



CLARÍN FRENTE A ECHEGARAY: LOS CAUCES DE LA TRADICIÓN TEATRAL EN ESPAÑA

Mariano Saba

Universidad de Buenos Aires / CONICET

marianosaba@gmail.com

1.

Durante el último cuarto del siglo XIX, Leopoldo Alas logró capitalizar para sí una posición indiscutible como crítico de actualidad. Dentro de ese campo, lo teatral fue tema recurrente de sus comentarios periódicos. Reseñas sobre puestas en escena de clásicos y contemporáneos, y artículos reflexivos sobre el estado del teatro español en general –tanto con respecto a sus textos como también a sus puestas–, son variables comunes en aquella producción ensayística cotidiana con la que Clarín terminaría estableciendo la legitimidad de algunas tendencias y descartando otras. Este proceso cuajó de manera tan evidente que llegaría a valerle aquel mote con que Unamuno se refirió a su rol como el de un “aduanero de las Letras” en España. En carta a Luis Ruíz Contreras que cita García Blanco (1965), Unamuno explica cómo en Ibsen hay resonancias de Kierkegaard, y afirma: “Si yo fuese Clarín –le escribe– me soltaba con un artículo diciendo: “Todavía no sabe nadie en España quién es Kierkegaard y aquí estoy yo, aduanero de las Letras, para ponerle el marchamo” (120). Esta mención es interesante porque permite vincular al Leopoldo Alas de 1900 con una variante crítico-filosófica que ya por entonces Unamuno –el heterodoxo por antonomasia– consideraba como pensamiento alternativo a la genealogía crítica tradicionalista. Y, por lo tanto, porque permite también vincular ese juicio alternativo de Clarín con un modo otro de pensar la herencia teatral clásica en España y su correspondiente renovación.

He dedicado trabajos anteriores a rastrear los modelos que Alas refiere desde su juventud para plantear una reforma deseable en los escenarios españoles del contexto finisecular. He aludido entonces a su relación con el naturalismo y a su aspiración realista por conseguir una versión española libre de exigencias deterministas; he mencionado su matizada valoración de los franceses Dumas hijo, Sardou y sobre todo Augier; he señalado su intuición pionera de la revolución



ibseniana. Sin embargo, y acorde a la bifrontalidad estructural que Oleza (2001) ha indicado con lucidez en la obra de Alas, considero necesario balancear el encuadre refiriéndome ahora a los modos en que Clarín debió catalizar ya no la renovación escénica europea sino la valoración de la tradición teatral de su patria. Aunque su juicio tendió siempre a promover una clara preocupación por la actualidad de la escena española, pueden rastrearse en él ciertos modos en que el legado canónico del Siglo de Oro habría condicionado su valoración del drama contemporáneo. El caso de Echegaray, en este sentido, parecería ilustrar para Clarín una de las formas deseables del encuentro entre la efectividad del teatro clásico y una ineludible modernización de los escenarios españoles (Hernández, 1992). La forma crítica en que Alas fundó la necesidad de ese encuentro entre lo pretérito y lo futuro es puntal de su propia visión sobre la herencia del teatro en su país, pero también de la manera en que esa herencia podía *aggiornarse*.

Cabe decir que a pesar del escaso interés que ha presentado en su recepción crítica de las últimas décadas, el teatro de Echegaray conoció desde sus inicios dos puertos que supo visitar con asiduidad: el éxito y la polémica. La prolífica obra literaria de este dramaturgo, apoyada de manera complementaria por su inquieta figura de político, ingeniero y matemático, fue para los años finales del siglo XIX una forma de ratificar sus supuestos aciertos con respecto al imperio totalizador del “ojo”, al sabio que podía garantizar con sus letras cierta acumulación de poder, y a su fe positivista en el progreso social debido sobre todo al logro científico. Sin embargo, el reconocimiento ante esa variedad de habilidades reunida en un solo hombre nunca logró ser unívoco. Es legendario el levantamiento de los intelectuales emergentes ante el Premio Nobel de Echegaray. Reza aquel sintético manifiesto firmado entre otros por Azorín y el propio Unamuno:

Parte de la prensa inicia la idea de un homenaje a D. José Echegaray, y se abroga la representación de toda la intelectualidad española. Nosotros, con derecho a ser incluidos en ella –sin discutir ahora la personalidad literaria de D. José Echegaray,– hacemos constar que nuestros ideales artísticos son otros, y nuestras admiraciones muy distintas. (1905: 163)

Hasta Menéndez Pelayo enviaría en 1906 una carta a su hermano Enrique defendiendo al liberal Echegaray de la falta de decoro que implicaba aquella declaración colectiva. Allí exhibe su enojo contra la rebeldía de los jóvenes que se



atreveron a protestar. Se ofusca por el poco respeto que mostraron ante la trayectoria del dramaturgo, y lo adjudica a sus ansias de atención. Pero lo cierto es que además del mérito puntual del premio otorgado por la Real Academia de las Ciencias sueca, el deslucido Echegaray podía ser protegido por un eximio lector como Menéndez Pelayo, por un conservador católico y monárquico, porque su teatro se había posicionado en algo así como el último nexo de continuidad con un pasado teatral que el tradicionalismo español –de cualquier signo político que fuese– podía identificar aún con el centro de un canon nacionalista e identitario. Tal es así, que hasta el tibio liberalismo de un periódico como *La Vanguardia* fundaría años más tarde la necrológica del autor en el sorprendente paralelo con Lope de Vega. Dice Miguel Oliver en la reseña que aquel diario publicara el 16 de septiembre de 1916:

(...) con qué exasperada reacción españolista y de puro siglo XVII desarrolló la nueva fase de su talento. Cerca de veinticinco años, desde 1874 a 1897, duró este paroxismo sobre la escena española; y aún para desalojarlo y barrerlo del todo fue preciso que soplara del Norte la gran ráfaga de Ibsen, señal de dispersión en casi todos los países, para las dramaturgias híbridas o vacilantes entre las últimas derivaciones del romanticismo y la fugaz y abortada tendencia naturalista que el teatro rechazó totalmente.

Durante un cuarto de siglo asistieron los espectadores a la resurrección de un portento de facilidad, improvisación y abundancia no conocido desde los días de Lope de Vega. También se habló allá por 1885 del nuevo Monstruo y del Fénix redivivo. [...] Era la vuelta de una de aquellas figuras del «siglo de oro» que se alzaron con la monarquía cómica y que, mientras les quedaba aliento para sostener una pluma en la mano, no dejaban pasar ante las candilejas otra copia que la suya. [...] De haber comenzado a los diez y ocho años su labor, como Lope, y no a los cuarenta y tantos, sus obras hubieran pasado también de mil y quinientas... (*La Vanguardia*, 16/9/1916)

E incluso añade luego Oliver que no sólo en lo exterior fue Echegaray “la reaparición del siglo XVII”, sino también en el sentido interno y espiritual, aún cuando sus contemporáneos lo vieran en repetidas oportunidades como un “portento de la modernidad”. Oliver insiste que sólo incorporó “un poco de conceptismo krausista al



conceptismo del seiscientos”, pero que tuvo muy poco de su tiempo porque “en todo lo demás fue una completa reacción, un claro y terminante retorno a la pura dramaturgia de los Felipes” (*La Vanguardia*, 16/9/1916).

Que Oliver, como ciertos noventayochistas, rechazaran el elogio a este autor, es tan orgánico como que sus pares de la Restauración monárquica lo vieran en cambio como el campeón de la modernidad, como el único genio capaz de conjugar en las tablas tradición y novedad literaria. En un momento de crisis política, de agonía irremediable del sueño imperial, los estertores geográficos de la identidad nacional encuentran en el teatro la compensación de una supervivencia dorada, una obra que reitera en el presente el esplendor estético y prolífico de los siglos áureos. Y Clarín, en este sentido, no pudo ser un intérprete de excepción. Con toda su lucidez crítica, con su ironía y sus reparos, la valoración que expresó con respecto a la producción y a la figura de Echegaray es explicativa de su bifrontalidad entre pasado y futuro, posición que lo conduciría a un cúmulo de contradicciones.

2.

Sin embargo, no careció de matices su adhesión al nuevo Fénix –o si se opta por la variante más liberal, su admiración por el heredero de Calderón–. Voy a detenerme para ejemplificar el caso en tres momentos distantes que a su vez demuestran las distinciones que hay entre el pensamiento dramático de Clarín plasmado en el género expositivo, y el que se registra de modo agudo y risueño cuando se vuelca en su narrativa.

En primer lugar, quisiera mencionar la reseña publicada en *Solos* (de 1881) que Alas escribe en torno a *Mar sin orillas*, obra de Echegaray estrenada por Calvo en 1879. “Podrá ser malo el teatro de Echegaray, pero es lo cierto que ya no tenemos otro” (Alas, 1971: 122), menciona Clarín, y pone en valor una y otra vez el esfuerzo del dramaturgo por “ensanchar los moldes” del teatro español, encaminando a sus espectadores hacia nuevos y más anchos horizontes. Resulta paradójico que esto sea así, sobre todo porque la crítica comienza con la alusión de que son bien conocidos los territorios que ensancha el drama de Echegaray, y que se encuentran más bien en el pasado:

Digna es de elogio, cuando la fuerza la acompaña, la empresa de ensanchar los límites en que nuestro teatro nacional, el más rico de los románticos, sin excepción del inglés, se va encerrando, más de cada vez,



hasta amenazar ahogarse entre las cuatro paredes en que ingenios y críticos comineros pretenden aprisionarle: ¡a él!, ¡al teatro español, que hallando estrecho el mundo inventaba regiones, idealizaba las conocidas, exploraba las islas encantadas, trasponía mares y continentes, escalaba el cielo, llevaba [...] a todas las razas, y a todas las clases el ropaje de púrpura y oro que se llama el verso, jamás igualado, de Calderón y Lope! (120)

Es notable, así, como Echegaray se asemeja no sólo a los clásicos áureos, sino que gracias a la mirada clariniana se eleva por encima de la media del romanticismo tardío, tornándose su teatro en un símil de la antigua expansión colonial en franco retraimiento por entonces. Alas menciona la imposibilidad de comparar la riqueza del teatro antiguo con el de sus poetas contemporáneos, pero no puede escapar a la tentación. La defensa de Echegaray pasa por volver novedad la reivindicación de modelos clásicos que el dramaturgo supo forzar bastante más allá de sus posibilidades. De hecho, *Mar sin orillas* es un drama en verso dividido en tres actos. Narra la historia de Leonardo de Aguilar, hijo de un primer matrimonio de la marquesa de Castro, que renuncia a su hogar por repudiar el hecho de que su madre no hubiera guardado el debido respeto a su viudez y hubiera contraído nuevo matrimonio. Es significativo que Alas perciba el aire shakesperiano del protagonista y señale que va “triste con la tristeza de Hamlet, pero sin planes de venganza: nada más que desolado” (125). En la pieza, Leonardo se re-encuentra con su hermano Camilo, aventurero que había dejado el hogar ya en vida de su padre, aunque rápidamente ambos vuelven a separarse. Mientras tanto, Leonor, una pobre huérfana que fuera engañada y vendida a unos libertinos, trata de escapar de ellos siendo rechazada por los marqueses, salvada por Camilo, y hallada y protegida luego por el propio Leonardo. Con este huyen lejos, donde al correr de la obra y apenas concretado el matrimonio, llegará la marquesa para cuestionar una unión que considera primero peligrosa y luego inadmisibile al reconocer en Leonor a aquella muchacha que le había solicitado socorro tras escapar del lupanar. La situación se tensa hasta enfrentar a los recientes desposados: Leonardo le pregunta a Leonor si es verdad lo que su madre dice, si efectivamente aquella noche en la cual él la encontró, ella había huido de una mala casa. Asediada, la joven no puede defenderse y Leonardo la obliga a arrojarle al mar, lugar donde él también perecerá cuando una carta de su difunto hermano le revele tardíamente la inocencia de su mujer.



Clarín entiende que la obra tiene debilidades, que cae por momentos en una “cháchara molesta” que podría evitarse, que es necesario el anacronismo de un concepto pretérito de honra –algo perimido en la modernidad– para poder aceptar la acción. Pero rescata con énfasis dos elementos técnicos de suma importancia. Por un lado el “efecto”, “como son de efecto” –dice– “las situaciones culminantes y ya inmortales de los mejores dramas del teatro romántico, y aún del clásico, que en esto no se diferencian” (132). Y en segundo lugar, el “carácter”: Alas concibe que el drama es la “*poesía plena* de la humanidad” (134) y por tal lo que interesa ante todo es la resultante de las propiedades humanas, como fuerza, en la convivencia social, influidas por el medio en que obran” (134). Por esto, y a pesar del matiz “naturalista” que le imprime a su lectura, Clarín rescata el carácter de Leonardo como objeto dramático modernizador, e invita a pensar en su complejidad comparándolo con clásicos pasados como *Hamlet* u *Orestes*, e incitando a creer paradójicamente que “el teatro más perfecto será aquel en que el elemento de realidad, que a imitación de la vida tiene que intervenir, [...] parezca como arrancado de la vida misma” (135).

Dos cosas destaco de este texto para poder avanzar: primero, la defensa de Echegaray ante los excesos de una crítica que según Clarín peca de ciclotimia al elevarlo como restaurador o clásico resurrecto y acusarlo luego de caduco; y por otra parte, la metáfora hamletiana como una trampa significativa dentro de un drama burgués incapaz de hallar su forma y su acción si no es en la inmovilidad del pasado, de pensarse desde el pasado. No es descabellado recordar acá la lúcida impresión de Brecht con respecto a *Hamlet* en su *Breviario de estética teatral*: el príncipe Hamlet es un joven que ha ido a Wittemberg para cultivarse, pero aplica bastante mal lo que la universidad le enseñó con respecto a la razón moderna. “Frente a una praxis irracional” –señala Brecht–, “la razón no es justamente práctica” (Brecht, 1963: 58): Hamlet no puede tomar venganza porque sólo puede pensarse. Las intrigas políticas se lo fagocitan, la duda lo inmoviliza, no puede pasar a la acción. Algo similar pasa con el Leonardo de Echegaray, pero llevado a un extremo de parálisis tan notorio que Clarín lo describe como moderno sin darse cuenta de que es reflejo de una dramaturgia fallida: este Hamlet ni siquiera tiene deseos de venganza. Algo similar a lo que le ocurre a Echegaray cuando Alas lo llama a prologar casualmente el libro *So/los* donde se encuentra la reseña de su obra. Porque el dramaturgo dice allí de manera explícita la tentación que le ocasionó su chance de juzgar a un crítico. Dice:



Óiganme en confesión, y cállenlo luego los que me lean; mi primer impulso fue el de la venganza: ojo por ojo; golpe por golpe; dentellada por mordedura.

Pero vino después la razón, señora tan respetable como fría, y murmuró a mi oído palabras tan razonables como tuyas. Que si hay críticos, me dijo, que merecen encontrarse con otros como ellos, los hay también de saber y de conciencia. (Echegaray, 1971: 11).

Y continúa con un elogio indeciso que nada informa sobre el libro sino simple la sugerencia de que debe leerse.

Este rodeo hamletiano puede leerse como una proyección simbólica de lo que pasa entre el autor Echegaray, su producción y el público (ya sea crítico o espectador). La duda paralizante entre tradición y modernidad, la reflexión indecisa sobre el modelo áureo o la revitalización francesa y hasta ibseniana, parece degradar los resultados genuinos de la escena española por entonces. La crítica clariniana cavila, y como Echegaray, como el protagonista de su obra, como Hamlet mismo, se piensa hasta caer en la parálisis indecisa. El respeto bifronte se acerca a la duda: entorpece la praxis y la aquieta.

3.

Tal es así, que el propio Clarín parece burlarse de ese hábito cuando en un género mucho más cómodo para tal objetivo logra satirizar el snobismo crítico de un público que persistía en la indecisión entre la moda teatral y el pensamiento replicante, vacío de razón. En 1884 (año también de *La Regenta*), escribe un cuento que se titula “El hombre de los estrenos” –publicado en *Pipá*–. Allí, el narrador –crítico de teatro– conoce en una fonda a don Remigio Cornelia, hombre que “no podía pasar sin leer todo, absolutamente todo lo que decía la prensa acerca de un drama al día siguiente del estreno; leía, comparaba, juzgaba; no había mayor placer” (Alas, 2005: 91). De este sujeto, más interesado en el discurso sobre el teatro que en el teatro mismo –una especie de hipérbole burlesca de la crítica–, me interesa señalar acá sólo su vínculo con las obras de Echegaray. Al inicio del relato explica el narrador:

Antes de tratarme era enemigo de Echegaray. Me confesó que era de los que gritaron «¡Fuera!» la noche del estreno de *Mar sin orillas*. También me confesó que cuando iba al teatro por su dinero no tenía criterio fijo; solía



arrimarse disimuladamente a los grupos de críticos que disputaban; y si había entusiasmo en la sala y en los pasillos, se metía en medio del corro a que acudía, sin disimulo. (93)

Según el narrador, Remigio Cornelio era partidario del teatro “moral y optimista”, de un drama que debía resultar “edificante”, pero su opinión cambia rápidamente:

Era yo –y sigo siendo, aunque más prudente– muy entusiástico partidario del teatro de Echegaray; y mi buen Remigio, sea porque creía pagarme así las butacas, o por conciencia, se convirtió en un defensor temerario e imprudentísimo de mis aficiones. (93)

El juicio vacío de Remigio, en el vaivén dudoso de su gusto, rechaza ahora la moralidad y se torna la pesadilla misma de un autor a quien aplaude para hacerlo salir cinco o seis veces por noche. No durará mucho, de todos modos, su nueva adhesión. El cuento lleva a Remigio a afrontar un pleito y a oscilar por eso entre Madrid y Cuenca. Los tribunales resultan más feroces que en la ficción. Una mezcla de abulia y *snobismo* lo vuelca así al naturalismo. Desdeña entonces el idealismo romántico, diciendo: “...cuando se la *birlan* o le pisan el callo de que dejo hecho mérito, ¿prorrumpes usted en décimas calderonianas ni se acuerda para nada de que hay fango en la tierra y de que el crimen es un lodazal?” (99). “Ya no le entusiasmaba Echegaray” (97), menciona el narrador, y agrega: “No pensaba más que en *la realidad*” (99).

Remigio Cornelia no será el único que siga este itinerario hacia el realismo. El propio Echegaray estrena años después, en 1891, *Mariana*, drama en tres actos y un epílogo, pero esta vez en prosa. A raíz de una controversia por el premio Cortina, Alas escribe en 1893 una reseña del drama realizado por la compañía de Wenceslao Bueno. *Mariana* pertenece a otra etapa de la producción de su autor: cuenta la historia de una viuda que es pretendida por el joven Daniel, quien resulta ser casualmente hijo de un aventurero que habría convencido a la madre de Mariana de huir, para hacerla morir después en la miseria. Ella toma venganza en el inocente joven, rechaza su amor y se casa con un general. La obra abunda en alusiones a los celos y a la venganza, a *Otelo* y a *El médico de su honra*. Mariana, arrepentida finalmente ante la



bondad de Daniel, se hará matar por su propio marido. Una vez más, la acción reflexiva sólo lleva a la obsesión por el suicidio.

4.

Lo que resulta notable es cómo Alas opera en esta crítica con un estilo bastante cercano al personaje que parodiara años antes. Celebra lo que es claramente un melodrama como si se tratara de un paso valioso hacia el realismo:

No es *Mariana* una pica en Flandes, llamando Flandes al teatro *nuevo*, en consonancia con las tendencias y pruritos de la poesía y del arte en general según son en nuestro *último décimo...* de siglo; los moldes (y vaya por moldes) de *Mariana* son viejos; son muy parecidos a los que han servido a Dumas, hijo, para hacer tantos primores de psicología social y de psicología femenil; pero debe notarse que lo que no es nuevo en absoluto puede serlo relativamente; y en efecto con relación al teatro español hay cierta novedad en *Mariana*, que si no es el drama *realmente* realista que se busca, es el drama psicológico al que estamos aquí poco acostumbrados. (Alas, 2008: 804)

“El Mesías del teatro por el que suspira Zola” (805) no ha llegado, afirma Clarín, pero insiste en las delicadezas psicológicas de Echegaray y en la virtud de un arte que sigue siendo “verdadero” aún cuando no sea todavía “*realmente* realista”. Como Remigio Cornelio, este Alas de 1893 está ya interesado sólo en la *realidad* y no tanto en la idealidad tardorromántica y clásica. Su elogio al nuevo teatro de Echegaray no debería aislarse de lo que pasaría al año siguiente: el intento del propio Clarín por conquistar las tablas con *Teresa*, pieza obediente de cierto realismo costumbrista, con algunos matices de tibio naturalismo. La modernización de la escena española, sin embargo, se haría esperar: el estreno clariniano duraría sólo dos días en cartel y en el programa doble que su obra compartiera con *La dama boba*, los aplausos serían todos para Lope de Vega.

Bibliografía

ALAS, Leopoldo (1971). “*Mar sin orillas* (Echegaray)”, en *Solos*, Madrid: Alianza Ed., 120-137.



- ALAS, Leopoldo (2008). "El hombre de los estrenos", en *Obras completas*, tomo II, Madrid, RBA Ed., 89-101.
- ALAS, Leopoldo (2008) "La Academia Española y el premio Cortina", en *Obras completas*, tomo II, Madrid, RBA Ed., 802-805.
- BRECHT, Bertolt (1963). *Breviario de estética teatral*, Buenos Aires, La Rosa Blindada ed.
- ECHEGARAY, José (1924). *Mar sin orillas*, Buenos Aires, Colección Teatro Clásico, Suplemento s/n.
- ECHEGARAY, José (1926). *Mariana*, Buenos Aires, Colección Teatro Clásico, Suplemento nº 131.
- ECHEGARAY, José (1971). "Cuatro palabras a manera de prólogo", en *Solos*, Madrid, Alianza Ed., 9-13.
- GARCÍA BLANCO, Manuel (1965). "Clarín y Unamuno", *En torno a Unamuno*, Madrid, Taurus, 183-208.
- GÓMEZ DE BAQUERO, Eduardo (1905). "Crónica literaria: el homenaje a Echegaray". *La España moderna*, 195, 162-172.
- HERNÁNDEZ, Librada (1992). "Clarín, Galdós y Pardo Bazán frente al teatro de José Echegaray", en *Anales de Literatura Española*, núm. 8 (1992), Alicante, Universidad, Departamento de Literatura Española, 95-108.
- OLEZA, Joan (2001). "Clarín y la tradición literaria", en *Ínsula. Revista de Ciencias y Letras*, 659, 11/2001.

Datos del autor

Doctor en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Investigador asistente del CONICET, desarrolla su estudio sobre "Leopoldo Alas 'Clarín' frente al teatro del Siglo de Oro: afirmación crítica e ironía narrativa en su apreciación del drama barroco", radicado en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Integrante de proyectos grupales UBACYT y PIP sobre literatura áurea e historia literaria. Es docente de la cátedra de Literatura Española II en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Por su trabajo como dramaturgo ha obtenido el primer lugar en el Concurso Nacional de Dramaturgia (Instituto Nacional del Teatro), y ha sido reconocido con los premios Germán Rozenmacher de Nueva Dramaturgia (Festival Internacional de Buenos Aires / C.C. Rojas – UBA), Teatro XXI y Teatro del Mundo, entre otros.