

LA OBRA DRAMATICA DE MANUEL JOSE OTHON *

P O R

L U I S R E Y E S D E L A M A Z A

DIFÍCIL es tener que decir, precisamente en el año en que se conmemora el primer centenario del nacimiento de Manuel José Othón (1858-1906), que su teatro es de lo más mediano dentro de la creación dramática mexicana de aquellos tiempos. Pero si es ésta quizá la primera y única vez en que realmente se va a hacer un estudio a fondo de la obra othoniana en general en varias publicaciones, no podemos, en conciencia, apartarnos de la verdad, por más dura que sea, y si debemos, en cambio, estudiar dicha obra tal cual es, señalando errores con fundamento, claro está, y ensalzando lo auténtico sin demagogias de provincia que gusta tanto de crearse falsos valores, ni usando adjetivos desteñidos por tanto uso. Y, así, pongamos a Manuel José Othón en el privilegiado lugar que le corresponde dentro de las glorias nacionales, pero con absoluta justicia y olvidándonos de una buena vez de lo no valioso y recordando sólo aquello que merece quedar como muestra innegable del talento de nuestro poeta.

Don Jesús Zavala, hoy por hoy el mejor othonista que hemos tenido, por no decir el único, señala como las primeras producciones para la escena del poeta potosino dos dramas: uno en tres actos y en verso titulado *Herida en el corazón*, y el otro, también en tres actos, sólo que en prosa, nominado *La sombra del hogar*. Ambos, a lo que parece, se

* Conferencia sustentada en la Facultad de Leyes de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí el día 4 de julio de 1958.

hallan perdidos o quizá fueron destruídos por el propio Othón como se destruye siempre, con los años, los primeros intentos artísticos de la adolescencia. Sea lo que fuere, no tenemos más remedio que dar por perdidos estos dramas y llegar así a la primera obra representada, que fue *La cadena de flores*, comedia en un acto y en versos octosílabos, que se llevó al foro del Teatro Alarcón de la ciudad de San Luis Potosí en el año de 1878, o sea cuando el poeta contaba apenas veinte años. Antes de hablar de esta *Cadena de flores*, citaremos tres títulos más de otras tantas obras de Othón que ignoramos la suerte que corrieron o si verdaderamente se llegaron a escribir. En el archivo que poseo de fichas de piezas mexicanas escritas o representadas en el siglo XIX, me encuentro que en los diarios o revistas de la época aparecen gacetillas como la que sigue: “El poeta potosino Manuel José Othón ha escrito un drama en verso intitulado *Con el alma y con la espada* que pronto será dado a conocer en la ciudad de San Luis por un grupo de actores aficionados.” ¿Es cierta esta noticia? No lo sabemos, porque el anónimo periodista no señala la fuente de información ni volvemos a encontrar otro dato al respecto en los años siguientes, excepto en una carta que el propio Othón escribió a su futura esposa donde cita el nombre de dicho drama. Por aquel estilo son otras dos gacetillas en que se habla de una comedia titulada *Lo que no sabe la ciencia*, y de un drama llamado *Senda de amor*. De ser ciertos estos datos, ojalá algún día puedan encontrarse estas desconocidas producciones para valorar mejor la obra teatral de Manuel José Othón.

Lleguemos, pues, hasta *La cadena de flores*, comedia en un acto y en verso escrita, como ya dijimos, a los veinte años de edad. Zavala dice de ella: “. . . asombra por su intuición poética y su sencilla y fácil versificación; pero, sobre todo, por la proporción y distribución de las escenas y sus calculados efectos dramáticos.” Estamos de acuerdo con el maestro Zavala en lo primero o sea que se advierte en esta pequeña comedia una clara y definitiva vocación poética y también una fácil versificación; pero no podemos aceptar que se encuentre en ella una “proporción en las escenas”, ni mucho menos “calculados efectos dramáticos”, porque es lógico suponer que Othón a esa edad no había visto suficiente teatro, ni siquiera, creemos, lo había leído en cantidad bastante como para saber ya cuáles son los precisos trucos que la técnica teatral requiere para llegar al efecto dramático con buen éxito. Y apoyados en este razonamiento, podemos disculpar que *La cadena de flores* carezca por completo de técnica y, sobre todo, de malicia en estas lides, que para

escribir teatro es necesario tenerla en buena dosis. Por lo que toca a la proporción de las escenas, también diferimos con la opinión de Zavala, puesto que Othón en esta comedia lo mismo intercala un monólogo de dos o tres páginas como escribe una escena de diez o quince parlamentos. ¿Dónde está, entonces, la proporción?

El argumento de *La cadena de flores* es bien sencillo: Matilde, esposa de Fernando, espera a éste llena de angustia por sus calaveradas. Llega Fernando para cambiarse de ropa y se encuentra con terribles escenas de reproches de su madre y de llanto de su esposa. Sin importarle poco ni mucho, se cambia y va a salir de nuevo cuando llega un criado que momentos antes había enviado Matilde con una carta para Fernando pidiéndole que regresara. El criado dice no haber encontrado a su amo y devuelve la carta a Matilde. Fernando ve esta acción y los celos hacen presa de él. Se desarrolla una escena a lo Otelio y Desdémona hasta que Matilde le confiesa que esa carta era sólo para él. Fernando, al cerciorarse, se arrepiente de la vida que ha dado a su mujer y en medio de llantos y de abrazos cae el telón. Como puede verse, la trama no puede ser más ingenua; pero posiblemente al público de aquella época haya impresionado esta actitud de Fernando que se arrepiente de una conducta que le agrada sólo porque tuvo un arranque infundado de celos.

Dejando a un lado varios pequeños defectos de técnica, como los famosos "apartes", que después de todo son característicos de ese estilo teatral, o bien dar al público los antecedentes en la primera escena, o hacer hablar a un personaje largos parlamentos estando solo en el escenario para que el espectador se entere de sus pensamientos y otras fallas más, que si es verdad que no son exclusivas de Othón sino del teatro en general del siglo XIX, hacen por fuerza que una obra dramática se resienta. Dejando esto, decíamos, a un lado, veamos qué es lo mejor en esta *Cadena de flores*, y sin titubear afirmaremos que es la escena IV, cuando Fernando vuelve a su casa y Matilde se le enfrenta rogándole que no la deje sola por tanto tiempo. En ella notamos claramente la intuición poética de que ya se habló, mas también existe un diálogo vivo, ligero, casi coloquial, por mejor decir, que lleva la escena a un climax que se presiente y que debería llegar si el joven Othón hubiese tenido una poca más de esa malicia teatral tan necesaria; pero de pronto, cuando la acción está casi redondeada y podría haber sido magnífica, se viene abajo en una sola cuarteta. ¿Por qué tuvo que poner Othón esa cuarteta final que rompe la armonía de la escena? Falta de técnica, evidentemente. La acción tenía que continuar, y tal como estaba la situación

entre Fernando y Matilde al terminar la escena iv, es decir, de concordia y comprensión, *La cadena de flores* no podría seguir adelante, y para remediarlo el autor vuelve de súbito a Fernando cínico e indiferente con su esposa:

¡Vida mía!
Pues aquí me tienes ya.
Muy poco te durará.
Voy al baile de García.

De este modo, el argumento puede seguir su desarrollo, con tratamiento diferente hubiera continuado igual y no se hubiese echado a perder el final de lo único bueno que hay en la comedia.

El error más sensible de *La cadena de flores*, está en la escena v, en la que doña Ana, madre de Fernando, que se ha pasado la comedia hablando sola con el público, explicando el carácter de su hijo y lamentando su suerte y la de Matilde, encuentra sobre la mesa un libro del que no se contenta con hacernos saber el título *La mujer*, de Severo Catalina, sino que lo abre y lee “reposeadamente y alta voz”, como reza la acotación, una larga página llena de reflexiones morales sobre la mujer que seguramente hizo bostezar, la única vez que se representó, al espectador más entusiasta. Y esto no puede considerarse como defecto de una época teatral, sino como error del joven poeta que de pronto, para seguir la corriente privativa de que todo escritor tenía que producir también para el teatro, quiso ser dramaturgo y tuvo que llenar lagunas de tiempo que la acción le daba con ese desafortunado truco de leer un libro. ¿Sería esto un defecto de juventud que el tiempo puede borrar en las posteriores obras de Othón? Pudiera serlo, en efecto; pero ya veremos que la evolución del poeta potosino en la dramaturgia fue tan lenta, que la muerte lo sorprendió sin llegar a adentrarse muy a fondo en los secretos del teatro.

Sigamos con la siguiente pieza, que ahora es el drama titulado *Después de la muerte*, estrenado en el teatro Alarcón de San Luis, el 30 de diciembre de 1883 y en el Teatro Principal de la ciudad de México en 1885. Este drama fue llevado a la escena por primera vez por la compañía que encabezaba la por entonces famosa actriz Concha Padilla, y que al encontrarse de jira por San Luis le convenía estrenar alguna pieza del autor local, para ganarse las simpatías del público potosino y afianzar más aún su triunfal estancia en la ciudad. El buen éxito alcanzado la noche de su representación hizo que la compañía del Tea-

tro Principal de esta capital que comandaba la primera actriz María de Jesús Servín y el primer actor Segismundo Cervi, se interesara por ella; pero por una u otra razón no se estrenó en el Distrito Federal sino hasta año y medio después, en mayo de 1885, tomando parte dos actores que la habían desempeñado también en San Luis: Rafael y Casimiro García.

En la ciudad de México el drama de nuestro poeta alcanzó tal triunfo, que los cronistas y críticos teatrales agotaron su bien repleta colección de adjetivos elogiosos y no hubo diario o revista que no hablara del drama. En *El Diario del Hogar*, el anónimo cronista dijo entre otras cosas: "El acontecimiento más sensacional ha sido el estreno de la obra del poeta potosino Manuel José Othón, pudiendo asegurarse que entre las obras presentadas por autoridades nacionales, la que nos ocupamos es la que mejor conquista ha hecho entre el selecto público. Entre la concurrencia figuraban muchos de nuestros dramaturgos y literatos que unánimemente han dado su voto de aprobación."

La noche del estreno, por una de esas incógnitas del teatro que nunca llegan a tener explicación lógica, las localidades se agotaron y gran parte del público tuvo que volverse a su casa sin poder entrar, por lo que días después volvió a representarse con igual éxito. Manuel José Othón fue invitado a la capital para que asistiese a una de las representaciones, y los literatos y periodistas más famosos decidieron organizarle un homenaje. Así nos describe el mismo exagerado cronista de *El Diario del Hogar* la función dedicada al poeta, la noche del 11 de junio de 1885 en el Teatro Principal: "¡El drama de Manuel José Othón ha alcanzado ya una TERCERA representación! ¿Y saben ustedes lo que quiere decir en México una tercera representación? Pues nada menos que lo que quiere decir en París, por ejemplo, la representación número trescientos cuando menos de una pieza francesa. Al caer el telón del primer acto fue llamado el autor a escena y allí recibió el joven poeta su primer aplauso de presente, a la verdad franco y espontáneo, y mezclado con las cadencias de nuestro aire musical conocido por la "Diana", que las bandas militares tocaban desde los palcos segundos. Bajo la misma impresión de entusiasmo siguió la ejecución de la obra y fue llamado el señor Othón once veces al palco escénico, y la compañía teatral ofreció al poeta un laurel adornado con listones de los colores nacionales que fue presentado por la primera dama señorita Servín en nombre de todos sus compañeros".

Después de la muerte no podía haber alcanzado mayores triunfos, y no porque el drama fuera mejor que otros muchos de la firma española

o francesa que se venían representando en los teatros de la capital desde cincuenta años antes, ni tampoco porque se librara de la agobiadora corriente de mal gusto imperante en los escenarios, sino que venía ya precedida por la noticia de su buen éxito en la provincia y, probablemente, porque se debía a la pluma de uno de los poetas jóvenes que más prometían y cuyos poemas aparecían con frecuencia en los diarios y en las mejores revistas ilustradas. Por otra parte, el drama no se apartaba del estilo que agradaba al público y éste no salía defraudado porque, en verdad, con absoluta franqueza se podía decir que *Después de la muerte* estaba a la altura de cualquier producción dramática de Echeagaray, Ventura de la Vega o Tomás Rodríguez Rubí. Pero... esto no puede ser un elogio en nuestros días. El teatro, desde su nacimiento, ha sufrido cientos de transformaciones y en cada época su evolución ha sido distinta aun cuando siempre la acción a desarrollar haya sido frente a un público. Y si tan buena fue la primera obra de Esquilo como lo es la última de Arthur Miller, las eras intermedias han tenido sus altas y bajas en lo que a calidad se refiere, puesto que así como existieron las deliciosas farsas de la Comedia del Arte italiana o las obras de los grandes genios del siglo de oro español, existieron también los cansados "misterios" medievales, o la interminable serie de melodramas destilantes de cursilería del romanticismo, o las zarzuelas, revistas y vodeviles que de cuando en cuando aún sufrimos nosotros en nuestra época. Son corrientes que pasan, unas malas, otras buenas, y a Manuel José Othón le tocó vivir y sufrir una de las primeras, solamente por lo que a teatro se refiere, pues no hay que olvidar que el XIX fue el gran siglo de la novela no igualado antes ni aun ahora.

Mas volvamos al drama que nos ocupa y aseguremos que puede tener un sitio decoroso dentro de la producción dramática de finales del siglo XIX, sin que esto quiera decir, repetimos, que sea una pieza valiosa dentro de la historia del teatro ya que no digamos universal, sino ni siquiera mexicana, porque no podemos equipararla con las obras de Sor Juana Inés de la Cruz, Eusebio Vela o González de Eslava, ni tampoco con las de Rodolfo Usigli, Emilio Carballido o Sergio Magaña.

Después de la muerte es un drama dividido en tres actos y en versos octosílabos en forma de cuartetos en ocasiones no rimados, excepto la escena VIII del acto tercero que está compuesto por endecasílabos también no rimados. Consta de 31 escenas en los tres actos repartidas del modo siguiente: nueve en el primero, doce en el segundo y diez en el tercero. Aparecen diez personajes, de los cuales cuatro son principales

y seis incidentales. La acción transcurre en Madrid y en la época en que fue escrita. Está dedicada a la memoria de los padres del poeta. Su argumento puede ser resumido así: don Fernando, padre de Consuelo, recibe al esposo de ésta, Carlos, que llega de un largo viaje, con la noticia de que la gente murmura de la conducta de Consuelo durante su ausencia y que es Federico, Marqués del Umbral, quien con más saña habla de ésta en los salones culpándola de tener amores con Román, amigo íntimo de Carlos y de don Fernando. Al ver a su esposa, Carlos le confiesa que sabe lo que habla la gente y ella lo convence de su inocencia pidiéndole que si duda de su honra la mate en ese mismo instante. Carlos se va a acicalar para asistir a una fiesta cuando llega Román, y en una escena entre éste y Consuelo nos enteramos de que son hermanos, pero que sólo ellos dos lo saben, por lo que este cariño fraternal ha sido, lógicamente, mal interpretado. Román es hijo ilegítimo de la madre de Consuelo, que tuvo amores con un desconocido mientras don Fernando hacía la guerra, y al nacer fue recogido por su padre y nadie llegó a enterarse de tan desgraciado acontecimiento. Consuelo dice a Román que lo mejor será no volverse a ver, y éste acepta contristado. Se abrazan y son sorprendidos en esta actitud por Carlos, que quiere desafiar a muerte a Román; pero Consuelo le confiesa que son hermanos. Carlos pide a Román que para evitar más murmuraciones no vuelva a acercarse por aquella casa. Román así lo promete y con esto termina el primer acto. Tal es el conflicto del drama, que revela imaginación y conocimiento de lo que ahora hemos dado en llamar "suspense", que por entonces se denominaba simplemente "interés".

En el segundo acto la trama se complica aún más en la fiesta de la marquesa, con el desdén de Clara, la prometida de Román, que al saber por boca del Marqués del Umbral lo que se dice de su novio y de Consuelo, da por terminado el compromiso, con lo que Román, desesperado por lo mucho que la ama, intenta suicidarse; pero Consuelo, que entra en ese momento, lo disuade de su propósito y le pide que se marche al extranjero. De pronto, los invitados hacen irrupción y encuentran solos a Consuelo y a Román. No puede ser más evidente lo que ya todo el mundo sospechaba. Carlos no sabe qué partido tomar, pues su honor quedará en ridículo si no desafía a Román a muerte, y no puede hacerlo enterado como está de la verdad. Angustiado, va a explicar a los invitados el parentesco existente entre su esposa y Román; pero Consuelo, en voz baja, le ruega que no lo haga porque su padre acaba de entrar al salón y lo mataría la noticia de que su mujer,

a la que él considera una santa desde que murió, le había sido infiel. Los invitados sonrían al ver lo que ellos creen cobardía de Carlos, que se encuentra indeciso; pero en esto don Fernando salta iracundo y reta a duelo a Román.

En el tercer acto el drama toma proporciones de tragedia, puesto que don Fernando mata en duelo a Román y exige a Carlos que él sea quien mate a Consuelo para "lavar por completo el honor". Ante esto, a Carlos no le queda otro remedio que decir a su suegro toda la verdad y enseñarle las cartas que la madre de Román y Consuelo había enviado a su amante. Don Fernando cae desmayado por la impresión y el drama termina con estas palabras de Carlos a su esposa: "¿Ves? ¡La falta de tu madre hiere aún después de la muerte!"

He relatado fielmente el argumento para una mejor comprensión de lo que eran estos dramas de la época que le tocó vivir a Othón y que él, para su desgracia, también escribió sin buscar escapatoria a dicha corriente. Los defectos de que adolece este *Después de la muerte* radican primordialmente en el convencionalismo del autor con sus personajes, es decir, que estos últimos no tienen en ningún momento una vida propia como debe ser según los cánones más elementales de la dramaturgia, sino que, por el contrario, dan la impresión de marionetas movidas al antojo del poeta, diciendo y haciendo lo que su creador quiere y forzando así, como es natural, las reacciones lógicas que deberían tener en las situaciones en que se encuentran. Entran y salen a escena sin tener una justificación para ello y solamente para decir algunos parlamentos que ayuden a la continuidad de la acción o para aclarar o reforzar algún punto suelto. La construcción teatral es, por tanto, bastante deficiente, puesto que a todo lo anterior debe añadirse, como defectos de la técnica usada por la mayor parte de los dramaturgos de la época, y también por Othón, los monólogos que indican pensamientos en voz alta estando el personaje solo en escena, los manidos "apartes" sin los cuales los escritores de teatro se hubieran visto en aprietos, puesto que era de lo más cómodo solucionar una escena difícil de explicar en la acción misma con un solo "aparte" dicho de cara al público con toda desenvoltura, y las interjecciones usadas al por mayor, tales como "¡El!", "¡Oh!", "¡Dios mío!", etc.

Pero, insistimos, *Después de la muerte* no es más malo ni menos bueno que los escritos desde 1850 hasta 1900, con honrosas excepciones que más adelante veremos, y puede estar a la altura de cualquier drama de José Echegaray o de Gertrudis Gómez de Avellaneda, y esto no

quiere decir que Othón, como se ha venido repitiendo desde hace años, esté influido directamente por Echegaray, sino que sus influencias son tomadas del teatro de su época en general, cuyo paladín era, es cierto, el autor de *El gran galeoto*.

Apoyado y entusiasmado por este triunfo, el joven poeta y abogado de veintisiete años volvió a su tierra después de aquel apoteótico homenaje y volvió a escribir para la escena un nuevo drama en tres actos y en prosa titulado *Lo que hay detrás de la dicha*, estrenado en el Teatro Alarcón la noche del 14 de octubre de 1886, también por la compañía de Concha Padilla. Entre este drama y el anterior no hay otra diferencia que el cambio del verso a la prosa. Son empleados los mismos recursos melodramáticos, el mismo afán por presentar el ambiente corrompido de una sociedad que se dice aristócrata y el mismo conflicto, en fin, de infidelidades ocultas y desenmascaradas en el momento preciso.

Lo que hay detrás de la dicha se compone de tres actos en una prosa rebuscada y llena de consejos y pensamientos filosóficos, nada importantes ni aun dentro de la moral imperante en aquellos años. El primer acto está dividido en diez escenas, el segundo en once y el tercero en diez, lo que hace un total también de 31 escenas. La acción transcurre en su época y en la ciudad de México; pero lo mismo puede transcurrir en cualquiera otra capital del mundo, puesto que su asunto no tiene nada que lo haga distintivo de nuestras costumbres ni de nuestra ideología. Son doce personajes: cinco principales y siete secundarios. El drama está dedicado al general Bernardo Reyes, a quien Othón lo nombra como "su único Mecenas". Su argumento es el siguiente: se va a celebrar el matrimonio entre Virginia y Eduardo cuando éste se entera de que el Banco donde tenía depositada toda su fortuna se ha declarado en quiebra. Al saberlo, quiere que la boda no se lleve a efecto, puesto que Virginia es inmensamente rica y la sociedad puede pensar que se casa con ella sólo por su dinero. Valentín, hermano y tutor de Virginia, dice a Eugenio que ella renunciará por escrito a su fortuna para igualarse con él. Virginia, que se casa con Eugenio por despecho de los amores que tuvo con Edmundo, un primo muy calavera, no tiene otra alternativa que aceptar la situación. Eugenio cree que lo hace por amor a él y se llena de felicidad. Cuando va a realizarse el matrimonio llega de Europa, muy oportunamente, el propio Edmundo, y con esto termina el primer acto. El segundo se inicia con la clásica escena entre los criados de la casa, recurso usado por casi todos los comediógrafos

españoles del siglo XIX y aun del XX, para dar al público los antecedentes de lo que va a suceder inmediatamente. Así, estos dos criados nos avisan que los señores pasaron la noche de bodas en medio de gritos y llantos, y después el señor Eugenio se fue a su habitación donde permaneció encerrado. Luego, sale Eugenio y llega Virginia; vuelven a decir, ahora ante la concurrencia, lo que hablaron la noche anterior con frases como: "es que yo te dije tal cosa", o "Yo no respondí tal otra", o bien "Yo entonces te grité esto o aquello"; escena mal construida en su totalidad, debido a que los personajes repiten algo que ya pasó aun cuando no fuera frente al público. Llega después Valentín, el hermano de Virginia, y hay una nueva escena de gritos cuando él se entera, por boca de Eugenio, de que su hermana no era virgen. Valentín llama a Virginia, que había salido para que ellos pudiesen hablar solos, y le exige que revele el nombre del que fue su amante; pero llegan en ese momento algunas visitas y la situación tiene que suavizarse, aunque nace un nuevo problema con Julia, una de las amigas de Virginia, también enamorada de Edmundo, que se entera, no sabemos por qué, de que su amiga sigue amando a su primo, y así se lo dice en múltiples apartes. Cuando se van las visitas, Valentín vuelve a exigir a su hermana que diga la verdad, y ésta así lo hace.

Son interrumpidos de nuevo por la llegada de Edmundo y otro amigo, que al enterarse de que Eugenio y Virginia partirán para una hacienda lejana, él, Edmundo, promete que irá a cazar allí mismo más tarde, pero ya sabemos por un "aparte" que lo que busca de nuevo es el amor de su prima. El comienzo del tercer acto vuelve a ser entre los dos criados que se encargan de advertir al espectador que hace quince días están en aquella hacienda y que Virginia no sale nunca de su cuarto ni Eugenio hace nada por buscarla. También nos avisan que ha llegado Edmundo, o sea que el autor, en una sola escena, prepara el desenlace del drama, el que llega cuando Edmundo le pide a Virginia que huyan juntos y ésta acepta. Van a efectuar su propósito; pero Valentín los descubre y reta a duelo a Edmundo. Los dos salen al patio para batirse mientras Virginia queda gritando que no lo hagan. En esto aparece Eugenio, y ella le dice que pensaba fugarse con su antiguo amante, con lo que la cólera de Eugenio se acrecienta.

Edmundo regresa una vez que ha matado a Valentín y vuelve a pedir a Virginia que huyan. Eugenio, escondido tras una cortina, escucha esto y se interpone retando a su vez a Edmundo. Salen al cuarto contiguo y Virginia vuelve a gritar que no lo hagan. Se oye el ruido

de las espadas y una exclamación de dolor, y vuelve Eugenio triunfante encontrándose a su esposa desmayada. Pasa sobre ella con desprecio y nos dice que no la matará como a Edmundo para que viva siempre bajo el peso de su conciencia y que él se irá al extranjero a tratar de olvidar su desgracia.

Este drama, escrito año y medio más tarde que *Después de la muerte*, es inferior, tanto en construcción, como en diálogos y en la idea misma. Su argumento es endeble, sus diálogos pesados y redundantes y su construcción defectuosa por el abuso de los apartes y de los monólogos.

Es oportuno mostrar aquí brevemente el movimiento teatral en la capital de México por esos años para que se advierta un determinado número de piezas mexicanas que ya se representaban y poder así tener un conocimiento más claro del escaso valor de la producción dramática de Manuel José Othón. Veinte años antes de estos infortunados "dramones" que son *Después de la muerte* y *Lo que hay detrás de la dicha*, por los años de 1862 y 63, se hacen los intentos iniciales por crear un teatro de contenido social con las obras de Juan A. Mateos y Vicente Riva Palacio, que son los primeros en llevar a un escenario los problemas políticos o sociales de actualidad. Un poco más adelante, en 1868, José Rosas Moreno aboga por la disolución de un mal matrimonio en su comedia titulada *Un proyecto de divorcio*, que provoca en el auditorio un escándalo mayúsculo. Luego, en 1876, se presenta la obra más valiente que se hubiese escrito hasta la fecha, *Martirios del pueblo*, de Alberto G. Bianchi, en que el autor señalaba una importante lacra gubernativa: la leva, con la que el pueblo mexicano sufría incontables daños. Bianchi fue perseguido y encarcelado por el presidente Sebastián Lerdo de Tejada y su drama prohibido; pero quedó en la historia de nuestro teatro como la primera obra que se atrevió, en su contenido ideológico, a delatar públicamente las arbitrariedades de los malos gobiernos. También por esos años se estrenan obras como *El obrero*, de Antonio Díaz; *El incendio del jacalón*, de A. Lerdo; *El valle de lágrimas*, de Alfredo Chavero y otras más, sin hablar de la producción extranjera que llegaba a México, entre las que se contaban las candentes y anarquistas obras de un Angel Guimerá o de un Joaquín Dicenta. Todas estas obras tenían ya un contenido social y pugnaban por ser algo más que el teatro por el teatro, tratando de dejar a un lado de una buena vez los ecos del romanticismo con su cargamento de "pistolas, dagas y venenos", que no tenía, no podía tener ninguna importancia ni valor alguno para las sociedades, y es que el teatro se aburguesó de tal manera con los po-

lizonas, los miriñaques y los abanicos, que trabajo costó librarlo de aquel marasmo que perduró hasta concluir la guerra europea y la Revolución Mexicana. En síntesis, que allí estaban los ejemplos a la vista del autor que quisiera seguirlos y aun ampliarlos; pero que desgraciadamente Othón no tomó en cuenta quizá no porque no lo deseara, sino porque ni siquiera llegó a conocerlos en el autodesierto en que vivió siempre.

Nuestro poeta también abordó el monólogo y escribió dos de ellos de los que no tenemos noticia de la fecha en que fueron estrenados, si es que lo fueron: uno, *A las puertas de la vida*, para actriz, y el otro, *Viniendo de picos pardos*, para actor, ambos en versos octosílabos. En el primero, *A las puertas de la vida*, se muestra a una joven (Ofelia) que al día siguiente ocurrirá a su primer baile acompañada por su hermano, el que llegará de un momento a otro del mineral donde trabaja. La hermosa Ofelia se pregunta qué es el dolor y en qué consisten las penas de la vida, puesto que ella jamás las ha sentido, y llega a la conclusión de que todo son dichos y exageraciones de señoras, porque la vida es tan bella que no puede tener sinsabores. Llena de contento se despide de sus muñecas como si hasta ese día hubiese jugado con ellas y nunca más fuera a tocarlas. Sigue haciendo recuerdos de su feliz existencia y trae a la memoria una enfermedad sufrida en la niñez, única pena que ha experimentado, y al recordar los cuidados de su madre y su cariño “llega al colmo de la emoción y termina con un sollozo y una explosión de lágrimas”, según reza la acotación del autor.

Más tarde se pone el vestido de baile con que se presentará en sociedad y aquí es precisamente donde se localiza el más grave defecto de la técnica teatral de Othón, al hacer cambiar de traje a su único personaje detrás de un biombo, o sea que durante toda esa escena, aunque ella sigue hablando, el escenario se encuentra, prácticamente, vacío mientras dura el cambio, licencia que en teatro puede permitirse sólo unos cuantos segundos y no una escena completa. Cuando Ofelia aparece con su nuevo vestido, se mira al espejo y ella misma confiesa que es hermosa, tanto como su propia vida, y para hacer más efectista la visión, el autor pide que lleguen al escenario las notas de “Invitación al vals” de Weber, o sea que la escena toda recuerda al más acendrado romanticismo, estilo literario ya de capa caída para esas fechas. De pronto, Ofelia escucha voces confusas y alteradas, y al prestarles atención se entera de que han venido a avisar que su hermano ha muerto en la mina a consecuencia de un derrumbe. La muchacha siente entonces la pena de que tanto se ha

ufanado a lo largo del monólogo de no haber tenido nunca, y “cae desplomada en un chaise-longue” mientras dice:

Siento aquí como un puñal.
¡Es el dolor! ¡Santos cielos,
vino a romper mis anhelos
de la vida en el umbral!

Fuera del defecto señalado antes, el monólogo está bien construido, ya que lleva en proporción creciente los acontecimientos hasta lograr el clímax precisamente en el final, como debe ser en todo monólogo. Sería demasiado pedirle a Othón que su personaje tuviese una justificación para hablar estando sola en una pieza, debido a que, si aun con otros personajes en escena los protagonistas se vuelven al público y en los apartes le confiesan sus sentimientos sin que los demás se den por enterados, con mayor razón puede un solo personaje revelar al espectador lo que le acontece con la mayor naturalidad, saliendo al escenario con el exclusivo fin de platicar sus cuitas o sus alegrías, como si los asistentes al teatro fueran sus visitas.

En el monólogo *Viniendo de picos pardos*, escrito en 1892 y dedicado al también autor don Javier Santa María, sucede lo mismo; el galán llega elegantemente vestido hasta la puerta de su casa y al tocar no le abre persona alguna. Vuélvese al público y le declara que se ha ido a un baile de máscaras y ha mentido a su mujer diciéndole que iba a la estación a recibir a un tío suyo cura de un pueblo lejano; mas después se entera el pobre marido que la esposa también ha ido, por su lado, a la estación y se ha dado cuenta del engaño. Todo el monólogo se basa en las artimañas que pone en práctica el galán para tratar de convencer a su señora de que lo deje entrar, ya que viene calado hasta los huesos. Francamente cómicas, las situaciones se suceden y con seguridad harían reír de buena gana a los espectadores del Teatro Alarcón de San Luis o del Principal de México. Por fin, se le ocurre una idea que puede tener buen éxito y finge conversar con la vecina, rubia muy hermosa por la que la esposa del galán siente celos. En efecto, con esto la puerta de su casa se abre y él aprovecha de inmediato la ocasión para introducirse por ella, no sin antes desear buenas noches a la concurrencia y de invitarle a entrar con él para que asista a los reproches y los pleitos de su esposa.

Sin lugar a duda, *Viniendo de picos pardos* es, en la producción dramática de Othón, lo más logrado, por su anécdota, por su construcción, por sus situaciones cómicas y por su versificación. Quizá si el poeta pot-

sino hubiera empleado con mayor frecuencia el género cómico en sus obras teatrales y se hubiese olvidado del drama truculento y sin razón de ser, su obra sería otra y con mayor beneficio en su fama como autor, puesto que bien sabido es que resulta más difícil, invariablemente, escribir una regular comedia que un buen drama.

No tenemos noticia de ningún otro estreno ni de ninguna otra obra teatral escrita por Othón desde ese año de 1892, sino hasta el 9 de octubre de 1905, o sea apenas un año antes de morir el poeta, que se estrena en el recién inaugurado Teatro de la Paz de San Luis su postrera obra titulada *El último capítulo*, escrita en ocasión de los festejos realizados para conmemorar el tercer centenario de la aparición de *Don Quijote de la Mancha*. Esta pieza, en un acto y en prosa, está dedicada al entonces gobernador del Estado, don José María Espinosa y Cuevas en una carta al estilo de las dedicatorias usadas en los siglos XVII y XVIII, aun cuando sin llegar, claro está, al barroquismo de aquéllas. Fue estrenada por un grupo de jóvenes aficionados pertenecientes a la sociedad potosina, entre los que se contaban don José Perogordo y don David Alberto Cossío, más tarde, en el régimen callista, senador de la República y autor a su vez de dos comedias: *La rebelde*, de tema social, y *Los amigos del gobernador*, política.

La acción de *El último capítulo*, transcurre en Madrid, en la casa de Cervantes el año de 1615, o sea diez años después de la aparición de la edición príncipe de la primera parte del *Don Quijote*, y próxima a salir la parte segunda. La intención de esta pieza no es otra que la de demostrar los sufrimientos de Cervantes por la miseria en que vivía, por los ataques de sus enemigos y, sobre todo, por la amargura que le causa saber que Avellaneda ha escrito la segunda parte del *Quijote* plagiándole sus personajes y usando un lenguaje, como dice Othón en uno de sus protagonistas, "lleno de imágenes de liviandad que, no digo una honesta doncella o una virtuosa matrona puede leer; pero ni manos de pajes maleantes o mozuelas desenvueltas deben hojear."

Acosadas por los acreedores, la esposa de Cervantes, doña Catalina de Salazar y Palacios, junto con doña Isabel de Saavedra, su hijastra, y de doña Constanza de Ovando, su sobrina, tratan de ahuyentarlos y de que no se entere don Miguel que está muy ocupado concluyendo la segunda parte de su *Don Quijote* y no quiere ser interrumpido. Cuando Cervantes se enfrenta por fin a los acreedores, éstos tratan de humillarlo y de hacerle burla; pero él, con gran dignidad, toma mil reales que le han adelantado por su libro los editores y se los da. Don Miguel queda de

nuevo escribiendo y llega Gutierre de Cetina, íntimo amigo suyo y su más decidido defensor. Con este personaje Othón se permite la licencia de cometer un anacronismo y una falsedad que él mismo explica de este modo al principio de la obra: "Evidentemente que este Gutierre de Cetina que aparece en la pieza no es el poeta de las canciones y los madrigales... Pero hay otro Gutierre de Cetina, doctor, que fue Vicario de Madrid y que probablemente era deudo de aquél, y el cual... da licencia para que se imprima la segunda parte del *Quijote*. El autor, a favor del homónimo, comete, a sabiendas, este anacronismo; o, más bien, hace de ambos personajes uno solo." Como esta pieza de *El último capítulo* no deja de ser una fantasía literaria, llamémosle así, realizada exclusivamente para festejar el tercer centenario del *Quijote*, no se le puede reprochar a Othón estas refundiciones de personas que en otro tipo de teatro pueden confundir al espectador, ya que éste no va a leer la aclaración transcrita antes.

Cervantes se sienta ante su pupitre y lee en voz alta mientras escribe trozos del *Quijote* que se refieren a Dulcinea, y Cetina, junto a la ventana, recita su madrigal *Ojos claros, serenos*, en contrapunto con la lectura de Cervantes. Una escena de gran efecto para el teatro de principios de siglo que debe haber conmovido a nuestros abuelos. Cetina hace mutis lento siempre diciendo su madrigal y Cervantes queda escribiendo tan abstraído que no se percata de la salida de su amigo ni de la entrada inmediata de fray Luis de Aliaga, general de la Inquisición española y de quienes algunos autores aseguran que bajo el seudónimo de Avellaneda escribió la segunda parte apócrifa del *Quijote*. En un tono déspota le pide a Cervantes que no publique la continuación de su libro, puesto que ya existe la de Avellaneda, a quien fray Luis hace pasar como amigo suyo. Cervantes, como es de suponer, en el colmo de la ira echa con cajas destempladas a tan poderoso enemigo, que jura venganza. Venganza que no sabemos, dentro de la pieza, si lleva al cabo, puesto que no volvemos a ver a ese personaje. Don Miguel vuelve a su pupitre y de un tirón escribe el último capítulo de su inmortal novela y según lo redacta lo lee al público. Llega a la muerte de Don Quijote y soltando la pluma solloza convulso mientras se escuchan lejanas campanas que doblan tristemente. Aparecen doña Catalina, doña Isabel y doña Constanza, que al ver a Cervantes en aquel estado alarmadas inquietan la causa, a lo que él, sin dejar de sollozar, exclama: "¡Don Quijote ha muerto! ¡Roguemos a Dios por su alma!" Y, con el propósito de hacer un gran final, Othón

se deja llevar por la fantasía del melodrama de que tanto gustó, y pide que las tres mujeres se arrodillen junto a Cervantes, que permanece de pie con el brazo derecho señalando el cielo. “El telón cae lentamente cubriendo este cuadro.”

El buen éxito de la pieza no se hizo esperar, y hasta los periódicos de la capital hablaron de *El último capítulo* en términos elogiosos, y es que Manuel José Othón se encontraba ya en el centro de la fama y todo México le rendía la admiración que se le debe como poeta. La revista *El Mundo Ilustrado*, indudablemente la mejor entre las publicadas durante los últimos años del porfirismo, le dedica páginas enteras con fotografías de algunas escenas de la pieza, y el anónimo cronista, seguramente Luis de Larroder, dice de ella: “Un nuevo triunfo para el poeta Othón, que tantos ha recogido, y el número, sin duda, de más atractivo en las festividades del *Quijote* celebradas en San Luis Potosí, fue el estreno de la comedia *El último capítulo*, que se representó en el gran Teatro de la Paz. Florida y galana la clásica prosa en que está escrita, y hermosa y fácil la trama, su éxito fue de los más justos y merecidos... recogiendo con ella francos y sinceros aplausos.”

Diferimos nosotros con la opinión del cronista cuando dice que la prosa es florida y galana, y, por el contrario, nos parecen los diálogos pesados por la abundancia de figuras retorcidas que quisieron ser barrocas siguiendo el estilo del siglo xvii, pero que se quedaron tediosas y demasiado elaboradas por no tener, precisamente, la espontaneidad de la literatura barroca. Por otra parte, no se advierte en esta última producción escénica de Othón ningún adelanto en lo que a técnica teatral se refiere, ya que deja las situaciones sin rematarlas, como la de los acreedores, y la de Cetina, y la de fray Luis de Aliaga, es decir, casi todas, y la pieza en sí no es más que un constante elogio de Cervantes hecho desde la época de Othón y no situándola en la que le correspondía, defecto que es característico en la mayor parte de las obras teatrales con temas históricos escritas por los dramaturgos del siglo xix, desde Victor Hugo hasta nuestro Rodríguez Galván.

*

Y de este modo llegamos a la conclusión de que el teatro de Manuel José Othón pertenece de lleno al estilo dramático de una época que quizá por pertenecer al pasado inmediato aún no comprendemos ni asimilamos,

por lo que no podemos aceptarlo. Sea lo que fuere, creemos que se debe considerar la producción dramática de Manuel José Othón como un modelo interesante, sí, pero nunca importante, del teatro mexicano en la segunda mitad del aún muy poco estudiado siglo XIX, y que es de todo punto preferible recordar siempre con la admiración y el orgullo que con justicia se merece, al hombre que escribió esos ocho maravillosos sonetos que forman el *Idilio Salvaje*, o los de la *Noche Rústica de Walpurgis*, que con ellos tiene ya ganado un lugar predominante dentro de la historia de la literatura en México.