

Apuntes  
para una  
**MEMORIA  
DEL TEXTO  
DRAMÁTICO**  
en Nuevo León

 CORAL AGUIRRE

Pensar el siglo XIX teniendo como núcleo principal a Nuevo León y su literatura resulta una aventura mayor. Así, mis pretensiones de realizar una acuciosa mirada al texto dramático de aquella época se ha vuelto en el curso de la investigación casi una utopía.

No obstante no puedo, a fuer de traicionar mis objetivos, reducir una investigación al señalamiento de la ausencia de obras impresas, manuscritos de difícil acceso, o bien desaparecidos, extraviados, o incendiados junto con los teatros que los vieron nacer. Hay otros modos y son las referencias contenidas en libros y revistas, los datos albergados la más de las veces con cierto descuido, pero que dan cuenta de hechos y ofrecen noticias sugestivas a propósito de nuestro tema. Hay que trabajar sobre ello, acuciosamente, sin doblegarse. Eso he hecho. Y he querido sobre todo abrir camino, dar pistas, conjeturar en lo posible con los elementos de juicio disponibles y, al mismo tiempo, ser congruente con lo que se ignora casi por completo de la evolución del teatro en Nuevo León y puede advertirse a través de los restos de los textos dramáticos.

La investigación, pues, no ha sido en vano al reunir caracteres y pautas que sin duda serán completadas por otras investigaciones y, asimismo, con nuevas miradas sobre el mismo tema.

El siglo XIX para México comienza el 16 de septiembre de 1810 y concluye el 20 de noviembre de 1910. Sin embargo, para el hecho teatral, tanto desde la escena como desde el texto, estos cien años pertenecen casi enteramente a Europa.

Veamos cómo: el monopolio de la dramaturgia escrita por españoles y representada también en gran medida por compañías peninsulares tenía su correlato en los artistas criollos que imitaban a pie juntillas a aquéllos. A lo largo de este siglo se amplía la influencia de los europeos por las traducciones y

adaptaciones de autores italianos y franceses amenguando apenas la española. Sin embargo, las compañías españolas y cubanas llevan la delantera y las compañías italianas introducirán sobre todo el gusto por la ópera, del mismo modo que más tarde, en la segunda parte del mismo siglo, los franceses lo harán con la opereta y el cabaret.

De modo que son las compañías europeas las que llenan las salas de teatro del D.F. recibidas con fervor por quien quiere parecerse al público del otro lado del mundo, conmoviéndose a la menor provocación de las grandes *vedettes*, se llamen Sarah Bernhardt, Adelaida Ristori o Chaliapin; pero sobre todo a los nombres que resuenen con sabor a madre patria, las grandes divas españolas y sus compañías que hacen su agosto por estos pagos.

Lo cual significa que el texto dramático tanto aquí como en Europa no tiene mayor importancia sea cual fuere su mérito literario. De modo que si en algunos casos hay un Shakespeare o un Molière, un Goethe, un Victor Hugo en escena, lo que abunda a lo largo de todo el siglo son los dramaturgos españoles de los cuales, en algunos casos, ni siquiera quedan referencias. Y abundan no sólo por la tradición mexicana fuertemente enraizada en la española, sino porque los dramones decimonónicos convienen al espíritu de la incipiente nación, donde el ejemplo moral debe suplir a las incongruencias de la política, y las lágrimas y su retórica ocultar del ánimo del público, sus traiciones. Y los nuevoleonenses, así como los defeños, imitan a los europeos, no quieren ser menos; también ellos se alimentan de las compañías españolas y nacionales con el mismo arrobó y con la misma actitud de residir en las grandes divas y divos señalados, sin interesarse por lo que recitan aún cuando una parte mínima de intelectuales pudiera apreciarlo. Tanto en el D. F. como aquí lo que predomina es el espectáculo, la estrella, la fama y la seducción de las mismas.

Así, lo que importa no es una buena dramaturgia sino, y sobre todo, un marco que dé brillo a

las grandes figuras. Y las grandes figuras, que precisamente no son locales, a veces ni siquiera nacionales, llegan para que el espectador, el crítico, o el simple periodista, den cuenta de las evoluciones en escena del famoso actor o la célebre actriz. De modo que remitirnos a la dramaturgia mexicana en el siglo XIX, a pesar de ciertos escritores como Fernando Calderón o Manuel Eduardo de Gorostiza en la esfera nacional, resulta casi imposible en la escena local. Además, el tipo de teatro que tiene la primacía es la zarzuela y a ella asisten tanto el pueblo como las clases altas de todo México.

Someramente digamos que el éxito de una dramaturgia nacional como *Contigo pan y cebolla*, de Manuel Eduardo de Gorostiza, en 1830, y el asentamiento definitivo de la condición de tal arte, inaugurada por José Peón Contreras a partir de la década de los setenta del siglo XIX —el yucateco que por su continuidad estableció el oficio especializado de dramaturgo— no plantea la regla sino la excepción.

Sin embargo, hay un teatro mexicano que emerge claramente en la escena, a lo largo de todo el siglo, desde otra perspectiva, más comunitario que empresarial, alrededor de sociedades de fomento, asociaciones literarias, clubes, en cortas temporadas, con actores asimismo locales, cuyo éxito depende del grado de inserción en el interés de los grupos sociales. Un teatro que no abunda en presentaciones en grandes teatros y giras, ni, en la mayoría de los casos, primeros actores de renombre o legitimados internacionalmente, que vienen de Cuba y España, y recorren estos países al igual que México y todas sus capitales. En este tipo de teatro no hay Miguel Buton, ni Luisa Martínez Casado, primeras figuras del quehacer teatral en la metrópoli, aun y cuando alguna vez se permitan acceder a un texto local a su beneficio. Pero hay una incursión de los escritores y poetas locales que, como diré después, ni siquiera reparan en su rol de dramaturgos, dispuestos a crear los textos adecuados para festejos, fundaciones, acontecimientos sociales, estudiantiles o escolares, lecciones de moral, lecciones de historia, formas de divertimento, homenajes. Estos materiales pueden ser la más de las veces monólogos, las menos dramas; sin embargo, en todo el proceder del siglo XIX se sucederán dramas históricos, dramas sociales, dramas

didácticos, morales, juveniles, en tres actos, incluso en cinco, melodramas copiados fielmente del espíritu romántico o del drama burgués, innumerable cantidad de revistas musicales y zarzuelas, teatro y música conjugados, juguetes cómicos en un acto, y así hasta la infinitud cuyas marcas quedan en la bibliografía del teatro mexicano, no en el acervo literario. Si bien todas estas obras se publican en revistas literarias, en periódicos o folletines, en pequeñas tiradas de imprentas locales, en tiradas a veces mayores cuando se trata de una imprenta del centro, y se representarán mayormente en el D.F., Guadalajara, Saltillo, San Luis Potosí, Mérida, Puebla, para adornar las fiestas patrias, los patronatos, los acontecimientos sociales, los festejos en escuelas, en instituciones educativas y en teatros de provincia cuando no aparece ninguna compañía foránea. Además, si se observa bien, se verá que los títulos de dichas obras, más allá de los históricos *Hidalgo o la noche del 15 de septiembre*, *Juárez, El sitio de Cuautla*, *El 5 de mayo*, etc., corresponden a otros largamente reconocidos de la dramaturgia europea o bien son flagrantemente parecidos. Y además responden al gusto de la época por la ejemplaridad: *Ciencia y Virtud* en Nuevo León; *Espíritu y Materia* en alguna otra parte del país y del mundo.

Subrayemos también que el ámbito más idóneo para los textos dramáticos de Nuevo León son las veladas de las sociedades literarias que en Monterrey, por ejemplo, se multiplican entre 1878 y 1885. Las veladas de estas sociedades son para el solaz de los escritores que leen sus obras y en algunos casos las presentan en forma muy elemental con actores que son ellos mismos o bien sus amigos. No hay que olvidar que para ser socio debía presentarse una obra científica, literaria o artística, lo cual nos sugiere que literaria sería la que presenta el poeta, el periodista; y artística la que conjuga la música y el teatro.

En Nuevo León, como en todo el país, los avatares políticos, la batalla entre conservadores y liberales, las guerras del Imperio, las anexiones sufridas a manos de los Estados Unidos y los procesos que incluyen lo anterior con los inicios de una soberanía frágil siempre sujeta a caudillos, a largos periodos de ineficacia gubernamental y a luchas intestinas de toda índole, no son propicios para la eclosión de las artes y la literatura. De este periodo profundamente

desgarrado antes de la industrialización, queda para nosotros un núcleo poderoso formado por la fundación de El Colegio Civil en 1859, que venía a reemplazar al seminario de Monterrey. Allí, en este ámbito auspiciador y prolífico, se forman los mejores intelectuales, y difícil sería nombrarlos sin advertir la sombra de la noble institución que los ha formado y los contiene, y su mentor, el doctor Eleuterio González.

## **EL EJERCICIO DRAMÁTICO SE PUEDE APRECIAR EN NUESTRO ESTADO A PARTIR DE LA INDUSTRIALIZACIÓN Y DESPUÉS DE 1867, CUANDO FINALMENTE SE APACIGUA EL PAÍS LUEGO DE LA CAÍDA DE MAXIMILIANO.**

Antes de hablar de los dramaturgos como tales, aquí, en nuestro estado, debo esbozar de alguna manera el perfil del intelectual nuevoleonés, sin referirme a los del resto del país, aunque se trate de un retrato común de los mismos.

Se trata de un escritor múltiple, poeta en primer lugar, luego orador, también periodista y al mismo tiempo narrador cuando halla la ocasión. En cuanto al hecho dramático en sí, de uno u otro modo todos tratan la cuestión. La más de las veces a través de monólogos a los que llaman odas dramáticas, pero asimismo en pequeños dramas de carácter didáctico e histórico sobre todo, a veces simplemente líricos, y que hallan su expresión en eventos acordes con sus temáticas o sus intereses. Estos materiales se enriquecen con la música. La presencia de la zarzuela y a veces la ópera como acontecimiento no sólo cultural sino sobre todo social, es tan fuerte, que de un modo u otro la música siempre está presente ya sea en su carácter específico de acuerdo con el género o bien como fondo y, especialmente, en la concreción de las famosas veladas literarias en donde teatro y música se amalgaman y se enriquecen mutuamente. Sin embargo, hay que advertir que el susodicho dramaturgo, puesto que también escribe en drama, rara vez se autoproclama como tal. Él es sobre todo poeta o periodista, nunca dramaturgo. Tanto que los que incursionaron en el género no fueron vistos así ni siquiera por ellos mismos, y la mayoría circuló por el género sin darle demasiada importancia, como

otra forma de expresión pero nunca ni la definitiva ni la asumida como propia. El caso más patente en este sentido es el de Celedonio Junco de la Vega, consignado en el *Diccionario bibliográfico de escritores de Nuevo León*, de Israel Cavazos Garza, como poeta y periodista, pero de ninguna manera como dramaturgo, teniendo en cuenta que fue uno de los dramaturgos más prolíficos de este periodo.

El ejercicio dramático se puede apreciar en nuestro estado a partir de la industrialización y después de 1867, cuando finalmente se apacigua el país luego de la caída de Maximiliano. Y para ser más exactos, los primeros datos sobre una posible dramaturgia regiomontana los encontramos a posteriori de 1870.

Los rastros de ésta pueden reconocerse apenas en Monterrey, en primer lugar, en Guadalupe, pero también en Linares, en Montemorelos, y en algún municipio del noreste de la provincia o en todo caso fuera de él, a pesar de que su autor haya nacido en Nuevo León.

Sabemos perfectamente la influencia que recibieron los intelectuales nuevoleonés de la obstinación y la lucidez del doctor Eleuterio González; de igual forma, los escritores de teatro, más poetas en su fuero interno que otra cosa, fueran periodistas, abogados, o maestros, hubieron de serlo a causa de acontecimientos históricos, políticos, sociales o educativos; es decir, para el bien de la comunidad y la formación del espíritu como quería y proclamaba Gonzalitos.

De 1870 a 1910, Héctor González consigna como dramaturgos a un número de alrededor de 10 autores de teatro, sin ser por ello específicamente comediógrafos. Por su parte Cavazos Garza, en su diccionario, cita más o menos la misma cantidad sin reparar en ello, es decir, sin darles la categoría de autores de teatro. Del lado de Rafael Garza Cantú se señala específicamente a ocho, de los cuales uno de ellos, Humberto Galindo, lo es del género chico, es decir, la zarzuela.

Por nuestra cuenta, y advirtiendo que se trata de pequeñas diferencias asentadas en las fechas que nos conciernen y de algunos autores que sin ser de Nuevo León tuvieron actividad teatral en el estado, nos remitiremos a lo poco que hemos encontrado a ciencia cierta.

Ellos son, en un primer periodo, Hermenegildo Garza, Ignacio Morelos y Zaragoza, Francisco P. de Morales y Enrique Gorostieta; en el segundo, Diódoro de los Santos, Celedonio Junco de la Vega, Manuel Pérez Bibbins (sin ser regiomontano), Carlos Barrera con su primera obra, y el zarzuelista Humberto Galindo. En este segundo periodo también tenemos noticias ya de David Alberto Cossío, Enrique Fernández Ledesma, Oswaldo Sánchez y Rafael Garza Cantú. Asimismo, hemos obtenido datos del primer periodo al que debieran agregarse Aureliano Ramos y Bernardino Ramón de la Peña; sin embargo, sus incursiones teatrales, dadas las noticias que de ellos tenemos, hasta ahora han sido sólo ocasionales.

Para ello hemos convocado, amén de otros eventos de carácter sólo cultural, tres grandes fechas en el devenir de la vida política y social de Monterrey. El primer evento data de 1884: el homenaje rendido al doctor Eleuterio González a su regreso de Nueva York, en una velada artístico-literaria de la cual da cuenta el primer periódico político y literario de Monterrey, *La Revista* —según el crítico y ensayista Rafael Garza Cantú, el mejor que se tuvo en el siglo XIX, y más específicamente en las últimas décadas del mismo. El segundo evento es el festejo de los 400 años del descubrimiento de América, en 1892; y el tercero resultaría ser alrededor de las fiestas por la conmemoración del tercer centenario de la fundación de Monterrey, en 1896.

Las pistas que nos permiten la huella de estos acontecimientos son los siguientes: 1) que el teatro local se manifestaba toda vez en que se organizaba un homenaje a la patria, a los hombres ilustres del estado, o bien al recibimiento de una gran personalidad nacional; 2) que por lo mismo, su función no era predominantemente cultural sino política, histórica y didáctica;

3) que el hecho estético se veía rebasado por las intenciones mencionadas antes y 4) que de acuerdo con este sentir, el periodismo y la crítica incipientes daban cuenta del evento mismo, y no de la producción artística en sí.

En el caso del homenaje a Gonzalitos en 1884, rescatamos la alegoría dramática *Ciencia y Virtud*, del licenciado Enrique Gorostieta, poeta muy reconocido por sus publicaciones de carácter lírico, cuya presentación en esa velada constituye la nota dominante.

El objetivo de la obra es moral y el procedimiento alegórico, a la manera del teatro barroco español. Está escrita en verso como la mayoría de la dramática española y nacional del siglo XIX, y los personajes son cuatro: la Caridad, la Prudencia, encarnada en el anciano, Marta, esposa y madre desesperada, y el Doctor. Dividida en ocho escenas de acuerdo con la entrada y salida de los personajes como se procede canónicamente hasta mucho más tarde, el género es melodramático, quizás atemperado por el rigor de los endecasílabos. Sin embargo, los estallidos sentimentales sobrepasan en mucho a la contención poética. También los cambios anímicos se producen sin progresión dramática y todo apunta a dar una lección al espectador más que hacerlo reflexionar. Sin embargo, en ciertos momentos se vislumbra el drama como tal, esto es, la acción y el diálogo más que el verso exaltado, lo cual constituye un remanso y un hallazgo:

Marta: Gracias, voy pues...Ayúdame, Dios mío.

Anciano: Él hará que tu bien pronto recobres.

Marta: ¿Por quién preguntaré si me extravió?

Anciano: Pregunta por el "Padre de los pobres".

El ejemplo además nos permite vislumbrar que el drama está al servicio del acontecimiento social, por un lado, y del ejemplo moral, por el otro. Es decir, al recibimiento y homenaje al doctor González.

**EN 1892, PARA EL DESCUBRIMIENTO DE AMÉRICA, LOS PROCEDIMIENTOS DRAMÁTICOS QUIZÁS APARECEN BASTANTE MÁS ELABORADOS, INCLUSO SI SE TRATA DEL MISMO AUTOR.**

En 1892, para el descubrimiento de América, los procedimientos dramáticos quizás aparecen bastante más elaborados, incluso si se trata del mismo autor.

Por esos años llega para residir en Nuevo León por un tiempo, el literato Manuel Bibbins proveniente de Durango; y me interesa mencionarlo no sólo porque contribuye al brillo de las fiestas de octubre, sino porque se vuelve muy interesante comparar dos obras teatrales representadas en la misma ocasión y con el mismo tema. Se trata del monólogo *Colón* de su autoría, y de otro *Colón* llamado lírico dramático por su autor, Enrique Gorostieta. Por primera vez tenemos la posibilidad de confrontar dos modos de tratar el drama de Colón y, por ende, el asunto dramático.

Bibbins lo hace a una sola voz; sin embargo, las acotaciones dicen del drama y lo refuerzan. Sucede en un solo espacio en su camarote, con pocos muebles y frente a una ventana al mar, así literalmente dice la acotación.

Por su parte, Gorostieta apela a varios personajes, una especie de coro, un espacio mayor según las locaciones, tierra, mar, y en medio el desembarco, y el suspenso, elaborado con mucha destreza, por cierto, del complot de los marinos para regresar y abandonar así a su almirante.

En el caso de la economía que propone Bibbins, hacemos notar que está dedicada al actor que probablemente la estrenó, Francisco Galán Rivas, en 1887 en Durango, y todo su encanto se reduce al tratamiento de los versos, a la falta de grandilocuencia verbal, y sobre todo a una armonía natural que ejercita en la palabra versada, donde la rima y la métrica se ocultan en bien del verbo conmovido, tierno, humano.

La una...doce de octubre  
Una hora más un día más  
Y el horizonte quizás  
Más se entolda, más se encubre.  
Qué largas las horas son  
Cuando el anhelo no cede.

Por oposición al tratamiento de Gorostieta en alejandrinos:

Qué vida tan triste, qué negro destino  
Al pobre marino en suerte tocó

Errante, vagando, perdido en los mares  
Los plácidos lares jamás conoció.

No obstante, la diversidad de elementos teatrales: acciones, conflicto entre los personajes, diálogos y monólogos interiores, número de personajes, coro, y, sobre todo, el personaje del contraemaestre que se opone a la bajeza de los marineros queriendo huir, el trazado de su carácter, vuelve los versos de Gorostieta en octosílabos, en algunos pasajes, armónicos y entrañables.

Pues bien, si al rayar la aurora  
La plaza no se presenta  
Manchaos con negro crimen  
Que el furor os aconseja  
Más... matadme a mí primero...

Es la segunda vez que observo en un texto de este autor el uso de los puntos suspensivos a la manera moderna, como parte del drama, no de la retórica.

Uno y otro *Colón* abundan en la materia de la soledad, la vejez, la locura que se les adjudica y la esperanza en el dios cristiano que pueda hacer el milagro. Temáticamente pertenecen al mismo acervo estético, temático e ideológico. Convento en que en el orden de la palabra dramática, Bibbins es más eficaz.

Piedad, Dios mío, piedad  
¿Qué escuché? ...La luz, la luz  
Tierra, tierra...La victoria...  
¿Tierra? ¡La he llegado a ver!  
¡Si no lo quiero creer!  
¡Pero la miro!...¡La miro!  
Ojos, mis ojos, mirad  
La tierra, miradla en tanto  
Que os deja ver este llanto  
Llanto de felicidad.

Frente a los versos de Gorostieta:

¡Salve! Tierra encantada  
Prometida a mi afán, por fin te veo,  
De regias galas y esplendor vestida,  
como en el sueño dulce de mi vida  
Te contempló la fe de mi deseo...

En el mismo grupo de Gorostieta y el duranguense Bibbins, afincado por unos años en Monterrey, se encuentran Francisco de P. Morales e Ignacio Morelos y Zaragoza. El primero escribe y presenta una comedia, *La hija del ministro*, cuyo original se ha perdido, y un monólogo del cual sí tenemos datos ciertos: *Sin verla*, escrito expresamente para la gran trágica, señala Garza Cantú, Luisa Martínez Casado, cubana y famosa actriz, y para los festejos de 1896 por la fundación de Monterrey. Morales era conocido como poeta lírico y periodista.

Se trata de un personaje femenino en agonía. La mujer clama en su soledad por la última mirada que quiere depositar en su esposo y su hijita. Los versos dramáticos dan cuenta de inmediato de la situación en la que se halla la mujer y en su postrer deseo...

Ver a mi lado a los que tanto adoro...  
¡Mi Ricardo y mi Luisa! Mi tesoro...  
El único tesoro que me queda.

La mujer ha cometido un desliz y ha sido castigada con el abandono de sus seres queridos. El *aquí y ahora* teatral expresa que ante la certeza de su muerte quiere ser redimida antes de morir, para lo cual les ha escrito una carta y la escena propone el suspenso de la respuesta. En medio de su llanto invoca primero a la Virgen, luego a Cristo, conminando a ambos a ponerse en su lugar, a recordar lo que significa la pérdida de un ser amado y a compadecerse, en su inmensa piedad, de ella y sus circunstancias.

Tú que sabes lo mucho que he sufrido  
Tú que sabes lo mucho que he llorado  
Tú que sola mis quejas has oído, y mis lágrimas  
[contado...  
Ten de mí compasión Virgen María!

Y más adelante:

Apíadate de mí, Jesús amado...

El material carecería de interés para el teatro si sólo se sucedieran las súplicas y los lamentos; sin

embargo, Morales ilumina el texto dramático con el delirio del personaje que lo lleva a ver fantasmas y apariciones como la propia niña en su cuna.

Ah mi Luisa! Allí está...sí, en esa cuna;

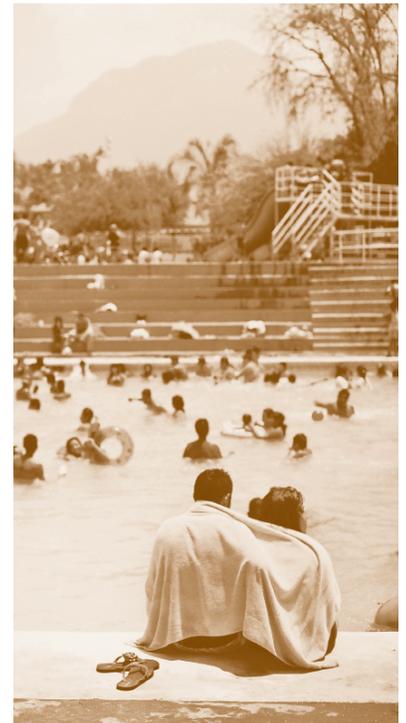
Las alucinaciones y la locura de la agonía permiten que la progresión dramática alcance su cenit con los hechos reales en donde se advierte que en realidad esposo y niña han llegado antes de que ella muera. En una apoteosis dolorosa que hoy en día nos haría sonreír, ella escucha los pasos, la voz de la niña, la llegada al fin de los que ansiaba, y a pesar de que sus fuerzas menguantes no le permiten ir a abrir la puerta, sabiéndose perdonada muere en paz.

Y era poderte ver...todo mi anhelo;  
Pero al menos podré llamar al cielo...  
Porque estoy perdo... nada, perdo... na... da!

La pobreza de la línea dramática y el brillo que supusiera su presentación, como lo dijera antes, tiene que ver con la actriz que lo representa y no con la excelencia de la dramática, por otra parte sesgada por un romanticismo decadente y recurrido: la figura de la mujer envilecida que obtiene el perdón de Dios y sus seres queridos antes de morir.

De Morelos y Zaragoza quedan noticias de dos obras lírico-dramáticas con música de Manuel M.

Llano, lo que nos sugiere que se trataba de obras al gusto de la época al estilo de la zarzuela donde hay escenas cantadas y escenas dialogadas. Se trata de *Una excursión en ferrocarril* y *La coartada*. De la primera



no hay restos, de la segunda podemos hacer una aproximación apenas fidedigna.

Se trata de la historia del marqués de Aguayo, quien mata a su propia generación y servidumbre, y, sin embargo, después de un célebre proceso queda absuelto. Por lo tanto hay diálogos en prosa y versos cantados. Unos y otros están caracterizados por el oficio del escritor, no por su rigor estético:

Qué bello, qué imponente panorama  
Brinda al viajero esa montaña enhiesta...

para los versos cantados. Y para los versos hablados ya no endecasílabos sino octosílabos de esta laya:

Ah señora, qué delicias  
Es un placer sin igual  
Templar el fuego estival  
Con las mágicas caricias  
De la brisa matinal

en medio de octetos, cuartetos, tercetos, según las supuestas necesidades dramáticas. Lo cual nos remite a la idea de que la acción, es decir, el drama, es secundaria respecto de la preeminencia que tiene la palabra, esto es, el verso. Y otra vez el poeta se yergue sobre el dramaturgo.

Hasta aquí nada nos ha interesado particularmente; sin embargo, con la producción de Celedonio Junco de la Vega, el teatro nuevoleonés de fin del siglo XIX adquiere un perfil menos ambiguo. Las obras de este autor que hemos podido consignar son cinco: *Todo por el honor*, *El retrato de papá*, *Tabaco y rapé*, *Dar de beber al sediento* y *La familia modelo*.

Junco de la Vega no apela al monólogo sino que, como buen dramaturgo, sus obras proponen varios personajes en cada una de ellas. Así, *Todo por el honor* trata el tema del libertino, propio de la época romántica, y sus avances para perder a la muchacha pobre y honesta. Jugador, tramposo, el libertino finalmente es descubierto. La trama se desarrolla con dos figuras femeninas centrales, la pobre muchacha y su amiga protectora dueña de casa, su novio, muchacho honesto que va a la cárcel por defender a ambas, y sus tíos que finalmente advierten la dignidad de Luisa y su inmenso sacrificio con tal de salvar el honor de la pobre muchacha engañada.

*El retrato de papá*, por su parte, atiende a otro género más ligero como es el paso de comedia con personajes sencillos y simpáticos, según la crítica que hace Rafael Garza Cantú. Sin embargo, parece que la obra que más éxito obtuvo quizás por su corte melodramático, propio del gusto de la época, es *Dar de beber al sediento*.

Escrita en verso como toda la producción dramática de estos tiempos, inserta la música en un preludeo sinfónico que sugiere el horror de la guerra con la victoria de unos y la muerte de los otros. Dos personajes, el doctor y Sor Pilar, lo advierten luego que cesa la música:

Dr.: Fue espantosa la matanza  
Sor Pilar: ¿Y la lucha cesó ya?  
Dr.: Sí, triunfaron los que cerco  
Pusieron a la ciudad.

La atmósfera teatral se enriquece por el tañido de las campanas y otra vez la música en suave romanza completa el cuadro.

La guerra, la guerra  
Cubriendo la tierra  
De duelos y llanto, de sangre y pavor...

A lo lejos aparece un grupo que trae en brazos a un joven moribundo. Forma parte del ejército que ha poco fue victorioso. El doctor confirma que está muriendo y que el delirio de la agonía ya no tarda. Así sucede:

Lucinda, mi Lucinda (*exclama el joven moribundo*)  
Pongo a tus pies el lauro que me brinda  
La patria...Yo por ella, en la trinchera,  
Arranqué al enemigo su bandera...

Y al igual que *Sin verla*, la pieza dramática de Francisco P. de Morales analizada más arriba, asistimos a los mismos procedimientos de la trama. El joven moribundo al invocar a dios también invoca la necesidad de que su amada asista a su reclamo, que antes de morir venga y lo apacigüe. Y también como en la obra citada, la muchacha llega, sólo que aquí el drama da un giro pues quien en realidad encarna la presencia de esa Lucinda amada cuya presencia requiere el moribundo con fervor, es la mismísima Sor Pilar quien, conmovida por los desgarradores deseos del muchacho, toma el

**“LA EMANCIPACIÓN POLÍTICA Y EL ROMANTICISMO SE UNEN Y RETROALIMENTAN PARA LUCHAR TANTO POR LA LIBERTAD NACIONAL COMO POR LA LIBERTAD NARRATIVA Y POÉTICA, ANTE TODO POR LA CREACIÓN DE UNA LITERATURA ORIGINALMENTE MEXICANA”. MARÍA STERN**

rol de aquélla, en nombre de la caridad más acendrada. El clímax se da con el beso que deposita en los labios del joven en el momento de su muerte y los versos que coronan semejante grado de compasión y humanidad.

Nuestra obra de bien, ya la he cumplido  
De beber dando al pobre sediento.  
En tu reino, se acoja su alma...  
Padre nuestro que estás en los cielos.  
Caridad invocaron sus labios;  
Y los míos negar no pudieron  
La merced que imploraron los suyos  
De la vida en el último aliento.  
Hice dulce su muerte llevando  
A sus lívidos labios el beso  
Que pedía en sus ansias febriles  
Como el don de su dicha supremo.  
Si hay ofensa a tu nombre divino  
En mi dádiva al triste sediento,  
De rodillas demando tu gracia  
Padre nuestro que estás en los cielos.

Final ingenuamente romántico, temas paradigmáticos de esta poética, el soldado, la muerte, el regreso, la amada. Con un desenlace sorpresivo, la monja piadosa que de alguna manera nos conmueve a nosotros, tan lejos de este universo donde los sentimientos y las acciones denotan una realidad idealizada que ya no estamos dispuestos a invocar. Nótese sin embargo que en Junco de la Vega los versos están al servicio del drama, no se imponen sobre él sino que reducen los tonos demasiado retóricos, solemnes o rimados, para dar lugar a un verso suave que se oculta tras la acción dramática.

Como hemos podido ver, a un primer periodo, en el que la escena mexicana está dominada por una fuerte presencia de melodramas líricos, operetas, zarzuelas, comedias de magia, tragedias y dramas románticos mayoritariamente extranjeros (sobre todo españoles, también franceses y en menor medida italianos),

le sucede una segunda época —iniciada alrededor de 1870 y terminada en 1889— en la que, según explica María Stern, “la emancipación política y el romanticismo se unen y retroalimentan para luchar tanto por la libertad nacional como por la libertad narrativa y poética, ante todo por la creación de una literatura originalmente mexicana”.

Quizás esto sucede en la escena nuevoleonense pero no en el campo de lo cultural sino de lo didáctico. Hay, por parte de los intelectuales locales, con el profesor Serafín Peña a la cabeza, un movimiento propio en donde la obra de teatro, el texto dramático funge como material ejemplar y recurrente. Prueba de ello es el ejercicio que hace el mismo Rafael Garza Cantú con juguetes dramáticos como los nombra, entre los cuales están *El asedio* y *El Sitio de Cuautla*, entre otros. Es conmovedor observar cómo a partir de los primeros años del siglo XX el texto dramático propio de Nuevo León hallará su lugar en la escuela, en la enseñanza, y tendrá herederos de la talla de Julia Nava de Ruisánchez.

Por último, hay dos dramaturgos que darán fama a la dramaturgia de esta parte del país. Se trata de David Alberto Cossío y Carlos Barrera. Ambos encontrarán su florecimiento posterior a 1910, aunque ambos tienen ya piezas dramáticas que se les reconoce antes de esta fecha. Ellos son precisamente los que apuntan a lo que he citado de María Stern, aquellos que mejor van a luchar por la libertad narrativa y poética.

Las obras del primer periodo de Cossío —siete— se estrenan en su mayoría en San Luis Potosí y pertenecen a la primera década del siglo XX. Luego vendrán dos obras más estrenadas en el teatro Progreso de Monterrey, una en 1908 y la otra en 1913. Sin embargo, la edición de las obras completas de David Alberto Cossío no consigna ninguna de todas ellas. Las que se hallan en mi poder son posteriores a esas fechas.

En cuanto a Carlos Barrera, otro dramaturgo y hombre de teatro insigne, estrena su primera obra de teatro a la edad de 19 años en 1907 en el Teatro Juárez de Monterrey.

Lleva por título *Fatalidad* y fue presentada con gran éxito. Se trata de una tragedia. El texto ha desaparecido como tantos otros de la misma época. Lo que no desapareció curiosamente es la crítica que se hiciera a la obra por un tal R. Salinas en la revista *Renacimiento* en noviembre de 1907. Y con ella tenemos en nuestras manos la primera crítica específica aparecida en un periódico cultural y no en una historia de la cultura nuevoleonense.



Por esa crítica sabemos que la obra tenía varios personajes, Eugenia, la enamorada, Marcelo, el gran luchador por sus ideales y Don Alberto, el esposo ofendido. De ello inferimos que la enamorada Eugenia ha traicionado a su marido en los primeros diez días de casada, que éste le ha reprochado y como castigo le ha impuesto no volver a salir de casa. También inferimos el personaje de un joven héroe que tanto es fuerte como tímido y llora pero también mata. Las incongruencias están a la vista. Eso le imputa el crítico: “Como obra de teatro, *Fatalidad* deja mucho que desear: situaciones inverosímiles, escenas imposibles, personajes que contradicen en lo absoluto su carácter, faltando así a la verdad del drama y recursos gastados y por gastados viejos, forman la trama de la obra de nuestro novel escritor dramático.”

Que sin embargo, dejándose llevar por la bonhomía propia de los colegas, saluda al joven escritor y lo conmina a estudiar mucho. La respuesta del público fue muy entusiasta quizás seducidos por las actuaciones de los actores Palomera, Calvo, y Sánchez, de los cuales el crítico parece desconocer sus nombres. La crítica

está firmada aparentemente por R. Salinas y no he encontrado el mínimo dato sobre dicho crítico.

Queda por señalar que hubo otros escritores a los que se puede dar el título de dramaturgos puesto que escribieron varias obras teatrales e incluso éstas llegaron a escenificarse. Ellos son Hermenegildo Dávila (1846-1908) en el primer grupo o período que llega hasta 1880, con dos obras estrenadas en 1878, en Montemorelos: *Escenas de la Intervención* y *Obras son amores*; y Diódoro de los Santos (1873-1956), en el grupo posterior que llega a 1910. Sus obras fueron presentadas fundamentalmente en Piedras Negras, pero una de ellas alcanzó la gloria en Monterrey con la Compañía de Prudencia Griffel en el Teatro del Progreso en 1909. Se trata de *Cielo y Fango*, situada en Monterrey, perteneciente al género chico, prosa y verso, canto y diálogo, en un acto y cuatro cuadros; sin embargo, no quedan vestigios de ella.

Luego vendrán en la siguiente década los Cossío y los Barrera, Eusebio de la Cueva y Oswaldo Sánchez, entre muchos más. Lentamente el texto dramático comenzará a alejarse del romanticismo pero más le costará hacerlo del melodrama.

Apenas estas notas para avizorar la historia perdida, la del texto dramático de los autores de Nuevo León en las postrimerías del siglo XIX y comienzos del XX. Apenas estas notas, repito, para llenarme de luces y ponerme a trabajar en una investigación mayor. ∞

#### Referencias

- Cavazos Garza, I. (1996). *Escritores de Nuevo León, Diccionario Bibliográfico*. Monterrey: UANL.
- Cavazos Garza, I. (2000). *Cd. Guadalupe, Nuevo León en la Historia y en la Crónica*. Monterrey: UANL.
- Contreras Soto, E. (Ed.). (2006). *Teatro mexicano decimonónico* (1a. ed., Los imprescindibles). Ciudad de México: Ediciones Cal y Arena.
- De Olavarría, E. (1895). *Reseña histórica del teatro en México* [v III, tercera edición 1961]. Ciudad de México: La Europea.
- Garza Cantú, R. (1910). *Algunos apuntes acerca de las Letras y la Cultura de Nuevo León, en la centuria de 1810 a 1910*. Monterrey: Imprenta Moderna.
- González, H. (1993). *Siglo y medio de cultura nuevoleonense*. Monterrey: La biblioteca de Nuevo León.
- Humberto Salazar (1995). *La crítica literaria en Monterrey (1880-1980)*. Monterrey: UANL, FFyL.
- Índice Bibliográfico del teatro en México, Resúmenes y Referencias (s.f.). Obtenida el 10 de octubre, de Artes e Historia de México [http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id\\_sitio=69021](http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=69021)
- Monterde, F. (1970). *Bibliografía del teatro en México* [reimpresión de la edición de 1933]. Nueva York: Burt Franklin.
- Reyes de la Maza, Luis. (1999). *Cien años de teatro en México* (2a. ed.). Ciudad de México: Biblioteca del ISSSTE.
- Roel, S. (1980). *Nuevo León, Apuntes Históricos*. Monterrey: Ediciones Castillo.

DE LA SERIE LOMOGRAFÍA (9, EN MONOTONO) / FOTOGRAFÍA 120 MM

