

Leopoldo Alas frente al teatro áureo: estrategias de la crítica clariniana para la modernización dramática

por Mariano Saba
(Universidad de Buenos Aires - CONICET)

RESUMEN

Como crítico privilegiado dentro del contexto de fines del siglo XIX, Leopoldo Alas no pudo evitar cierta toma de posición con respecto a la herencia del Siglo de Oro. Este tema irradia una serie de interrogantes vinculados a temas diversos que ayudan también a sondear la postura de Clarín en torno a la praxis dramática y a sus referentes pretéritos; a la tensión entre el acervo dramático tradicional y la aparente “modernización” naturalista; y a la ambigua caracterización del drama barroco por medio de la metáfora recurrente de la “enfermedad”.

LEOPOLDO ALAS - SIGLO DE ORO – CRÍTICA – NATURALISMO – ENFERMEDAD

Leopoldo Alas fue probablemente uno de los críticos más influyentes sobre la actualidad literaria de su momento. Entre sus intereses tuvo sin duda un lugar privilegiado el teatro español de su momento, pero sobre todo la conciencia del declive que el drama de aquel tiempo exhibía con respecto al esplendor de la tradición española ligada al canon áureo. En este sentido, cabe destacar los modos en que el discurso crítico de Clarín proyectó la tensión inocultable entre el legado teatral del Siglo de Oro y la modernización de los modelos naturalistas.

La recurrente mención del conflicto entre el canon barroco y la decadencia del teatro decimonónico finisecular, aparece ya en el artículo “Del teatro”, que publica Alas en el volumen de 1881, *Solos de clarín*. Allí expresa claramente que nadie como él “ama y admira aquel teatro del siglo XVII, honor y gloria nuestra, palacio de la poesía sostenido en lo más alto del Parnaso” (Alas 1971: 53), y añade: “Cada vez que Calderón, Lope o Tirso, Alarcón, Rojas o Moreto hablan en nuestros coliseos, siente el alma el orgullo noble del patriotismo, y pareceme que aún somos los españoles los señores del mundo” (54). En un tópico que será común a su mirada sobre el canon tradicional, Clarín piensa al poeta áureo de manera análoga al conquistador: “¡Cuánto fecundo, nuevo y rico imaginar! Qué ir y venir por espacios soñados, pero deslumbrantes; cada poeta de estos es un Colón que descubre un mundo...” (54). Y sin embargo, y a pesar del elogio, el teatro áureo quedará opacado en este trabajo de Alas frente al modelo renovador del drama contemporáneo francés, aquel mismo que Zola había reconocido como valioso aunque todavía no consiguiera la justa fórmula naturalista para las tablas. Alas lo afirma con precisión cuando opina sobre el teatro del Siglo de Oro: “Todo eso es divina poesía, tan real y legítima poesía como la más hermosa y más humana; pero nada de eso es lo que hoy ha de buscar la musa dramática, si quiere atraer de nuevo la atención del público que la abandona” (54).

En este sentido, no puede tomarse a la ligera la sutileza de las persistentes estrategias de Clarín para modificar las referencias canónicas ante la decadencia dramática de España. En primer lugar, por tratarse en su caso de un crítico de “actualidad”, cuya especificidad reconoce como vedada la erudición sobre el pasado literario español; y en segundo lugar porque -como ocurre incluso hasta bien entrado el siglo XX-, cualquier opinión desfavorecedora de la actualidad del barroco podía ser vista por entonces como un ataque solapado ya no a la caducidad de una estética sino al sentido mismo del fervor nacionalista español. Por esto, el desplazamiento del Siglo de Oro como modelo dramático privilegiado, es oblicuo en Clarín. Y sin embargo, eso que la propia cultura conservadora de mediados y fines del siglo XIX había legitimado en la centralidad de Lope -sobre todo a partir del canon pelayano-, no puede circunscribirse tan sólo a un origen anti-liberal. Muy por el contrario, el ensayo *Rafael Calvo y el teatro español*, que Alas publica en 1890, no sólo es una pieza única de su apreciación crítica sobre el teatro del Siglo de Oro, sino que además actualiza ya por ese tiempo, y desde su supuesta óptica progresista, la contienda metafórica entre pasado literario y renovación dramática dentro de las complejas lógicas naturalistas que se basan en las imágenes de la herencia y de la enfermedad.

Explica Clarín en el texto que le dedica a Rafael Calvo que la biblioteca se ha ido tornando tumba del teatro clásico español:

El teatro español... es también una gran idea que se va muriendo en la conciencia del pueblo y en las propias encarnaciones. En el ritmo del verso dramático español antiguo (no en el de este

siglo) había un singularísimo encanto; hecho de gallardía musical, de fresca y valiente armonía, que cantando, pintaba el ancho, hermoso mundo, la pasión, la fuerza; que hablaba del amor con sutileza teológica, quinta esencia de voluptuosidad reflexiva y saboreada gota a gota; hablaba de la patria y de sus triunfos brillantes con arrogancia graciosa; y el amor, la vanidad, la alegría, la nobleza, el idealismo, iban saltando por el cauce sonoro del romance, la redondilla y la quintilla, la décima y la silva, en cascadas de sílabas eufónicas, brincando en los acentos y en las misteriosas cesuras, mitad música, mitad idea... Pero aquel verso español no se había hecho para dormir prensado en las frías columnas de Rivadeneira, donde es a su verdadera íntima esencia, lo que son las patas de araña del pentagrama a las notas aladas de Rossini. (Alas 2000)¹

Clarín exclama que “al verso hay que decirlo, y declamarlo, y *representarlo*”, y que en esa misión “auxiliar” del actor deben transparentarse todos los primores de lo que interpreta: “el cómico es al poeta, lo que la atmósfera al sol: cuanto más diáfanos, mejores; todo en ellos es asunto de pureza; no tienen más que dejar pasar la luz, la hermosura” (Alas 2000). En ese contexto, Rafael Calvo se eleva como un *médium* infrecuente de las glorias literarias del pasado. De hecho llega a decir que “jamás ha habido en Madrid una compañía de cómicos buenos”, pero que en cambio, “si no hemos tenido jamás una compañía que pudiera hacernos ver una comedia de Calderón *tal como ella es*, hemos tenido algunos, poquísimos, actores y actrices que supieron, unos en un tiempo otros en otro, enseñarnos la verdad de lo que era tal o cual personaje” (Alas 2000). Y remata con la conciencia de un símbolo cuyo significado polimorfo va a ocuparme especialmente:

Uno de estos contadísimos cómicos buenos era Rafael Calvo: su mérito superior era hacernos oír la música viva de ese verso castellano de nuestro teatro glorioso. Y Calvo acaba de morir en Cádiz, comido por la viruela. La triste realidad es un terrible poeta realista: Calvo, la última cuerda de la lira del teatro más idealista, más *lírico*, la voz del idealismo más aéreo... ha muerto como *Naná*, la heroína de la novela más naturalista. Sí, la realidad aunque *realista*, es poeta porque hasta tiene sus simbolismos: parece que la viruela, al envenenar la sangre de Calvo, pudrió la sangre de Segismundo, de Mireno, *El Vergonzoso en Palacio*; de Federico, el de *El castigo sin venganza*; del hábil amante de *El desdén con el desdén*. ¿Dónde está ahora el artista que en su voz, llena de fiebre, vibrada, algo rimbombante, enfática en la pasión, pero armónica, intensamente expresiva del ritmo interior de la idea, tenía un símbolo de las inefables bellezas de nuestra inspiración dramática de los siglos de oro? Está en el sepulcro y en el recuerdo impotente de sus admiradores... (Alas 2000)

La imagen es de un simbolismo elocuente: el cuerpo de Calvo, donde había logrado sobrevivir la tradición teatral áurea, es arrasado por la enfermedad prototípica de la ficción naturalista. Lo paradójico es justamente esa construcción de lector que hace Clarín ante la muerte del actor, donde explica el símbolo del agónico fin del legado áureo sin poder escapar de la articulación crítica del campo metafórico de la enfermedad y de la aparición recurrente de esas imágenes patógenas tan propias del naturalismo ficcional. En el análisis que Alas propone sobre la patología simbólica del intérprete fallecido estalla una vez más el campo de lo enfermizo y hasta de lo fétido, abriendo un eje crítico muy presente en la recepción clariniana del legado teatral del Siglo de Oro. Me refiero al vector que señala una tensión compleja entre la tradición heredada y la renovación moderna (“filo-naturalista”) como “deuda”, o incluso como “afección”. En esta línea, entonces, se vincula al pasado literario con la caída típicamente naturalista del cuerpo “tomado” por la enfermedad. En su folleto de 1890, Clarín enuncia con evidente melancolía que Calvo

...está en el sepulcro, y con él desvanecidas en larvas de la memoria las encarnaciones plásticas de aquellos seres extranaturales en lo accidental, puramente humanos en el fondo del alma, que sirvieron a nuestros grandes poetas dramáticos para transparentar uno de los más bellos, más fuertes, más luminosos ideales que brotaron en la gran primavera humana que se llamó Renacimiento. (Alas 2000)

Si la realidad es un poeta realista, me atrevo a arriesgar que Alas está muy cerca de lo real. La putrefacción del cuerpo de Calvo -las “larvas”- trascienden la carne y “desvanecen” incluso las criaturas ficcionales que constituyen el territorio del drama barroco. Calvo es *Naná*, curiosa y paradójicamente, pero no tanto. Porque como en la heroína de la novela -y esto es lo que Alas pasa por alto de manera tal vez

¹ Se sigue edición electrónica sin paginación pero con herramientas de búsqueda en la web referida.

inconsciente, tal vez intencionada- organiza con su trágica muerte el destino trunco de algo que la excede por mucho: del Imperio, del sueño imperial en riesgo de un Napoleón III asediado por las fuerzas republicanas. Calvo es *Naná* no sólo por la coincidencia del mal que los condena a ambos a la muerte, de un lado y del otro de la ficción -con esa facilidad clariniana para percibir de modo fluido la circulación de enfermedades entre lo real y lo que no lo es-. Calvo es *Naná* porque en su cuerpo “traslúcido” supo interpretar el tesoro literario del pasado imperial sobre el que se abate ahora un sinfín de calamidades. Calvo muere y en el interior de su cuerpo muere la literatura dramática del Imperio: la música del teatro áureo calla en el silencio del actor moribundo. Clarín afirma que en este sentido hasta Vico era inferior a Calvo:

La manera romántica, antigua y moderna; la tendencia lírica, que siempre serán en un teatro genuinamente español elementos principales, tenían el mejor intérprete en Calvo, el cual a fuerza de *cantar el modo calderoniano*, había llegado a ser como esos instrumentos de músicos célebres, de que nos habla Guyau, que, según el crítico francés, porque han estado largo tiempo en manos de los grandes maestros, guardan algo de ellos para siempre. (Alas 2000)

El crítico Clarín evoca la muerte de Calvo y en su silencio registra el callamiento de la más emblemática tradición teatral áurea, aquella que fue símbolo del Imperio cuyo declive llegará hasta el fin del siglo XIX. También *Naná* muere y su silencio contrasta con el griterío que afuera persiste y que denota el declive imperial. El cuerpo de Calvo, carcomido por la viruela, es el último reducto vital del teatro del Siglo de Oro: se trata de un símbolo que trasciende la casualidad y Alas lo afirma más avanzado el folleto. Se trata de una “deuda” con el pasado, de una “herencia” controversial al mejor estilo ibseniano: “me atrevo a sostener”, dice, “que el siglo XIX no ha dado a España un renacimiento dramático que podamos ofrecer al estudio y a la admiración de los extranjeros, como descendiente legítimo del gran teatro que es admirado en todos los países de alguna cultura estética, al igual de los más famosos teatros” (Alas 2000)². Clarín se burla de aquellos que como Cañete conciben y recuerdan el romanticismo teatral español -y el moderado realismo que le siguió- como “un florecimiento de la escena de Lope y de Calderón”... Y agrega: “La comparación de lo que ven con lo que recuerdan o dicen recordar, debe de ser contraste de efecto apocalíptico, de danza de la muerte. *Esto*, ya más que la podredumbre, debe de figurárseles la orgía de gusanos que han devorado el cadáver del teatro español” (Alas 2000). El teatro decimonónico español -y más aún el finisecular- no hereda según Alas la genialidad de su predecesor áureo. Juzga absurdo el desesperado intento de la crítica de parangonar el declive del drama español con las glorias del imperio cultural: parece reírse amargamente de que se compare a Rubí o a Eguílaz con Lope de Vega o Calderón. Y concluye, como si la idea en su máxima generalidad pudiera extraerse claramente del cuerpo devastado de Calvo:

...lo que yo quiero decir es que el estudio imparcial, sereno y reflexivo, y hecho con atención asidua al buen gusto y al sentido común, no me permite reconocer en el teatro español del siglo XIX una gran obra colectiva, un renacimiento *nacional* de literatura dramática, en que poetas, críticos, público y ambiente social concurren a dar al espíritu español el tinte especial que le señala con esa particular tendencia del genio patrio en el siglo XVII... (Alas 2000)

Pareciera que una de las pocas certezas en la actualización de esa continuidad con el teatro genuino y nacional debía buscarse en el actor Rafael Calvo: no en la literatura dramática de su tiempo sólo sacudida por “chispazos” azarosos de belleza dramática (*El Trovador, Don Álvaro, Don Juan*), ni tampoco en esos “caciques de escenario” que, tal como dice Clarín, “llegaban a la monotonía, a la exageración y al amaneramiento, infestaban con esta peste a todos los cómicos de su compañía, y de esperanzas de un verdadero teatro nacional, se convertían en focos de infección” (Alas 2000). Puede haber algo bueno en lo que se escribe, sospecha Clarín, pero “el olor del potaje predomina, y da náuseas y tristeza al estómago” (Alas 2000).

² Casualmente, ya en su escrito de 1881, “El naturalismo en el teatro”, Zola había generalizado la misma cuestión al subrayar el desfase genérico de la modernidad: “El espíritu del siglo XIX, con su retorno a la naturaleza, con su necesidad de investigación exacta, iba a abandonar la escena, en la que le molestaban demasiados convencionalismos, para afirmarse en la novela (...). Si el siglo XVII fue el siglo del teatro, el siglo XIX será el siglo de la novela” (Zola 2002: 181-182). Y aunque augure que el teatro futuro será naturalista o no será, sus especulaciones para la “fórmula” de ese teatro acarrearán un estigma retrospectivo del cual Alas también sería víctima. De hecho, la única estrategia inmediata que Zola encuentra para la modernización del drama es volver al pasado con las herramientas científicas del presente: “En una palabra”, dice, “la fórmula clásica me parece buena con la condición de que se utilice el método científico para estudiar la sociedad actual, como la química estudia los cuerpos y sus propiedades” (186).

A través de Calvo y de su muerte, el crítico Clarín -que curiosamente se resistiera a la ortodoxia naturalista- consigue reponer las características del declive dramático español sólo a través de enmarcarlo en unas coordenadas extremas del naturalismo más clásico. Calvo es Naná *también* por la “viruela”, por la referencia inexcusable de una enfermedad que a través de la novela de Zola se torna nodo simbólico del naturalismo: de la estética renovadora, experimentalista y moderna del naturalismo. La viruela no es un elemento accidental en *Naná*: Zola la utiliza para uno de los remates más encarnizados de la novelística del siglo XIX. La viruela es el arma secreta que le sirve para asestar su golpe final a una protagonista cuya fatalidad, ante todo, refuerza la idea de un destino moral capaz de cobrarse las deudas de cualquier exceso materialista, de la lascivia y del puro interés.

Consciente del pulso de su obra, y como si se tratara del último movimiento de una sinfonía, Zola parece acudir a un ritmo final que resulta contrastante con la detenida introducción de su novela. El vocerío final del relato, que convoca a marchar hacia Berlín, determina el estrépito de los últimos sucesos de la fábula: el *tempo* se acelera y la narración comienza a saldar deudas informativas que tienen por objetivo robustecer los datos necesarios para sostener la moralidad de la conclusión. Naná yace en un hotel pagado por su némesis, la actriz Rosa Mignon, quien tal vez por un miedo reflejo es la única que accede a cuidarla en su estadio terminal. El lector desconoce los orígenes de este abrupto asalto de la enfermedad y la exigencia naturalista de la historia rápidamente compensa esa falta. Luego de su última excentricidad -la más literal quizás-, Naná ha vuelto de una pródiga estancia en Rusia. En viaje a lo que sería su última visita, Lucy narra a otras de las antiguas compañeras de Naná, el modo en que contrajo el mal. Una vez más, la herencia como tema encarna en la trama, y es literalmente el hijo, ese hijo pequeño, siempre abandonado, siempre ausente y frágil, el que la condena. Si la realidad es un gran escritor realista, la ficción usa el destino como cobrador de deudas. Explica el personaje de Zola:

Naná llega de Rusia, no sé por qué, tal vez una disputa con su príncipe... ¡Bueno!, cae sobre su pequeño, que tenía la viruela; el pequeño muere al día siguiente, y ella se agarra con la tía a propósito del dinero que debía enviarle y del que la otra nunca ha visto un céntimo... Parece que el niño murió de eso; un niño abandonado y mal cuidado... ¡Muy bien! Naná se larga ya a un hotel y después tropieza con Mignon... De improviso se siente indispuesta, tiene escalofríos, náuseas, y Mignon la conduce a su casa, prometiéndole velar sus asuntos... (Zola 1963: 1011)

La fatalidad se conjura contra los errores del pasado y la ley de Ibsen se cumple también acá pero con la significativa inversión del contagio. Como ocurre en *Espectros* (obra modélica del naturalismo teatral que obsesionó también a Clarín), la culpa de los padres cae sobre los hijos, pero es el hijo quien condena a su madre a través del contacto. La viruela es el estigma paradójico de una moralidad dañada que se cobra sus lesiones en el cuerpo inocente del hijo de Naná. Las compañeras de Naná quieren “ver” (sus viejos amantes, por el contrario, prefieren la distancia): Lucy dice que una vez enterada, “inmediatamente he querido ver” (1011); una vez fallecida, y mientras en la caldeada alcoba velan entre todas su cama rodeada de cortinas, el narrador menciona que “cierta necesidad de ver las tenía clavadas sobre la alfombra”. Cualquier lector del texto podrá recordar la aparición primera del personaje sobre un escenario: “desnuda, sí, con una tranquila audacia, segura de la omnipotencia de su carne” (565). Queda lejos el inicio donde se decía que su cara sonreía, pero “con una sonrisa devorahombres” (565). La ansiedad apunta a acicatear el deseo esperable del lector de “ver” él mismo la devastación de ese rostro. Pero nada augura la bestial revancha simbólica que el narrador manipula sobre el destino moral y el rostro cadavérico de Naná cuando describe:

Era un osario, un montón de humores y de sangre, una paletada de carne putrefacta, arrojada allí sobre un colchón. Las pústulas habían invadido toda la cara, tocándose unas a otras; y marchitas, hundidas, con su agrisado aspecto de lodo, parecían ya un enmohecimiento de la tierra sobre aquella papilla informe, donde ya no existían rasgos... Y sobre aquella máscara horrible y grotesca de la nada, los cabellos, los hermosos cabellos, conservando sus reflejos de sol, corrían como chorros de oro. Venus se descomponía. Parecía que el virus recogido por ella en el arroyo de las calles, sobre las carroñas toleradas, ese fermento con que había emponzoñado a un pueblo, acababa de subírsele al rostro y lo había podrido. (1027)

Se trata de la putrefacción patógena del rostro, de la consecuencia de una obra que según el propio narrador era comparable a la de la mosca, la cual “escapada de la basura de los arrabales, llevando el fermento de las podredumbres sociales, había envenenado a aquellos hombres sólo con posarse sobre ellos” (1008). La cara devastada de la pestífera Naná: esa es la imagen que el crítico Clarín elige como analogía del

rostro de Calvo, terreno arrasado por la misma “viruela” simbólica, eco ahora también de la puja entre la decadencia del drama moderno y la herencia del teatro áureo. Cabe seguir preguntándose, ¿cuáles son las implicancias de esa comparación, más allá de una filtración epocal que contagiaba a la crítica de imágenes recurrentes en la ficción naturalista? ¿Qué otro sentido produce ya no ligado al eje declinante de lo imperial? Me atrevo a afirmar que Clarín encuentra en las propias estrategias retóricas de ese naturalismo con el que mantenía un controversial vínculo, el atajo más directo para escenificar su idea ambigua sobre el conflicto entre el pasado literario español y sus necesidades de renovación. En la superposición de los rostros de Naná y de Rafael Calvo, el crítico Clarín halla la metáfora más directa y menos lesiva de su opinión bifronte sobre el canon del Siglo de Oro: la añoranza nostálgica de ese esplendor teatral y el implacable acecho de una renovación moderna que no pasaba muchas veces de ser forma excedida e inentendible, deformación manierista y sin sentido: o lo que es lo mismo, “afectación”, “afección”, moda enfermiza e ineludible sin más.

BIBLIOGRAFÍA

Alas, Leopoldo (2000). *Rafael Calvo y el teatro español*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (edición digital basada en la de Madrid, Librería de Fernando Fe, 1890). Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/rafael-calvo-y-el-teatro-espanol--0/>, revisado el 26/4/2015.

Alas, Leopoldo (1971) *Solos de clarín*, Madrid, Alianza.

Zola, Émile (2002). “El naturalismo en el teatro”. *El naturalismo*, Barcelona, Ed. Península, 144-193.

Zola, Émile (1963). *Obras estelares. La taberna. Naná*. Barcelona, Ed. Maucci S. L., 533-1027.