



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA:  
CRONISTA DE TEATRO**

Tesis

DE MAESTRÍA EN LITERATURA IBEROAMERICANA

QUE PRESENTA:

**Yolanda Bache Cortés**

**Asesor:**

**Doctor Jorge Ruedas de la Serna**



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

FAC. DE FILOSOFÍA Y LETRAS



DIVISION DE  
ESTUDIOS DE POSGRADO

f



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.

I

al Dr. Guillermo Bache, SIEMPRE junto a mí,  
porque me enseñó que el mayor heroísmo lo  
constituye la lucha diaria y no el momento  
decisivo de una batalla.

a Irene, esa abuelita najeriana cuya muerte a  
los 96 años *también* fue prematura para mí.

## AGRADECIMIENTOS

Al Doctor Jorge Ruedas de la Serna, presencia decisiva en este trabajo.

Al Doctor Ignacio Díaz Ruiz por compartir su sabiduría académica y humana.

A los doctores Alejandro Ortiz Boullé-Goyri y Óscar Armando García Gutiérrez, y al maestro Ricardo García Arteaga por su lectura cuidadosa y sus enriquecedores puntos de vista.

A mi mamá, Yolanda Cortés de Bache, por su comprensión a los brevísimos "hola y adiós" de todos los martes.

y como siempre... a ENRIQUE.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Yolanda Bache Cortés

FECHA: 6 febrero de 2007

FIRMA: [Firma manuscrita]

**ÍNDICE**

INTRODUCCIÓN.....	V
I LA CRÓNICA TEATRAL NAJERIANA:.....	1
II FUNCIÓN DE LA CRÓNICA TEATRAL NAJERIANA.....	35
A) LA LEYENDA DE ZEUIX Y LA CRÍTICA TEATRAL NAJERIANA .....	38
B) TRES CALAS SOBRE EL TEATRO MEXICANO .....	60
III LA CRÓNICA TEATRAL NAJERIANA Y EL MODERNISMO .....	71
A) LA IMAGEN FEMENINA MODERNISTA: ENTRE LA RAZÓN Y LA IMAGINACIÓN.....	95
B) LA DEMOCRATIZACIÓN DE LA CULTURA: LOS LECTORES NAJERIANOS	120
IV RECAPITULACIÓN .....	137
V APÉNDICES.....	145
BIBLIOGRAFÍA DE MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA PUBLICADA POR LA UNAM Y CITADA EN ESTA TESIS .....	157
BIBLIOHEMEROGRAFÍA NAJERIANA CITADA .....	161
BIBLIOHEMEROGRAFÍA CONSULTADA.....	165

## INTRODUCCIÓN

*“¿A qué parte del alma pertenece la memoria?”*

Aristóteles

En el último tercio del siglo XIX el teatro y el periódico constituyeron dos factores importantísimos en el proceso de comunicación de la dinámica social urbana en México.

Para algunos críticos la vida del teatro, las relaciones entre texto y representación escénica, se reduce al tiempo en el que se lleva al cabo una función; es un espectáculo efímero si se le quiere ver desde esta perspectiva:

Desde Platón, el adulado y un tanto menospreciado escritor de teatro desaparece tras el deslumbrante anunciador de su discurso: el comediante [...]. La representación es una obra de arte —o más precisamente, una producción artística— en la que la parte textual (lingüística) no es determinante. Esta producción, absolutamente vinculada a la existencia de un *texto* no existe como producción artística sino dentro de y mediante la actividad escénica.<sup>1</sup>

Pero si el teatro está condicionado a la vida escénica, en el siglo XIX fue el periodismo el medio que contribuyó a dar una mayor permanencia temporal al fenómeno teatral.

Documento fijado en su realidad inmediata, la crónica de teatro hizo perdurable la “fugacidad” de la representación y coadyuvó a la recuperación de la memoria de las actividades escénicas y de los problemas estéticos y éticos inherentes a ellas.

---

<sup>1</sup> Vid. Anne Ubersfeld, *La escuela del espectador*, p. 19.

Tenemos que aceptar el valor testimonial de la crónica teatral si, estrictamente, nos atenemos a la definición del género periodístico.<sup>2</sup>

En la crónica teatral, la memoria –fuente de la información y de la comunicación– juega un papel fundamental. La memoria –advierde Paul Ricœur– es un acto reflexivo que parte de un deseo de “reivindicación, distanciación y apropiación”.<sup>3</sup> Y si partimos de la concepción aristotélica de que la memoria es una pintura, entonces la crónica es –dice Jorge Ruedas de la Serna– una litografía de la memoria.

La crónica teatral concretiza la interpretación particular y subjetiva de la memoria del cronista, un testigo de los eventos escénicos.

Contraria al cuadro de costumbres, que incita a la repulsión del público que refleja, la crónica teatral provocó la reflexión del lector; género abierto, ceñido a cuestiones determinadas por la temporalidad, al tratar temas de actualidad propició la interacción entre el emisor y el receptor por lo que representación escénica y crónica apelaron a un nivel de comunicación instantáneo y directo.

Entre el espectador y el lector medió el cronista de teatro, guía intelectual cuyo propósito era comunicar y constatar, en el caso del teatro, la íntima relación entre la escena y la sala, y desde el ámbito periodístico, establecer un punto de equilibrio entre el deleite y la reflexión crítica.

Manuel Gutiérrez Nájera se desempeñó como cronista de teatro durante diecinueve años; en sus textos –y como sello particular de su escritura– son evidentes las dos facetas definitorias de su personalidad: poeta-periodista, por lo que consecuentemente el binomio periodismo/literatura resume el carácter de las crónicas teatrales najerianas en su factura.

La crónica, afirma Antonio Candido,

---

<sup>2</sup> Vid. nota 41 a esta tesis.

<sup>3</sup> Cf. Paul Ricœur “V. Retorno a un itinerario...”, en *La memoria, la historia, el olvido*, p. 3.

*está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas. [...] Ela é amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas [...] consegue quase sem querer transformar a literatura em algo íntimo com relação à vida de cada um, e quando passa do jornal ao livro, nós verificamos meio espantados que a sua durabilidade pode ser maior do que ela própria pensava.<sup>4</sup>*

Estudiadas en su conjunto, las crónicas teatrales najerianas recogen la gravitación cotidiana de las ideas estéticas y de los problemas sociales distintivos de su momento.

Hombre de letras, refinado y culto, Manuel Gutiérrez Nájera tuvo como un claro propósito hacer de la página periodística un microespacio donde convergieron dos miradas: la del cronista, un espectador del hecho escénico y un crítico de su sociedad, y la del escritor, un lector privilegiado.

Más que una escueta información sobre espectáculos, los textos najerianos están más en contacto con la vida que hace el milagro de la representación. Teniendo como referente el hecho escénico, el escritor lo decanta a través del tamiz de su subjetividad; va en busca del mundo, lo aprehende en sus contradicciones y establece los nexos entre lo "ficticio" del espectáculo y la realidad que se da fuera de éste.

Las crónicas conjugan las opiniones de un cronista que debe cumplir con la tarea informativa y hablar de las "novedades" teatrales; los juicios críticos de un agudo observador de las transformaciones sociales y culturales de su tiempo; las personales cavilaciones de un personaje que con la "multitud" participa de esa fiesta de Orden y Progreso, los valores emblemáticos de su momento; el despuntar y la madurez de un creador original, profesional de la pluma y experimentador modernista.

Los textos najerianos referentes a teatro evidencian todo el caudal de intuición, conocimiento y destreza que el periodismo aportó a la literatura: el cronista pone de manifiesto la rapidez de la pluma indispensable para cumplir oportunamente con su labor informativa, la curiosidad innata de todo periodista, cualidad que lo obligó a estar permanentemente actualizado y, por supuesto la erudición y la vasta cultura del

---

<sup>4</sup> Vid. Antonio Candido "A vida ao rés-do-chão", en *A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*, p. 2.

## VIII

escritor. Las crónicas derivan de la grata experiencia del *flâneur* que diariamente pasea por su ciudad, y del trato cercano del poeta con los más importantes miembros de la alta y media burguesía y del ámbito escénico, personajes de la crónica teatral.

En los textos najerianos con tema teatral no es inminente, ni evidente, una formulación ideológica o política por parte del cronista: el rasgo que predomina en ellos es el interés en el problema estético. Sin embargo, y de manera natural y aparentemente inadvertida, destacan las opiniones de un acucioso observador y un sensible decantador de las contradicciones éticas generadas en su momento, de un experimentado paseante deseoso de hablar con sus lectores sobre un mundo que él había construido con su imaginación y que quería confrontar con lo real.

La crónica teatral najeriana es el testimonio de la memoria de un alma sensible, un espacio donde el periodista libremente manifestó su relación directa con un espectáculo "catártico", destinado al solaz y esparcimiento de la sociedad mexicana.

Gutiérrez Nájera fue un asiduo concurrente a los principales coliseos capitalinos por lo que tuvo un contacto inmediato con el espectáculo teatral; como cronista dio la noticia oportuna y puntual; sus textos son el resultado de una memoria actualizada. Sin proponérselo, fusionando tiempo y memoria, contribuyó a la "permanencia" de un hecho que por su naturaleza parecía "efímero".

Para cumplir con los deberes impuestos por el oficio periodístico, el cronista recurrió a la rememoración de los hechos,<sup>5</sup> y confrontando el hecho escénico y el contexto social, como antes señalé, manifestó sus opiniones éticas y estéticas, sus encuentros y desencuentros en el mundo del *art pour l'art* proclamado por los modernistas.

---

<sup>5</sup> Para Aristóteles "la reminiscencia [-la memoria consciente de ella misma-] es una facultad propiamente humana; no se trata solamente de una simple permanencia de la imagen, sino de su reconocimiento", cf. Jorge A. Serrano notas 1 y 5 a Aristóteles "De la memoria y la reminiscencia", en *Parva Naturalia*.

Gracias a ese prodigio de la memoria, a ese distanciamiento temporal con el hecho escénico por parte del cronista, es que los textos najerianos constituyen una valiosa aportación a la historia de los espectáculos llevados a escena durante el último tercio del siglo XIX: Manuel Gutiérrez Nájera informó puntualmente acerca de la actividad escénica de los teatros nacionales y extranjeros, “reconstruyó” el aspecto físico de una ciudad que ante sus ojos ofrecía los flagrantes contrastes del progreso y el deterioro, dio noticia sobre autores y actores que en la “historia oficial” han caído en el anonimato, describió la opulencia de los miembros de las altas esferas sociales y también fijó su mirada en el mundo triste y sórdido de los histriones que él, como espectador, conoció.

En el último tercio del siglo XIX, el teatro era una estructura cerrada, una periferia limitada, un escaparate donde se daba la representación de un mundo constituido por la clase media ascendente y la alta burguesía, estratos sociales que cada noche se reencontraban y se reconocían, y con los que el cronista compartió intereses y discrepó en algunas ocasiones.

“Las relaciones alternantes de los hombres en las grandes ciudades” –señala Georg Simmel- “se distinguen por una preponderancia expresa de la actividad de los ojos sobre la del oído”.<sup>6</sup>

Desde el palco del teatro, su estratégico punto de observación, Gutiérrez Nájera pudo fijar su mirada atenta en el espectáculo escénico y su entorno; desde la mesa de redacción del diario, su ámbito privado, el cronista hizo la lectura de un espectáculo que le ofrecía diversas posibilidades de comprensión y compartió con sus lectores su percepción de la íntima relación del teatro y la realidad; los comentarios najerianos fueron una luz que permitió la identificación de los individuos en los coliseos y fuera de ellos.

---

<sup>6</sup> Vid. Georg Simmel, *Soziologie*, p. 486 *apud* Walter Benjamin, “El París del Segundo Imperio en Baudelaire. II El *flâneur*”, en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, p. 52.

X

La crónica teatral najeriana está fundamentada en la observación, en la ejercitación cotidiana de la memoria: observación y reconstrucción memorística contribuyeron al conocimiento de la vida social e intelectual de su momento.

La cotidiana colaboración periodística es el resultado de la *observación* del cronista que al dar noticia sobre espectáculos *muestra* los aspectos relevantes del contexto en el que se llevaron al cabo las actividades escénicas y de la *experiencia* íntima e intelectual del escritor, del hombre de su momento.

Manuel Gutiérrez Nájera supo del amplio espectro de recepción de sus textos por lo que uno de los propósitos de su crónica teatral fue contribuir a la educación y a la instrucción de una pequeña multitud.

Testigo presencial del hecho escénico, centró su discurso en la focalización: desde un ámbito visual, el cronista hizo gala de su maravillosa capacidad de “coger las cosas al vuelo”, de tomar en el momento preciso, en el lugar adecuado, un aspecto relevante de la transfiguración de la realidad.

Montadas sobre un andamiaje de referentes culturales y sociales, las crónicas teatrales capturaron dos tipos de representación: la teatral y la que se daba en la vida:

al contrario de lo que generalmente se piensa, la materia del artista muestra [...] no ser informe: es formada históricamente y registra de algún modo el proceso social al que debe su existencia. Al formarla, a su vez, el escritor sobrepone una forma a otra forma, y es de la felicidad de esta operación, de esta relación con la materia preformada –en que imprevisible dormita la historia- que dependerán la profundidad, la fuerza y la complejidad de los resultados.<sup>7</sup>

En el caso de Gutiérrez Nájera es sabido que fue un escritor dedicado exclusivamente al periodismo por lo que, como un asalariado más, también formó parte

---

<sup>7</sup> Vid. Roberto Schwarz, “Las ideas fuera de lugar”, en *Ao vencedor as batatas...*, p. 17.

del engranaje económico-social de su momento: "El escritor –señala Walter Benjamin- una vez que ha puesto el pie en el mercado, mira el panorama en derredor".<sup>8</sup>

Observador innato, el cronista de teatro fue más allá del fenómeno escénico y, más que una visión anodina de la realidad, prolongó la representación del espectáculo a la representación de la sociedad y cifró su punto de atención en esa dualidad -vida y espectáculo- que conformaba su cotidianidad. El cronista teatral fue, consecuentemente, también un crítico de su sociedad: concibió la representación escénica como algo orgánico, como un fenómeno articulado en su medio social por lo que enfatizará el ámbito escénico dentro del contexto social, no fuera de él.

El espectáculo como tal, con tiempo y espacio limitados, constituye en el caso de las crónicas teatrales de Gutiérrez Nájera, un pre-texto -el pretexto para escribir- en el que el poeta develará los hilos de la dinámica social y cultural de su tiempo.

El cronista teatral es un cazador de experiencias, atesora imágenes y aquilata percepciones: Manuel Gutiérrez Nájera impulsa la representación del foro con la representación que se da "fuera" -la cotidiana - y establece un juego dialéctico; la colaboración periodística recoge la confrontación de las ideas que se expresan en el escenario y los problemas de su entorno, dos realidades por demás contradictorias de la expresión moderna de la cultura y su referente social.

Al desempeñar el oficio periodístico, Gutiérrez Nájera hará una reelaboración de los hechos escénicos, reflexionará sobre los nexos entre vida y espectáculo: el recuerdo de una función teatral o de una lectura le permitirán establecer la semejanza entre el espectáculo que se da dentro del foro y fuera de él. En la paradójica representación de la representación, el cronista compartirá con sus lectores sus coincidencias y desacuerdos sobre las "bondades" del ideario burgués.

---

<sup>8</sup> Vid. Walter Benjamin, *op. cit.* p. 49.

La crónica teatral najeriana es en sí una crítica valorativa de situaciones y actitudes que plasma el eterno conflicto entre el ser y el tener; el contexto en el que se da el texto es un escenario en el que la desigualdad es fácilmente confundible con la modernidad.

El hecho escénico dio al cronista un rico material para reflexionar sobre las vicisitudes del artista y del periodista, para reprochar el mal comportamiento del público, para censurar un mundo de injusticias, para anunciar las posibilidades de nuevas formas de convivencia con los demás, para poner al descubierto la impostura de un teatro que “pretendía” ser un medio civilizador y que estaba montado sobre un mundo injusto donde coexistían el refinamiento, la ostentación y la ignorancia de las altas esferas sociales y el desamparo y la explotación de los artistas.

En los comentarios najerianos sobre el fenómeno escénico, las coincidencias y discrepancias estéticas con sus contemporáneos revelan la tensión entre el cronista de teatro y el orden social de su momento.

Mediante un virtuosismo retórico, el propósito didáctico de la crónica teatral pasará a un nivel más implícito que explícito: Gutiérrez Nájera, un personaje dentro del texto, señaló que sus juicios constituían una visión personal y que de ninguna manera se consideraba un crítico, una voz autorizada en la materia, es decir, el cronista defendió su posición, pero aclaró que no era la única posible; postura que le brindó la libertad absoluta para manifestar sus opiniones sobre autores, artistas, público y obras.

Los conceptos najerianos sobre el fenómeno escénico resumen las contradicciones, dudas y propuestas que definieron al movimiento modernista.

Manuel Gutiérrez Nájera patentizó en sus textos la “disonancia [...] que ocasionan el saber y la cultura tipo ‘moderno’ en un contexto de desigualdades”.<sup>9</sup> Al fijar su mirada en el contexto en que se dio el hecho escénico, el cronista celebró el “inminente” progreso material, pero también denunció la falta de apoyo gubernamental a las artes escénicas que contribuyó a que el drama, la ópera y la zarzuela fueran un “producto” sujeto al libre mercado de una clase dirigente, al vaivén de las modas impuestas por

---

<sup>9</sup> Vid. Roberto Schwarz, “Complejo, moderno, nacional y negativo”, Introd. a Machado de Assis, *Memorias póstumas de Brás Cubas*.

una sociedad que proclamando su ingreso a la modernidad pretendía ser copia fiel de modelos europeos y cuyos gustos y pautas de conducta influyeron enormemente en el hecho escénico.

En las crónicas teatrales najerianas destacan tres aspectos: la reivindicación del artista, un ser diferente a la masa; la apropiación intelectual del hombre culto que aspira a un saber universal y que desea compartir ese caudal de conocimiento; el compromiso del escritor como guía intelectual de la sociedad, rasgos plenamente modernistas.

Como señalé anteriormente, la cercanía del referente con el autor en el lugar de los hechos y en el tiempo constituye uno de los principios epistemológicos de la crónica, ésta es verdadera en la medida que tenga el respaldo del receptor. Por lo que respecta a la crónica teatral najeriana, el respeto del que gozó Gutiérrez Nájera, tanto en el campo de las letras como en el del periodismo, fue garante del reconocimiento por parte de sus lectores. El interés de los lectores en la crónica no se cifraba solamente en descubrir *cómo eran* los espectáculos teatrales que ellos habían presenciado, sino también en conocer *cómo los veía* el cronista, un testigo más del hecho escénico. La crónica teatral es la confirmación testimonial, el “yo estaba ahí” reiterado por un testigo del espectáculo teatral.

El cronista propició la cercanía con su lector y convirtió las experiencias de su intimidad intelectual, su relación directa con el fenómeno escénico, en un hecho social. Los lectores reconocieron en la página periodística najeriana al crítico inteligente, al hombre culto deseoso de compartir sus personales conclusiones sobre drama, ópera y zarzuela y sobre la íntima relación de éstos con los problemas de su momento.

“Las producciones literarias y artísticas –dice Claude Bernard- no envejecen nunca, en el sentido que son expresiones de sentimientos inmutables como la naturaleza humana”,<sup>10</sup> partiendo de esta premisa puedo afirmar que la pretensión de la crónica

---

<sup>10</sup> Claude Bernard *apud* Émile Zola, “La novela experimental”, en *El naturalismo*, p. 64.

teatral najeriana fue humanizar y dar un significado profundo al hecho escénico; hacer perdurable un “acontecimiento efímero”.

Leer y escribir fueron las dos actividades sustanciales de Manuel Gutiérrez Nájera; y si se ha dicho que fue un escritor “sin biografía”, sin lugar a dudas, un gran caudal de lecturas constituyó el testimonio vital de este hombre dedicado íntegramente al periodismo.

La crónica teatral, en el caso de Gutiérrez Nájera, fue más que un género periodístico que permitió la subsistencia del escritor: documento fijado en la experiencia literaria, el texto najeriano tuvo como propósitos compartir el placer estético de un espectador sensible y culto, transmitir el conocimiento profundo de un lector profesional y manifestar las opiniones de un crítico de la sociedad.

“La crítica literaria –dice Antonio Candido- es creación literaria”, y las crónicas teatrales najerianas no pueden negar su factura: en ellas es palpable la relación de un creador de literatura con el hecho escénico.

Los textos najerianos que abordan el tema teatral propician diversas posibilidades de lectura: la cotidiana y puntual información del cronista que da noticia sobre la actividad teatral llevada al cabo en los coliseos capitalinos, la crítica de un agudo observador de la problemática social de su momento, la presencia del guía intelectual y del experimentador de la estética modernista. Aspectos todos que he intentado abarcar en esta investigación, siempre desde el ángulo de la crónica teatral, género periodístico/literario que Gutiérrez Nájera cultivó con inigualable maestría.

Para este estudio he seguido el método filológico conocido como “explicación de textos” propuesto por Erich Auerbach, y continuado hasta el día de hoy por los estudiosos brasileños Antonio Candido y Roberto Schwarz. Este método propone partir siempre del texto que debe regir el proceso de comprensión e interpretación del mismo. En este sentido es especialmente pertinente para el estudio de la crónica literaria, género ambivalente y plurisémico en el cual se mantiene una dinámica viva entre texto

y contexto. Como explica Antonio Candido en su obra fundamental *Literatura y sociedad*, lo que llamamos contexto o sea, los factores externos, no están fuera , sino dentro del texto, "tornándose por tanto internos" y actuando sobre la estructura de la composición. Es por ello que he seguido en todo momento esta línea crítica, como he dicho, a partir de la lectura de los textos. De ese modo ha sido posible aportar, sin pretensión de que sea una lectura unívoca, elementos que contribuyan a una comprensión mayor de las crónicas estudiadas.



# I

## LA CRÓNICA TEATRAL NAJERIANA:

Manuel Gutiérrez Nájera nació en la Ciudad de México el 22 de diciembre de 1859, y falleció en la misma ciudad el 3 de febrero de 1895.

Uno de los aspectos más vastos en el desempeño profesional del escritor dedicado al periodismo es su labor como cronista de teatro. De los 2023 textos registrados en el **Catálogo Mapes**, alrededor de 500 abordan el tema teatral y son un fiel registro de la actividad escénica llevada al cabo en la Ciudad de México desde agosto de 1876 hasta enero de 1895; 436 piezas han sido recopiladas y anotadas en cinco volúmenes publicados en la colección universitaria Nueva Biblioteca Mexicana.<sup>11</sup>

Al ejercer su labor como periodista, la vida de Gutiérrez Nájera transcurrió vinculada a los principales teatros de la Capital: obligado a reseñar las funciones presentadas en los coliseos, Manuel Gutiérrez Nájera no limitó su tarea al hecho meramente informativo, las columnas que recogieron sus impresiones sobre los espectáculos escénicos también revelaron las transformaciones políticas y culturales de su momento.

La madurez intelectual con la que se asimiló a toda manifestación artística, la agudeza crítica con la que detectó fallas de un Romanticismo desgastado, el hábil

---

<sup>11</sup> Vid. **Bibliografía** de Manuel Gutiérrez Nájera publicada por la UNAM. En algunas ocasiones, Gutiérrez Nájera aprovechará un escrito suyo publicado con anterioridad y lo adaptará para reiterar o contradecir sus conceptos. Esto se debe a que el cronista considera que algunos juicios pasados siguen siendo válidos, y sus apreciaciones, tanto estéticas como teóricas, pueden adecuarse perfectamente a una situación imperante en los momentos en los que los retoma, o a que es consciente de su enriquecimiento intelectual y su madurez personal y considera factible emitir un cambio de opinión; esta recurrencia de materiales ha sido ya advertida en las notas editoriales de cada volumen.

juego que le permitió ensartar un evento artístico en su inmediata realidad social son características que definirán a Manuel Gutiérrez Nájera como cronista de teatro.

El lector profesional no pudo escapar a la fascinación de algunos entes escénicos y en la genealogía de sus principales seudónimos es indudable la procedencia del ámbito teatral: el shakesperiano duendecillo Puck; Frú-Frú, el personaje de la obra de Sardou, Meilhac y Halévy; Rabagás, apropiación de una obra de Sardou; Fritz, Pomponnet, Monsieur Can-Can, personajes de tres operetas de Offenbach, y, desde 1881 hasta su muerte, El Duque Job, una estrecha filiación con una obra dramática del francés Léon Laya y con la adaptación española de Manuel Tamayo y Baus. Este seudónimo, entrañablemente unido a su nombre, lo identificó durante toda su vida y, al decir de sus contemporáneos, ejemplificó la cualidad que caracterizó al poeta: la elegancia tanto de su vestimenta como de su pluma.

La planas de *El Correo Germánico*, *El Federalista*, *La Libertad*, *La Voz de España*, *El Republicano*, *El Nacional*, *El Cronista de México*, *El Noticioso*, *El Partido Liberal*, *El Universal* y el *Primer Almanaque Mexicano de Arte y Letras para 1895*,<sup>12</sup> recogieron la colaboración del cronista teatral, páginas de impecable factura que dieron cuenta de todo lo relacionado con los espectáculos escénicos.

El primer texto najeriano con temática teatral apareció en agosto de 1876, casi por finalizar el periodo presidencial del licenciado Sebastián Lerdo de Tejada; el último, escrito en enero de 1895, fue publicado cuando el general Porfirio Díaz gobernaba el país por tercera vez consecutiva.

Manuel Gutiérrez Nájera inició su labor como cronista de teatro el 10 de agosto de 1876 en las planas del *Correo Germánico*, cuando contaba 17 años de edad. En esa ocasión se propuso hacer una crítica dramática de dos obras de autores mexicanos que florecieron gracias al subsidio otorgado por el presidente Sebastián Lerdo de Tejada: *El santo gremio*, juguete en un acto, de Luciano Frías y Soto, estrenado en el Teatro Principal el 3 de agosto de 1876, y *El hidalgo Gabriel Téllez*, drama en tres

---

<sup>12</sup> Vid. "Revista artística", en *Teatro VI*, pp. 543-560.

actos y en verso, de Juan de Dios Domínguez, estrenado en el Gran Teatro Nacional el 4 de agosto del mismo año.<sup>13</sup>

Su último legado a la prensa fue un texto sobre el teatro romántico español que apareció sin firma, en *El Universal*, el 3 de marzo de 1895, un mes después de su fallecimiento. La brevedad y el tono del artículo revelan la salud quebrantada del poeta, la fatiga del periodista que obligatoriamente cumple con un compromiso laboral.<sup>14</sup>

Entre uno y otro texto hay diecinueve años de diferencia: el entusiasmo juvenil de la primera colaboración; el ritmo pausado y un gran acervo intelectual quedaron patentizados en su última colaboración periodística.

Como periodista, Gutiérrez Nájera ofreció a sus lectores sus opiniones personales sobre los espectáculos escénicos de su momento. Sus ideas al respecto si bien no fueron sistematizadas, sí aparecen entrelíneas en las 436 crónicas en las que se ocupó del tema en el periodo 1876-1895. Manuel Gutiérrez Nájera no fue un teórico, sin embargo, en sus textos periodísticos el escritor ha dejado patentes sus conceptos estéticos y sus preferencias relativas al fenómeno escénico, éstos constituyen fundamentos que pueden considerarse una poética en ciernes, una aportación de su quehacer como hombre de letras y como cronista de teatro.

En los textos teatrales najerianos siempre estarán presentes dos experiencias íntimas y subjetivas: la del espectador y la del lector; de la fusión de ambas procede el tono crítico que Gutiérrez Nájera imprime a sus escritos.

Manuel Gutiérrez Nájera cumplió con la carga laboral que su profesión le imponía y en la carilla periodística desarrolló su particular punto de vista sobre el fenómeno escénico: la diaria colaboración le permitió madurar sus aficiones, poner en tela de juicio sus tempranas experiencias sobre un tema en particular y reiterar, a lo largo de diecinueve años, conceptos que constituirán su "teoría" sobre el espectáculo teatral.

---

<sup>13</sup> Texto recogido como " *El santo gremio y El hidalgo Gabriel Téllez*" en *Teatro I*, pp. 3-8. Vid. **Apéndice.**

<sup>14</sup> Texto recogido como " El último artículo de Manuel Gutiérrez Nájera", en *Teatro VI*, pp. 561-565. Vid. **Apéndice.**

En cada una de sus colaboraciones aparecerá la vastísima experiencia de un lector de los críticos y autores europeos -especialmente franceses y españoles-, soporte de su formación intelectual: Larra, Campillo y Correa, Gil de Zárate, Pimentel, Zola, Saint-Beuve, el revolucionario Wagner... la gran aportación najeriana estribará en la asimilación personal, en el sincretismo de todo ese bagaje cultural.

Los análisis de los argumentos de las obras dramáticas y de los libretos de las piezas musicales, así como sus conceptos sobre el teatro, revelan las fuentes de las que se sirvió el cronista para emitir sus opiniones y han sido abiertamente señaladas por el propio Gutiérrez Nájera: François Joseph Fétis, Blaze de Bury, Pelegrín García Cadena, José Ortega y Munilla, Leopoldo Alas, Armando Palacio Valdés, Hippolyte Taine, Victor Hugo, Arsène Houssaye, Paul de Saint Victor... Las presencias que no son declaradas por el cronista, en su mayoría, han sido detectadas e identificadas por Alfonso Rangel Guerra, Yolanda Bache Cortés y Elvira López Aparicio en los estudios introductorios y las notas que aparecen en los seis volúmenes de crónicas teatrales publicados por la UNAM.

La vida profesional de Manuel Gutiérrez Nájera estuvo marcada por los acontecimientos históricos que abrieron cauces al México moderno: el triunfo de los liberales sobre los conservadores; la lucha por el poder de las facciones militar y civil dentro del partido liberal; la ideología de la Reforma vigente en los regímenes presidenciales posteriores al juarista; la separación de la Iglesia y del Estado; una política propiciatoria de un programa económico, social y educativo. Como señala Charles Hale:

en comparación con el primer medio siglo que siguió a la Independencia, los años posteriores a 1870 fueron años de consenso político. Las clásicas doctrinas liberales basadas en el individuo autónomo dieron paso a las teorías que interpretaban al individuo como una parte del organismo social, condicionado por el tiempo y el lugar, y cambiando constantemente a medida que la propia realidad cambiaba.<sup>15</sup>

En el último tercio del siglo XIX, la sociedad mexicana rigió sus pautas de conducta acorde con el proyecto de modernización que mostraba una profunda admiración por el mundo "civilizado", una burguesía deseosa de acceder a una modernidad fraguada a la

---

<sup>15</sup> Charles Hale, "Ideas políticas y sociales...", en *Historia de América Latina*, pp. 2-3.

européa ajustó sus códigos de comportamiento social más relevantes a normas que tenían como modelo los convenios y las modas impuestas inicialmente por Francia, la urbe ideal, y posteriormente por los Estados Unidos de Norteamérica, la meca del progreso.

En la sociedad finisecular la división del trabajo incrementó la nómina de figuras públicas y hombres de letras que ingresaron al periodismo:

Los hombres de profesiones intelectuales trataron de ceñirse a la tarea que habían elegido, y abandonaron la política [...]. Y como *la literatura no era en realidad una profesión, sino una vocación*, los hombres de letras se convirtieron en periodistas o en maestros, cuando no en ambas cosas.<sup>16</sup>

El diario –la “oración filosófica matinal”, como lo llamaba Hegel-, fue depositario de un *ars combinatorio*: periodismo y literatura se fusionaron y abrieron nuevos horizontes laborales a los escritores. La cotidiana presencia de los escritores en las planas periodísticas contribuyeron a la formación de una nueva élite lectora; sociedad y burguesía, cultura y modernización fueron sinónimos.

El periodismo permitió a los escritores subsanar sus premuras económicas pero también puso a prueba su integridad. El escritor tuvo que librar una lucha constante en defensa de su individualidad y en la plana del periódico dio testimonio de ello. Siendo corresponsal en Nueva York, José Martí se quejó amargamente de las “recomendaciones” y demandas que le hacían los editores de los diarios sudamericanos de los que era colaborador: Fausto Teodoro Aldrey, director de *La Opinión Nacional*, había relegado ya algunos envíos de la “Sección Constante”, y Bartolomé Mitre, director de *La Nación*, le pedía moderación en los juicios sobre el sistema norteamericano. Martí, el periodista, no sacrificó su escritura en aras de conservar un empleo y en el primer caso prefirió renunciar al diario; en el segundo, logró que sus juicios fueran respetados y siguió emitiendo sus críticas.<sup>17</sup>

Julián del Casal, en un texto publicado en *La Habana Elegante* el 30 de abril de 1893, comparte con sus lectores el disgusto por el yugo que el periodismo infringe al

---

<sup>16</sup> Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, p. 165; la cursiva es mía.

<sup>17</sup> Cf. Susana Rotker, *Fundación de una escritura*, p. 127.

literato: "lo primero que se hace al periodista, al ocupar su puesto en la redacción, es despojarlo de la cualidad indispensable al escritor: de su propia personalidad. Es una exigencia análoga a la que los directores de teatro tienen con los que abrigan la tensión de salir a las tablas".<sup>18</sup>

La situación de Gutiérrez Nájera fue distinta. Aún vigentes los principios juaristas referentes a la libertad de prensa -"La emisión de las ideas por la prensa debe ser tan libre como es libre en el hombre la facultad de pensar"- los editores de los diarios en los que trabajó respetaron la personalidad del escritor. El Yo najeriano gozó plenamente de la libertad para escoger el tema, para imprimir en cada uno de sus textos un sello distintivo que permitía desarrollar la creatividad del poeta; libertad para hacer de la plana del periódico un campo donde la voz individual pudo expresarse sin cortapisas. Los directores de las publicaciones para las cuales trabajó no ejercieron censura alguna a sus escritos y cuando hubo discrepancia de opiniones, el periodista antes de transigir renunció.<sup>19</sup>

El único yugo que se le impuso fue el cumplimiento obligatorio de la colaboración periodística que le permitiría subsistir:

escribo de seis a ocho horas diarias; cuatro empleo en leer, porque no sé todavía cómo puede escribirse sin leer nada, aun cuando sólo sea para ver qué idea o qué frase se roba uno; publico más de treinta artículos al mes; pago semanalmente mi contribución de álbumes; hago versos cuando nadie me ve y los leo cuando nadie me oye, porque presumo de bien educado ¡y todavía me llaman perezoso..!<sup>20</sup>

Gutiérrez Nájera, como todos los modernistas, tuvo como prioridad contribuir a la dignificación del periodista:

La vida periodística deslustra, mancha mucho en esta tierra: acostumbra al amor corredizo, al dinero fácil, a la holganza tentadora, a las aspiraciones de realización imposible, a las envidias, a los escarceos de venalidad; a la cantina, que es la biblioteca; al vestidor de la actriz en la noche, a levantarse tarde, a leer mal [...].  
*Pocos son los que atraviesan por ella de puntillas, a salvo de ese contagio por codeo tan difícil de evitar: pocos los que entrando, jóvenes e inexpertos, con hambre de vida y de todas las vidas, conservan para los años serios, íntegro que*

<sup>18</sup> Vid. Julián del Casal, "Bonifacio Byrne", en *Crónicas habaneras*, p. 287.

<sup>19</sup> Una exigencia de exclusividad y un ambiente hostil determinaron su separación de *El Nacional* en 1882; cf. Ana Elena Díaz Alejo, "Introducción" a *Periodismo y literatura*, pp. LXXI-LXXIII.

<sup>20</sup> Manuel Gutiérrez Nájera, *Crítica I*, pp. 365-366. Las citas de los textos najerianos proceden de la **Bibliografía** publicada por la UNAM.

*ya no intacto, el ideal, incólume la dignidad, brillante el nombre; pocos los que aman el estudio salvador dentro del laberinto del amoríos; pocos los prudentes, pocos los constantes. [Crítica I. p. 496; la cursiva es mía]*

“Pocos los prudentes, pocos los constantes”, es cierto, como también lo es el que de esa minoría formó parte Manuel Gutiérrez Nájera.

Manuel Gutiérrez Nájera es una de las figuras más importantes en la historia del periodismo en México: su vida transcurrió en los diarios capitalinos que brindaron acogida a sus colaboraciones; la materia prima de los textos najerianos fue el pulso vital de un ámbito cotidiano.

Para Gutiérrez Nájera el periodismo fue su *modus vivendi*: vivió *del y para* el periodismo.<sup>21</sup> El 12 de enero de 1890, Manuel Gutiérrez Nájera y Cecilia Maillefert celebran el nacimiento de su primera hija. Cuatro años más tarde, el 11 de enero de 1894, el flamante padre lleva a su primogénita a registrar; el juez Enrique Valle asienta en el acta: "compareció el ciudadano Manuel Gutiérrez Nájera [...] de 34 años, casado, *escritor público*". El 2 de agosto de ese año, Gutiérrez Nájera acude nuevamente al Registro Civil, en esta ocasión para dar fe del nacimiento de Margarita, su segunda hija, acaecido el 10 de junio y Wenceslao Briseño, juez del Estado Civil anota en el acta los mismos datos proporcionados en la certificación anterior. Meses más tarde, el 4 de febrero de 1895, le tocó al mismo Valle dar fe de la defunción de su amigo: el día 3 "falleció de icteria grave el Ciudadano Manuel Gutiérrez Nájera [...] de 35 años, *literato*".<sup>22</sup> "*Escritor público*": Manuel Gutiérrez Nájera se consideraba periodista, ésa era su profesión; "*literato*": sus contemporáneos lo reconocieron poeta. Literatura y periodismo, las dos posibilidades de la escritura modernista.

Escritor forjado en el periodismo, siempre reconoció la deuda que la literatura tuvo con el medio que facilitó al poeta la divulgación del ideal artístico y el señalamiento de las contradicciones de su momento -"el escritor que reniega y maldice de la prensa es un ingrato. Es un hijo que niega a su madre" [*Teatro II*, p 386]-; consciente de su oficio

---

<sup>21</sup> A diferencia de otros escritores contemporáneos suyos –Martí y Darío–, Manuel Gutiérrez Nájera dedicó toda su vida al periodismo y legó a la prensa más de dos mil quinientos artículos.

<sup>22</sup> Vid. Manuel Gutiérrez Nájera, *Exposición documental*, pp. 20-22; las cursivas son mías.

como periodista y de su vocación como escritor, consideró el binomio literatura/periodismo como una posibilidad factible para transformar a la sociedad.

El buen éxito de un periodista radica en su capacidad crítica, en el compromiso con su sociedad, ambas cualidades fueron desarrolladas en grado sumo por Manuel Gutiérrez Nájera quien consideró al poeta-periodista como un digno portavoz de las inquietudes de su momento: "Dumas, hijo, *triunfa* porque no es simplemente autor dramático. Es novelista y *periodista*" [*Teatro IV*, 334; la cursiva es mía].

La colaboración sobre tema teatral permitió a Manuel Gutiérrez Nájera ordenar y asimilar una realidad que ante sus ojos se presentaba contradictoria: la libertad proclamada por una nueva dictadura; los grandes avances científicos y las plagas y epidemias que acrecentaron la pobreza y la mortandad; las innovaciones tecnológicas que acortaron distancias y que recorrieron vertiginosamente el velo que ocultaba la pobreza devastadora que castigó a gran parte del territorio nacional; el progreso proclamado desde las altas cimas del poder y que en los estratos más desvalidos sólo significaba un eslogan político.

Pese al supuesto carácter "efímero" del texto periodístico -"el periodista crea para el olvido"-, Gutiérrez Nájera reconoció la generosidad de la plana que le permitió dar una permanencia a su obra de creación y ejercer plenamente la libertad, el don máspreciado del poeta. Sus textos sobre teatro revelan al crítico que manifestó sus conceptos sobre el arte escénico sin adscribirse a ningún compromiso.

La demandante labor del oficio que impedía al escritor dedicar tiempo a su "obra personal", a una obra fruto del reposo, quedó patentizada el 10 de noviembre de 1889 en un texto publicado por El Duque Job a propósito del deceso de Leopoldo Zamora, figura que revela la personal condición del poeta-periodista; Zamora legó

páginas muy bellas, esparcidas, prodigadas, desperdiciadas en la prensa diaria. Parecen esas páginas como niños pequeños a los que él no pudo ya educar y dejó huérfanos. Cada uno de esos niños habría llegado a ser un hombre; cada uno de esos artículos habría llegado a ser un libro. [*Crítica I*, 385]

Aunque el periodismo robó su tiempo para la creación literaria *in strictu*, el poeta hizo del texto periodístico el sucedáneo del libro y en muchos casos, la noticia diaria, el comentario "frívolo", el señalamiento de una conciencia adormilada, el mal gusto y los

falsos valores de una sociedad sin rostro constituyeron la página de una obra magna que nunca pudo salir de la imprenta<sup>23</sup> y de la que sus contemporáneos avizoraron su calidad literaria. En una carta fechada el 26 de julio de 1888, José Martí escribe desde Nueva York a Manuel Mercado. En la misiva el bardo cubano habla de la posibilidad de que Gutiérrez Nájera escribiera un libro que sería prologado por el propio Martí:

a quien le prologaré el libro y le cuidaré la impresión con muchísimo gusto, es a Gutiérrez Nájera. [...] invencible tendencia suya a hermanar la sinceridad y la belleza. Hay mucho que decir de Gutiérrez, y yo tendré a honor decirlo. Es un carácter literario. De su libro, si decide imprimirlo aquí, dígame que lo cuidaré más que si fuera propio. Porque si lo cuido como propio, se lo cuido mal.<sup>24</sup>

Un año más tarde, el 19 de abril de 1889, Martí hace un nuevo reclamo al poeta mexicano sugiriendo una obra personal que alcanzara una difusión continental:

¿Por qué no publica Gutiérrez Nájera su "Pequeña Cuaresma" en un librito aparte, un librito pequeño, que no costaría aquí mucho y ayudaría a esparcir su nombre con ese trabajo de novedad y fuerza, en los países de América Latina donde veo con gozo que es cada día más copiado y apreciado? Yo aquí lo quiero y le sirvo.<sup>25</sup>

Desgraciadamente este deseo no pudo concretarse debido, en parte, a ese tiempo robado por la prensa, único medio de subsistencia con que contó Gutiérrez Nájera, y, sobre todo, pienso yo, al carácter introvertido del poeta. Si bien, su escritura revela la seguridad que el conocimiento y la cultura brindan, la ironía que está presente en la escritura najeriana es una máscara impuesta a un alma solitaria y doliente; el poeta se sabe que está solo en un mundo por demás contradictorio; él es un hombre de carne y hueso, afligido por la hemofilia y sabía que era eminente su cercanía con la muerte.

La certeza de que no dispondría ni de los recursos ni del tiempo para cristalizar un proyecto editorial, fue motivo decisivo para que Gutiérrez Nájera, al igual que Martí, legara páginas de factura depurada que, sin perder la espontaneidad impuesta por la premura del periodismo, lograron consolidar su calidad poética: Gutiérrez Nájera -como todos los escritores modernistas- soslayó la calidad de "literatura" en la escritura

---

<sup>23</sup> En 1882, el poeta da como colaboración al *Noticioso* de Manuel Caballero, *Por donde se sube al Cielo*, una novela "al parecer inconclusa"; un año después, en 1883, recoge en un volumen quince textos que ven realizados sus sueños como editor, sus *Cuentos frágiles* inician la colección Biblioteca Honrada que no tuvo, al parecer, descendencia alguna; *vid. Bibliografía*.

<sup>24</sup> *Vid. José Martí, Correspondencia a Manuel Mercado*, p. 229.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 249.

periodística; sus colaboraciones sobre tema teatral fueron resultante del vastísimo acervo cultural del lector, de la destreza técnica del periodista y de la conciencia plena del compromiso del escritor con su sociedad.

Al igual que José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera pensaba que "la prensa periódica tenía 'altísimas misiones' tales como explicar, fortalecer y aconsejar, y no informar ligera o frívolamente sobre los hechos que acaecen".<sup>26</sup>

El periodista profesional interesado en reseñar el espectáculo teatral, desarrolló su oficio conjugando todas las posibilidades de la escritura: gacetilla, artículo y crónica constituirán el legado najeriano en la prensa mexicana del último tercio del siglo XIX.

La gacetilla, cuyo propósito meramente informativo era dar noticia escueta sobre los sucesos más importantes de la semana y los próximos estrenos tanto nacionales como internacionales, permitió a Gutiérrez Nájera cumplir sin mayor contratiempo con la cuota laboral, pero no fue una opción frecuente en la escritura najeriana.

El artículo y la crónica fueron los géneros más frecuentados por el escritor, ambos le facilitaron holgura a su creatividad y a la formulación de sus propuestas sobre el arte escénico. En el artículo y en la crónica plasmará sus observaciones sobre el espectáculo cotidiano que la sociedad de su momento ofrecía.

Periodista conocedor de su oficio, diestro y profesional, Gutiérrez Nájera delimitó cada uno de sus escritos: para el artículo dejó el comentario breve surgido de una experiencia inmediata, para la crónica guardó la anécdota de interés humano, meditada, aliñada con un lenguaje rico, trabajado artísticamente. En pocas ocasiones, el artículo y la crónica derivaron en ensayo.

## **Los géneros**

### **1. Ensayo**

Mariano Picón-Salas advierte que "el ensayo se desarrolla de preferencia en épocas de crisis, cuando el hombre se siente más confundido y están crujiendo, amenazantes - antes de que emerjan otros- los valores de una vieja cultura". La fórmula del ensayo -

---

<sup>26</sup> Vid. Susana Rotker, *Fundación de una escritura*, p. 121.

concluye- "sería la de toda literatura: tener algo que decir; decirlo de modo que se agite la conciencia y despierte la emoción de los otros hombres, y en lengua tan personal y propia, que ella se bautice a sí misma".<sup>27</sup>

Si bien Manuel Gutiérrez Nájera parte de un hecho noticioso, cuando el cronista detiene su mirada en el aspecto cotidiano de la realidad, el texto deriva invariablemente en un ensayo. Las reflexiones sobre lo humano son sin duda el rasgo que más lo acercó a sus lectores. La vida trashumante de las coristas, los breves instantes de gloria escénica, el irremediable olvido del público y la decrepitud de los artistas son aspectos "desconocidos" que el cronista revela a la pobrecilla griseta que detiene su paso frente a los aparadores de los principales almacenes de la Ciudad de México e ingenuamente admira los retratos de las artistas de la compañía próxima a llegar; a la joven soñadora que no pudo asistir a las funciones de ópera del Gran Teatro Nacional y que imagina la suntuosidad del evento, el entusiasmo de los espectadores, el calor de los aplausos. Observador y crítico, gran conocedor del mundo de "cartón", Manuel Gutiérrez Nájera, quizá como una consolación para ambas lectoras, les refiere la falsedad y la fragilidad de un paraíso por demás ficticio: "Muchos envidian la vida del artista. ¡Cómo se equivocan! Esas existencias brillantes por de fuera, ¡cuán desgastadas y carcomidas suelen estar por dentro!" [*Teatro I*, 246].

El ensayo najeriano con tema teatral constituye una reflexión personal que privilegia el "yo" escrito al correr de la pluma. Gutiérrez Nájera, como todo ensayista, compartió con sus lectores una experiencia vital. Didascalia hecha literatura, escritura desarrollada en una frágil frontera entre la didáctica y la noticia, constituyó una yuxtaposición de dos tiempos -lo meditado durante la representación en el teatro y la recreación escrita posteriormente.

Un hecho escénico concreto, las cinco fallidas puestas en escena del *Hamlet*, de Shakespeare, en 1878, 1880, 1881, 1885 y 1886, propiciaron que el cronista intencionalmente se evadiera de las representaciones del drama. El escritor publicó un texto -por el cual fue acusado de plagio- y lo reaprovechó en cuatro ocasiones más. En

---

<sup>27</sup> Mariano Picón Salas, "Y va de ensayo", *apud* Gómez Martínez, *op. cit.* pp. 139, 140.

"Hamlet", Manuel Gutiérrez Nájera emite su visión personal frente a un personaje literario que lo conmueve, de esta manera establece una serie de asociaciones literarias, musicales y pictóricas. El ente escénico, ante lo efímero de una representación que no supo captar las bellezas del drama, trasciende a lo universal: los personajes shakesperianos, en este caso, sirven de pretexto para que Manuel Gutiérrez Nájera rinda culto a su afición estética y defina el clima emocional de su momento:

Si Hamlet es un loco también lo es nuestro siglo. La misma duda, el mismo descreimiento, el mismo deseo impaciente del suicidio. Nos hemos divorciado de nuestra Ofelia: el sentimiento. Gerutha es la filosofía que ha matado a la religión para unirse con Claudio, el ateísmo. No creemos en nada, pero el sueño de la tumba nos causa miedo. Sabemos todo menos la ciencia de la felicidad. Como el Ahasvérus de Quinet, el Juicio Final ha de venir a sorprendernos sin que hayamos resuelto todavía los oscuros problemas del espíritu. ¿Estamos locos?, ¿somos sabios? Hamlet, como nosotros, sólo tiene una interrogación en el cerebro. [*Teatro II*, 128]

Para Gutiérrez Nájera, la tragedia del príncipe danés es la misma que experimenta el hombre finisecular. La crisis coyuntural que enfrenta lo romántico y lo moderno constata la lucha interna del escritor atrapado en su yo interior; el cronista es víctima y partícipe de una fiesta de interminable progreso.

La simpatía por los desvalidos –un rasgo de la escritura najeriana- le hizo reflexionar sobre la cruel realidad que se vive dentro y fuera del teatro.

Aunque no se refiere a un hecho escénico, me parece importante destacar la postura del ensayista frente a la indiferencia "colectiva": en abril de 1882, Manuel Gutiérrez Nájera asistió a una función de circo donde se presentó una pequeña funámbula. La impasibilidad del público, especialmente el femenino, lo hizo reaccionar enérgicamente y poner en evidencia los falsos valores morales de la sociedad. Como respuesta a esa actitud, Manuel Gutiérrez Nájera escribe el 6 de abril, "La hija del aire"; posteriormente, el texto fue publicado en dos ocasiones más: 10 de diciembre de ese año y, seis años más tarde, el 30 de diciembre de 1888.<sup>28</sup> El señalamiento najeriano a la indiferencia que ostentan los asistentes al circo confiere al texto un carácter atemporal en el que se conjugan la subjetividad del autor y el carácter circunstancial del hecho. Este ensayo

---

<sup>28</sup> Vid. en *Narrativa II*, pp. 283-290.

parte de una situación particular que deriva en una condición universal. La falta de sensibilidad y el morbo de los espectadores que presenciaron los débiles movimientos de La Hija del Aire son los mismos que ostentan los espectadores que noche a noche acuden a los teatrillos y jacalones de la Ciudad de México, ávidos de diversión e incapaces de solidarizarse con los desamparados.

En "La Hija del Aire", como en algunas de sus crónicas teatrales, el escritor tuvo el claro propósito de despertar la conciencia adormilada de un público ciego al desgarrador drama cotidiano de la explotación de los niños, de actrices, cantantes y coristas.

El mundo sórdido de los coristas -"los basureros de los teatros"-, la corrupción de los menores que forman parte de las compañías de teatro, las artistas que viven efímeros instantes de gloria, la temática teatral que recrea un mundo de apariencias regido por una falsa moral dan pauta al escritor para proyectar su mundo interior: " el ensayista escribe sobre el mundo que le rodea y su reacción ante él".<sup>29</sup>

En los ensayos sobre tema teatral -manifestación personal y artística- Gutiérrez Nájera establecerá una comunicación humanística con un lector al que hará partícipe de sus observaciones sobre los problemas y actitudes que definen a la sociedad de su momento.

## 2. Artículo

Los hombres de letras consideraron al artículo como un género "menor" que exigía la pericia del periodista para tratar cualquier asunto.<sup>30</sup>

Carlos Díaz Dufío, quejándose de las limitaciones impuestas a los periodistas por los redactores en jefe, reveló las características del artículo:

El artículo -dice el director- 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

---

<sup>29</sup> Vid. Gómez Martínez, *op. cit.*, p. 57.

<sup>30</sup> Vid. Amado Nervo, "Hacer un artículo", en *Obras completas I*, pp. 563-564.

y no mucha literatura; hable usted de estadística sin abusar de los números, de arte sin ninguna escuela, de filosofía sin sistema.<sup>31</sup>

“Frívolos” y “sabios” encontraron en el artículo najeriano la información oportuna sobre los eventos teatrales.

El 10 de abril de 1892, El Duque Job publicó en *El Partido Liberal* la nota necrológica de Alfredo Bablot, texto en el que rememora las cualidades del periodista recién fallecido:

Su inteligencia era diestrísima para la fotografía instantánea [...]. En Bablot predominaba el sentimiento artístico [...] tenía el más completo itinerario intelectual que se haya visto.[...] La primera línea del artículo era un aperitivo, la segunda un arenque; y estimulada ya la sed, bebíamos todo. [*Crítica I*, 467-471]

Sin duda, estas palabras definen plenamente la factura del artículo najeriano: nada escapó a sus ojos como espectador; su rica experiencia como lector le permitió establecer infinitas correspondencias entre el fenómeno escénico y las distintas manifestaciones artísticas de su momento; sus lectores degustaron las impecables colaboraciones signadas por sus diferentes seudónimos.

Gutiérrez Nájera presenció y reseñó las funciones dramáticas de las compañías nacionales que, infructuosamente, trataron consolidar un teatro nacional, y las extranjeras que, plegándose al gusto de la época, importaron dramas españoles y franceses.

El cronista hizo un examen de la producción dramática del último tercio del siglo XIX y constató la preeminencia del teatro francés: -"Actualmente la comedia es francesa, el drama es francés y los actores son franceses o italianos" [*Teatro V*, 71].

Como muchos de sus contemporáneos, Gutiérrez Nájera consideró que el teatro español, salvo contadas excepciones, se encontraba en franca decadencia debido a tres factores: las fórmulas caducas del teatro romántico de sobra explotadas por los dramaturgos peninsulares, la falta de originalidad de los autores -"Todo lo de Blasco, es muy elegante, muy ligero, muy francés [...] Sus comedias y sus trajes los hacen en

---

<sup>31</sup> Vid .Carlos Díaz Dufóo, "El periodismo por dentro: redactores y directores" en *Revista Azul*, t. I, núm. 22 (30 sep. 1894), pp. 340-341; *loc. cit.* p. 341.

París" [*Teatro I*, 264]- y las preferencias de un público que buscaba en el hecho escénico la diversión, el gracejo, la caricatura.<sup>32</sup>

En lo referente al ámbito musical, fue testigo del apogeo y la decadencia de las compañías de ópera -francesas e italianas, y una que otra mexicana- que se presentaron en los escenarios capitalinos y que oscilaron entre el repertorio italiano y el francés. Rechazó inicialmente la inmoralidad del can-can –dueño de la escena mexicana desde el 22 de junio de 1869- pero al paso del tiempo terminó aceptándolo como síntoma de una sociedad en crisis; asimismo si en un principio se mostró reacio a la concepción escénica wagneriana, eco de lecturas críticas de su momento, al tener contacto directo con la obra declaró su sincera admiración por las propuestas estéticas del compositor alemán.

La zarzuela, que paulatinamente saturó los escenarios capitalinos, le valió juicios críticos a favor y en contra, sin embargo, pese a que lo consideró un espectáculo "menor", reconoció que hubo autores de valía.

### 3. Crónica

Héctor Azar considera que

Nada mejor que la crónica consuetudinaria de los espectáculos en una comunidad para fijar la historiografía social; a ella habrán de acudir los investigadores a futuro inmediato y de los siglos por venir, con el propósito de formular juicios y aventurar conclusiones de las formas cómo los pueblos expresan su sentido del dolor y sus conceptos del placer.<sup>33</sup>

La crónica teatral najeriana mantuvo el estilo de "crónica francesa en cuanto vitrina de variedades".<sup>34</sup>

Elvira López Aparicio y yo hemos señalado que al desempeñar su labor como cronista teatral, Manuel Gutiérrez Nájera desarrolló en grado sumo dos facetas

---

<sup>32</sup> Cf. "Literatura a dieta", en *Teatro V*, pp. 111-116.

<sup>33</sup> Vid. Héctor Azar, "La crónica como fuente de la historia", en Armando de María y Campos, *Veintiún años de crónica teatral en México*, p. XLV.

<sup>34</sup> Susana Rotker, *Fundación...*, p.131.

distintivas de su personalidad: poeta-periodista, ambas le permitieron hacer una lectura veraz de su realidad.

El poeta revistió la nota periodística con un lenguaje nuevo y la convirtió en un compendio de propuestas estéticas, en un espacio para la crítica social. El periodista cumplió con la tarea informativa sustentada en la total libertad de expresión: el periódico fue campo donde desarrolló sus conceptos sobre el fenómeno escénico, donde comunicó y compartió con sus lectores sus hallazgos, sus dudas, sus aficiones; poeta y periodista hizo gala de sus dotes como observador y llevó a la crónica teatral un testimonio veraz sobre el comportamiento cotidiano de una parte de la sociedad mexicana de su momento.

En el periódico el poeta develó el mundo interior de la colectividad que conformaba el mundo del espectáculo; el periodista dio testimonio de todo lo concerniente al fenómeno escénico.

Los aspectos ponderados en la crónica teatral fueron el proceso de creación de la obra escénica por parte de autores y compositores, el desempeño de artistas y cantantes, y la participación del hombre dentro y fuera del espectáculo teatral: la vida tras bastidores, los triunfos y descalabros de las compañías, el comportamiento del público... Individual y colectivamente, los seres humanos –autores, compositores, libretistas, actores, cantantes, empresarios, diletantes...- conformaron el universo teatral que el cronista destacó en sus colaboraciones periodísticas.

Como cronista de espectáculos Manuel Gutiérrez Nájera privilegió la recreación de atmósferas y personajes sobre la transmisión escueta de noticias referentes al acontecer teatral.

La experiencia de Gutiérrez Nájera con el hecho escénico no siempre pudo ser de manera directa: algunas veces, en aras del cumplimiento de su labor informativa, el periodista se vio precisado a dar a sus lectores una visión mentalmente reelaborada de las funciones y recurrió a su memoria –la gran aliada de la escritura najeriana- para configurar la crónica teatral. Su conocimiento pleno de todo lo relacionado con el teatro y su cercanía con artistas y miembros de la alta burguesía le facilitaron la recreación de la atmósfera de un coliseo: el 27 de julio de 1880 en el Teatro Principal se llevó al cabo

la función de beneficio de Sofía Alverá. La actriz representó *Jugar al escondite*, comedia en tres actos de Eusebio Blasco, *La primera carta*, monólogo de Eduardo Noriega y *Antón de Alaminos*, drama en un acto y en verso de José Peón y Contreras.

Según confiesa el propio Manuel Gutiérrez Nájera no asistió a dicho evento debido a que ese día se encontraba en "un lugarejo que se llama Ameca, frente a frente de ese gran sombrero montado, que se llama el Sacro-Monte", sin embargo, el director de *El Nacional* demandaba al joven cronista la oportuna colaboración y ésta, fechada el 31 de julio, apareció el 1º de agosto.<sup>35</sup>

Alfonso Rangel Guerra afirma que "Más que teatral, ésta es una crónica social. En ella muestra Manuel Gutiérrez Nájera sus mejores cualidades como cronista, en una prosa ligera que juega libremente con la ficción y la realidad" y sostiene que Gutiérrez Nájera sí asistió a la función, opinión de la que yo difiero:<sup>36</sup> un hábil juego entre ficción y realidad, sí, pero ¿cuál experiencia es ficticia? ¿cuál es verdadera?

Gutiérrez Nájera inicia el texto disculpándose con sus lectores por no haber asistido a la función y posteriormente les refiere el sobrecogimiento que le invade esa noche lluviosa en el campo y evoca los esplendores de la función de beneficio de la artista española:

A no ser por el beneficio de Sofía [...] nada me habría inquietado en la primera audición de la gran ópera: **la tempestad**. Los cedros gigantescos de la montaña, iluminados por la luz clorótica de los relámpagos, parecían danzar cogidos de la mano, una increíble danza macabra. Se oía ese inmenso rumor de la Naturaleza, que produce el follaje de los árboles, y que en aquel instante formaba el coro de la ópera. *No pude resistir la tentación y mandé ensillar un caballo*. La lluvia arreciaba; el aire azotaba como un látigo de acero;

-¿No crees en Dios? -pregunta en un drama de Alejandro Dumas, cierto viajero a Pablo el marino. -Si no creyera en él, ¿a quién invocaría en las tempestades?

Será preocupación, pero yo percibo con delicia el olor de la tempestad. Muchos se ríen al oírme y dicen que ese olor no existe, pero yo lo siento.

[...]

Pero entretanto, el beneficio de Sofía se estaba concluyendo, sin que yo hubiera asistido. La luz de cada relámpago me recordaba el rubio cabello de la beneficiada. Los intermedios de sombra, las profundidades oscuras de la montaña, me hacían pensar en ciertos ojos negros. Saqué el reloj y vi la hora: era la medianoche. Debía estar concluyendo la función. [*Teatro I*, 262-263; la cursiva y el énfasis tipográfico son míos]

<sup>35</sup> Recogida como "Función a beneficio de Sofía Alverá", en *Teatro I*, pp. 262-268.

<sup>36</sup> Vid. Alfonso Rangel Guerra nota 1 al texto citado y su "Introducción" en *edit. cit. supra*, pp. 262 y XVI-XVII, respectivamente.

Es indudable que el joven Gutiérrez Nájera reviste su experiencia en el campo con toques de fantasía pues difícilmente podríamos asegurar que su débil condición física le hubiera permitido cabalgar en una noche tempestuosa. Sin embargo, ese énfasis en el evento social más que en el escénico que pondera en su crónica es lo que me convence que la experiencia teatral procede de su capacidad para evocar y detallar con precisión un ámbito que le es familiar.

El poeta ensarta las referencias escénicas en la primera ambientación del texto: el clima emocional que le invade durante su estadía en el campo y la descripción imaginaria del recinto teatral en la Ciudad de México; paralelamente narra dos experiencias: la rural y la urbana; la individual y la colectiva y haciendo alarde de una memoria privilegiada recrea la atmósfera que imperaba en el teatro.

En la crónica existe una afortunada ambigüedad que ofrece al lector y al editor de los textos najerianos dos posibilidades de lectura: la mención de "**la tempestad**", marcada con cursivas por Alfonso Rangel Guerra,<sup>37</sup> y que apareció en redondas en la versión original, establece un juego tipográfico que tiene como referentes la obra shakespeariana y las inclemencias climatológicas.

Nada ni nadie escapa a la pluma del cronista que describe con gran precisión el ambiente de una noche de fiesta. En esa ocasión, su sensibilidad y sus dotes de observador fueron los más cercanos aliados del periodista para dar cumplimiento a la tarea encomendada: el cronista captura el nerviosismo de dos músicos recién consagrados por los aplausos de un público impaciente -Pedro Busch "encendió al revés un Sebastopol que tenía entre los dedos, y Pancho Gutiérrez se rompió inadvertidamente una de sus largas uñas de gomoso"- y aprovecha la ocasión para fustigar la cursilería y el servilismo de autores dramáticos -"cierto que eso de salir a las tablas, con el sombrero en la mano, haciendo caravanas al público que aplaude, es soberanamente ridículo"- y para esgrimir una idea que defenderá durante toda su vida, la dignificación del artista:

---

<sup>37</sup> Vid. *Teatro I*, p. 262.

no creo que los espectadores tengan ningún derecho para exigir que se les den las gracias. Los autores que comienzan o terminan sus obras pidiendo misericordia o indulgencia, me dan grima. Toda limosna, aun la limosna de la gloria, es humillante. La modestia, en achaques literarios, no es más que la careta del orgullo. [...] los aplausos no se mendigan, se arrancan. El autor dice: ¡aplaude! y el público obedece. Ahí está la obra; si te parece, apláudela, si no síbala. [*Teatro I*, 264]

Su experiencia como lector le auxilia para que posteriormente haga un breve comentario de *Jugar al escondite*, pieza de Eusebio Blasco escogida por la homenajeadada.<sup>38</sup>

El cronista no perderá oportunidad para hablar de la situación precaria del periodista: Sofía Alverá, prosigue, no recibió muchos obsequios en su función de beneficio porque se "puso bajo el amparo de la prensa de México, y la prensa de México es pobre de solemnidad. No da a manos llenas más que coronas de papel y copas de tinta":

Yo sé de algún periodista, que deseoso de obsequiar con algo a Sofía, tuvo una idea bizarra: enviarle una pluma de ave heredada de su abuelo, con este pomposo título: *Pluma que sirvió al cura Hidalgo para escribir su primera proclama*. Algún otro periodista, alentado por ese ejemplo, descolgó de su guardarropa una capa agujereada, y quiso enviarla a la beneficiada, con este rótulo puesto en letra gótica y clavado en la capa con media docena de alfileres: *Capa con que se abrigó Aníbal para pasar los Alpes, por haber olvidado su sobretodo en Capua*. Felizmente no faltó un buen amigo que lo disuadiera de semejante proyecto [...] A propósito: me dicen que entre los regalos hechos por la prensa a la beneficiada, figuran el tonel de las Danaides, la roca de Sísifo, el anillo de Giges, la espada de Damocles, y otras preciosidades artísticas del mismo género. [*Teatro I*, 265]

Las manecillas del reloj del cronista caminan -"Volví a ver el reloj y era la una"- y Gutiérrez Nájera, desde la lejanía, pasa lista de la concurrencia: "Maquinalmente encendí un puro y quise levantar el cuello de mi *paletot*. ¿Quiénes habrían ido? Un simple esfuerzo de memoria, me bastó para figurarme el teatro precisamente como había estado".

El crujir de los trajes de seda, la llegada de aristocráticos *trois quarts* al pórtico del Principal, la belleza y la elegancia de las asistentes y la alusión a ciertos placeres de la vida del soltero -el sorbo de un Bismarck en la cantina de Wondracek, la carambola en el billar de Georges "(Q.E.P.D.)"- son "añorados" por el eremita obligado.

---

<sup>38</sup> Alfonso Rangel Guerra, nota 2 *ed. cit.* p. 264, advierte que "El escritor Eusebio Blasco, elogiado en esta ocasión por Manuel Gutiérrez Nájera, mereció varios años después una acerba crítica, por las adaptaciones que hacía al español de obras de teatro francesas".

A las cuatro y media de la mañana concluye la ilusión -"Creí estar en el teatro y me encuentro a quince leguas del viejo coliseo"-, el cronista finaliza el texto alabando su supuesta liberación momentánea de compromisos laborales y la vida del campo, "hermosa [...] cuando nada más dura cuatro días!", poniendo de manifiesto su condición de hombre de ciudad y su preferencia por lo urbano, venero najeriano desarrollado plenamente en la escritura modernista.

La crónica teatral será el sucedáneo del palco del espectador, ambos conformarán el espacio interior desde el cual Manuel Gutiérrez Nájera advertirá el flagrante contraste entre el mundo que lo rodea y su yo íntimo.

El cronista de espectáculos fue un observador que convirtió su escritura en un hecho libertario, en testimonio del poeta que vive una experiencia íntima en relación con su mundo.

Además de informar sobre el mundo escénico, el cronista propició la reflexión de sus lectores sobre el aspecto humano y todo aquello que atañe al fenómeno escénico.

En la "Introducción" a *Teatro II*, pp. XL-XLI, XLV, señalé que:

La crónica teatral najeriana posee un carácter intimista, y establece un punto de contacto muy estrecho entre el escritor, que forma parte activa del panorama cultural de su tiempo, y el lector, mediato y futuro. El cronista nos introduce en los camerinos, en el proscenio, y nos descubre un mundo de oropel, de desengaño y dicha efímera. Cada crónica se ubica en una perspectiva diferente, un modo distinto de contemplar, admirar, juzgar y comprender el espectáculo teatral; y su estilo, directo o metafórico, será su cómplice: chispeante y juguetón entrará en las bambalinas; doctrinario y serio, enjuiciará obras y autores; lacerante e irónico desnudará a una sociedad insensible ante una realidad ingrata y advertirá los estragos que el tiempo causa en telones y en actrices.

El escritor comprendió cabalmente la función integradora del periodismo, supo destacar los sucesos teatrales más sobresalientes de su momento y desde una óptica personal ofreció su interpretación del hecho escénico e insertó el fenómeno teatral en el contexto cotidiano de su momento.

Manuel Gutiérrez Nájera partió de un acontecimiento inspirador -el teatro- para hacer una nueva revisión de valores artísticos y morales, y haciendo gala de un saber auténtico, producto de la apropiación de conocimientos, compartió con sus lectores su *redescubrimiento* del mundo teatral.

Escanciador y alquimista, Gutiérrez Nájera, poeta-periodista, supo fundir lo individual con lo colectivo, el yo y el nosotros; lo local y lo cosmopolita, la Ciudad de México y Europa.

El cronista de teatro conjugó los dos ejes rectores de la vida colectiva de su momento: periodismo y teatro, ambos depurados en la página literaria que tuvo como propósitos informar y formar opinión.

La crónica teatral najeriana conjuga dos experiencias: la directa -la del espectador sensible e informado-, y la indirecta -la del lector profesional.

La crónica -"algo más que un urgente trozo de periodismo"-<sup>39</sup> fue, sin duda, el género que puso a prueba la destreza de los escritores modernistas y que contribuyó a la profesionalización del hombre de letras en una sociedad de consumo:

La pluma del cronista tiene que escarbar diariamente el campo de la actualidad para hallar un asunto importante, revestirlo de galas y ofrecerlo a la voracidad de sus lectores. La tarea es difícil. Aseméjase algo a la del domador que se ve obligado a echar todos los días, en la jaula de sus leones, los pedazos más frescos de carne, para tenerlos satisfechos e impedir que los devoren.

Hay días en que el asunto se presenta por sí solo y puede tratarse sin hacer un esfuerzo del mismo modo que se arranca una flor encontrada al paso; otros días se amontonan varios asuntos a la vez y se hace difícil la elección de uno de ellos. Puede ser también que no se presente ninguno y entonces el cronista se interna en el país de la fantasía. [Hernani, "Un estreno y una fiesta" en *La Discusión*. Diario Político (30 sep. 1889)].<sup>40</sup>

La crónica, escritura que fusiona literatura y periodismo, acabó con el viejo cliché que acusó, por mucho tiempo, a los modernistas de "evasivos" y dadas sus características cumplió una función social:

El cronista es el portero de los sucesos. Recibe a todos, entorna la mampara sonriendo, da los recados que le encomiendan, y registra en su libro los nombres de cada uno. Tal vez sea ése, ciertamente, el ideal de la crónica. Yo declaro que no es conforme a mis deseos, y que en uso a mis derechos individuales, tuerzo por otro rumbo. La obligación que me he impuesto, es la de conversar cada semana con mis lectores, no la de referirles por menor cuanto haya ocurrido. Escojo el tema y dejo correr la pluma, sólo guiada por mi capricho. Para noticias, está ahí la gacetilla. Yo tomo, de los sucesos más recientes, aquel que se presta a comentarios menos graves y tediosos, como escoge el galán, entre las muchas

---

<sup>39</sup> Susana Rotker, *Fundación...*, p. 126.

<sup>40</sup> Vid. Julián del Casal, "Un estreno y una fiesta", en *Crónicas habaneras*, p. 105.

flores de un ramo, la más hermosa y perfumada, para prenderla en el corpiño de su novia. [*Teatro III*, 251-252]

La crónica teatral najeriana cumplió cabalmente con los rasgos distintivos del género<sup>41</sup> y en su factura hay un sometimiento de la información a la comunicación; en ella se resuelve el conflicto entre la información masiva representada por el *reporter* y la comunicación que quería rescatar el cronista.

Creación que agregó algo a lo ya existente -el hecho escénico- el texto periodístico najeriano fue una ejercitación cotidiana que puso de manifiesto la destreza de la escritura modernista y que contribuyó a la madurez de una nueva propuesta estética.

Dos cualidades personales de Manuel Gutiérrez Nájera son los sellos distintivos de su crónica teatral: la cultura y la integridad moral del cronista. Su vasta cultura quedó plasmada en sus textos con temática teatral, por ellos transitan la herencia clásica y los escritores más importantes del momento, decantados por una sensibilidad que se fue forjando con el transcurso de los años.

Su integridad moral le atrajo, es verdad, muchas enemistades, pero también el reconocimiento de sus contemporáneos: el 28 de diciembre de 1894 Manuel Gutiérrez Nájera -a los 35 años de edad- fue electo presidente de la Prensa Asociada, cargo del que tomó protesta el 17 de enero de 1895, quince días antes de su muerte. El gozar de la libertad ganada por el respeto y carecer de todo tipo de compromisos permitió a Gutiérrez Nájera expresar sin cortapisas sus opiniones personales.<sup>42</sup>

El periodista defendió siempre sus principios éticos -"el deber de cronista no se presta a transacciones"-: el regalo de un abono, la invitación de los empresarios a un

---

<sup>41</sup> "La crónica imponía como condiciones fundamentales que se dejara leer fácilmente y que atrajera e interesara al lector. Para dejarse leer fácilmente debía estar escrita en una prosa fluida, ágil, sin comienzo ni dificultades para el lector; para atraer e interesar, tenía que tratar temas de actualidad, ofreciendo, sin bombo ni ruido, nuevos puntos de vista, reflexiones originales que se sugerían discretamente al lector, casi con el propósito de que creyera que completaba el pensamiento del escritor, agregándole su imaginación incitada, la dosis de poesía o de humorismo o de filosofía que era necesaria", *vid.* Antonio Castro Leal, "Prólogo" a Luis G. Urbina, *Cuentos vividos y crónicas soñadas*, p. IX.

<sup>42</sup> Libertad para manifestar su filiación política: En 1884, el último año del periodo presidencial del general Manuel González, Manuel Gutiérrez Nájera fue una de las pocas voces que defendieron con valentía la política gubernamental, *vid.* "El general González y el general Díaz" y "El general González", en *Meditaciones políticas*, pp. 193-196 y 207-210.

evento social para agasajar a la actriz o a la cantante en boga, la cercanía amistosa con artistas y autores, el desdén o la inclinación colectiva por personajes de la farándula... nada ni nadie influyó en la opinión de Gutiérrez Nájera.

El cronista no tuvo reparo alguno en discrepar con la "mayoría" y valientemente se opuso a una "defensa institucional" de los "valores artísticos" nacionales; con frecuencia disintió de la opinión "oficial" sobre un artista, un autor o una pieza. Citaré un ejemplo: a propósito de la presentación de *Haroldo El Normando*, de José Echegaray, el 4 de junio de 1882 en el Teatro Principal, los cronistas Juvenal y Enrique de Olavarría y Ferrari coincidieron en señalar el "buen desempeño" de la compañía de Prado; Gutiérrez Nájera advirtió las bellezas literarias de la obra, pero objetó: "*Haroldo el Normando*, visto en el Teatro Principal, esto es, con telones sucios, trajes descosidos, actores detestables y judíos de Jueves Santo, es un drama pésimo" [*Teatro II*, 355].

La crónica teatral reflejó el mundo exterior -hecho escénico- y el interior -la depuración intelectual- del poeta, y reveló las aspiraciones sociales y estéticas del hombre acorde con su devenir histórico.

### **Las vicisitudes del periodista**

Las crónicas y los artículos najerianos referentes el fenómeno escénico no estuvieron exentos de la premura impuesta por el oficio:

A esa hora [propicia para las pláticas amenas, intencionadas y ... de porvenir] gentiles damas, llego yo [...] *Amuser les gens qui passent, leur plaire aujourd'hui et recommencer le lendemain, voilà, mesdames, ma devise!* era la divisa que lucía Julio Janin en el prefacio de *Gil Blas*. ¿Qué cuantas crónicas escribiré? ¡Oh, señoras, el tiempo no es dinero, el tiempo no se cuenta, el tiempo es lo único que perdemos por placer! [...] El cronista ha de tener la celeridad frenética de Mercurio, ha de recorrer 46,811 metros por segundo o sea más de un millón de leguas cada día.<sup>43</sup>

El periodista denunció las luchas titánicas que tuvo que librar al enfrentarse con la hoja de papel en blanco, con el cajista que lo apremiaba y que le impedía corregir o repensar una idea:

---

<sup>43</sup> Vid. "Crónica", en *Obras inéditas* de Puck, p. 8.

Dejo, pues, que mi pluma, como un corcel que siente el cosquilleo de las espuelas, corra a todo correr por la vía carretera de una hoja de papel, perfectamente limpia; hasta que haya atravesado con la mayor facilidad que sea posible, el trayecto de tres, cuatro, cinco o seis columnas. [*Teatro I*, 111]

Sin embargo, en sus textos sobre teatro no hay nada de "maquinal": el cronista no se limitó a "llenar" las cuartillas reglamentarias, si bien, en ocasiones compartió con sus lectores la falta de estímulo para cumplir con su labor, siempre fue consciente del poder de su palabra y cumplió cabalmente con los requisitos mencionados por Díaz Dufó: medidos, salpimentados con la chispa de humor, profundos e incisivos, establecieron una cordial relación con sus lectores. "Sabios" y "frívolos" encontraron en la página najeriana una conciliación entre la palabra, el fenómeno escénico y las normas de sociabilidad; una nueva propuesta de democracia estética.

El proceso de factura de las crónicas teatrales najerianas es el mismo que experimentaron los escritores contemporáneos de Manuel Gutiérrez Nájera: sus crónicas también fueron "escritas de una sola vez, con maestría absoluta. [El cronista] va declarando sus ideas con el mismo ritmo con que van brotando de su mente. Y de esta manera nos permite asistir a los lectores al proceso de su pensamiento".<sup>44</sup>

El cronista establece una cercanía con sus lectores y no tiene reparo en hablar de las vicisitudes que tiene que sortear: el cansancio que la labor le impone, el esfuerzo por la caza de la noticia oportuna o la falta de novedades teatrales... todo eso que lo afecta:

Cómo correría mi pluma con un asunto tan vasto, tan amplio, tan hermoso [a propósito de *Aída*] ¡*Lástima grande [...] que esté de un humor tan negro, tan negro, tan supinamente negro! [...] Pero [...] ya lo he dicho, no quiero ya más artículos, ni más revistas, ni más crónicas, yo me eximo, como una salamanquesa me escabullo de entre los dedos del cajista; estoy aburrido, plenamente aburrido, no puedo trazar ni una sola línea; mi inteligencia está acometida de parálisis, tartamudean las frases en mis labios, ¡al diablo la consigna! [...] quiero estar a solas con mi hastío, desesperarme a mi sabor; ¡abajo los tiranos! ¡Plaza a un periodista que quiere proclamar su independencia! [...] Estoy cansado, no escribo.* [*Teatro I*, 144-145; la cursiva es mía]

---

<sup>44</sup> Julio Torri, "Prólogo" a Luis G. Urbina, *Crónicas*, pp. XVII-XIII.

La crónica teatral es también un espacio que recoge las penurias del periodista que ve transcurrir su vida sin horario fijo y que obligatoriamente debe dar noticia del acontecimiento teatral:

con la pluma, me equivoco, con el lápiz del cronista entre los dedos, trazo esos garabatos mientras el sueño, ese gran perezoso, besa mis pupilas. Es la una de la madrugada y acabo de salir de un *sudatorium romanun*: vengo del teatro. [*Teatro I*, 198]

Estableciendo una cercanía afectiva con su lector, el poeta lleva hasta la página periodística su aflicción por la falta de un estímulo vital:

pocas veces me ha acontecido lo que ahora. Tengo infinidad de asuntos para mi crónica, y en rigor de verdad no tengo ninguno. [...] Tengo mil cosas de que tratar; pero no quiero que hablemos de ninguna de ellas. [*Teatro I*, 240]

El escritor plasma la inconformidad del poeta por el tedio de una existencia monótona que le impide lanzar sus alas al campo de la imaginación, de la creación pura:

Digo copiando a Julio Lemaitre [Ganderax], que la única disculpa del cronista es la disculpa de Pierrot: "digo siempre lo mismo, porque lo mismo pasa siempre!" El mismo Sol, la misma Luna, las mismas estaciones, los mismos amores [...] los mismos libros con diversos nombres, vivimos de repeticiones. [*Teatro VI*, 405]

La crónica teatral ocupó un lugar importante en los diarios capitalinos. En la página periodística coincidieron las colaboraciones signadas por reconocidas figuras del ámbito literario -Manuel Payno, Guillermo Prieto, Justo Sierra, José Tomás de Cuéllar, Francisco Sosa, Luis G. Ortiz, Ignacio Manuel Altamirano, José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Luis G. Urbina.- y por cronistas especializados -Manuel Peredo, Manuel M. Romero, Javier Santa María, Enrique Chávarri, Enrique de Olavarría y Ferrari. Lejos de adoptar una postura radical, los primeros supieron reconocer la presencia de los cronistas informadores, respetaron su labor y elogiaron el talento de aquellos que hicieron gala de sus conocimientos para una mejor comprensión del espectáculo teatral.

Los literatos dieron a la prensa la crónica que se nutría del hecho escénico esencialmente y la que se alimentaba de éste y hacía patente su imbricación con el texto literario. El binomio que conforma el hecho teatral -texto y representación-,

propició que los hombres de letras optaran tanto por la crítica literaria como por la crítica dramática.

Al confesar su admiración por tres cronistas de teatro contemporáneos suyos, Manuel Gutiérrez Nájera ponderará las cualidades que él mismo desarrollará a lo largo de los diecinueve años que dedicó a reseñar el acontecer teatral de su momento.

La erudición, el pulcro manejo del lenguaje y, sobre todo, el respeto hacia los demás, serán los atributos que Gutiérrez Nájera elogiará en las crónicas teatrales de Alfredo Bablot, Manuel Peredo e Ignacio Manuel Altamirano.

De Alfredo Bablot, a quien definió como un "Proteo del periodismo", destacó que hizo de cada pieza suya era una "obra maestra":

*¡Cuánto conocimiento del teatro! ¡Qué erudición tan natural e ingenua! ¡Cómo se disfraza la censura más acre y más severa tras el dominio de una fraseología elegante y de una cortesanía caballeresca! [...] Proteo [...] reúne en sí de suerte peregrina, las cualidades del artista. Piensa, siente, juzga, compara, y echa sobre los hombros de su crítica -una matrona severa, majestuosa- la clámide recamada de un estilo juguetón, travieso, que corre, salta, brinca, ya muerde una cereza de las que llenaban la cestilla de Madame Sevigné [...] estilo suelto, franco, fácil, como la conversación de un hombre de mundo, y que a veces parece un cuchicheo entre bastidores; otras, una charla entre amigos a la hora del champagne, siempre seduce, siempre cautiva. [Teatro I, 110; la cursiva es mía]*

Gutiérrez Nájera consideró a Bablot una autoridad en la materia:

*Cuando quiera usted instruirse y conocer la síntesis de una ópera, examinarla con arreglo a las sabias doctrinas de la estética musical, y saber a qué atenerse respecto al mérito de su autor, yo tendré la honra de presentarla con Bablot, que es el único capaz en México de ejercer tan difícil magisterio. [Teatro III, 266]*

El magisterio de Manuel Peredo e Ignacio Manuel Altamirano aparecerá como una presencia constante en las crónicas teatrales de Manuel Gutiérrez Nájera.

Manuel Peredo (1830-1890) gozó del respeto de sus contemporáneos. En sus revistas teatrales publicadas en *El Siglo XIX* y en *El Renacimiento*, alude a un "viejo organista", un "buen amigo" que –a decir del Doctor Peredo- era un colaborador de *El Siglo XIX*,

voz autorizada que lo auxilia para emitir sus fallos sobre las obras musicales.<sup>45</sup> La templanza de Peredo fue la cualidad que Gutiérrez Nájera más admiró:

Las críticas de Peredo eran famosas, y a fe que con justicia. Sin pasión, sin excesiva severidad, cuando de autores noveles se trataba; *escribía de manera que, sin lastimar a nadie, fueran fructuosos sus consejos, útiles sus advertencias, fecunda su erudición.* [Crítica I, 416; la cursiva es mía]

Las "revistas" del Doctor evidencian su vasta cultura; para Manuel Gutiérrez Nájera la crítica de Peredo sobre el *Edipo*, de Martínez de la Rosa "es una obra acabada. Creo que ésta y la de *Medea*, obra de Altamirano, son las dos críticas dramáticas mejores de cuantas se han escrito en México" [Crítica I, 416].

El texto de Peredo al que alude El Duque Job fue publicado en 1868 en la columna "Teatros", dos entregas en *El Semanario Ilustrado*. Enciclopedia de Conocimientos Útiles: t. I, núm. 17 (21 de agosto), pp. 264 y núm. 20 (11 de septiembre), pp. 309-312; cinco años después Peredo modifica el texto -suprime los dos párrafos introductorios de la versión original- y lo vuelve a publicar en *El Artista*. Bellas Artes, Literatura y Ciencias. Revista Mensual, t. I (1874), pp. 145-155, bajo el título "*Edipo*. Tragedia de D. Francisco Martínez de la Rosa. Ensayo crítico". Peredo escribió el texto original cuando era ya un crítico maduro -contaba con 38 años y una vasta experiencia en el oficio. Es importante destacar que en la segunda versión el Doctor enfatiza el carácter del texto: "ensayo crítico".

El Doctor insiste en que es nula su autoridad en la materia y que sus juicios proceden de su experiencia personal: "mis apreciaciones, mías exclusivamente, como que no he hallado a la mano ningún juicio crítico de la obra del poeta español". En el ensayo es patente la experiencia de un hombre culto: Peredo hace un análisis intertextual del *Edipo* de Sófocles, el *Edipo* de Corneille, el *Edipo* de Voltaire y el *Edipo* de Martínez de la Rosa, advirtiendo las fallas de los tres primeros -errores señalados por "insignes y competentes censores"-; destaca los méritos de la obra española, no sin dejar de mencionar sus desaciertos -"un pequeño lunar haya quizá en esta parte del

---

<sup>45</sup> Vid. M. Peredo, "Revista teatral [Fecha: nov. 10]", en *El Renacimiento* (1869), t. II, núm. 46, p. 173. Altamirano avala la existencia del "viejo organista", "un profesor de música" quien asesora a Peredo vid. "Crónica de la semana"[fechadas: 1° may. y 4 dic.] , en *El Renacimiento* (1869), t. I , núm. 18, p. 237 y t. II, núm. 49, p. 212.

poema: la palabra *mesmo*, repetida con cierta afectación, tanto más inútil cuanto que no va acompañada de los otros arcaísmos coetáneos suyos"- ; reprocha a Martínez de la Rosa su falta de inventiva: el diálogo entre Edipo y Yocasta "es casi igual en la esencia al de Sófocles, y en la forma al de Voltaire", lo cual denota cierto servilismo.

Esgrimiendo los preceptos clásicos de la perfección formal -la exposición, la acción única, la trama o nudo y el desenlace-, Peredo alaba el acierto de las obras de Sófocles y de Martínez de la Rosa y se declara partidario de la propuesta dramática de Victor Hugo en lo que respecta a la inquebrantable "unidad de acción".

Como muchos de sus contemporáneos, el crítico mexicano considera el teatro como una escuela de costumbres y reitera que "el fin del arte es mejorar al ser humano":

reconozco que la moderna civilización hace más exquisita la sensibilidad, y así explico el disgusto que hoy causan los dramas sangrientos [...] considerada ahora la obra [...] a la luz de la filosofía moderna, surge desde luego esta cuestión: ¿la presentación de *Edipo* es provechosa?

Conmover al espectador, poner en juego la atención y el sentimiento del auditorio; el dramaturgo, en este caso Martínez de la Rosa, logra que la ficción se acerque a la realidad, cuida la originalidad en la pintura de los caracteres -"su Edipo no es un hombre arrebatado y caviloso como el de Sófocles, ni frívolo como el de Corneille, ni inconsecuente como el de Voltaire; el Edipo de Martínez de la Rosa es un hombre benévolo, amante de su pueblo, lleno de los más delicados sentimientos". La verosimilitud de los personajes, la versificación correcta -"un modelo de corrección de pureza y de armonía, sus endecasílabos tienen una entonación grave y perfectamente sostenida, no cansan, porque los personajes no hablan más de lo preciso"- son rasgos distintivos, señala Peredo, de esta obra bien acabada.

El ensayo finaliza con el comentario favorable sobre la representación del drama: el buen desempeño de Valero, la Cairón y los demás actores de la compañía y destaca los aciertos en el vestuario y la escenografía.

Cumpliendo cabalmente con las características del ensayo, Peredo alude al destinatario de su texto: un "lector amigo" con el que *comparte* su vastísima erudición.

El texto de Altamirano -al que alude Manuel Gutiérrez Nájera- escrito a propósito de la presentación de la *Medea* de Legouvé, originalmente fue publicado en dos entregas en 1875 , en *El Federalista*: t. VI, núms. 1381 y 1382 ( 29 y 30 de enero), p. 1; y fue reproducido en *El Artista*. Revista Mensual bajo la dir. de Jorge Hammeken y Mexía y Juan M. Villela, t. III (ene.-jun. 1875), pp. 96-111. Altamirano tenía 41 años y su magisterio intelectual era ampliamente reconocido por sus contemporáneos.

Considerado por Gutiérrez Nájera un modelo de crítica dramática, el ensayo de Altamirano está dividido en tres partes: I. La leyenda, II. La tragedia, III. Fisiología de la ejecución; tiene nueve notas del Maestro que demuestran su cercanía con la literatura griega y revela el universo literario del que se ha nutrido para sustentar sus juicios: Diódoro de Sicilia, Pausanias, Herodoto, Diderot y Lessing, las traducciones de Düntz, los estudios de Litlo Desalles, la *Geografía* de Strabón, la *Historia de Grecia* de Groore... Altamirano salpimenta el texto con citas en otros idiomas: inglés, francés y latín .

En la primera parte -"pequeño ensayo de crítica histórica sobre el personaje"- Altamirano hace gala de sus conocimientos sobre historia y literatura y muestra su desacuerdo con las teorías de Goore: "aunque sabemos que nuestras conclusiones [...] son contrarias a las de un eminente historiador moderno, tal vez el más eminente de los que han escrito sobre las cosas de la Grecia".

Partiendo de dos ejes constitutivos equipara a La Malinche con Medea, princesa proscrita:

Nosotros preguntamos: si la era de Carlos V hubiera sido la edad histórica de la Grecia, si los españoles hubieran sido griegos antiguos, si la historia no hubiera nacido aún, si La Malinche hubiera sido una monja cristiana, como Medea era sacerdotisa de Hecate, los supersticiosos compañeros de Hernán Cortés, que vieron muchas veces al apóstol Santiago combatir a su lado, ¿no habrían vestido a la traidora auxiliar con los arreos maravillosos que lo griegos dieron a la suya?

Valiéndose de los juicios de Artaud, traductor y crítico francés, hace una apología de la *Medea*, de Eurípides a quien considera un "fisologista" ya que es "realista en toda la extensión de la palabra", esto es "se manifiesta profundamente humano".

La segunda parte refiere el estreno de la tragedia griega y comenta las transformaciones que la obra sufrió en manos de Séneca, imitador de Eurípides, y posteriormente en las adaptaciones Corneille y de Legouvé.

El Maestro comparte los juicios de Voltaire y alaba "la sencillez majestuosa", la verosimilitud de los caracteres en la obra de Corneille, sin embargo, reitera la supremacía de la tragedia griega, superior en todas proporciones a la obra del autor francés.

Posteriormente, Altamirano se refiere a la "conferencia literaria" de Legouvé publicada en *El Federalista*, "que no es ciertamente un estudio literario acerca de su pieza, sino una conversación anecdótica". El autor francés refiere que "ha introducido la extraña innovación que consiste en no presentar a Medea como residente en Corinto, sino llegando fugitiva a la plaza pública de esa ciudad"; Altamirano celebra esta novedad que favorece el contraste entre el desventurado sino de Medea - madre infortunada, fugitiva, desamparada y repudiada- y el de Kreusa -"feliz desposada a quien todo sonríe en derredor".

Para Altamirano la obra original no llega a ser superada por la de Legouvé, éste, como Corneille, no supo captar el carácter universal de la protagonista -"Eurípides no ponía en escena un carácter vulgar, sino un carácter extraordinario; no dice lo que harían todas las mujeres celosas que tienen hijos, sino lo que hizo Medea"-; a los poetas griegos -puntualiza Altamirano- "no hay que tocarlos porque han sido los grandes fisiólogos del corazón humano"; la *Medea* de Eurípides concluye "nos hace el efecto del mar en calma, pero en una calma amenazadora [...] que de repente se desata feroz"; en cambio la de Legouvé "nos parece un huracán desencadenado desde los primeros momentos".

El Maestro comenta favorablemente la interpretación la Ristori: "la artista traduce con un realismo, con una sorprendente identidad" los sentimientos ambiguos del personaje: "loba, tigre", es la amante celosa; "sublime", es la madre piadosa; la actriz italiana -dice- ha "sobrepujado al poeta en su concepción [...] es de ella todo el mérito de la terrible catástrofe", de ella y no de Legouvé es el triunfo.

El destinatario del texto de Altamirano es un lector partícipe del goce estético que la cultura brinda; el crítico es consciente de su misión orientadora y, sin dejar el tono didáctico de su magisterio, sugiere que "Algunas notas solamente pueden indicarse para guiar al lector".

En lo referente a su estructura, los textos de Peredo y Altamirano son semejantes: meticoloso análisis de la obra y breve comentario sobre la representación. Texto literario y hecho escénico decantados en una prosa impecable y cuyo destinatario es el interlocutor medianamente instruido, ávido de enriquecer su espectro cultural.

Si bien Peredo declara la supremacía de Martínez de la Rosa sobre Sófocles, Altamirano considera a Eurípides la cumbre.

La erudición de Peredo y de Altamirano, patentizada en los análisis intertextuales que los dos críticos llevan al cabo de manera exhaustiva, y en la capacidad de ambos para advertir aciertos y señalar fallas, serán los rasgos que Gutiérrez Nájera elogiará en estos dos textos.

El 1º de mayo de 1878 -tres años después de la aparición del texto de Altamirano-, bajo el seudónimo Nemo, Gutiérrez Nájera publica en *La Libertad* una "Crónica teatral" a propósito de la interpretación de Giacinta Pezzana de Gualtieri de la *Medea* de Legouvé.<sup>46</sup> El texto presenta, en cuanto estructura, semejanzas con los de Peredo y Altamirano: inicia la crónica con un juicio crítico de la obra y advierte de la poca aceptación de que goza la tragedia griega en su momento; prosigue refiriendo, brevemente, la génesis de la poesía dramática y concluye con un comentario sobre la actuación de la trágica italiana.

Para el joven cronista -Manuel Gutiérrez Nájera contaba con 18 años-, la tragedia griega no constituye un gran atractivo para el hombre finisecular: "Francamente: Melpómene es ya una buena anciana, digna de figurar entre las colecciones típicas de Goya", aseveración que constata un cambio en el gusto del espectador que prefiere un

---

<sup>46</sup> Vid. "Medea", en *Teatro I*, pp. 77-82.

teatro más cercano a sus vivencias: "hoy no queremos a Sófocles, sino a Terencio"; un teatro que permita la identificación plena con el espectador:

nuestra época no comprende la pasión de Fédra, sino con el *puff* y los encajes de Madame Bovary o Diane de Lis. Necesitamos ver a Hipólito bajo los anchos pliegues de una levita bien cortada, para convencernos de que pertenece a la humanidad como nosotros; Sardou sucede a Sófocles ¡la tragedia se muere!  
[Teatro I, 78]

Al hacer la recapitulación sobre la tragedia, el cronista pone en claro su temprana adhesión a dos aspectos fundamentales en la concepción dramática: en Eurípides celebra la "maestría para delinear los caracteres" y el "arte con que logra aterrar o conmover"; esto es, la capacidad del dramaturgo para aprehender la esencia del hombre y comunicarla al espectador. Gutiérrez Nájera admira en los dramas clásicos la abstracción y la universalidad de todas las pasiones y sentimientos que afectan al hombre:

son la pasión misma encarnada de tal modo que en Medea no se ve a la mujer vengativa sino la venganza [...] y en Hamlet no se adivina a tal éste o tal otro personaje, sino a la humanidad, al hombre mismo, con todo su séquito de glorias y todo su cortejo de miserias.[Teatro I, 82]

Lector de los clásicos, privilegia el texto literario más que el hecho escénico y confiesa su admiración por el poeta griego a la vez que hace patente una devoción estética: "en mi sentir, Eurípides es el precursor de Shakespeare". Shakespeare es y será para Gutiérrez Nájera el modelo a seguir; el joven cronista, el poeta modernista, se empeña en encontrar los más remotos antecedentes para reconstruir la génesis artística del trágico britano, filiación que revela un soporte intelectual sustentado en el teatro considerado fundamentalmente como texto escrito, esto es debido a que aún pesa más en él su experiencia como lector que como crítico de teatro.

El cronista manifiesta francamente la presencia de lecturas que le han permitido nutrir sus opiniones: como sucedió con el texto de Altamirano, en la fresca página najeriana es evidente la cercanía con Victor Hugo; Schelegel dará luces al novel periodista en sus apreciaciones sobre los autores clásicos.

El joven crítico se ocupa de la *Medea* clásica y no de la francesa, a pesar de que fue ésta la versión que él como espectador presencié y, al igual que Altamirano, no profundiza en la adaptación de Legouvé. Es el personaje de Eurípides el que ha

capturado la atención de ambos periodistas: la Medea clásica "no es una mujer, es una leona", "no es madre", afirma emocionado Gutiérrez Nájera.

Gutiérrez Nájera, al igual que Altamirano, alude al desempeño y a las dotes interpretativas de las actrices que dieron vida al personaje. El joven Gutiérrez Nájera no oculta el entusiasmo que le provoca La Pezzana, ella, dice, "ha sabido revestir, dar forma, embellecer", ha *creado* el personaje; y si para Altamirano el mérito de la obra mucho le debe a La Ristori, para Gutiérrez Nájera es La Pezzana, no Legouv e, quien ha triunfado en escena: "mías bien que asombra, conmueve, sería menos artística, pero es mías verdadera".

Nemo confiesa su inclinación por el teatro francés: la actriz italiana alcanza un gran lucimiento como protagonista de los dramas contemporáneos, triunfó en escena porque "se desempeña mejor en el drama de Legouv e mías que en la tragedia clásica"; y aboga por la obra francesa que est  mías cercana al espectador "porque aquellos sentimientos son mías asequibles a nuestra inteligencia y a nuestra fantasía".

Gutiérrez Nájera hace patente su lectura del texto de Altamirano y establece una comparación entre Adelaida Ristori -mero icono referencial ya que no la conoció- y Giacinta Pezzana: "La Pezzana es la verdad. / La Ristori es el arte"; una representa lo conmovedor y la otra, lo contemplativo, dos posibilidades del acto escénico; en ese momento, el joven cronista se siente cautivado por lo primero.

Y si La Ristori representa lo contemplativo, el cronista la describe con elementos que pertenecen a la estatuaria, la pintura y la arquitectura, un rasgo de la escritura modernista.

Armando Partida concluye que

si efectuamos un breve cotejo entre las crónicas de Gutiérrez Nájera y Altamirano podemos concluir que los años de aprendizaje de Gutiérrez Nájera han concluido. Siguiendo el modelo meramente referencial, descriptivo de su "Medea", comparado con el ensayo de su maestro, Gutiérrez Nájera ha dado el paso que lo acerca al ensayo teatral para después, casi simultáneamente, entrar de lleno en el relato impresionista de sus crónicas gozosas.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Vid. Armando Partida, "Reseña a Manuel Gutiérrez Nájera. Obras V...", en *Literatura Mexicana* (1999), vol. X, núms. 1-2, p. 393.



## II

## FUNCIÓN DE LA CRÓNICA TEATRAL NAJERIANA

Las ideas de educación y progreso aparecieron desarrolladas mediante diferentes modalidades discursivas en la crítica teatral del último tercio del siglo XIX; los escritores finiseculares cultivaron la crónica teatral como medio masivo para enaltecer los valores morales, para propagar los bienes culturales, para incidir en la importancia total del progreso en las artes -principio fundamental de los teóricos y en general de escritores y dramaturgos.

El papel del crítico teatral se fue perfeccionando a medida que la crónica adquirió una mayor divulgación. "La crítica teatral puede remontarse a la calidad de un servicio voluntario y laborioso y ser un arte creador, casi hasta merecer la categoría de una filosofía del arte".<sup>48</sup>

### Jürgen Habermas

destacó las dos tareas que históricamente se encomiendan al crítico: la de mandatario (en el sentido de depositario de un mandato) y la de pedagogo y orientador del público: "En las instituciones de la crítica artística, literaria, *teatral* y *musical*, se organiza el juicio del público [...]. La nueva profesión correspondiente adquiere en la jerga de la época el nombre de juez del arte. Éste asume una peculiar labor dialéctica: se entiende como mandatario del público, pero simultáneamente como su pedagogo".<sup>49</sup>

Como cronista teatral, Gutiérrez Nájera asumió la responsabilidad intelectual del crítico: "juez del arte" y presencia mediadora entre el espectáculo y la sociedad: "Un periodista no es un hombre, es un nombre, es una publicidad que anda y que mira. Sus

---

<sup>48</sup> Armando de Maria y Campos "Sobre la crítica de teatro", en *Veintiún años de crónica teatral en México*, p. LI.

<sup>49</sup> Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, p. 52 apud Alberto Vital, *El arriero en el Danubio*, p. 81; la cursiva es mía.

ojos no son suyos simplemente, son los ojos de la multitud que ve por ellos" [*Periodismo y literatura*, 41].

"La tarea del cronista quedó fijada como educadora del público para que apreciara el buen teatro y la buena música".<sup>50</sup> Esta misión formativa del periodismo fue uno de los aspectos más destacados de la escritura najeriana.

Manuel Gutiérrez Nájera tuvo como propósitos de su crónica sobre teatro informar sobre todo lo relativo a las funciones escénicas presentadas en los coliseos nacionales, compartir el placer estético y consecuentemente contribuir al enriquecimiento intelectual de una élite, y manifestar sus preocupaciones de índole social. El cronista asumió un doble compromiso: guía intelectual y conciencia formativa propiciatoria de nuevas alternativas para un mejoramiento de la sociedad.

Los escritos najerianos estuvieron encaminados a formar opinión, a concienciar al lector y al espectador sobre la función didáctica de toda manifestación escénica. El crítico, desde una óptica personal, abordó lo relativo al fenómeno teatral con el propósito de explicar su trascendencia cultural, ética y social.

La crónica najeriana dio reseña del acontecer teatral de su momento, sin embargo, en la nota informativa hay una interpretación personal del hecho escénico por parte del cronista por lo que es evidente su intención de fomentar el conocimiento, de compartir su rico acervo cultural y develar los entresijos de la sociedad de su momento.

La llegada de una compañía, la presencia de los artistas, los descalabros y las buenas temporadas de empresarios, la representación de una obra, la calidad de un repertorio, los escándalos tras bastidores... constituyeron rico venero para que Manuel Gutiérrez Nájera llevara al cabo su labor informativa. Casi no hubo función de la que el cronista no diera cuenta; oportunamente la noticia fresca y la reseña salieron desde la mesa de redacción hasta el espacio íntimo del lector: "Ahora, lectores, no podemos separarnos por largo tiempo. La crónica ha de quedar escrita en la misma noche de la representación, antes de que el frío de la caja desempañe los anteojos" [*Teatro VI*, 269].

---

<sup>50</sup> Huberto Batis *apud* Carlos Monsiváis, *A ustedes les consta*, p. 28.

Testigo presencial del espectáculo, Manuel Gutiérrez Nájera rescata del anonimato una nómina de personajes de su momento -escenógrafos, directores de escena y de compañías dramáticas y operísticas que la historia "oficial" del teatro en México no registra-, y rectifica los elencos que aparecieron consignados de manera equivocada en la prensa mexicana.<sup>51</sup>

El cronista, un hombre de letras, parte del acontecimiento escénico, o lo toma sólo como un pretexto, para manifestar sus preocupaciones personales e insistir en la necesidad de impulsar el progreso cultural para el mejoramiento de la sociedad. También aboga por la subvención gubernamental que promueva espectáculos de calidad y que atienda las urgentes mejoras materiales de los coliseos capitalinos. La temática de algunas piezas dramáticas, óperas y zarzuelas propicia que la crónica teatral derive en cuestionamientos sobre la doble moral que rige a la sociedad de su momento. Gutiérrez Nájera aspira a formar una opinión en el lector/espectador e incitarlo a la reflexión sobre problemas éticos y sociales que le atañen.

Manuel Gutiérrez Nájera fue un lector crítico de su realidad, escritor y periodista asumió su compromiso como un intermediario entre el artista y el espectador:

Por más que digan los entusiastas de la prensa, no está encomendada al periodista la dirección suprema de la sociedad: es uno de los fogoneros que trabajan más activamente en acelerar la marcha de la locomotora, pero no es el conductor ni el maquinista. Arroja ideas en la caldera, visita los vagones para cerciorarse si no están rotos los vidrios o desquebrajados los asientos, despierta a los pasajeros que se duermen, inspecciona el camino, se asegura de que no falten tornillos a los rieles, y en caso de que descubra algún peligro, enarbola su bandera roja, salvando así, con oportunas advertencias, las vidas y las haciendas de los viajeros. [*Periodismo y literatura*, 164]

Los lectores de la crónica teatral fácilmente pudieron reconocer en la página najeriana sus vivencias: los recintos teatrales constituyeron un microcosmos, un coto social en el que coincidieron estratos sociales con características definidas. El periodista, observador innato, "cogió las cosas al vuelo" y capturó la atmósfera de esos espacios cerrados donde se llevaban al cabo los espectáculos escénicos:

el Principal es un teatro del hogar, al que van con sus familias los buenos burgueses que aún tienen algunas pesetas en la bolsa, y que allí, por lo mismo, perjudica a la empresa lo que sabe hacer Pí [Pina Penotti] tan donairosamente

---

<sup>51</sup> Vid. mi "Introducción" a *Teatro III*, p. LXV, y las notas 3, 15, 6 y 7 en pp. 115, 170, 304, 395.

para solaz de los hombres libres y amantes de la libertad que van a Arheu. [*Teatro VI*, 65]

Una naciente burguesía que día con día ocupaba los más altos peldaños de la escala política y social, concurría puntualmente al Gran Teatro Nacional, escenario de las funciones de ópera y drama. La presencia de estos "nombres que brillan, resplandecen y perfuman" [*Teatro VI*, 301-302] contribuía a dar un carácter fastuoso al recinto. Acorde con la imagen de prosperidad que el porfiriato trajo consigo, el Gran Teatro ofrecía a los menos adinerados tres espectáculos simultáneos: el que se llevaba al cabo *abajo* en las graderías, el del escenario y el desfile de personajes ricamente ataviados que desde *arriba*, en los palcos, hacían ostentación de su poder:

Sala brillante el domingo en el Teatro Nacional. Brillante, no por la luz, que sufría de cuando en cuando ciertas depreciaciones. Brillante por los brillantes. En plateas y palcos, las familias del general Porfirio Díaz, Romero Rubio, Rincón y Terreros, Escandón, Landa y Lozano, Lascuaráin y Landa, Knight, Goríbar [...] en suma, "el todo México" elegante. [*Teatro VI*, 271-272]

## A) LA LEYENDA DE ZEUIX Y LA CRÍTICA TEATRAL NAJERIANA

La eliminación progresiva del analfabetismo y la divulgación del acervo cultural en las publicaciones periódicas fueron dos factores que definieron el papel del crítico, éste no será ya más el apóstol del gusto, asumirá un compromiso y una cercanía con los lectores.

La presencia de los hombres de letras en periódicos y revistas reivindicaron el papel de crítico y censuraron la "comodidad" intelectual de muchos advenedizos, "gente fracasada en arte y en literatura", que encubrieron resentimientos personales e intereses mezquinos.

Consolidada la Independencia, y a la par del proceso de transformación nacional, la importancia capital del fenómeno escénico en la sociedad propició la aparición de

publicaciones propiamente teatrales: *El Apuntador* (1840-1841) -"el primer periódico especializado de América"-,<sup>52</sup> *El Museo Teatral* (1841-ca. 1842; 1856), *El Espectador de México* (1851-1852) *El Entreacto* (1856), *El Panorama Teatral* (1856), *El Teatro* (1869- ca. 1878; 1872-1874; 1881), *Revista Teatral* (1874), *El Libreto* (1875-1876), *La Revista Dramática* (1880), *El Teatro Cómico* (1890-1893), por citar sólo unas, dieron puntual testimonio del acontecer teatral en la Capital.<sup>53</sup>

La recapitulación de los trabajos de los escritores mexicanos que cultivaron la crítica dramática constituye una micro-historia que recupera las manifestaciones escénicas de su momento; "la crítica teatral del siglo XIX, entonces conocida como crónica, [también] cumplió una función social".<sup>54</sup>

"El crítico –señala Antonio Candido- se hace con el esfuerzo de comprender para interpretar y explicar".<sup>55</sup> La crítica najeriana procede de las experiencias culturales y estéticas del espectador sensible e informado y del periodista consciente de su trascendencia en la sociedad.

Marina Tsvietáieva contempla tres clases de críticos: el crítico-*constateur* o atestiguador que da noticias sobre el panorama cultural de su momento; el crítico-temporizador que certifica la validez estética de una obra sólo después de que ésta ha sido reconocida y decantada por su experiencia personal; el crítico *post-factum*, el lector honesto y culto que conjuga ambas cualidades en el texto periodístico;<sup>56</sup> Gutiérrez Nájera hizo gala de su versatilidad, producto de su gran experiencia como periodista y como escritor, y en su crónica teatral advertimos las tres posibilidades: el crítico-*constateur* fue el periodista que cumplió con su oficio y dio la reseña puntual de los eventos artísticos llevados al cabo en los coliseos capitalinos; el crítico-temporizador fue el lector profesional que dejó patente su gran caudal de

---

<sup>52</sup> Cf. Antonio Magaña Esquivel, *3 conceptos de la crítica teatral*, p. 25.

<sup>53</sup> Cf. María del Carmen Ruiz Castañeda, *Índices de las revistas literarias*.

<sup>54</sup> Boris Rosen Jélomer, *Obras completas III*, de Manuel Payno *apud* Armando Partida, "Reseña a Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras V...*", en *Literatura Mexicana* (1999), vol. X, núms. 1-2, p. 391.

<sup>55</sup> *Apud* Davi Arriguchi, "Movimientos de un lector"..., en *Conjuntos*, p. 280.

<sup>56</sup> Cf. Marina Tsvietáieva, *El poeta y el tiempo*, p. 40.

conocimientos en el texto sobre el fenómeno escénico; el crítico *post-factum* conjugó en la página periodística la sabiduría, la agudeza y la pericia del poeta/periodista, del cronista teatral, del espectador atento y del lector erudito.

Gutiérrez Nájera, un crítico *post-factum*, discurre que la crítica es una obra de creación más que la aplicación justa y razonada del criterio. En 1889, al referirse a Ignacio Manuel Altamirano señala que El Maestro es "crítico que es artista" [*Crítica I*, 362], y reprocha el que Ignacio Ramírez "no quiere hacer crítica que sea creación, y creación bella" [*Ibid.*, 361].

Al considerar la doble naturaleza del teatro -texto y representación; lo perdurable y lo efímero- Manuel Gutiérrez Nájera conjugó la crítica literaria y la crítica dramática; ambas le permitieron formular su opiniones sobre los diversos elementos y propósitos que conforman el espectáculo y reiterar su convicción de la función social del teatro.

El teatro como texto escrito y la *performance* -todos los preparativos del espectáculo y la sala con toda la receptividad de que es capaz el público- son las dos líneas de argumentación de la crónica teatral najeriana.

Gutiérrez Nájera es eco de los postulados dramáticos de los teóricos de su momento: las crónicas teatrales najerianas forman una red de lecturas e interpretaciones por parte de un lector solícito, de un espectador puntual; ambas experiencias conformarán las personales conclusiones sobre el fenómeno escénico del crítico teatral.

Los textos sobre teatro revelan una práctica discursiva crítica de la política cultural del Estado y de la moral oficial al servicio de la clase dirigente.

Gutiérrez Nájera compartió, como muchos de sus contemporáneos, el concepto de un gobierno patriarcal y convencido plenamente de que la base del progreso es la educación, aboga por una subvención gubernamental al teatro que contribuiría a la profesionalización de dramaturgos y actores, propiciaría las mejoras materiales de los inmuebles -signos inequívocos de la prosperidad económica- y fomentaría la creación de un público más culto:

¿No gustan *Los payasos*? [...] No se necesita un director artístico; lo que se necesita es un público de buen gusto. [...] mediante una buena subvención, pienso

que popularmente podría dotarse a México de ese artículo de primera necesidad.  
[*Teatro VI*, 442]<sup>57</sup>

Sabina Bermann advierte que "nadie puede liberar su inteligencia enteramente de las ideas de su tiempo", y el caso de Gutiérrez Nájera es un ejemplo de ello: el cronista teatral fue un crítico prisionero de su contemporaneidad y como tal asumió su papel de hombre moderno: reprobó las preferencias de una mayoría que favoreció las obras con temas insustanciales, sensacionalistas o de "aparato"; criticó a los autores que despojaron al texto dramático de la verosimilitud de los caracteres; hizo suya la propuesta de que el teatro debe reflejar el "aquí y ahora" y mostró su desacuerdo con el carácter "local" de las obras dramáticas, lo cual revela sus preferencias por el teatro español y francés -en boga en su momento-, prueba fehaciente de su modernidad:

Nada causa peor efecto en el teatro que una tragedia azteca o una aventura entre los apaches. Los indios están fuera de la comunión teatral [...]. Para que el auditorio se conmueva es necesario que los personajes calcen la espuela de los caballeros españoles o vistan el frac de los gomosos europeos. Las indias no saben más que hacer tortillas, y un Abelardo perteneciente a la honorable raza de nuestros peones de tajo, haría reír a los espectadores. Tan es así, que hasta las costumbres *modernas* de nuestra sociedad culta tienen que presentarse en el teatro dentro de un marco extranjero. [...] *Toda comedia cuya acción pase en México tiene que ser muy cursi.* [*Teatro III*, 280; la cursiva es mía]<sup>58</sup>

Es importante destacar en la crónica teatral najeriana la diversidad como tema del discurso: si bien Manuel Gutiérrez Nájera muestra muchas veces una oposición a la novedad y en algunas de sus crónicas encontramos una aparente contradicción en sus apreciaciones críticas -durante los primeros años como cronista teatral cuando su

---

<sup>57</sup> Emile Zola, por ejemplo, desapueba las subvenciones en cuanto éstas comprometen la libertad del escritor, sin embargo, aboga por la justa retribución monetaria del autor; cf. "El dinero en la literatura", en *El Naturalismo*, pp. 168, 171. En México, si bien continuamente los escritores demandaron una subvención gubernamental al teatro, cuando el gobierno otorgó fuertes sumas de dinero a compañías teatrales, la prensa y el público protestaron airadamente, como sucedió en septiembre de 1894 cuando el Ayuntamiento de la Ciudad de México otorgó \$1 380 a la compañía Sieni, cf. Elvira López Aparicio nota 5 a "Gerardo López del Castillo", en *Teatro VI*, p. 439.

<sup>58</sup> En general los contemporáneos de Manuel Gutiérrez Nájera coincidieron en estas apreciaciones sobre la dramaturgia nacional: "En México [...] pocos poetas se han dedicado a presentar nuestras costumbres en escena. [No hay] bastante patriotismo en el público para que el teatro represente la plaza de San Juan Ixtayopa, la casa de un comerciante en Maravatío o una calle de Moroleón. Los nombres mexicanos, otomíes o tarascos, de las cosas y las poblaciones, y que forman parte de nuestro idioma, se oírían como una profanación en un teatro donde se representan obras de Echegaray", *vid.* Vicente Riva Palacio, "Juan de Dios Arias", en *Los Ceros*, p. 198.

opinión respecto de alguna obra en particular o el desempeño de algún artista no son del todo favorables y años más tarde cambia radicalmente su punto de vista-, es obvio que el crítico está siempre dispuesto a un enriquecimiento de sus valores estéticos, a una renovación en su perspectiva, misma que se manifiesta en una aceptación consciente de un cambio de opiniones. Un ejemplo es el texto publicado en *La Libertad* el 21 de noviembre de 1883, donde el cronista transcribe un texto suyo publicado anteriormente el 16 de octubre de 1881 para reconocer las erróneas apreciaciones que sobre el Conservatorio había emitido.<sup>59</sup>

Una de las lecturas presentes en la formación de Gutiérrez Nájera fue el manual de *Retórica y poética o Literatura preceptiva*, de Narciso Campillo y Correa, publicado en Madrid en 1872, y reeditado en varias ocasiones durante el último tercio del siglo XIX.

El preceptista español dignifica la labor del crítico:

Generalmente el crítico es considerado como hombre que, no alcanzando a producir algo original, se entretiene en hacer anatomía de los que otros produjeron. Tal consideración es injusta en absoluto [...] el crítico representa en la literatura y las artes el oficio del juez; por tanto, deberá poseer las altas cualidades que para desempeñarlo se necesitan. Ha de tener *buen gusto, imparcialidad, ciencia y libertad*.<sup>60</sup>

En su desempeño como cronista de teatro, Manuel Gutiérrez Nájera hizo gala de las cuatro cualidades que Campillo atribuye a todo crítico:

1. **El buen gusto** fue resultado de la sensibilidad y la vasta formación intelectual del poeta/periodista, simbiosis que le permitió asimilar y decantar el fenómeno escénico.
2. **La imparcialidad** fue un principio ético que Manuel Gutiérrez Nájera demandó de todo periodista y que puso de manifiesto durante su desempeño profesional como cronista de teatro: los juicios críticos sobre artistas y empresarios que él conoció están exentos de la adulación fácil, de los señalamientos mezquinos. Sus opiniones personales, como él lo reitera, carecen de cualquier compromiso:

---

<sup>59</sup> Vid. "El Conservatorio de Música", en *Teatro III*, pp. 217-228.

<sup>60</sup> Vid. Narciso Campillo y Correa, *Retórica y poética...*, pp. 42-43.

el deber del crítico de arte no es capitular con el vulgo ni ceñirse a sus gustos, ni hacer la olla gorda a las empresas. [...] Yo no creo en el célebre sacerdocio de la prensa, pero tengo entendido que los periodistas no somos -o no debemos ser-, dóciles hojas movidas al antojo de los vientos. Tenemos un ideal que perseguir y aunque el público vaya a la zarzuela, aplauda las monadas de los perros sabios y menosprecie a la Ristori, no ha de cesar por ello nuestra propaganda. [*Teatro III*, 433]

3. **La ciencia** -"conocimiento claro y extenso de la naturaleza y de la sociedad, y además otro especial y profundo de la materia o materias sobre que ha de recaer el juicio", según Campillo-, se tradujo en las crónicas teatrales najerianas en la observación minuciosa del poeta que supo insertar en el texto sobre teatro las dudas y los descalabros de una incipiente burguesía frente al progreso;<sup>61</sup> del escritor inicialmente apegado a la tradición y que, de manera paulatina, se asimiló a los cambios artísticos que se gestaron en su momento.

En repetidas ocasiones Manuel Gutiérrez Nájera declaró que sus juicios sobre teatro y ópera procedían de su experiencia como espectador y que para emitir una opinión autorizada se apoyaba en preceptistas reconocidos -Aristóteles, Fétis, Scudo-, aseveraciones que avalan su honestidad como crítico, su filiación intelectual y también su modernidad:

Leo cuanto puedo de críticas y exposiciones musicales; escucho, con íntima fruición, a los amigos filarmónicos que bondadosamente me traducen los pensamientos de los grandes compositores [...]. Reconociendo mi ignorancia, busco apoyo en autores respetables, mas como suelo separarme de sus opiniones en algunos puntos, puedo incurrir en gravísimos errores. [*Teatro III*, 265]

4. **La libertad** -"fuente y compañera de la imparcialidad"- fue una aspiración vital del poeta, del crítico, del periodista: la libertad de la que gozó Manuel Gutiérrez Nájera fue ganada a pulso y quedó patentizada por el respeto que por él sintieron los editores de los periódicos donde trabajó, como lo señalé anteriormente.

---

<sup>61</sup> Cf. "¿Un público exigente?", en *Teatro III*, pp. 203-205.

Los escritores modernistas que cultivaron la crítica cuestionaron las atribuciones de los críticos. En un texto publicado el 19 de diciembre de 1882, José Martí resume la función del crítico de teatro:

para mí, la crítica no ha sido nunca más que el mero ejercicio del criterio. Cuando escribía juicios de dramas, callar sobre los malos era mi única manera de decir que lo eran. Puesto que el aplauso es la forma de la aprobación, me parece que el silencio es forma de desaprobación sobrada.<sup>62</sup>

La actitud de Manuel Gutiérrez Nájera fue coincidente con la propuesta martiana y entre 1876 y 1882, época de gran auge en la producción teatral de nuestro país, son realmente pocas las obras dramáticas mexicanas que le merecieron un espacio de reflexión: El silencio najeriano implícitamente desaprueba el "teatro nacionalista" que pretende definir una cultura local inexistente y que está en total desfase con los cánones impuestos por los dramaturgos europeos; la falta de talento de los jóvenes creadores que se proponen infestar los escenarios de la Capital es censurada por el crítico que rechaza la improvisación:

Para escribir comedias nos pintamos solos. Hay un Bretón de los Herreros en cada puerta y un don José Echegaray en cada esquina. Por de contado, cada uno de estos autores ha recibido muchos aplausos en su casa. Aquí la gloria no se escatima a nadie. En cualquiera redacción se vende a precios módicos. Hay un verdadero remate de genios nacionales. [*Teatro I*, 176]

José Peón y Contreras, Agustín F. Cuenca, Carlos Escudero, Juan Antonio Mateos, Alfredo Chavero, Alberto Bianchi, Federico Gamboa fueron los dramaturgos mexicanos que le merecieron comentarios a favor y en contra:

La *Eugenia* de Bianchi, aunque legítima, no puede ser habida en matrimonio con la literatura. [...] Si el señor Bianchi hubiera tenido la amabilidad de enseñarme su obra antes de enseñarla al público, yo le habría dicho sin vacilar: no es presentable./ Porque el drama del señor Bianchi, es malo. El único recurso que me sorprendió fue el ataque cerebral que sufre la protagonista./ ¡Ah! se me olvidaba: la protagonista sale dos veces a la escena: una para llorar, y otra para morir. [*Teatro I*, 241]

En José Peón y Contreras, el autor dramático más reconocido de su momento, reprobaba las fórmulas ya gastadas del teatro romántico: "desenlace que, como el de los

---

<sup>62</sup> Vid. José Martí, "Escenas norteamericanas. Carta a Bartolomé Mitre y Vedia", en *Obras completas I*, p. 1293.

dramas de Peón y Contreras, habíamos adivinado desde la primera escena" [*Teatro I*, 147]; Peón "vive, por ventura, entre nosotros, pero su imaginación está en la Edad Media" [*Crítica I*, 332].

Y pese a que en 1885 Gutiérrez Nájera considera que la dramaturgia nacional se empieza a consolidar -"Se ve [...] que cierto movimiento inicial comienza a manifestarse en el teatro, con justo beneplácito de cuantos quieren el adelanto de la literatura dramática" [*Ibidem*, 273]- y que hay obras rescatables -*En el umbral de la dicha*, de Peón; *Magdalena*, de José de Jesús Cuevas; *Margarita*, de Julio Espinosa; *La mejor venganza*, de Eduardo Noriega; *Después de la muerte*, de Manuel José Othón, [*Ib.*, 267-271]-, reconoce que los autores deben enfrentar el desinterés del público mexicano y los prejuicios de la crítica, la preferencia de ambos por el teatro europeo.<sup>63</sup>

En 1894 comenta favorablemente *La última campaña* de Federico Gamboa y augura que éste es un autor promisorio:

Gamboa tiene muchísimo talento y va afinando su observación notablemente. Ve claro, ve hondo, es perspicaz, y -lo que nunca huelga- tiene mucho ingenio. [...] Ahí tenemos un autor dramático, un verdadero autor dramático, no completo, no acabado [...] pero sí [...] muy vigoroso. [*Teatro VI*, 314]

El cronista opta por ignorar gran parte de los fiascos escénicos, sin embargo, emite sus juicios en contra de la producción dramática nacional carente de calidad: "Anoche debe de haberse estrenado un drama indígena que se titula *Entre la ley y la conciencia*. A mí me dan miedo esos `entres` en títulos de drama. Me ponen entre la espada y la pared, entre ir a las tandas e irme a acostar" [*Teatro VI*, 34].

En la última década del siglo XIX Gutiérrez Nájera vislumbra la falta de talentos en el panorama de la literatura dramática:

Las naciones hermanas de la América Latina, tan ricas en poetas líricos de poderoso numen, no tienen actores ni dramaturgos. México que registra ya en su legendario Mártires del Japón, queda satisfecho con esa honra y no produce otros mártires laicos destinados a sufrir pasión y muerte en el teatro. [*Teatro VI*, 21]

---

<sup>63</sup> El desdén del público por el teatro nacional también fue motivo de queja de críticos y autores del siglo XX: en 1939, Rodolfo Usigli escribe *La crítica de 'La mujer no hace milagros*, comedieta en un acto. El diálogo que sostienen, en el pasillo del Teatro Ideal, El Vendedor de Dulces y La Acomodadora pone en evidencia esta actitud: EL VENDEDOR comenta sobre la obra representada -"Dicen que es mexicana...", a lo que su interlocutora contesta: -"Si es mexicana, no la verá nadie"; vid. Usigli, *Teatro completo I*, pp. 895-896.

El teatro como espectáculo sucumbió ante la inminente popularidad de la novela y Manuel Gutiérrez Nájera señala que esta carencia de dramaturgos y actores hispanoamericanos de talento abre un nuevo derrotero a los escritores: el 23 de agosto de 1891, en *El Universal* publica una de sus "Charlas literarias" y, a propósito de la decadencia del teatro español que ha plagado la escena de sainetillos, zarzuelas y revistas de poca calidad, legitima la propuesta artística que proclama la autonomía intelectual latinoamericana: "Bien es verdad que lo mejor sería *seguir atentamente el desarrollo de la literatura sudamericana* y hacer debida justicia a sus representantes más conspicuos" [*Teatro V*, 116; la cursiva es mía].

La crónica najeriana constituye una experiencia ambivalente -la del lector y la del espectador- frente al evento teatral. Gutiérrez Nájera reconoce que es el texto escrito el que contribuye a la perdurabilidad de la obra dramática y que la representación escénica es una práctica efímera e inacabada.

La crítica literaria najeriana cumplió con el propósito formativo de la crónica: instruir y despertar la imaginación de sus lectores al depurar el texto informativo y llevarlo a los terrenos de la literatura y así contribuir a la formación de una élite letrada:

la crítica literaria no tiende sólo a ilustrar a los autores, señalándoles y demostrándoles el mérito o demérito de sus composiciones, sino a manifestar en qué estriba aquella apreciable dote y qué constituyen las menguas de las obras, para que los públicos vayan perfeccionando su gusto, y los literatos principiantes o los aficionados estudien y reflexionen bajo buenos auspicios y aprendan con adecuadas enseñanzas. Y es precisamente cuando se trata de obras de autores de cierta nombradía, tenemos hasta por indispensables su examen imparcial y su crítica razonada, porque con ellas es inminente el riesgo de que la fascinación induzca a trascendentales errores. [*Teatro I*, 9]

La página najeriana promueve la difusión del patrimonio intelectual de su momento: el cronista en numerosas ocasiones "prepara" al futuro espectador y anticipadamente le refiere los argumentos de los dramas y los libretos de las óperas y zarzuelas próximos a presentarse en los principales coliseos de la Capital.

Al ponderar el texto literario más que la representación, Manuel Gutiérrez Nájera se revela como un guía del itinerario cultural de su tiempo: un ejemplo es el texto publicado el 27 de abril de 1884 en el que extensamente refiere la leyenda y la historia

de Roberto El Diablo, concluye con el relato pormenorizado del argumento de la ópera de Meyerbeer y hace una valoración crítica sobre la misma.

Otras veces fusiona en el texto el personaje literario que dio vida a la partitura:

Me proponía hablaros de la Manón Lescaut que oísteis en la ópera; pero ya ayer lo hizo El Amigo Fritz, que es autoridad en la materia. Os hablo de la heroína [Margarita Gautier] porque, ¿no se debe a ella el triunfo de la ópera? ¿No es la inspiradora de esa música? [*Teatro VI*, 192]

El infatigable lector, siempre presente en el texto najeriano, detecta los aciertos y las fallas del texto literario en el que se basa un espectáculo escénico y en *La Libertad*, el 13 de enero de 1884, El Duque Job publica una de sus "Crónicas mundanas" en la que advierte pormenorizadamente las inexactitudes históricas del *Ruy Blas*, drama de Victor Hugo.<sup>64</sup>

La crónica teatral najeriana fue una página democrática en la que el cronista dio pruebas de su riquísima experiencia como lector. Romeo y Julieta, Roberto El Diablo, Guillermo Tell, Margarita Gautier, Hamlet, Lohengrin, Ruy Blas..., entes literarios antes que escénicos, transitan frecuentemente en el texto periodístico: los lectores cultos degustarán, gracias a una prosa refinada, una página *de literatura sobre literatura*; los menos informados encontrarán la orientación necesaria para lograr un acercamiento más pleno con la ópera y/o con el drama.

La crítica literaria también le facilitó el cumplimiento con la carga laboral -"Me proponía haber hablado en esta crónica de [*El autor de su desdicha*, drama de Alfredo Chavero], estrenado con mal éxito en el Teatro Principal. *Necesitaba, empero, el manuscrito*, y éste [...] hasta hoy ha llegado a mi poder" [*Teatro I*, 161; la cursiva es mía]. El cronista hace gala de sus dotes como lector culto, sensible e informado y al no poder asistir a una función recurre a su gran acervo intelectual y cifra su análisis en el texto escrito, de esta manera patentiza la importante presencia de los hombres de letras en el periodismo.

En su juventud, Gutiérrez Nájera confiesa su predilección por Émile Augier, sin embargo, con el tiempo lo calificará "obsoleto"; de Théodore Banville admira la

---

<sup>64</sup> Vid. "A la caza de gazapos", en *Teatro III*, pp. 279-286.

escritura pulcra -"en medio de la prosa brota el verso"-, cabe destacar que las compañías teatrales que actuaron en la Capital esporádicamente presentaron obras de dichos autores, lo cual nuevamente confirma la primacía del texto literario en las predilecciones de Manuel Gutiérrez Nájera, un "lector de teatro".

Para el cronista mexicano el espectáculo escénico no puede escapar a su carácter efímero, a su condicionamiento a una memoria colectiva que momentáneamente le confiere perdurabilidad, sin embargo, el lector profesional hará una lectura paralela del texto literario y de la representación -dramática y musical- y al advertir la supremacía, en algunos casos, de la página impresa le conferirá a ésta una autonomía que conlleva a la inmortalidad -"la palabra escrita nos encadena a la vida" [*Teatro V*, 43]-: el 17 de mayo de 1891 en *El Partido Liberal* al comentar las obras "de tesis" de Dumas, hijo, señala que

la tesis, lo que nos atrae, lo que nos subyuga, lo que nos obliga a discutir acaloradamente, es el pensamiento de Dumas encarnado en algún personaje que también es Dumas, ese Dumas constante y admirable que se pasea por todo su teatro [...]. *Casi pueden llamarse esas comedias conferencias dialogadas [...]* necesitan de la gran actriz, del gran actor [...], *pero también pueden vivir con vida propia sin esos intérpretes geniales [...]* pueden ser leídas, y leídas despiertan las propias ideas y levantan los mismos problemas que en el escenario; porque, en fin, allí oímos a Dumas disertando intensamente sobre algún punto del organismo social, y si nos complace que su lector o intérprete sea bueno, podemos eliminarlo acudiendo al volumen impreso, sin que por ello pierda su mérito esencial la obra misma. Las obras de este autor son personalísimas. Casi es mejor leerlas que oírlas. [*Teatro V*, 103; la cursiva es mía]

Las obras literarias, más que las dramáticas, de Dumas, hijo, ocuparon un lugar preeminente en los gustos de Gutiérrez Nájera: el crítico celebró en el teatro del escritor francés la autonomía de una obra que puede ser leída, que "puede vivir con vida propia" y no necesita de la colaboración del histrión para que perdure en la memoria colectiva; las obras de Dumas, hijo, advierte, son obras personales que encaran las tesis del autor: "son sugestivas", "señalan conflictos morales en los que todos podemos encontrarnos algún día"; y, afiliándose a un precepto esgrimido por los teóricos románticos, concluye que Dumas, hijo, logra conmover al espectador que ve llevados a escena los problemas de su momento.

La crítica dramática tuvo gran auge en Francia hacia fines del siglo XVIII. Los trabajos de Voltaire, Diderot, Rousseau y La Harpe -autores de la *Enciclopedia* (1751)- contribuyeron a sentar las bases de la crítica dramática moderna; las tertulias de salón y la aparición de la prensa periódica favorecieron la divulgación de los diversos enfoques sobre el fenómeno escénico.

En 1802, en *El Memorial Literario*, de Madrid, Juan Bautista Arraiza hace una crítica del *Otelo* de Shakespeare y de la interpretación -"a la manera francesa"- del actor español Isidoro Maiquez, texto que ha sido considerado pionero en su género.<sup>65</sup>

En México fue el cubano José María Heredia quien, en 1826, en las páginas de *El Iris*, la primera revista crítico literaria e ilustrada de Hispanoamérica, cultivó la crítica dramática.<sup>66</sup>

Los textos najerianos que abordan la crítica dramática constituyen un testimonio de los gustos y propuestas vigentes durante el último tercio del siglo XIX. El crítico insta a romper los viejos moldes del teatro romántico: el 17 de septiembre de 1882, M. Can-Can publica en *El Cronista de México* una "Crónica humorística", texto en el que arremete en contra de los dramaturgos que persisten en escribir a la vieja usanza. Haciendo gala de la ironía, recurso najeriano, el cronista confiesa que se propone escribir un "Manual del perfecto dramaturgo"<sup>67</sup> y apoyado en dos "aforismos" y dos "notas" censura la falta de talento de escritores que optan por el camino fácil de la refundición, de la copia burda y la "fidelidad" a los patrones del viejo drama romántico; Gutiérrez Nájera deplora la falta de originalidad de autores -"En lenguaje teatral, hacer una comedia vale tanto como refundir dos comedias en una, escrita incorrectamente y sin propiedad"- que abusan de la fórmula desgastada de los clásicos personajes -el hombre común, la mujer virtuosa, el noble-; de las tradicionales situaciones -el engaño, el consabido suicidio, el previsible desenlace-; de la forma artificiosa -"Los dramas de

---

<sup>65</sup> Cf. A. de Maria y Campos, "Sobre la crítica de teatro", en *Veintiún años de crónica teatral..*, p. XLIX.

<sup>66</sup> Vid. mi trabajo "*Ad Commemorandos renovandosque. José María Heredia y José Martí...*", en *Humanitas*. Anuario del Centro de Estudios Humanísticos de la UANL (2003), pp. 408-410.

<sup>67</sup> Vid. "*El castillo del fantasma...*", en *Teatro II*, pp. 390-392; *loc. cit.* pp. 391-392.

esta clase pueden estar en verso, pero no es absolutamente necesario"- y finaliza con una observación severa sobre el vestuario "oficial".

Gutiérrez Nájera crítica "los excesos" en que han incurrido los autores románticos y afirma que su teatro es obsoleto y no refleja la problemática del momento lo que impide que el espectador se identifique con él:

El romanticismo es una escuela falsa, híbrida, imposible. Trastorna las nociones del saber, echa por tierra los principios incontrovertibles de la moral eterna, equivoca las vías del arte y da muerte al gusto. La escuela romántica pudo tener razón de ser en otras épocas. Entonces fue como un desbordamiento del ingenio, durante tan largos años comprimido por las pesadas reglas de los clásicos. Pero ahora el romanticismo es una verdadera planta exótica.  
[...] El romanticismo no puede ser de nuestro gusto. [*Teatro I*, 176]

Reconoce la supremacía en la escena de los autores franceses -"Francia [...] es la nación que surte hoy de obras maestras y de obras discípulas a todos los teatros del mundo" [*Teatro V*, 95]. Los autores franceses que tuvieron constante presencia en los textos najerianos fueron Alexandre Dumas, hijo y Victorien Sardou, dúo que recogió en su producción dramática los conflictos del hombre y la mujer frente a la moral burguesa, temática que permitió a Gutiérrez Nájera ensartar en el hecho escénico sus personales reflexiones sobre la sociedad conyugal.

Victorien Sardou, el antípoda de Dumas, hijo, es para el cronista mexicano un escritor para el gusto de las masas:

es el talento dando forma bella a las preocupaciones y a los gustos del día, pero no es el talento que lucha fiado en su fuerza privativa o en la convicción de su conciencia [...] busca mañosa y diestramente aliados en el escenógrafo, en el cómico, en la gran actriz, en el sastre, en la modista, en el asunto de actualidad que ventilan los diarios [...]. *Como autor dramático, es el más talentoso y el más oportuno y el más hábil de los periodistas. De aquí procede su impersonalidad.* [*Teatro V*, 104-105; la cursiva es mía]

Gutiérrez Nájera desaprueba la obra "colectiva", como la de Sardou quien "no revive personalidades, no analiza espíritus, pero sí reconstruye grupos. Él distingue no el alma, pero sí el color de un período histórico. [...] Para Sardou no hay caracteres: hay pasiones y hay masa" y aunque "acepta" este teatro como producto del momento, afirma que responde a una moda y su vida acaba con la representación escénica: entretiene, divierte, conmueve o aterra. En la obra de Sardou hay "escenas diestramente combinadas", pero "el recuerdo que de ellas nos queda es el de las

decoraciones, el de los trajes, el de la impresión del terror que sentimos en alguna de las peripecias dramáticas, el de Sarah Bernhardt, en todo aquello que pudiera llamarse lo extenso y artificioso de la obra" [*Teatro V*, 103-107]; Gutiérrez Nájera se inclina por la obra "individual" -como la de Dumas, hijo-, que recoge el drama cotidiano del hombre y la mujer, obra que aspira a ser una "biografía" de los personajes.

La preceptiva teatral neoclásica apunta que el dramaturgo debe aspirar a la imitación de la naturaleza humana en lo universal, lo que conlleva a la verosimilitud de la trama y en el trazo de personajes y situaciones: "lo verosímil y lo universal coinciden y se exigen mutuamente";<sup>68</sup> postulado que aparece en los juicios najerianos sobre la producción de Sardou y Dumas, hijo, a las que me referí anteriormente.

Gutiérrez Nájera demandó en el autor dramático, y en todo artista, la originalidad que tan bien definió Catulle Mendès, autor decantado por el cronista: "para igualar a los grandes, lo mejor es no imitarlos, sino ser de otro modo" [*Teatro VI*, 380]; la "impersonalidad" para Manuel Gutiérrez Nájera se logra cuando el autor es capaz de dar autonomía a su obra escénica, cuando ésta aprehende los conflictos humanos:

Tener escuela es encerrarse; es recibir la luz por una sola claraboya, como los presos. Un escritor que dice -Soy realista-, o -Soy romántico-, es como el fatuo que para hacerse valer dice que pertenece a una familia noble. El escritor debe decir -Soy yo!- Yo, es decir, un hombre para quien nada humano es extraño. [*Crítica I*, 306]<sup>69</sup>

Para el crítico teatral en el fenómeno escénico debe darse una perfecta comunión entre el autor, el intérprete y el público, por lo que celebra los aciertos y señala las fallas de los autores y compositores del momento, de los actores en boga; reprueba la relajación social de una colectividad que busca espectáculos ligeros para dar rienda suelta a su mal comportamiento.

Los preceptistas neoclásicos -Boileau, Rapin y Luzán- establecieron que la sola inspiración no basta para producir una obra, el autor *debe* recurrir a la técnica -"quien escribe sin principios ni reglas se expone a todos los yerros imaginables [.....] El solo

---

<sup>68</sup> Rapin *apud* Guillermo Carnero, "Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral", en *Estudios sobre el teatro..*, p. 21.

<sup>69</sup> Principio enarbolado por los modernistas, *vid.* José Martí, texto citado en la nota 75 de esta tesis.

ingenio y naturaleza sola no bastan, sin el estudio y arte, para formar un perfecto poeta"-<sup>70</sup> Gutiérrez Nájera hace suyo este principio y en sus crónicas teatrales demanda que dramaturgos, compositores, libretistas, actores e intérpretes den muestras palpables de su talento, sí, pero también deben hacer ostensible su preparación, es decir, aboga por la profesionalización de autores y artistas.

Los neoclásicos consideraron necesaria la subvención gubernamental a las artes escénicas "dada la importancia del teatro en materia de moral colectiva", aspecto en el que discreparon los románticos y que fue aceptado por Gutiérrez Nájera.<sup>71</sup>

El *Manual de literatura* (1842-1844) de Gil de Zárate se mantuvo vigente desde la segunda mitad del siglo XIX hasta principios del XX; el autor español establece que los fines de la belleza son "instruir, persuadir y deleitar";<sup>72</sup> mismos propósitos que Gutiérrez Nájera confiere a la obra dramática.

La belleza, fin único del arte, belleza que no se suscribe a ningún canon –"lo bello, sin distinción de escuelas ni literarias tendencias" [*Teatro I*, 21]-, es un postulado modernista que aparece en las crónicas teatrales najerianas:

Yo de mi sé decir que jamás [...] busco en los dramas una tesis, o una demostración, o un axioma de matemáticas. Cuando pretendo instruirme, voy a la cátedra; cuando pretendo moralizarme leo algún libro de ética. El teatro no es ni una cátedra, ni un púlpito. *Si el autor realiza simplemente la belleza, cumple su tarea.* [*Teatro II*, 275; la cursiva es mía]

El 12 de octubre de 1890, El Duque Job destaca los méritos de *La hija del rey*, de Peón y Contreras:

*¿Qué es romántica?.. No lo niego. Pero éste no es un defecto. ¿Será defecto en una mujer el ser muy blanca? A mí me gustan las poesías de Lamartine y me gustan las novelas de Zola, como me gustan las mujeres rubias y las mujeres morenas, siempre que sean bellas.* [*Teatro V*, 52; la cursiva es mía]

Manuel Gutiérrez Nájera es un hombre de su tiempo que participa de los gustos y contradicciones que se dieron en el último tercio del siglo XIX. El crítico advierte que el

---

<sup>70</sup> Luzán, *Poética*, 126, 537 *apud* Carnero, *op. cit.*, p. 14.

<sup>71</sup> *Vid.* pp. 40, 83, 91, 117 y la nota 57 de esta tesis.

<sup>72</sup> Cf. Antonio Gil de Zárate, "Sección tercera. Principios filosóficos comunes a todas las composiciones literarias. Capítulo I. De la belleza, de la creación de lo bello y del buen gusto", del *Manual de literatura*, pp. 53-60.

público mexicano tiene una desmedida afición por un arte "importado" carente de calidad, y si algunas veces, siguiendo los lineamientos de los preceptistas románticos - Campillo entre ellos-, confiere a los espectadores el derecho de aprobar o reprobar una pieza, siempre censurará la mala educación de una mayoría indiferente a los talentos de compatriotas y fustigará la proclividad colectiva por los espectáculos "ligeros" y picantes:

un público necio y descontentadizo por naturaleza; un público dispuesto siempre a censurar cuantas obras no reciben el aplauso de los teatros extranjeros; un público cuyo estragado paladar gusta tan sólo de las ridículas farsas de Offenbach. [*Teatro I*, 41]

Arte importado por el que él también se inclinó, obras "ligeras" que llegó a aceptar como producto de los tiempos.

Ya en sus primeros años como cronista de teatro, Gutiérrez Nájera define las características y finalidades del arte escénico, mismas que fueron apuntaladas por los preceptistas románticos que, a manera de cala, cité anteriormente: el 16 de mayo de 1880 en *El Republicano*, a propósito de *La mariposa* de Leopoldo Cano, señala que la moral es la base sólida del teatro y que ésta debe correr fluidamente en la obra: "la moral escénica no se enseña por medio de sermones, sino por medio de ejemplos y de hechos; no debe encerrarse en las palabras ni en los diálogos, sino en la misma acción dramática" [*Teatro I*, 186]; concepto que los críticos y teóricos del último tercio del siglo XIX mantendrán vigente:

El fondo moral que la obra tiene se ve claramente sin necesidad de que el autor se encargue de predicarlo por boca de uno de los personajes. El autor jamás se debe subir al púlpito para esclarecer sus intentos, pues deben quedar suficientemente esclarecidos en el curso de la fábula.<sup>73</sup>

Reitera que en la estructuración de la trama y de los personajes, el autor debe cuidar la verosimilitud de los mismos con la finalidad de que la obra logre una mayor identificación con el espectador.

---

<sup>73</sup> Vid. Armando Palacio Valdés y Leopoldo Alas, *La literatura en 1881*, p. 57. Ignacio Manuel Altamirano consideró que, en toda obra, la moralidad debe desprenderse de la acción no del diálogo, vid. "Recuerdos de la semana", en *El Monitor Republicano* (13 oct. 1868), en *Obras completas VII, Crónicas t.1*, p. 87.

Gil de Zárate afirma que el drama es un espectáculo dinámico y colectivo que invita a la participación activa del público; el dramaturgo debe fustigar la conciencia de los espectadores -"el mayor mérito de un poeta dramático consiste en procurar [...] que nunca esté tranquilo el ánimo de los espectadores sino siempre incierto y turbado"-<sup>74</sup> precepto defendido por los críticos dramáticos del último tercio del siglo XIX, Martí uno de ellos.<sup>75</sup> Gutiérrez Nájera sostiene que el mayor triunfo para un autor dramático no es el aplauso sino la trascendencia de la obra en el ánimo del espectador, la capacidad de unificar, mediante la obra, las múltiples posibilidades de recepción:

Presentar [un] cuadro [de honor e hidalguía, un cuadro verdaderamente caballeresco] ante un público formado de elementos tan heterogéneos, de elementos contrarios a la intención del poeta, y conmover con él a los espectadores, es lograr un gran triunfo, es alcanzar una señalada victoria. [*Teatro I*, 21]

El crítico mexicano está convencido de que el teatro debe compendiar la realidad de su época y que debe responder a las necesidades artísticas de la "época actual y el sentir unánime de la sociedad; reflejo de las costumbres y sentimientos" [*Teatro V*, 166], principio que toda crítica, desde Aristóteles hasta Boileau, ha enunciado. En marzo de 1882, El Duque Job rechaza la "arqueología teatral", obras de viejo repertorio que las compañías españolas, como la de Pedro Delgado, se proponían dar a la escena mexicana<sup>76</sup>

¡A qué darse el trabajo de ir al teatro, si la compañía pone en escena las obras clásicas del repertorio que provocó la admiración de nuestros abuelos y que nosotros leímos con avidez en los primeros días de nuestra infancia [...]. Ya corrieron los años y no es hora de cantar en el teatro las octavas bizarras de Zorrilla. [*Teatro II*, 307, 309]

Gutiérrez Nájera alabó en la obra dramática el sello personal del autor, la fábula ingeniosa, la versificación fácil, el estudio profundo de las pasiones, la exactitud en el diseño de los personajes, los caracteres perfectamente sostenidos, la maestría en el desenlace, el apego a la perfección formal, la verosimilitud en el trazo de situaciones y

---

<sup>74</sup> Gil de Zárate, *op. cit.*, "Sección sexta. Composiciones dramáticas", pp. 121-145.

<sup>75</sup> Cf. José Martí, "La cadena de hierro. (Drama de Agustín F. Cuenca)", en *Revista Universal*, t. XI, núm. 198 (27 ago. 1876), p. 2 y pp.63-64 de esta tesis.

<sup>76</sup> Vid. "Las flaquezas del señor Delgado", "Sangre y degollina..." y "Pedro Delgado y los dramas de Zorrilla", en *Teatro II*, pp. 307, 309, 310-313, 314-318.

personajes: "En mi juicio, la moral debe desprenderse de la acción, de la urdimbre dramática, de los caracteres de los personajes" [*Teatro I*, 104].

En general, Manuel Gutiérrez Nájera se inclina por un teatro útil, tribuna de ideas para el mejoramiento de la sociedad, cifrado en la observación y la crítica de los problemas de su momento; un teatro caracterizado por la belleza de pensamiento y la intención didáctica: "pintar a la sociedad tal como existe, escudriñar sus más recónditos secretos y escarnecer el vicio poniéndole en parangón con la virtud, tal es el objeto que el poeta dramático debe proponerse" [*Teatro I*, 48].

El dramaturgo dice Gutiérrez Nájera -de acuerdo con los preceptos románticos- debe fustigar la conciencia del público, pero debe cuidar el decoro:

el que escribe para el teatro, escribe para el público que a ese recinto concurre, y si no se halla animado por el afán de enseñanza, por la doctrina, por el elogio de la virtud y de la moralidad, su intento de alcanzar un aplauso fracasará. [*Teatro II*, 135]

Para Gutiérrez Nájera en la obra escénica el dramaturgo y el actor constituyen una entidad inquebrantable:

Entre el gran poeta y el gran actor hay más que parentesco. No desciende éste de aquél: son coexistentes [...]. 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 es una obra maestra hecha hace siglos, es el privilegio de los grandes actores. [*Teatro VI*, 311]

Y aunque como espectador no conoció a ciertos actores de mérito, como Rafael Calvo y Revilla, sí los tuvo como modelo: lo único que un actor debe a su público -señala- es una buena actuación; el artista debe entregar su vida al arte,<sup>77</sup> y debe mantenerse alejado del amor al aplauso y a la adulación.

Coincidente con los preceptos esgrimidos por Campillo, insiste en la indispensable preparación intelectual -la permanente disciplina y el constante estudio- de dramaturgos y actores; compositores, libretistas e intérpretes en el caso de la ópera: nada escapa al culto "espectador" que en marzo de 1894 critica al actor Monsieur

---

<sup>77</sup> Cf. M. Can Can, "Bric-à-Brac", *El Republicano*, 8 ago. 1880, recogida como "Entre bastidores", en *Teatro I*, p. 273.

Maury, quien en el primer acto de *La dama de las camelias* aparece tocando una obra de Jules Massenet:

-¡Qué toca usted- le pregunta Margarita

-Un *rêverie* de Massenet- responde él.

Señor Maury, Massenet nació en 1842 ¿Qué escribió *rêveries* en la lactancia?

[*Teatro VI*, 282]

Estos señalamientos indudablemente contribuyeron a enriquecer los conocimientos de un público que no tenía acceso a la cultura escrita y a mejorar la apreciación musical del espectador de clase media.

Gutiérrez Nájera rechaza la improvisación de artistas que carecen de talento y cultura y censura la presencia en escena y actores y cantantes que no saben retirarse cuando sus cualidades interpretativas han mermado:

El señor Monteleone, por ejemplo, es un actor retirado, un actor que ha caído en desuso. Pero el señor Monteleone cree que sabe hacer comedias. Porque las ha hecho [...] y hasta las ha deshecho. Pero no le da cuenta de que hay diversos modos de hacer obras dramáticas. Unos las hacen solos, comúnmente, y éstos son los autores; y otros las hacen trizas delante del público, y éstos son los cómicos. [*Teatro VI*, 442-443]

El crítico confiere una gran responsabilidad al actor en el buen éxito o el fracaso de la obra: "el cómico, crea el papel, dirige la batalla, la gana y la cobra. Si hay silbidos, silban al autor; pero si hay aplausos, aplauden al cómico" [*Ibidem*, 442];

el actor es dueño del personaje: lo clasifica, le fija lugar determinado, y entra dentro de él como dentro de una armadura de hierro para él hecha: armadura que no cambia de pliegues, que no se acorta ni se arruga, que es la misma. [*Teatro*, 65]

En lo referente al ámbito musical reitera la ambivalencia del arte lírico -canto y representación escénica-, exige el cuidado de fondo y forma y en el caso de óperas de tema histórico, aplica un precepto romántico -"El poeta ha de tener en cuenta el papel que representa el personaje, la situación que ocupa, su nacimiento, su educación, el siglo y la nación a la que pertenece" [Gil de Zárate, *op. cit.*]- y señala la importancia de un argumento que se apegue a su realidad: el libretista y el compositor deben dotar a sus personajes de verosimilitud.

Reitera que la ópera y la zarzuela son espectáculos visuales y auditivos por lo que demanda del intérprete una doble responsabilidad: la del cantante y la del actor;<sup>78</sup> la trascendencia de la obra musical –afirma- depende del artista que pisa el escenario; el compositor, en general, está destinado a no persistir:

Un compositor escribe; traza en el papel esos escarabajos que llamamos notas; se oye a sí mismo y siente que ha expresado con verdad o con calor sus sentimientos. Abro la partitura del compositor y a mí me parece un logogrifo. [...] El compositor musical, para ser apreciado por los profanos [...] Ha menester del ejecutante o del cantante. Y el ejecutante y el cantante, para transmitirnos la idea o el sentimiento del autor, necesita hacer suya esa idea o ese sentimiento. ¡Qué gloria tan extraña! Para que subsista, requiere colaboradores póstumos. [...] Se dirá que acaece lo mismo a los autores dramáticos, pero no es exacto. La obra original de éstos queda escrita o impresa. Y estos colaboradores, estos traductores de un pensamiento musical, ¿qué gloria obtienen? [...] Del canto nada queda sino en la memoria o en el corazón de aquellos que lo oyeron. [...] Y sin embargo, ellos son los más felices, porque ven la gloria más de cerca, más de carne. [*Teatro V*, 46-47]<sup>79</sup>

Para Gutiérrez Nájera una buena partitura no es suficiente para consolidar el buen éxito de la ópera -y de la zarzuela-: además de una buena interpretación, también requiere de una escenografía apropiada y un vestuario adecuado al argumento:<sup>80</sup> el cronista manifiesta su disgusto al ver en escena un Romeo con 80 kilos de peso y una Julieta pasada en años; protesta en contra de los trajes "oficiales" -como la infaltable sábana en la escena de la locura de *Lucía*-, y celebra el trabajo de escenógrafos y directores que han cuidado todos los detalles de la representación y se han asimilado a nuevas propuestas escénicas:

La contribución quizás más relevante para la labor de rescate del contexto del espectáculo decimonónico, contenida en las crónicas teatrales de Gutiérrez Nájera, son sus atentos y detallados comentarios sobre las técnicas y decorados escénicos de los espectáculos. [...] Gutiérrez Nájera es el primer cronista que nos informa sobre el uso de telones, sobre cambios de escenas y escenografías de tipo naturalistas realizadas en los escenarios [de la capital...]. Sólo a través de sus textos podemos entender el proceso de transformación de los escenarios capitalinos influenciados por los principios naturalísticos de Émile Zola, según los

<sup>78</sup> Cf. El Duque Job, "Cartas del Jueves. La ópera", *El Partido Liberal*, 22 sep. 1892, recogida como "La compañía de Sieni en 1892", en *Teatro V*, pp.184-185.

<sup>79</sup> Sobre este aspecto *vid.* "El violín de Sarasate", en *Teatro V*, pp. 40-41.

<sup>80</sup> *Vid.* "Una *Lucía* cantada por coristas" y "Sin escenografía, sin vestuario, sin cuerpo de baile", en *Teatro III*, pp.131-133 y 145-151.

cuales había que hacer percibir al espectador el espacio y el tiempo verdaderos de la acción.<sup>81</sup>

La estrecha vinculación del teatro con los problemas sociales de su momento demandará consecuentemente una participación reflexiva del público: "la verdadera comedia tiene tantos personajes como espectadores hay";<sup>82</sup> el crítico reconoce la capacidad estética del receptor como una cualidad universal: "No faltará quien atribuya el fiasco de [*El ángel guardián*] al 'afrancesamiento' del público. Dejad a Francia tranquila! La *buena música* española [...] gusta ahora tanto como en los tiempos de Zamacois" [*Teatro VI*, 82; la cursiva es mía].

Para Gutiérrez Nájera el teatro tiene un compromiso social, por lo que toda obra, aún la comedia, debe incitar a la reflexión -"Nosotros vamos al teatro a divertirnos [...]. Queremos reír pero con peso y medida. Que la comedia, al hacernos reír, nos haga pensar" [*Teatro I*, 177]-, se pronuncia en contra de las obras "ligeras", intrascendentes y acepta la función de las obras catárticas que en épocas de crisis y catástrofes sólo aspiran a divertir -como las de Pina y Blasco- "el público se ríe y paga. Para los tiempos que corren eso basta" [*Ibidem*, 153]. El crítico demanda una participación activa por parte del espectador:

Lo que debe primeramente buscarse en el teatro es la representación de la vida real, y como raramente acaece que disertemos sin cesar sobre filosofías y otras lindezas, la moral no debe desprenderse de los discursos más o menos discretos, de los personajes, sino de la misma trabazón dramática; por modo que no es el poeta quien la desentraña y hace mostrador de ella, sino el espectador que la percibe y la comprende. [*Teatro I*, 186]

Escritor modernista, hombre moderno, Gutiérrez Nájera toma y hace suyos los planteamientos sobre el fenómeno escénico que los neoclásicos postularon: utilizar el arte o la literatura de modo que la enseñanza se adquiriera involuntariamente y nada más factible para este propósito que el teatro y consecuentemente la crónica teatral. El cronista acepta uno de los principios más reiterados en las poéticas y manifiestos neoclásicos: la función didáctica del teatro.

---

<sup>81</sup> Vid. Giovanna Recchia, "La contribución de Manuel Gutiérrez Nájera en la recuperación de la memoria..." en *Memoria...*, pp. 241, 242.

<sup>82</sup> Cf. M. Can-Can, "Memorias de un vago", en *El Cronista de México*. 3ª época, núm. 93 (12 nov. 1881), pp. 733-734.

Las crónicas teatrales najerianas son el resultado de una búsqueda equilibrada entre el compromiso periodístico y la confrontación constante de los principios estéticos y la moral de su momento.

Observador atento, Gutiérrez Nájera, conjugó fenómeno escénico y vida, espectáculo y realidad, concluyendo que el teatro es, ante todo, una representación artística de la vida.

Los resquebrajamientos de las relaciones conyugales, la moral femenina en una sociedad masculina, temas del teatro de tesis de Dumas, hijo, y de las obras de Sardou, derivaron en una crítica social por parte del cronista y tuvieron como claro propósito incitar la reflexión del espectador y/o el lector -el que asiste a un espectáculo para divertirse, el que lee la crónica con el deseo de mantenerse informado-; con el espectador/lector Gutiérrez Nájera comparte sus puntos de vista sobre dos valores hegemónicos de la sociedad porfiriana. La crónica teatral y el teatro rebasan, en este caso, sus propósitos: para Manuel Gutiérrez Nájera ambos -texto periodístico y texto dramático- deben trascender en el ánimo de una colectividad

En todo espectáculo escénico es fundamental la presencia del empresario. Gutiérrez Nájera considera que el arte es un fiel reflejo de su tiempo y que el materialismo que impera propicia que teatro y ópera estén en manos de mercenarios:

Un empresario no es un filántropo, no es un protector del arte, no es un mecenas [...]. Un empresario es un comerciante que compra para su venta aquello que gusta más, aunque sea de mal gusto. [...] El público es su marchante. [*Teatro V*, 181]

Manuel Gutiérrez Nájera consideró el fenómeno teatral como una manifestación estética y social, una experiencia sincrética en la que debe existir una perfecta armonía entre autor, obra, intérprete, empresario, representación, público; al puntualizar los aciertos y los defectos de cada uno de ellos, el crítico reafirmó y depuró sus puntos de vista, opiniones que estudiadas en conjunto pueden ser consideradas como una poética najeriana sobre el hecho escénico.

Refiere Luzán en su *Poética* que el reflejo de la realidad por medio del discurso artístico o literario puede afrontarse tomando como objeto seres o hechos individuales aislados

en su singularidad -imitación *icástica*- o bien dotando de alcance generalizador la representación de lo concreto, de lo universal -imitación *fantástica*. La imitación icástica es la del pintor que realiza el retrato realista de una persona determinada, la segunda puede resumirse en la leyenda de pintor Zeuxis que "para pintar a la famosa Helena no se contentó con copiar la belleza particular de alguna mujer, sino que juntando todas las más hermosas tomó de cada una aquella parte que le pareció más perfecta , y así formó, más que el retrato de Helena, el dechado de la misma hermosura (p. 170)".<sup>83</sup> Considero que la experiencia de Zeuxis es similar a la de Manuel Gutiérrez Nájera: sus crónicas teatrales revelan la lectura cuidadosa de los manuales de retórica de los preceptistas clásicos, neoclásicos y los de estirpe romántica en boga en su momento; en su crítica teatral no es patente la filiación a una teoría en particular, sino la "recuperación" de varias; los textos najerianos, en conjunto, constituyen un rico baremo del panorama cultural del último tercio del siglo XIX.

## B) TRES CALAS SOBRE EL TEATRO MEXICANO

El teatro mexicano no gozó, es cierto, de la predilección del cronista:

la causa principal de que la mayor parte de las obras teatrales mexicanas sean el palpitante objeto de una crítica tan severa como imparcial, estriba en que sus autores han considerado el teatro como un corredor de la Escuela Preparatoria, como una plaza pública, como el Congreso, en el que todos gritan, todos se contradicen y ninguno se entiende. [*Teatro II*, 135]

Sin embargo, en sus apreciaciones críticas se ocupó de autores nacionales de su momento: los consagrados, como señalé anteriormente, le valieron el comentario a favor o en contra; otros de menor valía -desconocidos o ignorados por la crítica actual

---

<sup>83</sup> Cf. Guillermo Carnero, "Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral", en *Estudios sobre el teatro...*, p. 17.

como el dramaturgo Fernando Segura y el compositor Lauro Beristáin- aparecieron fugazmente en la crónica teatral najeriana, fuente primaria para conformar la historia del teatro nacional.

Agustín F. Cuenca fue un autor que gozó de la estimación y el reconocimiento de sus contemporáneos.

Auspiciado por el subsidio monetario otorgado por el presidente Sebastián Lerdo de Tejada y con el apoyo de la Sociedad Manuel Eduardo de Gorostiza, el 20 de agosto de 1876, Cuenca estrenó en el Gran Teatro Nacional *La cadena de hierro*, drama en tres actos en prosa. La obra fue muy bien recibida por el público "que dispensó a Cuenca una entusiasta y muy merecida ovación, apoyada y confirmada con los elogios unánimes de la prensa imparcial e ilustrada".<sup>84</sup>

El drama fue comentado ampliamente por tres importantes figuras de la literatura:

I. Cuatro días después del estreno, Ignacio M. Altamirano, presidente de la Sociedad Gorostiza, hizo la reseña de la obra: "Dramaturgia de México. Gran Teatro Nacional. *La cadena de hierro*, drama en tres actos de Agustín F. Cuenca", en *El Federalista*, t. VII, núms. 1769, 1770 y 1771 (24, 25 y 26 de agosto), p. 2. El Maestro enfatiza la misión civilizadora y útil del teatro "tomando parte en las ardorosas luchas del espíritu *moderno* y sirviendo como la tribuna, como el periódico, como el libro, de vehículo eficaz al progreso humano" [La cursiva es mía].

Altamirano se pronuncia en contra de un teatro "efímero" cuyo único propósito es divertir y, ejerciendo su carácter magisterial, reitera la necesidad de instruir al público: "el público mexicano, como todos los públicos, admite lo que le dan, aplaude lo que le parece bueno relativamente, pero eso no quita que sepa admirar lo que cree superior". Hace una valoración muy favorable de Cuenca y trae a colación el mérito de Manuel Acuña como dramaturgo, quien presentó "en su bello drama [*El pasado*] un cuadro conmovedor de la vida *moderna*" [La cursiva es mía].

Lo que el Maestro celebra en Cuenca es su

---

<sup>84</sup> Vid. Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica...*, II, p. 943.

trascendencia moral [...] se inspira en la verdad y desenvuelve un pensamiento profundo, es bello porque el autor ha tenido la habilidad o la buena suerte de tratar un asunto que pudo ajustarse a las más estrictas reglas del buen gusto, y es clásico porque es bueno.

Disculpa la crudeza del argumento que, más que un defecto, es "producto natural del tiempo, y el poeta no ha hecho más que copiar [...] en la fidelidad de copia consiste el mérito del dramaturgo, él debe reproducir los caracteres y las ideas de su tiempo". Llevando el drama al terreno de lo moral considera el adulterio femenino como un síntoma de una sociedad en crisis: "este personaje pintado de mano maestra y copiado de un modelo no excepcional, sino general en México"; el teatro es, concluye, una manifestación de los problemas éticos de su momento.

Sin dejar de lado el análisis de los personajes y el señalamiento de fallas en su estructura, confiere al teatro un fin moralizante y didáctico -"el teatro moderno [...] asume un carácter moral"- y declara la responsabilidad social del dramaturgo - equiparable a la del filósofo- como modificador de la sociedad.

Con *La cadena de hierro*, el teatro mexicano, dice el crítico, está cualitativamente al nivel del italiano y el francés: de esta manera Altamirano otorga una legitimación del progreso cultural de nuestras letras.

Altamirano celebra en Cuenca el que haya ceñido su drama a los preceptos aristotélicos: acción, tiempo y lugar; el estilo sobrio de los diálogos ya que el dramaturgo mexicano cuidó de no caer en el lirismo insoportable y optó por la prosa que permite una cercanía con el espectador: "prosa vil [...] la que se habla, porque convence".

El Maestro sólo ve pequeños lunares en la obra, sin embargo, reitera que él no es una autoridad: "desearía yo que alguien más perspicaz que yo buscara algo más importante para que se pusiera a discusión". Finaliza su reseña comentando la mala caracterización del Doctor, representado por el actor Galza. Cuenca -augura- es un autor teatral promisorio.

II. El 27 de agosto -un día después de la tercera entrega del texto de Altamirano-, José Martí comenta el drama de Cuenca: "*La cadena de hierro* (Drama de Agustín F. Cuenca)", en *Revista Universal*. De Política, Literatura y Comercio, t. XI, núm. 198, p. 2. Más que una crítica sobre el hecho escénico -Martí apenas si lo comenta-, el cronista cifra su interés en el texto literario; la obra dramática constituye un propósito para que el poeta cubano postule sus particulares convicciones sobre el genio creador, la libertad del artista, el compromiso social del teatro y la emancipación cultural americana.

Martí defiende la condición ácrata del artista: "la inspiración no acepta más que una ley: la falta de toda ley, la independencia [.....]. No hay cátedras para el genio. Él no sigue reglas, él las crea [...]. Cuando se sirve a la escuela, la obra no es buena; cuando se sale de ella, es admirable".

Consciente de la responsabilidad social del dramaturgo, asume como primordial la función didáctica del teatro, éste -advierte- debe llevar a escena los vicios de la sociedad para ensalzar la virtud, para conmover al público. El dramaturgo debe fustigar la conciencia colectiva: "Para el autor dramático, hay una victoria mayor que arrebatarse a los espectadores con su obra: la de arrebatárselos después de haberlos lastimado".

El crítico isleño pugna por un teatro que permita la identificación auténtica y plena del drama humano: "Hallar el grito de la Naturaleza, es en el teatro el único, el verdadero y el más bello triunfo del arte".

Fusionando inspiración y realismo -"La inspiración, he ahí el realismo"-, concluye que "es realista el que copia la verdad, el que la cumple, el personaje que la presenta en la escena intachable y movable". La obra de Cuenca, concluye Martí, "hace daño con la presentación de fealdades morales improbables e inútiles", es falsa, apartada de la realidad, sin embargo, es útil "porque es bella"; Martí difiere de Altamirano y no ve en la sociedad de su momento la infidelidad conyugal como un mal factible.

A diferencia del Maestro, Cuenca es para Martí un autor que se debate entre el academicismo razonado y la inspiración desbordante. La primera lo ata; la segunda permite que todas sus cualidades como dramaturgo se sobrepongan a las "reflexiones

extemporáneas", "los caracteres inexactos" y vagos de algunos de sus personajes. Y si "en la conversación común se equivoca, anda lentamente, tropieza a cada instante, y a menudo, cae. En las situaciones poderosas dirige con firmeza, acierta sin buscarlo".

El texto sobre teatro recoge uno de los postulados martianos más importantes: la independencia de la cultura latinoamericana con respecto a la europea:

el genio tiene en los consejos sus trabas, en sus defectos su alteza, en sus incorrecciones su amplitud. Viva la vida ardiente de los hijos de la naturaleza americana: pinte pasiones sanas [...] eduque su alto espíritu en la contemplación de la virtud. Los cadáveres no sirven más que para abono de la tierra; los engendros franceses, el bizantinismo moral, la imitación servil de un pueblo enfermo, no convienen a una patria naciente, sin cauce ni guía fijo, que a la par habla correctamente y balbucea [...] donde en caótica mezcla, la cuna de los indios ha ingerido sus mimbres en los ligamentos del madero corrompido que a manera de sepulcro espera a una civilización cansada y decadente.

El talento artístico del Nuevo Continente debe emanciparse de añejos cánones, debe fortalecerse, señala Martí, desarrollando su originalidad: "El genio no es la escuela"; anima a los autores para que vuelquen toda su capacidad emotiva en el acto creador: "fortifica tu ánimo y desbórdalo; recoge tu inteligencia y hazla tuya, no escribas nunca pensando tibiamente; escribe estremeciéndote y llorando"; certifica el papel del artista, el autor dramático en este caso, como hacedor del porvenir y depositario de todas las ideas de transformación: "La inspiración es la anticipación de lo futuro; sólo anticipándose a él se vive en él. La grandeza está en la verdad y la verdad en la virtud".

Martí desborda su ideario en un texto que tiene como destinatario al propio Cuenca.

III. Manuel Gutiérrez Nájera también comentará ampliamente el drama de Cuenca: con la firma El Cronista, "Crónica teatral", en *El Correo Germánico*, t. I, núms. 14, 15, 16 (31 de agosto, 2 y 5 de septiembre), pp. 2-3, 3, 3, respectivamente.<sup>85</sup> Gutiérrez Nájera está por cumplir 17 años y pese a su juventud sus comentarios sobre la puesta en escena de *La cadena de hierro* revelan su pericia como crítico.

---

<sup>85</sup> Recogido como "La cadena de hierro, de Agustín F. Cuenca" en *Crítica I*, pp. 133-142.

La crítica dramática de la obra de Agustín F. Cuenca tiene como soporte teórico la lectura de los preceptistas neoclásicos y románticos, sobre todo en lo concerniente a las finalidades y propósitos de la obra dramática.

El joven crítico centra su atención en el tratamiento de un tema "escabroso", en la importancia del autor, en el desempeño de los actores; hace un análisis de las ideas que imperan en la obra y sobre todo establece los lineamientos y propósitos de su colaboración periodística: "*queremos despertar la curiosidad o el interés para que se soporte hasta el fin nuestro artículo, trasegado por la balumba periodística y hecho tiras por las tijeras de la necesidad*" [*Crítica I*, 134; la cursiva es mía].

El Cronista situándose en un plano temporal advierte a sus lectores que asistió a la segunda representación del drama, llevada al cabo la noche del 25 de agosto.

El texto está dividido en tres partes: la primera constituye, sin duda, una de las páginas más importantes del legado najeriano. Además de abordar lo relativo a la interpretación de la obra, a algunas fallas en el texto y en el tratamiento de uno de los personajes, y a los méritos del autor, Gutiérrez Nájera estableció los lineamientos formales de la crónica teatral y la función del crítico:

*Las crónicas teatrales, si han de tener alguna trascendencia, deben necesariamente tomar, aunque sea en pequeño, las proporciones de 'críticas', y bien sabemos el método que deben adoptarse para éstas:*

1º La exposición del asunto, su análisis y su filosofía; estudiando todos los resortes de que el poeta se sirvió para desempeñarlo.

2º Los personajes, es decir los caracteres, sujetando su examen a lo que exigen de ellos la naturaleza, las costumbres, la sociedad, la belleza (estética) dadas las circunstancias con que existen, hablan y obran.

3º La fábula o trama dramática, que debe ser sencilla, natural y progresiva en su desarrollo hasta llegar a la catástrofe o desenlace, que tendrá tanto más mérito cuanto menos indicado estuviere; y

4º los diálogos, a saber, el lenguaje propio, neto y forzoso para que traduzca o interprete la realidad escénica a que debe aspirar el dramaturgo.

*Compete al crítico, inmediatamente o en seguida, el señalar las bellezas de la obra que analiza, reservando para el fin el apuntar sus defectos, en cuyo orden hay algo de justa y necesaria una cortesanía, mas también, no faltando nunca a probar sus asertos o apreciaciones favorables y desfavorables, ni dejando de indicar para las segundas el cómo puede corregirse la imperfección notada. Entrará luego en el estudio del servicio de la escena y de la ejecución de la obra criticada, siguiéndose respecto de esto, los propios consejos asentados ya al tratar de las obras dramáticas. [*Ib.*, 134; la cursiva es mía]*

Las crónicas teatrales najerianas resumen los juicios críticos del poeta/periodista que comentó y fundamentó aciertos y fallas en autores, compositores, libretistas, actores, intérpretes y obras; en el texto siempre privará siempre un tono de respeto.

A diferencia de Altamirano y Martí, el joven cronista sí dedica un espacio para hablar del desempeño de María Rodríguez: pese a que la actriz posee grandes dotes histriónicas -"María Rodríguez estuvo en todo real y positivamente sublime", "interpretó conforme a las reglas del arte"- el público, dice El Cronista, aquella noche dio muestras de su falta sensibilidad -"aunque el público no la aplaudiese en aquellos momentos estrepitosamente, bien sabe ella, artista consumada y experimentada, que tal género de bellezas tiene por fuerza el destino de pasar desapercibidas en los espectáculos"-; pero si el público no reparó en el talento de La Rodríguez, él, hombre refinado, se declara contrario a la opinión de la colectividad -"¡María! Recibe los sinceros plácemes de tu más humilde admirador, el cronista" [*Ibidem*, 135-136].

El Cronista hace un señalamiento de la condición del artista en una sociedad de consumo: "es una fatalidad que las exigencias de nuestro público, el mismo siempre todas las noches, no permitan, o mejor dicho, no dejen a los actores estudiar tanto como quisieran las obras" [*Ibid.*, 136].

Un aspecto importante del texto najeriano es la cercanía que El Cronista establece entre el autor –Cuenca- y el espectador, ambos lectores potenciales de los textos najerianos:

Suplicamos a Cuenca que suprima la música./ Iguualmente presumimos que debe suprimirse el que el espectador esté advertido de que el Doctor Andrés [...] dejase olvidado su estuche de instrumentos [...]. El público, desde que sabe que el Doctor se fue sin sus instrumentos, está esperando su aparición y el efecto dramático se debilita sin razón lastimosamente. [*Ib.*, 137]

Manuel Gutiérrez Nájera da por sentado que Cuenca tomará en cuenta sus observaciones:

Vamos a continuar apuntando otros descuidos del autor, y aunque [...] hubiéramos preferido buscar el modo de acercarnos a [Cuenca] o a su ilustrado Mecenas el señor Altamirano, para presentarles nuestros reparos y nuestras dudas, a fin de que acogiesen o contradijesen su esencia, considerando, por una parte, que, escribimos para ser leídos de autores noveles, cuyos sólidos adelantamientos deseamos, y por otra parte, atendiendo a que hemos sabido con harto placer que el drama está ya o deberá estar próximamente en prensa, juzgamos el ser más

breve y útil dejar correr la pluma en el presente artículo, pidiendo perdón por nuestra precipitación y tal vez por nuestra temeridad. [*Idem*]

Gutiérrez Nájera, al igual que Martí, advierte que el Doctor Andrés es un personaje que cae en la obviedad, es artificial en algunos momentos; Altamirano achaca la falla a la interpretación del actor Gabriel Galza; Gutiérrez Nájera señala que es el autor quien no supo delinear el personaje.

Pese a ciertas fallas estructurales de la obra, Gutiérrez Nájera augura que Cuenca es un autor de talento:

El inspirado autor, que deja entrever en su obra que tomó algunos sostenes y andaderas de producciones análogas extranjeras, y particularmente de la escuela francesa, no ha menester nada de nadie y revela colosal talento dramático para alzarse con sus propias alas. [*ib.*, 138]

En la segunda parte de la crónica, y acorde con los postulados románticos, celebra la función social del teatro y aprueba en la obra de Cuenca los planteamientos sobre cuatro aspectos relevantes de la moral porfiriana: matrimonio, amor, educación, fe..; el autor dramático –señala- debe llevar a escena los problemas del hombre "moderno", debe contribuir al mejoramiento de la sociedad, de ahí que la factibilidad de la disolubilidad de la unión conyugal no sea "inmoral"; conmover y concienciar son los propósitos esenciales de toda obra dramática:

cuando nos encontramos con una obra dramática que, al paso que entristece, deleita y conmueve, provoca las discusiones y estimula las inteligencias sobre aquellos gravísimos puntos, no podemos menos de aplaudir al autor que pone su talento al servicio de una gran causa. Cuenca hace palpables, de modo asombroso, aunque horrible también, las fatales consecuencias del matrimonio sin amor; del descuido en la educación de los hijos; del olvido de Dios y de los preceptos de la moral; del servilismo a la tiranía de ciertas preocupaciones sociales, que erróneamente [...] quiere el mundo extraviado que se erijan en leyes. [*Idem*]

A diferencia de Martí, Gutiérrez Nájera enfatiza la factibilidad en la sociedad mexicana de los problemas encarados en el drama de Cuenca: el adulterio, el duelo y el suicidio -"plagas que en lo tristes tiempos que atravesamos se han extendido y siguen extendiéndose como un cáncer que corroe a las sociedades modernas"-, son aspectos que el artista -el autor dramático en este caso- ha llevado a escena con el fin de enfrentar al espectador consigo mismo. A pesar de la crudeza, el mérito de la obra de Cuenca reside en la exposición de los vicios con el fin de exhibir la moral

desgastada de una sociedad regida por las apariencias y ofrecer un punto de reflexión al espectador: "*La cadena de hierro* ofrece una espantosa lección, y como tal, la consideramos siempre digna de ser vista y estudiada".

*La cadena de hierro* –dice Gutiérrez Nájera- suple las carencias éticas e intelectuales de una mayoría:

el espectáculo [...] de todos estos horrores en el teatro, para aquellos espectadores que no hojean obras morales o ascéticas, que no frecuentan los templos y que hasta rara vez leen con detenimiento y reflexión obras buenas filosóficas [...] es una gran cosa y el drama que la trate tomará las proporciones de grande. [*Ibidem*, 139]

En la tercera parte de la crónica, el joven periodista confiesa que sus opiniones "cuan opuestas son a las tendencias del materialismo, del escepticismo y de la incredulidad" que imperan en su momento, y rechaza las fórmulas gastadas del teatro romántico -el esposo o la esposa infieles, los hijos olvidados, el abuso de la anagnórisis, duelos y suicidios...- y reitera la función moralizante del teatro, hecho del cual parte para anatematizar el matrimonio sin amor, motivado por intereses monetarios, sus nefastas consecuencias en lo concerniente a la educación de los hijos y del resguardo del patrimonio familiar.

Para Gutiérrez Nájera la crónica cumple con una función social, obliga al lector a ser partícipe del enunciado periodístico y hace patente la necesaria comunicación entre los individuos. La crónica, señala, tiene como finalidad incitar "la contradicción, [...propiciar] la polémica, breve, juiciosa y atenta como deben ser siempre las de su género" [*Ib...*, 140].

El texto najeriano concluye asumiendo su coincidencia con los juicios de otros críticos, Altamirano uno de ellos, que han señalado aciertos y fallas en el desarrollo de algunos personajes.

Pese a que el periodista califica como "efímeras" las crónicas teatrales, las suyas aspiraron a tener una permanencia: despertar el interés y la curiosidad en el lector; los textos najerianos tuvieron como finalidad los principios que el mismo Gutiérrez Nájera atribuyó al drama de Cuenca: "provoca[r] las discusiones y estimula[r] las inteligencias" en aras de un mejoramiento social.

Agustín F. Cuenca falleció el 30 de junio de 1884, días después, el 3 de julio, Gutiérrez Nájera publicó en *La Libertad* una nota necrológica en la que destaca los méritos de *La cadena de Hierro*:<sup>86</sup> el sello de individualidad del artista -el dramaturgo en este caso-, el fin moralizante del teatro subordinado a la belleza de fondo y forma, un teatro reflejo de la realidad capaz de permitir la identificación del espectador con los problemas planteados en escena, el rechazo a un romanticismo desgastado, pero a favor de las obras de calidad, postulados que Manuel Gutiérrez Nájera defenderá durante sus diecinueve años como cronista de teatro:

es más, yo me atrevería a asegurar que nada han hecho nuestros dramaturgos tan viril y entonado, tan rico de vida propia y tan humano como *La cadena de hierro*. El mérito de esta creación no estriba en la belleza y fluidez de los versos, ni en los atavíos de un romanticismo empalagoso: *La cadena de hierro* está conforme a las exigencias de la escena moderna, *deja al elemento emocional la parte que le toca, y no descuida la tendencia docente, aunque subordinándola, sí, como es debido, a la realización de la belleza*. ¡Ojalá que nuestros jóvenes literatos, abandonando la estéril senda que siguieron Rodríguez Galván y Fernando Calderón en sus comedias de "capa y espada", conformándose con el gusto de hoy y sin querer imitar los inimitables dramas románticos de Echegaray, estudiasen la escuela en que, como dramático, apareció, con tanto brío el señor Cuenca. [*Crítica I*, 242-243; la cursiva es mía]

---

<sup>86</sup> Vid. "Agustín F. Cuenca. Necrología", en *Crítica I*, pp. 241-245.



### III

## LA CRÓNICA TEATRAL NAJERIANA Y EL MODERNISMO

La presencia de los escritores modernistas -Martí, Gutiérrez Nájera, Casal, Darío...- en la prensa finisecular contribuyó a la dignificación de la labor periodística y favoreció la divulgación de los primeros textos literarios verdaderamente propios de la América Latina. El Modernismo fue generado y desarrollado plenamente en las publicaciones periódicas que acogieron las colaboraciones de los pensadores más revolucionarios de su momento: la reseña, el ensayo, el artículo y la crónica, todos los géneros periodísticos fueron cultivados por los escritores ávidos de legar un sello de individualidad a la colaboración cotidiana.

En el periódico los modernistas encontraron un espacio propio para manifestar su insatisfacción personal y ofrecer nuevas propuestas artísticas y éticas, y en algunos casos, como el de Manuel Gutiérrez Nájera –lo señalé anteriormente-, el periodismo constituyó el único ámbito divulgador de su creación literaria.

Los modernistas tuvieron una lúcida visión de su momento y durante el último tercio del siglo XIX debatieron sobre la necesidad de una palabra propia, manifestación palpable de una existencia autónoma; sobre las contradicciones que entrañaba el paso hacia la modernidad. Los literatos/periodistas capturaron los espacios domésticos de una sociedad que se debatía entre lo espiritual y lo material y actuaron como mediadores entre el idealismo tradicional y el materialismo que el momento les imponía.

Fue la crónica, por sus particularidades, el género más favorecido por los hombres de letras dedicados al periodismo.

Pocos en realidad han sido los críticos que han centrado su atención en el papel de la crónica najeriana en el panorama de la literatura modernista.<sup>87</sup> Los estudiosos del Modernismo han enfrentado la dificultad de estudiar en conjunto una obra tan vasta y, hasta hace poco tiempo, relativamente dispersa, motivo por el cual han fijado sus reflexiones en una parte fragmentaria de la tarea najeriana, casi siempre han sido textos reunidos en un volumen antológico que tienen como propósito la difusión de los materiales más representativos de la obra de Manuel Gutiérrez Nájera.<sup>88</sup> En algunas ocasiones el acercamiento parcial, aunado a una lectura poco cuidadosa sobre la vida de Gutiérrez Nájera, han propiciado juicios peligrosos que, con base en generalizaciones sin fundamento o repeticiones de fórmulas gastadas no dimensionan con justicia la importante presencia de Gutiérrez Nájera en la historia del movimiento modernista: Susana Rotker, por ejemplo, destacó como un rasgo plausible que "Más de la mitad de la obra escrita de José Martí y dos tercios de la de Rubén Darío, se componen de textos publicados en periódicos";<sup>89</sup> en el caso de Manuel Gutiérrez Nájera *toda* su obra se encuentra dispersa en las publicaciones periódicas de mayor divulgación en la Ciudad de México durante el último tercio del siglo XIX.

Susana Rotker refiriéndose a la labor de Gutiérrez Nájera como cronista señaló que

en [...] Gutiérrez Nájera resuena más el tono ligero de la *chronique*, con un *tono mundano y abundantes galicismos*. Pero la vocación escrituraria de estos textos los acercaba a la literatura que, [...] muchas de las crónicas tomaron muy rápidamente el lugar del cuento.<sup>90</sup>

El *Diccionario* de la lengua española define

MUNDANO:

1. Perteneciente o relativo al mundo.
2. Dícese de la persona que atiende demasiado a las cosas del mundo, a sus pompas y placeres.
3. Perteneciente o relativo a la llamada buena sociedad.
4. Que frecuenta las fiestas y reuniones de la buena sociedad.

---

<sup>87</sup> Vid. *La crónica modernista hispanoamericana* de Aníbal González.

<sup>88</sup> El texto de Aníbal González es un ejemplo de ello. Mejor suerte han corrido Martí y Darío ya que la compilación de gran parte de su obra periodística ha permitido a los críticos destacar la contribución de estas dos figuras en el panorama de la prosa modernista.

<sup>89</sup> Vid. Susana Rotker, *La invención de la crónica*, p. 11.

<sup>90</sup> Rotker, *Fundación de una escritura*, p. 129; las cursivas son mías.

Si bien no podemos negar que la escritura najeriana ampara tres de estas cuatro acepciones, la segunda no es acertada en el tono de frivolidad que sugiere. En lo que respecta a las crónicas con temática teatral, Manuel Gutiérrez Nájera sí se ocupa del "mundo": en sus textos, impregnados de un tono localista y de aspiraciones cosmopolitas, el cronista recoge los cambios ideológicos, las dudas e incertidumbres que definieron su momento.

Las reformas políticas y sociales generadas en su época, las transformaciones materiales de su ciudad, el triunfo de artistas en escenarios extranjeros, la presentación de espectáculos procedentes de otras latitudes, la vida *mundana* y pública de las divas, la descripción de la fastuosidad del atuendo de los asistentes a determinadas funciones, las predilecciones y los cánones de conducta de los asistentes a los coliseos de la Capital, la frágil existencia de los cantantes y actores en un mundo ficticio constituyeron la materia prima de la crónica teatral najeriana.

Nada más equivocado que encasillar la escritura najeriana en la segunda acepción: si bien Manuel Gutiérrez Nájera reseñó el espectáculo de oropel que ofrecieron las altas esferas de la sociedad, no por ello dejó de señalar la ignorancia y el mal comportamiento de que hicieron gala miembros de una naciente burguesía.

En los textos con temática teatral aparecen –aunque de manera fugaz- los hijos de las coristas –testigos de la vida licenciosa tras bambalinas-, los actores en el ocaso de su carrera, los coristas víctimas de la explotación y el desamparo por parte de empresarios que consideran el teatro un negocio –como aquel Charles Deffosez que en 1883 abandonó a su suerte a toda una compañía.

Manuel Gutiérrez Nájera siempre tendrá presente en sus escritos ese espectáculo cotidiano pleno en desigualdad. Sensible observador de un mundo dibujado en claro-oscuros, el poeta destaca la problemática social y el confinamiento del artista en un mundo materialista.

Por lo que respecta a la *abundancia de galicismos* que denuncia Rotker –y otros críticos-, si bien en los textos najerianos sobre teatro la cercanía con la literatura francesa es patentizada en las traducciones explícitas o implícitas de los artículos y

libros que constituyen su apoyo intelectual,<sup>91</sup> lo cual revela el inmenso caudal de lecturas en lengua francesa de que el poeta se nutrió, son en realidad muy pocas las ocasiones en las que aparecen equivocadamente los galicismos:<sup>92</sup> Manuel Gutiérrez Nájera toma del francés, la lengua "culto" del siglo XIX, sólo aquellos vocablos que denotan el espíritu de la época, palabras que el poeta emplea *intencionalmente* con un propósito: "Me intriga (permítaseme el galicismo, por amor a Francia), me intriga averiguar quién hizo el papel de Desdémona" [*Teatro V*, 118].<sup>93</sup>

*¿Abundancia?* Es poco frecuente que el cronista se valga de un idioma extranjero: el hábil manejo y el profundo conocimiento de su lengua materna se traduce en la pulcritud de una prosa trabajada con elegancia y precisión, rasgos característicos de la escritura modernista y por ende de la escritura najeriana. No hay pues, un fundamento justificado para acusarlo del "pecado" de *galicismo*.

La misma Rotker, refiriéndose a José Martí, señaló que el bardo cubano "más respetuoso de la necesidad de informar al lector que Gutiérrez Nájera, no por eso dejó de escribir las crónicas con el mismo esmero que cualquier otro texto literario."<sup>94</sup> Hay un tono despectivo en esta aseveración. La crónica teatral en el caso de Manuel Gutiérrez Nájera constituyó, las más de las veces, una página literaria cuyo propósito esencial era el de brindar información, pero sin ese tono de ligereza en el que se ha puesto énfasis.

El 22 de septiembre de 1892, El Duque Job en una de sus "Cartas del Jueves" destaca las cualidades de Alfredo Bablot como cronista de teatro:

---

<sup>91</sup> Por ejemplo, el 11 de enero de 1881, el cronista cita un pasaje de la *Odisea* en francés, cf. "Mignon, de A. Thomas", en *Teatro II*, p. 10.

<sup>92</sup> El 9 de abril de 1890, Manuel Gutiérrez Nájera al referir la emoción que le produce oír al violinista español Pablo Sarasate señala "Id, sin embargo, a oír a Sarasate. *Oiréis a él*", cf. "Sarasate y D'Albert", en *Teatro V*, p. 27; la cursiva es mía.

<sup>93</sup> Esta intencionalidad también es evidente en los años 1883-1884, cuando el cronista salpimenta sus escritos con frases y palabras en idioma inglés, con lo cual se propone evidenciar la presencia cultural que propició el auge de las inversiones norteamericanas y británicas favorecidas por el régimen presidencial del general Manuel González: "la inmoralidad de *San Franco de Sena* es [...] indigesta como un *free lunch* americano", cf. "*San Franco de Sena*, de Arrieta", en *Teatro III*, p. 407.

<sup>94</sup> Cf. Susana Rotker, *Fundación de una escritura*, p. 130.

[Alfredo] Bablot era el único capaz de decir algo nuevo sobre *Sonámbula*, sobre *El trovador*, sobre estas cosas tan viejas, sobre estos caserones tan antiguos, porque en el campo eriazo o sembrado de sal improvisaba un jardín. Lo nuevo sería la anécdota desconocida; el rasgo de ingenio; el dato leído en el libro más reciente; pero todo agradable, todo ameno. Esa ciencia que tuvo en sumo grado Jules Janin, *ese arte de ceñir con festones frescos un asunto viejo, es la virtud por excelencia del periodista, del que ha de escribir antes de mucho sobre lo mismo que escribe ahora y, para no ser monótono y entretener, dar al artículo, a la crónica, al párrafo, alguna novedad.* [Teatro V, 183; la cursiva es mía]

Las crónicas teatrales najerianas *también* tuvieron como sello característico ese aire de novedad, producto del gran acervo intelectual y las dotes como observador del poeta/periodista mexicano.

El ejercicio constante de una escritura que consecuentemente se traduce en la depuración del estilo, en la definición del concepto modernismo/modernidad, son propuestas claramente visibles en la página najeriana.

En la crónica teatral se dan de manera espontánea los rasgos definitorios del Modernismo: las ideas, los juegos lingüísticos, las apropiaciones culturales, las contradicciones, las dudas, las confrontaciones...

La crónica teatral najeriana recoge la experiencia del cronista que descubre, entiende, confronta e interpreta el presente por mediación de la escritura y la convicción del escritor modernista que mantuvo como ideas primordiales: la profesionalización del artista –y por ende del escritor-, la democratización de la cultura -cualidad que el género periodístico propició- y el compromiso social de toda manifestación artística.

La tarea del cronista -crítico y guía de una colectividad-, favoreció la propagación de las ideas estéticas vigentes en los últimos treinta años del siglo XIX. Partiendo del hecho escénico, la crónica teatral es una caja de resonancias culturales de su momento; y si bien, el poeta es eco e intérprete de los juicios teóricos de críticos españoles y franceses, con los que coincide o discrepa, es la cercanía con la ópera o con el drama la que al paso del tiempo certifica o modifica su concepción sobre el fenómeno escénico. Un ejemplo es su inicial rechazo y su posterior admiración por Richard Wagner: en sus inicios como cronista, Manuel Gutiérrez Nájera, lector actualizado, toma como propios los juicios adversos que los críticos europeos emiten

sobre la obra del compositor alemán y el 23 de octubre de 1880 desdeña la producción del músico alemán: "no me habléis de esas armonías enigmáticas del porvenir, creadas por Ricardo Wagner [...]: eso no es música, es el *Ideal de la humanidad*, que escribió Krause, puesto en notas" [*Teatro I*, 296-297].

Un año después, el cronista matiza sus comentarios y el 27 de agosto de 1881 "confiesa" su incompreensión: "Con perdón de su majestad Luis II de Baviera [...] declaro que no entiendo [...] la música de Wagner" [*Teatro III*, 170; la cursiva es mía].

En 1885 y siguiendo la opinión de otros, califica como "exageraciones" y "extravagancias" las composiciones de Wagner, juicios basados en sus lecturas de publicaciones europeas.<sup>95</sup> Cinco años pasarán para que se suscite el encuentro de Manuel Gutiérrez Nájera con la música de Wagner: el 8 de noviembre de 1890, la compañía de Napoléon Sieni presenta, en el Gran Teatro Nacional, el *Lohengrin*. Un día después, el cronista publica un texto en el que aborda la leyenda del Santo Grial:<sup>96</sup> el escritor comparte su experiencia intelectual y recurre previamente al campo literario antes de presenciar el espectáculo escénico, lo cual me hace suponer que el contacto directo con la obra wagneriana se da el 18 de noviembre en una de las repeticiones de la ópera. Manuel Gutiérrez Nájera escucha por vez primera esa música que anteriormente desdeñó: "No puedo expresar lo que sentí al oír el *Lohengrin* sino empezando con esta frase: sentí que estaba dentro de una catedral [...]. No sé a qué dios se venera en esta catedral, pero evidentemente, aquí hay un dios" [*Teatro V*, 66].

Como señala Elvira López Aparicio: "El encuentro con la obra de Wagner, drama integral en el cual se realiza la síntesis de todas las artes, vino a ser trascendente y decisivo en Manuel Gutiérrez Nájera: reafirmó su estética basada en la correlación de poesía, música y plástica".<sup>97</sup>

El contacto directo con la obra de Wagner lo hace disentir de los juicios de Scudo, Clément, Saint Victor y Blaze de Bury, críticos a los que ha seguido de cerca en toda su

---

<sup>95</sup> Cf. "La ópera contemporánea", en *Teatro IV*, p. 58.

<sup>96</sup> Vid. "Oyendo a Wagner", en *Teatro V*, pp. 66-70.

<sup>97</sup> Vid. Elvira López Aparicio nota 2 a "Oyendo a Wagner", ed. cit. supra, p. 66.

trayectoria periodística y con los que en varias ocasiones ha coincidido en sus apreciaciones. Este cambio de opinión revela el continuo enriquecimiento intelectual de Gutiérrez Nájera y si "Ser moderno –como acota Alexis Nouss- es pertenecer a su tiempo y a la vez participar de la evolución general de los conocimientos"<sup>98</sup> el caso de Gutiérrez Nájera es prueba fehaciente de ello: contemporaneidad y evolución se dan de manera simultánea en los textos najerianos de crítica teatral.

La escritura modernista puso de manifiesto la devoción por la filología, aspecto que puede percibirse en las frecuentes alusiones culturales diseminadas en las crónicas teatrales najerianas: las citas y las recurrencias literarias constituyen una red de lecturas vigentes en el panorama cultural del momento. Ejemplo de ello es una de sus "Crónicas mundanas", publicada en *La Libertad*, el 13 de enero de 1884, texto en el que a propósito de la representación del *Ruy Blas*, drama lírico en cuatro actos, de Filippo Marchetti, el 1º de enero de 1884 en el Gran Teatro Nacional, el cronista hace referencia al drama homónimo de Victor Hugo en el que Carlo D'Ormeville basó el libreto de la pieza musical.<sup>99</sup>

El Duque Job reprueba las falsedades de que está plagado el drama de Hugo, "cóndor del pensamiento", y haciendo patente su acervo intelectual critica minuciosamente los descuidos de carácter histórico por parte del poeta francés, mismos que le impidieron delinear con precisión el carácter de María de Neuborg y del rey Carlos II El Hechizado, los personajes principales. Muestra detalladamente las inexactitudes de los apellidos y los títulos; y reprocha los anacronismos de que está plagada la obra: "y declarando que Victor Hugo es, en mi juicio, el primer poeta de este siglo, agrego que en *Ruy Blas* y en otras obras, no obstante sus protestas de veracidad, ha estampado más embustes que Dumas y Gautier juntos".

En textos como el citado es evidente la formación intelectual del escritor, del hombre de letras que tiene como un claro propósito de su crónica enriquecer a un grupo de lectores y contribuir al progreso cultural de una nueva élite.

---

<sup>98</sup> Cf. Alexis Nouss, *La modernidad*, p. 13.

<sup>99</sup> Vid. "A la caza de gazapos", en *Teatro III*, pp. 281-285; texto al que me he referido con anterioridad.

Las selectivas apropiaciones culturales que pasan por el filtro subjetivo de un lector exquisito, presentes en las crónicas teatrales najerianas, ponen de manifiesto el acercamiento al saber enciclopédico que el Modernismo tomó como uno de sus puntos torales:

Los grandes autores son de la misma familia, de modo que disponen en común de la herencia de sus antepasados. Cuando Víctor Hugo toma algo de Esquilo no lo roba. Es un vástago que toma una onza del arcón que sus abuelos le legaron, para hacerla producir. Pero Víctor Hugo y *todos los grandes no emplean más que los caudales de su casa*: no bajan la escalera para pedir un franco a su portero. [Teatro V, 96; la cursiva es mía]

Si bien, en más de una ocasión Gutiérrez Nájera fue acusado por sus detractores de haber "plagiado" un texto ajeno, estas apropiaciones revelan la implícita aceptación de las ideas y los juicios de la fuente de la que se valió para conformar la crónica teatral. La intertextualidad es, en consecuencia, la gran aportación najeriana al periodismo y a la literatura: "el escritor marcha hacia sí a través de las obras literarias ajenas, de las que suenan al oído de su época; él se dedica a contaminar".<sup>100</sup>

La lectura fue una actividad vital del cronista de espectáculos, la rica información cultural de Gutiérrez Nájera le permite emitir opiniones que, en algunas ocasiones, no proceden de su experiencia directa con el fenómeno escénico sino de su actividad como lector de revistas y diarios franceses y españoles. Tal es el caso de sus juicios sobre el teatro de Ibsen.

El 1º de mayo de 1892, a propósito de *Un crítico incipiente. Capricho dramático sobre crítica dramática*, en tres actos y un epílogo, de José Echegaray, El Duque Job señala:

De fijo que los dramas del poeta noruego Ibsen han de cautivar al dramaturgo español, porque también salen de profundas criptas, recorren catacumbas, cuyas paredes chorrean lágrimas, despiden luz siniestra y rojiza como de hacha resinosa, hablan solos y tienen mucho de dementes. Tolstoi, Ibsen, Maeterlinck, Echegaray son espíritus afines. [Teatro V, 152]

Opinión sustentada en su lectura de las opiniones emitidas por los críticos europeos que mostraron un inicial rechazo e incomprensión a la obra del noruego.

---

<sup>100</sup> Víctor Sklovsky *apud* Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 269.

No es factible que Manuel Gutiérrez Nájera haya leído *Casa de muñecas* (1879), *El pato salvaje* (1884) o *Hedda Gabler* (1890) porque el contacto del lector con la Nora ibseniana, por ejemplo, sin duda le hubiera dado bastante tela de donde cortar para insistir en el efecto moral del teatro en la sociedad, idea que el cronista esgrimió en sus textos referentes a los personajes femeninos de las obras dramáticas con las que tuvo en cercanía como espectador: la Cipriana de *Divorçons*, en 1882 y 1890, Odette y Fernanda en 1883, Blanca de Chellez, Le Sphinx, Théodora, en 1887, todas ellas personajes de Sardou ; Consuelo en 1881 del drama de López de Ayala; Margarita Gautier, 1887, de Dumas hijo; Marion Delorme, en 1887, de Hugo; la Cecilia de *Lo positivo*, 1888, de Tamayo y Baus ; Magdalena de *Redención*, en 1890, de Feuillet.<sup>101</sup>

La belleza considerada como fin único del arte, uno de los preceptos que el Modernismo heredó de los preceptistas neoclásicos y románticos, es un principio esgrimido en la crónica teatral najeriana: "No pido nuevo; pido bello" [*Teatro V*, 189]. Lo bello se da en toda manifestación estética cuando hay una perfecta armonía, de ahí que para el cronista la obra bella -trátase de ópera o de drama-, es aquella en la se da la coherencia en la multiplicidad entre cada uno de los elementos -internos y externos- que la conforman: texto escrito y representación escénica.

Como todos los modernistas, Gutiérrez Nájera hizo del lenguaje un instrumento de poder tanto en el ámbito estético como en el social. Desde el espacio periodístico, en la crónica teatral, el poeta ejercerá su doble papel: creador de literatura y crítico de su momento.

En el periodismo la escritura najeriana desarrolló dos tipos de metamorfosis al servicio de la expresión: la transformación estilística se llevó al cabo mediante los

---

<sup>101</sup> El 18 de mayo de 1894 - advierte Elvira López Aparicio-, *El Correo Español* reprodujo una traducción de *Casa de muñecas*, vid. nota 6 a "*Novia y herencia*.", en *Teatro VI*, p. 333. Ibsen aparece en la escena mexicana un año después del fallecimiento de Manuel Gutiérrez Nájera: el 20 de febrero de 1896, la compañía dramática de Andrea Maggi presenta *Espectros* (1881), anunciada como "obra científica en tres actos"; el público no la aceptó, los cronistas centraron sus juicios en la representación y no comentaron el argumento; la *Revista Azul* del 1º marzo de 1896 recogerá en sus páginas 276-278 la escena última de *Los aparecidos* [sic]. En realidad pocos fueron los escritores modernistas que leyeron -y comprendieron- o tuvieron contacto escénico con la obra de Ibsen: el José Fernández de *De sobremesa* (1887-1896), novela de José Asunción Silva, pone de manifiesto un real acercamiento del autor colombiano con el texto dramático.

seudónimos de que se sirvió el cronista para dotar a su escritura de variados matices; la personal se dio en los juicios del cronista, del espectador, del crítico y del guía intelectual, los diversos planos de observación del fenómeno escénico que coincidieron en la página najeriana.

Las modalidades discursivas del texto teatral najeriano ofrecieron el entrecruzamiento de dos campos: literatura y periodismo y en las crónicas se da, de manera espontánea, la preeminencia de recursos retóricos sobre fórmulas gramaticales como una estrategia para privilegiar la forma sobre el contenido, innovaciones literarias del discurso poético modernista.

Un rasgo modernista en la crónica teatral najeriana es la premisa que considera toda manifestación estética como una experiencia universal,<sup>102</sup> proceso de interiorización que habrá de evolucionar en el gusto por las metáforas por lo que las cualidades interpretativas de una gran artista remiten al cronista, a menudo, al ámbito de las artes plásticas. En 1878, Nemo hace el recuerdo de la Ristori: "En *Fedra* era una estatua descendida del pedestal marmóreo de un museo; en *Pia de Tolomei* hubiérase tomado por una rafaélica figura "; en 1880, M. Can-Can alaba a la actriz española Sofía Alverá y el referente escultórico vuelve a aparecer: "Si Benvenuto Cellini hubiera escrito comedias, la única capaz de representarlas sería usted. ¡Tanafiligranadas serían!" [*Teatro I*, 82 y 164].<sup>103</sup>

El referente pictórico –Fortuny presente en la escritura najeriana a partir de 1882; Madrazo y Zamacois los pintores favoritos de Martí, de Casal, de Darío- aparece en el texto najeriano que refiere la emoción que le provoca la magistral ejecución de un gran artista:

Sarasate no sólo es un gran pintor [...] es también un poeta [...]. Pintor lo es cuando le place [...]. Oíd cómo toca las malagueñas y las jotas ¡Piensa uno que está *viendo y oyendo* un cuadro de Madrazo! [*Teatro V*, 22; la cursiva es mía]<sup>104</sup>

<sup>102</sup> Cf. "Sarasate y D' Albert", en *Teatro V*, pp. 18-38; *loc. cit.*, p. 21.

<sup>103</sup> Cellini también fue un referente plástico en la escritura de Martí, cf. mi "Introducción" a *Teatro III*, pp. LXXI-LXXII.

<sup>104</sup> Vid. también "Un concierto de Remenyi", en *Teatro III*, pp. 53-58.

Mediante una "arbitraria" agrupación de colores y sonidos, rasgo distintivo del simbolismo francés, el cronista recrea una "audición coloreada" y funde dos experiencias sensoriales, la auditiva y la visual, y refiere que *Ernani* tiene "color de sangre", *Un ballo in maschera* "es rosa", la música de *Roberto El Diablo* "es negra y roja" y sus dos primeros actos son "graciosos, amables y azules"; en tanto que la música de Meyerbeer "es blanca" y la de Rossini, "azul".

La interpretación lo remite a la estatuaria, a la admiración de un referente concreto; la música le evoca los colores de un arte contemplativo.

En su papel como espectadores y guías de la sociedad, los escritores modernistas pusieron de manifiesto el linaje aristocrático del arte frente a la estupidez burguesa: "desde la obra del artista se eleva hasta la grandeza de Dios. He aquí el arte" [*Crítica I*, 60].

El cronista de teatro es también un hombre de letras y al igual que el dramaturgo, el compositor y el intérprete, se considera parte de un reducido grupo capaz de percibir y descifrar los secretos del arte.

Hay en el *Tannhäuser* bellezas que los profanos no podemos apreciar, pero esas bellezas no pasan enteramente incógnitas e inadvertidas; no sabremos sus nombres, no nos será posible individualizarlas, pero oímos sus pasos. [*Teatro V*, 102]

Elitismo del que es consciente el periodista al hacer una selección del lector -y destinatario- de algunos de sus textos, son estos personajes cultos y sensibles al arte:<sup>105</sup>

El público de las zarzuelas y las tandas no conoce a Beethoven, como los gacetilleros seudocríticos no conocen a Macaulay, como muchos poetas no conocen a Leopardi, como incontables escritores no conocen a Horacio. *Pero los que aquí se dedican al arte, los del cenáculo, conocen -¡cómo no!- ¡a Beethoven y todo Bach y todo Brahms y todo Schumann!* [*Teatro V*, 35; la cursiva es mía]

Gutiérrez Nájera es también miembro de ese *cenáculo*, él es también un alma de gusto exquisito capaz de fusionarse con el artista y compartir con él una experiencia estética: "Sarasate puede escribir, y escribir en el aire, escribir con sonidos, con lo

---

<sup>105</sup> Vid. el apartado "Los lectores najerianos", en esta tesis.

invisible y lo impalpable [...]. Escribir no para que los ojos lo lean, sino las almas" [*Teatro V*, 20].

Los escritores modernistas hicieron suyo el dogma neoclásico que consideró el compromiso del artista con su sociedad y, como sus predecesores, estaban convencidos de que

su época estaba llamada a realizar, entre otras, una reforma de los usos y comportamientos sociales, y a configurar un nuevo tipo de ciudadano más solidario, más cívico [...] esa reforma debía hacerse, por supuesto, poniendo en pie los instrumentos legales y coactivos adecuados, pero también intentando modificar la mentalidad colectiva por medio de la educación y la persuasión.<sup>106</sup>

Al reseñar los diferentes aspectos relacionados con los espectáculos escénicos, Gutiérrez Nájera plasmó el malestar y el descontento que el artista sentía respecto a su época; la crónica teatral najeriana pone de manifiesto este desencuentro del artista con su mundo.

El artista -el escritor, el poeta, el compositor, el intérprete, el actor- es un ser de excepción, un incomprendido que tiene que subsistir en un medio que le es hostil; es presa del conservadurismo intelectual que limita sus posibilidades de creación y está a merced de la ley de la oferta y la demanda de un público cuya volubilidad, ignorancia y poca educación rigen el pulso del ámbito escénico.

El cronista teatral hace un señalamiento a la sociedad, pragmática y rutinaria, a la que considera culpable de la decadencia de autores, cantantes y actores: "el poeta se rebaja hasta hacer los oficios de histrión; no crea, no inventa, no fustiga; divierte, escandaliza y tiende luego su sombrero para recibir las monedas que le arrojan" [*Teatro II*, 271], y aunque comprendió la complejidad de los factores económicos que entran en juego en una puesta en escena,<sup>107</sup> no justificó el sentido utilitario que mermó

---

<sup>106</sup> Vid. Guillermo Carnero, "Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral", en *Estudios sobre el teatro español...*, p. 9.

<sup>107</sup> "Obras como las de Dumas (hijo) y algunos otros -pues no hay muchos de esa casta entre los vivos- requieren artistas de gran talento o desmerecen por ser mal interpretadas; y tales artistas exigen a su vez sueldos crecidos que no puede pagarles nuestro público, y mucho menos ahora cuando nuestros cambios con Europa están a tipo tan alto"; vid. "Falta liebre", en *Teatro VI*, pp.19-20.

la calidad de los espectáculos,<sup>108</sup> y que propició que escritores de valía sucumbieran ante el mal gusto de un público mayoritario.

El poeta/periodista confiere a su escritura la posibilidad de modificar la realidad vulgar y cotidiana: la crítica social y la institucional aparecerán como una confrontación entre el mundo interior -las aspiraciones del poeta- y el mundo exterior -el entorno en el que se desenvuelve-; rasgo de la escritura najeriana que pone de manifiesto la necesaria mediación del artista -el cronista de teatro en este caso- y el Estado.

Siguiendo las propuestas teóricas de las poéticas que sustentan su formación intelectual, Gutiérrez Nájera censura el apoyo desmesurado al avance tecnológico y reprocha la inexistente subvención gubernamental al teatro: "Ya es tiempo de conceder subvenciones al talento, como se dan subvenciones a los ferrocarriles" [*Teatro II*, 82].<sup>109</sup>

La ayuda gubernamental a las artes escénicas contribuiría, según Manuel Gutiérrez Nájera, al mejoramiento colectivo, a otorgar un sitio más justo en el esquema social a los artistas: "El primer teatro de la capital debía pertenecer al gobierno y darse como *subvención a las compañías que lo merecieran. Es necesario levantar el gusto público, que se arrastra por el lodo*" [*Teatro III*, 85; la cursiva es mía].

Manuel Gutiérrez Nájera estimó que para que se diera el progreso cultural era necesaria una reorganización política y social -"El Conservatorio [...] no podrá darnos músicos egregios [...] mientras no muden las condiciones de nuestro medio social", "En México la organización de la enseñanza artística es deficiente porque está centralizada"- por lo que considera necesaria la institucionalidad del arte y la profesionalización de los estudios artísticos -"La Escuela Nacional de Música [...] podría desempeñar el papel de una universidad que confiriese exclusivamente el grado de

---

<sup>108</sup> "Los empresarios admiten y profesan este axioma: Basta desvestir a una mujer para lograr un éxito de contaduría"; *vid.* "Divorçons, de Sardou", en *Teatro II*, p. 273.

<sup>109</sup> *Vid.* también "Crónica musical", en *Teatro I*, pp. 111-112 y "Apoyo al talento" y su nota 5 en *Teatro II*, pp. 81-83.

doctor, destinada sólo al estudio de los conocimientos superiores del arte para cuya enseñanza se instituyó".<sup>110</sup>

La sociedad como sujeto de estudio –un rasgo heredado del Romanticismo- fue uno de los temas fundamentales de la escritura modernista. En el "nuevo léxico" de los modernistas la palabra *sociedad* era connotativa de *burguesía*.

El cronista de teatro es *también* un crítico de su sociedad: el periodista es asimismo un espectador que participa de los cánones impuestos por una colectividad y un escoliasta de la sintaxis social de su momento. En la noticia sobre espectáculos estarán presentes la admiración por el refinamiento de la clase pudiente y un deseo implícito de concienciarla sobre los adecuados ritos de convivencia:

Vamos al teatro. Un problema ante todo ¿voy de frac? Yo veo con pena ese completo olvido de las leyes de la etiqueta, que domina en México. Ya vamos al teatro como quien va a una gira campestre en Tacubaya. Fulano lleva el traje de montar, con sus calzoneras, su botonadura de plata, el sombrero ancho, acaso, acaso, las espuelas: Zutano que no tiene nada que hacer y pasa el día en la carrera de San Francisco, olvidó que diesen betún a su calzado. Todo lo vamos volviendo de confianza: comenzamos por el traje, seguimos por las palabras, concluiremos por las acciones. Nos hemos perdido el respeto mutuamente. [*Teatro I*, 111]

El cronista repara en la conducta soez y la ignorancia de cierto público que asiste a los coliseos de la Ciudad:

apenas un actor dice con socarronería alguna agudeza de color subido, apenas una actriz levanta un poco la enagua para enseñar la media, estalla el público en aplausos insensatos pidiendo la repetición de la copla obscena o el ademán provocativo. Copla y ademán habrían pasado inadvertidos para las señoras, a no ser por las insolentes risotadas y los gritos bestiales de la concurrencia. La pira humana se estremece con titilaciones sódicas [...] y el espectador honrado a quien disgustan tales algaradas piensa estar en una zahúrda escuchando los gritos de los cerdos. [...] Y esto pasa [...] en los teatros principales. [*Teatro II*, 340]

Observador atento de su sociedad, testigo de su tiempo histórico, Manuel Gutiérrez Nájera es un receptor contemplativo del mundo burgués.

En los textos najerianos es patente la cercanía que Manuel Gutiérrez Nájera tiene con miembros de las altas esferas de la sociedad, un personaje más en las crónicas teatrales y, en algunas ocasiones, el principal; su pluma no escatima los elogios ante la

---

<sup>110</sup> Vid. "El Conservatorio de Música", en *Teatro III*, pp. 217-228.

fastuosidad de los conciertos y los espectáculos artísticos ofrecidos por miembros de la alta burguesía.<sup>111</sup>

El 4 de enero de 1887 en *El Partido Liberal*, el cronista reseña el revuelo que causa la presencia de Adelina Patti en el Gran Teatro Nacional. La materia escénica ocupa un segundo plano y el poeta, como un pintor, captura el “cosmopolitismo” de la ciudad porfiriana y dota al texto de un ritmo acorde con los signos del progreso material de su momento:

En la calle se respira una atmósfera europea. Se oyen rumores de muelles nuevos, relinchos de caballos *pur sang*. Las linternas de los coches se reflejan en el cristal de los escaparates llenos de chucherías para Año Nuevo, y los rayos de los focos eléctricos bruñen el barniz fresco de los landós. Toda la *gomme* está de prisa. Apenas hay tiempo para ponerse el frac, arrancar el *paletot* de la percha y correr al teatro. Esta noche no haremos estación en la puerta del Jockey. La cena se aplaza para más tarde. [...] Cuidemos, al atravesar las bocacalles, de no ser atropellados por un coche. Tras los cristales de cupés, *trois-quarts*, landós, se ven relámpagos de abrigos blancos, camelias rojas, pompones azules. Junto al pórtico del teatro mil curiosos se agrupan. Un boletero está de frac. Dan tentaciones de darle la mano. Se oye el ruido de los *clagues* que se cierran, se ven innumerables brazos escabulléndose a toda prisa de las mangas de los *paletots*. Todo esto enmedio de fru-frús de sedas, de cosquilleos de raso, de resplandores de diamantes [...].

[...] No hay un asiento que no esté ocupado, y ocupado por un frac o por un traje de seda. *La pobreza, refunfuñando, quedó afuera. Aquí están todos los diamantes, todas las camelias. En los palcos primeros no están los ricos, sino los amados de los dioses. En los palcos segundos, en los terceros, en el paraíso, se ven grandes señoras, banqueros, aristócratas [...].* La mirada, convertida en chuparrosa, salta del terciopelo negro al satín rosa, de los cabellos rubios a las pupilas negras, bebe gotas de rocío en los cuellos ceñidos de diamantes, y va de un punto a otro como volante disparado por incontables abanicos. [*Teatro IV*, 163-164; la cursiva es mía]

Los modernistas experimentaron la admiración por el lujo y el refinamiento de una élite y la simpatía por el desvalido: la crítica acerba a la hipocresía de la sociedad burguesa, la lucha constante entre lo material y lo espiritual, el resquebrajamiento de los valores éticos frente a los placeres que ofrece la clandestinidad, el deseo implícito del escritor de erigirse en guía de su sociedad... Eros y Thanatos, Ariel y Calibán en continua pugna -las preocupaciones que caracterizaron al hombre de su momento-, aparecen como una característica modernista en la crónica teatral najeriana.

---

<sup>111</sup> Vid. "Un concierto de Remenyi", en *Teatro III*, pp. 53-58 y "La hija del Tambor Mayor, de Offenbach", en *Teatro VI*, pp. 187-198.

Gutiérrez Nájera, como todos los modernistas, está a la búsqueda de la redefinición de su mundo y advierte en sus textos periodísticos una ambigüedad de posiciones personales: por una parte es innegable su cercanía -familiar e intelectual- con representantes de los altos círculos sociales por los que siente afecto y admiración, pero por otra, el crítico también establece una distancia que le permite percibir las contradicciones generadas por el lujo, el "fácil" acceso a los bienes culturales y el derroche de un grupo minoritario que hace ostensible su riqueza económica. La escritura najeriana pone de relieve los signos externos distintivos del individuo burgués -"¡Qué hermosos son los millones cuando los lleva presos la hermosura!" [*Teatro VI*, 197]-, y con una mezcla de filantropía y pesimismo el crítico social que hace una revaloración de lo marginal: en un mundo pleno de contrastes coexisten la fastuosidad, el lujo y el refinamiento de los "amados de los dioses"; la vulgaridad y la ignorancia de una gran mayoría de espectadores, y los placeres y fracasos que conllevan la vida artística.

Manuel Gutiérrez Nájera reacciona ante el materialismo y la vulgaridad de una masa anónima: los señores "respetables" que asisten a los espectáculos "inmorales", los pollos que, ansiosos de notoriedad, esperan en Buenavista la llegada de una *troupe* y que en el teatro hacen gala de su poca educación:

Los mismos caballeretes que celebran con risotadas insolentes cada palabra de Mézières o de Duplan, suelen quedar ignorantes de lo que se ha dicho, y rien por hacer sospechar a los demás que conocen el francés o bien porque otros rien y esto les estimula a imitarlos. Algunos hay que van resueltos a encontrar malicia, gracia e intención en cada palabra, por inocente e insignificante que ésta sea. [*Teatro III*, 22]<sup>112</sup>

El poeta, como lo señalé antes, ve con piedad el mundo doméstico de los seres que viven dentro y fuera del teatro: los hijos de las coristas, víctimas del abuso, el desamparo y la indiferencia familiar y social; los artistas en el declive de su carrera y cuyo destino final -casi siempre- es el rechazo, el olvido, la caridad y la muerte; las indefensas coristas que cada temporada "inventan una virginidad" y una artificial

---

<sup>112</sup> Vid. "¿Un público o una piara?", en *Teatro II*, pp. 340-342. El mal comportamiento de los jóvenes pertenecientes a la naciente burguesía fue motivo de críticas constantes por parte de los cronistas de teatro, Altamirano entre ellos.

genealogía; los artistas de segundo orden, devorados por la miseria y el ajenjo; la costurerita que imagina los esplendores de la vida artística y a la cual el cronista debe revelar el lado oscuro, el mundo de oropel y de dicha efímera del teatro --... hasta la presencia de ese Carteritas, revendedor de boletos y mediador en el cortejo entre las coristas y los caballeros, aparece fugazmente en la crónica teatral najeriana:<sup>113</sup>

¡Triste vida la de esos pobres cómicos a quienes aplaudimos o silbamos por la noche, según lo quiere la voluble aguja de nuestro carácter tornadizo. Hay muchos dramas que se representan tras de la cortina; muchas batallas que se riñen entre bastidores; muchos cadáveres que se sepultan en la fosa común del escenario. Nosotros, que nos dejamos seducir constantemente por las apariencias, poco nos curamos de ir a desentrañar esas verdades. [*Teatro II*, 174]

Al recorrer los velos de la vida gris de los artistas, de los explotados, el cronista pretende dar una señal de alerta contra la inercia moral de la clase burguesa y se asume como crítico social que hace el señalamiento de lacras y cuyo deseo es contribuir a la renovación de la sociedad. El carácter formativo de los textos najerianos denota la convicción del hombre moderno que tiene fe en el porvenir, que hace de su escritura un factor decisivo en un futuro modificable.

Gutiérrez Nájera ponderó la función social del teatro, principio esgrimido por preceptistas neoclásicos y románticos. Al reseñar los argumentos de piezas dramáticas y musicales no sólo se propone informar o cultivar a sus lectores, pretende -uno de los rasgos más importantes de la escritura najeriana-, hacerlos reflexionar sobre sí mismos: el poeta aspira a que el espectador descubra en el fenómeno teatral los signos de una sociedad que considera los valores éticos y culturales como un bien de consumo o un signo de distinción más que como un fin en sí mismo.

El Modernismo heredó del Romanticismo el Yo observador y centro de la narración. En la crónica teatral najeriana destaca de éste último la oposición "contra el mundo de la mediocridad y la chabacanería, contra lo vulgar y mezquino, contra la hipocresía y la crueldad" de la moral de la sociedad burguesa.<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup> Vid. "Déffosez y sus coristas", en *Teatro III*, pp. 159-171 y "Cómo mueren", en *Teatro IV*, pp. 103-106.

<sup>114</sup> Cf. Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, p. 51.

Las crónicas teatrales son reveladoras de la moral colectiva íntimamente relacionada con el hecho escénico. El eterno juego del ser y parecer de la sociedad porfiriana aparece tácita y explícitamente entrelíneas: el 27 de agosto de 1882, y a propósito de los "inocentes" argumentos de *El salto del pasiego*, de Fernández Caballero y Eguilaz, y *El molinero de Subiza*, de Oudrid y Eguilaz, El Duque Job con gran desencanto concluye que "La moral es una cinta elástica que se alarga y se acorta, a gusto del consumidor" [*Teatro II*, 389].

El escritor parte de su cercanía, directa y/o intelectual, con el fenómeno teatral y pone en tela de juicio los valores éticos de una sociedad que, por una parte "promueve" la integridad moral en el ámbito colectivo, y por otra, individualmente, aplaude morbosamente los descoyuntamientos de las coristas y celebra las coplas obscenas, el argumento "inmoral" de algunas piezas dramáticas y musicales.

Pero si Manuel Gutiérrez Nájera fue un crítico su sociedad, no pudo escapar a su contemporaneidad y también fue partícipe de los cánones éticos de su momento. En sus inicios como periodista, el 30 de noviembre de 1879, M. Can-Can reconoce que Ángela Peralta es "una altura artística" [*Teatro I*, 105]; pronto, muy pronto, las pocas frases elogiosas cesaron y el cronista, como sucedió con una gran parte de sus compatriotas, se hizo eco de la censura que la alta sociedad capitalina tácitamente impuso en contra de la cantante y emitió opiniones poco favorables al Ruiseñor Mexicano:<sup>115</sup> el 4 de abril de 1880, testimonia que "los *ricos-hombres* comenzaron a notar que la señora Peralta estaba en decadencia" [*Teatro I*, 147; la cursiva es mía]; ya el 11 de febrero de 1882, Frú-Frú ha tomado partido: "Cuando el Ayuntamiento tenga un teatro suyo [...] escucharemos [...] alguna ópera en que no cante la Peralta" [*Teatro III*, 265]. El 3 de agosto de 1884, a un año de la muerte de la soprano mexicana, El Duque Job se une a la excitativa del Congreso de Estudiantes del Distrito y Representantes de México que propone trasladar el cadáver de la cantante desde

---

<sup>115</sup> Vid. mi nota 7 a "El empresario Moreno y su compañía", en *Teatro II*, p. 91.

Mazatlán y erigirle un monumento, el cronista reflexiona sobre la efímera vida artística y reconoce el talento de la infortunada cantante.<sup>116</sup>

Uno de los aspectos más importantes de la escritura modernista es la crítica a los valores hegemónicos. El hecho escénico estableció una estrecha vinculación entre ópera, zarzuela, drama y sociedad y dio pie para que Manuel Gutiérrez Nájera pusiera en tela de juicio la religión y la relación conyugal, dos pilares estructurales de la ideología porfiriana: el 30 de mayo de 1884 fue presentada en el Teatro Principal *San Franco de Sena*, zarzuela en tres actos de Emilio Arrieta con libreto de José Estremera; *El Duque Job* reseña el argumento y refuta el premio celestial que se otorga al ladrón que, al final de su existencia, muestra un sincero arrepentimiento de las mil fechorías que cometió durante toda su vida: "Yo sostengo que estas comedias de santos son contrarias no sólo a la moral, sino al dogma católico".<sup>117</sup>

El fenómeno escénico es una vez más el detonante de sus emociones más íntimas y pondrá a prueba al escritor -conciencia crítica y ser sensible- que desapueba la falsa devoción, la superstición engañosa de la religión heredada:

Yo conocí a una mujer que usaba cierto escapulario para que su marido no la sorprendiese con el amante. Y tan está en el carácter del pueblo español y en el nuestro esta creencia supersticiosa, que Don Juan Tenorio, el héroe más popular de cuantos dramas se han escrito, se salva por su devoción a Doña Inés, que ni siquiera tenía algo de santa.[*Teatro III*, 408]

Entrelíneas Manuel Gutiérrez Nájera ensarta en las crónicas teatrales su particular punto de vista sobre la sociedad conyugal: "El matrimonio no es la organización higiénica del placer" [*Teatro II*, 292]; "El matrimonio no descansa principalmente en el amor, sino en la estimación" [*Ibidem*, 293]; "La igualdad en el matrimonio no puede existir porque el matrimonio es un contrato sustancialmente desigual" [*Teatro IV*, 285]. Nuevamente el cronista plantea la condición del artista, ser excepcional que, como

---

<sup>116</sup> Vid. "Ángela Peralta", en *Teatro III*, pp. 423-428 y "Un monumento para el Ruiseñor", en *Teatro V*, pp. 45-48.

<sup>117</sup> Vid. "*San Franco de Sena*, de Arrieta", en *Teatro III*, pp. 407-409.

señalé antes, debe consagrar su vida al arte: "El arte es la libertad, y el matrimonio es una sucursal de la esclavitud" [*Teatro I*, 273].<sup>118</sup>

Manuel Gutiérrez Nájera -espectador de la sociedad- hace una lectura de su entorno desde un ámbito interior y uno cosmopolita: en el palco del teatro posa su mirada desde un plano físico superior; en la mesa de redacción el poeta, en soledad, reflexiona sobre la íntima relación del artista con su mundo; el pequeño gabinete de lectura que le permite "viajar", escapar del hastío de la cotidianidad y tener contacto íntimo con París, centro cultural de su momento:

Yo, que vivo a muchas leguas de distancia, la vida turbulenta de París, leyendo sus periódicos, estudiando sus libros y recorriendo con la fantasía sus *boulevards*. [...] los franceses [...] me han contagiado. *He visto* en el viaje a España, de Gautier, que las damas de la aristocracia española usan navajas de Albacete en las ligas. [*Periodismo y Literatura*, 122, 124; la cursiva es mía]

Los modernistas se vieron a sí mismos como viajeros innatos. Algunos -Martí, Casal, Darío-, tuvieron la oportunidad de cruzar el Atlántico y conocer París, una ciudad tangible; otros, como Manuel Gutiérrez Nájera, peregrinaron a la Meca cultural a través de las lecturas que conformaron el acervo del que se nutrieron. Para ambos grupos, París constituyó un concepto intelectual que se vio reflejado en su obra.

París -advierde Carlos Monsiváis- permitió que las "minorías ilustradas", los escritores, vieran, sintieran y pensaran "de manera civilizada" y confirió al artista el aire cosmopolita, un cosmopolitismo entendido como el "aprendizaje de idiomas y literaturas", y certificó la "sensación de universalidad" que permitió a los modernistas la confrontación de su realidad más próxima con la urbe ideal.<sup>119</sup>

Si bien Manuel Gutiérrez Nájera fue un "parisino que no conoció París", su experiencia como lector de publicaciones francesas le permitió dar ese tono de actualidad a sus textos. Cumpliendo con la función informativa, en las crónicas teatrales los juicios críticos sobre obras y personajes del ámbito artístico -autores, compositores, artistas- y las noticias de las funciones llevadas al cabo en los diferentes

---

<sup>118</sup> El matrimonio considerado como una relación fincada en el respeto y en el amor es prácticamente inexistente en la escritura najeriana, cf. los textos en los que aborda este tema y que han sido recopilados en *Narrativa II*.

<sup>119</sup> Cf. Carlos Monsiváis, "El centro de la civilización", en *Aires de familia*, p. 125.

coliseos parisinos hacen patente el cosmopolitismo intelectual del cronista, cosmopolitismo najeriano resumido en una premisa: VIVIMOS LO QUE LEEMOS.

En la intencionalidad de los textos con temática teatral es patente el cosmopolitismo social najeriano. La constante y siempre actualizada lectura de numerosas revistas extranjeras contribuyó a un acercamiento imaginario con otros confines, lo cual permitió que Manuel Gutiérrez Nájera tomara como modelo otras sociedades en aras de un mejoramiento nacional: en su protesta por la falta de apoyo gubernamental al arte dramático en México, el cronista señala que en todas partes "hasta en San José de Guatemala, subvenciona el gobierno a los teatros";<sup>120</sup> al denunciar nulas medidas de seguridad en los coliseos de la Capital, sugiere que debería tenerse como modelo un teatro europeo de segundo orden, el de Leeds en Inglaterra;<sup>121</sup> y va más allá: el 2 de marzo de 1884, para censurar las funciones de la Compañía de Ópera Inglesa, El Duque Job recrea la degradación social que impera en el Columbia Opera House de la Calle 12 en Nueva York,<sup>122</sup> texto en el que el cronista se asume ante sus lectores como un viajero, un conocedor, un hombre de mundo: "*Y he observado en mis viajes que para decir un desatino nada hay tan cuerdo como emplear un idioma extraño*".<sup>123</sup>

En los textos najerianos con temática teatral, *lo moderno* -lo de actualidad, lo del momento, lo que acaba de suceder-, *la modernidad* -connotativo del cambio, de lo original; la aspiración de novedad-, y *el modernismo* -manifestación estética de los dos anteriores- aparecen como términos incluyentes. Lo moderno y la modernidad se presentan para el cronista de espectáculos como un enfrentamiento de los avances de orden material y los valores de carácter espiritual.

Manuel Gutiérrez Nájera, como todos los modernistas, experimentó de manera estética su inconformidad con un mundo ambiguo; en su trabajo cotidiano plasmó su particular percepción de las relaciones entre el observador -en este caso el cronista de teatro-, el contexto narrado -el fenómeno escénico- y las contradicciones generadas en

---

<sup>120</sup> Vid. "El progreso y el teatro", en *Teatro II*, pp. 263- 265, *loc. cit.* p. 264.

<sup>121</sup> Vid. "El teatro. Esto. Lo otro y lo de más allá", en *ed. cit. supra*, pp. 321-323.

<sup>122</sup> Vid. "Nuestros teatros en manos de los *clowns*", en *Teatro III*, pp. 313- 321; *loc.- cit.* p. 317.

<sup>123</sup> *Ibidem*, p. 313; la cursiva es mía.

su momento. La crónica teatral najeriana constituyó un sitio de revelación de la conciencia y la ideología del artista finisecular.

Partícipe de las transformaciones materiales que la modernidad porfiriana trajo consigo, Gutiérrez Nájera experimenta admiración y agobio por la tecnología y en sus textos con temática teatral hace patente esta extrañeza. Como todos los escritores modernistas, se asumió como una víctima más de la "enfermedad de la vida moderna"; el paso a la modernización con su sofocante prisa y su diversidad de propósitos terminó por agobiar al *flâneur* quien confiesa su hastío: "Quisiera empaquetarme en un vagón. [...] Ir, lejos, lejos, casi al fin del mundo, un poco más allá de Tacubaya. [...] Quiero salir de este hervidero humano".<sup>124</sup>

El cronista de teatro no se conforma con narrar solamente lo que ve desde su palco: en su diario transitar desde su casa, desde la redacción del periódico hasta el pórtico del Gran Teatro Nacional, el Principal, el Arbeu o el lejano Teatro de Hidalgo, Manuel Gutiérrez Nájera percibe y da cuenta de una ciudad contradictoria en la que coexisten el alumbrado que ilumina las principales calles -signo de la modernidad- y el lóbrego interior de un teatro -huella del atraso.

En febrero de 1882, cuando se encontraba al frente del país el general Manuel González, Frú-Frú retrata la dinámica que impera en la Ciudad de México:

se construyen ferrocarriles; se establecen bancos; llegan colonos más o menos italianos; se ven por las calles patillas rubias, fisonomías rubicundas y zapatos de tres kilómetros; los hoteles están llenos [...]. Comienzan a llegar hombres muy ricos [...] no hay todavía dinero, pero tenemos de antemano las cerraduras de seguridad.

Es necesario que entremos en el movimiento, so pena de ser aplastados por la locomotora [...] jamás se había encontrado México en una situación tan próspera como la presente [...]. Las calles van siendo estrechas para la circulación holgada de los transeúntes, los grandes focos de luz eléctrica nos permiten soñar con las maravillas de París, es necesario vestirse bien porque hemos suprimido las tinieblas [...] va a comenzar la lluvia de onzas americanas [...].

Para que todo se halle en relación, es necesario que el Ayuntamiento piense en hermostrar esta bendita Ciudad de los Palacios [...] esa Calzada de la Reforma pide urgentemente un remiendo [...] preciso extender la Calzada hasta el Bosque de Chapultepec. [*Teatro II*, 263]

---

<sup>124</sup> El Duque Job, "Crónica color de rubia", en *La Libertad*, año v, núm. 184 (13 ago. 1882), p. 2.

Pero, si por una parte, el cronista se maravilla de las bondades de un régimen propiciatorio del progreso material y económico, por otra denuncia la inseguridad y el deterioro que presentan los teatros de la Capital:

Urge también atender con medidas prudentes a los teatros. Muchas veces se ha disertado largamente acerca de las precauciones que deben tomarse en el teatro para el caso de un incendio. [...] Se construyen teatros de madera que pueden arder con sólo que un espectador prenda un cerillo, y se dan en ellos comedias de espectáculo. [*Ibidem*, 263-264]

En las crónicas teatrales najerianas hay una exaltación de la vida moderna en los centros urbanos, ámbito preferido de los modernistas y en ellas aparecen, como un trasfondo, los emblemas icónicos de la Ciudad, la ciudad del Duque Job: la peluquería de Micoló, la Maison Dorée, el Café de La Concordia, el *restaurant* de Fulcheri, la pastelería de Genin, el Jockey Club, la cantina de Wondracek, la joyería La Esmeralda, la Zapatería Francesa, la Tercena de La Profesa, el Tívoli del Eliseo, la abarrotería de Quintín Gutiérrez, hoteles, hipódromos, casinos, conventos, calles y plazas de la metrópoli., todos estos referentes constituyen un sitio de revelación del espacio vital del escritor.

Ante la "triste originalidad que da la vida" [*Crítica I*, 326] el cronista de teatro "creó" espacios interiores, físicos y mentales -el *intérieur* del palco del teatro, centro de "observación" del cronista de espectáculos; la memoria que le permitió recuperar añejas vivencias-, desde los cuales pudo contemplar el mundo y diseñar el entorno en el cual le había tocado subsistir: esporádicamente, en la crónica teatral najeriana se filtra una voz nostálgica del pasado. En una "historización del tiempo", el elemento evocador y los recuerdos de su propia vida propician la confrontación del poeta con los valores éticos y estéticos de su presente; los acontecimientos de su pasado lejano ponen en perspectiva las demandas sociales de su momento.

Al constatar el estrago que el tiempo ha hecho en los artistas que él admiró en su temprana juventud, el escritor "sin biografía" rememora los días de su infancia y trae a colación el asombro que le producían las leyendas contadas por una vieja criada y las comedias de magia, casi un anacronismo en la modernidad najeriana.<sup>125</sup>

---

<sup>125</sup> Vid. "México en invierno", en *Teatro II*, pp. 199-203.

El recuerdo de un viejo repertorio musical por una parte reafirma, en el presente, las predilecciones por autores y obras que Manuel Gutiérrez Nájera considera siempre vigentes -"Pero la verdad es que vuelvo a oír con gusto a esos antiguos conocidos, me deleito con la prolija narración de sus glorias" [*Teatro III*, 252]-, y por otra, confirma sus cambios de apreciación artística, su apertura y su enriquecimiento intelectual.<sup>126</sup>

La presencia en los escenarios capitalinos de viejos artistas -"¡Pájaros de un día!",<sup>127</sup> y la vida precaria de aquellos que son víctimas de la volubilidad del público;<sup>128</sup> la falta de talento de tenores jóvenes; las rudimentarias apreciaciones de un público que no ha tenido contacto con los grandes artistas;<sup>129</sup> el deterioro físico de los principales teatros de la Ciudad<sup>130</sup> propician un viaje al pasado, una recuperación memorística de la que se sirve el escritor para hacer una crítica en aras de un mejoramiento presente.

Refiriéndose al ensayo "Literatura propia y literatura nacional" [1885; *Crítica I*, 83-87], de nuestro cronista, Iván Schulman señala que Gutiérrez Nájera

construyó así, en forma fragmentaria pero típica de la escritura moderna, una epistemología cultural de la modernidad, la que se emparenta con formulaciones generacionales de vanguardia contemporánea, las de un Martí o un Juan de Dios Peza, en las que se funden conceptos de nación, cultura occidental y arte universal y autónomo.<sup>131</sup>

El escritor pretendió resolver el dilema de la identidad cultural mediante la intertextualidad: concibió la literatura latinoamericana como una literatura surgida de la experiencia propia, enriquecida con el sano contagio de las letras universales -la literatura clásica, la francesa y la española-: "Una literatura propia no es en resumen más que la suma de muchas poderosas individualidades" [*Crítica I*, 86]. En las crónicas teatrales najerianas se filtra un rechazo y un cuestionamiento al falso nacionalismo de

<sup>126</sup> Vid. "Memorias de un periodista. El primer Burón", en *Teatro V*, pp. 175-180.

<sup>127</sup> Vid. "Recuerdos de teatro", en *Teatro II*, pp. 92-97.

<sup>128</sup> Vid. "Vida teatral, en *Teatro III*, pp. 79-81.

<sup>129</sup> Vid. "¿Un público exigente?", en *ed. cit. supra*, pp. 204-212.

<sup>130</sup> Vid. "Recuerdos del Teatro Principal", en *Teatro II*, pp. 103-108.

<sup>131</sup> Vid. Iván Schulman, "Más allá de la gracia: la modernidad de Manuel Gutiérrez Nájera", en *El proyecto inconcluso...*, p. 127.

dramaturgos que consideran como "teatro mexicano", "teatro propio", aquel que se empeña en llevar a escena tipos populares alejados de la realidad: "En el teatro no soy mexicano ni japonés [.....] en cuestiones de arte dejo mi nacionalidad en el vestuario" [*Teatro III*, 248-249]. La postura najeriana revela los gustos de una mentalidad burguesa con espíritu europeizante lo cual lejos de ser un defecto constituye un rasgo de la modernización del Modernismo hispanoamericano, el periodo moderno/modernista en el que, señala Ivan Schulman, "crece el internacionalismo en comparación con el fuerte nacionalismo de la primera etapa de construcción nacional (1825 a 1870)".<sup>132</sup>

El cronista reprueba, por una parte, la postura de críticos y periodistas que hacen una artificial defensa de autores y artistas mexicanos sin talento; y por otra, la proclividad extranjerizante de un público que desdeña o ignora el talento de autores y artistas mexicanos con grandes méritos y que sólo los acepta cuando antes han certificado sus cualidades interpretativas en Europa.<sup>133</sup>

Considero que las palabras que Luis Miguel Aguilar dedicó a Juan José Tablada son también las justas para Manuel Gutiérrez Nájera: el cronista teatral "es un modernista siempre –alguien abierto a todos los tiempos y a todos los espacios".<sup>134</sup>

## **A) LA IMAGEN FEMENINA MODERNISTA: ENTRE LA RAZÓN Y LA IMAGINACIÓN**

Uno de los personajes más importantes en la escritura modernista es la mujer. Su presencia -como protagonista de novelas y cuentos, como representación de un ideal

---

<sup>132</sup> Cf. Ivan Schulman, "La modernización del modernismo hispanoamericano", en *Contextos...*, p. 99.

<sup>133</sup> Vid. "Cenobio Paniagua", en *Teatro II*, pp. 398-399.

<sup>134</sup> Vid. Luis Miguel Aguilar, *La democracia de los muertos*, p. 292.

poético, como destinataria de "cierta clase" de literatura- constituye una guía reveladora de los cánones éticos, culturales y estéticos del último tercio del siglo XIX.

Desde la óptica masculina de su momento, los escritores *fin de siècle* contribuyeron a la creación de un imaginario femenino que, en muchos casos, sintetizó las aspiraciones e inquietudes del artista frente a su sociedad. Si bien es cierto que

según la crítica, la mujer sólo entra secundariamente en la temática modernista (Grossmann, [*Geschichte und probleme...*] 320), este hecho señala el compromiso con la introspección y la búsqueda de un orden personal de valores en el cual lo femenino y el arte forman una analogía que exige un concepto de la mujer como abstracción y, a la vez, metáfora y receptáculo de la inspiración poética.<sup>135</sup>

El tratamiento de la imagen femenina en la estética modernista constituye un juego de oposiciones entre la razón y la imaginación:

por un lado la poetización de lo femenino sirve como recurso para conciliar la oposición entre la representación estética y la materialidad de la experiencia, por otro lado, el proyecto espiritual del modernismo se sirve de la imagen femenina como personificación de la inspiración poética.<sup>136</sup>

La mujer como sujeto de la crónica teatral es un aspecto que ha sido poco estudiado en la escritura najeriana.<sup>137</sup>

Artista, espectadora, lectora, ente escénico... no importa cuál sea su papel, la mujer aparece en la crónica teatral como signo revelador de las confrontaciones personales del escritor modernista; su presencia pondrá al descubierto el entramado de asociaciones que relacionan la ternura y la tristeza, la desaprobación y la admiración, lo espiritual y lo erótico, lo tradicional y lo moderno.

Personaje principal o invocada tácitamente, la mujer es sujeto autónomo capaz de trascender la realidad, es imagen que sirve al escritor modernista para hacer su propia evaluación del arte y de la vida.

---

<sup>135</sup> Vid. María B. Clark, "Hasta la muerte: lo femenino y la estética en el relato modernista", en *El sol en la nieve...*, p. 194.

<sup>136</sup> *Ibidem*, p. 193.

<sup>137</sup> Una aportación a este tema es el trabajo de Magdalena Maiz Peña, "Entre el ojo, el pudor y el deseo: la diva en las crónicas teatrales de Manuel Gutiérrez Nájera", *vid. Memoria...*, pp. 259-267.

De acuerdo a los cánones éticos de su momento, la mujer aparece vinculada al fenómeno escénico como una figura ambivalente: ángel o demonio; depositaria de los valores del progreso desde el espacio familiar -uno de los sustentos de la hegemonía social porfiriana- y emblema icónico de la libertad artística -aspiración estética y vital de los modernistas.

Difícil es precisar con exactitud cuándo se utilizó por primera vez el término Modernismo, la hemerografía literaria es un campo abierto que siempre depara sorpresas. Según Albert Dauzat, "la palabra 'modernismo' fue usada por primera vez en lengua francesa por los hermanos Goncourt en 1858 y su empleo es común a fines del siglo XIX".<sup>138</sup>

La presencia femenina en las crónicas teatrales najerianas acepta como términos incluyentes Modernismo y modernidad, conceptos que definirán la escritura del último tercio del siglo XIX.

El 30 de agosto de 1885 El Duque Job publica en *El Partido Liberal* una "Crónica de la ópera", texto en que hace una comparación de la belleza física de las sopranos dramáticas Elisa Bassi y Adela Gini. La primera -dice el cronista-

posee una belleza rara, una belleza que se puede llamar gótica [...] hay en las líneas serpentinadas de ese cuerpo, en la esbeltez de ese talle [...] en la inclinación del busto y en el fulgor extraño de esos ojos, algo extraño que no es de nuestra época ni de nuestra civilización, algo que nos recuerda a Pía de Tolomei o a Francesca de Rimini. La belleza de la señorita Bassi es una belleza arcaica.

en cambio, La Gini posee una belleza *distinta*:

la hermosura de la señorita Gini tiene un carácter [...] *modernista*. Se parece a la Carmen de Fortuny, pero a la Carmen de Fortuny vestida por Madrazo [...] tiene el Mediodía en las venas! [...] Por esas venas corren gotas de Jerez.<sup>139</sup>

Al ponderar los atributos de cada una, el cronista establece dos conceptos estéticos: la belleza que emana desde el interior La Bassi, la mujer "ideal", libresca, inalcanzable

<sup>138</sup> Albert Dauzat *apud* Alfredo A. Roggiano, "Modernismo: origen de la palabra...", en *Nuevos asedios...*, p. 45.

<sup>139</sup> *Vid.* "La señorita Bassi y la señorita Gini", en *Teatro IV*, pp. 76-78, *loc. cit.*, pp. 76-77; la cursiva es mía.

e intangible, la que deleita el espíritu; y La Gini, la belleza de "la musa de carne y hueso", pictórica, más cercana, contemporánea.<sup>140</sup>

En las dos definiciones najerianas aparecen los referentes plásticos, una constante de la escritura modernista, como lo señalé anteriormente.

Con gran anticipación, en febrero de 1886 dio inicio una campaña publicitaria anunciando la próxima visita de Sarah Bernhardt; los escaparates de los principales almacenes de la Ciudad de México exhibían retratos de la actriz francesa. Manuel Gutiérrez Nájera, el eterno *flâneur*, contempla el *affiche* con la imagen de Sarah; el cronista se sobrecoge ante una mujer que rompe el prototipo de la belleza femenina exuberante y externa; la belleza de la Bernhardt es *distinta*, remite a una cualidad intelectual más que física:

Ya comienzan a exhibirse en los escaparates los retratos de la egregia actriz parisiense. Allí está, flaca y nerviosa, como si todo su cuerpo estuviera formado con cuerdas de lira! Sarah Bernhardt, para anunciarse, no debía exhibir el retrato de su cuerpo, sino el retrato de su genio. [ *Teatro IV*, 110]

Un año más tarde, el 6 de febrero de 1887, "la Divina Sarah" hace su aparición en el Gran Teatro Nacional; la obra escogida es *La dame aux camélias* (1852), drama en cinco actos, de Alexandre Dumas, hijo. Ese día, el cronista entrega su habitual colaboración al *Partido Liberal*; el encuentro aún no se ha producido y Manuel Gutiérrez Nájera, como lo ha hecho en otras ocasiones, ofrece a sus lectores un texto sobre las cortesanas en la literatura, diserta sobre una de sus lecturas preferidas y confirma su fascinación por la obra de Dumas.<sup>141</sup>

Días más tarde, El Duque Job entusiasmado *comparte* con otro espíritu afín su grata experiencia como espectador al tener cercanía con la diva francesa y en el mismo periódico publica cuatro cartas a Justo Sierra los días 13, 20 y 27 de febrero y 6 de marzo:<sup>142</sup>

---

<sup>140</sup> No debemos pasar por alto que fue hasta 1888 -tres años después de la publicación del texto najeriano- cuando Darío "popularizó" el concepto de Modernismo. La utilización del término por parte de Manuel Gutiérrez Nájera denuncia su carácter de un lector profesional -las obras de los hermanos Goncourt- y de un escritor que ha decantado y asimilado las propuestas estéticas.

<sup>141</sup> Vid. "*La dame aux camélias*, de A. Dumas, hijo", en *Teatro IV*, pp. 182-186.

<sup>142</sup> Vid. "Cartas a Justo Sierra", en *ed. Cit. supra*, pp. 187-217.

Yo no puedo descansar, no puedo dormir, después de haber oído a esta mujer. Dormir, no; soñar, sí. Verla es trabajar; es sentir que nuestros nervios ya no están en nosotros, sino en ella.[.....]

Bella como la arcana belleza entrevista por Platón, con la belleza extraterrena de la idea. Yo no he visto sus ojos; he visto su mirada. [*Teatro IV*, 187, 193]

Los textos derivan más en el análisis de los personajes femeninos de las obras de Dumas, hijo, Sardou y Feuillet puestas en escena -Margarita Gautier, Fedora, Blanca de Chelles- que en la interpretación de la diva.<sup>143</sup> En las cuatro misivas, El Duque Job hace gala de su saber filológico: los referentes literarios, históricos y plásticos son un ejemplo de su amplio repertorio de lecturas, de su cosmopolitismo intelectual.

Las "cartas" revelan el acervo cultural del cronista y las convicciones del hombre de su momento que insiste en la importancia determinante del medio social; considera la religión y la educación como valores sociales por excelencia; pondera el papel de la mujer-madre; hace una apología de la Psiquis moderna, la cortesana redimida por el amor [194] e incluye términos relacionados con la *psique*: los nervios -tres veces mencionados-, el manicomio, la mujer "neurótica e histérica" [190], el desequilibrio [199], la "fatalidad" de un temperamento [199-200], y hasta una alusión al Doctor Charcot [199].

Las breves alusiones a la actriz francesa en las cuatro misivas remiten a los conceptos modernistas que Manuel Gutiérrez Nájera desarrollaría plenamente durante sus diecinueve años como cronista de teatro: la libertad, impulso vital del arte y del artista -"El arte vive en la libertad y ella es el arte" [194]-; el artista considerado un ser de excepción -"No es de **vuestra** raza; ningún vínculo la une con el negociante, [...] con el sabio. Sólo el poeta se le acerca" [193]-; <sup>144</sup> el artista considerado como parte de una élite, prueba de ello es el carácter de "carta" dirigida a un alma sensible y culta semejante a la suya.

---

<sup>143</sup> El Duque Job finaliza la última entrega del texto haciendo la promesa de escribir otra "carta" para "resumir [su] juicio sobre Sarah y el arte dramático moderno", ofrecimiento que no cumplió, *vid. ed. cit. supra*, p. 217.

<sup>144</sup> Connotativo es el uso del pronombre **vuestra**: el cronista reafirma su condición de élite, se sabe diferente a una mayoría.

El Duque proclama a la Bernhardt "una de las grandes diosas de **nuestro** culto estético" [195], confiesa que "es **nuestra** musa: la que ha nacido en Francia y se acuerda de Grecia" [193],<sup>145</sup> con lo cual resume la filiación modernista con la tradición y la modernidad cultural.

El 23 de octubre de 1887, ocho meses después de la fallida presentación de la actriz, el Duque Job rememora:

¡Oh, Sarah! aquel haz de fibras en que crepita el genio, quemándolo y despidiendo chispas de oro; aquella musa del *modernismo*, viciosamente divina [.....]. Es la pasión que conoce la blanda somnolencia de la morfina, que busca "los paraísos artificiales", que crea novelistas como Edgar Allan Poe, poetas como Baudelaire y blasfemos como Richepin. ¡Nuestra musa neurótica es ella, la blonda Sarah de la voz de oro! [*Ibidem*, 247, 248; la cursiva es mía]

Nuevamente la mujer, *una* mujer, la "divina Sarah" conceptúa un ideal estético.

Manuel Gutiérrez Nájera admiró la genialidad del artista y la genialidad de la Bernhardt resumía la pasión, el desdoblamiento del yo individual en el nosotros colectivo, la provocación de los sentidos y la exaltación de las sensaciones.

El 6 marzo de 1894, en un artículo que apareció sin firma en *El Partido Liberal*,<sup>146</sup> Manuel Gutiérrez Nájera reitera su definición de belleza:

Juana Hading no sólo tiene esa belleza entre selvática y romántica. Ella posee todas las bellezas, desde la que deslumbra entre esmaltes y oros de Bizancio, hasta la que ondula entre espumas de encaje. Conoce el secreto de la forma antigua y el de la gracia *modernísima*. [*Teatro VI*, 249; la cursiva es mía]

La Bassi, La Bernhardt y La Hading, ésta última musa inspiradora de la *Revista Azul*, tríada femenina que el cronista considera prototipo de la modernidad poética.

En sus primeros años como cronista, Gutiérrez Nájera "se ocupa de elogiar la belleza de las cantantes, o la calidad de sus voces, o bien se dedica, con un lenguaje cargado de imágenes y de comparaciones, a describir las gracias de algunas actrices, o aun de las damas que asisten al teatro".<sup>147</sup>

<sup>145</sup> El énfasis tipográfico del pronombre es mío; *vid. nota supra*.

<sup>146</sup> *Vid.* "En espera de una compañía francesa", en *Teatro VI*, pp. 249-251.

<sup>147</sup> *Vid.* Alfonso Rangel Guerra, "Introducción" a *Teatro I*, p. XVI.

A medida que el escritor enriquece su espectro cultural y adquiere madurez personal e intelectual, la presencia femenina en el ámbito teatral le ofrecerá nuevas posibilidades de acercamiento al fenómeno escénico. La mujer vinculada al teatro propicia que el poeta y el crítico social, fusionados en la crónica teatral, pongan de manifiesto uno de los preceptos de la escritura modernista: el ineludible compromiso del escritor para transformar su realidad inmediata.

La mujer aparece en la crónica teatral como prototipo de las modas y las costumbres de su momento, como portavoz de principios éticos y estéticos, y en ambos casos constituye una presencia reveladora de las pautas de conducta, las modas y preferencias de la sociedad decimonónica.

Como lo señalé anteriormente, Manuel Gutiérrez Nájera posó su mirada en todos los personajes vinculados con el fenómeno escénico: desde el amplio espacio urbano, escaparate de los retratos de las artistas;<sup>148</sup> desde la intimidad del reducido palco, el cronista hace una revisión del mundo mediante los arquetipos femeninos vigentes en su momento; en la crónica teatral najeriana se da una inserción de la mujer en un ámbito público en el que, desde una óptica masculina, priva cierto maniqueísmo: "las mujeres honradas y las que no lo son".

La insalvable diferencia entre la mujer del hogar y la mujer de teatro es patentizada por el cronista quien, fiel a su tiempo histórico, considera a la mujer como un objeto de veneración y/o deseo.

Cuando Manuel Gutiérrez Nájera detiene su mirada en la espectadora que asiste a los teatros es obvia la idealización de la mujer del hogar,<sup>149</sup> mientras que las aspiraciones libertarias del poeta encuentran en las grandes divas -actrices y cantantes- la cristalización de un ideal estético; entre ambas -ángel y demonio-

---

<sup>148</sup> Vid. "Los retratos de las artistas", en *Teatro IV*, pp. 110-112.

<sup>149</sup> "La mujer mexicana, desde que se casa, renuncia al mundo y a sus pompas, se oculta en el hogar, cría y educa a sus hijos, no teje como Penélope esa tela que no se acaba nunca, pero teje otra tela que no se halla ni en las leyendas orientales: la felicidad. La mujer mexicana es la mujer por excelencia del hogar"; vid. "A propósito de *Divorçons*", en *Teatro II*, p. 289.

subsisten las coristas -almas en pena-, víctimas de un mundo regido por las apariencias.

En la crónica teatral aparece una de las "ambigüedades" que caracterizaron a los modernistas: por una parte, su admiración por la mujer "ángel del hogar", por la actriz honrada, y por otra, su fascinación por la mujer de teatro, la pecadora, ser marginal.

Sirviéndose de la presencia femenina, el cronista de espectáculos fusiona la moral y la sensualidad y ofrece a sus lectores tres posibilidades: la exaltación de los valores familiares, el goce erótico y el señalamiento de lacras. La mujer constituye el núcleo de un lenguaje que busca un nuevo camino para la transformación social.

La crónica teatral puso en contacto al lector con ese universo femenino -tan ajeno para algunos y muy cercano para otros- donde habitaban los "ángeles custodios" del hogar y las "diosas inalcanzables", las "pecadoras talentosas"; desde un ámbito masculino -la peluquería de Micoló, la cantina de Wondracek, los billares de Iturbide, el Jockey Club- cada lector supo revelar la identidad femenina observada por el cronista y escogió a su favorita.

La crónica najeriana tuvo como uno de sus temas las insalvables diferencias entre la diletante y la artista, ambas conjugaron las aspiraciones y las contradicciones éticas y estéticas que definieron al Modernismo.

La mujer que asiste al teatro resume dos aspectos del Modernismo: la admiración por el lujo y el esplendor del mundo burgués y la crítica social de esa misma clase ante los falsos valores de una moral al uso.

La presencia femenina en los coliseos impregna la atmósfera de elegancia, de "respetabilidad". El cronista, desde su palco en el Gran Teatro Nacional, dirige sus anteojos hacia la espectadora y constata los signos reveladores que testimonian la alcurnia de las asistentes: la rica *toilette* y el fino comportamiento, sinónimos de su clase social.

Además de cronista teatral, Manuel Gutiérrez Nájera es un cronista de eventos sociales que tiene franca entrada a ese mundo de lujo y esplendor; los "amados de los dioses" le han abierto sus mansiones y lo han distinguido con su respeto. La presencia

de las damas más destacadas de la sociedad mexicana en los teatros capitalinos conforma la rica galería najeriana: mencionadas individualmente o presentadas como un anónimo colectivo, el escritor se sirve de numerosos recursos literarios -metáforas, comparaciones, sinestesias, paralelismos, símiles- para hacer una "fotografía" que patentiza la riqueza económica de las representantes más conspicuas de la alta burguesía porfiriana.

La nómina de mujeres encumbradas resume los valores materiales y morales de su momento: la belleza, la riqueza, el fervor religioso -Chole Goyzueta cantó "ante *las reinas de la moda*, ante las hermosas *devotas* cuyos devocionarios son delicadas *obras de arte*" [*Teatro VI*, 527; la cursiva es mía].

Un ejemplo es el texto publicado en *El Universal*, el 1º de diciembre de 1893, crónica social en el sentido más amplio en la que Puck reseña una función de ópera llevada al cabo por un grupo de aficionados pertenecientes a la aristocracia capitalina.<sup>150</sup> El cronista pasa lista de todas las damas presentes y manifiesta su admiración por la suntuosidad y el lujo del atavío femenino: "brillaban muchísimos diamantes: como que eran luciérnagas y gnomos invitados a la fiesta!" [*Teatro VI*, 190]; "centelleaban zafiros y rubíes, zafiros y esmeraldas, toda la luz preciosa de las luciérnagas inmortales, en el cuello, en los brazos, en el peinado y en el traje" de las jóvenes asistentes a la función, "múltiple sarta de diamantes rodeaba el cuello [de Tolita Salamanca de Escandón]"; a la señora Margarita Oyagüe de Escalante "se le subían, ansiosas, las alhajas o entre el cabello se le asomaban, con los grandes resplandecientes ojos muy abiertos para verla ¡Y fulguraban de amor las ricas joyas!".

En el evento la mujer *brilló* por la riqueza del atuendo: "deslumbraba la señora Guadalupe Escandón de Escandón, por su belleza, por su atavío y por sus alhajas" ; "¿No eran criaturas sobrenaturales, todas de luz, todas de brillantes y rubíes, todas de perlas y flores, las que asistieron a la mágica velada?" [*Ibidem*, 191].

Manuel Gutiérrez Nájera comparte con la clase adinerada el gusto por la fastuosidad, por el boato, por el *buen vivir* -"Ahora *todos somos ricos* porque estamos

---

<sup>150</sup> Vid. "La hija del Tambor Mayor, de Offenbach", en *Teatro VI*, pp. 187-198.

contentos, y porque la riqueza *nos* entra por los ojos" [*ibid.*, 192; la cursiva es mía]- y aunque el peso de la crónica recae en el deslumbramiento por el derroche de lujo de las participantes y las asistentes a la función, Puck maneja un doble discurso en el que, por una parte destaca virtudes esencialmente femeninas y por otra, pone de manifiesto la arrogancia y la superficialidad de algunas asistentes: el cronista exalta la caridad, cualidad que distinguió a Doña Carmelita Romero Rubio de Díaz, acota que el propósito de aquella función era recabar fondos para ayudar a los menesterosos y asimismo pone al descubierto ante un lector sensible ese mundo pleno de contrastes y contradicciones del cual él forma parte y ante el cual no puede cerrar los ojos: "*¿Y los pobres? [...] Stella nos había dicho [...] que hay pobres sin alhajas, y hasta sin trajes y hasta sin casa ¡hasta sin pan! Era increíble aquello dicho en aquel sitio... pero sé que es verdad.*" [*ib.*, 197; la cursiva es mía].

El cronista de espectáculos pone de relieve los cánones éticos impuestos por una sociedad eminentemente masculina en la que hay que "guardar" la inocencia de la esposa, la hija y la novia, por lo que considera factible que a la mujer le esté vedado asistir a ciertos espectáculos "inmorales" y "peligrosos" . También protesta en contra de los empresarios que, con tal de obtener considerables ganancias económicas, insisten en presentar un repertorio de óperas y operetas donde abundan las frases de doble sentido, las escenas "picantes", los bailes "obscenos" que propician el mal comportamiento del público masculino y, consecuentemente, la falta de respeto a las damas.

El crítico hace un señalamiento a la temática de ciertas piezas dramáticas "inoportunas", capaces de despertar en la espectadora ciertas inquietudes. Divorcios y adulterios en el panorama escénico finisecular -la producción dramática de Alexandre Dumas, hijo, de Victorien Sardou, entre otros-, revelaron las grietas de una sociedad que, haciendo alarde de un puritanismo conservador, de una moral inquebrantable, ponía en tela de juicio la indisolubilidad del matrimonio y la fidelidad conyugal. Gutiérrez Nájera aborda la temática teatral desde un plano moral con la clara intención de invitar a la reflexión a la joven que asiste al teatro con el fin de divertirse y no repara en la función moral de las obras dramáticas.

Denuncia el desdén del público por las artistas mexicanas, las argucias de empresarios y autores que ven en los atributos físicos de las coristas una rica veta para la explotación; los comentarios sobre las mujeres que él observó desde su palco en el teatro -artistas, espectadoras, personajes escénicos- constituyen un repertorio de frases afortunadas que revelan la ideología masculina finisecular:

"No maldigo a la mujer que cae, pero tampoco quiero verla al lado de la que abre sus alas para volar. Esta promiscuidad de lo honrado y lo deshonesto, en un teatro, causa lástima". [*Teatro IV*, 146]

"Las mujeres y las comedias deben verse desde lejos". [*Teatro II*, 294]

"Basta desvestir a una mujer para lograr un éxito de contaduría". [*Teatro II*, 273]

Mariana Rivero "aunque mexicana, es una actriz de verdadero mérito". [*Teatro IV*, 125]

Romualda Moriones "es hermosa -la hermosura es la mitad del talento para las mujeres". [*Teatro II*, 101]

Adela Gini "es joven, pero ya ha vivido mucho". [*Teatro IV*, 135; la cursiva es mía]

La Blainville "¡Tan joven y ya corista!" [*Teatro II*, 71]

"Hace tiempo que en nuestro diccionario familiar de sinónimos juntamos las palabras horrible y bailarina". [*Teatro I*, 242]

"Las bailarinas se diferencian de las mujeres honradas en que aquellas se escotan por abajo hasta el punto en donde éstas se escotan por arriba". [*El Noticioso*, 8 ago. 1881]

Gutiérrez Nájera, hombre de su tiempo, comparte la idea de que el matrimonio es el único anhelo de toda mujer: al advertir fallas en la estructura del personaje femenino de *La mariposa*, comedia de Leopoldo Cano y Masas, afirma que "ninguna mujer se muere cuando le han dado palabra de casamiento" [*Teatro I*, 191].

Las normas de conducta impuestas por las artistas constituyeron una línea de argumentación determinante en la vida social capitalina durante el último tercio del siglo XIX. La mujer de teatro –ya sea actriz o cantante- es indicadora de un sistema burgués sexualmente represivo. La dicotomía de mujer de hogar/mujer de teatro como símbolos opuestos y excluyentes queda abiertamente patentizada en la escritura najeriana: "Decid a un marido honrado que trate a su esposa como trataría a una *actriz de ópera bufa* o a una mujer de vida alegre; él os contestaría, si no es cobarde, con un puntapié

o un latigazo. *La mujer del hogar es inviolable y es sagrada.*" [Teatro II, 293; la cursiva es mía].

Ambas, mujer de hogar-mujer de teatro, aparecen como figura pública, como presencia mediática entre el escritor y su realidad.

Las opiniones najerianas sobre la condición ética de la mujer de teatro proceden de dos experiencias: la libresca y la personal. La primera, proceso selectivo de apropiaciones culturales, es un rasgo de la escritura modernista.

Umberto Eco apunta que:

El que escribe [...] siempre sabe lo que hace y cuánto le cuesta. Sabe que debe resolver un problema. Los datos de partida pueden ser oscuros, instintivos, obsesivos, mero deseo o recuerdo. Pero después el problema se resuelve escribiendo, interrogando la materia sobre la cual trabaja, una materia que tiene sus propias leyes y que al mismo tiempo lleva implícito el recuerdo de la cultura que la impregna (el eco de la intertextualidad).

Miente el autor cuando dice que ha trabajado llevado por el rapto de la inspiración.<sup>151</sup>

La cercanía intelectual najeriana tiene como prototipo a las heroínas de algunas novelas decimonónicas -la *Naná*, de Émile Zola, una de ellas- en las que la mujer de teatro aparece como un ser marginal, un ángel caído que en el ámbito teatral es víctima de la explotación.<sup>152</sup>

Los golpes, el hambre, la prostitución son factores determinantes para que la mujer de teatro se convierta en un ser sin escrúpulos, sin sentimientos, cuyo único objetivo en la vida es satisfacer sus necesidades económicas en un libre mercado sexual de hombres prominentes... hasta que se topa con el amor.

Manuel Gutiérrez Nájera no escapó a estas influencias y su Magda de *Por donde se sube al cielo* [*El Noticioso*, 1882; *Narrativa I*], y la Manon de "Cuentos del domingo. Aventuras de Manon (Recuerdos de la ópera bufa)" [*El Nacional*, 1884; *Narrativa II*, 641-669] son prueba de ello. Ambos personajes proceden del mundo escénico por lo

---

<sup>151</sup> Umberto Eco, "Apostillas a *El nombre de la rosa*. Contar el proceso", en *El nombre de la rosa*, pp. 636-637.

<sup>152</sup> "De la literatura naturalista, basada en la exaltación de los sentidos, se aceptó en el fin de siglo la sensualidad y la noción de que ésta lleva en sí el germen del fracaso.", *vid.* Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, p. 8.

que, de acuerdo a los cánones éticos de su momento, consecuentemente sólo pueden tener dos únicas posibilidades de vida: la primera se redime por el amor;<sup>153</sup> la segunda tiene un final "lógico" y muere abandonada por su amante y proscrita de la sociedad.

De acuerdo a los cánones éticos de su momento, Gutiérrez Nájera considera que uno de los "dones" propios del sexo femenino es la maternidad -"Y es que la mujer necesita ser madre o cuando menos parecerlo"-; <sup>154</sup> sin embargo, está convencido de que a la mujer de teatro no está hecha para ser madre: la trashumante y "licenciosa" vida de actrices y cantantes no es un ejemplo a seguir, y en el caso de las "consagradas", las talentosas, las artistas verdaderas, el arte demanda de una entrega absoluta por lo que no es compatible con la vida familiar.

La vida "doméstica" de las cantantes de las compañías de ópera francesa es un motivo para que el crítico social, el escritor modernista, ponga en tela de juicio el papel del matrimonio en la sociedad de su momento:

La parte menos importante de una mujer baja es el marido; pero tratándose, como se trata, de una mujer [de teatro] puede bien decirse que el marido es la parte más notable. Es una gran ventaja el poder exhibir a la mujer propia y mantenerse con el producto de las exhibiciones. En resumen, esto es nada más lo que han hecho, hacen y seguirán haciendo todos los maridos lógicos. La única diferencia estriba en que el marido de la Mujer Gigante la exhibe en el teatro, y los demás hacen la misma exhibición en sus salones. En ambas partes las entradas son de paga. [Teatro II, 46]

La frágil condición de actrices, cantantes y coristas, un producto de consumo de la sociedad porfiriana, es denunciada por el cronista quien ante la injusticia cometida con los seres desprotegidos -coristas y artistas que sufrieron el desdén del público, la explotación de empresarios-, descorre los velos de la ficción y desenmascara la falsedad de la vida artística para hacer un señalamiento.<sup>155</sup>

En la crónica teatral najeriana se conjugan las preocupaciones modernistas por mejorar lo individual y lo colectivo en aras del anhelo positivista de progreso, logrado

---

<sup>153</sup> Ivan Schulman advierte que la Magda najeriana "simboliza las frustraciones del raciocinio instrumental de la modernidad" o una vinculación entre "los códigos modernos con los del naturalismo literario"; vid. "Más allá de la gracia...", en *El proyecto inconcluso...*, pp. 138-140.

<sup>154</sup> Vid. "Cómo mueren", en *Teatro IV*, p. 106.

<sup>155</sup> Vid. "Un ensayo teatral", en *Teatro I*, pp. 192-198 y "Ensayo de una opereta", en *Teatro II*, pp. 294-300.

mediante la trasmisión de valores sociales y morales. Al presentar a los lectores los contratiempos y sinsabores de la vida teatral, el cronista implícitamente declara su fe en la renovación de la sociedad por medio de la educación.<sup>156</sup>

La mujer aparece en la crónica teatral najeriana como símbolo provocador de una doble moral: la veneración y el goce placentero.

En los diecinueve años como cronista, Manuel Gutiérrez Nájera mantuvo intacto su aprecio por la actriz honrada, aunque también su escritura denota la íntima admiración por la mujer "pecadora", por las divas que fueron prototipo de una vida escandalosa; el cronista, como todos los escritores modernistas, sucumbe ante los encantos de la "clandestinidad",<sup>157</sup> que era implícitamente una manifestación de rebeldía en contra de la moral burguesa.

La artista -sujeto escénico- adquiere distintas tesituras: Gutiérrez Nájera establece la comparación entre las divas italianas, "honradas por excelencia", que mueren pobres y olvidadas, y las francesas que, "más previsoras", hacen buenos matrimonios y jugosos divorcios -ambas ¡tan parecidas a La Cigarra y a La Hormiga de la fábula-;<sup>158</sup> esos ingratos contrastes de la vida teatral constituyen la contextualización de la moral najeriana.

A partir de 1881, Manuel Gutiérrez Nájera referirá a sus lectores -especialmente a sus lectoras- la vida triste y sórdida de las mujeres de teatro: el escritor ha consolidado un lugar preeminente en el campo de las letras, el poeta-periodista ha tenido una mayor cercanía -literaria y real- con cantantes, actrices y coristas y conoce sus momentos de soledad y explotación: Hélène Petit -"la primera víctima del naturalismo

---

<sup>156</sup> En 1881-1883, la presencia de la tiple española Romualda Moriones en escenarios capitalinos dio pie al cronista para protestar enérgicamente por el mal comportamiento del público y para reprochar a los periodistas la invasión a la vida privada de los artistas; cf. "El público y la señorita Moriones", en *Teatro II*, pp. 351-354 y "Los gacetilleros y la Moriones", en *Teatro III*, pp. 213-216.

<sup>157</sup> Cf. Lili Litvak, *Erotismo y fin de siglo*, pp. 85-86.

<sup>158</sup> Sobre el paralelismo de La Cigarra y La Hormiga con el destino de las artistas, el cronista, haciendo evidente su lectura de un texto de Arsène Houssaye, remite a la fábula de La Fontaine no a la de Esopo; *vid.* mi nota 9 a "Los bufos habaneros de Salas", en *Teatro III*, p. 416.

escénico"- y María Cañete -aquella "Madame Carlos V"- olvidada por el público.<sup>159</sup> Esos personajes literarios que él conoce tan bien son las mujeres de carne y hueso que él como espectador y cronista ha observado: víctimas de la prostitución y la decrepitud, las actrices y cantantes francesas, italianas y españolas son esas criaturas desvalidas por las que el escritor modernista siente una piedad infinita.

El cronista sabe muy bien de la frustración de la griseta -la misma que, sin duda, experimentó Marie Alphonsine Rose Remy, la Duquesita que él tanto amó- que contempla los retratos de las artistas que son exhibidos en los escaparates de los principales almacenes de la Ciudad de México: esos rostros artificialmente embellecidos, esos lujosos atuendos, la enfrentan con su realidad dramáticamente cotidiana. El escritor modernista hace un señalamiento y corre los velos de un mundo idealizado por la joven, presenta la soledad de las artistas que un día son encumbradas hasta los más altos pedestales de la gloria y después mueren olvidadas por un público ingrato y voluble, semejante a esos "sultanes del Bósforo".

Gutiérrez Nájera hace un inventario de las miserias humanas que se esconden tras bambalinas y reconoce la culpabilidad de una sociedad hipócrita que, sin piedad, explota a los más débiles y permite la existencia de criaturas marginales:

Lo que yo no entiendo es que los autores anónimos de los programas hayan decidido dar el nombre de señoritas a todas las primeras partes y el de señoras a todas las coristas. Estas señoritas, francamente hablando, deben estar en *rupture du ban conyugal*. Yo creo que los previsores empresarios les han dado este título para evitar los asaltos que pudieran intentarse, poniéndolas bajo la salvaguardia de un marido imaginario. [...]

Los coros y la gacetilla son las partes más importantes del teatro y del periódico. Como hay hombres que sólo se suscriben a un periódico por leer la gacetilla, hay hombres que sólo van al teatro por los coros. [*Teatro II*, 42]

Manuel Gutiérrez Nájera, como todos los escritores finiseculares, enfrentó la problemática social del erotismo. Si por una parte mostró un abierto rechazo a la faz perversa de eros y criticó la explotación física de las jóvenes coristas, por otra, sintió una íntima fascinación por el ingenuo descoco de las chicas del coro y por la "mujer fatal", la diva, la artista que en el esplendor de su carrera proclamaba con sus normas

---

<sup>159</sup> Vid. "Doña María Cañete", en *Teatro II*, pp. 185-188 y "Los bufos habaneros de Salas", en *Teatro III*, pp. 415-416.

de conducta uno de los conceptos torales del Modernismo: la libertad.

Liberadas social, económica y sexualmente, las artistas finiseculares admiradas por los modernistas fueron los iconos de una nueva sensibilidad. El 6 de agosto de 1882, "en voz" de Paola Marié, Manuel Gutiérrez Nájera alude despectivamente a la vida "escandalosa" de Sarah Bernhardt.<sup>160</sup> Un lustro después, el 13 de enero de 1887 en *El Partido Liberal*, El Duque Job confiesa emocionado su admiración por Sarah; el encuentro con la actriz francesa hace que el cronista rectifique la opinión emitida cinco años antes:

hablan de las excentricidades de su vida, y yo sonrío [...] Pues qué ¿para esta mujer se han hechos acaso nuestras leyes?, ¿queréis que se sujete a ese grave caballero que se llama el juez, que se arrodille en las gradas de un altar, que doble y pliegue su espíritu para encerrarlo en el estrecho molde de la vida? ¿Qué tiene de común ella con nosotros? [...] ¿Cómo atarla con los ligeros lazos de nuestras convenciones sociales? *Su vida no obedece otras leyes que las emanadas de ella propia.* [*Teatro IV*, 193-194; la cursiva es mía]

El cronista de teatro asume que el arte y el artista verdadero, en este caso "la divina Sarah", es y debe ser libre.

"Haciendo del cuerpo de la mujer un discreto espectáculo dentro del espectáculo teatral",<sup>161</sup> actrices y, sobre todo, cantantes son tratadas como un objeto contemplativo que patentiza la mirada erótica del otro, el espectador, lector de signos escénicos que desde fuera del escenario se recrea con los atributos femeninos.

El testimonio najeriano sobre la presencia en los escenarios capitalinos de las divas revela "la ruta personal en ese ambiente centrado en el eros" del escritor finisecular.<sup>162</sup>

En la crónica teatral najeriana se da una sintaxis erótica que combina el misterio de las vírgenes prerrafaelitas y la sensualidad de las pinturas de Fortuny y Madrazo: nuevamente el referente pictórico –rasgo de la escritura modernista– que resume la admiración, cimentada en el fetichismo, por las actrices y cantantes que actuaron en los teatros de la Ciudad de México.

---

<sup>160</sup> Vid. "Memorias de Paola Marié", en *Teatro II*, pp. 364-365.

<sup>161</sup> Vid. Magdalena Maiz Peña, "Entre el ojo, el pudor y el deseo: la diva en las crónicas teatrales de Manuel Gutiérrez Nájera", en *Memoria...*, p. 265.

<sup>162</sup> Cf. Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, p. 2.

Los atributos físicos de las cantantes que se presentaron en escenarios capitalinos remiten a Manuel Gutiérrez Nájera a diversas posibilidades discursivas capaces de referir la belleza y la sensualidad: las largas cabelleras, los senos opulentos -"como cañones aprisionados en un corsé"-,<sup>163</sup> los brazos ebúrneos, la desbordante figura, el poder de sugestión de las parisienses "de raza pura, con movimientos de gata y con mirada de pilluelo" -modelo predilecto del *art nouveau*-, la mirada, la textura de una epidermis, los nervios que se delatan en los blancos brazos son destacados mediante un hábil manejo de recursos literarios. El poeta exalta la belleza interior de la mujer de teatro, objeto de su admiración y "captura" en su crónica los temperamentos de las artistas: la impasible lisura del mármol, la porcelana y el alabastro, la volatilidad del calor y la ductilidad del mercurio; el *champagne*, la seda, la plata, el azogue... son referentes de la modernidad traducida en el gusto por lo exquisito, por lo que está en boga: Marie Derivis, "estatua de mármol con alma de fuego"; Louise Théo, "muñequita de porcelana con alma de azogue"; Jeanne Fouquet, "delgada, morena, con el cutis algo apiñonado, como si fuese una hoja de alabastro quemada interiormente a fuego lento [...] ¡Qué oscuridad tan luminosa la de sus pupilas!".

El atuendo de las artistas no sólo revela los cánones estéticos del momento: los vestidos provocativos, las joyas, los accesorios, los perfumes y el maquillaje constituyen para Manuel Gutiérrez Nájera la "carta de naturalización" de la mujer de teatro, ella misma un artículo de lujo en una sociedad de consumo.

El cronista "descifrará" a sus lectores –la lectora y el joven intonso- el significado oculto de la parafernalia distintiva de cantantes y actrices: el alarde de esos signos icónicos en el apogeo de la vida escénica constatarán un estatus social; en el declive, éstos -o lo que queda de ellos- sólo servirán para acentuar más los estragos que el tiempo ha hecho en las divas:

En la mujer moderna entran, como parte integrante de su belleza, la corona de amazona, el redingote a la Directorio y el sombrero a la *devaushire*. Para juzgarla bien es absolutamente indispensable verla cuando el último toque de *crayon* ha

---

<sup>163</sup> "Cuando miro el corsé de la Bazin se me figura que para amarla se necesitarían dos hombres", "Ya al mirar su corsé me había yo figurado que le sería difícil conservar el equilibrio"; *vid. en Teatro II*, pp. 45, 62.

sombreado ya sus cejas, y cuando los sabios pliegues de su traje han calumniado amablemente sus contornos. [...]

Conformémonos, pues, con esa belleza forjada con ayuda de la química y de los algodones; sobre todo, tratándose, como se trata, de una mujer de teatro. Admitamos la complicidad del vestido como un hecho consumado, y no pidamos estatuas a una época en que los escultores suelen morir de hambre. [*Teatro III*, 214]

Las joyas son para Manuel Gutiérrez Nájera el emblema inequívoco de la condición moral de la mujer de teatro: su ausencia en el atuendo femenino testifica la honradez; su presencia es signo de prosperidad económica o de oprobio: "Una corista que tiene diamantes es una corista de grado treinta y tres. Ésas son las condecoraciones que se obtienen en el campo del deshonor".<sup>164</sup>

Las actrices y las cantantes aparecen en los textos najerianos en un nivel contemplativo; su sola mención en la crónica teatral constituyó una traducción de la vida y las modas, una nueva revisión de valores:

Ignoro qué traje habrá lucido Juana Hading en la Comedia Francesa. Lo único de que estoy seguro es de que no se habrá puesto corsé.

¿No acaba ella de contestar las siguientes palabras ingeniosas al periodista francés que preguntó a algunos escritores y muchísimas actrices, qué opinión tenían ellas del corsé?

-Lo que puedo decir es que, *desde mi viaje a América*, estoy por la Guerra de la Independencia. [*Teatro VI*, 526; la cursiva es mía]

En la supuesta declaración de la actriz francesa, el cronista alude a la libertad, concepto multisemántico que ha quedado patentizado en la crónica teatral referido a la presencia femenina: la libertad, anhelo político de las grandes urbes americanas, emblema de su tiempo histórico, y la libertad de las normas de conducta que las divas proclamaron a través de su vestimenta.

En enero de 1883, el hecho teatral sirve de pretexto al poeta: El Duque Job publica "La odisea de Madame Théo", una supuesta "biografía" de Louise Théo, cantante de la compañía de Maurice Grau; texto considerado por Erwin K. Mapes como "cuento".<sup>165</sup>

<sup>164</sup> Vid. "Cuentos del domingo. Aventuras de Manon", en *Narrativa II*, p. 644.

<sup>165</sup> Vid. mi "Introducción" y "La odisea de Madame Théo", en *Teatro III*, pp. LXXIII-LXXIV y 31-39.

Para dar constancia de la presencia de la cantante francesa en escenarios capitalinos, el cronista hace una sustitución de la realidad por la literatura; fusiona lo narrativo y lo lírico y presenta a sus lectores un texto fronterizo entre lo periodístico y lo literario. Nada más afortunado para alabar a la artista francesa que el novedoso recurso de *inventar* una biografía y *pintar* una escenografía ad hoc a la belleza pícaro de la cantante. La Théo es la *artista del momento*, la que representa la atrevida gracia de los bufos, la intérprete idónea de las operetas de Offenbach, la única que puede presentar en escena la inmoralidad de *La Marjolaine*.

En la "biografía", la Théo no pertenece a la vida cotidiana: el poeta pone alas a su imaginación para situar a la cantante en un plano ficcional -intento de idealización recurrente en la escritura modernista.

Louise Théo aparece como un objeto de contemplación, un objeto poético autónomo que pretende incitar la imaginación del lector: la cantante deja de ser mortal de carne y hueso y se convierte en criatura supositicia cuyas cualidades interpretativas ceden ante sus atributos físicos, obra maestra de Madre Naturaleza -nuevamente aparece en un texto con temática teatral el binomio artista/belleza-; la belleza de la cantante es de tal magnitud que un ángel se enamoró de ella.

El relato está salpimentado con el matiz irónico propio de la escritura modernista: "una mujer [...] es un hombre a quien Dios no le da barbas, porque no sabría estarse callado mientras lo rasuraran", los lectores "socarrones que habían dejado el mundo a los cuarenta años y que habían ido al Limbo, en gracia de estar suscritos al *Monitor*" [*Teatro III*, 35].

El cronista-narrador ubica su relato en el Limbo -reminiscencia del *topos uranos* que refiere Platón en su *Banquete*-, sitio ideal donde habitan todos los seres inocentes... de los que excluye a las mujeres: ahí, dice,

A ningún transeúnte le roban el reloj, porque no hay relojes [...]. Allí no hay queridas que engañen, ni maridos que maten, ni mujeres que voten [...]. Es un error creer que las niñas que mueren sin bautismo van al Limbo. Las niñas jamás mueren inocentes. [*Ibidem*, 32]

La Théo llega al Limbo "el día de la Circuncisión" [36].

La biografía lírica está impregnada de alusiones a diversos sucesos que afectaron a la sociedad de su momento: la inseguridad que se vivía en la Ciudad de México, la temática del teatro francés en esos años, especialmente la producción de Alexandre Dumas, hijo, quien en sus prefacios esgrimió acaloradamente sus tesis sobre la moral, la condición femenina, el matrimonio y el adulterio -comidilla del público capitalino-; <sup>166</sup> el progreso financiero -"telegramas del banco franco egipcio"-, la dinámica impuesta por los ferrocarriles y la inminente aparición de un cometa.

Madame Théo resume las preocupaciones sociales del narrador, un modernista en plenitud: El Duque alude a la vida promiscua de los niños que viven en el teatro y señala que la Théo "decía 'papá' a todos, *como si fuera hija de una corista*" [*Ibid.*, 34; la cursiva es mía];<sup>167</sup> hace patente su convicción de que el sufrimiento es un bálsamo purificador en un mundo materialista -"así como en el mundo las damas necesitan ir prendidas con diamantes para entrar a los bailes de la corte, así para obtener entrada al Cielo, es preciso llevar algunas lágrimas" [*Idem*]- y su escepticismo: los ángeles que habitaban el Limbo eran tan ingenuos e inocentes como los gomosos a los que alude el cronista en otro texto suyo, la "Historia de una corista".

Un rasgo que destaca en "la biografía" de Madame Théo es sin duda su tono de actualidad: la inserción del contexto social de su momento en las múltiples referencias a los personajes más representativos de *le tout Mexique*, rica nómina de los más destacados miembros de los ámbitos científico -el doctor Eduardo Liceaga-, financiero -el empresario Ramón Guzmán-, político -el eterno candidato don Nicolás Zúñiga y Miranda, el licenciado Francisco Gómez del Palacio, el juez Ricardo Ramírez-, cultural y religioso -el obispo Ignacio Montes de Oca- y artístico -el tenor Victor Capoul, el violinista Edouard Remenyi, Hortense Schneider, Anne Judic Hélène Leroux, Marie Vallot, Lea Buisson, Anne Judic, Marie Derivis, La Blainville. El cronista, para dar un tono cosmopolita a la "biografía", alude también al donjuanesco príncipe de Gales.

---

<sup>166</sup> Manuel Gutiérrez Nájera alude especialmente a *L'homme-femme* (1872), a *La femme de Claude* (1873), obras en las que el autor francés justifica la muerte de la adúltera a manos del marido ofendido.

<sup>167</sup> Nuevamente la visión crítica de la sociedad y la compasión por los seres desamparados, temas modernistas que he mencionado en esta tesis.

Los referentes musicales - *Le domino noir* de Auber y *Charles VI* de Halévy-; las lecturas del narrador -los infaltables personajes shakesperianos, la *María* de Isaacs, *Pablo y Virginia* de Bernardin de Saint Pierre, la *Magdalena* de Sandéau, los cuentos de Dickens- contextualizan la narración.

Pese al tono elegíaco cuyo propósito es alabar la presencia física de la cantante francesa, el texto no está exento de un matiz personal que pone de manifiesto la convicción del hombre finisecular desencantado: la dicha "hasta en el Limbo, es fugitiva" [36].

En la crónica najeriana la función informativa estará supeditada a la capacidad lírica del cronista, a la subjetividad en la narración de los hechos, mismos que funden relato y comentario en un mismo texto.

Uno de los recursos favorecidos por los escritores modernistas fue el valerse de un texto "ajeno": llámese memoria o carta, éste, como advierte Ivan Schulman, constituirá un documento que otorgará garantía de un testimonio, que dará fe sobre la validez de lo creado.

I. El 6 de agosto de 1882 en *El Cronista de México*, M. Can-Can publica una parte de las "Memorias" de Paola Marié, texto que reaprovechará con ligeras variantes un año después en *La Libertad* el 20 de julio de 1883 y donde atribuye la autoría de las "Memorias" a Louise Théo;<sup>168</sup> el cronista se constituye en un intermediario entre la "responsable" del "libro" y el público lector del texto periodístico.

En la crónica impera el propósito de hacer una crítica institucional en aras del mejoramiento, poniendo así de manifiesto el compromiso del escritor modernista con su sociedad.

El cronista define a la Marié -la Théo en 1883- como una "angélica y demoníaca criatura" [363]: ángel y demonio, mujer y actriz, los dos arquetipos femeninos de su

---

<sup>168</sup> Vid. "Memorias de Mme. Paola Marié", en *Teatro III*, pp. 363-369.

momento; el supuesto libro, señala el cronista, puede "leerse sin peligro, *aun* por las jóvenes más honestas y recatadas" [364; la cursiva es mía].

Paola Marié hace referencia a la vida de las mujeres de teatro y, para dar una mayor verosimilitud a su texto, menciona la escandalosa vida de Sarah Bernhardt, a quien "el transcriptor" aún no conoce; <sup>169</sup> Sarah, *dice* La Marié, es un ser excepcional: "Es a manera de esas diosas que Virgilio describe rodeadas siempre por el espeso velo de la niebla. Es una zarza ardiendo; no es una mujer" [365].

La cantante hace una amarga reflexión sobre la vida de la mujer de teatro: "las flores no son el símbolo de la mujer, como dicen los poetas, son la imagen de las actrices. Como éstas, lucen sus galas deslumbrantes y viven poco [.....] las cortan, las deshojan y las pisan" [366-367].

La recién llegada repara en la estructura arquitectónica del Gran Teatro Nacional:

Examinando el exterior del teatro, ocurre esta peregrina idea: esto no es un edificio, sino la mitad de un edificio [...]. Viendo el teatro y su pórtico aparatoso, recordé esta definición del corsé: ¿A qué defender tanto una fortaleza que al fin acaba por rendirse? [367]

Y ya en el interior del primer coliseo de la Ciudad, denuncia el deterioro del inmueble:

Los palcos semejan nichos de camposanto [...]. En el escenario hay muchos talones grasientos, muchas sillas desquebrajadas [...]. Un aire húmedo se respira en los tenebrosos corredores [...].  
El corredor que media entre los bastidores y los cuartos de los artistas parece una cerbatana [...]. Los cuartos son estrechos, incómodos y sucios [...]. Todo es viejo, reumático o gotoso. [368]

Como una actriz al día siguiente de la función, el teatro es visto durante el día: el polvo, la vejez no pueden ser disimulados por la complicidad del maquillaje ni la luz de las velas: "El escenario del Teatro Nacional es feo de noche, pero es peor de día" [368].

---

<sup>169</sup> En 1882 Sarah Bernhardt emprendió una gira por los Estados Unidos de Norteamérica. Durante el viaje contrajo matrimonio con el actor griego Jacques Damala, la unión duró solo unos meses. Al concluir la gira, Marie Colombier, una de las actrices de la compañía, publicó en París un libelo intitolado *Les voyages de Sarah Bernhardt en Amérique*, al cual añadió una segunda parte *Mémoires de Sarah Barnum*, el cual le costó una condena a tres meses de cárcel por ultrajes a las buenas costumbres.

Marié/Théo/Gutiérrez Nájera manifiesta su convicción sobre la necesidad de que el gobierno otorgue un subsidio a las artes escénicas -"siento en el alma que una ciudad tan bella como México no tenga un solo teatro de propiedad municipal. Mientras no lo haya, será imposible que vengan compañías buenas, o medianas siquiera" ,"el gobierno, aquí como en todas partes, podía dar el teatro como subvención a las empresas que le parecieran dignas de esa ayuda" [368].

Es indudable que el escritor modernista buscó la alteridad como ámbito de vida -"se aprovechó" de la presencia de dos artistas en boga-, para dar actualidad al texto y, a la par que insistir en la frágil condición moral de la mujer de teatro, hacer una censura institucional ante el abandono gubernamental a las artes escénicas.

II. El recurso epistolar constituyó un instrumento de articulación de la subjetividad *par excellence* de los escritores modernistas.

Manuel Gutiérrez Nájera se sirvió de la "carta" para establecer una nueva, y más próxima, relación entre él y el destinatario del texto periodístico y nada más atractivo para los lectores que una misiva femenina.

a) El 26 de febrero de 1881 en *El Cronista de México*, M. Can- Can publica su "Crónica humorística. Memorias de un vago", texto que, con el seudónimo El Duque Job, reproduce en *La Libertad* un año después el 3 de enero de 1882 bajo el título "Historia de una corista. (Carta atrasada)", versión que fue incluida por el propio Gutiérrez Nájera en sus *Cuentos frágiles* (México, 1883).<sup>170</sup> El poeta "transcribe" una carta enviada por una joven corista.

La joven remitente refiere su turbia genealogía y su mísera existencia: el desencanto y las penurias de la vida teatral, la injusticia y la explotación de que es víctima patentizan en el texto najeriano el determinismo naturalista, una apropiación cultural.

---

<sup>170</sup> Vid. *Cuentos frágiles* (UNAM, 1993), pp. 123-128 y *Narrativa II*, pp. 157-163.

La corista, *mujer de mundo*, experimentada conocedora de la naturaleza humana, hace alarde de su cosmopolitismo social y refiere sus experiencias personales en tres importantes urbes: Nueva York, La Habana y la Ciudad de México:

Los *yankees*, que conocen admirablemente todas las mercancías, con excepción de la mujer, me tomaron por una verdadera parisiense. En Nueva York se cena. [...] Yo no hablo inglés, pero ellos hablan oro. Para contestarles, bastábame una palabra sola del vocabulario: *yes*.  
 Los americanos son los únicos hombres que hablan en plata.  
 La Habana es un país privilegiado. Hace mucho calor. Los negros sirven para hacer resaltar la blancura hiperbórea de las europeas.  
 [...] La Habana es el país de la azúcar y Nueva York es el país del oro. No me habléis de las razas ni de las figuras: no hay hombres más gallardos que los *yankees*. [Narrativa II, 161]

La Ciudad de México sólo le produce desencanto: el clima no es una primavera eterna como le habían referido, y lo más importante, el oro no corre en abundancia hasta su camerino y los hombres verdaderamente ricos brillan por su ausencia, acuden a ella "sólo periodistas complacientes", "amigos que suelen cenar de cuando en cuando, y elegantes gomosos que nos tratan como si fuéramos damas del Faubourg Saint-Germain. Es una simple equivocación, Notre Dame de Lorette queda más lejos" [162].

Sin embargo, la inexperiencia y la ignorancia de los admiradores brindan a la corista la oportunidad de conocer el lado amable de la vida: "Algunos calaveras me han besado la mano. [...] llevo una completa colección de autógrafos [...] Ésta es la primera ciudad en que me tratan como a una señora" [163].

La "misiva" patentiza las opiniones del cronista sobre el materialismo *yankee*, capaz de comprar todo; la situación de La Habana que, pese a que un año antes Cuba había abolido la esclavitud, ante los europeos permanece marcada por el racismo; y la realidad nacional que bajo el régimen gonzalista favoreció la inmigración financiera con capital extranjero, estadounidense en gran parte, y que influyó en el comportamiento de calaveras, gomosos y pollos que pretendieron asumir un aire cosmopolita como signo de falsa modernidad.

b) El 4 de mayo de 1884, El Duque Job "reproduce" en las planas de *La Libertad* tres cartas enviadas por sus lectoras. La primera de ellas, "escrita" por María Luisa, aborda

el tema teatral.<sup>171</sup>

Gutiérrez Nájera se vale de la misiva para conformar su crónica teatral. La remitente es, sin duda, el alter ego najeriano, un subterfugio del cual se vale el cronista para emitir sus juicios referentes a la ópera.

La "carta" sirve al cronista para patentizar la misión del escritor modernista que ejerce su magisterio desde las planas de un periódico: "*los periodistas como usted [...] no se pertenecen*. Son del público que ve por sus ojos, oye por sus oídos y juzga con su criterio" [*Teatro III*, 362; la cursiva es mía].

"María Luisa" confiesa su preferencia por la ópera italiana y su incompreensión de la francesa [362] y protesta por los cánones de conducta impuestos por una sociedad masculina: "Es cosa de aborrecer nuestro sexo, o mejor dicho, la pícara costumbre que nos veda aplaudir en el teatro, como si las mujeres no tuviésemos alma o fuéramos menos entusiastas que los hombres" [362].

María Luisa/El Duque Job recoge los postulados esgrimidos por una mayoría: respecto a la finalidad de la obras escénicas concluye que "El público no se compone de eruditos filarmónicos capaces de admirar [...] bellezas, sino de gente que va en busca de un honesto pasatiempo y quiere que la conmuevan o la halaguen" [363].

Para los escritores románticos el corazón fue el centro rector de toda *emoción*; los modernistas fueron más allá y para ellos la *experiencia* estética constituye la facultad de sentir.<sup>172</sup> Los nervios -generadores de las neurosis; nervios que despiertan los sentidos- y el alma -como sinónimo de psique-, aparecen en la escritura modernista para definir y explicar el estado de gracia del genio, la fusión entre el artista y la belleza, el encuentro con el Arte:<sup>173</sup>

desengáñese usted, la música buena es la que quieren oír las lágrimas y escuchan trémulas desde las pestañas. La música buena es la que nos recuerda

---

<sup>171</sup> Vid. "Carta de María Luisa", en *Teatro III*, pp. 361-365.

<sup>172</sup> La etimología griega derivada del adjetivo *aisthetos* significa "sensible, perceptible por los sentidos", cf. Pierre Guiraud, *La semiología*, p. 87.

<sup>173</sup> En abril de 1882, José Martí publica en *The Sun*, de Nueva York, un texto -escrito en francés- en el que alaba a Sarah Bernhardt: "Viendo a Sarah se dice: ¡*nervio!*", vid. "Escenas europeas. Sarah Bernhardt", en *Obras completas II*, p.1113; la cursiva es mía.

al primer novio que tuvimos o al amante que tenemos. No inquiete usted en sus libros si esta ópera es mala o buena, pregúntelo a sus nervios. [*Ibidem*, 364; la cursiva es mía]

El 4 de enero de 1887 en *El Partido Liberal*, El Duque Job publica una crónica en la que manifiesta su admiración por Adelina Patti:<sup>174</sup> la belleza intangible de la diva -"imaginaos un perfume que se oye" [*Teatro IV*, 167]- cede ante sus cualidades interpretativas -"*mis nervios* la están oyendo todavía" [*Ibidem*, 166; la cursiva es mía]. Poco tiempo después, el 13 de febrero, Sarah Bernhardt cautiva la atención del cronista: "Verla es trabajar; es sentir que *nuestros nervios* ya no están en nosotros, sino en ella" [*Ibid.*, 187; la cursiva es mía].

Los nervios receptores de la belleza artística de una pieza musical, en el caso de la "Carta" de María Luisa; del recuerdo de una afortunada interpretación, en el caso de la Patti; de la emoción que provoca el encuentro de dos almas sensibles, dos artistas, la actriz y el poeta, en el caso de la Bernhardt.

La galería femenina rescatada en las crónicas teatrales najerianas es una rica veta de estudio de la literatura modernista: la actriz, la cantante, la espectadora, la lectora, todas presencias emblemáticas de la sociedad burguesa, resumen la posición ética y estética del escritor ante la tradición y la modernidad.

## **B) LA DEMOCRATIZACIÓN DE LA CULTURA: LOS LECTORES NAJERIANOS**

Uno de los logros alcanzados durante el último tercio del siglo XIX fue la democratización de la cultura que dejó de significar aspiraciones individuales y se convirtió en un anhelo colectivo.

---

<sup>174</sup> Vid. "Adelina Patti", en *Teatro IV*, pp. 163-169.

Las clases medias en ascenso, ávidas de instrucción, encontraron símbolos concretos para expresar sus aspiraciones y dar muestras de modernidad, uno de ellos fue el piano que gracias a las compras a plazos, fue un artículo "indispensable" en el modesto menaje de las casas de los empleados y trabajadores mejor pagados.

El escritor, miembro una aristocracia intelectual, formó parte del engranaje social que demandó su profesionalización; conciente de su historicidad, de estar viviendo ante un horizonte de posibilidades e imposibilidades que modelaban su libertad, asumió un compromiso social para modificar el entorno en el que le había tocado subsistir.

Las condiciones del mundo en que el escritor habría de moverse quedarían establecidas por el auge de un nuevo público lector, de un más amplio comercio de libros, de una gran difusión de periódicos y revistas. El incremento del número de lectores se debió, en gran medida, al reconocimiento público de un grupo emancipado comprendido por las mujeres y los jóvenes de clase media, así como también a una sociedad burguesa más orientada hacia el ocio. La difusión generada por los medios impresos contribuyó a la democratización de la cultura e hizo posible que el distanciamiento entre el público y el arte disminuyera considerablemente: libros, periódicos y revistas favorecieron la divulgación de la ansiada modernización porfiriana.

Las publicaciones periódicas constituyeron un escaparate de la vida de la sociedad mexicana, un espacio donde se dirimieron las diferencias que el proceso de modernización experimentó. La prensa católica y la positivista establecieron las dos líneas de argumentación, irreconciliables y radicales, a partir de las cuales se estructuró la moral dominante durante el régimen.<sup>175</sup>

"Todo escritor -dice Robert Escarpit- en el momento de escribir, tiene un público presente en la conciencia".<sup>176</sup>

---

<sup>175</sup> La importante presencia de los medios impresos en la vida cotidiana apareció formando parte del contexto de las páginas literarias: Ángel de Campo, Micrós en *La Rumba* (*El Nacional*, veinte inserciones: 20 de octubre de 1890 a 1º de enero de 1891) revela la dinámica social del periódico: *El Nacional*, *El Tiempo* circulan voceados en la narración; Lucas G. Rebolledo, "reporter de crímenes" de *El Noticioso* se yergue como conciencia "iluminadora" de los estratos bajos de la sociedad.

<sup>176</sup> Robert Escarpit, *Sociología de la literatura*, p. 103.

El periodismo propició la cercanía de los escritores modernistas con un grupo que recién había descubierto la posibilidad de acceder a los bienes culturales. Los literatos tratarán de llegar a un número más amplio de lectores, sin importar su estatus social; los lectores descubrirán en la crónica el baluarte de una literatura que por primera vez establece una verdadera identidad entre el hombre y su circunstancia.

Manuel Gutiérrez Nájera, como todos los escritores modernistas, asumió el compromiso social de su escritura; comprendió cabalmente que dotar a la palabra con hermosos artificios no es el objetivo principal de la creación artística. El cronista, parte oficial de la cultura, unió a la habilidad para hacer música verbal, la capacidad de observación y mediante la alquimia de la palabra estableció un vínculo afectivo con el mundo, con el hombre de su momento; desde el periodismo ejerció un arte social, incluyente del lector en el texto mismo: "Toda obra literaria conlleva la imagen de su lector: podemos afirmar que el lector es un personaje de la obra".<sup>177</sup>

El 29 de noviembre de 1889, Manuel Gutiérrez Nájera resume en la figura de Francisco Zarco "todas las cualidades y excelencias del verdadero periodista":

es el que se identifica con la hoja que escribe; el que se enamora de la idea que sostiene y procura que los demás, como él la amen; el que se da diariamente en comunión a una multitud de desconocidos que le conoce y que le mira con los ojos del espíritu; el que siente el placer cuasi divino de tener creyentes, *el que se encariña con la familia extensa de sus lectores, y le lleva cada mañana la lección que nutre su entendimiento, la esperanza que robustece su ánimo, el consejo que la precave de peligros.* [Periodismo y literatura, 290; la cursiva es mía]

Las características propias de la crónica teatral favorecieron la cercanía de Gutiérrez Nájera con sus lectores.<sup>178</sup> Poeta y periodista, escritor modernista y hombre moderno, Manuel Gutiérrez Nájera tuvo el claro propósito de acabar con la lectura indiscriminada, una lectura que se efectuaba de un modo ingenuo, para centrarse en una lectura útil. En la crónica teatral najeriana aparece el propósito de educar a un grupo de lectores mediante la persuasión, dada ésta a través de una sustitución metafórica de la realidad

---

<sup>177</sup> Harald Weinrich, "Para una historia literaria del lector", *apud* Dietrich Rall, "Teoría de la recepción", en *Paralelas*, p. 48.

<sup>178</sup> *Vid.* nota 41 de esta tesis.

y/o de una opinión personal que lo sitúa, o pretende situarlo, en un plano de cercanía con el receptor de sus textos.<sup>179</sup>

El lector najeriano, importante factor en la configuración de la crónica misma, encontró en la lectura la conquista de un espacio autónomo que le brindó varias posibilidades: la aceptación estereotipos, el placer furtivo y la trasgresión de cánones convencionales.

Con la especialización de la prensa durante el Romanticismo "el periódico con los editoriales rimbombantes, el folletín o sección de novelas, *la crónica teatral* y el artículo de sociedad se convirtió en un elemento fijo de la vida cotidiana de las familias de clase media".<sup>180</sup>

El lector de los textos con temática teatral fue un motivo de interés que condicionó y determinó el quehacer -poético y periodístico- najeriano.

La intencionalidad de la escritura fue convertir al lector en un espectador del fenómeno escénico y de los rasgos idiosincrásicos que definieron su momento:

El escritor se hace su público; lo configura con su propia obra, lo concreta como círculo humano de sensibilidad para sus temas, preocupaciones, preferencias, recursos técnicos, visión del mundo, estilo, y, en definitiva, por la comprensión para sus logros estéticos.<sup>181</sup>

La representación teatral -advierde Jean Duvignaud- pone en movimiento creencias y pasiones que responden a las pulsaciones que animan la vida de los grupos y de las sociedades.<sup>182</sup> Manuel Gutiérrez Nájera consideró el teatro como una realidad viva capaz de provocar una perturbación colectiva, la finalidad del drama confrontó los valores éticos de su sociedad: el *leitmotiv* de sus crónicas sobre espectáculos fue la

---

<sup>179</sup> El matiz persuasivo es patente en la insistencia de Manuel Gutiérrez Nájera al reiterar que él no es una voz autorizada, que pertenece -supuestamente- a la mayoría y que no abriga la "pretenciosa o petulante creencia" de que sus juicios sean considerados preceptos: "aún no conozco *El buque fantasma*, pero sí puedo apuntar *mi impresión personalísima, enteramente indocta*, desnuda de toda técnica, respecto al *Tannhäuser*"; vid. "Hablaremos de Wagner", en *Teatro V*, 100-101; la cursiva es mía.

<sup>180</sup> Vid. Susan Kirkpatrick, "La mujer y la expansión de la prensa", en *Las románticas*, p. 77; la cursiva es mía.

<sup>181</sup> Francisco Ayala, "El escritor y la literatura...", en *Histrionismo...*, p. 88.

<sup>182</sup> Cf. Jean Duvignaud, "Les ombres collectives", en *Sociologie du théâtre*, p. 12.

íntima relación entre el cronista y lo que describía -un espectáculo escénico inserto en la teatralidad social-, las coincidencias y discrepancias entre el artista y la sociedad porfiriana -protagonistas y destinatarios de las crónicas najerianas.

El cronista de teatro cumplió con la labor informativa que el periodismo le demandaba y puso al tanto a sus lectores sobre las novedades musicales y teatrales, pero también estableció con ellos una cercanía afectiva y les mostró la interiorización de las normas de conducta que se daban dentro y fuera de la cerrada estructura social del coliseo. Tras bambalinas les recorrió los sutiles velos del mundo sórdido en el que cantantes y actores consumían su existencia; desde la intimidad del palco en el teatro les dio cuenta de la ostentación y el lujo de las clases adineradas, de la belleza y la cultura de una élite, pero también denunció el mal comportamiento y la indiferencia de un público ciego e indiferente ante el drama cotidiano del artista. En su solitario deambular por las calles les advirtió el deplorable estado físico de los coliseos capitalinos; y ya en la mesa de redacción del diario, el periodista los hizo partícipes de los sinsabores de su oficio. La crónica teatral najeriana ofreció varias posibilidades de lectura; indudablemente el lector pudo reconocerse y recorrer su ámbito vital en el texto que puntualmente llevaba la noticia fresca sobre los espectáculos.

La élite lectora de las crónicas teatrales no sólo encontró un deleite estético y la información actualizada sobre los sucesos teatrales del momento: la página periodística propició el diálogo con un pensador sensible que puso de manifiesto la confirmación de actitudes y posiciones frente a problemas comunes, que abrió las posibilidades para una reflexión posterior.

"Nuestra literatura -señala Ariel Dorfman- organiza su salto persuasivo con el objeto de inducir al receptor a una mayor participación, [desgarrando al lector] para que salga de su pasividad y abulia, invitándolo a recorrer juntos la creación de un continente, de un lenguaje, de una ficción, todavía inacabados".<sup>183</sup> La primera línea del texto estaba dada en el caudal de cultura que Gutiérrez Nájera supo verter en el hecho escénico y que sirvió de soporte al crítico social, al hombre moderno, para sustentar premisas

---

<sup>183</sup> Ariel Dorfman, "Problemas para la liberación...", en *Revista de la Universidad de México* (jul. 1979), p.11 *apud* Dietrich Rall, "Teoría de la recepción", en *Paralelas*, p. 49.

capitales, para compartir su idea del mundo a través del yo y establecer su vinculación con los demás; al lector -un verdadero interlocutor- le tocaba llegar a las conclusiones. "¿Y qué es la lectura sino un constante descifrar, interpretar, extraer el misterio de lo que permanece detrás de las líneas más allá de los confines de la palabra? [...] La lectura es -ante todo- co-creación".<sup>184</sup>

La opinión general acerca de las cuestiones de gran actualidad -el acontecer escénico- saturadas del "curso del mundo" -la inserción en la modernidad- quedó patentizada en la crónica teatral mediante una hegemonía discursiva que se sitúa en el plano cultural y cuya validez -dice Antonio Gramsci- reside en la capacidad de elaborar un código capaz de persuadir al lector al que se refiere, expresamente o por alusión. La crónica teatral deliberadamente pretendió despertar en los lectores la identificación y/o el rechazo mediante un discurso simbólico, inserto en la mentalidad colectiva.

El 2 de febrero de 1879, en *La Libertad*, M. Gutiérrez Nájera publica "En secreto", texto en el que el joven periodista define a su "público": el caballero atento que inicia el día asomándose a las planas de un periódico para mantenerse informado; la dama "indolente", el público, señala el cronista, es ese ser

perfectamente fantástico; un maniquí que nosotros mismos componemos [...]. *Hechura nuestra* [...]. El público es usted, caballero, cuando al levantarse por las mañanas y mientras humea en la taza el chocolate, recorre las columnas del periódico. El público es también la dama cuyos ojos, negros o azules, rasgados o pequeños, se fijan indolentemente en estas líneas. [*Narrativa II*, 56; la cursiva es mía]

*Hechura nuestra*: Manuel Gutiérrez Nájera asume el papel formativo del cronista que sabe que el texto periodístico, además de informar sobre los sucesos más relevantes en el panorama teatral, constituye un espacio para compartir con sus lectores -hombres y mujeres- sus particulares puntos de vista sobre el acontecer escénico, sus reflexiones sobre moral y educación. Sus lectores, "esos grandes curiosos que se complacen en asomarse por las ventanas de la vida privada, y entrar con gonzúa a la casa ajena" [*Teatro I*, 288], encontraron en la crónica teatral la noticia fresca sobre los espectáculos

---

<sup>184</sup> Marina Tsvietáeva, *El poeta y el tiempo*, p. 46.

y las opiniones de un crítico que tuvo como uno de sus propósitos ayudar al mejoramiento social.

El cronista de teatro pretendió hacer de su página escrita una obra democrática que propiciara la identificación del lector con los problemas de su entorno y sirviéndose de comparaciones y analogías procedentes del hecho teatral confirió una función ética a su escritura; los textos derivaron, en ocasiones, en un desliz de lo informativo a lo moralizante.

Sujeto de su tiempo, estableció en la crónica teatral una estrecha vinculación con "los demás"; un espacio para compartir con sus lectores su particular concepción del fenómeno escénico a través del yo, una voz individual cuya palabra tuvo una función social.

"El literato-periodista -señala José Luis Romero- era un portavoz de *la pequeña comunidad*, a quien *todos* conocían y de quien *todos* esperaban el argumento o la glosa, en contra o en favor de la cuestión palpitante de cada día".<sup>185</sup> Manuel Gutiérrez Nájera -"cuya pluma aristocrática no escribe para la burguesía literaria"-<sup>186</sup> escribió para un grupo que, pese al aparente disfraz de un seudónimo, supo identificar plenamente al autor en el texto; los destinatarios -*connaisseurs* y consumidores- de las crónicas teatrales najerianas fueron los lectores capaces de hacer suyas y proyectar las reflexiones que cotidianamente llegaban a su ámbito privado:

dejemos a los lectores de la ciudad el encanto de la sorpresa: siempre llegaré a tiempo a la casa campestre en donde aguarda la niña alegre o el anciano enfermo la llegada de mi crónica, para que yo les narre, como buen amigo, al amor de la lumbre y mientras la pobre cena se prepara, el argumento de la pieza nueva, las aventuras de la actriz en boga o los imaginarios esplendores de las fiestas. [*Teatro II*, 198]

Uno de los rasgos modernistas en las crónicas de espectáculos fue la certeza del cronista del amplio espectro de recepción social de sus textos. Gutiérrez Nájera no pretendió tener un lector único por lo que en sus crónicas teatrales es evidente la presencia de tres tipos de destinatarios, invocados real o implícitamente:

---

<sup>185</sup> José Luis Romero, *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*, p. 246; la cursiva es mía.

<sup>186</sup> Rubén Darío, "Carta a Ricardo Palma", en *El archivo...*, p. 78.

1. La premura del oficio obligó al periodista a escribir el texto destinado a un lector que buscó en la crónica teatral la información actualizada sobre el fenómeno escénico. El cronista tiene en mente a un lector "ideal", proteiforme, bien definido en el texto: el burgués carente de cultura, deseoso de un ascenso social que encontró en el texto najeriano el medio fácil para acceder a los bienes intelectuales y participar de los cánones de conducta de su momento.
2. Manuel Gutiérrez Nájera también buscó deliberadamente a un lector próximo, cercano y tangible, copartícipe de sus inquietudes y capaz de fusionar la lectura pública y la lectura crítica. La erudición y el tono de cercanía amistosa por parte del emisor favorecieron el encuentro del cronista con una minoría formada en la escolaridad burguesa y compuesta por personas cultas, periodistas y autores de su momento, lectores potenciales de la crónica teatral.<sup>187</sup> Partiendo del hecho escénico, este lector -sensible, informado y educado-, encontró en la crónica más de un significado mediante una serie de sugerencias que le permitieron descubrir, por sí mismo, un orden que le era propio. Lector que supo descifrar en el texto sobre teatro una explicación discursiva de lo individual y con el cual Gutiérrez Nájera mantuvo un afable contacto y con el que compartió sus inquietudes estéticas y sus preocupaciones de índole social.
3. El hecho escénico, acontecimiento inspirador, contribuyó eficazmente a hacer más explícito el deseo del cronista de forjar en su lector la preocupación por un mejoramiento social futuro. Gutiérrez Nájera comparte con ese destinatario sus opiniones sobre la función social del teatro, sobre una necesaria subvención gubernamental a las artes escénicas en aras de un progreso educativo y cultural colectivo... disquisiciones que pretendieron la formación de una élite lectora y que pusieron de manifiesto uno de los aspectos más destacados del Modernismo: el papel formativo del escritor quien tuvo presente en sus escritos a un destinatario a quien el cronista deseaba instruir a largo plazo.

---

<sup>187</sup> Tal es el caso de las "cartas" a Louis Lejeune y Justo Sierra convertidas en asunto público en el texto periodístico; *vid.* "Cartas a don Louis Lejeune", en *Teatro III*, pp. 429-448 y "Cartas a Justo Sierra", en *Teatro IV*, pp.187-217.

La vocación del cronista, forjador social se vio favorecida en la crónica teatral cuyo propósito expreso era despertar una emoción colectiva y contribuir a la creación de una cultura letrada.

La crónica modernista fue para los lectores de su época un género en sí mismo, distinto del periodismo puro, podría fácilmente demostrarse leyendo las marcas textuales que en la teoría de la recepción de Jauss ha llamado "horizonte de expectativas del lector".<sup>188</sup>

Sirviéndose del poder de la palabra para transformar el mundo, Manuel Gutiérrez Nájera buscó un encuentro gozoso entre el narrador –el cronista de espectáculos- y el lector; y si -"Leer es construir",<sup>189</sup> la intencionalidad de la escritura najeriana fue convertir al lector en un espectador del fenómeno escénico y de los rasgos idiosincrásicos que definieron su momento. Manuel Gutiérrez Nájera contribuyó a la creación de un lector sensible al arte y capaz de la reflexión.

Los textos najerianos sobre teatro apelaron a dos niveles de comprensión simultánea, magistralmente dosificados y certeros, de ahí que, siguiendo a Roland Barthes,<sup>190</sup> puedan ser considerados como:

1. Textos de placer, aquellos que "provienen de la cultura y están ligados a una práctica *confortable* de la lectura", actividad que constituyó en sí un goce estético mediante la trasmisión del patrimonio intelectual por parte del poeta y
2. Textos de goce, aquellos que "hacen vacilar los fundamentos [...] culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos"; crónicas teatrales que pusieron en duda las bases culturales y éticas del lector y que lo obligaron a decodificar el texto, a tener una participación activa.

La posición del cronista desde el yo y la trasposición a la tercera persona, el nosotros, establecieron una relación crítica y dialéctica con su destinatario, con un lector real o hipotético.

---

<sup>188</sup> Susana Rotker, *Fundación de una escritura*, p. 139.

<sup>189</sup> Robine, *Le littéraire et le social*, apud Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica*, p. 182.

<sup>190</sup> Cf. Roland Barthes, *El placer del texto*, p. 25.

La masificación de la prensa y el reconocimiento de las mujeres en la vida económica, en el último tercio del siglo XIX, favorecieron una mayor difusión de las publicaciones periódicas; la lectura individual, a solas, dejó de ser prerrogativa de las damas burguesas y pasó a ser patrimonio colectivo de costureras, comerciantes y obreras, mujeres incorporadas a la sociedad como clase trabajadora. De igual manera la constante participación de la mujer en el periodismo favoreció la presencia *real* de la destinataria de textos periodísticos.<sup>191</sup> La crónica fue el género periodístico más favorecido por las editoras y las colaboradoras de la prensa finisecular.<sup>192</sup>

Al desempeñarse como cronista de teatros y tener presente a la posible lectora de sus textos, Manuel Gutiérrez Nájera hizo patentes los propósitos de transformación social implícitos en la crónica. La crítica literaria, más que la dramática, le fue propicia para compartir sus reflexiones sobre el papel de la mujer en la sociedad.

Los argumentos de algunas piezas dramáticas favorecieron que Gutiérrez Nájera tomara como punto de partida el hecho escénico y meditara sobre la relación hombre/mujer con el propósito de inspirar en sus lectores un replanteamiento de los conflictos humanos.

---

<sup>191</sup> Recordemos que si bien las revistas y periódicos de principios del siglo XIX tuvieron como uno de sus propósitos entretener e instruir al "bello sexo", esto no se cumplió cabalmente por lo que dichas publicaciones no pudieron ampliar su espectro de difusión e incorporar de manera activa a la mujer: en la "Introducción" al primer número de *El Iris* (4 feb. 1826), pp. 1,4 el primer periódico crítico y literario del México independiente, José María Heredia, uno de sus editores, advierte: "El único objeto de este periódico es ofrecer á las personas de buen gusto en general y en particular al bello sexo, una distracción agradable.[.....]. El bello sexo debe particularmente conceder su favor y protección á una empresa consagrada en gran parte a su recreo"; el contenido y las intenciones del periódico no lograron acaparar la atención del público femenino tal como lo manifestó otro de los editores tres meses después: "La lista de suscripción a nuestro periódico no se ve condecorada con más que siete nombres de señoras" -cf. Florencio Galli, "Quejas" en *pub. cit.* t. II, núm. 17 (13 de may. 1826), p. 32-; el trasfondo político y la discrepancia entre los editores -Heredia, Galli y Linatti- finiquitará la empresa: el último número -el 40- aparecerá el miércoles 2 de agosto de 1826. En la tercera década del siglo surgieron publicaciones dedicadas exclusivamente a propiciar la lectura de las mujeres, cf. Alfonso Rodríguez Arias, "Del *Águila Mexicana...*", en *Empresa y cultura...*, 357-369.

<sup>192</sup> A principios del siglo XX, Blanca Luna, posible seudónimo de un escritor, advierte: "La crónica se hizo para nosotras las mujeres [.....]. La crónica es la estrella, un arte que cruza en esplendores fugaces el fondo de sombras de un cielo oscuro. Es un comentario que alumbrá por un instante y desaparece en lo infinito [.....] somos exclusivamente aptas para eso que yo llamo la *retro-vida*"; *vid.* Blanca Luna, "Cartas color de cielo", *Revista Azul*, 2a. época, t. VI, núm. 1 (7 abr. 1907) pp. 15-16. // El 14 de junio de 1893 en las planas del *Partido Liberal*, Manuel Gutiérrez Nájera invoca a la mujer que forma parte de un cuerpo de redacción y ante la falta de novedades teatrales la conmina al enclaustramiento: "Señora o señorita cronista, ve a un convento"; *vid. Teatro VI*, p. 17.

Para el cronista, como para todos sus contemporáneos, la mujer dentro del núcleo familiar tenía como noble misión inculcar valores morales, forjar buenos ciudadanos.

En un texto publicado en *El Federalista* el 28 de febrero de 1877, Manuel Gutiérrez Nájera presenta a sus *lectores* a "María", quien vive en un pueblo cercano a México y lo ha nombrado su "cronista de cámara".<sup>193</sup>

La interlocutora najeriana es el prototipo del ángel del hogar que el porfiriato tomó como modelo:

María es una mujer encantadora. Su rostro tiene toda la severidad del tipo griego, toda la delicadeza de las hijas de Nápoles, y todo el fuego del ardiente sol de Andalucía. ¡Maridaje asombroso de Fidas, de Rafael y de Murillo! [...]

Si la veis en un baile, cubierta de blondas y de gasas, con mil diamantes en el cuello y entrelazada con flores su rubia cabellera, con asombro exclamaréis: ¡Qué hermosa!

Si la miráis en las noches terribles del invierno, junto a la suave lumbre del hogar, al lado del amante esposo que la acaricia con ternura, y sosteniendo en sus rodillas la cabecita rubia de una niña, diréis, casi envidiosos: ¡Oh, qué bella! Y si contempláis las ondulaciones suavísimas de su talle de palmera cuando se inclina cariñosamente para dejar en la abierta mano del mendigo la moneda santa de la caridad; si a través del velo espeso y negro adivináis las formas escultóricas de su cuerpo, como se adivina el sol tras la cortina de celajes; y si a la tenue luz del moribundo día, la sorprendéis al lado del lecho funeral del moribundo, acariciando con sus blancas y sedosas manos las endurecidas y callosas del enfermo, consolando a la apenada esposa y a los hijos que lloran y que gimen junto a aquel triste lecho de agonía [...] no podréis menos de exclamar: ¡Oh! ¡Es un ángel! [*Teatro I*, 33]

La "charla" entre el joven cronista y "María" se cifró en el análisis de *Un beso*, drama en tres actos y en verso, de Carlos Escudero.

Además de referir el argumento de la obra y señalar sus defectos -"el desenlace se adivina sin esfuerzo"-, la falta de recursos dramáticos -el abuso de monólogos y apartes: "Harto sabido es que debe evitarse en el teatro, cuanto sea posible, esta externación de la conciencia del personaje, en muy pocos casos verosímil"- y sus aciertos -"En suma: *Un beso* es un precioso drama digno de ser estudiado por la crítica, y que ha venido a revelarnos cuánta era la valía literaria de su autor"- Manuel Gutiérrez Nájera hace patentes sus opiniones sobre la condición femenina y el adulterio: "Yo tengo para mí, que es tan culpable la esposa que se entrega por completo en los

---

<sup>193</sup> Vid. "*Un beso*, de Carlos Escudero", en *Teatro I*, pp. 33-39.

brazos de su amante, como la que sólo le ha dado una caricia. /¿Y qué importa que el cuerpo se halle impuro si está manchada el alma?" [*Teatro I*, 38-39; la cursiva es mía].

El análisis de los dramas decimonónicos que abordaron la problemática conyugal -el adulterio, el divorcio- constituyó una rica veta para que, al reiterar su idea del efecto moral del teatro, Gutiérrez Nájera evidenciara un orden social patrilineal en el cual el hombre era considerado responsable de la educación de la mujer, ya que ésta era incapaz de tomar las riendas de su vida.<sup>194</sup>

Pese a que la mayoría de las veces el cronista no incluye explícitamente a un lector en particular, al abordar estos temas es evidente el propósito de insistir sobre el papel de la mujer en la sociedad; en estos casos, el escritor -un crítico social- sí contempla a una lectora real de sus crónicas: los días 23, 25, 26 27 y 29 de enero de 1878 en las planas de *El Federalista*, Gutiérrez Nájera publica, bajo su autoría, un artículo de José Ramón Leal que apareció días antes en un diario de La Habana. El texto plagiado versa sobre *O locura o santidad*, de José Echegaray;<sup>195</sup> este "pecado" fue esclarecido posteriormente por El Duque. Las cinco entregas revelan la ideología masculina decimonónica -"¿qué clase de hombre es, pues este Avendaño que no sabe escoger a sus amigos, y que no ha logrado educar a su esposa durante los veinte años de su matrimonio?"; "Bien es cierto que para crear lógico y natural este carácter era preciso someterlo a la influencia perniciosa de la madre" [*Teatro I*, 61, 64; la cursiva es mía]- pese a que no es un texto propio, el joven Gutiérrez Nájera comparte las opiniones que confieren a la mujer de hogar un papel de sometimiento.

El 11 octubre de 1879 en *La Voz de España*, el cronista se ocupa del personaje femenino de *Los grandes títulos*, de Francisco Pérez Echeverría. La esposa, comenta Manuel Gutiérrez Nájera, es "viciada por la pésima educación de una madre poco inteligente y sobrado distraída".<sup>196</sup>

---

<sup>194</sup> Tema recurrente en la literatura decimonónica. Escritores y dramaturgos se mostraron a favor o en contra: Balzac, por ejemplo, consideró al marido como el culpable de la infidelidad de la esposa. La mujer incapacitada para asumir su propia vida fue un ente confrontado en escena por Ibsen, cf. *Casa de muñecas*.

<sup>195</sup> Vid. "O locura o santidad" en *Teatro I*, pp. 55-76, y nota 1 de Alfonso Rangel Guerra, p. 55.

<sup>196</sup> Vid. "Los grandes títulos", en *ed. cit.*, pp. 91-92; *loc. cit.*, p. 92.

Si bien la destinataria explícita de los textos periodísticos fue una presencia invocada en la escritura modernista, en el caso de las crónicas teatrales najerianas es esporádica la alusión a una "lectora" o a un grupo de "lectoras" y sólo en dos ocasiones el cronista se asume como un transcriptor de una "misiva" enviada por una lectora supositicia, como lo señalé anteriormente.<sup>197</sup>

Cabría preguntarnos si verdaderamente el cronista escribía para un grupo femenino que tuvo un peso decisivo en la producción periodística dirigida al consumo.

En sus primeros años como cronista de teatros, 1876-1880, Gutiérrez Nájera menciona con más frecuencia a la mujer con quien desea compartir sus opiniones: cuatro textos fueron publicados en la edición dominical de *El Federalista*, los días 3 de diciembre de 1876, 28 de enero, 11 y 25 de febrero de 1877, con la firma Manuel Gutiérrez Nájera y bajo el sugerente título de "Confidencias"; los tres primeros acusan un deseo informativo por parte del periodista, son breves y distan mucho de alcanzar el hábil manejo de la palabra, preocupación estética y sello distintivo de la escritura najeriana en la madurez.<sup>198</sup>

En la crónica fechada el 25 de febrero, Manuel Gutiérrez Nájera amplía el espectro de recepción de su texto y hace un llamado a la joven lectora y al lector para que asistan al teatro y concluye con la promesa de darles noticia sobre el panorama teatral.<sup>199</sup>

Los lectores -el caballero que "se entretiene recorriendo estos renglones" y la señora o señorita que "se fijan indolentemente en estas líneas"- asoman también en "La crónica musical" publicada el 18 de enero de 1880, en *La Voz de España*<sup>200</sup> y en el texto publicado en *El Republicano* el 28 de enero de 1880 como "Variedades. Bric-à-

---

<sup>197</sup> Vid. "Carta de María Luisa", en *Teatro III*, pp. 361-365, "Historia de una corista", en *Narrativa II*, pp.157-163.

<sup>198</sup> Vid. "La petite Marié...", "La bola de nieve..." y "Juan de Leyden...", en *Teatro I*, pp. 17-19; 26-27; 29- 30.

<sup>199</sup> Vid. "Morir es resucitar", *ed. cit.*, pp. 31-32.

<sup>200</sup> Vid. "Crónica musical", y su nota 1, en *ed. cit. supra*, p. 109.

Brac", <sup>201</sup> en el que M. Can-Can les refiere la representación del *Fausto* de Gounod y con los que comparte su escepticismo sobre toda posibilidad de ser feliz.

En septiembre de 1880 M. Gutiérrez Nájera publica su columna "Cosas del mundo" en la edición literaria de *El Nacional*. <sup>202</sup> La primera parte del texto versa sobre *El mundo de ahora*, comedia de Alfredo Chavero; en los dos últimos párrafos el periodista advierte que los temas que despiertan el interés de "la señorita, que ha fijado sus ojos circasianos en las primeras líneas de este artículo", son los "bailes, los paseos de ahora". Es claro que a la destinataria -lo advierte el cronista- sólo le preocupan las "cosas del mundo" de la frivolidad y en estas breves líneas revela su postura: la cultura es un patrimonio masculino -uno de los cánones de su momento- por lo cual en el artículo no hay, por parte del autor, la intención de contribuir a la formación intelectual de la lectora.

Paulatinamente el cronista asumirá su compromiso como guía y portavoz de la sociedad y hará palpable su afán por instruir a sus lectoras: el 12 de diciembre de 1883, en *La Libertad*, El Duque Job destina su texto a "una señorita" a quien ilustra sobre las óperas de Verdi y le refiere la representación de dos de ellas. <sup>203</sup>

El 8 de octubre de 1893, El Duque Job publica en *El Partido Liberal* una "Crónica musical. *La Arlesiana*. Bizet". <sup>204</sup> El propósito es brindar una mayor información sobre la *Suite no. 2*, pieza de concierto de Bizet y Guiraud que fue ejecutada al comienzo de las funciones de la compañía Sienni en el Gran Teatro Nacional los días 3 y 5 de octubre de ese año e invitar a la lectora a interesarse por las obras del compositor francés: "Si las tenéis, lectora, en el atril del piano, leedlas como si apurerais una copa de rico vino del Mediodía".

En 1894, el 24 de marzo, en *El Partido Liberal* el cronista se refiere a los "lectores" - él y ella- en esta ocasión les ofrece una crítica sobre los dramas de Sardou y cita

---

<sup>201</sup> Vid. "*Fausto*", ed. cit., pp. 122-124.

<sup>202</sup> Vid. "Las comedias de Alfredo Chavero", en *Crítica I*, pp. 179-183.

<sup>203</sup> Vid. "Las óperas de Giuseppe Verdi", en *Teatro III*, pp. 265- 275.

<sup>204</sup> Vid. "*La Arlesiana*, de Bizet", en *Teatro VI*, pp.125-130.

nuevamente un texto de Arsène Houssaye sobre Marie Duplessis,<sup>205</sup> lectura que pone de manifiesto la fascinación intelectual que Gutiérrez Nájera sintió por las cortesanas protagonistas de la literatura, el drama y la ópera.

Posteriormente en *El Universal* y al amparo de la columna "Crónica de la semana", Puck se refiere en dos ocasiones a sus lectoras: el 1º de abril alude a una *amiga* inexistente, confesión abierta de la presencia supositicia de la destinataria de los textos -"Tengo una amiga que no existe [...] a la que escribo de mañana [...] de esos *billets bleus du matin* arranco algunos y los doy a la prensa". La "amiga" imaginaria, sujeto que manifiesta la cercanía emocional -una clara reminiscencia clásica-, es el alter ego najeriano. El cronista se ocupa esta ocasión de la producción dramática de "tres temperamentos" y manifiesta sus ideas sobre la relación que guardan la personalidad del autor y la obra: "Augier, el temperamento sanguíneo; Dumas (hijo), el linfático-bilioso; Sardou, el temperamento nervioso", "Te dije que son tres 'temperamentos', porque *muchos críticos* sostienen que éstos ejercen muy directa influencia en las obras del entendimiento".<sup>206</sup>

Días más tarde, el 15 de abril, "dedica" el texto a una lectora a la que en los primeros párrafos habla del amor, del matrimonio, y en los últimos le refiere los pormenores del banquete que en honor de Coquelin ofreció Manuel Sierra Méndez en el Jockey Club. Es indudable que, pese al tono "frívolo" con el que el cronista pretende dirigirse a su interlocutora en el texto se soslaya, por una parte, una crítica a la ignorancia femenina y, por otra, la preocupación formativa del hombre guía -"suele', señoritas, no significa en castellano 'lo que sucede raras veces' sino 'lo que ocurre con frecuencia'"<sup>207</sup> y aunque es el ámbito dramático el objeto de su reflexión -a propósito del desacierto de Coquelin al representar un repertorio francés caduco-, es indudable que si bien la intención del cronista era mantener informada a una hipotética lectora, el texto sólo recoge las apreciaciones estéticas del autor sin tomar en cuenta la presencia real de su supuesta interlocutora.

<sup>205</sup> Vid. "Los dramas de Sardou. Marie Duplessis", en *ed. cit. supra* pp. 263-269.

<sup>206</sup> Vid. "Dramaturgia francesa", en *ed. cit.* pp. 293-303, *loc. cit.* p. 295; la cursiva es mía.

<sup>207</sup> Vid. "Coquelin se va. Shakespeare y Molière", en *ed. cit. supra*, pp. 317-325; *loc. cit.* p. 318.

La comunicación es diálogo que establece puentes existenciales, que pretende transformar dos singulares en un plural. La crónica teatral constituyó un espacio de encuentro entre Manuel Gutiérrez Nájera y sus lectores, fue un tránsito del yo al nosotros que reveló los signos de pertenencia y escisión del escritor modernista, del hombre moderno, e invitó al lector a construir un mundo propio y definir sus fronteras.



## IV

# RECAPITULACIÓN

*“Escribir es juzgarse a sí mismo”.*

Henrik Ibsen

El teatro jugó un papel muy importante en el ámbito social y cultural del último tercio del siglo XIX. Considerado espejo de las costumbres y escuela de la vida, el fenómeno teatral llegó a los espectadores de dos maneras: la directa mediante el contacto visual con el espectáculo y la indirecta, de una manera más intelectual, a través de los ojos de “otro”, el cronista, un testigo más del hecho escénico.

Manuel Gutiérrez Nájera se desempeñó como cronista de teatro durante diecinueve años; los principales diarios que circularon en la Ciudad de México en el período 1876-1895 recogieron cotidianamente la colaboración del escritor: un lector de su realidad y un puntual comentarista de las funciones dramáticas y operísticas escenificadas en los teatros de la Capital.

Gutiérrez Nájera no sólo se concretó a dar las noticias sobre los espectáculos presentados en los coliseos capitalinos, el creador de literatura fue más allá de la nota de actualidad y encontró en el periodismo un campo que propició la reflexión sobre el hecho teatral y sobre la problemática social y cultural en la que se dio el evento escénico.

La crónica teatral conjugó la información, la comunicación y la creación; periodismo y literatura, teatro y sociedad constituyeron los temas esenciales del discurso najeriano. La información afirma Walter Benjamin

necesitaba poco sitio; y era ella, no el artículo político de fondo, ni tampoco la novela del folletón, la que ayudaba al periódico a ese cariz nuevo cada día, variado con astucia incluso en pruebas, y en el cual residía una parte de su encanto. Tenía que renovarse constantemente: cotilleos de la ciudad, intrigas de teatro, hasta "lo que era digno de saberse", eran sus fuentes preferidas.<sup>208</sup>

Periodista obligado a cumplir puntualmente con los gajes que el oficio le imponía, Manuel Gutiérrez Nájera no pudo escapar a este esquema en el que descansaba su supervivencia, pero en su crónica maneja, como un medio de salvación, lo que Walter Benjamin llama de *shock*, como si en el elegante texto de la crónica teatral, como el periódico la quería, introdujera, con la misma eficacia del anuncio sobre los espectáculos escénicos, sus personales cavilaciones sobre el espectáculo en el que se daba el hecho teatral: las crónicas teatrales aparecieron salpimentadas con la nota de denuncia social, a veces lacerante, para la conciencia o el inconsciente del lector; con el comentario que deja ver la admiración del cronista por el lujo del que hacían gala los miembros de las altas esferas económicas; con el párrafo que habla de la frustración del escritor que no cuenta con el tiempo necesario para su obra personal; con las quejas del periodista que debe cumplir oportunamente con la tarea informativa.

La crónica najeriana, testimonio de la experiencia personal del hombre de letras frente al espectáculo escénico, puso al descubierto la tensión del escritor ante las contradicciones éticas y estéticas de su momento.

Pierre Chartier advierte que "nada hay en el entendimiento que antes no haya estado en los sentidos [...] todo conocimiento, científico o moral, por más abstracto que sea, tiene un origen sensible; *cada hombre es tanto el depositario como el testigo y el resultado de su propia experiencia*".<sup>209</sup> En la página najeriana el hecho escénico trascendió los límites de su propia naturaleza: el teatro fue para el cronista un cimiento inspirador que le permitió encontrar, mediante una prodigiosa serie de asociaciones, los diversos significados de un espectáculo que ofrecía una doble lectura.

---

<sup>208</sup> Walter Benjamin, "El París del Segundo Imperio en Baudelaire. I. La bohemia", en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, p. 40.

<sup>209</sup> Pierre Chartier, "Prólogo" a las novelas de Diderot *apud* Jorge Ruedas de la Serna, "Sobre el concepto de imitación en el 'Discurso preliminar' de la *Enciclopedia*", en *La producción simbólica en la América Colonial...*, p. 579; la cursiva es mía.

Las crónicas teatrales najerianas son portadoras de un sentido histórico: los 436 textos estudiados en este trabajo conforman un corpus que además de ser fuente primaria de la historiografía del teatro, constituye un revelador compendio de las normas sociales y de las propuestas culturales vigentes en el último tercio del siglo XIX.

José Guilherme Merquior considera que en el estudio de toda obra literaria es necesario tomar en cuenta la situación social del escritor; la “sociología del escritor”, afirma, es el punto de partida del examen literario en el ámbito cultural de su momento.<sup>210</sup> Manuel Gutiérrez Nájera fue un protagonista más del engranaje social del porfiriato y, como muchos escritores de su generación, hizo del periodismo su *modus vivendi*.

La cotidiana presencia najeriana en la prensa favoreció lo que Merquior ha denominado profesionalización del escritor [373-374]: Gutiérrez Nájera, sin más herramienta que su palabra, fue un profesional de la pluma; poeta y periodista, aceptó su condición de asalariado. El periodista gozó del respeto de los editores de los diarios en los que colaboró; el prestigio ganado a pulso en la prensa contribuyó a cimentar su fama en los círculos intelectuales y a tener el reconocimiento personal en los altos ámbitos sociales, compensación de los límites de la profesionalización.<sup>211</sup>

En las dos últimas décadas del siglo XIX, en los años 80 –afirma Merquior– la profesionalización y la expansión de los lectores fortalecieron la “primera edad del ejercicio sistemático de la crítica” [378]. La evolución de la situación social del escritor se da, señala el crítico brasileño, en la creación de un público real con el cual comparte su saber y su personal evaluación de la vida.

Cronista de teatro, Manuel Gutiérrez Nájera asumió un compromiso con los diferentes tipos de destinatarios de sus textos sobre teatro por lo que confirió a su escritura una función social: el periodista fue guía intelectual de una colectividad que,

---

<sup>210</sup> Vid. José Guilherme Merquior “Situación del escritor”, en *América Latina en su escritura*, pp. 372-373.

<sup>211</sup> Jorge Ruedas de la Serna señala que la primera etapa del proceso de profesionalización del escritor se dio en la sociedad colonial cuando la formación de la Arcadia fomentó que “los letrados, los escritores, se identifica[r]an al margen de otros oficios u ocupaciones profesionales”, cf. Jorge Ruedas de la Serna, “Periodismo y literatura en los albores del siglo XIX”, en *Empresa y cultura...*, pp. 592-593.

gracias a la presencia intermediaria del crítico, decodificó, comprendió y tuvo un acercamiento más actualizado con el fenómeno teatral.

El cronista tomó como eje narrativo el hecho escénico mismo que permitió el reencuentro y la identificación del escritor con los asistentes a los principales coliseos, que eran, también lectores potenciales de la obra najeriana. Al dar reseña de todo lo concerniente a los espectáculos, Gutiérrez Nájera estableció una permanente cercanía con receptores y destinatarios de sus textos: los primeros recibieron la información oportuna sobre el teatro; los segundos participaron activamente en el acto de comunicación haciendo suyos o rechazando los planteamientos estéticos y éticos del emisor.

Más allá de lo puramente informativo, la crónica teatral najeriana abrió espacios para establecer un diálogo con el lector, aspecto que podría considerarse una aportación del modernismo najeriano y que sería importante analizar hoy en día desde la perspectiva de la teoría de la recepción.

Los lectores de la crónica teatral najeriana no sólo encontraron la noticia fresca sobre artistas y obras en la voz del periodista cuya obligación era cumplir puntualmente con la tarea informativa, o los juicios personales del lector erudito deseoso de compartir su gran acervo intelectual. La mirada crítica del poeta –un alma sensible– descifró las implicaciones que el espectáculo escénico tenía con el mundo real sobre el cual estaba montado: una ciudad en la que coexistían las mejoras materiales en las calles y el abandono de los teatros, la ostensiva riqueza material de los miembros de la pequeña burguesía y la patente ignorancia de una clase en ascenso, el esplendor del artista en la cima y la azarosa vida tras bambalinas, una sociedad cimentada en las apariencias, en continuo proceso de reajustes.

El lector najeriano fue un interlocutor que supo de los sinsabores que aquejaban al cronista: el cansancio del periodista ante la exigencia del editor, la premura impuesta para cumplir con la factura de la tarea informativa, los esfuerzos para darle el obligatorio tono de “actualidad” al artículo y a la crónica, la soledad y el confinamiento del poeta en un mundo cotidiano y rutinario.

En sus textos de crítica teatral, Gutiérrez Nájera insistió en que sus juicios sobre teatro procedían de su experiencia como espectador y que la suya no era una "voz autorizada", aseveraciones que favorecieron un plano ficticio de equidad con los lectores de sus textos.

El espectador fue *también* el lector de la crónica teatral najeriana. El escritor modernista demandó una participación activa de ambos; sus opiniones tuvieron como propósito lograr una receptividad más plena del hecho escénico.<sup>212</sup>

El cronista hizo una lectura crítica de la sociedad, un cotejo entre ficción y realidad que puso de manifiesto la tensión del artista ante los signos de la modernidad. Testigo del acontecimiento escénico, el suyo es un testimonio inmediato, una constatación, un examen y un enjuiciamiento crítico de autores, compositores, artistas y obras de su momento: al manifestar sus gustos y sus preferencias, sus dudas y sus discrepancias, el cronista de teatro puso de manifiesto su experiencia intelectual como condición crítica para hacer una evaluación de los nexos entre vida, arte, literatura y representación escénica: "De ahí que se erija la experiencia del escritor como materia prima de la [crónica teatral] y la vivencia del lector como categoría crítica".<sup>213</sup>

Para Gutiérrez Nájera el teatro no podía escapar a su doble naturaleza: texto literario y espectáculo escénico, facetas que lo fincan en dos planos de la temporalidad: lo permanente y lo efímero.

Manuel Gutiérrez Nájera fue un lector profesional por lo que sus crónicas teatrales constituyen un inventario de sus lecturas, una diagnosis del panorama cultural del último tercio del siglo XIX. Al hacer crítica literaria, más que teatral, y reseñar los argumentos de las óperas, los dramas y las zarzuelas que él conoció como lector o espectador, hizo evidente su formación intelectual y aceptó como válidos los dogmas de la Ilustración que pondera en toda obra de creación -incluyo en este apartado la

---

<sup>212</sup> "Hay receptividad cuando el espectador toma conciencia del automatismo de su percepción habitual, y cuando, por contraste, distingue así el objeto estético. Percibe entonces, detrás de la ilusión y del efecto de realidad, los procedimientos literarios y artísticos utilizados en la puesta en escena", *vid.* . Patrice Pavis, *Diccionario del teatro.*, p. 40.

<sup>213</sup> Jorge Ruedas de la Serna, "Sobre el concepto de imitación en el 'Discurso preliminar' de la *Enciclopedia*", en *La producción simbólica en la América Colonial*, p. 582.

crónica y la crítica del teatro-, un fin didáctico, pero siempre sometido al valor estético. El teatro, señala el cronista, civiliza con el gusto y la contemplación de la belleza.

Hombre de su tiempo, consideró al teatro el medio más eficaz para difundir la cultura por lo que le confirió un papel formativo en la sociedad. Si bien no negó que el teatro es un espectáculo catártico en épocas de crisis, el crítico reprobó las piezas que tuvieron, como único propósito, arrancar la risa fácil a los espectadores.

Es importante destacar en la factura de la crónica el evidente caudal de conocimiento del poeta/periodista, del hombre que hizo de la lectura y de la escritura una profesión.

“Que la lima pula pero que no gaste la obra”, reza la máxima: como crítico Gutiérrez Nájera asumió una postura imparcial, fincada siempre en el respeto, alejada de cualquier tipo de compromiso. Los juicios najerianos sobre el acontecer teatral revelan la fidelidad al ideario romántico y el conocimiento actualizado, resultado de sus lecturas de los críticos europeos de su momento, en la crónica teatral hay vestigios del acervo cultural que la precede y consecuentemente también en ella aparecerán, de manera espontánea, las características que definieron al Modernismo:

en su discurso se descubre, sin embargo, como sagazmente lo ha señalado [Porfirio] Martínez Peñalosa una nota “cristiana, platónica, [y] antiutilitaria”, inspirada “en ciertas ideas románticas” [*Obras I*, 21], complejo ideológico y estilístico que coloca la producción najeriana no sólo entre las obras primigenias del Modernismo sino entre la modernidad artística.<sup>214</sup>

La crónica teatral najeriana, rico venero de la prosa modernista, rebasó su carácter meramente ancilar: gracias a la alquimia de la palabra, de *su* palabra, el escritor fue capaz de recrear fielmente la atmósfera teatral, de prolongar y profundizar una vivencia estética, de atesorar el registro de asociaciones y sensaciones del espectador, de compulsar los diferentes significados del hecho escénico.

La profunda coherencia de la crónica teatral najeriana concuerda con el concepto actual del Modernismo: “arte de rupturas, de renovación, de cambio”.<sup>215</sup> Más que una

---

<sup>214</sup> Vid. Ivan Schulman, “Más allá de la gracia...,” en *El proyecto inconcluso...*, p. 132.

<sup>215</sup> *Ibidem*, pp. 127ss.

“escuela literaria” o el bastión de una élite, el Modernismo es un movimiento vinculado con los procesos históricos, ideológicos, estéticos y éticos vigentes en la sociedad porfiriana.

El texto teatral najeriano fue, en sí, una ejercitación literaria crítica y, sólo parcialmente, comprometida con el ideal de modernización, aburguesamiento e industrialización de la sociedad de su momento. No es raro descubrir en los textos modernistas una implícita protesta contra esos ideales en ascenso. Las coincidencias y el antagonismo entre el escritor y los valores ideológicos prevalecientes en su época constituyen uno de los rasgos ambivalentes, y definitorios, del Modernismo.

La noticia sobre espectáculos participó de los contenidos universales del Modernismo: el deseo del escritor de establecer la relación del mundo frente a una crisis ideológica y artística, fruto de la tradición y la modernidad; el compromiso del artista con la sociedad; el carácter formativo de la escritura; las contradicciones estéticas y éticas del hombre moderno.

En la crónica teatral están presentes el cosmopolitismo y las trasposiciones artísticas, el cuidado de la forma, rasgos todos de la escritura modernista.

El estudio de las crónicas teatrales najerianas en su conjunto rectifica juicios de la crítica tradicional que, por mucho tiempo, consideró a Manuel Gutiérrez Nájera el cronista oficial de las “frivolidades” de la aristocracia porfiriana, un escritor “mundano” y “afrancesado”.

Manuel Gutiérrez Nájera, poeta y periodista, avistó la íntima relación entre literatura y sociedad; lejos está de ser el modernista “evasivo”: la crónica teatral dio pie para que el poeta mostrara la inconformidad del artista ante el prosaísmo cotidiano del mundo burgués. Es verdad que el cronista no escapó a la admiración por el lujo y el esplendor del que hacían gala artistas y miembros de las altas esferas de la sociedad, pero también asumió una actitud de compromiso y, más allá de la ficción escénica condujo la mirada de su lector a la realidad escueta: los protagonistas de sus crónicas fueron los ricos espectadores que engalanaron los palcos de los coliseos; las caprichosas divas, los cantantes y los actores en el apogeo y en el declive de su carrera; los artistas y los empresarios, mercenarios de una sociedad materialista; los coristas desvalidos y

los niños explotados; el público, una masa que tras el anonimato hizo ostensibles su ignorancia y su poca educación, que abiertamente mostró su predilección por todo lo extranjerizante, un sinónimo de modernidad; la mujer de teatro y la mujer del hogar, presencias icónicas ambivalentes.

La señalada filiación najeriana con la cultura francesa es signo inequívoco de la modernidad intelectual del lector actualizado. El uso de vocablos en francés, tan señalado por los críticos, pero que, en realidad es escasísimo, no es prueba de ningún galicismo mental, como llegó a decirse: Manuel Gutiérrez Nájera, como todos los escritores modernistas, confirió a su palabra autonomía estética.

La crónica teatral najeriana resume los posicionamientos estéticos y éticos del escritor y puso de manifiesto la pericia modernista: género fronterizo entre ensayo, crítica y relato, propició que la noticia sobre espectáculos constituyera un punto de partida para la crítica social, para la reflexión sobre propuestas artísticas.

Gutiérrez Nájera consideró el teatro como una experiencia colectiva, una obra integral, y como cronista la acotó desde diversos flancos: autores, compositores, libretistas, actores, cantantes, empresarios, escenógrafos, público, obras, representación escénica... *leitmotiv* de la crónica teatral najeriana.

La analogía entre vida y teatro presente en la crónica teatral najeriana constituye una rica fuente de información sobre el periodismo, el teatro, la literatura y la sociología del último tercio del siglo XIX.

Manuel Gutiérrez Nájera hizo de la escritura una actividad profesional. Al tener presente la juventud de su primera crónica teatral y la madurez del texto que constituyó su último aliento vital, puedo concluir que el epitafio más justo para Gutiérrez Nájera —el poeta/periodista y por ende, el cronista teatral— es el mismo que Roberto Blanco Moheno escribió para sí: "Nació para escribir, vivió de la escritura, murió escribiendo".

**V**  
**APÉNDICES**



## EL SANTO GREMIO Y EL HIDALGO GABRIEL TÉLLEZ\*

He aquí, lector benévolo, un titulajo tan largo y tan ancho como mi desventura; un sí es no es parecido a mi esperanza, que promete mucho y cumple poco, y que tal vez habrá despertado en alguna cabecilla traviesa y picaresca, la maliciosa idea de que va a estar salpicada mi crónica de sal y pimienta. Allá lo veredes, como dicen que dijo Agrajes; y, habiendo tomado la pluma para dar a los amigos del *Correo Germánico* una crítica dramática, ya que el primer material que haya venido a ofrecerse al cronista no se presta a la susodicha crítica, bajo ciertos respectos, debiendo, vuestro humilde servidor, hacer ésta y todas en Dios y su ánima, echemos por el atajo y escribamos un baturrillo sin pies ni cabeza. Ya verán ustedes, amables lectores, cómo así y todo, no entendiéndome ni yo mismo, van a abundar los entendedores que entiendan, que entendí decir esto y aquello y lo de más allá... ¡cómo se entiende! ... Protesto desde luego, y una vez por todas, que nunca digo sino lo que digo, y al buen entendedor pocas palabras.

Comencemos, al fin; y para proceder con el orden desordenado que apunto en el exordio, os diré a buena cuenta, que había en mi tierra un paisano, curioso y entrometido como una vieja, tenaz y duro de mollera como hijo de vizcaíno, que siempre que topaba con alguna pendencia, y si no la topaba sabía como nadie el ir a buscarla donde la hubiese, no se curaba ni pizca, como por la caridad de Dios y del prójimo debía de hacerla, en calmar el furor de los pendencieros, en apartarlos, en avenirlos, etcétera ..., sino que todo su empeño era preguntar a éste y a aquél y al otro de por acá y por acullá, que juzgaba que pudieran saberlo: "¿Porqué empezaron? ... ¿quién tuvo la culpa?..." Sobre estos puntos, que las más veces constituyen casi un misterio, contentábase el bueno del hombre con lo primero que se le decía, lo apuntaba en su cartera, que llamaba enfáticamente: *el suplente de mi memoria; acopio de datos para vivir en paz*, y se iba como suele decirse, con la música a otra parte.

---

\* El Cronista, "Crónicas teatrales. *El santo gremio. El hidalgo Gabriel Téllez*. Las obras dramáticas de autores mexicanos. Los teatros Nacional y Principal. Un cuento de cuentos", en *El Correo Germánico*, t. I, núm. 5 (10 ago. 1876), pp. 2-3 Vid. en *Teatro I*, pp. 3-8.

Pues, señor: lo mismo que el entremetido en los pleitos, un amigo nuestro, asiduo concurrente a teatros, pero que siempre entra a las representaciones una hora después de comenzadas, nos hace la honra de tomarnos por atentos y entendidos y nos convierte en apuntadores para que le pongamos al tanto de lo pasado y así poder encargarse de lo que falte. Aquí fueron los apuros tratándose de las obras dramáticas que hemos comprendido en nuestro título, máxime cuando el interpelante nos abordaba con lo que él, de su propio cacumen, quería deducir de los títulos y epítetos o calificativos de aquellas obras. Del *Santo gremio* decía, por ejemplo: "Juguete dramático, es una cosa que me suena a jugar a hacer comedias; y gremio que en sentido recto es el regazo en que la madre acoge y acaricia a sus hijos; en el metafórico por analogía, la reunión y comunión de la Iglesia Católica; y por amplificación, con la propia analogía, la unión, junta o asociación de trabajadores de un mismo oficio o ejercicio, sujetos a uniformes reglas para su mutuo provecho y ayuda, me parece que no se presta a explicar junta o conjunto de matrimonios desconcertados, como usted me está diciendo que es y que debió ser el juguete ... ¡ Y vaya un juguete para instruir y moralizar o al menos divertir honestamente a la concurrencia! ...

"Los que en tales matrimonios piensan, los que con tales matrimonios tratan; los que sólo se cuidan de hacer matrimonios; a tontas y a locas, descuidándose totalmente los modos, circunstancias y condiciones (continuaba nuestro interpelante) de hacerlos bien hechos, no es extraño que tengan por bueno que se eleve a la categoría de derecho constitucional, la reelección ... de las consortes." En cuanto al *Hidalgo*, decía: "¡Episodio! ¿Qué es episodio?"

Una digresión, una narración, un suceso, una cosa que puede descartarse de otra principal sin perjudicar a ésta.

"Episodio de, o parte de la vida del señor don Gabriel... Así podría estimarse; mas en tal supuesto, serían también episodios todos los dramas que tienen por asunto personajes o sucesos históricos, puesto que no pueden ni deben comprender la vida ni la historia entera."

Señor mío, le replicábamos: Episodio dramático, quiere decir, y hablaba esto muy claro en favor de las modestas pretensiones del autor, el cual es conocido y

debidamente estimado, una pequeña y humilde obra literaria, que no aspira a subirse a mayores y que pide ser vista y juzgada con indulgencia; no es un drama; no es una parte de drama; no es un episodio de cualquier otro drama ... es ...no diremos un ensayo, porque no sabemos que el autor trate de ensayar nada... tampoco diremos un juguete, porque con armas, y muertos, y profesiones religiosas no se juega ... es ... que el autor quiso poner en escena el hecho desgraciado y atrocísimo que trocó al erudito, galanteador y espadachín hidalgo Gabriel Téllez, en el fraile Tirso de Molina; y siendo esto, y nada más que esto, ni necesitaba el autor más personajes, ni más exposición, ni más trama, ni más enredo, que los que usó en su feliz obrita dramática; ni tuvo que excusarse de los frecuentes abandonos de la escena; ni concibió escrúpulos por tales y cuales cosas de sus diálogos... y el hecho; lo repetimos, es atrocísimo y altamente trágico... Que un padre honrado muera de muerte violenta: que su hija amante y amada sea la primera que alumbre aquel cadáver: que cuando, huérfana y desolada, piensa en el hombre que adora para que la ampare y vengue acaso a su padre, a quien cree asesinado alevosamente, se encuentre con que este mismo ídolo y objeto ya único de su corazón, es el matador de su padre, y por consecuencia, de su amor, de sus ilusiones, de sus esperanzas, de su vida, en suma, en el mundo ... ¡Qué puede haber de más horrorosamente bello en sentido dramático! ...

"Cabal y bien dicho", exclamó nuestro interlocutor. y como el dramita se había terminado ya, bajo el agradable estrépito de nutridos y espontáneos aplausos, que obligaron al autor a salir al escenario para agradecerlos, continuó diciéndonos el curioso:

"¡Y a fe que la representación no ha dejado nada que apetecer! Ganas le dan a uno de hacerse autor dramático, si hubiera de contar con que se interpretasen *sus* obras tan hábilmente como acabamos de verlo en *Gabriel Téllez* ... no hubiera el público portándose como dicen algunos periódicos que la padeció *El santo gremio*."

A semejante reflexión dimos nosotros la callada por respuesta; pero un viejo socarrón que teníamos al lado, y que parecía escuchar nuestra conversación con cierto interés, terció en ella al momento, diciendo con un aplomo de padre y muy señor mío: "También hubiera sido aplaudido el dramita."

Francamente, parecióme lo dicho una temeridad, y casi llegué a maliciar que fuese una sátira.

"¿Conque es decir, me atrevía a preguntarle, que juzga usted la obra de que se trata de tal y tanto mérito intrínseco que la descarta usted totalmente del que pueda darle una selecta ejecución? ¿Conque es decir que acaso piensa usted que puede pasarse y disculparse que los actores no hagan a conciencia sus papeles? ¿Conque es decir ... ?"

"Pasito, señor interpelante, y entendámonos, me replicó nuestro hombre con gesto agridulce: Que los autores deben estudiar y ejecutar como más bien puedan sus papeles, sin parar mientes en que las obras sean buenas o malas, es una cosa tan clara y justa, que no necesita que nos detengamos en tratar más de ella, aunque también tenga para mí, en favor de los pobres actores, cuyo caudal artístico lo forman con el estudio de las obras que ejecutan para sus repeticiones, el que los autores los traten a su vez a conciencia, no obligándolos a estudiar, vestir y decorar obras impasables o de efímera duración; pero en cuanto a mi primera proposición, de que *Gabriel Téllez* habría tenido éxito próspero, ejecutado cómicamente mal, me afirmo y confirmo en ella. Figúrense ustedes, si quieren, que les será muy fácil, una lid mal sostenida, una agonía burlesca, una hija que ante el cadáver de su padre piensa en su novio, causa al menos ocasional de aquella catástrofe, y clama a él... y que éste viene, y se expontánea, y pide maldiciones, y que ella le perdona, y él hace voto de fraile, y a ella le entra la vocación de monja, y él la pide una mano para darla algún apretoncillo cuando menos, y ella se la promete para la ¡ETERNIDAD!... figúrense ustedes todo esto hecho y dicho en son de sainete o de zarzuela, una parodia, una caricatura ... figúreselo usted, y dígame si no hubiera sido preciso que el público se desternillase a caquino suelto. " ¿y podría haber silbado el público ingrato después de reírse y divertirse tan opíparamente ... ?"

Hízonos reír de toda buena fe la original salida de nuestro vejete; tuvimos por concluyente y de pura sindéresis la razón de su dicho, y seguimos departiendo en el entreacto, de la competencia de las actuales compañías dramáticas y de la que tal vez llegue a establecerse en hacer unos, acoger y ejecutar otros, autores y compañías, las

obras mexicanas. Sin dificultad convenimos todos en que la tal competencia es provechosísima al público, a la literatura y hasta al Estado; mas teniendo esta materia alguna gravedad, la dejamos porque nuestros ánimos no se hallaban templados para ella. Mi amigo, el concurrente perezoso, que ya sentía algunos impulsos de hacerse autor dramático, nos dijo con énfasis patriótico: "Es forzoso alentar a los literatos: hay muchos que prometen..."

"Y algunos que ya prometieron", le interrumpió el viejo.

"No digo que no; pero es justo y conveniente el estimularlos y ser indulgentes con ellos: las obras dramáticas..."

"Son difíciles de hacer bien, es muy cierto, interrumpió de nuevo el viejo, pero aun en las de los principiantes, que prometen, deben notarse y vislumbrarse ya los destellos precursores del cumplimiento de las promesas: a éstos convendrá alentar y tenerles indulgencia: sin duda que deben tributárseles elogios y aplausos prudentemente, según las circunstancias; las críticas deberán ser, como decía no sé quién, duras en la esencia y suaves en la forma, y siempre razonadas y atentas; pero así a ciegas y por un mal entendido espíritu de paisanaje, alentar al hombre a que se arroje a hacer lo que no puede hacer, y vendarle los ojos con la lisonja, y ofuscar su entendimiento con el incienso ... paréceme, recalaba el viejo, una traición y un asesinato moral. Seamos, repito, muy indulgentes, sin dejar de ser equitativos: la amistad y el patriotismo tienen sus fueros, pero no los pongamos en riña con la buena fe y la ilustración ... "

El telón se alzó para comenzar la segunda comedia, *Don Tomás*, ya conocida, y esta crónica sería tan pesada como ella, si aquí no la interrumpiese.



## EL ÚLTIMO ARTÍCULO DE MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA\*

No me espanta, como a algunos otros, el repertorio de Vico. Vamos a presenciar un desfile, una procesión medioeval como la que describe don Juan Valera en un cuento que acaba de escribir y al que tituló "La buena fama":

El gran maestro de ceremonias, sin abandonar, por ir a caballo, la áurea pértiga, signo de su autoridad. Los otros altos empleados de la real casa: mayordomos, coperos, gentileshombres y caballeros. El montero mayor, seguido de ojeadores y halconeros con los halcones presos por la pihuela y posados en el puño. Catorce damiselas o meninas, de la corte de la reina madre y de las infantas, condesas todas de la más ilustre prosapia, y con dieciséis cuarteles de nobleza la que menos. Las damiselas iban con espléndidos atavíos y en palafrenes briosos. En pos de ellas, igual número de donceles y muchos escuderos y pajes. El corregidor, los secretarios, los capellanes, algunos consejeros y los ayudantes de campo rodeaban al rey, y éste oprimía los lomos de un magnífico caballo árabe que, inquieto y fogoso, piafaba y hacía corvetas. Calitea cabalgaba allado derecho del rey. A respetable distancia, cuatro robustos lacayos, muy compuestos y pomposos, llevaban en dos sillas de manos a doña- Eduvigis y a don Prudencio. El doctor Teódulo caminaba en su mula, como de costumbre. La procesión terminaba con una brillante escolta de lanceros y flecheros de caballería

*El alcalde de Zalamea, La vida es sueño*, Lope de Vega, Tirso de Molina, Hartzzenbusch, García Gutiérrez, don José Zorrilla, Echegaray.. ¿no evocan tales nombres, lances y pasos de épocas caballerescas? ¿Y quién mejor que esos poetas representa, ya como abanderado, ya por valiente capitán de tercios, el arte dramático español?

Echegaray es en los días que corren, el que más vale y el que más puede entre los dramaturgos de su tierra; largo y glorioso ha sido su reinado y nadie, ni en los instantes más oscuros y difíciles que sorteó el monarca, tuvo pujanza para arrebatarle el cetro; pues bien, Echegaray, aunque por las sugerencias del medio moderno, pretenda llevar la vida de hoy y los problemas y pasiones de hoy, a la escena, es, pésele o no, poeta romántico, retoño de Calderón y Lope, no prendido a ninguna rama de esos dos árboles frondosos, porque a tal sujeción no se avendría el indómito carácter de él, sino brotado en tronco nuevo, cuyas raíces llegan a las reconditeces de la filosofía. Cuando

---

\* Sin firma, "El último artículo de Manuel Gutiérrez Nájera", en *El Universal*, t. X, 2ª. época, núm. 52 (3 mar. 1895), p. 1. *Vid. Teatro VI*, pp. 561-565.

entra a la comedia moderna, pasa los umbrales de ésta con arrogancia de conquistador, sin destocarse pasea por los salones, y en lo brusco del ademán, en la altivez de la mirada, se le conoce que está por fuerza en tales sitios y que prefiere trepar a abruptos montes y dormir en hurañas soledades. Le suenan al andar las choquezuelas; sobra, por ende, que se disfrace y enmascare.

Zorrilla, García Gutiérrez, Hartzenbusch, genialidades menos vigorosas, descienden de Calderón y de Lope en línea más directa, principalmente de Lope. Hasta el mismo Bretón de los Herreros, el más donoso y abundante de los poetas cómicos que en España han florecido, el pintor más fiel de las costumbres burguesas, ¿qué es sino un continuador de la comedia llana, ya que no de la histórica ni de la simbólica, de Tirso de Molina? El ingenio que retoza en las antiguas comedias de enredo, en las jácaras y entremeses, en los diálogos escuderiles, en escenas de dueñas y tapadas, es el mismo que corretea en el teatro de Bretón; y hasta en el conocimiento singular que tiene este poeta de los tesoros y recursos de su idioma, en la gracia de los retruécanos, en lo picaresco de la frase, échase de ver el parentesco íntimo que le une a otro de los verdaderos grandes de España: a don Francisco de Quevedo.

Y es que la literatura española ha sido y es aún muy devota de sus orígenes, conservadora de su unidad castiza y hasta de su unidad católica.

La escuela clásica nacida en las "tristes márgenes del Sena": la que tuvo por maestro a Boileau, por dómine a La Harpe; la escuela del "buen gusto" y de la simetría, pretendió en vano, corriendo el siglo XVIII, injertar en el viejo tronco de las letras españolas la cultura francesa; y eso, como observa el mismo Valera en el estudio titulado "De lo castizo de nuestra cultura en el siglo XVIII y en el presente":

El espíritu caballeresco y las hazañas, valentías y amoríos de los héroes y de las damas de Calderón y de Lope habían pasado, avillanándose, a dar la última muestra de sí en la ínfima plebe, donde don Ramón de la Cruz los descubre y los pinta; los cantos épico-líricos del Romancero que habían celebrado las proezas de los Cides, Bernardos y Mudarras, no celebraban ya sino las insolencias y los desafueros de los jaques, guapos y bandidos; y los discreteos, las metafísicas de amor, los altos o delicados conceptos de los galanes y de los poetas del Siglo de Oro, habían degenerado en retruécanos, equívocos y miserables juegos de palabras.

No perdurarán, ¡qué digo!, ¡ya ni viven!, las comedias de ambos Moratines ni las de Jovellanos ni las tragedias entumidas y reseca de Cadalso, de Ayala, de Quintana y otros más, que vestían todos a la francesa, pero llevando con desgarbo y de prestado el traje.

Hubo de venir el romanticismo, que en sustancia no fue sino una regresión a los antiguos veneros de la poesía española, para que el caudal de sus aguas arrastrase aquella artificial cultura exótica; y entonces renació el teatro con don Juan Eugenio Hartzenbusch y con García Gutiérrez, españoles de raza pura y buena cepa, caballeros y cristianos, vástagos de don Pedro Calderón y del portentoso Fénix de los Ingenios. Con el andar del tiempo, en el decurso de este siglo no "como las gotas que en verano llueve n con el ardor del sol" nacieron otros poetas dramáticos de tanto fuste y empuje como aquellos; porque Ventura de la Vega, el varón de una sola comedia, Tamayo y Baus, Ayala (cito a los menos genuinamente españoles) deben ser tenidos por individualidades poderosas, segregadas de la corriente nacional, y casi por extranjeros en su tierra. De Ayala podrá decirse que en él fincó la herencia de don Juan Ruiz de Alarcón, no mermada sino antes acrecida por honestos y diligentes mayordomos que supieron, al regentearla, aprovechar lo que en viajes o en libros aprendieron; y que ese tal don Juan era español, en lo que asiento, pues si bien él nació en la Nueva España, por español se tuvo, e hizo bien, como cumple a todo hijo agradecido. Lo único que podría objetar es que Alarcón, en la literatura dramática española, es también una personalidad aparte, desconocida y con harta injusticia postergada; y tanto que, vivo él, fue repelente para muchos de sus contemporáneos, los cuales no podían dar con el cogollo jugosísimo de *La verdad sospechosa*, tal vez por ser en verso, tan embusteros y trapisondistas, como lo era de palabra y obra don García. Muerto Alarcón, enterrado, y hasta por el piadoso y erudito Guerra y Orbe, desenterrado, tampoco la buena crítica en España ha querido desagrarle dignamente, desvío o despego que me indican lo postizo que fue y que sigue siendo en el teatro español, aquel pensativo nieto de Terencio y pariente... pariente pobre de Moliere.

Pero si Ayala nos recuerda, a veces, al corcovado Alarcón, Ventura de la Vega no tiene antecesores en España como no los tiene Tamayo en sus aciertos. *El hombre de mundo* es francés... lo dice hasta el sombrero, el rótulo que lleva. Y *Un drama nuevo...*

¡oh! *Un drama nuevo* bien pudiera ser un viejo drama pensado por Shakespeare y trazado por Alejandro Dumas (padre), en uno de sus días de videncia, de milagrosas invenciones!

## BIBLIOGRAFÍA DE MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA PUBLICADA POR LA UNAM Y CITADA EN ESTA TESIS

### 1. OBRAS I. CRÍTICA I (UNAM, 1959)

*Obras. Crítica literaria, I. Ideas y temas literarios. Literatura mexicana.* [1959] 2a. ed. Investigación y recopilación de Erwin K Mapes. Edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez. Introducción de Porfirio Martínez Peñaloza. Índices de Yolanda Bache Cortés y Belem Clark de Lara. México, UNAM, Centro de Estudios Literarios, 1995. 581 pp. (Nueva Biblioteca Mexicana, 4).

### 2. OBRAS III. TEATRO I (UNAM, 1974)

*Obras III. Crónicas y artículos sobre teatro, I (1876-1880).* Edición, introducción y notas de Alfonso Rangel Guerra. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1974. XXVI + 338 pp. (Nueva Biblioteca Mexicana, 37).

### 3. OBRAS IV. TEATRO II (UNAM, 1984)

*Obras IV. Crónicas y artículos sobre teatro, II (1881-1882).* Introducción, notas e índices de Yolanda Bache Cortés. Edición de Yolanda Bache Cortés y Ana Elena Díaz Alejo. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1984. XLVI + 472 pp. (Nueva Biblioteca Mexicana, 90).

## 4. OBRAS V. TEATRO III (UNAM, 1998)

*Obras V. Crónicas y artículos sobre teatro, III (1883-1884)*. Introducción, notas e índices de Yolanda Bache Cortés. Edición de Yolanda Bache Cortés y Ana Elena Díaz Alejo. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1998. LXXVI + 538 pp. (Nueva Biblioteca Mexicana, 131).

## 5. OBRAS VI. TEATRO IV (UNAM, 1985)

*Obras VI. Crónicas y artículos sobre teatro, IV (1885-1889)*. Introducción, notas e índices de Elvira López Aparicio. Edición de Ana Elena Díaz Alejo y Elvira López Aparicio. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1985. LXIII + 397 pp. (Nueva Biblioteca Mexicana, 91).

## 6. OBRAS VII. TEATRO V (UNAM, 1990)

*Obras VII. Crónicas y artículos sobre teatro, V (1890-1892)*. Introducción, notas e índices de Elvira López Aparicio. Edición de Ana Elena Díaz Alejo y Elvira López Aparicio. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1990. LXXII + 220 pp. (Nueva Biblioteca Mexicana, 103).

## 7. OBRAS VIII. TEATRO VI (UNAM, 2001)

*Obras VIII. Crónicas y artículos sobre teatro, VI (1893-1895)*. Introducción, notas e índices de Elvira López Aparicio. Edición crítica de Yolanda Bache Cortés y Elvira López Aparicio. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 2001. CVI + 665 pp. (Nueva Biblioteca Mexicana, 142).

## 8. OBRAS IX. PERIODISMO Y LITERATURA (UNAM, 2002)

*Obras IX. Periodismo y Literatura. Artículos y ensayos (1877-1894)*. Edición crítica, Introducción, notas e índices de Ana Elena Díaz Alejo. México, UNAM, Instituto de

Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 2002. LXXXVIII + 496 pp. (Nueva Biblioteca Mexicana, 147).

9. OBRAS XI. NARRATIVA I (UNAM, 1994)

*Obras XI. Narrativa, I. Por donde se sube al cielo* (1882). Prólogo, introducción, notas e índices de Belem Clark de Lara. Edición de Ana Elena Díaz Alejo. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1994. CLVII + 153 pp. (Nueva Biblioteca Mexicana, 118).

10. OBRAS XII. NARRATIVA II (UNAM, 2001)

*Obras XII. Narrativa, II. Relatos* (1877-1894). Edición crítica e introducción de Alicia Bustos Trejo y Ana Elena Díaz Alejo. Notas de Alicia Bustos Trejo. Índices de Ana Elena Díaz Alejo. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 2001. CXII + 750 pp. (Nueva Biblioteca Mexicana, 133).

11. OBRAS XIII. MEDITACIONES POLÍTICAS (UNAM, 2000)

*Obras XIII. Meditaciones políticas* (1876-1894). Introducción, notas e índices de Belem Clark de Lara. Edición de Yolanda Bache Cortés y Belem Clark de Lara. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 2000. LXXXIX + 297 pp. (Nueva Biblioteca Mexicana, 143).

12. CUENTOS FRÁGILES (UNAM, 1993)

*Cuentos frágiles*. Edición, prólogo y notas de Alicia Bustos Trejo. Advertencia editorial de Ana Elena Díaz Alejo. México, UNAM, Coordinación de Humanidades, Dirección General de Publicaciones, 1993. 139 pp. (Nuestros Clásicos. Nueva Época, 67).



## BIBLIOHEMEROGRAFÍA NAJERIANA CITADA

- El Duque Job, "Crónica color de rubia", en *La Libertad*, año v, núm. 184 (13 ago. 1882), p. 2.
- Gil Blas, "Bric-à-Brac" en *El Noticioso*, t. I, núm. 54 (8 ago. 1881), p. 3.
- M. Can-Can, "Memorias de un vago", en *El Cronista de México. Semanario Ilustrado Independiente*, 3ª. época, núm. 93 (12 nov. 1881), pp. 733-734.
- Papillón, "Olla podrida", en *El Noticioso*, t. I, núm. 69 (28 nov. 1881), p. 3.
- Obras inéditas. Crónicas de Puck*. Recogidas y editadas por Erwin K. Mapes. Nueva York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1939.

## BIBLIOHEMEROGRAGRAFÍA SOBRE GUTIÉRREZ NÁJERA

- AMBROGI, Arturo A. "Gutiérrez Nájera. Cronista", en *El Partido Liberal*, t. XIX, núm. 3026 (22 jun., 1895), p. 1.
- ÁVILA STORER, Jorge, "La poética de la contemplación en un texto de Manuel Gutiérrez Nájera", en *Literatura Mexicana. Rev. semestral del Centro de Estudios Literarios*, vol. XI, núm. 1 (UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000), pp. 113-135.
- DÍAZ ALEJO, Ana Elena, "Manuel Gutiérrez Nájera, primer modernista de Hispanoamérica", en *Literatura Mexicana. Revista Semestral del Centro de Estudios*

Literarios, vol. IX, núm. 1 (UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1998), pp. 67-80.

DOMÍNGUEZ, Ricardo, "Manuel Gutiérrez Nájera (El Duque Job) (de mi libro de semblanzas de los poetas mexicanos)", en *El Partido Liberal*, t. V, núm. 887 (19 feb. 1888), pp. 1-2.

FIGUEROA, Pedro Pablo, "Manuel Gutiérrez Nájera", en *El Partido Liberal*, t. XIV, núm. 2237 (25 ago. 1892), pp. 1-2.

GUTIÉRREZ NÁJERA; Margarita, Reflejo. *Biografía anecdótica de Manuel Gutiérrez Nájera*. México, INBA, Depto. de Literatura, 1960.

MAIZ-PEÑA, Magdalena, "Entre el ojo, el pudor y el deseo: la diva en las crónicas teatrales de Gutiérrez Nájera", en *Memoria. Coloquio Internacional Manuel Gutiérrez Nájera y la Cultura de su Tiempo*. Yolanda Bache *et al.* edits. [México] UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas [1996]. (Ediciones Especiales, 5), pp. 259-267.

MEJÍA SÁNCHEZ, Ernesto, *Exposición documental de Manuel Gutiérrez Nájera 1859-1959*. México, UNAM, Biblioteca Central, Dir. Gral. de Publicaciones, 1959.

MONTERDE, Francisco, *Manuel Gutiérrez Nájera por...* México, SEP, Dirección Editorial de Publicaciones, t. I, núm. 6, 1925.

OLAGÚBEL, Francisco M. de, "Crónicas efímeras. Un libro de Gutiérrez Nájera", en *El Mundo Ilustrado*, año XX, t. I, núm. 5 (2 feb. 1913), p. [2].

PARTIDA, Armando, "Reseña a Manuel Gutiérrez Nájera. *Obras V. Crónicas y artículos sobre teatro III (1883-1884)*", en *Literatura Mexicana*, Revista semestral del Centro de Estudios Literarios, vol. X, núms. 1-2 (UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1999), pp. 391-397.

RECCHIA, Giovanna, "La contribución de Manuel Gutiérrez Nájera en la recuperación de la memoria del espacio y de la arquitectura teatral de la Ciudad de México", en *Memoria. Coloquio Internacional Manuel Gutiérrez Nájera y la Cultura de su*

*Tiempo*. Yolanda Bache *et al.* edits. [México] UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas [1996]. (Ediciones Especiales, 5), pp. 233-243.

SCHULMANN, Ivan A., "Más allá de la gracia: la modernidad de Manuel Gutiérrez Nájera", en *El proyecto inconcluso. La vigencia del Modernismo*. México, Siglo XXI Edits., UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas [2002], pp. 125-142 y en *Memoria. Coloquio Internacional Manuel Gutiérrez Nájera y la Cultura de su Tiempo*. Yolanda Bache *et al.* edits. [México] UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas [1996] (Eds. especiales, 5), pp. 9-39.

SIRKO, Oksana María, "La crónica modernista en sus inicios: José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera", en *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*. Ed. de José Olivio Jiménez. New York, Eliseo Torres & Sons [1975]. (Torres Library of Literary Studies, 19), pp. 57-73.



## BIBLIOHEMEROGRAFÍA CONSULTADA

### Teatro, ópera y zarzuela

ALTAMIRANO, Ignacio M., "Crónica de la semana [fecha: 10 abril de 1869]", en *El Renacimiento*. Periódico Literario (1869), t. I, núm. 15, p. 202.

-----"Crónica de la semana [fecha: 1° may. 1869]", en *El Renacimiento*. Periódico Literario (1869), t. I, núm. 18, p. 237.

-----"Crónica de la semana [fecha: 4 dic. 1869]", en *El Renacimiento*. Periódico Literario (1869), t. II, núm. 49, p. 212.

-----, "Dramaturgia de México. Gran Teatro Nacional. *La cadena de Hierro*, drama en tres actos de Agustín F. Cuenca", en *El Federalista*, t. VII, núms. 1769, 1770 y 1771 (24, 25 y 26 ago. 1876), p. 2.

-----, "Medea", en *El Artista*, t. III (ene.-jun. 1875), pp. 96-111.

-----, "Medea", en *El Federalista*, t. VI, núms. 1381 y 1382 (29 y 30 ene. 1875), p. 1.

-----, *Obras completas VII. Crónicas I*. Ed., pról. y notas de Carlos Monsiváis. [México] SEP [1987].

-----, *Obras completas X-XI. Crónicas teatrales 1, 2*. Ed., pról. y notas de Héctor Azar. [México] SEP [1988].

- ARAUZ, Álvaro, *Teatro romántico español*. México, Eds. Teatro Clásico de México [1970].
- ARISTÓTELES, *El arte poética*, 3ª. ed. [Madrid] Espasa Calpe [1964]. (Col. austral, 803).
- AZAR, Héctor, *Altamirano y el teatro*. México, Gob. del Edo. de Puebla, Secretaría de Cultura, 1995. (Col. Portal Poblano, 13).
- BACHE CORTÉS, Yolanda, "Estudio introductorio" a *Dramas románticos de tema novohispano (1876-1882)*. Estudio introd. y notas de ... México, CONACULTA [1995]. (El Teatro. Historia y dramaturgia, XVIII), pp. 11-35.
- BATY, Gastón y René CHAVANCE, *El arte teatral*. Trad. de Juan José Arreola. México, FCE [1973]. (Breviarios, 45).
- BAZ, Gustavo, "El realismo en el teatro", en *El Artista*, t. I (1874), pp. 278-280.
- BENTLEY, Eric, *La vida del drama*. México, Edit. Paidós [1992]. (Paidós Studio, 23).
- CAMPILLO Y CORREA, Narciso, *Retórica y poética o Literatura preceptiva*, 6ª. ed. corregida y aumentada. México, Herrero Hnos., 1895.
- CARILLA, Emilio, "XI. Géneros y temas: El teatro", en *El Romanticismo en la América Hispánica II*, 3ª. ed. revisada y ampliada. Madrid, Edit. Gredos [1975]. (Biblioteca Románica Hispánica. II Estudios y ensayos, 40).
- CARNERO, Guillermo, "Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral", en *Estudios sobre el teatro español del siglo XVIII*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1997. (Humanidades, 29), pp. 7-43.
- CASTAGNINO, Raúl H., *Teoría del teatro*, 2ª. ed. Bs. As., Edit. Nova [1959].
- COLE, Toby, recop., *Actuación. Un manual del Método Stanilavsky*. Recop. de... Introd. de Lee Strasberg. México, Edit. Diana, 1964.

- D'AMICO, Silvio, *Historia del teatro dramático*. Ed. Compendiada por Sandro D'Amico, trad. al español por Baltazar Samper. México, UTHEA [1961] 4 vols. (Manuales UTHEA. Il Arte, núms. 107/107<sup>a</sup>, 108/108<sup>a</sup>, 109/109<sup>a</sup>, 110/110<sup>a</sup>).
- DÁVALOS, Marcelino, *Monografía del teatro dramático. Breves noticias entresacadas de su vida a través de lugares y tiempos*. México, Dir. Gral. de Educación Pública, 1917.
- DOWLING, John, "La recepción del teatro de Echegaray en México, 1875-1878", en *Crítica Hispánica*, edit. Gregorio C. Martín, vol. 17, no. 1 (1995) *El teatro español en el siglo XIX*, edit. by Salvador García Castañeda, pp. 36-51.
- DUVIGNAUD, Jean, "Les ombres collectives", en *Sociologie du théâtre*. Paris, PUF, 1973.
- FERRERAS, Juan Ignacio y Andrés FRANCO, *El teatro en el siglo XIX*. [Madrid] Taurus [1989]. (Historia y Crítica de la Literatura Hispánica, 18).
- FRANKLIN LEWIS, Elizabeth, "Riquísimos mosaicos de perlas desechadas: una versión modernista del *Tenorio*", en *Crítica Hispánica*, edit. Gregorio C. Martín, vol. 17, no. 1 (1995) *El teatro español en el siglo XIX*, edit. by Salvador García Castañeda, pp. 52-64.
- FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la y Fabián GUTIÉRREZ FLORES, "La 'teatralidad' en el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla", en *Crítica Hispánica*, edit. Gregorio C. Martín, vol. 17, no. 1 (1995) *El teatro español en el siglo XIX*, edit. by Salvador García Castañeda, pp. 65-80.
- , "II El comentario de textos teatrales", en *El comentario de textos narrativos y teatrales* [Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1994] (Biblioteca Filológica, 3).
- GIES, David T[hatcher]., *El teatro en la España del siglo XIX*. Trad. de Juan Manuel Seco. [Gran Bretaña] Cambridge University Press [1994].

- GIL DE ZÁRATE, Antonio, *Manual de literatura. Principios generales de poética y retórica y resumen histórico de la literatura española*, duodécima ed. corregida y aumentada. París, Casa Edit. Garnier Hnos. [1912]
- GOENAGA, Ángel, *Teatro español del siglo XIX. Análisis de obras*. Long Island City, N.Y., Las Américas, 1971.
- HAMMEKEN Y MEXÍA, Jorge, "El arte y el siglo: A mi maestro Ignacio M. Altamirano", en *El Artista*, t. I (1874), pp. 133-138.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, comp., *Teatro. Siglos XIX al XX*. Madrid, s.e., 1920.
- IBSEN, Enrique, "Los aparecidos", en *Revista Azul*, t. IV, núm. 18 (1 mar. 1896), pp. 276-278.
- KLOTZ, Volker, *Zarzuela y operetas*. Bs. As., Javier Vergara Editor, s.a.e.
- KOWZAN, Tadeusz, *Literatura y espectáculo*. Versión castellana de Manuel García Martínez. [Madrid] Taurus [1992]. (Taurus Humanidades. Teoría y crítica literaria, dir. Darío Villanueva, 332).
- LEJAVITZER, Amalia, "La importancia del público en Marcial", en *Jornadas Filológicas 1999. Memoria*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000 (Ediciones especiales, 19), pp. 213-217.
- LEWIS, Allan, *El teatro moderno*. México, Edit. Porrúa, 1954.
- LÓPEZ, Julio, *La poesía y el teatro realista*. [Madrid] Edit. Cincel [1989]. (Cuadernos de Estudio. Serie: Literatura, 15).
- MACGOWAN, Kenneth y William MELNITZ, *Las edades de oro del teatro*. México, FCE [1994]. (Col. Popular 54).
- MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio, María Luisa MENDOZA y Marcela del RÍO, *3 conceptos de la crítica teatral*. Pról. de Francisco Monterde, ilustrs. de Alberto Isaac. [México, UNAM, 1962]. (Textos del Teatro Estudiantil de la UNAM, 2).

MAÑÓN, Manuel, *Historia del Teatro Principal de México*, con un pról. de Juan Sánchez Azcona. México, Edit. Cvltvra, 1932.

MARIA Y CAMPOS, Armando de, *Informa sobre el teatro social (XIX-XX). Testimonios y comentarios*. México, Edición del autor, 1959.

-----, "La crítica teatral en México", en *Veintiún años de crónica teatral en México I. Primera parte (1944-1950)*. Beatriz Martín vda. de De Maria y Campos, comp., Martha Julia Toriz Proenza, ed., introd., notas e índice onomástico. [México] INBA, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, IPN [1999], pp. LIII-LV.

-----, "Sobre la crítica de teatro", en *Veintiún años de crónica teatral en México I. Primera parte (1944-1950)*. Beatriz Martín vda. de De Maria y Campos, comp., Martha Julia Toriz Proenza, ed., introd., notas e índice onomástico. [México] INBA, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, IPN [1999], pp. XLIX-LI.

MARTÍ, José, "La cadena de hierro. (Drama de Agustín F. Cuenca)", en *Revista Universal*. De Política, Literatura y Comercio, t. XI, núm. 198 (27 ago. 1876), p. 2.----

-----, "Escenas europeas. Sarah Bernhardt", en *Obras completas, t. II*. [La Habana] Centro de Estudios Martianos [1985], pp. .1111-1113.

MENKE, Christoph, "El arte de la libertad: ética y estética en la teoría hegeliana de la tragedia", trad. de Gustavo Leyva, en *Teorías de la interpretación . Ensayos sobre filosofía, arte y literatura*. María Eugenia Herrera Lima, coord. [México] UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, CONACYT [1998], pp. 253-270.

MONTERDE, Francisco, *Bibliografía del teatro en México*. México, Secretaría de Relaciones Exteriores, MCMXXXIII (Monografías Bibliográficas Mexicanas, núm. 28).

MORALES, Melesio, *Mi libro verde de apuntes e impresiones*. Introd. de Karl Bellinghausen. [México] CONACULTA [1999]. (Memorias mexicanas).

- MUÑOZ; Matilde, *Historia del teatro en España. II La ópera y el Teatro Real*. Puesta al día con un apéndice de Álvaro Retana. Madrid, Edit. Tesoro [1965]. (Col. Jirafa, 51).
- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de, *Reseña histórica del teatro en México 1538-1911*, t. II, 3ª. ed. ilustrada y puesta al día de 1911 a 1961. Pról. de Salvador Novo. México, Edit. Porrúa [1961].
- PAR, Alfonso, *Representaciones shakesperianas en España. I Época galoclásica. Época romántica*. Madrid-Barcelona, Libr. Gral. de Victoriano Suárez-Bibl. Balmes, 1936. (Bibl. Histórica de la "Biblioteca Balmes", Serie III, vol. IV. Col. de Crítica shakespeariana, II).
- PARTIDA, Armando, "El decadentismo y los *romanciers de l'instantané*", en *Investigación Humanística*. Revista de Filosofía, Historia, Literatura y Lingüística, año IV, núm. 4 (UAM, otoño 1988), pp. 57-83.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Eds. Paidós [1980]. (Paidós Comunicación, 10).
- , "Estudios teatrales", en *Teoría literaria*, publ. bajo la dir. de Marc Angenot et al. [México] Siglo Veintiuno Edits. [1993], pp. 110-124.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio, *España desde la ópera hasta la zarzuela..* Ed. Y pról. De Eduardo Rincón. Madrid, Alianza Edit. [1967] (Sec. Clásicos. El Libro de Bolsillo, 49).
- PEREDO, Manuel, "Edipo. Tragedia de Don Francisco Martínez de la Rosa. Ensayo crítico", en *El Artista*. Bellas Artes, Literatura y Ciencias, t. I (1874), pp. 145-155.
- , "Revista teatral [fecha: noviembre 10 de 1869]", en *El Renacimiento*. Periódico Literario (1869), t. II, núm. 46, p. 173.
- , "Teatros", en *El Semanario Ilustrado*. Enciclopedia de Conocimientos Útiles, t. I, núm. 17 (21 ago.) pp. 264 y núm. 20 (11 sep. 1868), pp. 309-321.

POLTI, Georges, *The Thirty-Six Dramatic Situations*. Translated by Lucille Ray. Boston, The Writer, Inc. Publishers [1944].

PRIETO, Guillermo, *Obras completas X. Crónicas de teatro y variedades literarias*. Comp., pres. y notas de Boris Rosen Jélomer, pról. de Leticia Algaba. [México] CONACULTA [1994].

PULIDO GRANATA, Ramón, *La tradición operística en la Ciudad de México (siglo XIX)*. México, SEP, Subsría. de Asuntos Culturales, 1970. (Cuadernos de Lectura Popular. Serie: Cultura mexicana, 267).

REYES DE LA MAZA, Luis, *Circo, maroma y teatro (1810-1910)*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Impta. Universitaria, 1985.

-----, *El teatro en México con Lerdo y Díaz (1873-1879)*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Impta. Universitaria 1963 (Estudios y Fuentes del Arte en México, XV).

-----, *El teatro en México durante el porfirismo*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Impta. Universitaria 1964-1965. 2 t. (Estudios y Fuentes del Arte en México, XIX, XXII).

-----, *El teatro en México en la época de Santa Anna (1840-1857)*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Impta. Universitaria, 1972, 1979, 2 tomos (Estudios y Fuentes del Arte en México, XXX, XXXVII).

-----, *El teatro en México en la época de Juárez (1868-1872)*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Impta. Universitaria, 1961 (Estudios y Fuentes del Arte en México, XI),

-----, *El teatro en México durante el segundo imperio (1862-1867)*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas. Impta. Universitaria, 1959 (estudios y Fuentes del Arte en México, X).

- , *El teatro en México entre la Reforma y el Imperio (1858-1861)*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Impta. Universitaria, 1958 (Estudios y Fuentes del Arte en México, V).
- ROMERO TOBAR, Leonardo, "Drama romántico y relato corto, un caso de poéticas fronterizas", en *Crítica Hispánica*, edit. Gregorio C. Martín, vol. 17, no. 1 (1995) *El teatro español en el siglo XIX*, edit. by Salvador García Castañeda, pp. 117-126.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español. (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid, Alianza Edit. [1967] (El Libro de Bolsillo. Sec. Literatura, 66).
- SALAZAR, Adolfo, *La música en la sociedad europea IV. El siglo XIX, t. II*. [México] El Colegio de México [1946].
- SARMIENTO, Domingo Faustino, "El teatro como elemento de cultura" en *Domingo Faustino Sarmiento*. Sel., notas biográficas y comentario de Pedro de Alba. Adv. prel. de Julio Jiménez Rueda. México, Impta. Universitaria, 1944 (Antología del Pensamiento Democrático Americano), pp. 161-165.
- STEINER, George, *La muerte de tragedia*. Ensayo. [Caracas] Monte Ávila Edits. [1970] (Col. Prisma)
- TORRES, Jacinto, Antonio GALLEGRO y Luis ÁLVAREZ, *Música y sociedad*. Madrid, Real Musical Edits. [1980]
- UBERSFELD, Anne, *La escuela del espectador*. Trad. de Silvia Ramos. Pres. de Juan Antonio Hormigón. Rev. e introd. de Matilde Cañizares Bundorf. [Madrid, Publs. de la Asociación de Directores de Escena de España, 1997] (Serie: Teoría y práctica del teatro, 12)].
- URBINA, Luis G., "Ecos teatrales" de... Pról., sel, notas y bibliografía de Gerardo Sáenz. México, INBA, Depto. de Literatura, 1963.
- USIGLI, Rodolfo, *La crítica de 'La mujer no hace milagros. Comedieta en un acto [1939]*, en *Teatro completo I*. [México] FCE [1963]. (letras mexicanas), pp. 893-914.'

VAL, Mariano Miguel de, *Los novelistas en el teatro. Tentativas dramáticas de doña Emilia Pardo Bazán*. Madrid, Imp. y Lit. de Bernardo Rodríguez, 1906.

VALVERDE, Salvador, *El mundo de la zarzuela*. [Madrid, Palabras Editorial, 1980].

VIVANCO, Luis Felipe, *Moratín y la Ilustración mágica*. [Madrid] Taurus Eds. [1972] (Persiles, 53).

ZOLA, Émile, "El Naturalismo en el teatro", en *El Naturalismo*. Sel., introd. y notas de Laureano Bonet. Barcelona, Eds. Península, 1972. (Eds. de bolsillo, 241), pp. 109-146.

### **Periodismo. Crónica**

AYALA, Francisco, "La prensa", en *Histrionismo y representación. Ejemplos y pretextos*. Bs. As., Edit. Sudamericana [1944]. (Col. Ensayos breves), pp. 63-77.

AZAR, Héctor, "La crónica como fuente de la historia", en Armando de Maria y Campos, *Veintiún años de crónica teatral en México. I Primera parte (1944-1950)*. Beatriz San Martín Vda. de De Maria y Campos, comp.; Martha Julia Toriz Proenza, ed., introd., notas e índice onomástico. [México] INBA, Centro Nal. de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, IPN [1999], pp. XLV-XLVII.

-----, "Las crónicas teatrales de Ignacio Manuel Altamirano", pról. a Ignacio Manuel Altamirano, *Obras completas X. Crónicas teatrales 1. Ed.*, pról. y notas de...[México] SEP [1988], pp. 9-23.

CANDIDO, Antonio, "'A vida ao rés-do-chão'", en *A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barnosa, 1992, pp. 13-22.

-----, "Introducción. Formação da Literatura Brasileira (Momentos decisivos)" [Trad. de Antelma Cisneros Alvarado], en *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*. Alberto Vital, edit. [México] UNAM; Instituto de Investigaciones

Filológicas- Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones Literarias y Semiolingüísticas [1996]. (Ediciones Especiales, 5), pp. 307-322.

CASTRO LEAL, Antonio, "Prólogo" a Luis G. Urbina, *Cuentos vividos y crónicas soñadas*, 3ª. ed. Pról. de... México, Porrúa, 1988 (Col. de Escritores Mexicanos, 35), pp. VII-XI.

DÍAZ DUFÓO, Carlos, "El periodismo por dentro: redactores y directores", en *Revista Azul*, t. I, núm. 22 (30 sep. 1894), pp. 340-341.

MONSIVÁIS, Carlos, *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*. México, Eds. Era [1999]. (Biblioteca Era. Serie Crónicas).

-----, "Prólogo" a Ignacio Manuel Altamirano, *Obras completas VII. Crónicas I*. Ed., pról. y notas de ... [México] SEP [1987], pp. 9-25.

NERVO, Amado, "Hacer un artículo [*El Correo de la Tarde* (Mazatlán, 25 feb. 1896)]", en *Obras completas I*. Recop., pról. y notas de Francisco González Guerrero. [México] Aguilar [1991], pp. 563-564.

ROY, Joaquín, "Cristóbal Colón, periodista", en *Texto Crítico*, núms. 16-17 (1980), pp. 114-134.

RUIZ CASTAÑEDA, María del Carmen, *Índice de revistas literarias del siglo XIX. (Ciudad de México)*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1999 (Col. de Bolsillo, 10).

TORRI, Julio, "Prólogo" a Luis G. Urbina, *Crónicas*. Pról. y sel. de ... México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1995 (BEU, 70).

## Literatura

- ACEVES, Bertha, "El discurso de la crítica literaria. Dominio y término", en *Anuario de Letras Modernas*, vol. 5. (México, UNAM, Fac. de Filosofía y Letras, 1991- 1992), pp. 133-138.
- ADORNO, Theodor W., "El ensayo como forma", en *Notas de literatura*. [Trad. de Manuel Sacristán] . Barcelona, Ariel, 1962. (Col. ZETEIN, Estudios y Ensayos, 6), pp. 11-35.
- ALAZRAKI, Jaime, "Tres formas del ensayo contemporáneo: Borges, Paz , Cortázar", en *Revista Iberoamericana*, núm. 118-119 (1982), pp. 9-20.
- ARISTÓTELES, "De la memoria y la reminiscencia", en *Parva Naturalia. Breves tratados de filosofía*. Trad. de Jorge A. Serrano. México, Edit. Jus, 1991.
- AUERBACH, Erich, *Introdução aos estudos literários*. Sao Paulo, Paulo Paes -----, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, FCE, 1950 (Colección: Lengua y estudios literarios).
- AULLÓN DE HARO, Pedro, *Los géneros ensayísticos en el siglo XIX*. Madrid, Taurus [1987]. (Historia crítica de la literatura hispánica, dir. por Juan Ignacio Ferreras, XIX).
- AYALA, Francisco, "El escritor y la literatura en el siglo XIX", en *Histrionismo y representación. Ejemplos y pretextos*. Bs. As., Edit. Sudamericana [1944]. (Col. Ensayos breves), pp. 79-92.
- BACHE CORTÉS, Yolanda, "Ad commemorandas renovandosque. José María Heredia y José Martí: dos presencias cubanas en la prensa mexicana del siglo XIX". en *Humanitas*. Anuario del Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Ed. 30 (2003), pp. 407-415.

BENJAMIN, Walter, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Trad. y pról. de J.F. Yvars y Vicente Jarque. [Barcelona] Eds. Península [1988]. (historia, ciencia, sociedad, 211).

-----, "El París del Segundo Imperio en Baudelaire. I La bohemia", en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Pról. y trad. de Jesús Aguirre. [Madrid] Taurus [1999], pp. 23-47.

-----, "El París del Segundo Imperio en Baudelaire. II. El flâneur", en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Pról. y trad. de Jesús Aguirre. [Madrid] Taurus [1999], pp. 49-83.

-----, "El París del Segundo Imperio en Baudelaire. III. Lo moderno", en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Pról. y trad. de Jesús Aguirre. [Madrid] Taurus [1999], pp. 85-120.

-----, "París, capital del siglo XIX. V. Baudelaire o las calles de París", en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Pról. y trad. de Jesús Aguirre. [Madrid] Taurus [1999], pp. 184-186.

BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª. ed. México, Edit. Porrúa, 1997.

CAMPO, Ángel de, "El domingo" [*Ocios y apuntes*, 1890], en *Pueblo y canto*. Pról. y sel. de Mauricio Magdaleno. México, UNAM,. Coordinación de Humanidades, 1991. (BEU, 9), pp. 20-26.

-----*La Rumba y Ocios y apuntes*. Ed. y pról. de. María del Carmen Millán. México, Edit. Porrúa, 1958. (Col. de Escritores Mexicanos, 76).

CANDIDO, Antonio, *Literatura y sociedad*. Sao Paulo, Edit. Nal., 1965.

CASTAÑÓN, Adolfo, "Envío en torno al ensayo, en *La Tempestad*. Revista de Ensayos e ideas, año 3, núm. 15 (nov.-dic.2000), p. 33.

- DARTON, Robert, "Un burgués pone en orden su mundo: la ciudad como texto", en *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México, FCE [2000], pp. 109-147.
- ECO, Umberto, "Apostillas a *El nombre de la rosa*. Contar el proceso", en *El nombre de la rosa seguido por la traducción de los textos latinos y por las apostillas*. [Barcelona] Edit. Lumen [2001], pp. 636-637.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, José Luis, *Teoría del ensayo*. México, UNAM, Cuadernos Americanos, nueva época, 1992 (Cuadernos de Cuadernos, 2).
- GUIRAUD, Pierre, *La semiología*. [México] Siglo Veintiuno Edits. [2003]
- HALL, Vernon, Jr., *Breve historia de la crítica literaria*. 1ª. ed. en español. Trad. de Federico Patán López. México, FCE, 1982. (Breviarios, 317)
- HEGEL, Georg W. F., "Necesidad y fin del arte" de *De lo bello y sus formas (Estética)*, en *Antología. Textos de estética y teoría del arte*. Comp. de Adolfo Sánchez Vázquez. México, UNAM, Coord. de Humanidades, Dir. Gral de Publs., 1996. (Lecturas Universitarias, 14), pp. 71-80.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *Las corrientes literarias en la América hispánica*. México, FCE [1969]. (Biblioteca Americana. Serie Literatura Moderna. Pensamiento y acción).
- KANT, Immanuel, "El arte bello [en *Crítica del juicio*]", en *Antología de textos de estética y teoría del arte*. Comp. de Adolfo Sánchez Vázquez. UNAM, Coordinación de Humanidades, Dirección General de Publicaciones, 1996 (Lecturas Universitarias, 14), pp. 67-70.
- LARRA, Mariano José de, *Artículos de crítica literaria*. Ed. de Hellen F. Grant y Robert Johnson. [Salamanca] Eds. Anaya [1971] (Biblioteca Anaya, 30).
- MEAD JR., Robert G., "[Breve historia del ensayo hispanoamericano. México, Eds. De Andrea, 1956, pp. 8-10]", en José Luis Gómez Martínez, *Teoría del ensayo*. México,

UNAM, Cuadernos Americanos, nueva época, 1992 (Cuaderno de Cuadernos, 2), pp. 140-141.

MERQUIOR, José Guilherme, "Situación del escritor", en *América Latina en su literatura*. Coord. e introd. de César Fernández Moreno. [México] UNESCO-Siglo XXI Edits. [2000]. (Serie "américa latina en su cultura"), pp. 372-388.

MONSIVÁIS, Carlos, "El centro de la civilización", en *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona, Edit. Anagrama [2000], pp. 125-126.

PALACIO VALDÉS, Armando y Leopoldo ALAS, Clarín, *La literatura en 1881*. Madrid, Alfredo de Cárlos Hierro Edit., 1882.

PÉREZ DE AYALA, Ramón, "Ensayos. Las máscaras. Libro III", en *Obras completas, t. III*, recogidas y ordenadas por J. García Mercadal. [Madrid] Aguilar [1963], pp. 473-476.

PICARD, Roger, *El romanticismo social*. [México] FCE [1987].

PICÓN SALAS, Mariano, "Y va de ensayo [Crisis, cambio, tradición. Ensayos sobre la forma de nuestra cultura. Madrid-Caracas, Eds. Edime, 1955, pp. 143-145]", en José Luis Gómez Martínez, *Teoría del ensayo*. México, UNAM, Cuadernos Americanos, nueva época, 1992 (cuaderno de cuadernos, 2), pp. 139-140.

RAMOS, Samuel, "El crítico", en *Filosofía de la vida artística*. México, Espasa Calpe Mexicana [1964], pp. 83-86.

RICŒUR, Paul, "II. Aristóteles: 'La memoria es del pasado', en *La memoria, la historia y el olvido*. México, FCE [2004], pp. 33-40.

-----, "V. Retorno a un itinerario: recapitulación", en *La memoria, la historia y el olvido*. México, FCE [2004], pp. 632-646

RIVA PALACIO, Vicente, "Juan de Dios Arias", en *Los Ceros. Galería de Contemporáneos*. Coord. de la obra José Ortiz Monasterio. [México] Instituto de

Investigaciones Dr. José María Luis Mora- UNAM-CONACULTA-Instituto Mexiquense de Cultura [1996], pp. 187-199.

RUEDAS DE LA SERNA, Jorge, "El método de Antonio Candido", en *História e literatura. Homenagem a Antonio Candido*. [Campinas] Edit. UNICAMP-Imprensa Oficial SP, Memorial [2003], pp. 397-415.

-----, "La novela romántica como documento de interpretación para la historia de las ideas en el siglo XIX", en *Revista de Historia de América*, núm. 9 (ene.-jun- 1985), pp. 63-72.

-----, "La vivencia como condición crítica", en *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*. Alberto Vital, edit. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones Literarias y Semiolingüísticas [1996]. (Ediciones Especiales, 4), pp. 423-429.

-----, "Periodismo y literatura en los albores del siglo XIX", en *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860)*. Coord. gral. Laura Beatriz Suárez de la Torre. Ed. Miguel Ángel Castro. México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora - UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2001, pp.591-598.

-----, "Presentación" a *Historiografía de la literatura mexicana. Ensayos y comentarios*. Coord....Seminario de Crítica Literaria. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Div. de Estudios de Posgrado, PAPED, 1996, pp. 8-22.

-----, "Sobre el concepto de imitación en el 'Discurso preliminar' de la *Enciclopedia*", en *La producción simbólica en la América Colonial. Interpretación de la escritura y las artes*. José Pascual Buxó. edit. Con la colaboración de Dalia Hernández Reyes y Dalmacio Rodríguez Hernández. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2001 (Serie Estudios de Cultura Novohispana, 15), pp. 579-587.

- SCHILLER, Federico, "El estado estético del hombre", en *Antología. Textos de estética y teoría del arte*. Comp. de Adolfo Sánchez Vázquez. México, UNAM, Coordinación de Humanidades. Dir. Gral. de Publs., 1996 (Lecturas universitarias, 14), pp. 21-26.
- SCHWARZ, Roberto, "Complejo, moderno, nacional y negativo. Introducción" a Machado de Assis, *Memorias póstumas de Brás Cubas*, de. Trad. de Adriana Amante. Bs. As., Eds. de la Flor, 2003. .
- "As idéias fora do lugar. Introdução ao *Ao vencedor as batatas* (Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro)". Sao Paulo, Duas Cidades, 1977.
- SIMMEL, Georg, "Las grandes urbes y la vida del espíritu", en *El individuo y la libertad*. Barcelona, Península, 1986.
- TSVIETÁIEVA, Marina, *El poeta y el tiempo*. Ed. y trad. del ruso de Selma Ancira. Barcelona, Edit. Anagrama [1990].
- VILAR, Gerard, "La crítica como redención de la obra. Una tradición alemana", en *Teorías de la interpretación. Ensayos sobre filosofía, arte y literatura*. María Herrera Lima, coord. [México] UNAM, Fac. de Filosofía y Letras, CONACYT [1998], pp. 271-286.
- WELLEK, René, *Historia de la crítica moderna (1750-1950). T. I. La segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid, Edit. Gredos [1969]. (Biblioteca Románica Hispánica. I Tratados y monografías, 9).
- WOLDENBERG, José, "Prólogo" a *Francisco Zarco*. Sel. y pról. ... [México] Cal y Arena [2004]. (Los Imprescindibles), pp. 26-31.
- ZOLA, Émile, "El dinero en la literatura", en *El Naturalismo*. Sel., introd. y notas de Laureano Bonet. Barcelona, Eds. Península, 1972. (Eds. de bolsillo, 241), pp. 147-180.

----- "La novela experimental", en *El Naturalismo*. Sel., introd. y notas de Laureano Bonet. Barcelona, Eds. Península, 1972. (Eds. de bolsillo, 241), pp. 29-69.

## **Modernismo**

ACHUGAR FERRARI, Hugo, "Algunas ideas de Martí entre 1875-1877", en *Nuevos asedios al Modernismo*. Ed. de Ivan A. Schulman. [Madrid] Taurus [1987], pp. 108-122.

AGUILAR, Luis Miguel, *La democracia de los muertos*. México, Cal y Arena, 1988.

ALLEGRA, Giovanni, *El reino interior. Premisas y semblanzas del Modernismo en España*. [Madrid] Eds. Encuentro [1986].

ARGÜELLO, Santiago, *Modernismo y modernistas, t. I*. Guatemala C.A., Eds. de S.A. patrocinadas por el presidente de Guatemala, Jorge Ubico, libr., 1935. (Col. Guatemalteca, VI).

BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, 9ª. ed. [México] Siglo Veintiuno Edits, 1997.

CASAL, Julián del, "Bonifacio Byrne", en *Crónicas habaneras y bibliografía*. Comp. e introd. por Ángel Augier. Pról. por Samuel Feijóo. [La Habana] Dir. de Publicaciones, Universidad Central de las Villas, 1963, pp. 287-293.

-----, "La sociedad de La Habana. Cap. IV. La prensa (fragmentos)", en *Crónicas habaneras y bibliografía*. Comp. e introd. por Ángel Augier. Pról. por Samuel Feijóo. [La Habana] Dir. de Publicaciones, Universidad Central de las Villas, 1963, pp. 50-54.

-----, "Folletín. Crónica semanal", en *Crónicas habaneras y bibliografía*. Comp. e introd. por Ángel Augier. Pról. por Samuel Feijóo. [La Habana] Dir. de Publicaciones, Universidad Central de Las Villas, 1963, pp. 165-172.

- , "Un estreno y una fiesta", en *Crónicas habaneras y bibliografía*. Comp. e introd. de Ángel Augier. Pról. de Samuel Feijóo. [La Habana] Dir. de Publicaciones, Universidad Central de Las Villas, 1963, pp. 105-108.
- CASTILLO, Homero, *Estudios críticos sobre el Modernismo*. Introd., sel. y bibliografía gral. por... Madrid, Edit. Gredos [1974]. (Biblioteca Románica Hispánica. II Estudios y ensayos, 121).
- CHÁVARRI, Eduardo L., "¿Qué es el Modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular (1902)", en Pilar Navarro Ranninger, *La literatura española en torno al 1900. Modernismo y "98"*. Guía de lectura. Madrid, Akal Eds. [1994]. (Monografía, 28), pp. 55-59.
- CIRICI, Alexandre, "El Modernismo como totalidad [1970]", [trad. del catalán de Montserrat Tarrés] en Pilar Navarro Ranninger, *La literatura española en torno al 1900. Modernismo y "98"*. Guía de lectura. Madrid, Akal Eds. [1994]. (Monografía, 28), pp. 251-254.
- DARÍO, Rubén, "Carta a Ricardo Palma [1888]", en Alberto Ghirardo, *El archivo de Rubén Darío*, Bs. as., Edit. Losada [1943], p. 78.
- EARLE, Peter G., "El ensayo hispanoamericano. Del Modernismo a la modernidad", en *Revista Iberoamericana*, núm. 118-119 (1982), pp. 47-57.
- , "El sentido de la forma en el ensayo modernista", en *Nuevos asedios al Modernismo*. Ed. de Ivan A. Schulman, [Madrid] Taurus [1987], pp. 227-234.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, José Luis, "Krausismo, modernismo y ensayo", en *Nuevos asedios al Modernismo*. Ed. de Ivan A. Schulman. [Madrid] Taurus [1987], pp. 210-226.
- GONZÁLEZ, Anibal, *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid, José Porrúa Turranzas Eds. [1983] (Ensayos).

GONZÁLEZ, Manuel Pedro, *Notas en torno al Modernismo*. México, UNAM [Facultad de Filosofía y Letras, Dir. Gral. de Publicaciones], 1958.

GULLÓN, Ricardo, *Direcciones del Modernismo*. Madrid, Edit. Gredos, 1963 (Biblioteca Románica Hispánica. VII Campo abierto, 12).

HALE, Charles, "Ideas políticas y sociales en América Latina. 1870-1930", en Leslie Bethell, coord., *Historia de América Latina*, vol. 8. Barcelona, Universidad de Cambridge-Edit. Crítica, 1991.

IDUARTE, Andrés, *Obras. Martí, escritor*. [México] Joaquín Mortiz [1982].

JIMÉNEZ, José Olivio, "El ensayo y la crónica del Modernismo", en *Historia de la literatura hispanoamericana. T. II Del Neoclasicismo al Modernismo*. Madrid, Cátedra, 1987, pp. 537-548.

----- y Antonio R. de la CAMPA, *Antología crítica de la prosa modernista hispanoamericana*. Sel., introd. y bibliografías de... New York, Eliseo Torres & Sons [1976]. (Torres Library of Literary Studies, 26).

JITRIK, Noe, *Las contradicciones del Modernismo*. [México] El Colegio de México., Centro de Estudios Literarios y Lingüísticos [1978] (Jornadas, 85).

LÓPEZ MORILLAS, Juan, *Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología*. Barcelona, Eds. Ariel [1972]. (Letras e Ideas, minor, 2).

MARINELLO, Juan, *Sobre el Modernismo. Polémica y definición*. México [UNAM, Dir. Gral. de Publs.] 1959 (Eds. de la Facultad de Filosofía y Letras, 46).

MARTÍ, José, *Correspondencia a Manuel Mercado*. [La Habana] Centro Editor de Estudios Martianos, DGE Eds. [2001], pp. 229-249.

-----, "Escenas norteamericanas. Carta a Bartolomé Mitre y Vedia", en *Obras completas, t. I*. [La Habana] Centro de Estudios Martianos [1985], pp. 1291-1294.

- , "Mi tío el empleado, novela de Ramón Meza [*El Avisador Cubano*] no. 25 abr. 1888, en *Obras completas, t. I.* [La Habana] Centro de Estudios Martianos [1985], pp. 756-760, loc. cit. 759.
- NOUSS, Alexis, *La modernidad.* [México] Publs. Cruz O [1997] (Col. ¿Qué sé?, 46).
- PÉREZ, José Julián, "El estilo del discurso modernista", en *El sol en la nieve. Julián del Casal (1863-1893).* Coord. Luisa Campuzano. [La Habana] Casa de Las Américas [1999] (Cuadernos Casa, 38. Serie Coloquios), pp. 33-42.
- RINCÓN, Carlos, "Entre nuevas propuestas teóricas y nuevas interrogantes: el Modernismo en el momento de la discusión de lo postmoderno", en *Recreaciones.* Hanover, Eds. del Norte, 1992, pp. 105-146.
- ROGGIANO, Alfredo A., "Modernismo: origen de la palabra y evolución de un concepto", en *Nuevos asedios al Modernismo.* Ed. de Ivan A. Schulman. [Madrid] Taurus [1987], pp. 39-50.
- ROMERO, José Luis, *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas.* Pról. de Luis Alberto Romero. [Bs. As.] Siglo XXI Edits. [2001]
- ROTKER, Susana, *Fundación de una escritura. Las crónicas de José Martí.* Premio Ensayo Casa de las Américas [La Habana, Eds. Casa de las Américas, 1992].
- , *La invención de la crónica.* [Bs. As.] Eds. Letra Buena [1992].
- RUEDAS DE LA SERNA, Jorge, "Reseña a Richard A. Cardwell y Bernard McGuirk (edits), *¿Qué es el Modernismo? Nueva encuesta. Nuevas lecturas.* Society of Spanish and Spanish-American Studies, Boulder, CO, 1993; 456 pp.", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. XLIV, núm. 1 (1996), pp. 259-262.
- SCHULMAN, Ivan A., "La modernización del modernismo hispanoamericano", en *Contextos. Literatura y sociedad latinoamericanas del siglo XIX.* Urbana, University of Illinois Press, 1991, pp. 90-105.

SUÁREZ LEÓN, Carmen, *José Martí, el editor*. [La Habana, Eds. Abril, 1991]

**Presencia femenina: periodismo, literatura y teatro**

ALBERONI, F. *et al.*, *Psicología del vestir*. Barcelona, Lumen, 1976.

ALVARADO, Lourdes, comp., *El siglo XIX ante el feminismo. Una interpretación positivista*. México, UNAM, Coord. de Humanidades, Centro de Estudios Sobre la Universidad, 1991.

BLANCA LUNA "Cartas color de cielo. A las lectoras de la *Revista Azul*", en *Revista Azul*, 2ª. época, t. VI, núm. 1 (7 abr. 1907), pp. 15-16.

CARNER, Françoise, "Estereotipos femeninos en el siglo XIX", en *Presencia y transparencia. La mujer en la historia de México*. [México] El Colegio de México. Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer [1992], pp. 95-109.

CLARK, María B., "Hasta la muerte: lo femenino y la estética en el relato modernista", en *El sol en la nieve. Julián del Casal (1863-1893)*. Coord. Luisa Campuzano. [La Habana] Casa de las Américas, 1999. (Cuadernos Casa. 38 serie Coloquios), pp. 193-199.

G[ALLI, Florencio]., "Quejas", en *El Iris*. Periódico Crítico y Literario, t. II, núm. 17 (13 may. 1826), p. 32. Ed. facsimilar. Introd. por María del Carmen Ruiz Castañeda e Índices por Luis Mario Schneider. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas [1986].

H[EREDIA, José María]., "Introducción", en *El Iris*. Periódico Crítico y Literario, t. I, núm. 1 (4 feb. 1826), pp. 1, 4. Ed. facsimilar. Introd. por María del Carmen Ruiz Castañeda e Índices por Luis Mario Schneider. México, UNAM. Instituto de Investigaciones Bibliográficas [1986].

KIRKPATRICK, Susan, "El surgimiento de la mujer como lectora", en *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España. 1835-1850*. [Madrid] Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer [1989] (Feminismos, 1), pp. 72-76.

-----, "La mujer y la expansión de la prensa", en *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España. 1835-1850*. [Madrid] Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer [1989] (Feminismos, 1), pp. 76-84.

LIPOVETSKY, Gilles, *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona, Anagrama, 1990. (Argumentos, 107).

LITVAK, Lily, *Erotismo fin de siglo*. [Barcelona] Antoni Bosch, Editor [1979]. (Ensayo).

MARCO, Concha de, "VII: Actrices, cantantes y bailarinas", en *La mujer española del Romanticismo. t. II*. León, España, Edit. Everest [1969], pp. 213-246.

RAMOS ESCANDÓN, Carmen, "Señoritas porfirianas: mujer e ideología en el México progresista, 1880-1910", en *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*. [México] COLMEX. Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer [1992], pp. 143-161.

RODRÍGUEZ ARIAS, Alfonso, "Del *Águila Mexicana* a *La Camelia*: revistas de instrucción y entretenimiento. La presencia de la mujer mexicana como lectora (1823-1853)", en *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860)*. Coord. gral. de Laura Beatriz Suárez de la Torre. Ed. de Miguel Ángel Castro. México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora - UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2001, pp. 357-369.

SALOMA GUTIÉRREZ, Ana, "De la mujer ideal a la mujer real. Las contradicciones del estereotipo femenino en el siglo XIX", en *Cuicuilco*. Revista de la ENAH, nueva época, vol. 7, núm. 18 (ene.-abr. 2000), pp. 205-222.

TUÑÓN PABLOS, Julia, *Mujeres en México. Una historia olvidada*. [México] Planeta [1987]. (Col. Mujeres en su Tiempo).

## El texto y sus lectores

ARRIGUCHI, Davi, "Movimientos de un lector. Ensayo e imaginación crítica en Antonio Candido", en *Conjuntos. Teoría y enfoques literarios recientes*. Alberto Vital, edit. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Veracruzana, Instituto de investigaciones Literarias y Semiolingüísticas, 1996. (Ediciones Especiales, 4), pp. 279-305.

BARTHES, Roland, *El placer del texto seguido por Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del College de France pronunciada el 7 de enero de 1977*. México, Siglo XXI Edits. [1987]

DI GIROLAMO, Constanzo, "IV. El papel del destinatario", en *Teoría crítica de la literatura*. Trad. castellana de Alejandro Pérez. Barcelona, Edit. Crítica-Grupo Edit. Grijalbo [1982]. (Filología, dir. Francisco Rico, 5), pp. 52-64.

-----, "IX. El texto literario como mensaje", en *Teoría crítica de la literatura*. Trad. castellana de Alejandro Pérez. Barcelona, Edit. Crítica-Grupo Edit. Grijalbo [1982]. (Filología, dir. Francisco Rico, 5), pp. 114-120

-----, "X. Competencia lingüística y competencia literaria", , en *Teoría crítica de la literatura*. Trad. castellana de Alejandro Pérez. Barcelona, Edit. Crítica-Grupo Edit. Grijalbo [1982]. (Filología, dir. Francisco Rico, 5), pp. 121-130.

DORFMAN, Ariel, "Problemas para la liberación del lector en América Latina [en *Revista de la Universidad de México* (jul. 1979), pp. 10-11, 13]", *apud* Dietrich Rall, "Teoría de la recepción: el problema de la subjetividad", en *Paralelas. Estudios literarios, lingüísticos e interculturales*. Ed. e Introd. de Alberto Vital. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1999. (Ediciones Especiales, 13), p. 49.

ESCARPIT, Robert, *Sociología de la literatura*. Barcelona, Edición de Materiales [1968].

(Col. Notas de Sociedad).

GRAMSCI, Antonio, *Literatura y vida nacional*. México, Juan Pablos Edit., 1976.

INGARDEN, Roman, "Concientización y reconstrucción", en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Dietrich Rall, comp. Trads. Sandra Franco et al. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, 2001. (Col. Pensamiento social), pp. 31-54.

ISER, Wolfgang, "El acto de la lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético", en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Dietrich Rall, comp. Trads. Sandra Franco et al. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, 2001. (Col. Pensamiento social), pp. 121-143.

-----, "La estructura apelativa de los textos", en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Dietrich Rall, comp. Trads. Sandra Franco et al. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, 2001. (Col. Pensamiento social), pp. 99- 119.

JAUSS, Hans Robert, "Experiencia estética y hermenéutica literaria", en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Dietrich Rall, comp. Trads. de Sandra Franco et al. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, 2001. (Col. Pensamiento social), pp. 73-87.

-----, "Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria", en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Dieter Rall, comp. Trads. de Sandra Franco et al. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, 2001. (Col. Pensamiento social), pp. 55-58.

LYONS, Martyn, "Los nuevos lectores del siglo XIX: mujeres, niños, obreros", en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, bajo la dirección de Guglielmo Cavallo y Roger Chartier. [Madrid] Taurus [1998]. (Pensamiento), pp. 473-517.

MOLES, Abraham, *Teoría de la información y percepción estética*. [Madrid] Eds. Jucar [1976]. (Sindéresis, 1).

RALL, Dietrich, "El lector y el texto literario", en Dietrich Rall y Marlene Rall, *Paralelas. Estudios literarios, lingüísticos e interculturales*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1999. (Ediciones Especiales, 13), pp. 105-114.

-----, "La teoría de la recepción: el problema de la subjetividad", en Dietrich Rall y Marlene Rall, *Paralelas. Estudios literarios, lingüísticos e interculturales*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1999. (Ediciones Especiales, 13), pp. 45-64.

-----, "Lugares comunes, silencios, vacíos: lectores y espectadores ante el teatro de Ödön von Horváth", en Dietrich Rall y Marlene Rall, *Paralelas. Estudios literarios, lingüísticos e interculturales*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1999. (Ediciones Especiales, 13), pp. 89-104.

ROBINE, *Le littéraire et le social apud* Angelo MARCHESE, y Joaquín FORRADELLAS, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Edit. Ariel [2000]. (Letras e Ideas. Instrumenta, col. dir. por Francisco Rico), p. 182.

SARMIENTO, Domingo Faustino, "Arte de leer", en *Domingo Faustino Sarmiento. Sel., notas biográficas y comentario de Pedro de Alba. Adv. prel. de Julio Jiménez Rueda*. México, Impta. Universitaria, 1944 (Antología del Pensamiento Democrático Americano), pp. 187-189.

VITAL, Alberto, *El arriero en el Danubio. La recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1994. (Letras del siglo XX).

WEINRICH, Harald, "Para una historia literaria del lector [*La actual ciencia literaria alemana*. Salamanca, Anaya, 1971]", en Dietrich Rall y Marlene Rall, *Paralelas. Estudios literarios, lingüísticos e interculturales*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1999 (Ediciones Especiales, 13), p. 48.

WITTMANN, Reinhard, "¿Hubo una revolución en la lectura a finales del siglo XVIII?", en *Historia de la lectura en el mundo occidental* bajo la dir. de Guglielmo Cavallo y Roger Chartier. [Madrid] Taurus [1998]. (Pensamiento), pp. 435-472.