

El jugador, la obra magistral
de Manuel Eduardo de Gorostiza, según Altamirano

FELIPE REYES PALACIOS
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Los discursos pronunciados por José María Roa Bárcena e Ignacio Manuel Altamirano, durante la velada literaria que el Liceo Hidalgo dedicó a Manuel Eduardo de Gorostiza (1789-1851), el 17 de enero de 1876, han de ser considerados como la reivindicación definitiva de éste en tanto que dramaturgo mexicano. Eran los primeros textos amplios que se le dedicaban al “natural de Veracruz” (como se presentó a sí mismo Gorostiza en 1822), cuya vida había transcurrido en España desde los cinco años de edad hasta su destierro en 1823 (a excepción de algunas estancias en Francia). El lado fuerte del discurso del primero era sin duda el aspecto biográfico, a cuya investigación Roa Bárcena ya se había dedicado antes metódicamente, tanto por interés personal como por el deseo de cooperar, en su condición de académico, “a la reunión de documentos que para la historia de la literatura nacional ha resuelto efectuar la Academia Mexicana correspondiente de la española de la Lengua” (Roa Bárcena: 90-91). Aduciendo las fuentes documentales correspondientes, Roa Bárcena se refería en su texto, entre otros eventos meritorios, a la adopción de la ciudadanía mexicana por parte de Gorostiza, en 1824, cuando, recomendado por José Mariano de Michelena desde Londres, le ofrecía sus servicios al gobierno de nuestro país, que comenzaba a gestionar su reconocimiento diplomático (127-130).¹ Y en cuanto al maestro Altami-

¹ Aparte de la publicación, por parte del Liceo Hidalgo que así lo acostumbraba, de los textos leídos en esa *velada*, Roa Bárcena volvió a publicar el suyo ese mismo año, añadiéndole un extenso “Apéndice” y titulándolo: *Datos y apuntamientos para la*

rano, cuya trayectoria crítica era de tal prestigio para entonces, que al mes siguiente sería nombrado secretario perpetuo de la Sociedad de Escritores Dramáticos Manuel Eduardo de Gorostiza, no podría esperarse de él más que una aportación esclarecedora y puntual. A pesar de sus convicciones ideológicas opuestas, Roa Bárcena y Altamirano concurrían en el propósito de trazar las sendas evolutivas de nuestra literatura y nuestro teatro, a partir de sus fuentes españolas, estimulados por una preocupación nacionalista común.

Lo primero que llama la atención en el discurso de Altamirano, habida cuenta de estas circunstancias, es que eligiese como médula del mismo una obra francesa de finales del siglo xvii (*Le joueur*, de Jean François Regnard, 1696) “imitada” por el comediógrafo veracruzano —considerándola nada menos que “la obra magistral de Gorostiza, por su originalidad y por su forma” (Altamirano 1986: 264)—, cuando la fama de Gorostiza se debía principalmente a dos de sus comedias originales, esto es, a *Indulgencia para todos* (ca. 1818) y a *Contigo pan y cebolla*, estrenada en Madrid y en la Ciudad de México, con unos meses de diferencia, en el año mismo de su arribo a nuestro país (1833).

Avanzando en la lectura del discurso, puede uno suponer hipotéticamente una razón para esta elección. La diferencia entre esta obra y las comedias originales de Gorostiza reside en que el diseño de su trama no es del tipo que él acostumbraba, el cual mereció en su tiempo la reprobación de Mariano José de Larra, reprobación bien conocida en estas tierras, probablemente a causa de la breve polémica que el estreno de su última obra original suscitó en la Península. Altamirano estaba bien enterado de la cuestión y se refiere a ella de manera explícita, precisamente en uno de sus párrafos conclusivos, al cabo de elogiar *El jugador*:

biografía de D. Manuel Eduardo de Gorostiza (1876). En este cuaderno incluía todos los resultados de sus pesquisas, así como sus intentos de apreciación crítica acerca de las obras de Gorostiza que llegó a conocer. El nuevo texto fue reimpresso de inmediato en el volumen I de las *Memorias de la Academia Mexicana correspondiente de la Real Española* (ésta es la fuente de nuestras citas), y fue recogido luego en el tomo IV de la serie de *Obras* de su autor publicada en la Biblioteca de Autores Mexicanos. No obstante sus lagunas y las inexactitudes que se le han señalado, constituye la base de las indagaciones biográficas posteriores. Julio Jiménez Rueda seleccionó fragmentos tanto del discurso original, como del apéndice posterior, entreverándolos, y publicándolos con el nombre del *Discurso...*, que en rigor no lo es, en *Relatos* de J. M. Roa Bárcena.

El jugador, por último, no adolece ni del defecto ya criticado con justicia por el célebre Fígaro a una comedia de Gorostiza: *Contigo pan y cebolla*, y de que participan la *Indulgencia para todos*, *Don Dieguito* y *Las costumbres de antaño*, a saber: de la combinación de la fábula dramática hecha entre los personajes de la comedia en la escena misma. No: como puede verse, el enredo aquí es natural y no entra para nada ese desgraciado ingenio de travesura que se opone radicalmente a uno de los objetos dramáticos y es: el de sorprender al público, el de mantener su atención y su interés con el desarrollo de una acción copiada de la vida real (1986: 268).

Altamirano se refería así a la *trama falsa* usual en Gorostiza, paralela a la “fábula dramática” principal, una intriga armada entre varios personajes “para escarmiento de otro”, en términos de Larra, tal como la padece el intolerante don Severo en *Indulgencia para todos*, con el objeto de que después de una lección de humildad, la convivencia entre él y su futura familia política les sea más llevadera; o como la sufre la sentimental Matilde de *Contigo pan y cebolla*, cuyos códigos de conducta novelescos se muestran del todo inapropiados ante una situación específica de pobreza en el matrimonio. Combinaciones de la fábula dramática que la hacían inverosímil,² y que por lo mismo censuró Larra con criterio todavía neoclásico:

Peca además el plan por donde los más del mismo poeta: ya en otra ocasión hemos dicho que estos lances en que varios personajes fingen una intriga para escarmiento de otro son incompletos y conspiran contra la convicción, que debe ser el resultado del arte.

En Molière y en Moratín no se encuentra un solo plan de esta especie: el poeta cómico no debe hacer hipótesis; debe sorprender y retratar a la naturaleza tal cual es [...] (Larra 1960: 252)³

² La única obra original de Gorostiza que no participa de ese defecto es la comedia en un acto *Tal para cual* o *Las mujeres y los hombres* (1820), que a causa de su brevedad no fue bien apreciada por la crítica, a pesar de que en sus temporadas mostró ser una de las preferidas del público madrileño. Cf. Felipe Reyes Palacios, “*Tal para cual*, de Gorostiza, ¿juguete cómico o verdadera comedia?”.

³ La crítica de Larra, aunque le reconocía aciertos notables a la obra de Gorostiza (“rasgos hemos visto en su linda comedia que Molière no repugnaría, escenas enteras que honrarían a Moratín”: 252), se extendía también a la caracterización de los personajes y a otros aspectos. Manuel Bretón de los Herreros, quien publicó su reseña en

De modo que la “obra magistral” de Gorostiza, *por su forma*, en vista de que no participaba del defecto censurado por Larra, y presentaba por el contrario un enredo natural, sólo podía ser *El jugador*, que no era estrictamente suya. Altamirano se hurtaba así al propósito inicial de su discurso sobre Gorostiza, que “tendrá por objeto principal tratar de sus obras y apreciar su influencia en la literatura dramática” (262), limitándose solamente a ella en el curso de su exposición, y ofreciendo al final de la misma ocuparse en otra ocasión, y en otro lugar, del estudio de las demás piezas del veracruzano (268). De haberse ocupado de todas y cada una de ellas blandiendo el juicio de Larra, habría tenido que especificar sus limitaciones o desviaciones respecto de los modelos ideales de la crítica neoclásica (Molière y Moratín, según se apunta en la cita). Pero tratándose de un homenaje dedicado a la memoria de un hombre ilustre, bajo el amparo de cuya nombradía la Sociedad de Autores Dramáticos *Gorostiza* había inaugurado sus trabajos (262), Altamirano debe de haber percibido que esa sería una tarea ingrata. No era el caso, por lo demás, de un homenaje del todo desinteresado y sin objetivos prácticos. La fundación de la mencionada sociedad tenía el propósito de incidir, según veremos más adelante, en las actividades teatrales de la capital, en un momento excepcional en que éstas eran objeto de atención por parte del gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada. Por ello Altamirano sentenciaba, con la autoridad que le era reconocida, que

Como poeta dramático, Gorostiza merece con justicia, encabezar la dramaturgia de México y figurar como figura, en efecto, en la dramaturgia del mundo civilizado, no sólo porque así lo merecen sus obras dramáticas, sino porque así también lo reconocen de común acuerdo, los críticos más afamados del antiguo continente; es decir, que su mérito ha tenido la sanción general, lo que ya es un derecho (264).

fechas inmediatas a la de aquél, censuraba principalmente la caracterización inverosímil. En respuesta a ellas, el segundo hermano de Manuel Eduardo, de nombre Pedro Ángel, que no había salido de España e hizo después una breve carrera como dramaturgo, publicó con el nombre de Ángel de Cepeda (apellido que le correspondía por parte de su madre) un folleto intitulado *Defensa de la comedia intitulada Contigo pan y cebolla, contra las críticas que han hecho de ella los periódicos de Madrid. Dirigida a los redactores de la Revista Española por don [...] Madrid: Repullés, 1833.*

Una autoridad que se apoya en juicios de autoridad ajenos, refiriéndose muy probablemente a Larra y a Manuel Bretón de los Herreros, por lo menos. De todas maneras, considerado en sí mismo, el discurso de Altamirano incurre en este primer desliz, relativo a la falta de coherencia entre sus propósitos declarados y lo que en efecto ejecuta.

Ahora bien, por lo que se refiere a la legitimidad de las “imitaciones”, aspecto que no le provoca ninguna inquietud a Altamirano, como hemos visto, hay que precisar que este concepto tenía dos valores de cambio en la época de Gorostiza: el que le confería la crítica dramática en términos puramente teóricos, y el que se le reconocía en la práctica del teatro en términos comerciales.

El primer valor era inapreciable, conforme a sus raíces teóricas, pues se refería a la dignidad estética que le era dable alcanzar a los autores emulando los modelos de la Antigüedad, lo cual no sólo se reconocía como una práctica habitual en el oficio, sino que a partir del Renacimiento se fue convirtiendo casi en una condición *sine qua non* de la creación literaria, según nos recuerda el crítico brasileño Antonio Candido:

La fertilización entre los textos literarios es y siempre fue uno de los medios más corrientes de composición, habiendo épocas, como el clasicismo en las literaturas occidentales modernas, en las cuales el autor se jacta de dejar clara su deuda y practicar la imitación como quien procura fundamento y nobleza para lo que escribe. Basta leer los prefacios de Racine para verificar el cuidado con que entronca genealógicamente sus piezas en la tradición de la Antigüedad, en la autoridad de este o de aquel autor, como si, sin eso, ellas sufriesen una disminución por falta de raíces. Ser parecido, reproducir, era condición de dignidad literaria. Por eso, todos querían ser o parecer derivados (239).

Se apuntalaba de esta manera el concepto horaciano de la imitación, que concretaba el de la *mimesis* aristotélica en dos sentidos distintos, pero igualmente válidos: el que colocaba a la naturaleza como el objeto primordial de la imitación poética, y el que recomendaba la emulación de los modelos anteriores: “Vosotros tenéis que darles vueltas y vueltas en vuestras manos, día y noche, a los modelos griegos” (*Arte poética*, vv. 268-269; en traducción de Aníbal González Pérez). De esta idea se valió todavía Moratín, el *Molière español* (un imitador de otro, expresa

la frase), para ejecutar imitaciones de mayor o menor bulto, según reconoce en los apuntes que comenzó acerca de sus obras.⁴

Quedaba planteada, entonces, la cuestión de la *originalidad* que podría alcanzar quien ejecutaba noblemente una imitación, autorizado por la preceptiva neoclásica.

Pero muy otra cosa era —dejando aparte los ideales estéticos—, la práctica de la dramaturgia en un sistema teatral no sólo comercial, sino con rasgos de índole industrial por la producción en masa que implicaba. Es obvio suponer, primero, que los dramaturgos procuraran satisfacer, de cualquier manera, la demanda de obras, ofreciendo a los empresarios no sólo sus obras originales, sino además traducciones, refundiciones del repertorio áureo, o bien imitaciones. Y como estaba de por medio la cuestión de las tarifas diferenciadas que recibían por su trabajo, también es lógico que lo desempeñaran de acuerdo con ellas, procurando sacar alguna ventaja. No era raro, entonces, que vendieran como “obra original” lo que no era sino una “imitación”.

Éste parece ser el caso de *El jugador*, de acuerdo con los datos disponibles. Su próximo estreno como “comedia nueva” de Gorostiza, a cargo del célebre actor Isidoro Máiquez, fue anunciado, en Madrid, en la *Crónica Científica y Literaria* el 4 de diciembre de 1818 (núm. 176: 1), aunque no se llegó a efectuar sino hasta 1820.⁵ No fue sino hasta su

⁴ Refiriéndose a algún crítico que lo acusó de haber “copiado” en *El viejo y la niña* una escena de Corneille, Fernández de Moratín contesta socarronamente, admitiendo primero la semejanza entre ambos pasajes, y afirmando que si ha “imitado” en sus obras, no ha *copiado* jamás, porque “Lo que se llama inventar en las artes no es otra cosa que imitar lo que existe en la naturaleza, o en las producciones de los hombres, que la imitaron ya. El que se proponga no coincidir nunca en lo mismo que otros hicieron, se propone un método equivocado y absurdo, y el que huya de acomodar en sus obras las perfecciones de otro artífice, pudiendo hacerlo con oportunidad, voluntariamente yerra” (1970: 231-232).

⁵ No obstante el anuncio mencionado, la obra de Regnard se había representado ya desde el siglo XVIII en otra traducción, y existían además otras piezas extranjeras con el mismo título, entre ellas una inglesa, según refiere Francisco Lafarga: “Una primera versión, con el título *Malos efectos del vicio y jugador abandonado*, no publicada, se representó en el madrileño teatro del Príncipe en agosto de 1784, en traducción atribuida a [Pablo de] Olavide, que no sería otra que la realizada para el teatro de los Reales Sitios [a principios de la década de los 70]. Otro manuscrito de la misma versión se titula *El jugador o daños que causa el juego*. La única traducción publicada es muy tardía, de 1820, y se debe a M. E. de Gorostiza, pues el *Jugador* que corrió impreso fue la versión del *Béverlei* de Saurin (o sea, adaptación del *Gamester* de

publicación por Repullés, también en este último año, cuando Gorostiza insertó en la portada la aclaración de que se trataba de una comedia “imitada de la que escribió Regnard con el mismo título en francés”. Este caso, y el de *El amigo íntimo*, que está basada en un vodevil francés y fue publicada sin precisar el nombre del autor original, pudieron haberle dado motivo a Larra, una década después, para considerar a Gorostiza como un “pirata” del teatro.⁶

En cuanto a la participación de Máiquez en su estreno, ella no tuvo lugar a causa de una prolongada enfermedad que atacó a este actor, seguida de su destierro y de su muerte en 1820, circunstancias narradas por el propio Gorostiza en la biografía que de él escribió.⁷ El estreno tuvo lugar, pues, con posterioridad a la muerte de Máiquez; y no sabemos si en esta ocasión volvió a anunciarse como obra original.⁸

Ahora bien, regresando con Altamirano, parece claro que él desconocía los datos circunstanciales que hemos mencionado, por lo que su admiración hacia el texto de Gorostiza quedaba a salvo de toda posible contradicción, asumiendo, como lo hace, el criterio neoclásico. Para comenzar, se ancla en la idea de su originalidad, que es el otro aspecto de la apología que hace de esta obra, complementario de su forma. Aun cuando se tratara de una imitación, concede hipotéticamente, “La imitación, desempeñada con maestría, revestida del carácter nacional, ya le habría dado derechos a la admiración” (265), como derechos tuvieron a ella, cuando imitaban, Corneille, Racine, Molière y Vol-

Moore), que aparece normalmente como ‘el jugador inglés’ para diferenciarlo del francés” (99).

⁶ Ubicándolo entre los buenos traductores que ha tenido España, y comparándolo con Moratín y con José Marchena, Larra juzga que “Gorostiza fue menos delicado, si tan buen traductor, porque alcanzó un tiempo en que era más fácil revestirse de galas ajenas; y así, sin que queramos decir que siempre fue plagiarlo, muchas veces no vaciló en titular originales sus piraterías” (Larra II: 181).

⁷ Refiriéndose al proyectado estreno, y aludiendo a sí mismo en tercera persona, dice Gorostiza que “Hubo momentos en que se creyó asegurado el triunfo [sobre la enfermedad] y en el que se le consideró fuera de riesgo. Ya se levantaba, ya salía a la calle con algunas precauciones, ya pensaba en trabajar de nuevo y se complacía en anunciar que empezaría con *El jugador*, en obsequio a la amistad que le unía con su autor” (1958: 389).

⁸ Por lo que se refiere a nuestro país, la fecha de representación más temprana que conocemos data de 1826. El título aparece sin nombre de autor entre los anuncios teatrales que se publicaron ese año en los periódicos *El Sol* y *El Águila Mexicana*.

taire. Pero *no*, asegura Altamirano, desmintiendo involuntariamente toda posible evidencia textual y la aclaración editorial del propio Gorostiza en ese sentido: esta comedia “no se parece a *El jugador* de [Jean-François] Regnard, la mejor pieza de este autor, según Lessing” (265), ni se parece a las fábulas dramáticas de otra pieza inglesa (la de Moore imitada por Saurin) y varias italianas que tienen como protagonista a un personaje similar. Si la comedia de Gorostiza tiene un notable efecto moral entre el público, ello sólo puede tener una explicación: “Él no imitó, él no hizo una pintura secundaria o terciaria, él hizo lo que los grandes pintores: copió directamente de la naturaleza” (265). Pasa entonces a explicar por qué le parece “un cuadro moral lleno de verdad”:

¿Quién de vosotros, señores, no la conoce? ¿Quién no ha admirado la maestría, la profundidad de observación, la exactitud filosófica con que está trazado el carácter del jugador desenfrenado e invariable en el personaje de Carlos, el novio que, arrastrado por el impulso irresistible del vicio, corre a satisfacer la sed ardiente de goces devoradores que ofrece el juego a sus víctimas, y eso en el momento mismo en que iban a verificarse sus bodas? ¿Quién no ha contemplado también tristemente conmovida [sic, ¿por *conmovido*?] la figura secundaria pero no menos bien copiada de Jacinto, el amigo del jugador vicioso también, el demonio tentador, el Mefistófeles del desdichado Carlos? (265-266).

El examen que hace, a continuación, de los otros personajes de la obra y de las circunstancias en que se hallan, así como de algunos rasgos formales de la misma, descritos de manera muy general, termina con “la naturalidad bien conducida del desenlace” y su consiguiente moraleja: “La moraleja que se desprende de la comedia y que se encarga de pronunciar *El jugador* se acepta con gusto como un bálsamo preservativo, y no como una corrección” (267).

Altamirano acude entonces a una famosa cita de Lessing, en la que éste amplía y precisa la breve explicación que Aristóteles dedica a la comedia.⁹ Pero a pesar de que copia la cita en toda su extensión, en ella

⁹ Para el Estagirita, “La comedia es, como hemos dicho, imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina: así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor” (*Poética* 1449a, 31-35; en traducción de Valentín García Yebra).

no aparece ninguna referencia específica a la *moraleja* como elemento discursivo, antes bien se concentra en la dinámica de lo risible y en la eficacia de la risa por sí misma (diferenciándola de la burla, “irrisión” o invectiva), sin necesidad de una moraleja explícita, como resulta claro en la traducción de que Altamirano se vale:

La comedia pretende corregir por medio de la risa, pero no por medio de la irrisión, y no pretende corregir precisamente los defectos con los cuales hace reír, ni solamente a las personas en quienes se encuentran esos defectos risibles. Su verdadera utilidad, su utilidad general, reside en la risa misma, en el ejercicio que da a nuestra facultad de sorprender el ridículo, de descubrirlo fácilmente y pronto, bajo los disfraces de la pasión y de la moda, en todas las combinaciones en que se mezcla con otras cualidades más malas todavía, o aun con buenas cualidades y hasta en las arrugas de la gravedad solemne. Concedamos que *El avaro* de Molière no haya corregido jamás a un avaro, ni *El jugador* de Regnard a un jugador; admitamos que la risa no pueda corregir a esa clase de locos: ¡tanto peor para ellos, pero no para la comedia! Si ésta no puede curar enfermedades desesperadas, bástele sostener a las gentes sanas en su salud. *El avaro* está lleno de enseñanza aun para el hombre liberal; *El jugador* es instructivo aun para aquel que no juega. Las locuras de que no participamos, no por eso dejan de encontrarse en las personas con quienes debemos vivir; es provechoso conocer a las gentes con quienes puede uno encontrarse en colisión y ponerse en guardia contra todas las impresiones del ejemplo. Un preservativo es también un remedio preciso y la moral no posee uno más enérgico, ni más eficaz que la risa (267-268).¹⁰

Si Altamirano juzga de la *originalidad* de Gorostiza por la eficacia de cierto tono melodramático o sentimental, “tristemente conmovido”, que cree hallar en su imitación, así como por una moraleja discursiva

¹⁰ Resultaría de importancia averiguar qué tanto conocía Altamirano de la obra teórico-crítica de Lessing. La breve referencia a *El jugador* como la mejor obra de Regnard se halla en la pieza XIV (16 de junio de 1767) de la *Dramaturgia de Hamburgo*, y esta que trata del efecto moral de la comedia, también a propósito de *El jugador*, se encuentra en la XXI (7 de agosto de 1767). ¿Habrá conocido Altamirano únicamente lo que escribió Lessing acerca de la comedia como género dramático, a través de una selección monográfica, por ejemplo, o habrá dispuesto del texto completo de “el más grande y más profundo de los críticos dramáticos” (267)? Y además, ¿en qué traducción, ya sea francesa o española?

siva que sería comparable a un bálsamo, es patente que se equivoca. Ahora ha caído en un *quid pro quo*, ya que Lessing se está refiriendo en 1767 —como no podía menos de ser— al original de Regnard, el cual carecía de moraleja y ameritaba por lo mismo alguna justificación teórica, en tanto que Altamirano está descontextualizando la cita al aplicársela a la versión de Gorostiza que él conocía. El personaje de Regnard, si acudimos a éste, concluye la obra asumiendo su castigo con un breve parlamento, entre cínico y melancólico. A la sugerencia de su criado de que ahora le tendrá que leer un tratado del estoico Séneca, después de haber sido abandonado por la novia y, además, de haber sido repudiado y desheredado por su padre, Valère responde:

Anda, ve [a traer el libro]. Consolémonos, Héctor. Y cualquier día de
 [éstos
 el juego me resarcirá de las pérdidas en el amor.
*[Va, va, consolons-nous, Hector: et quelque jour
 le jeu m'acquittera des pertes de l'amour.]*

(Regnard: 109; la traducción es mía.)

Mientras que Gorostiza se inserta dentro de la orientación didáctica y moralizante de la comedia moratiniana, al incluir por su cuenta una larga moraleja de veinticuatro versos que termina diciendo:

El que vive de engañar,
 el que su familia olvida,
 el que no piensa ni cuida
 sino en deber y trampear;
 en fin, el que a todo precio
 juega, pierde y se envilece,
 don Jacinto, no merece
 compasión, sino desprecio (1899: 453-454).

La otra comedia mencionada en la cita de Lessing, *El avaro* de Molière, también carece de moraleja explícita, inclusive el protagonista se sale con la suya (a no ser por la mirada irónica del autor que le observa), dándole rienda suelta a su vicio a un grado auténticamente demencial. Las intenciones de Gorostiza coinciden, más que con los modelos franceses invocados por Lessing, con la variante neoclásica española de la

comedia, enfáticamente racionalista y moralizante, como resulta claro de la definición misma que de este género hizo Moratín al preparar la edición definitiva de sus obras:

Imitación en diálogo (escrito en prosa o verso) de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas entre personas particulares, por medio del cual, y de la oportuna expresión de afectos y caracteres, resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad, y recomendadas por consiguiente la verdad y la virtud (1944: 320).

No sólo se trataba para esta escuela, según puede verse, de poner en ridículo “los vicios y errores comunes en la sociedad”, sino además había que resaltar su contrapartida moral, recomendando “la verdad y la virtud”, en razón de lo cual la comedia al estilo de Moratín exhibe también, a pesar de su fundamento racionalista, una nota sentimental, patética, advertida de inmediato por sus críticos, que sería la que debía dejar a los espectadores “tristemente conmovidos” —en la percepción de Altamirano—. Y por lo que corresponde a Regnard, quien fue considerado luego como un mero epígono de Molière, a menudo fue tachado de frívolo, si no es que de cínico, por la propia crítica francesa.

De modo que, dejando aparte este segundo desliz de Altamirano —no advertido por la crítica hasta ahora—, ocasionado esta vez por haber omitido el cotejo entre las versiones a que se refiere, podemos afirmar que su adhesión a Gorostiza deriva, en el terreno literario, precisamente de las preocupaciones didácticas y moralizantes de ambos. Recibidos como legítima herencia cultural de la antigua metrópoli, los rasgos ideológicos fundamentales del neoclasicismo y la Ilustración continuaban vigentes en la república restaurada, coadyuvando a su moralización, considerada ésta como requisito indispensable para su consolidación.¹¹

Y qué decir de sus coincidencias políticas, presentes en la invocación biográfica preliminar que hace Altamirano, y que abarca desde el

¹¹ Especial lugar concedían los liberales a la moralización del país, como Altamirano lo hace en otro lugar cuando asienta: “Pero nosotros deseamos la moral ante todo, porque fuera de ella nada vemos útil, nada vemos que conduzca a la dicha, nada vemos que pueda llamarse verdaderamente placer; y como los sentimientos del corazón tan fácilmente pueden ser conducidos al bien individual y a la felicidad pública cuando se forman desde la adolescencia, deseamos que en todo lo que se lea en esta edad haya siempre un fondo de virtud” (1868: 39).

activismo antifernandino de Gorostiza en España (“He aquí al apóstol de las libertades humanas, he aquí al obrero, que después [de su destierro] mereció formar parte de ese grupo inmortal de proscritos en Londres [...]”: 264), hasta su participación personal en el campo de batalla unos cuantos años antes de su muerte, pasando por su adopción de la ciudadanía mexicana:

Gorostiza no quiso pertenecer ya sino a México, su patria nativa, ni desmintió un solo instante su acendrado amor al suelo que lo vio nacer. Todo el mundo conoce aquí su heroísmo en Churubusco, durante la invasión norteamericana. Todo el mundo sabe lo que ese anciano denodado y altivo hizo para defender a su patria, no siendo impedimento su edad, ni sus achaques, para que ciñese la espada de su juventud y combatiese al frente de un puñado de hombres del pueblo contra las huestes vencedoras del invasor [...] (264).

Pero además de todas estas razones de trascendencia, mediaba en esos momentos una circunstancia específica que pudo haber impulsado a Altamirano, como corazón del Liceo Hidalgo que era, a organizar una velada en memoria de Gorostiza, lo cual se había venido haciendo con otros escritores, entre las actividades de esa asociación durante los cuatro años anteriores (Perales: 98-112).

El asunto comenzó con un acuerdo emitido, el 2 de septiembre de 1875, por el gobierno del presidente Sebastián Lerdo de Tejada, con el propósito de favorecer el desarrollo del teatro nacional. En él se disponía el establecimiento, en el Conservatorio de Música y Declamación, de una cátedra práctica de este último ramo, dando instrucciones precisas, al mismo tiempo, para la creación de una compañía teatral (con su director de planta), a la cual se fueran integrando gradualmente los alumnos más avanzados; la compañía dispondría de una subvención permanente que le permitiera el alquiler de un teatro (el teatro Principal fue el elegido), y pondría en escena, “de preferencia, las obras de autores dramáticos mexicanos que le designe el Conservatorio”, los cuales obtendrían la remuneración correspondiente (Olavarría: 917-919).

El proyecto tropezó muy pronto con diversas dificultades, comenzando con la escasez de talento entre los alumnos y las discordias que se suscitaron en el gremio de los escritores, ante la oportunidad de ser representados, además de que el trabajo de éstos tampoco satisfacía las

exigencias del público que pagaba por ello, como lo atestigua un cronista citado por Olavarría y Ferrari: “nuestro público es incorregible, hemos oído la opinión de que no gustan las piezas mexicanas: a Guasp [el director] le llueven obras de *ingenios de esta corte*, y no sabe qué hacer con ellas, pues muchas pertenecen al género detestable; esperamos que los autores tengan piedad del empresario [...]” (921).

Por otra parte, aunque el acuerdo del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública había sido muy claro respecto a que la selección de obras era prerrogativa propia del Conservatorio, en alguna ocasión se presentó ante Enrique Guasp de Peris un joven autor con una obra suya bajo el brazo, “aprobada” por el Liceo Hidalgo, y un mensaje al respecto de parte del doctor Manuel Peredo, reconocido crítico teatral y socio del Liceo. La entrevista entre el autor novel y el director de la compañía del Conservatorio fue equívoca y dio margen a un pequeño escándalo en la prensa; el incidente parecía confirmar la opinión de algún periodista de que, con semejante procedimiento, el Liceo Hidalgo estaba ejerciendo la *censura previa*; días antes, este periodista había escrito con indignación: “Subsiste para las obras mexicanas *esa institución odiosa y anticonstitucional*. ¿Quién es el *Liceo* para constituirse en mentor del público? ¿Quién es el *Liceo* para pretender que todo autor pase por sus horcas caudinas?” (citado por Olavarría: 922). Y continuaba con la sospecha de que también la prensa fuese sometida más adelante a la misma exigencia.

Ocurrido el incidente del joven autor en los primeros días del mes de diciembre de aquel 1875, el día 8 del mismo diciembre la prensa periódica dio a conocer la fundación de la Sociedad de Autores Dramáticos Manuel Eduardo de Gorostiza, la cual daba por aprobado su Reglamento en la misma fecha, cuyas líneas medulares sintetiza Alicia Perales:

tuvo como finalidad estudiar las piezas dramáticas originales o traducidas, de las personas que voluntariamente las sometían a la sociedad. Las obras se leían en sesión ordinaria y una comisión rendía un dictamen al respecto. Una vez aceptadas procuraban allanarse las dificultades para que las obras fueran puestas en escena, y los autores obtuvieran la utilidad que en derecho les correspondía. También procuraba la sociedad celebrar un tratado internacional de propiedad literaria con España y otras naciones amigas (145).

De modo que la reivindicación de Manuel Eduardo de Gorostiza como autor mexicano se dio en este contexto de aliento a la dramaturgia mexicana, en cuya defensa saldría de nuevo Altamirano al mes siguiente con su artículo intitulado precisamente “Dramaturgia de México”.¹² Ello por lo que respecta a los más altos propósitos nacionalistas que le inspiraban; pero al mismo tiempo hacía valer la autoridad fáctica que ya tenía como “presidente de la república de las letras”, o “algo así”, en expresión, posterior, de Gutiérrez Nájera.¹³ Digamos que en sus tareas respecto del teatro, Gorostiza le daría la inspiración, que de lo demás él se encargaría.

Fundadores de esta sociedad fueron, además del maestro, Ramón Manterola, José Rosas Moreno, José María Vigil como su primer presidente y José Monroy como su secretario; a principios del mes de febrero fue nombrado Altamirano secretario perpetuo, Peredo vicepresidente y prosecretarios Alberto G. Bianchi y Agustín F. Cuenca. Sus socios se incrementaron en los siguientes meses y estuvieron ubicados ya sea como socios residentes, honorarios o corresponsales. José Martí, José Peón Contreras y otros fueron nombrados también como socios, pero rechazaron su nombramiento y, en razón de las pugnas gremiales referidas, optaron por fundar su propia agrupación, bautizada con el nombre de Sociedad Alarcón. Peón Contreras sería precisamente el autor más representado aquel año por la compañía de Guasp e, irónicamente, a nadie se le ocurrió la idea de representar a Gorostiza. Se trató de una típica pugna de intereses entre instituciones culturales, mientras se desaprovechaba una de las primeras oportunidades que tuvo nuestro país de instituir un teatro de repertorio, como ahora se denominan.¹⁴ En la pugna incidieron de seguro malentendidos y ambi-

¹² Publicado en *El Federalista*, el 4, 5, 9 y 15 de febrero del mismo año.

¹³ Homenajeando a Altamirano, con motivo de la partida de éste hacia París, Gutiérrez Nájera escribiría en agosto de 1889: “Ha sido, por el voto unánime de todos los escritores liberales, algo así como presidente en la república de las letras mexicanas. Él ha procurado independerla, desvincularla, en cuanto es conveniente y razonable, de la literatura española [...]” (359).

¹⁴ Ya entreveía Roa Bárcena, al finalizar su discurso de homenaje a Gorostiza, la necesidad de un proyecto semejante: “De nada servirá la escuela de declamación, ni tener actores como los de aquella época [los buenos tiempos del Principal], mientras la concurrencia a los teatros prefiera el *Proceso del Can-can* a la buena comedia. A depurar tal gusto y a excitar el espíritu nacional, contribuiría indudablemente la repetición de las piezas de nuestros antiguos y modernos escritores, Ruiz de Alarcón,

güedades, como el papel que jugó en el incidente referido Manuel Peredo, identificado como partidario de Altamirano, y quien era, al mismo tiempo, además de socio del Liceo Hidalgo y luego de la Sociedad Gorostiza, miembro de la Academia Mexicana correspondiente de la Real Española y profesor en el Conservatorio. Al enviarle a Guasp de Peris una obra “aprobada” por el Liceo Hidalgo, o no cuidó las formas o se estaba extralimitando en tanto que socio de éste, apoyándose de cualquier manera en la autoridad de Altamirano, quien por su cuenta ratificaría sus intenciones fundando la Sociedad Gorostiza.

Cuestión aparte sería dirimir qué tanto influyó realmente la Sociedad Gorostiza en el avance de la dramaturgia de la época; cuando menos lo habrá podido hacer en el nivel de la teoría y la crítica, según la apreciación que hace un cronista de la época. Se trataba, según éste, de “La primera escuela de crítica dramática de la República y uno de los grandes centros literarios que con tanta justicia es reputado ya como uno de los planteles que ha fundado con gloria el arte dramático nacional” (Olavarría: 934).

Dejando al crítico nacionalista y volviendo con nuestro autor nacional, señalemos ahora algunas de las tareas que hacen falta para el estudio cabal de Gorostiza, comenzando con las imitaciones que ejecutó, pues de ellas se trata al hablar de *El jugador*.

La tarea de comparar las obras traducidas o adaptadas por Gorostiza con sus versiones francesas originales ha sido ya hecha, en lo que se refiere a su periodo madrileño, por Alfonso Saura y Ermanno Caldera en años recientes, incluyendo, naturalmente, la comedia elogiada por Altamirano.¹⁵ Como un modelo de lo que nos falta por realizar en

Gorostiza, Calderón, Rodríguez Galván, Serán, Anievas. Este tributo de estimación a las obras propias se paga en todos los pueblos civilizados, por más que hayan cambiado las costumbres sociales y las formas mismas de la escena; y vemos que en España son representadas hoy las comedias de capa y espada de Calderón de la Barca; que en Francia la *Raquel* ha debido principalmente su fama a la ejecución de las tragedias de Racine, y que la más alta sociedad de Londres acude solícita a gozar de los dramas de Shakespeare” (1876: 121). La subvención para la compañía de Guasp de Peris dejó de tener efecto a la caída del gobierno de Lerdo de Tejada, el 20 de noviembre de 1876, como consecuencia de la “revolución de Tuxtepec”, que había comenzado en el mes de enero.

¹⁵ En el volumen colectivo *La traducción en España (1750-1830)*, editado por Francisco Lafarga, Alfonso Saura Sánchez se ha encargado de revisar meticulosamente *El jugador*, *El amigo íntimo*, *El cocinero y el secretario*, *El amante jorobado* (estas dos de

México, a continuación transcribo *in extenso* los resultados que obtiene Saura de la comparación rigurosa entre ambas versiones de *El jugador*, en sus aspectos anecdóticos y formales:

Gorostiza ha simplificado la intriga de Regnard. El método ha sido la reducción de personajes sobre la escena. Ha suprimido todo el episodio de la condesa con sus anexos: rivalidad amorosa y el personaje del falso marqués. También han desaparecido el padre (Geronte) algunos de cuyos parlamentos han sido heredados por D. Manuel, el Dorante de Regnard, al que Gorostiza ha hecho no sólo tío y rival de don Carlos, sino tutor de la joven. Igualmente ha sido suprimido Toutabas, el maestro de tric-trac. Pero aparece don Jacinto, amigo de don Carlos, cuyo papel parece ser el de incitarlo al juego. En cambio Gorostiza ha mantenido y adaptado los personajes populares: los dos criados y los tres secundarios —usurero, zapatero y sastre— (Mme La Ressource, usurière; Mme Adam, sellière; M. Galonnier, tailleur). Los personajes quedan así en nueve: cuatro aristócratas, dos criados, tres secundarios que representan al mundo del artesanado y el comercio. Así, lo que esta versión pierde de complejidad en la acción lo gana en proximidad a las costumbres de su tiempo. Finalmente señalemos un tercer elemento: la insistencia en la lección moral, que no sólo se deduce de la trama, como en el original, sino que se explicita en la última escena.

Por lo demás, esta versión se ajusta enteramente a la estética clasicista. La acción no sólo es una sino que está simplificada respecto de su original. Lugar y tiempo se ajustan enteramente a los requisitos; se observa la unión de escenas, etc. En cuanto a las partes cuantitativas, Gorostiza ha mantenido los cinco actos y el verso, si bien muy ajustados al gusto español. Para su versión se ha servido de romances y redondillas, notables por su calidad (508).

Y recordando detalles varios, continúa la argumentación que se ha planteado desde el comienzo, para decidir si se trata de una traducción más o menos fiel, o de una “imitación”, que en la práctica es sinónimo, como lo hemos visto, de lo que ahora llamaríamos *adaptación*:

Eugène Scribe) y la versión atribuida a Gorostiza de *La casa en venta* (507-519); mientras que Ermanno Caldera compara “Diferentes maneras de traducir a Scribe” (429-436), contrastando varias obras del autor francés traducidas por Manuel Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega, José María de Carnerero, y Gorostiza (con *El cocinero y el secretario* este último).

A mi juicio, lo máspreciado de esta versión es la capacidad de reelaboración a partir del texto original. A veces es pura necesidad de adaptar los caracteres o los detalles de la trama al público y a la sociedad para que cumpla con la verosimilitud y finalidad moralizadora de la sátira. Pero otras es auténtica creación despegándose del modelo original (509).

Decidido por la segunda opción, y habiendo tomado en cuenta las aportaciones ideológicas del “imitador”, para Saura es claro que tanto esta obra como *El amigo íntimo* se sitúan a mitad de camino entre las traducciones de Gorostiza y sus obras definitivamente originales. Los temas que Gorostiza aporta cuando “imita” creativamente, tales como la condena del juego (igual que Lizardi hizo en su momento), “reflejan los valores ideológicos de la Ilustración y de la burguesía naciente” (518).

El cotejo con las fuentes de que Gorostiza se valió será estrictamente necesario, desde luego, cuando se emprenda la edición crítica de sus obras, proyecto este que no se ha ejecutado hasta ahora, aunque el Fondo de Cultura Económica patrocinó dos intentos para realizarlo durante el siglo xx. El primero a cargo de Rodolfo Usigli a finales de los años 40, del que sobrevivió lo que sería su prólogo o introducción, un polémico ensayo intitulado “Manuel Eduardo de Gorostiza, hombre de dos mundos”, en el que Usigli lo juzga severamente a la luz de su propia pasión nacionalista y de su obsesión por la forma dramática clásica, la aristotélica pues. El segundo intento estuvo a cargo de María del Carmen Millán, quien continuaba la labor del estadounidense, ya fallecido para entonces, Jefferson Rea Spell, hacia los años 80; de tal proyecto se sabe que la crisis económica del momento impidió su realización.

Del cotejo con sus fuentes se podrá deducir, tal como Saura lo ha puesto en práctica, qué obras le corresponderían a Gorostiza con mayor derecho, sumando sus imitaciones creativas (caso de *El jugador*) a lo que es definitivamente propio; para deslindar de ellas las que serían traducciones más o menos fieles de otros autores, y entonces adscribirles éstas a ellos y no a Gorostiza.¹⁶ Lo que importa en última instancia es emprender su estudio textual riguroso, que está pendiente todavía, a más de 130 años de su reivindicación, tal y como lo señaló entonces el redactor de la Advertencia preliminar al volumen I de las Memorias de la Academia

¹⁶ De cualquier manera, todas las traducciones que Spell logró rescatar han sido ya publicadas por Emilio Carballido en la revista *Tramoya*, de la Universidad Veracruzana.

Mexicana: “Si poseemos una Vida de Alarcón, y una colección de sus dramas, a España debemos ambas cosas; y hablando de nuestros días, no ha habido aún mano piadosa que colija en uno los disímiles e incorrectos tomos de nuestro distinguido poeta dramático Gorostiza” (8).

De la relación intertextual entre Gorostiza y sus influencias, muy señaladamente la del francés Eugène Scribe, se podrán derivar también insospechadas conclusiones críticas, tales como una mayor ascendencia en Gorostiza del teatro francés de la época, de la que el propio Moratín pudo tener en nuestro autor, a pesar de su admiración manifiesta hacia el Molière español. En la ruta hermenéutica, desde luego, habrá que asumir a cabalidad la crítica de Larra —sin acogernos a un nacionalismo crítico—, según el ejemplo de Usigli, quien en su propósito de desmitificar a Gorostiza comienza por deslindar al patriota del escritor, para no ponderar en demasía sus méritos literarios: “En último análisis, el hombre honró a México; el comediógrafo divirtió al público, ‘la bestia fiera de su tiempo’” (Usigli: 376).

Aunque desde el punto de vista biográfico debamos tener presente que, en el siglo XIX, nuestros prohombres solían ser efectivamente dechados de virtudes ejemplares, según lo recordaba, en la velada dedicada a Gorostiza, Ramón Manterola:

Gorostiza, el patriarca de nuestra literatura dramática; Gorostiza, cuyo nombre ha tomado ya como un honroso distintivo una sociedad que cultiva ese difícil ramo de las humanas letras; Gorostiza, el patricio esclarecido y venerable, presidirá, pues, el renacimiento del teatro nacional (Liceo Hidalgo: 74).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel. *Revistas literarias de México*. Ed. particular del autor. México: F. Díaz de León y S. White, 1868.
- “Manuel Eduardo de Gorostiza, dramaturgo”. *Obras completas. I: Discursos y brindis*. Ed. y notas Catalina Sierra Casasús y Jesús Sotelo Inclán. Discurso introductorio Jesús Reyes Heróles. México: Secretaría de Educación Pública, 1986. 262-269.
- CANDIDO, Antonio. “Resonancias”. Trad. María Candelaria Verde Grillo. *Estruendo y liberación*. Ed. Jorge Ruedas de la Serna y Antonio Arnoni Prado. México: Siglo Veintiuno, 2000. 239-246.

- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. "Discurso preliminar". *Obras*, ordenada e ilustrada por Buenaventura Carlos Aribau. Biblioteca de Autores Españoles, II. Madrid: Atlas, 1944. 307-325.
- "Notas de Moratín a su comedia *El viejo y la niña*". *Teatro completo, I*. Ed., pról. y notas de Fernando Lázaro Carreter. Textos Hispánicos Modernos, 2. Barcelona: Labor, 1970. 221-233.
- GARCÍA YEBRA, Valentín. *Poética de Aristóteles*. Introd., trad., notas y bibliografía de [...] Biblioteca Románica Hispánica. IV. Madrid: Gredos, 19 (Textos, 8).
- GONZÁLEZ PÉREZ, Aníbal. *Poéticas de Aristóteles, Horacio y Boileau*. Introd., trad. y notas de [...] Madrid: Editora Nacional, 1977 (Alfar, 23).
- GOROSTIZA, Manuel Eduardo de. "El jugador". *Obras I*. Biblioteca de Autores Mexicanos, 22. México: V. Agüeros, 1899. 287-457.
- "Necrología sobre Isidoro Máiquez". En MARIA Y CAMPOS, Armando de. *Manuel Eduardo de Gorostiza y su tiempo. Su vida. Su obra*. México: Talleres Gráficos de la Nación, 1959 (colofón: 1958). 376-390.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel. "Ignacio M. Altamirano". *Obras I. Crítica literaria. Ideas y temas literarios. Literatura mexicana*. Invest. y recopil. Erwin K. Mapes. Ed. y notas Ernesto Mejía Sánchez. Introd. Porfirio Martínez Peñaloza. Índices Yolanda Bache Cortés y Belem Clark de Lara. 2a. ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995. 359-362 (Nueva Biblioteca Mexicana, 4).
- LAFARGA, Francisco. "La comedia francesa". *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*. Ed. Francisco Lafarga. Lleida: Universitat de Lleida, 1997. 87-104.
- LARRA, Mariano José de [Fígaro], "Primera representación de la comedia nueva de don Manuel Gorostiza titulada *Contigo pan y cebolla*". *Obras I*. Ed. y est. prel. Carlos Seco Serrano. Madrid: Atlas, 1960. 250-253 (Biblioteca de Autores Españoles, 127). [Apareció originalmente en la *Revista Española*: 9-07-1833].
- "De las traducciones. De la introducción del vaudeville francés en el teatro español [...]" *Obras II*. 180-183 (Biblioteca de Autores Españoles, 128). [Apareció originalmente en *El Español*: 11-03-1836].
- LICEO HIDALGO, *Velada literaria celebrada por el Liceo Hidalgo la noche del 17 de enero de 1876, para honrar la memoria del Señor Manuel Eduardo de Gorostiza*, México: Imprenta de El Porvenir, 1876. Incluye los discursos de José María Roa Bárcena (3-44), Ignacio Manuel Altamirano (53-64) y Ramón Manterola (65-74), más el poema "A Gorostiza" por Agustín F. Cuenca (45-52).
- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México (1538-1911)*. Pról. Salvador Novo. 5 vols. México: Porrúa, 1961.
- PERALES OJEDA, Alicia. *Asociaciones literarias mexicanas. Siglo XIX*. México: Imprenta Universitaria [Centro de Estudios Literarios], 1957.

- REGNARD, Jean-François. *Le joueur*. Comédie en cinq acts et en vers. Paris : L. Hachette, 1853.
- REYES PALACIOS, Felipe. *Tal para cual*, de Gorostiza, ¿juguete cómico o verdadera comedia?”. *Tramoya*, Universidad Veracruzana, nueva época, 8 (jul.-sep., 2006). 87-96.
- ROA BÁRCENA, José María. “Datos y apuntamientos para la biografía de D. Manuel E. de Gorostiza”. *Memorias de la Academia Mexicana correspondiente de la Real Española*. T. I. México: Francisco Díaz de León, 1876. 89-204.
- *Relatos*. Ed. y selecc. de Julio Jiménez Rueda. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1941. 119-181 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 28).
- SAURA SÁNCHEZ, Alfonso. “Manuel Eduardo de Gorostiza, traductor”. *La traducción en España (1750-1830)*. *Lengua, literatura, cultura*. Francisco Lafarga, ed. Lleida: Universitat de Lleida, 1999. 429-436.
- USIGLI, Rodolfo. “Manuel Eduardo de Gorostiza, hombre entre dos mundos”. *Teatro completo*. IV. *Escritos sobre la historia del teatro en México*. Comp., pról. y notas de Luis de Tavira. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. 347-376 (Letras Mexicanas).