

Alas, el memorioso: poesía, prosa y una contienda clave en su lectura del teatro áureo

Mariano Saba*

CONICET - Universidad de Buenos Aires

Resumen

Para juzgar la actualidad literaria de su época, Leopoldo Alas debió definir una relación con el pasado. En este sentido, la crítica pudo ser para él una especie de custodia para la memoria del canon futuro. Así, el conflicto entre poesía y prosa le sirvió muchas veces como metáfora para mostrar la decadencia de su tiempo y exhibir la melancolía por cierta grandeza pretérita, muchas veces asociada con la poesía dramática del barroco.

Palabras clave: Leopoldo Alas “Clarín” – teatro del Siglo de Oro – canon – crítica – poesía

Alas, the memory man: poetry, prose and a crucial contest in his reading of the Golden Age theater

Abstract

To judge the literary present of his time, Leopoldo Alas had to define a relationship with the past. In this sense, the criticism might be for him a kind of custody for the memory of the future canon. Thus, the conflict between poetry and prose often served him as a metaphor to show the decline of his time and to expose some melancholy for bygone greatness, often associated with dramatic poetry of the Baroque.

Keywords: Leopoldo Alas “Clarín” – Golden Age theater – canon – criticism – poetry

1. A modo de introducción

A lo largo de su producción, Leopoldo Alas desarrolló de manera infatigable una crítica no sólo acerca de su actualidad literaria sino también sobre la manera en que la modernidad debía vincularse con la tradición precedente. En su obra la memoria aparece una y otra vez como auxiliar de ciertas experiencias pasadas que vienen a ordenar la valoración del arte moderno, de su sinceridad o -por el contrario- de su excesivo afán por situarse en los mismos postulados que hicieron legendario al canon pretérito. En este sentido, la alusión recurrente a la tensión entre poesía y prosa surge una y otra vez tanto en sus ensayos como también en sus ficciones. Pero lejos de constituirse como un mero dilema de formalidad, o como una reiterada mención irónica provocada por ciertos estilos poco lúcidos e incluso arcaizantes, el conflicto entre prosa y poesía metaforiza muchas veces la compleja manera en que Clarín pudo apreciar la poesía canónica española, y en particular la del Siglo de Oro, como un acervo modélico e insuperable para la memoria colectiva de la modernidad. Y aún de forma más específica, con respecto a ese canon fundacional de lo barroco, la tensión que Alas indica entre la poesía y la prosa de su tiempo se configura muchas veces como reflejo preciso de su valoración del canon teatral clásico, nodo indiscutible de la versificación áurea.

Como si se tratara de una contrapartida del Funes borgeano, Alas se erige como guardián de una memoria crítica que no puede contenerlo todo y que trabaja a conciencia para desechar lo que no merece trascender en el tiempo. Así puede resultar interesante llevar a cabo un rastreo amplio de algunos señalamientos fundamentales que Clarín esbozó en diversas argumentaciones con relación a la dialéctica tradicional entre prosa y poesía, y al lazo histórico entre esa “memoria canónica” y la urgencia de renovación que exigía su presente. El objeto de la búsqueda sería, claro está, iluminar los modos personales con que Alas incidió dentro de la constitución de la tradición literaria española, su organización y su jerarquía. Y es en esta senda que los postulados clarinianos acerca de la distinción entre prosa y poesía pueden habilitar un salto cualitativo en la comprensión del rol de Alas como lector de la tradición literaria de su país y en particular del teatro barroco como núcleo ineludible del canon nacional decimonónico.

2. Memoria de la prosa y la poesía: un problema de la crítica de Clarín

Podría afirmarse que la crítica clariniana, con cada paso que da hacia su madurez, busca afirmarse como un arte selectivo de la memoria literaria. En esa estrategia, las consideraciones que hace Alas sobre la tradición española y sus tensiones con la renovación moderna suelen aparecer teñidas casi siempre de cierta añoranza por el canon pretérito. Lo enuncia claramente en el tercero de sus folletos literarios aparecido en 1887, *Apolo en Pafos*. Allí, Erato le dice que no desea hablar de poetas pasados: “Te

preguntaba por los nuevos, por la esperanza. ¿Hay en tu tierra esperanza de poetas nuevos?” (Alas 2003: 1017), y el personaje de Clarín responde: “Musa, yo, según me hago viejo, me voy volviendo al pasado. Mi esperanza son Garcilaso, Fray Luis de León, este sobre todos, y otros pocos” (1017). A continuación se describe que la Musa tiembla “estremecida por un recuerdo” (1017), y que confiesa ella también haber vivido enamorada de Luis de León y celosa del cielo cristiano. Tras esto Clarín critica a Herrera por haber querido convertir en religiosas las poesías eróticas de Garcilaso (lo cual denota claramente un *error de memoria*, ya que fue Sebastián de Córdoba quien intentó esa lectura), y reafirma su gusto por convertir las poesías de Fray Luis en profanas. “Mi esperanza está en esos poetas, por lo que a España toca” (1018), arremete Clarín y sitúa el centro de su canon personal en los versos áureos. Ya se verá que, en esta misma línea, no pasará mucho tiempo para que incluya en su pensamiento crítico una valoración semejante y extrema de otros versos barrocos, esta vez los teatrales. Volver al pasado sin evadir el presente: ahí radica el programa melancólico de Alas, en su paradójico afán por modernizar las letras de su tiempo. Sin embargo antes de avanzar conviene -como ya se propuso al inicio- retrotraer la búsqueda al comienzo y notar cómo en Clarín este planteo -que confronta prosa y poesía para desembocar en una valoración destacada del pasado- tenía ya sus presupuestos originarios en escritos de juventud.

Pocos testimonios resultan más esclarecedores del tema aquí tratado que la infinidad de parodias genéricas que ensaya el joven Alas con respecto a la lírica tradicional en su periódico humorístico *Juan Ruiz*. Escrito de puño y letra para su propio entretenimiento, y siguiendo el molde de publicaciones satíricas madrileñas tales como *El Cascabel* o *Gil Blas*, los varios números de *Juan Ruiz* entre 1868 y 1869 no sólo se revelan como un laboratorio lúdico donde surgen comentarios de novedades literarias, políticas y teatrales, sino que además se descubren en ellos pruebas contundentes sobre el humor con que Alas solía tratar aún en sus inicios el tema de la mala poesía de su tiempo. Vale destacar dos ejemplos que ponen en evidencia lo pionero del tratamiento burlesco que ya por entonces daba el autor a la medianía ignara de su época con respecto a las formas tradicionales de versificación.

En el número datado el 19 de abril de 1868, la sección *Cosas de Juan* instala de forma irónica lo que con el tiempo sería uno de los señalamientos obsesivos del crítico Clarín: la falta de sinceridad en la poesía que no goza de pericia y que se condena, sin embargo, a la rigidez del molde formal. Dice allí: “He estado meditando un cuarto de hora para hacer un soneto de despedida, y no quiso salir” (Alas 1985: 94). En la misma transcripción de estos periódicos que publicara Martín – Gamero, destaca en torno a la ignorancia de los moldes líricos el del 15 de marzo de 1868. Allí, en un segmento que lleva por título “Recuerdos”, Juan Ruiz se pregunta con ironía: “¿Qué poeta lloramicón no ha escrito más de veinte poesías con ese

título, «Recuerdos»?» (40). Y expone seguidamente el retrato satírico de un catedrático suyo que “era más malo que mandado hacer” (41). La escena - que presenta ecos de aquella descrita por Palacio Valdés en *La novela de un novelista*- exhibe un profesor de poesía que no hace más que equivocar las características de las formas estróficas tradicionales:

Un día que hablábamos del asonante me llamó a mí.

- Señor Ruyz.

Yo.- Servidor.

Él.- Póngame V. un ejemplo de asonantes, una vez que hemos dado su definición.

Yo.- A su cabaña les guía que el Sol deja el horizonte [*sic*] – y el humo de su cabaña – les va sirviendo de Norte. Esto es un romance en oe y los asonantes horizonte y Norte.

Él.- Está V. muy equivocado...

Yo.- V. me dispense pero...

Él.- ¡Silencio! Decía que está V. equivocado. Ejemplo de asonantes son las palabras pobre y padre, pues las dos terminan en re. (41)

La secuencia no termina allí: el maestro le pide un ejemplo de soneto y, tras censurarle a su alumno un ejemplo de Argensola, destroza de memoria el famoso soneto X de Garcilaso. Los versos se modifican de manera insólita y el profesor castiga con faltas cada carcajada de su discípulo. “¡Qué bruto era mi catedrático!” (42), exclama Juan Ruiz, y comenta que al llegar a la octava, el profesor ejemplificaría con un texto - según él- de Espronceda, aunque provendría en realidad de *El Diablo Mundo. Segunda parte*, escrito por Carrillo de Albornoz. Y para carcajada de sus jóvenes alumnos, el recitado contaría nuevamente con “licencias” descabelladas. Como puede notarse, el ejemplo de “recuerdo” como tópico lírico que da esta voz satírica de Juan Ruiz no tiende a parodiar la memoria como tema común, sino más bien a la poesía tradicional como espacio en crisis debido a la falta de conocimiento y sensibilidad artística de la modernidad española. Como se ha anunciado y se verá de inmediato, no iba a cambiar mucho el objetivo de la diatriba clariniana cuando apareciese años después la publicación de sus primeros ensayos críticos de madurez.

En 1893 se publica *Palique*, primer volumen de crítica donde Clarín recoge una serie de artículos escritos previamente sobre temas diversos. Entre ellos, destaca la abundancia de reseñas sobre piezas teatrales. Cuando comenta la obra *Consuelo*, de Ayala, la poesía moderna -y más aún como elemento constitutivo de un drama- reaparece como problema que preocupa al autor:

Pero aquí surge otra cuestión: ¿qué poeta es preferible en nuestro tiempo? ¿El que aspira a la sublimidad, el que no renuncia al papel de vate, de profeta, aún a riesgo de ser imperfecto, oscuro, desaliñado, o el que encerrándose en el egoísmo artístico, busca la perfección a costa de la grandeza? [...] Yo no dudaría en exponer mi sentir: prefiero al poeta que ahonda y ahonda en lo desconocido, que aspira a sacar luz del humo, que se

atreve con grandes cuestiones que no ha de resolver ciertamente, pero que pone a la vista y las hace interesantes... (Alas 1971: 100)

Es curioso y ciertamente notable que ya entonces Clarín abogue por un “desaliño” sincero antes que por la destreza técnica y formal que tiñe de frivolidad la solemne medianía de muchos de sus contemporáneos. La poesía, desde su óptica, puede pecar de imperfección pero nunca de liviandad. Como perfecta muestra satírica de su opinión sobre los casos descarriados, cuenta el mismo volumen con la reseña sobre la obra de Díaz, *Trece de febrero*. Allí, el crítico Clarín hace gala de su conocida mordacidad escribiendo las opiniones sobre el drama directamente en verso y mofándose tanto del argumento como de sus personajes:

El trece de febrero, / hablando con franqueza / y para ser sincero, / es un drama sin pies y sin cabeza. / Esto es, en puridad, Fabián amigo, / Y cuenta que a ti sólo te lo digo. / Pero al público no, pues me enajeno / las voluntades del partido en masa / que hará a Cánovas bueno / y ¡ay de mí si la pluma se propasa! / Ni siquiera diré que no hubo lleno. / Ahora escucha, Fabián, lo que allí pasa. (185)

Acto seguido Clarín despliega con ironía una descripción burlona de las decisiones de Díaz y llega a exclamar: “Aprenda Echegaray de estos autores / que valen menos, pero son mejores” (185). Por la defensa misma que hace Alas de su obra, entra en juego aquí Echegaray, especie de áureo redivivo para buena parte de la prensa de su tiempo, alguien que para Clarín como para muchos intelectuales de su época resultaría algo así como la restauración de la gloria barroca en el teatro finisecular, la medida más alta a la que podía aspirar el postrer siglo XIX en contraste con su heroico pasado teatral. En un tiempo donde se festejan estas piezas, parece aludir el crítico, es lógico que muchas veces se pierda de vista lo “realmente” bueno, aquello que sí hace justicia a la memoria estética de la nación, o sea y por ejemplo, el teatro de Echegaray.

Es crucial para el tema que aquí se trata, el artículo sobre Tamayo incluido en el mismo libro. El autor de *Un drama nuevo* es la excusa para que Clarín pueda comparar la producción de su contexto con respecto a la del siglo XVII o, mejor aún, pensar la poesía dramática de su tiempo “a través” del canon áureo. Como si la crítica tuviera por función higiénica, entre otras, la de actualizar la memoria del canon, Alas cuestiona en su artículo la valoración de Tamayo a través de un paralelo con la figura de Juan Ruiz de Alarcón:

Los que se tienen por mejor enterados explican su retraimiento de este modo: «No escribe para el teatro porque sus ocupaciones de académico le embargan todo el tiempo de su trabajo y toda su atención; no es más que esto.» Recordemos que Juan Ruiz de Alarcón, después de morir para el teatro, vivió todavía largos años para la curia. ¿Cómo Alarcón pudo someter su fantasía soberana y entregarse de por vida a la jurisprudencia lóbrega?

¡Misterio psicológico cuyas desconocidas leyes obrarán tal vez en el caso presente!

¡Alarcón y Tamayo! Yo les tengo por muy parecidos en ciertas relaciones. (Alas 1971: 41)

Clarín resiente al autor de *Un drama nuevo*, tanto por su escritura como también por su ideología reaccionaria. Sin embargo, la confrontación se da por medio de una estrategia como la que enuncia esta última cita: una comparación entre presente y pasado en pos de hallar esas “desconocidas leyes” que ya antes habrían victimizado a un autor análogo al que toma por objeto el actual ensayo. Clarín pone reparos sobre el procedimiento pero no lo descarta:

Aunque no es el mejor modo de estudiar el carácter de un autor este procedimiento de las semejanzas y de los paralelos, porque sistemáticamente se extrema el juicio comparativo, sin embargo, en este caso se puede huir de sus peligros y aprovechar sus ventajas. (41)

Es así que la crítica se erige como una especie de autoridad capaz de *hacer memoria* y parangonar casos cuya distancia temporal vendría a permitir observar funciones perennes dentro del mismo campo literario. En este sentido, Tamayo -un hombre cuyo espíritu, según Alas, “no tiene relaciones con los nervios motores de su cuerpo” (40)- aparece como la actualización de Juan Ruiz de Alarcón: en ambos casos se trata de escritores que fueron capaces de hacer los dramas más *perfectos*, sin producir sin embargo la mejor poesía...

Alarcón no puede ser tan grande como Calderón, a pesar de que su *Verdad sospechosa* y *Las paredes oyen* son composiciones quizá más perfectas que todas las análogas de Calderón. Pero es el caso que los mejores poetas no son los que hacen las obras más perfectas. (42)

Las piezas de Tamayo, como otrora las de Ruiz de Alarcón, pueden ser las que estén mejor compuestas -de hecho se destacan positivamente las semejanzas entre *Un drama nuevo* y *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega-, pero de ningún modo pueden considerarse como producto de los mejores poetas. ¿Por qué? Pues porque según Clarín, “hay algo mejor que lo perfecto: lo grande” (43). La *grandeza* vendría a ser aquí una “propiedad de sustancia” (43) imposible de ser conquistada por medio de la perfección técnica; lo cual explicaría, por otra parte, que los grandes poetas como Calderón no tuvieran obstáculos en tornarse populares, mientras que los más “perfectos” sí. Según Alas, parte de ese carácter que hace a la mejor poesía dramática -aún sin ser la más perfecta- se debe al modo en que evita la tendenciosa moralidad que suelen exhibir en cambio los autores como Ruiz de Alarcón o Tamayo, cada uno en su momento:

Pero ¡ay! Tamayo alcanzó días mucho más azarosos y de más complejo movimiento que los días en que Alarcón viviera. Si este no necesita más que su recto sentido moral y discreta penetración para ser moralista en el teatro

del siglo XVII, Tamayo necesitará mucho más altas cualidades para vencer las corrientes que combate en estas recias batallas morales del siglo XIX. (46)

Como puede notarse, entonces, la modernidad del siglo XIX es un tiempo cuya complejidad moral podría perder a la poesía dramática en las formalidades técnicas de lo docente. Lo único que se garantizaría en ese sentido -y en relación análoga con el barroco- es cierto grado de *perfección*, pero nunca de *grandeza*.

Tal como señala Martínez Cachero al escribir sobre la poesía de Alas: “no era poeta en verso, pero fue poeta, gran poeta aplicado a otros menesteres literarios” (1978: 111). Es decir, sería Clarín mismo el primero en someterse a sus propias reglas contra el “ripio” poético. Ya en 1889, y debido a la polémica mantenida con Manuel del Palacio, escribe una extensa epístola en tercetos donde enuncia sus antiguas culpas:

Los pocos versos que hice eran muy fríos / abstractos y premiosos, de un profano, / producto, a fin, de olímpicos desvíos. / Por eso los quemé; y, en castellano / que procuro pulir, escribo en prosa, / libre de ripios y en estilo llano (cit. Martínez Cachero 1978: 110).

Es en esta misma línea que se articula su defensa contra la proliferación de la mala poesía en su entorno de actualidad. En 1887 aparece el folleto literario *Cánovas y su tiempo*. Entre los apartados con que Alas va componiendo el retrato satírico, uno se titula “Cánovas poeta”, y afirma:

Si Cánovas se hubiera contentado con ser poeta allá en sus mocedades, hablar hoy de sus versos hubiese sido una impertinencia. Muchos hombres que después han figurado como lumbreras en la Administración, llegando a cobrar sueldos episcopales, han comenzado por ahí, por la poesía... (Alas 2003: 921)

La referencia al pasado -otra vez la crítica como memoria selectiva del canon- no tarda en reforzar el contraste:

Yo conozco muchos jefes de negociado, o cosa así, que hace apenas diez años estaban empeñados en restaurar el teatro de Lope y de Tirso o la égloga de *Garci-Lasso*. ¡Qué Lasso ni qué Garci! Todo aquello era una secreta comezón de nómina.

Pues bien; en los versos antiguos de Cánovas se ve eso mismo... (922)

En esa dialéctica espuria entre mala poesía e interés de ascenso económico y social, Cánovas crece hasta tornarse en símbolo mayúsculo de la ambición material que degrada a la poesía. Un Clarín irónico exclama consejos prácticos: “...agárrate a un periódico, después a un ministro, más tarde a una bandera política, enseguida a una poltrona... medra, sube, crece... y olvida a la Elisa de tus pecados, y esos otros tormentos de que hablas, que son puro flato” (922).

La mala poesía de Cánovas es ejemplo de la *prosa* como metáfora de lo vano: “Sí; el señor Cánovas es el hombre más prosaico del mundo. Ha ido a la poesía, como a todo, por vanidad. Leyendo sus versos, lo primero que se advierte es el fuelle del orgullo” (924). Y más adelante:

Cánovas *ripia* la vida como los versos. El ripio es, a su modo, una falsedad. Es lo opaco pasando plaza de transparente; es la piedra haciendo veces de pensamiento, la nada dándose aires de Creador. *Ripiar* la vida es llenar el alma de cascajo para hacerse hombre de peso... (925)

La poesía mancillada por el *ripio* falso de lo vano nutre la metáfora negativa de la *prosa*, categoría que sólo tomará ese carácter despreciable cuando se oponga a lo poético en el sentido de lo vital, cuando deje de ser una mera elección para la escritura y pase a entenderse como imagen de un camino errado para la vida.

Apolo en Pafos reitera varios de los mismos ejes críticos tiempo después. Nuevamente allí el “memorioso” Clarín ataca no sólo a la mala dramaturgia de *La fiebre del día*, sino también a Cañete, por evadirse de su responsabilidad -en palabras de Polimnia- de ser el “representante de la censura ilustrada, concienzuda, basada en principios científicos, [...] en la sabia experiencia de lo selecto” (Alas 2003: 984). La musa resiste los elogios de Cañete a lo que ella considera “mala prosa disfrazada de poesía” (984). Y sobre la comedia explica:

...las pocas veces que el autor vencía en la lucha por el consonante era no más para decir trivialidades en forma prosaica o en metáforas consistentes en ripios o en prendas de guardarropía, o todo junto. Abundaban las incorrecciones gramaticales, los solecismos más estupendos especialmente, y la propiedad de las palabras andaba por los suelos. (983)

La pieza de Torromé y Ros es también según el folleto clariniano un ejemplo de “pobreza de concepto y frase”, signado por “la ausencia total de vida” (983). Otra vez, entonces, se vuelve Alas contra el “ripio”, y por si no fuera claro en nombre de qué tradición lo hace, el propio personaje que lleva su apodo se presenta ante Polimnia diciendo: “Señora, yo soy Clarín, el gran agradador de todos los Segismundos; y me gusta ver cómo va por la ventana el palaciego que lo merece...” (984). Cuando Cañete apela al cambio de jueza y desea que revise su caso Talía, la musa de la retórica se enfurece y exclama: “En ningún país civilizado se tiene por cosa secundaria, si se trata de verso, el ritmo y la rima, si la hay; ni los demás elementos formales de la poesía, ni tratándose de prosa se olvida la gramática o se pasa por alto” (986). Cañete es acusado por no poder distinguir el verdadero arte, y esto incluso a pesar de sus trabajos de erudito, porque “parece ser que sabe mucho de comedias antiguas” (988). Es claro que *Apolo en Pafos* alude entonces, una vez más, al olvido del modelo áureo en su incidencia práctica dentro de la lamentable producción dramática de la España de fines del siglo XIX. Un problema que retorna una vez más a la idea del “ripio” y a la falta de *grandeza* que acecha al teatro y a la crítica de su época según Clarín. Tal

como se espanta Apolo al escuchar ejemplos de versos de *La fiebre del día*: “¡Rayos y truenos! ¡Por las barbas de mi Padre! ¿Y eso se escribe y se aplaude en Castilla, en Madrid, en aquellos teatros donde hablaron aquellos poetas cuya lengua era digna de los dioses?” (991).

El peso de la herencia pretérita reaparece en el folleto de *Rafael Calvo y el teatro español*, del año 1890. Y es allí donde mejor puede apreciarse la conjunción entre los ejes de memoria personal, canon teatral áureo y defensa contra la decadencia moderna. Clarín recuerda la contención que implicó para sí mismo, como joven estudiante de provincias recién llegado a la gran ciudad, aquella voz de Calvo en la que resonaban los versos de Lope, de Tirso y de Calderón. A través del retrato del ilustre actor, puede saldarse cuentas no sólo con su propia biografía, sino también con otra melancolía más del tipo colectivo: con la añoranza por esa antigua España imperial, perdida entre las brumas del declive moderno. “En la historia de Calvo”, dice en un momento, “he llegado al tiempo en que mis recuerdos son documentos auténticos, para mí, de la vida de aquel artista” (1409). Y añade: “Yo recuerdo, por ejemplo, lo que debo a Salmerón, a Francisco Giner, a Campoamor, a Castelar [...] y cada una de estas *deudas* me serviría para escribir algo de la *semblanza* de estos personajes” (1409). Vida y crítica se cruzan en este folleto clariniano y la deuda con Calvo rápidamente se conecta con el haber servido de vehículo para el goce inefable de los versos antiguos:

El teatro español... también es 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 [...]; 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 Rivadeneyra, donde es a su verdadera íntima esencia, lo que son las patas de araña del pentagrama a las notas aladas de Rossini. La música hay que tocarla y sentirla; el verso hay que decirlo, y declamarlo, y *representarlo*. (Alas 2003: 1392)

Clarín expresa la voz armónica de Calvo como símbolo de “las inefables bellezas de nuestra inspiración dramática de los Siglos de Oro” (1393). Una vez arrasada esa voz, ya “en el sepulcro y en el recuerdo impotente de sus admiradores” (1393), el modelo queda limitado a la memoria lejana. De hecho, el folleto dedica buena parte de sus páginas finales a objetar la idea de Cañete de que en su tiempo juvenil habría asistido “a un renacimiento del arte español dramático, digno de compararse, o poco menos, al gran florecimiento de la escena de Lope y de Calderón” (1425). Clarín se apresura a señalar tajantemente lo contrario, y afirma:

Hablando con más formalidad, me atrevo a sostener 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. (1420)

Alas niega con radicalidad que Lope de Vega pertenezca a una misma “cadena de oro” que Rubí o Eguilaz, y en su opinión es responsabilidad de la crítica desdeñar tales lucubraciones.

En 1891 el tema surge otra vez en el folleto literario titulado *Un discurso*, el cual consiste en las palabras leídas por Alas durante la apertura del ciclo lectivo 1891-1892 en la Universidad de Oviedo. En una diatriba contundente contra el *utilitarismo* en la enseñanza, Clarín defiende la docencia de lenguas y culturas clásicas, y en la deriva de su argumentación se toma una pausa para evitar una vez más, sin embargo, que la enseñanza del pasado estimule la proliferación de malos versos:

Yo creo que la cantidad indispensable de idealidad poética, que todos necesitamos, se puede conseguir sin alimentar el feo vicio de hacer versos no siendo poeta. Es claro que no se trata aquí de una medida de carácter absoluto; mas, por lo general, no puede convenir que se acostumbren los estudiantes que han de vivir en prosa toda su vida, como monsieur Jourdain, a ser capaces de ser poetas en una lengua muerta. (Alas 2003: 1529-1530).

No debe confundirse este celo de Clarín por proteger la calidad poética de la producción de su tiempo, con aquello que señalaba en 1883 Pardo Bazán en *La cuestión palpitante*, cuando aludía “en suma, a la proscripción del lirismo, a la rehabilitación de lo práctico, que supone la conducta de Zola” (1966: 128). Muy por el contrario, Alas se sitúa en un encuadre mucho más complejo: reivindica la poesía vital y sincera (ya sea lírica o narrativa), y desarrolla así una dialéctica modernizadora entre tradición y actualidad, aunque por muchos momentos cierta *melancolía* tiña su valoración del pasado como algo ya no modélico sino inaccesible desde el presente.

En 1894 aparece *Palique* recopilando artículos que el mismo Alas asocia con lo satírico y sobre todo con la observación social del arte. Un acontecimiento significativo habilita otra vez allí la aparición del eje poesía/prosa en su metáfora de lo deseable y lo espurio en cuanto a la lírica dramática. La Academia de la Lengua piensa premiar *La Dolores* de Feliu antes que *Realidad* de Galdós o *Mariana* de Echegaray. Clarín sale entonces en defensa de las piezas de sus admirados amigos y aprovecha para dejar asentada toda una preceptiva sobre el verso dramático:

No crea el Sr. Feliu a los que le alaban por la pobreza y *prosa* de sus versos denominando de otra suerte tales defectos. ¡Bueno fuera que porque hubo un Góngora en el mundo, tuviéramos por *sobrios, austeros, áticos o dóricos*, a todos los que quisieran escribir su prosa en forma rítmica! En el teatro como en todas partes, la poesía ha de ser poesía; y el verso que no es poético,

sobra, estorba, es una puerilidad. Y es claro que la poesía no necesita ser altisonante [...]. Escribiendo en verso como por lo común es el verso de *La Dolores*, hubiera sido preferible que se hubiera empleado la prosa. (Alas 2008: 799-800)

Feliu pasa a ser así un representante más de lo prosaico en verso, que exhibe por supuesto dificultades en la rima “como cualquier fabricante de ripios e incoherencias” (800). Clarín lista uno a uno esos errores y confirma una vez más el desdén por la poesía sujeta a moldes que la exceden. Y no sólo eso: confirma además su compromiso infatigable con el rol de la crítica como custodia de la sinceridad ética y formal en la producción poética de su tiempo. Tal vez sirva como conclusión referir brevemente las consecuencias ejemplares que implicó para su propio teatro el dilema permanente entre la lírica y el ripio, acechante siempre en el asunto del verso como síntoma de tensiones irresueltas entre el pasado y la modernidad.

3. Tradición y decadencia: algunas conclusiones en torno a la ironía del ripio

En cuanto a la actitud de Clarín con respecto al recuerdo y la defensa de la *grandeza* en la producción de poesía dramática de su tiempo, no cabe mejor comprobación que la de su propio arco con respecto a la dramaturgia. Tal como menciona Tolivar Alas en el prólogo a su edición de *Tres en una*: “...el Leopoldo adolescente, dramaturgo y traductor, prefigura en *Tres en una* al último Clarín” (Alas 2001: 13). Si bien esta breve pieza atestigua los inicios “teatrales” de su autor; y aunque en ella se adivine sobre todo cierta admiración -no exenta de sarcasmo- por la estética moratiniana; *Tres en una* explicita claramente sobre el XIX que “éste es el espíritu del siglo: oro, más oro, más oro, igual oro” (Alas 2008: 741). Un siglo de oro material y, al parecer del autor, muy distinto al otro Siglo de Oro. Es por eso que esta comedia irónica -en que Tomás descubre que sus tres novias son en realidad la misma persona-, pivota sobre la idea de los jóvenes como objetos de comercio de los mayores. Y es por eso también que en varias zonas del texto la prosa alude al modo vano en que la modernidad hace poesía. Tomás, por ejemplo, desafía a Eleuterio a brindar “en verso”: cuando recibe como negativa el hecho de que su antagonista no es poeta, dice “tampoco yo lo soy y era capaz de estarme echando por esta boca que Dios me dio [...] un año entero seguidillas” (745). Y en esa misma boca de Tomás, Calderón - como no podía ser de otro modo- sólo puede aparecer en tono de burlas:

¡Dios mío! ¿Hay suerte más desgraciada que la mía? No, no la hay. Yo sí que puedo exclamar parodiando a Calderón:

Apurar, cielos, pretendo
ya que me tratáis así,
qué delito cometí
a mi vecina queriendo.

Porque, Señor, yo no entiendo
qué delito he cometido...

Mas para versos está el tiempo. ¡Oh! y el caso es que me ha entrado una
comezón de casarme, ¡y sobre todo de ser rico! (Alas 2008: 739).

Esto no puede sorprender al lector asiduo de Alas: Calderón inalcanzable, última memoria vigente de la poesía áurea, también aparece rebajado en varias otras voces de la narrativa clariniana. Como si se tratara de una hipótesis recurrente, el lector medio del siglo XIX es representado muchas veces en las ficciones de Alas como alguien que sólo entiende los versos “de memoria” pero que malentiende su sentido o peor aún, no puede penetrarlo. Un caso de esto es el triste peregrinaje en busca de teatro que realizan el burócrata don Casto Vecilla y su familia. Se enorgullece él de que en once años había visto sólo dos veces el Español por dentro, y de que había presenciado en una de esas oportunidades *La vida es sueño*. Ahora, sin embargo, su mujer Petra terminará anhelando otro tipo de contacto con Calderón: el de ver su figura de cera, aún con los anacronismos de su hechura. Vecilla se espanta al recordar la estatua: “...Calderón de la Barca, con un libro encarnado entre las manos, un libro, hija mía, titulado, bien lo recuerdo, *Voyage sur les glaces* (como suena)...” (Alas 2008: 75). La niña Pepita -que terminará arrastrada por los más bajos espectáculos de feria-, también añora las tablas pero sólo por formalidad y brutal incomprensión: “¡Oh, el teatro es una ventana por donde se ve desde la triste vida las alegrías del cielo! Pues, ¿dónde dejamos aquel hablar en versos tan bonitos, sin que falte nunca la copla? (el consonante)...” (76). Otro ejemplo del divorcio satírico entre la poesía dramática canónica y la actualidad de Clarín aparece descrita en “El hombre de los estrenos”. Allí, don Remigio se deja manipular por las corrientes de las modas hasta el punto de llegar a transformarse, abruptamente, en un fervoroso partidario del naturalismo. Es entonces que declarará escandalizado: “...cuando se la *birlan* o repisan el callo de que de dejo hecho mérito, ¿prorrumpe usted en décimas calderonianas, ni se acuerda para nada de que hay fango en la tierra y de que el crimen es un lodazal? Responda usted sí o no.” (Alas 2008: 99). Y luego: “¿Es natural que en una situación apurada de la vida nos pongamos a escoger las palabras y a buscar consonantes y vocablos de tantas o cuántas sílabas?” (99). Como puede cotejarse, el personaje enuncia con justeza el dilema mismo que Quintanar iría a padecer en *La Regenta*, cuando su modelo calderoniano tantas veces ansiado para regir lo vital, termine deshaciéndose en las dificultades de un adulterio real. Otra vez el cruce entre lo ideal y lo material; el tiempo no se detiene y actúa como conciencia del personaje, gritándole: “...de los bostezos arranca los apóstrofes del honor ultrajado, representa tu papel, ahora te toca a ti, ahora no es Perales quien trabaja, eres tú, no es Calderón quien inventa casos de honor, es la vida, es tu pícara suerte...” (Alas 1966: 631). La pena sorprende a Quintanar cuando desde su trágica circunstancia recuerda el antiguo placer por los dramas de honor: “¿Cómo podía ser que tanto deleitasen aquellas traiciones, aquellas muertes,

aquellos rencores en verso y en el teatro? [...] ¿Por qué recrearse en aquellas tristezas cuando eran ajenas, si tanto dolían cuando eran propias?” (631).

Pero volviendo al itinerario dramático del propio Alas, no es *Tres en una* el único texto dramático de su juventud en que la modernidad aspira malamente a la producción de poesía. Publicado en un dossier especial por Fillière (2013), el “juguete cómico en un acto y en verso” titulado *Por un real* (de 1867) retoma el problema desde la versificación misma con que hace avanzar la acción. Allí (alternando romance y redondillas, entre otras formas) el personaje de Julián contiene por carta con su novia “literata”, quien le exige poesía a cambio de su amor. Fiel al espíritu de la burla clariniana al respecto, el novio exclama en una misiva: “¡Ay, Corina! Me dices que me quieres / con férvida pasión / [...] No me mandes hacer, Corina, versos / (Pues hacerlos no sé) / Porque me han de salir todos perversos / aunque me des tú pie” (231). Y su amigo Luis acota en un aparte: “Qué disparates. ¡Ay, Musas, / cómo os profanan los necios!” (231). Y como si la tesis no quedara clara, Corina, más adelante, recoge del suelo un periódico y afirma: “Prosa vil sólo eras; la poesía / huyó del suelo para no volver” (237).

La modernidad como tierra yerma, abandonada por la poesía, es una imagen desoladora y recurrente en Clarín. Así supo explicarlo Sobejano (1985) cuando enfatizó esa recurrencia del conflicto poesía/prosa “a cada momento en la obra del crítico joven y maduro” (57). Sobejano señala que la lectura clariniana del *Fausto* por ejemplo apunta justamente a ligar la lucha de la edad “triste” con “la invasora prosa de la vida” (57). Y lo mismo cuando comenta Alas a Pereda e indica que la esencia del realismo es “sacarle la sustancia poética a la vida prosaica” (58). A partir de la persistencia de esta metáfora -para nada ajena a la renuncia de su actualidad con respecto a la poesía áurea-, Sobejano opina:

Diríase que para Clarín el mayor bien es la poesía, la poeticidad, y el peor de los males el prosaísmo: aquella, desde luego, no consiste en vanos sueños, sino en una sensibilidad y una imaginación generosas que todo lo purifican; y el prosaísmo no consiste en la aceptación (inevitable) de la realidad presente y necesaria, sino en la carencia de aliento para profundizar con la imaginación en lo presente y dar una proyección de libertad a lo necesario. (58)

Clarín sostuvo, desde esta óptica, una mirada por momentos irónica y por momentos trágica sobre la pérdida de poeticidad en su época. Confiado en el rol de los críticos como custodios de la memoria futura, intentó expresar el dilema muchas veces sintomático en el modo torpe en que su época leyó o imitó la poesía de los clásicos. Y sin embargo, un último detalle podría resignificar esa relación de Alas con el pasado incluso dentro de su propia obra dramática.

Teresa se estrena en el Teatro Español el 20 de marzo de 1895, integrando un programa nada menos que con *La dama boba* de Lope de Vega. Como ya se ha descrito en numerosos trabajos, aquel “ensayo dramático” en prosa, de paradójica mixtura entre ciertos rasgos naturalistas y otros más ligados al idealismo cristiano, fue rechazada de plano por el público asistente. Se ha aludido a la clara resistencia que el intento teatral de Clarín tendría por parte de los numerosos autores que habrían sido vapuleados por él mismo como crítico en ocasiones anteriores. También se ha referido que parte del fracaso pudo tener que ver con la crudeza del tema para su momento: Teresa debe optar entre su esposo Roque, minero estragado por la opresión y el alcohol, y Fernando, el señorito de la antigua casa en la que servía antes de su matrimonio. Si bien la protagonista termina decidiendo por su resignación a la compañía del esposo, los modos de representación de ese ambiente de hambre y miseria habrían impedido la aceptación de la pieza. Aunque lo curioso aquí no es el destino de *Teresa*, sino lo que ocurrió después. Clarín persiste en su retorno a la vocación de dramaturgo y especula con una serie extensa de bocetos para el teatro. En su campaña por reconquistar la atención de María Guerrero le informa sus proyectos -por carta del 16 de junio de 1895- y enumera títulos como *Clara Fe*, *Esperaindeo* o *La millonaria*. Pero lo más llamativo es una idea que describe en estos términos: “*Julieta* (a lo *Lope*), imitando un verso Shakespeare-Lope; no se asuste Vd., me sale el verso *antiguo* bastante bien, sin alabarme; pero todo esto secreto” (Guastavino 1971: 156). El 22 de septiembre de 1895 le reitera su idea esta vez a Galdós -no sin antes declarar que “los proyectos no son arte” (279)-:

...De otras cosas no hablo, porque por ahora, están más lejos. Si yo tuviera lo que tienen todos los mozos de cordel, un *recto* enérgico y no decadentista y aprensivo, estoy seguro de que en 4 meses despachaba *Esperaindeo*, *Julieta* (Shakespeare – Lope – Tirso), *Clara Fe* y *La Millonaria*. (Alas 1964: 279-280)

¿Que hubiera sido de esa *Julieta*, entonces, si Alas hubiera podido desarrollarla? Imposible saberlo. De ella sólo quedan cuatro cuartillas que apenas revelan esa capacidad imitativa de la que Clarín se jactaba en la misiva a Guerrero: un romance que si bien modifica ciertos matices en su traslado al contexto español, sigue de cerca la secuencia inicial de *Romeo y Julieta*, tal como se encuentra en Shakespeare. Y sin embargo, algo sí puede afirmarse desde ese fragmento: si como ya fue dicho el joven Alas prefigura al viejo, es consecuente encontrar en este proyecto inacabado la persistencia de una preocupación que cruzó poesía y prosa a lo largo de toda su vida; una pregunta sobre el modo de evocar la *grandeza* poética del teatro áureo desde un siglo cuyos versos, en general, no habrían heredado la sensibilidad histórica de sus precedentes. No hay mejor conclusión que esa *Julieta* para arriesgar una especie de hipótesis abarcadora con respecto al vínculo entre Clarín y la tradición áurea: en su carácter de “proyecto” esa imitación jamás

culminada parece demostrar, una vez más, la curiosa postura de Alas con respecto al pasado. Un autor a caballo entre la tarea contradictoria de restaurar sus clásicos y de abogar al mismo tiempo por la modernización de su literatura. Un objetivo doble que habría tornado paradójica la tarea de su crítica, entre la memoria y la proyección. Bifrontalidad que probablemente no pudo decantar entonces en ese boceto final, obra nunca terminada donde un hijo de su tiempo hubiera intentado revertir la orfandad de su época y labrar versos de su presente evocando el espíritu remoto de lo pretérito.

* **Mariano Saba** es Doctor en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Investigador Asistente de CONICET con su actual línea de trabajo sobre “Leopoldo Alas ‘Clarín’ frente al teatro del Siglo de Oro: afirmación crítica e ironía narrativa en su apreciación del drama barroco”, radicada en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Ayudante de Primera Regular en la Cátedra de Literatura Española II de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Integrante del Proyecto UBACyT 20020120100049AB “Experiencias escriturales del yo poético en la Francia tardomedieval y en el barroco español”; y del Proyecto PIP (CONICET) N° 11220110101155 “El canon y sus paradojas. El curioso itinerario de La Dorotea. Condicionamientos genéricos, poéticos y críticos en la gran obra autobiográfica de Lope de Vega”, ambos dirigidos por la Dra. Florencia Calvo.

Bibliografía

- Alas, Leopoldo (1964). *Cartas a Galdós*, Soledad Ortega (ed.), Madrid: Revista de Occidente.
- Alas, Leopoldo (1966). *La Regenta*. Madrid: Alianza Ed.
- Alas, Leopoldo (1971). *Solos de clarín*. Madrid: Alianza Ed.
- Alas, Leopoldo (1985). *Juan Ruiz (Periódico humorístico)*, transcripción, introducción y notas de Sofía Martín – Gamero, Selecciones Austral. Madrid: Espasa Calpe Ed.
- Alas, Leopoldo (2001). *Tres en una (pieza en un acto)*, Cristina Tolivar Alas (ed.), Asturias: Gobierno del Principado de Asturias, Consejería de Educación y Cultura.
- Alas, Leopoldo (2003). *Obras completas. IV. Crítica. (Segunda parte)*, Laureano Bonet (ed.) con la colaboración de Joan Estruch y Francisco Navarro. Oviedo: Ed. Nobel. 1032 – 2045.
- Alas, Leopoldo (2003). *Obras completas. IV. Crítica. (Primera parte)*, Laureano Bonet (ed.) con la colaboración de Joan Estruch y Francisco Navarro. Oviedo: Ed. Nobel. 1 -1031.
- Alas, Leopoldo (2008). *Obras completas*, tomo II. Madrid: RBA Eds.

- Alas, Leopoldo (2013). “¡Por un real!”. *Barcarola. Revista de creación literaria*, Carole Fillière (ed.). Nº 79-80, Mayo 2013. 227-250.
- Fillière, Carole (2013). “La forja clariniana: misceláneas y escritos inéditos de juventud”. *Barcarola. Revista de creación literaria*, Nº 79-80, Mayo 2013. 227-250.
- Guastavino, G. (1971) “Algo más sobre «Clarín» y «Teresa»”. *Bulletin Hispanique*, LXXIII, nros. 1 y 2. 133-159.
- Martínez Cachero, José María. (1978). “Los versos de Leopoldo Alas”. En *Leopoldo Alas “Clarín”*, José Martínez Cachero (ed.). Serie “El escritor y la crítica”. Madrid: Taurus.
- Pardo Bazán, Emilia (1966). *La cuestión palpitante*. Salamanca: Anaya.
- Sobejano, Gonzalo (1985). *Clarín en su obra ejemplar*. Madrid: Ed. Castalia.