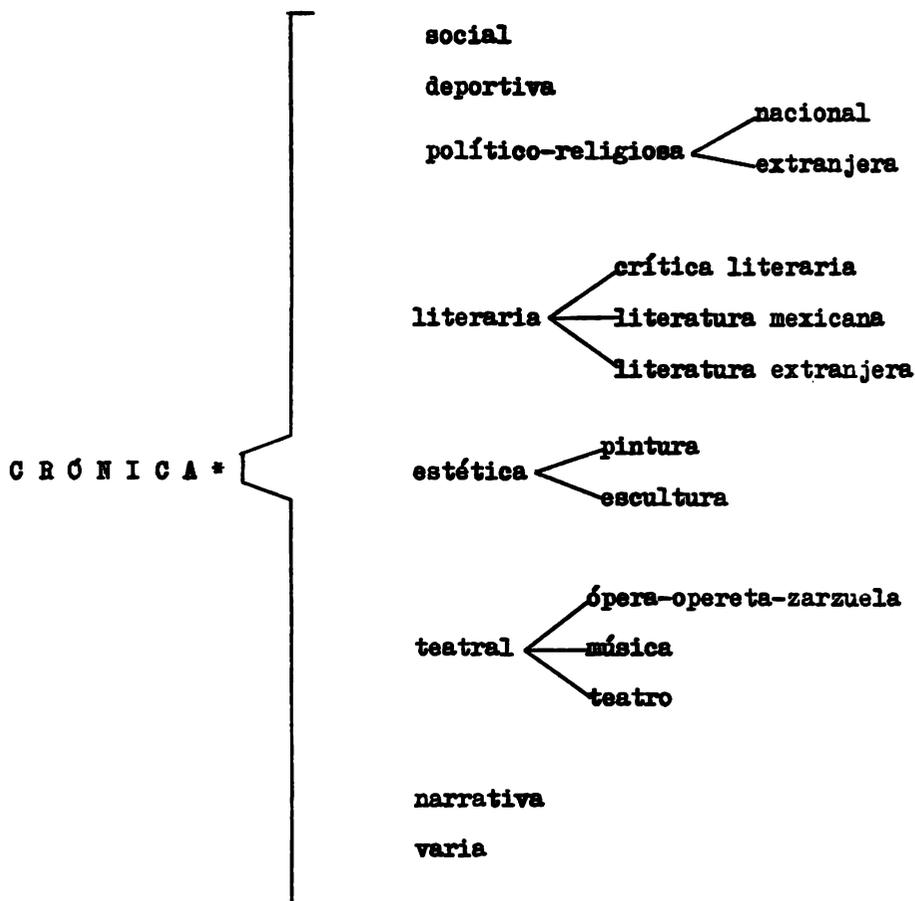
Sus juicios se remiten no sólo a la problemática de la crítica literaria, sino a la fundamentación de problemas de índole estética. De esta manera, al estudiar su obra podremos salir de los límites literarios e incidir en los linderos de la estética, así como en los de la sociología.

Como crítico, creador y teórico, Manuel Gutiérrez Nájera busca la unión de la razón, la emoción y la técnica como elementos sustentadores de la creación y de la recreación (esto es, según partamos del creador o del intérprete).

Como crítico, su estilo conlleva el germen de la búsqueda del conocimiento y de la creación.

I

DIVISIÓN TEMÁTICA DE LA CRÓNICA
DE
MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA



* La crónica de Gutiérrez Nájera implica, como característica fundamental, una crítica polémica imbuida de una preocupación ética, sociológica y didáctica constante.

En cada uno de estos bloques inciden puntos de vista sobre el nacionalismo y la historia de México; la economía y las finanzas; los descubrimientos científicos y los sucesos de actualidad; el periodismo; los viajes; etc.

II

CRÓNICA TEATRAL

DE

MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA

I. INFORMACIÓN

- a) anuncio de espectáculos en México y otros países
- conciertos
 - veladas
 - teatro
 - ópera
 - opereta
 - zarzuela
 - tandas
 - circo
 - pantomina
 - títeres
 - toros
- b) datos biográficos, anécdotas y carácter /análisis/ de
- autores
 - actores
 - empresarios
 - artistas
 - compañías
 - personajes (contemporáneos y de otras épocas)
- c) bibliografía nacional y extranjera

II. CRÍTICA

- a) obra literaria y musical
- trama
 - personajes
 - lenguaje
 - estilo
 - estructura
 - ideas
 - escuela artística
 - teorías estéticas
- b) representación o ejecución de la obra, valoraciones objetivas y subjetivas
- técnicas (de actuación y ejecución)
 - música
 - puesta en escena
 - coreografía
 - escenografía
 - unidad de conjunto

II

CRÓNICA TEATRAL

DE

MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA

III. DIGRESIONES

- a) históricas
- b) políticas
- c) sociales
- d) notas sociales
- e) personales (evocaciones, gustos, antipatías, etc.)
- f) poéticas (recreación de textos)
- g) educativas
- h) morales
- i) religiosas

BIBLIOGRAFÍA
DE
MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA

- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, Cuentos completos y otras narraciones, Est. prel. de Francisco GONZÁLEZ GUERRERO, Pról., Ed. y notas de E.K. MAPES. México, FCE /1958/. li+477 pp. (Bibl. Americana, Serie Moderna, Vida y Ficción)
- Cuentos, crónicas y ensayos, Pról. y Selec. de Alfredo MAILLEFERT. México, UNAM, 1940. pp. (BEU, 20)
- Divagaciones y fantasías. Crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera, Selec., Est. prel. y notas de Boyd G. CARTER. /México, SEP, 1974/ 220 pp. (SepSetentas, 157)
- Escritos inéditos de sabor satírico. "Plato del día", Est., Ed. y notas de Boyd G. CARTER. Columbia, Missouri, University of Missouri Press /c 1972/. xvii+257 pp. (University of Missouri Studies, LVII)
- Hojas sueltas. Artículos diversos por .., Pról. de Carlos DÍAZ DUFOO. México, Antigua Impr. de Murguía, 1912. 223 pp.
- Obras. Crítica literaria I. Ideas y temas literarios. Literatura mexicana, Invest. y recop. de E. K. MAPES, Ed. y notas de Ernesto MEJÍA SÁNCHEZ, Introd. de Porfirio MARTÍNEZ PEÑAJOZA. México, UNAM. Centro de Estudios Literarios, 1959. 539 pp. (Nueva Biblioteca Mexicana, 4)
- Obras III. Crónicas y artículos sobre teatro, I (1876-1880), Ed., Introd. y notas de Alfonso RANGEL GUERRA. México, UNAM /Instituto de Investigaciones Filológicas. Centro de Estudios Literarios/, 1974. xxvi+338 pp. (Nueva Biblioteca Mexicana, 37)
- Prosa. I, Introd. de Luis G. URBINA. México, Tip. de la Ofna. Impresora del Timbre, 1898. xiii+439 pp.
- Prosa. II, Pról. de Amado NERVO. México, Tip. de la Ofna. Impresora del Timbre, 1903. viii+515 pp.
- Prosa selecta, Selec. y Pról. de Salvador NOVO, Ed. especial para el Círculo Literario. México, Círculo Literario, 1948. 347 pp.

En proceso

- GUTIÉRREZ NÁJERA, Mamel, Obras II. Crítica literaria II, Pról. de Alfonso RANGEL GUERRA, notas del Seminario Manuel Gutiérrez Nájera del Centro de Estudios Literarios, Ed. de Ana Elena DÍAZ ALEJO. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas. Centro de Estudios Literarios. (Nueva Biblioteca Mexicana)
- Obras IV. Crónicas y artículos sobre teatro II (1881-1882), Ed., Pról. y notas de Yolanda BACHE CORTÉS. México, UNAM. Instituto de Investigaciones Filológicas. Centro de Estudios Literarios. (Nueva Biblioteca Mexicana)
- Obras V. Crónicas y artículos sobre teatro III (1883-1884), Ed., Pról. y notas de Magaly RAMÍREZ CARRERA. México, UNAM. Instituto de Investigaciones Filológicas. Centro de Estudios Literarios. (Nueva Biblioteca Mexicana)
- Obras VI. Crónicas y artículos sobre teatro IV (1885-1889), Ed., Pról. y notas de Elvira LÓPEZ APARICIO. México, UNAM. Instituto de Investigaciones Filológicas. Centro de Estudios Literarios. (Nueva Biblioteca Mexicana)
- Obras VII. Crónicas y artículos sobre teatro V (1890-1895), Ed., Pról. y notas de Ana Elena DÍAZ ALEJO. México, UNAM. Instituto de Investigaciones Filológicas. Centro de Estudios Literarios. (Nueva Biblioteca Mexicana)

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ALATORRE, Antonio, "¿Qué es la crítica literaria?", en Revista de la Universidad de México, Dir. Benjamín Villanueva, vol. XVII (México, mayo, 1973), pp. 1-7
- ALCALÁ GALIANO, Antonio, Literatura española siglo XIX. De Moratín a Rivas, Trad., introd. y notas de Vicente LLORENS. Madrid, El Libro de Bolsillo Alianza Editorial /1969/. 183 pp. (Sección: Clásicos)
- ALTAMIRANO, Ignacio M., La literatura nacional. Revistas, ensayos, biografías y prólogos, Ed. y pról. de José Luis MARTÍNEZ. México, Porrúa, 1949. 3 vols. (Col. de Escritores Mexicanos, 52-54)
- BRUNETIERRE, Fernando, El carácter esencial de la literatura francesa y otros ensayos. Bs. As., Espasa-Calpe Argentina, S.A. /1947/. 149 pp. (Col. Austral, 783)
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio, El teatro español. Madrid, Edit. Ibero-Americana /s.a./. 200 pp.
- CARTER, Boyd G., En torno a Gutiérrez Nájera y las letras mexicanas del siglo XIX. /México, Eds. Botas/ 1960. 299 pp.
- Est. a Manuel GUTIÉRREZ NÁJERA, Escritos inéditos de sabor satírico. "Plato del día", Est., Ed. y notas de ... Columbia, Missouri, University of Missouri Press /c 1972/. xvii+257 pp. (University of Missouri Studies, LVII)
- CASTRO LEAL, Antonio, Pról. a Luis G. URBINA, Cuentos vividos y crónicas soñadas, Ed. y pról. de ... México, Edit. Porrúa, S.A., 1946. pp. vii-xv (Col. de Escritores Mexicanos, 35)
- CONTRERAS GARCÍA, Irma, Indagaciones sobre Gutiérrez Nájera. México, Eds. Metáfora, 1957. 173 pp. (Col. Metáfora)
- D'AMICO, Silvio, Historia del teatro dramático. III, Ed. compendiada por Sandro D'AMICO, Trad. de Baltasar SAMFER. México, UTEHA /c 1961/. 235 pp.

- DÍAZ ALEJO, Ana Elena y Ernesto PRADO VELÁZQUEZ, Índice de la Revista Azul (1894-1896), Est. prel. elaborado por ... México, UNAM /Coordinación de Humanidades/. Centro de Estudios Literarios, 1968. 414 pp.
- EGRI, Lajos, Cómo escribir un drama. Bs. As., Edit. Bell /1974/. 338 pp.
- ELIOT, T. S., Criticar al crítico y otros escritos. Madrid, El Libro de Bolsillo Alianza Editorial /1967/. 255 pp. (Sección Literatura)
- GAOS, Vicente, Temas y problemas de literatura española. Madrid, Eds. Guadarrama /1959/. 359 pp. (Col. Guadarrama de Crítica y Ensayo, 20)
- GONZÁLEZ, Manuel Pedro, Notas en torno al modernismo. México /UNAM/, 1958. 117 pp. (Eds. Filosofía y Letras, 27)
- GONZÁLEZ GUERRERO, Francisco, Est. prel. a Manuel GUTIÉRREZ NÁJERA, Cuentos completos y otras narraciones, Pról., Ed. y notas de E.K. MAPES. México, FCE /1958/. II+477 pp. (Bibl. Americana, Serie Moderna. Vida y Ficción)
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Margarita, Reflejo. Biografía anecdótica de Manuel Gutiérrez Nájera. México, INBA. Depto. de Literatura, 1960. 233 pp.
- HAZARD, Paul, El pensamiento europeo en el siglo XVIII, Trad. del fr. por Julián MARIAS. Madrid, Rev. de Occ. /1946/. 454 pp.
- MAPES, Erwin K, "Gutiérrez Nájera: seudónimos y bibliografía periodística", en Revista Hispánica Moderna, año XIX, núms. 1-4 (Nueva York, ene.-dic., 1953), pp. 132-204
- MARINELLO, Juan, Sobre el modernismo. Polémica y definición. México /UNAM/, 1959. 96 pp. (Eds. Filosofía y Letras, 46)
- MARTÍNEZ, José Luis, De la naturaleza y carácter de la literatura mexicana. Discurso leído ante la Academia Mexicana el día 22 de abril de 1960 en la recepción del Académico de Número ... Contestación del académico de Número Agustín YAÑEZ. México, Academia Mexicana, 1960. 70 pp.
- La emancipación literaria de México. México, Antigua Librería Robredo, 1955. 88 pp. (México y lo mexicano, 21)
- La expresión nacional. Letras mexicanas del siglo XIX. México, UNAM, 1955. 306 pp. (Serie Letras, 20)

- Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana. Seguido de La emancipación literaria de Hispanoamérica. México /Joaquín Mortiz/, 1972. 134 pp. (Cuadernos de Joaquín Mortiz)
- MARTÍNEZ PEÑALOZA, Porfirio, Introd. a Manuel GUTIÉRREZ NÁJERA, Obras. Crítica literaria I. Ideas y temas literarios. Literatura mexicana, Invest. y recop. de E.K. MAPES, Ed. y notas de Ernesto MEJÍA SÁNCHEZ, Introd. de ... México, UNAM. Centro de Estudios Literarios, 1959. pp. 15-43 (Nueva Biblioteca Mexicana, 4)
- MEJÍA SÁNCHEZ, Ernesto, Pról. a Manuel GUTIÉRREZ NÁJERA, "Cartas del Jueves", sobretiro de Las Letras Patrias. INBA. SEP (México, 1957), pp. 3-15
- MURRY, J. Middleton, El estilo literario, 2a. ed. México, FCE /1956/. 150 pp. (Breviarios, 46)
- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique, Reseña histórica del teatro en México. 1538-1911, 3a. ed. ilustrada y puesta al día de 1911 a 1961, Pról. de Salvador NOVO. México, Edit. Porrúa, S.A., 1961. 5 vols.
- ORTEGA Y GASSET, José, Idea del teatro. Madrid, Rev. de Occ.
- PARKER, Jack Horace, Breve historia del teatro español. México, Eds. de Andrea, 1957. 213 pp. ("Manuales Studium", 6)
- PÉREZ MINIK, Domingo, Debates sobre el teatro español contemporáneo. Sta. Cruz de Tenerife, Canarias, Goya Eds., 1953. 286 pp.
- RANGEL GUERRA, Alfonso, Introd. a Manuel GUTIÉRREZ NÁJERA, Obras III. Crónicas y artículos sobre teatro, I (1876-1880), Ed., Introd. y notas de ... México, UNAM /Instituto de Investigaciones Filológicas. Centro de Estudios Literarios/, 1974. pp. xiii-xxvi (Nueva Biblioteca Mexicana, 37)
- REYES DE LA MAZA, Luis, El teatro en México durante el porfiriismo. I; II (1880-1887; 1888-1899), Est. prel. de ... México, UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1964; 1965. (Estudios y Fuentes del Arte en México, XIX; XXII)
- SCHUCKING, Levin L., El gusto literario, 3a ed. México, FCE /1960/. 138 pp. (Breviarios, 24)
- SCHULMAN, Iván A., Génesis del modernismo. Martí, Nájera, Silva, Casal. /México, El Colegio de México/ Washington University Press /1966/. 221 pp.

- SPELL, Jefferson Rea, "Mexican Literary Periodicals of the Nineteenth Century", en PMLA, vol. LII, núm. 1 (New York, March, 1937), pp. 272-312
- TAINÉ, Hippolyte Adolphe, Ensayos de crítica y de historia, Trad. y nota liminar de Julio GÓMEZ DE LA SERNA. Madrid, Aguilar, S.A. de Eds., 1953. 1033 pp.
- Filosofía del arte, Trad. del fr. por Isabel GIL DE RAMALES, nota liminar de Arturo del HOYO. Madrid, Aguilar, 1957. 749 pp.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, Panorama de la literatura española contemporánea. I, 2a. ed. con un apéndice bibliográfico de Jorge CAMPOS. Madrid, Eds. Guadarrama [c 1961]. 469 pp. (Col. "Panoramas", II)
- WAGNER, Richard, Dramas musicales de Wagner. I. Rienzi. El buque fantasma. Lohengrin. Tristán e Isolda. Los maestros cantores, Los nibelungos. Parsifal, precedidos de una carta-prólogo del mismo autor. Barcelona, Daniel Cortezo y Cía., 1885. liv+331 pp. (Bibl. "Arte y Letras")
- WOLFFLIN, Enrique, Conceptos fundamentales de la historia del arte, 5a. ed., Trad. de José MORENO VILLÁ. Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1970. xiii+346 pp.
- ZEA, Leopoldo, Dos etapas del pensamiento en Hispanoamérica. Del romanticismo al positivismo. /México/, El Colegio de México /1949/. 396 pp.
- Las ideas en Iberoamérica en el siglo XIX. La Plata, Univ. Nac. de La Plata. Fac. de Humanidades y Ciencias de la Educación. Depto. de Filosofía y del Pensamiento Argentino, 1956. 52 pp. (Cuadernos de Extensión Universitaria, 2)