

UN HOMBRE ENTRE DOS MUNDOS, UN HOMBRE ENTRE DOS
TIEMPOS: *MANUEL EDUARDO DE GOROSTIZA EN SU CONTEXTO
DRAMATÚRGICO*¹

El libro que hoy nos ocupa es un estudio realizado por Felipe Reyes Palacios, el cual analiza la obra de Manuel Eduardo de Gorostiza (1789-1851), dramaturgo mexicano que vivió gran parte de su vida en España y a quien le tocó vivir la etapa independentista. Cabe señalar que, aunque el libro sólo consta de tres capítulos, éstos son muy extensos y se dividen en diferentes apartados que revisan la obra del dramaturgo, el contexto en el que vivió y las discusiones acerca del teatro de su tiempo.

El primero de los capítulos lleva por título *La tradición de la comedia española: de los géneros populares a la refundición de las comedias áureas (dos refundiciones por Gorostiza)* (19-91), el cual se divide en “Los géneros teatrales populares en el mundo hispánico, del siglo XVIII al XIX” y “Las refundiciones neoclásicas de Gorostiza”. En el primer apartado, el autor comienza preguntándose: “¿Qué tipo de teatro se escribía y representaba en el territorio hispánico en las últimas décadas del siglo XVIII y primeras del XIX?” (19), lo que le da la pauta para hablarnos del rechazo que existía en los autores neoclásicos por el teatro que se representaba en España en aquellos años, mismo que no se ajustaba a las “reglas de la razón” (59). Gracias a la revisión del argumento de algunas comedias como *La pata de cabra* (comedia de magia) de Juan de Grimaldi, *Hernán Cortés en Cholula* (heroica o militar) de Fermín del Rey, o *El delincuente honrado* (lacrimosa o sentimental) de Gaspar Melchor de

¹ Felipe Reyes Palacios. *Manuel Eduardo de Gorostiza en su contexto dramaturgico*. Ediciones especiales 52. México: Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

Jovellanos, podemos conocer las características de estos diferentes géneros de comedia que reinaban en aquel entonces.

En el siguiente apartado se revisan las refundiciones realizadas por Gorostiza al teatro de Calderón de la Barca y de Francisco de Rojas en respuesta a un reto lanzado por sus amigos. Es importante recordar que los neoclásicos no tomaban en cuenta el cambio en los gustos del público, por ello algunos de los *defectos* reprochados a los dramaturgos del XVII eran una monotonía de personajes de la comedia de capa y espada y un supuesto “desacato a la unidad de acción aristotélica” (63), aunque el estudio de Reyes Palacios nos permite conocer que en realidad esto no era así y que las acusaciones de los neoclásicos —entre ellos Nicolás Fernández de Moratín— muchas veces eran exageraciones para legitimar sus posturas estéticas.

Cabe señalar que el autor refundió la comedia de enredo de Calderón *Bien vengas, mal, si vienes solo* —misma que rebautizó como *También hay secreto en mujer*— y la comedia de figurón *Lo que son mujeres* de Francisco de Rojas, las cuales fueron adaptadas siguiendo los principios estéticos de la época, pese a que estas obras pudieran perder algo de su esencia original en el proceso. Vale recordar que la mayoría de los refundidores del teatro antiguo muchas veces se permitían numerosas libertades, por lo cual era común que se agregaran parlamentos o se convirtiera a una comedia de múltiples locaciones en una de escena fija. Este concepto había surgido de Ignacio Luzán, quien creía que el espectador debería ver el teatro como si mirara a los personajes desde una ventana; dicha idea terminaría por convertirse en una convención dramática que se impondría hacia la mitad del siglo XIX y con el paso del tiempo sentaría las bases del teatro realista.

Algo sumamente importante incluido en este apartado es el origen del término *figurón*, mismo que el autor nos proporciona gracias a una cita de Alice Hernández; además, señala las diferencias entre las comedias de este género escritas antes de 1650 y las posteriores del siglo XVIII, como puede ser la incluida en una de las adaptaciones del propio Gorostiza (*Lo que son mujeres*), la cual se modificó de tal modo que los personajes femeninos también fuesen incluidos dentro de los figurones, siendo esta comedia una de las primeras en incluir *figuronas*.

Cabe señalar que en este segundo apartado el autor nos presenta diversas opiniones de estudiosos como Edgar Allison Peers, Somerset Maugham o Luisa

Josefina Hernández, quienes emiten su juicio del teatro del XVII, ya sea para considerar a las comedias de capa y espada o de figurón como un “residuo un tanto decadente del teatro de finales del siglo XVII” (21), compararlas con “libros de ópera” por su estructura similar a *La donna è mobile* (69) o resaltar el carácter lúdico de dichas obras.

Debo mencionar que, en aquel entonces, las refundiciones en España ya contaban con una larga tradición gracias a Luzán, quien les da un nuevo rumbo gracias a su poética. Este hecho es de suma importancia para el siglo XVIII pues antes se consideraba que las refundiciones “no tenían más norma que la fantasía, reclamada por el gusto popular” (60), como señala Francisco Aguilar Piñal, además de que éstas —fuesen de autores como Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina, entre otros— eran el único vínculo entre el público y su pasado teatral.

El segundo capítulo, *Gorostiza y la tradición clásica de la comedia: sus obras originales* (109-190), está dividido en cuatro apartados. En el primero de ellos, “La teoría y crítica neoclásica de la comedia en la época de Moratín y Gorostiza”, se revisan las ideas de Leandro Fernández de Moratín acerca de lo que debía ser una buena comedia según los preceptos neoclásicos. El autor se pregunta hasta qué punto eran verdaderamente fieles los teóricos de dicha corriente a la tradición grecolatina como para imponer sus ideas de forma autoritaria y tiránica. Es importante señalar que para Moratín la diferencia entre comedia y tragedia eran sus personajes, como si la gente de la alta sociedad no pudiese tener vicios ni los de clase baja virtudes.

El autor nos cuenta cómo en 1799 se aprobó un “Plan de Reforma de los Teatros de Madrid” (116) con el que Moratín aceptó el cargo de “corrector de comedias antiguas” (117). Este hecho terminó por imponer el neoclasicismo y su estética a todos los dramaturgos, lo cual dio como resultado que las comedias antiguas fueran escogidas y reelaboradas con las correcciones que se consideraban necesarias, aunque muchas veces dichas comedias se impregnaban de un moralismo y de ciertos dogmas neoclásicos metidos a fuerza por sus autores, cuando el mejor ejemplo de la comedia como medicina social era *El avaro* de Molière, la cual es risible sin la necesidad de tener “largas parrafadas moralizantes” (123).

El segundo apartado lleva por título “Entre la comedia de carácter y la comedia de enredo: sus primeras dos obras”, en él se revisa *Indulgencia para*

todos, la cual nació a partir de *Memnón o la sabiduría humana* de Voltaire. Debo señalar que esta comedia fue modificada a tal grado que la caída del protagonista no se da por casualidad, sino como resultado de una trampa tendida por la familia de Tomasa —la novia— en una trama falsa —teatro dentro del teatro—, recurso muy utilizado por el dramaturgo. Además, el desarrollo de las acciones se aleja tanto del original que el protagonista debe batirse en duelo de honor, algo condenado por los ilustrados; asimismo, dentro de la comedia se señalan otros males que el autor censura, como los matrimonios impuestos por conveniencia y el sentimentalismo.

A pesar de todo, el crítico señala que sus comedias tenían el humor del cual carecían las de Moratín, y del que críticos como José Joaquín de Mora se quejaban; sin embargo, será hasta la siguiente generación cuando Mariano José de Larra critique los errores de ésta y otras comedias de Gorostiza. Dichos errores probablemente pudieran atribuirse a la influencia del teatro francés y sus *pièces bien faite* y del teatro de Eugène Scribe, de quien tradujo o adaptó cuatro obras.

La otra comedia que se revisa en este apartado es *Tal para cual* o *Las mujeres y los hombres*, misma que presenta varios asuntos que podrían parecer cuestionables por resultar inverosímiles —como el hecho de que doña Inés no haya comunicado a la baronesa (su sobrina) sus intenciones de casarse—. Si bien su final es irónico, y no didáctico-moralizante como era el teatro neoclásico, su desarrollo nos recuerda a la comedia de enredo, aunque sus recursos la alejan de ella y estén más cercanos de *El avaro*. Según algunos críticos, más que criticar un mal social, en esta comedia sólo se reproduce la vida de la sociedad madrileña, por tanto, el autor se pregunta si “¿Acaso el pragmatismo, hipocresía y veleidad en asuntos amorosos [...] eran propios de ‘la sociedad burguesa de Madrid’ [y] son ajenos a una problemática moral?” (147), con lo cual se enfatiza su parecido con la *pièce bien faite*.

El tercer apartado se titula “De la moralización, al figurón: las siguientes tres obras”, donde se revisa *Las costumbres de antaño o la pesadilla*. La obra nació en la época del cambio de Imperio a República en México y fue modificada posteriormente cuando Gorostiza se decidió por la nacionalidad mexicana; este hecho motivó al autor a eliminar su carácter laudatorio original, además de enfatizar el concepto del amor romántico en la segunda versión. Debo añadir que en uno de los apéndices del libro se incluye el final original de esta comedia,

además de que su protagonista me recordó un poco a Don Quijote en el sentido de que considera mejor el pasado y sus costumbres, aunque éste sería un Quijote contradictorio pues añora un pasado que después rechazará por tosco y rudo. Con esta comedia se ridiculizan los postulados del *romanticismo histórico* de Böhl de Faber.

Otra comedia que también se revisa es *Don Dieguito*, la cual tiene la particularidad de tener dos protagonistas —ambos figurones desde la perspectiva antigua—, aunque el tío Anselmo sólo lo es en la exterioridad y don Dieguito sí es objeto de burla por su excesiva ingenuidad y su gusto por ser adulado por la familia de una hija casadera con la cual lo quieren desposar. En esta comedia vemos nuevamente el recurso de una trama fingida, además de percibirse una evolución en el figurón, pues el tío Anselmo es un tipo de montañés rico, pero sin la pretensión del cristiano viejo que se apreciaba en las comedias de antaño, por lo cual las adulaciones de la familia de la novia le causan desconfianza y advierte su engaño. Debo decir que, como señala Salvador García Castañeda, en esta comedia podemos percibir la evolución de los montañeses, quienes han pasado de figurones a “hombres de pro” (164), además, el autor nos brinda varios ejemplos de montañeses astutos en otras obras.

En el tercer apartado se revisa *El amigo íntimo*, comedia que Gorostiza reclamó como original aunque existen dudas de qué tan original se puede considerar una comedia creada a partir de un vodevil francés titulado *Monsieur Sans-Gêne l'Ami du Collage*. Vale mencionar que esta comedia no posee una doble intriga —algo sumamente recurrente en nuestro autor— y que el hecho de desconocer las intenciones de don Cómodo —pues éstas sólo se descubren al final— dan como resultado una comedia de enredo. Además, esta obra también revela un cambio en el pensamiento del autor, el cual resulta más liberal y puede apreciarse en el episodio donde don Vicente dice que la siesta sólo la duermen los seres privilegiados pero no los criados (174-175), en una clara crítica a los privilegios del clero. Como podemos ver, con el paso del tiempo, el autor buscó la “mexicanidad” en sus obras, tratando de acercarse a la tierra que lo vio nacer y estableciendo su distancia de algunas costumbres e ideas de la España de su tiempo, como podemos apreciar en el cambio del final de *Las costumbres de antaño* antes mencionado. Otra característica que diferencia a esta comedia de otras del autor es que está escrita en prosa y la dama de la obra (Juanita) recuerda al *Sí de las niñas* de Moratín.

Por último, el cuarto apartado lleva por título “Su última obra original: un remate con escarmiento”, donde se revisa *Contigo pan y cebolla*, la cual pretende mostrar los excesos de las lectoras de comedias sentimentales, lo cual refleja su crítica por dicho género. Existen dos cosas que debo resaltar de esta comedia: *a)* se le ha considerado como una crítica al Romanticismo aunque éste aún no existía en España como tal; *b)* ésta fue su última obra original teniendo ya la nacionalidad mexicana y sirviendo como diplomático, además de que la obra tuvo un estreno en el mismo año en ambos continentes.

Como en comedias anteriores vemos nuevamente un escarmiento para el personaje que comete la falta y una trama falsa aunque, a diferencia de aquéllas, se aleja de los principios de tiempo y espacio en pleno debate romántico en España. Si bien fue criticada por Larra por considerar exageradas las locuras de Matilde, la verdad es que éstas acercan al personaje a lo ridículo del *figurón*, por tanto esta comedia tendría cierta continuidad con sus producciones anteriores además de que con esta obra comienza a notarse la caída del Neoclasicismo y el triunfo del Romanticismo. Es necesario decir que el final de la obra se acerca al de una atribuida a Gorostiza por Ermanno Caldera (*La lechuguina patética*) y a otra de Richard Brinsley Sheridan (*The Rivals*), aunque algunos hechos de la comedia están basados realmente en la vida del autor y de su hija.

Para terminar, el tercer capítulo, *De la comedia clásica a la pièce bien faite: Gorostiza traductor y adaptador del teatro francés (una introducción)* (209-251), se divide en tres apartados; el primero de ellos lleva por nombre “*El jugador*, de Regnard” y retoma la adaptación que el dramaturgo hizo de esta comedia, la cual fue considerada por Ignacio Manuel Altamirano como “la obra magistral de Gorostiza” (215) a pesar de que en su época hubiese sido considerada una mera imitación.

Algo curioso, sin duda, es el hecho de que esta comedia fue elegida en un evento en el cual se reconocía a Gorostiza como dramaturgo mexicano, lo cual deja en el aire la pregunta de por qué no se eligió otra en vez de ésta. Cabe señalar que en la adaptación que realizó Gorostiza de la obra de Regnard se presenta una moraleja, cosa inexistente en el autor francés, y que si se sigue lo dicho por Gotthold Ephraim Lessing, dicha moraleja no vendría al caso, además de que elimina algunos personajes y pasajes que sólo se perciben si se comparan las dos versiones (Regnard/Gorostiza).

En el segundo apartado, titulado “*A pícaro pícaro y medio: en el ‘tribunal del buen humor’ del vodevil*”, se analiza el origen probable de esta comedia, el cual podría tratarse de una adaptación sobre un vodevil —u ópera cómica—, mismos que se caracterizaban por tener un carácter de intermedio cantado y de tipo musical. El vodevil, como nos dice Reyes Palacios, más que un género es un molde en el cual podían caber desde una comedia de enredo hasta una farsa, etcétera, aunque, al pasar a comedia en diálogo, las obras perdían su esencia ya que la mayoría de los vodeviles estaban conformados por elementos inverosímiles, pero al realizarse los diálogos en forma cantada lo artificial quedaba perfectamente justificado.

Finalmente, en el último apartado, “Los altibajos de la pieza bien hecha: *Un enlace aristocrático* de Scribe y *La chimenea*, de autor desconocido”, se revisan las características de la *pièce bien faite* (pieza bien hecha), la cual, igual que el vodevil, se puede considerar como un “molde espectacular” (226). Este género encierra ciertas cuestiones que deben seguirse, como el desarrollo progresivo de la acción, mantener el *suspense* o el hecho de que su temática debe ser sencilla “por original y escabrosa que sea” (234), etcétera. Según Patrice Pavis existen dos obras (*¡Vaya un apuro!* y *Un enlace aristocrático*) que probablemente sean del autor, aunque éste no aparece como tal y probablemente esto se deba a una acusación de haber plagiado a Lessing y su *Emilia Galotti*.

Debo señalar que en este tercer capítulo se recogen muchos datos estadísticos del teatro en tiempos del autor y de sus traducciones, además de que podemos notar que Gorostiza no aparece entre los 20 traductores más populares según Charlotte M. Lorenz, o la opinión de Mariano José de Larra, quien lo consideraba un *pirata* al compararlo con Moratín o con José Marchena. Esta idea podía deberse a que, para algunos autores, las traducciones y adaptaciones sólo se justificaban gracias a los avances que aportaban al teatro español, aunque las quejas de algunos críticos no tenían sustento ya que las traducciones y adaptaciones no alcanzaban ni la tercera parte del teatro representado en España, además de que algunos dramaturgos preferían hacer una adaptación pues les remuneraba mejores ganancias que una original.

Otro hecho digno de recordar es que los traductores “fueron también refundidores del teatro antiguo [...] tuvieron la oportunidad [...] de aprender, reflexionar y comparar [sus obras] con un trabajo que les resultó [...] útil para

la actividad creativa”, además de que “raramente o nunca el traductor se contentaba con ofrecer un calco del modelo [y] prefería modificar a su gusto [las obras,] de manera que la misma traducción tenía a menudo el carácter de una re-creación” (213) como señala Ermanno Caldera.

Cabe señalar que este autor nos ofrece una recapitulación al final de cada capítulo en la que se amplía la información de cada uno de ellos. Estas recapitulaciones resultan muy útiles ya que en ellas se retoman y profundizan algunos aspectos que se dejan de lado en los capítulos. Además, el libro incluye dos apéndices: una cronología de las obras de teatro de Gorostiza realizada por Jefferson Rea Spell y el final original de *Las costumbres de antaño*, aunque es una lástima que no se incluya la versión que se presentó en España y la readaptación realizada por Gorostiza —ya como mexicano— para poder apreciar los cambios entre ambas versiones. Algo que también se incluye al final es una bibliohemerografía que sin duda resultará muy útil para cualquiera que desee estudiar el teatro de los siglos XVIII e inicios del XIX, o bien la obra de Manuel Eduardo de Gorostiza, como útil les será también *Manuel Eduardo de Gorostiza en su contexto dramático*.

Adán A. Rangel García*
Alumno del Posgrado en Humanidades,
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

D. R. © Adán A. Rangel García, México, D. F., enero-junio, 2012.

* desheredada@yahoo.com.mx