

GUTIÉRREZ NÁJERA VA AL TEATRO

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ



PRECISIONES

El teatro fue una de las mayores y más antiguas aficiones de Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895). Nuestro Manuel recordará que, cuando contaba "menos de catorce años", su padre lo llevó a conocer a la trágica italiana Adelaida Ristori, que representaba *María Estuardo*, y en su camerino encontraron a Ignacio Manuel Altamirano, quien "hablaba de Italia con la gran trágica".

Su crónica teatral más antigua es del 10 de agosto de 1876 —contaba diecisiete años— y la última, del 12 de enero de 1895. En estos diecinueve años publicó 422 crónicas y artículos. Esta sección de su obra ha sido hasta ahora la más estudiada, pues en la serie de *Obras* de Gutiérrez Nájera que publica la UNAM, a través del Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas, le ha dedicado cinco volúmenes que han recogido y anotado un total de 265 crónicas teatrales: algo más de la mitad de la cifra consignada en el Catálogo Mapes. (Véase datos en la "Advertencia editorial" al tomo V de las *Crónicas*, VII de las *Obras*, pp. XVII-XVIII.)

En sus primeros cinco años de cronista teatral Gutiérrez Nájera comentó, en 63 crónicas, 311 obras dramáticas o musicales. De ellas 48 son de autores mexicanos, a los que prestaba especial atención. En este lapso, el comediógrafo mexicano más comentado es José Rosas Moreno, del cual se mencionan 13 obras teatrales. En otras crónicas se ocupará de las piezas de Othón, Peón y Contreras, Chavero, Mateos, Noriega y Espinosa.

Las crónicas iban firmadas por varios de los seudónimos que empleaba, sin que hubiera alguna regularidad: El Cronista, Fru-Fru, MGN, M. Can-Can, Nemo, Pomponnet, Rabagás, El Duque Job, Fritz, Puck, El Cura de Jalatlaco, Junius o su propio nombre. Y cambiaba de periódicos a menudo: *El Correo Germánico*, *El Cronista de México*, *El Federalista*, *La Libertad*, *El Nacional*, *El Republicano*, *El Socialista*, *La voz de España*, *El Noticioso*, *El Universal* y *El Partido Liberal*. Esta dispersión debió hacer difícil seguirlo a sus lectores. Sólo en los

últimos años, a partir de 1890, pareció asentarse en *El Partido Liberal* y *El Universal*.

En los años en que Gutiérrez Nájera escribe, México tiene una vida teatral de cierta importancia, pues cuenta con siete teatros: el Gran Teatro Nacional, el Arbu, el Iturbide, el Hidalgo, el Principal, el de Nuevo México y el Circo Teatro Orrin. Por estos mismos años, París y Madrid tienen once teatros cada uno. De las salas mexicanas, el Nacional se destinaba a la ópera, el Principal al drama y la comedia, y el Arbu a la zarzuela.

SIMPATÍAS Y DIFERENCIAS

Por aquellos años de paz y cierto bienestar económico venían a México numerosas compañías extranjeras de ópera, opereta y zarzuela, y de drama y comedia, españolas, francesas e italianas.

Los conciertos eran más raros. En 1892, "un grupo de melómanos constituyó la Sociedad Anónima de Conciertos para difundir la música culta. En los festivales tomaron parte algunos maestros del Conservatorio Nacional de Música, entre ellos Gustavo E. Campa, Ricardo Castro, Felipe Villanueva, Carlos J. Meneses, quienes con Juan Hernández Acevedo e Ignacio Quezadas, formarían luego el 'Grupo de los Seis', de vital importancia en la futura vida filarmónica mexicana" (Elvira López Aparicio, "Introducción" a MGN, *Crónicas* V, p. 1.)

Algunas veces, Gutiérrez Nájera menciona a Beethoven (la Sexta Sinfonía) y se refiere con simpatía a Mozart y a Schubert, tema de uno de sus poemas. Pero sus preferencias musicales se inclinaban por Bellini, Donizetti, Meyerbeer, Offenbach, Gounod y Verdi; esto es, por los autores de óperas y operetas. Al principio, combatió la revolución wagneriana. Mas, "al escuchar las obras del compositor alemán, modifica sus juicios y se identifica plenamente con su estética. Al igual que Baudelaire, Berlioz, Liszt y otros, el escritor mexicano sabe captar la dualidad sensualismo-misticismo de tales armonías, y queda fascinado ante ellas" (E. López Aparicio, *Op. cit.*, p. XI).

Nuestro cronista prefería, en términos generales, las manifestaciones más ambiciosas de la escena teatral y tenía poca simpatía por las formas populares. Crítica con aspreza a las "obras palúdicas", a las "zarzuelitas peseteras", a las piezas corrientes del repertorio teatral y a las tandas. Para él, el teatro debía ser un espectáculo que edifica y al mismo tiempo educa. Condenaba la tendencia, que entonces se iniciaba, a la procacidad. Al principio, hacia 1880, criticó categóricamente "el asqueroso realismo de la escuela francesa" y se decía "enemigo de los naturalismos crudos". Sin embargo, no era un hombre cerrado a los cambios y su criterio estético fue ampliándose y llegó a reconocer los méritos de Zola, al que tradujo varias veces.

LA PROCACIDAD

En cuanto a la aparición de la desvergüenza, Gutiérrez Nájera decía, hacia 1882, que "basta desvestirse a una mujer en escena para que la obra tenga éxito". Y a este propósito, quiero reproducir una anécdota muy graciosa, que se recoge en la Introducción al tomo V de *Crónicas* (p. 1):

En los primeros meses de 1892, la *troupe* Franceschini, con óperas cómicas, logró llenar las localidades del máximo coliseo de la ciudad gracias al atractivo de las coristas "guapas y procaces", quienes, sin saber cantar ni bailar, se movían en el escenario con muy escasa ropa. A una de estas triples se le sugirió el uso de un abrigo para que no perdiese la voz, y a tal consejo la "ninfa" contestó (en "Correo de teatros. Una del coro", *El Universal*, 21 de febrero de 1892):

—Lo que yo quiero es perder las piernas (...) ¿O es que usted no sabe que yo no me he contratado para cantar, sino para salir a la escena en cualquier traje? Que no me dañe el aire de México las pantorrillas, es lo único que deseo."

UNA CRÓNICA EXTENSA

Gutiérrez Nájera no tenía un patrón fijo para sus comentarios teatrales. A veces, les dedicaba una simple gaceta, o bien, si el tema lo merecía, se ocupaba con pormenor de la actuación de los actores o cantantes, o exponía con delectación el asunto de la pieza. Cuando las circunstancias lo ameritaban, dedicaba una serie de crónicas a un simple asunto. Así ocurrió con la compañía de ópera francesa de Mauricio Grau, que vino a México en enero y febrero de 1881. Estas crónicas se reproducen en el tomo II de las *Crónicas y artículos sobre teatro* (UNAM, 1984), que preparó Yolanda Bache Cortés.

Comenzó la serie con una chispeante crónica sobre la llegada del grupo por la estación del ferrocarril de Buenavista, que es un buen cuadro de costumbres. La parvada de coristas y cantantes es esperada por un en-

jambre de gomosos dispuestos a conquistar a las muchachas francesas:

Nuestros grandes calaveras —dice el cronista—, sin embargo, han creído, con la mayor *bonhomie* del universo, que tienen a sus órdenes una completa colección de damas parisienses. Esto es una equivocación muy lamentable.

"La belleza es una mercancía muy rara en México", comenta el cronista, quien se burla de los ingenuos que esperaban atrapar a lindas francesitas.

A partir de la segunda crónica entra en materia, no sin precisar que ha pagado 22 pesos por su abono de luneta —lo cual es extraño tratándose de un cronista—, y el 11 de enero escribe, con numerosos pormenores, acerca de la ópera *Mignon*, de Ambroise Thomas, que va a representarse. Menciona los antecedentes goethianos de esta obra y el desarrollo de sus caracteres. El siguiente artículo, del 15 de enero, es una biografía de Thomas. Sobre *Madame Favart*, de Offenbach, trata la continuación (18 de enero) que se inicia con un cariñoso elogio de Alfredo Bابلot, un periodista francés aclimatado en México, cuyas crónicas teatrales elogia Gutiérrez Nájera, y pasa luego a contar el argumento de la ópera de Offenbach, de música "retozona, alegre y bulliciosa como una 'griseta' de quince años", y hace otro tanto con la ópera bufa *La fille du Tambour Major*, del mismo compositor (25 de enero). Dos días más tarde dedica la crónica a "los cantantes de la compañía de Grau": mademoiselles Hélène Leroux, Paola Marié, Marie Albert y Cécile Grégoire; dedica un párrafo al director de escena, el señor Merle, y otro a Amélie Bazin, "con su pequeña boca de cereza y con su inmenso seno cautivo en el corsé", y menciona a las demás coristas: Blanche, "con sus brazos blancos y torneados" y a la Duparc, "gruesa y pequeña, con ojos color de sombra y garganta color de leche" y a otra más cuyo nombre olvida.

En la crónica del 4 de febrero da noticia de lo que pasaba en otros teatros: la mujer gigante del Arbeu y los vuelos aerostáticos de don Joaquín de la Cantolla y Rico. Vuelve al mundo de la ópera y nos da noticia de tres de las cartas de admiradores que recibe Mademoiselle Bazin, graciosa corista. El 8 de febrero cuenta la historia de las obras musicales de Hérolde, una de cuyas óperas cantará la compañía de Grau. Dos días más tarde elogia al apuntador de la compañía, Monsieur Henriot, que escribe versos. Y al siguiente día relata el pleito de dos de las cantantes: Marie Albert contra Paola Marié, y en la del día 12 bromea sobre la corpulencia de Hélène Leroux: "los músculos de Hélène se han hecho para vencer a los potros más indómitos, y a su voz, para domar las partituras más salvajes... hasta las de Wagner". El 27 de febrero la Compañía Grau parte para Puebla, en tren especial, y el cronista dedica elo-

gios a los artistas que aún no ha mencionado. Todavía el 10. de marzo, Fru-Fru reseña la fiesta de despedida que se ofreció en el vestíbulo del Teatro nacional, y el 10 siguiente da cuenta de la carta de despedida, en francés, que le envió el apuntador y director de escena, Henriot.

En suma, a la Compañía de Ópera de Mauricio Grau, Gutiérrez Nájera le dedicó catorce crónicas, que firmó Fru-Fru, del 6 de enero al 10 de marzo de 1881, y se publicaron en *El Cronista de México* y en *El Nacional*.

El anterior es el caso más extremo. Sobre una ópera mediocre, *Carlos VI*, música de Halévy sobre un drama de Casimiro Delavigne y libreto de Scribe, escribió seis crónicas, con exposición detallada de los acontecimientos históricos y de las falsedades que introdujo el drama y el libreto, y de la debilidad general de la obra. Firma M. Can-Can en *El Cronista de México*, en 1882.

La crónica de *La favorita* de Donizetti, cantada por Madame Privat el 2 y 4 de febrero de 1882, es un ejemplo, por su equilibrio entre la información acerca de la calidad de la música, el contenido de la obra y su representación en México en el Teatro Nacional.

LAS GRANDES ESTRELLAS

El siglo XIX crea las grandes figuras teatrales, las estrellas de primera magnitud cuya fama divulgan los periódicos y revistas y que se extiende por Europa y América. Las había masculinas y femeninas, pero Gutiérrez Nájera, aunque dedica encendidos elogios al actor Coquelin y al tenor Tamagno, prefiere a las mujeres. A lo largo de sus crónicas teatrales se entusiasma en grado sumo, sobre todo por tres figuras: Louise Théo, Adelina Patti y Sarah Bernhardt.

La primera se llamaba Anne Louise Piccolo (1854-1922) y se puso Théo por el principio del apellido de uno de sus maridos. La descubrió Offenbach, debutó en París en 1873, cuando tenía diecinueve años y se convirtió en una de las reinas de la opereta. Vino a México, con la compañía de Maurice Grau, en la temporada de 1882-1883 y volvió en 1885. Uno de sus mayores éxitos lo alcanzó cantando *La jolie parfumeuse*, ópera bufa de Offenbach. El Cronista estaba fascinando por su gracia:

Figuraos lo más coqueto, lo más delicado, lo más mono; una de esas figuras que Benvenuto cincelaba en el asa de una ánfora o en el pie de una cratera; la reina Mab, la reina de los chicharos, el hada revoltosa y juguetona que baja de su palacio azul en la velada de Noel y deja los juguetes y los dulces en los botines de los niños; figuraos una sonrisa de carne, un amor de Fragonard, un verso de Coppée, lo más risueño, lo más Luis XV y lo más lindo: así es Théo (...)

Es bajita de cuerpo, porque así está más cerca de las violetas y las fresas. Comelli podría llevarla en la bolsa de su paletot. No-

ches pasadas, viendo su cutis de porcelana china, la pequeñez de sus traviesas manos y la blancura de sus dientes, sospechaba yo que había venido en una de esas cajas, forradas de raso azul acolchonado que los novios regalan a sus novias en la mañana de Año Nuevo (...) Debe haber venido envuelta en terciopelo. Se durmió en París y los duendes la trajeron dormida, cubriéndola con sus alas de pluma para que no le diese el aire. Marie Aimée tenía la gracia descarada, y Paola la gracia canalla; pero Théo tiene la gracia primorosa y exquisita, la gracia que sonrte sacando la extremidad de la lengua entre dos hileras de dientes blancos. Nada hay más provocadoramente casto, ni más maliciosamente candoroso que esos mohines y esos parpadeos y esos curruco con que dice la escena de las coquillas en *La jolie parfumeuse*, y subraya los versos del *Pit-Quit*.

("La nueva temporada de Grau. Louise Théo y Victor Capoul", *El Nacional*, 27 de diciembre de 1882, crónica registrada con el número 89, en MGN, *Crónicas II*, edición de Yolanda Bache Cortés, UNAM, 1984, p. 413.)

Y, además de las crónicas teatrales que le dedicó, Gutiérrez Nájera escribió acerca de ella una especie de lindo cuento o fantasía, "La odisea de Madame Théo" en el que la imagina como una muñeca "delicada y exquisita" que la Madre Naturaleza envió como un regalo a los ángeles del limbo. (Apareció en *La Libertad*, el 21 de enero de 1883, y se recoge en el volumen MGN, *Cuentos completos y otras narraciones*, edición de E.K. Mapes, FCE, 1958, pp. 179-186.)

Adela Juana María, llamada Adelina Patti (1843-1919) nació en Madrid de padres italianos que eran también cantantes. Comenzó a cantar a los ocho años y su fama se inició en 1859, cuando tenía dieciséis, cantando *Lucía*. Se casó tres veces y fue muy rica. La expectación que había en México por oír a la Patti fue aprovechada por un judío-alemán que se hizo pasar por Marcus R. Mayer, agente del empresario Abbey, y estuvo al público con la venta anticipada de boletos para los conciertos de Adelina Patti. El falso Mayer fue capturado en los Estados Unidos. Finalmente, la Patti vino a México a fines de 1886 y principios de 1887 y dio cuatro conciertos en el Teatro Nacional. La descripción que escribió Gutiérrez Nájera es preciosa:

¡Jamás ha pisado las tablas mujer más elegante! Es una reina y está en su salón. Canta como nosotros hablamos. No abre aún los labios y ya está cantando. Es una reina, sí, pero una reina bondadosa cuyos grandes ojos parecen estar diciendo: —Soy adorable, ¡perdón! ¡perdón porque tengo muchísimo talento!, ¡perdón por mis joyas!, ¡perdón por mis notas!, ¡perdón por mi hermosura!, ¡yo no tengo la culpa! Quisiera ser fea, quisiera ser pobre, quisiera ser como aquella señorita cursi que está allí, en aquel último asiento de la galería, ¡pero no puedo! Estos diamantes no son diamantes, son gotas de rocío. Yo no iba a traerlos, pero se han pegado a mi garganta, a mis brazos, a mi corpiño. ¡Perdón!

Podéis creerme: la Patti es una mujer que dice a la admiración: "¡Usted dispense!" Arrebata, conmueve, nos obliga a adorarla, y cuando cierra los labios entre una tempestad de aplausos, su sonrisa de ángel nos parece decir: *C'est pas ma faute!*

Y lo que dice de la voz de la diva es uno de esos pasajes del mejor Gutiérrez Nájera:

Imaginaos un perfume que se oye. Yo jamás lo había imaginado, pero lo he sentido. Imaginaos una evasión de mariposas de cristal que chocan sus alitas en el aire, que rozan nuestros oídos, que se detienen en nuestros labios, que se ríen, que se quejan, y que no se extinguen, que no mueren, que se van! Al oírlo, se desearía tener a mano una de esas redes con que los niños cazan mariposas, y correr y tenderla y aprisionar en ella esas notas que deben tener cuerpo, aunque nosotros no lo veamos, un cuerpo muy sutil, cuerpo de aire, como el de las hadas, como el de los sifos, que duermen en la alcoba de los nomeolvides y nadan en una gota de rocío. Esa voz hace frisos de la Alhambra con moléculas de aire. Es un encaje que canta. Varía de matices, pero no cambia nunca de color. Se entristece, y es la blonda de una sevillana devota que acude a misa; se alegra, y es la mantilla blanca de una granadina que va a los toros en calea. Pero esta voz no tiene arrugas ni desigualdades: es una bolita de marfil, asombrosamente torneada. ¡Que no acabe!, decimos, casi con el llanto en los ojos, y queremos detener con dedos trémulos las alas de esas notas. Y las notas se van, y la Patti calla, y parece que todavía sigue cantando.

("Adelina Patti", *El partido Liberal*, 4 de enero de 1887, recogido en MGN, Crónicas, IV, edición de Elvira López Aparicio, UNAM, 1985, pp. 165-166 y 167-168.)

Sarah Bernhardt (1844-1923) se llamaba Henriette Rosine Bernard y fue una de las más legendarias actrices francesas, famosa por su belleza, su armoniosa voz y su temperamento artístico. Se inició en la *Comédie Française* en 1862 e hizo numerosas giras, entre ellas una "vuelta al mundo" organizada por los empresarios Abbey y Grau. Ganó y derrochó fortunas y, además del teatro, cultivó también la escultura, la pintura y las letras. En México, se presentó en 1887, en el Nacional, del 6 al 19 de febrero, y ofreció *La dama de las camelias*, de Dumas hijo; *Fedora* de Sardou, *Frou-Frou* de Meilhac y Halévy, *Le maître des forges* de Ohnet, *Adrienne Lecouvreur* de Scribe y Legouvé, *La esfinge* de Feuillet, *Théodore* de Sardou, y *Hernani*, de Hugo.

La felicidad ante la fiesta de gracia de Louise Théo y la fascinación ante el arte y la elegancia de Adelina Patti, llegan, frente a Sarah Bernhardt, al pismo frente a la excelsitud artística. Ante el compromiso de relatar a los lectores mexicanos las ocho obras dramáticas interpretadas por la actriz, Gutiérrez Nájera decide levantar el tono y contar sus impresiones como "Cartas a Justo Sierra", su amigo dilecto. Y según su estilo, se arma de citas clásicas y comienza por remontarse a los

antecedentes y al carácter de las obras representadas, antes de llegar al juicio acerca de la actriz y de sus representaciones:

¡De qué manera tan intensamente dramática ha interpretado Sarah este papel de Margarita! (la heroína de *La dama de las camelias*). No la hemos visto aún en la tragedia antigua. Sarcey opina que en los tres primeros actos de *Fedra* es superior a la Rachel, la diosa magna! No podemos tampoco, faltar de este dato, establecer un parangón entre ella y la Ristori. Pero Sarah es, sin duda, la musa, el alma de este drama moderno, por cuyas venas corre nuestra propia sangre. Es nuestra musa: la que ha nacido en Francia y se acuerda de Grecia. Basta observar sus trajes para comprenderlo. No hay nada más parisienamente griego, la majestuosa y gallarda línea helénica se amolda en ellos a las curvas caprichosas de la moda moderna. Es la línea pura, la "línea esbelta que canta", como decía Petronio. No están en figurines, no son de Worth: son de ella.

No hemos conocido, Justo, artista superior ni igual siquiera. No podemos juzgarla como a mujer: es el fruto de un adulterio divino. Los griegos le habrían construido un templo... del que ella se hubiera fugado probablemente. Hay que amarla, y sólo amándola es posible verla, porque hace sufrir como el amor. ¡Qué si es bella, preguntan? 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. Hablan de las excentricidades de su vida, y yo sonrío. Los que hablan así son aquellos a quienes Teófilo Gautier llama "filisteos". Pues qué, ¿para esta mujer se han hecho 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! Una diosa os visita y os extraña que no se os asemeje.

Y, como en el caso de la Patti, nos habla también de su voz:

El arte vive en la libertad y ella es el arte. ¡Qué voz la suya! Cuando ella habla parece que cosas nuestras hablan en nosotros. Es su palabra el canto libre, el canto blanco, el canto cuyo ritmo secreto sólo sorprende el iniciado. La prosa, al pasar por sus labios, se hace verso. Ya la oiremos en *Le passant* — en esa serenata de los ruiseñores a la primavera; ya la oiremos en *Hernani*, haciendo correr el bronce fundido de la poesía hugiana. De esos labios debe surgir la estrofa, ya como una alondra tierna, ya como un águila. Pero no se diga que ha hablado en prosa. ¡No habla en un ritmo, cuya arcana textura desconocen los mortales, cuando dice: Te amo! (...)

De esta armonía recóndita de la palabra posee Sarah el secreto. Su voz, como una flecha de oro, siempre da en el blanco. La hemos oído en el tercer acto de *La dama de las camelias*. ¡Ni una palabra — iba a decir, con más propiedad, "ni una nota" — se pierde y desperdicia! Aquella mujer nos encierra en su corazón y nos hace latir en él, correr por sus nervios. ¡Ya no!, exclamamos. ¡Ya no queremos sufrir! Pero ella nos tiene como una

Euménide. ¡Somos suyos!

(Cartas a Justo Sierra, I, "Sarah Bernhardt", por El Duque Job, *El Partido Liberal*, 13 de febrero de 1887, recogidas en MGN, *Crónicas y artículos sobre teatro*, IV, edición de Elvira López Aparicio, UNAM, 1985, pp. 192-193 y 194.)

"MI CULTO A SHAKESPEARE"

Con este título anunciaba Gutiérrez Nájera, el 19 de octubre de 1890, la publicación de un "libro inédito", del que daba un adelanto. Y al siguiente año, escribía:

Mi querido amigo Eduardo Herrera tuvo la benevolencia de dedicarme un estudio preciso y erudito, que ha publicado *El Siglo XIX*, sobre el *Sueño de una noche de verano*. Atiza mi buen amigo la ardiente lámpara que vigilante conservo en el altar de Shakespeare; renuevan en mí propósitos pasados de escribir cuanto pienso y cuanto siento del trágico britano; intentos de reunir y revisar lo que ya tengo escrito y publicado acerca de no pocas obras del excelso poeta; anhelos de seguir por esa senda, deteniéndome a admirar cada uno de los dramas que tan maravillosamente construyó con pentélicos mármoles, ímpetus, en suma, no de hacer el análisis, la crítica de esos monumentos perdurables de la literatura, pero sí de expresar largamente el efecto que me producen, los estímulos que me avivan, los sentimientos que me encienden, los recuerdos que me dejan.

¡Ah, si tuviera la entrada franca de que disfruta el señor Herrera en el idioma inglés, y que le permite registrar hasta sus más secretos recodos y escondrijos! ¡Si tuviera la competencia que tiene él para juzgar a Shakespeare! Pero carezco de tales privilegios, y por eso me arredo.

("William Shakespeare", 1891, *Obras de MGN, Prosa*, II, México, 1903, p. 9.)

Y él, que tanto teatro vio, apenas pudo asistir a una versión al francés del *Hamlet*, en 1878, y a una casi profanación de la misma obra, de Carlos Coello, en 1880; del *Otelo*, conocía una traducción española de Teodoro Lacalle, retraducción de la versión francesa de Ducis, que era "un mamarracho de primera clase (...) extracto homeopático de *Otelo*" y debió escuchar las óperas de Rossini y de Verdi; y de *Romeo y Julieta* conocía la ópera de Gounod. (MGM, *Crónicas y artículos sobre teatro* I, edición de Alfonso Rangel Guerra, UNAM, 1974, pp. 213-214; MGN, *Crónicas...* II, 1984, p. 129, n. 17; y MGN, *Crónicas...*, IV, 1985, p. 237.)

Podemos suponer qué traducciones de Shakespeare leyó. *Hamlet* sólo se tradujo al español, en prosa, por primera vez en 1794, por Leandro Fernández de Moratín, editada en 1830 por la Real Academia Española. Y en 1885 se publicó en Madrid (Luis Navarro, editor) la traducción en verso de Guillermo Macpherson de *Obras dramáticas de William Shakespeare*, en ocho tomos, que Gutiérrez Nájera sin duda conoció. En el artículo "Leandro Valle e Ignacio Ramírez, dos estatuas",

de 1889, cita un pasaje en verso de *Macbeth* que Ernesto Mejía Sánchez (*Obras. Crítica literaria*, UNAM, 1959, p. 343) ha identificado como procedente de esta traducción de Macpherson. Alguna vez, citó un par de versos del *Otelo* en inglés. Y creo que no tenía idea de la existencia de los sonetos y los poemas líricos. Lo admirable es que, con tan escaso conocimiento de la obra del poeta inglés, haya podido alimentar el culto que le profesó.

Gutiérrez Nájera escribió sobre este tema una especie de introducción, "William Shakespeare", y además "Otelo", "Otelo, Yago, Desdémona", "Hamlet" y "Romeo y Julieta" (publicadas juntas en *Obras de MGN, Prosa*, t. II, México, 1903, pp. 65-92), y repitió y rehizo estas crónicas en varias ocasiones. Además de sus estudios sobre estas tragedias, se refirió a *Macbeth*, de la que cita el "canto diabólico" de las brujas: "Lo horrible es lo hermoso!, ¡lo hermoso es lo horrible!" Ocasionalmente, citó a personajes de otras obras: Cordelia, Puck —que adoptó como uno de sus seudónimos—, Robin, Oberón, Titania, Falstaff, Shylock, Ariel, o a recreaciones históricas como Coriolano, Julio César, Ricardo III, el rey Juan y Enrique IV.

Para ponderar su admiración, lo compara con Victor Hugo, y reconoce que el estudio de Shakespeare lo atrae "como atrae el mar" y, a propósito de su magia verbal, que por supuesto imita, escribe uno de esos pasajes típicos de su pluma:

A ocasiones, es el canto de un ruiseñor extraordinario, y lo oímos extasiados como el monje Alfeo al ave del paraíso. ¡Oh, qué suavidad! ¡Oh, qué dulzura! ¡Oh, qué ternura! Tiemblan de voluptuosidad las hojas nuevas; una alondra se columpia en la escala de seda por donde Romeo acaba de subir; inunda el bosque, parecido a la nave de una catadura gigantesca, un inmenso himno nupcial; las palomas juntan sus cuerpos blancos y sus picos color de rosa; Ofelia pasa recostada en los almohadones de encaje que le forma la espuma del arroyo; se inclina el sauce, no para humedecer sus ramas en el agua, sino para escuchar la canción de la blanca Desdémona; los cristales de la ventana gótica se ruborizan al sentirse tocados por la aurora, como la mejilla de una virgen besada tímidamente por su amante; se sienten besos que no se oyen; se ven almas de niños en el alba, y se dice temblando: ¡Que no acabe!, ¡que no se extinga esta melodía tan voluptuosamente casta!, ¡que suenen siempre estas palabras tiernas, que son las que anhelamos suspirar al oído de la mujer que queremos! ¡Un minuto!, ¡un instante!, ¡que no acabe! Y luego, el follaje chasca, como si una fiera oculta brincara de repente. La nuca presiente la mordida del tigre. El corazón retrocede encogándose, como un cazador sorprendido!

("William Shakespeare", por El Duque Job, *El Partido Liberal*, 27 de noviembre de 1887, reproducido en MGN, *Crónicas...*, IV, edición de Elvira López Aparicio, UNAM, 1985, p. 214.)

En estos apuntes sobre el teatro de Shakespeare, que son acaso sus más hermosas páginas críticas, puede

no llegar a informarnos nada preciso y puede no proponernos observaciones críticas originales; pero, en cambio, me parece que cuando compara al trágico inglés con el mar y dice que "como él tiene perlas y como él tiene monstruos. Como él copia, en sus noches, los inúmeros astros, y como él se levanta enfurecido, en formidables ímpetus"; o cuando, mudando de símil, ve su obra como un bosque intrincado en el que "tras el caído tronco de una encina, chispean, como ojos de jaguar, las pupilas de Oteló. Rozan nuestra cabeza las alas de murciélago de Calibán. Oímos chocar en el aire los palos de escoba en que montan las brujas de Macbeth

(...) El espectro del padre Hamlet, clamando venganza, camina a la plataforma de Elsinor"; o cuando emplea su poder para reanimar los fantasmas de la historia; o cuando exalta su humanidad poderosa o se refiere, de acuerdo con el pensamiento de Baudelaire, a la belleza de lo horrible que hay en algunas de sus creaciones, entonces ha logrado comunicarnos afectivamente el esplendor de aquellas creaciones, ha logrado atraernos a su admiración y conocimiento y, en lugar de la luz fría del concepto, ha logrado contagiarnos el gusto por la belleza de aquel arte. ♣

