

**Lógicas de lo sacrificial
en Leopoldo Alas: riesgos
modernos de la recepción del teatro
áureo según “Clarín”****

Mariano Saba*



149-166

Resumen

La obra de Leopoldo Alas mantiene una relación problemática con la tradición del teatro clásico. Desde esta perspectiva, parece significativo estudiar la recurrencia del tema del sacrificio en sus distintas variantes, sobre todo con respecto a argumentos muchas veces reñidos con la actualidad clariniana. El impulso modernizador de este autor, entonces, no sólo permite indagar la colisión entre la modernidad y los códigos morales del teatro áureo, sino también captar en su narrativa la representación compleja

Abstract

Leopoldo Alas' work has a problematic relationship with the tradition of classical theater. From this perspective, it seems significant to study the recurrent subject of sacrifice in its different ways, especially with regard to arguments which are often at odds with Clarinian present. The modernizing impulse of this author, then, not only does it allow to investigate the collision between modernity and moral codes of the Golden Age theater, but also to understand, in his narrative, the complex representation

* Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” – Universidad de Buenos Aires – CONICET. Correo electrónico: marianosaba@gmail.com

** Cabe referir que el seudónimo adoptado por Leopoldo Alas para su temprana colaboración con *El Solfeo* fue “Clarín” no solo por el instrumento musical homónimo, sino también en alusión al “gracioso” de *La vida es sueño*. En este sentido, el teatro barroco gravita sobre su obra de maneras múltiples y siempre sugestivas.

de un lector decimonónico que suele resultar victimizado por el canon del drama barroco.

Palabras clave

Leopoldo Alas

Teatro

Sacrificio

of a nineteenth-century reader who is often victimized by the canon of baroque drama.

Keywords

Leopoldo Alas

Theatre

Sacrifice

Fecha de recepción

18 de agosto de 2015

Aceptado para su publicación

10 de mayo de 2016

1. El sacrificio como antídoto: un encuadre preliminar

Se ha escrito ya sobre las implicancias del sacrificio en la dinámica general de la expurgación social de la violencia¹. Entre los aportes más destacados debe señalarse el de René Girard (Girard, 1998), quien explica de manera amplia el rol de lo sacrificial en la limitación de la violencia instintiva intrínseca a toda sociedad. Su mirada resulta productiva para revisar ciertos modos concretos con que la obra de Leopoldo Alas aborda el tema y lo articula con el peso de la herencia cultural del pasado áureo, de su honra, y del honor tan constitutivo del drama barroco desde Lope a Calderón. Desde estas coordenadas, pueden atisbarse los códigos morales del siglo XIX representados por Clarín como formas muchas veces legadas por un pasado cuya cosmovisión de lo privado y también de lo social tiene el persistente poder de seguir "modelando" al presente. En esta línea, de forma a veces irónica y otras veces trágica, la narrativa clariniana y su teatro vienen a complementar la crítica de Alas tan evocadora siempre de los modelos áureos y al mismo tiempo tan preocupada por superarlos desde la modernidad.

Girard supone que en las sociedades religiosas los ritos y los sacrificios cumplen un papel compensador. Puede afirmarse, en este sentido, que el antidogmático Alas, quien se definía a sí mismo como republicano, y que se había mostrado siempre cercano al krausismo², que incluso llegaría a enfrentarse con postulados antagónicos a la derecha católica y que jamás vería con buenos ojos a la monarquía, es uno de los intelectuales más interesados en mostrar la función intencionada y compensadora de lo sacrificial durante el último cuarto del siglo XIX español. Aunque se verá más adelante, vale adelantar que esto resulta evidente en escenas como aquella de *La regenta*, de 1885 (Alas, 1966), en la cual Ana Ozores arrastra su cruz por las calles lodosas de Vetusta, o aquella otra de la obra *Teresa*, de 1895 (Alas, 2000b), en que la protagonista se resigna finalmente a la propia cruz de su matrimonio; o en las múltiples ficciones en que los hijos se sospechan siempre entregados al sacrificio ibseniano de pagar las culpas "teatrales" de sus padres, tal como sucede en los relatos "Avecilla" (recogido en *Pipá*, (2008a) [1886]) o "Un voto" (incluido en *El gallo de Sócrates* (2008a), preparado por el propio Clarín [1901 y publicado de forma póstuma]). Podría arriesgarse así que el sacrificio se torna tema porque encierra una especie de estado "medio" muy funcional a las

¹ Desde Nietzsche a Foucault, Serres o Arendt, la violencia ha sido tema protagónico de la filosofía occidental. El encuadre mimético de Girard facilita una reflexión específica sobre las fuentes literarias que aquí se proponen.

² El krausismo –movimiento cultural que parte de la obra del postkantiano Karl Krause, quien aspiraba a la confluencia de teísmo y panteísmo–, fue introducida en España por Julián Sanz del Río en la segunda mitad del siglo XIX y consolidada desde espacios intelectuales como la Institución Libre de Enseñanza, que dirigió Francisco Giner de los Ríos. Alas mantuvo cierta actitud respetuosa hacia los krausistas, aunque su adhesión no tuvo peso suficiente como para considerarlo fundamental en el desarrollo del movimiento.

contradicciones de aquel liberalismo español en crisis: el sacrificio, entre heroico y compensatorio, es señalado como *detritus* de códigos morales pretéritos pero a la vez recibe una justificación metafísica y hasta una aceptación modernizada. El sacrificio en las obras de Clarín incluso puede resultar heroico justamente por su carácter “religioso”, en el sentido de que el constructo cultural (sea narrativo, dramático o crítico) *re-liga* lo social en crisis dentro del entorno finisecular. La aceptación laica del sacrificio lo muestra en una bifrontalidad muy presente en las representaciones ficcionales clarinianas: por un lado, el sacrificio que es difícil de entender desde la modernidad y que hasta peca de añejo, injusto o que reclama una ironía por su desmesura; y por otro lado, el sacrificio que reúne piadosamente al conjunto frente a la tragedia de otro. Podría pensarse que la escritura de Alas buscó en numerosas oportunidades un punto conciliador entre estos polos, lo cual le valió reacciones y escándalos, muchas veces atribuidos al exceso de sus formas literarias. Debería recordarse que el último cuarto del siglo XIX se trata de un contexto temporal donde pareciera que el campo intelectual español no está tan dispuesto a sacrificar su presente por el futuro. El porvenir “modernizador” encuentra resistencias, ya sea que se lo identifique con las polémicas novedades del naturalismo francés, o con la renovación de la escena teatral. Sí, en cambio, es un momento que muestra preferencia por sacrificar el presente en aras del pasado –tanto por el constante paralelo con el esplendoroso canon del Siglo de Oro, como también por la difícil asimilación de códigos morales del pasado perpetuados en las formas literarias de la modernidad–.

Se ha consignado en trabajos anteriores la vinculación directa en la producción clariniana entre el pasado áureo y la metáfora de la enfermedad³. Ya Jorge Luis Marzo iniciaba su libro sobre el barroco y lo hispano recordando las especulaciones de Walter Benjamin sobre el “contagio” del objeto: si el barroco fue de algún modo una vacuna contra la “máquina” moderna, una dosis “desmedida” de dicha vacuna podía inficionar de barroquismo al lector (cfr. Marzo, 2010: 9). Clarín es consciente del peligro de tornarse “barroco” ante la influencia ineludible del canon fundacional del teatro áureo y su legalidad moral en torno al honor y a los lazos maritales o filiales. No parece casual que aún con su tono elegíaco, el folleto *Rafael Calvo y el teatro español* (Alas, 2000a), publicado en 1890, conduzca su apreciación crítica sobre el teatro del Siglo de Oro a través de la metáfora terrible en la cual el intérprete por antonomasia de ese teatro termina carcomido por la misma enfermedad que Naná:

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,

³ Remito en particular al artículo de mi autoría (Saba, 2016) donde se destaca el uso clariniano de cierta retórica de la enfermedad para la descripción de la contienda entre la canon literario nacional y el advenimiento de la experimentación naturalista.

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, 2000a).

En palabras de Zola, un "osario, un montón de humores y de sangre, una paletada de carne putrefacta" (Zola, 1963: 1027): eso es *Naná*. Un rostro cuya belleza se desmorona ante la viruela "naturalista", sobrevinida con los aires de la novedad. Esa cara es la que justamente elige utilizar Clarín para describir la caída de Calvo, prosopopeya indiscutible del teatro barroco y de su ley, al menos dentro del folleto que en torno suyo desarrolla el autor. Ahora bien, ¿hay una relación identificable entre la metáfora de la enfermedad y el eje del sacrificio? Desde luego. Y es el propio Girard quien se encarga de exponerlo cuando afirma que "si la *catharsis* sacrificial consigue impedir la propagación desordenada de la violencia, es realmente una especie de *contagio* lo que llega a atajar" (1998: 37). Y luego, más específicamente:

Existen algunas sociedades en las que una enfermedad contagiosa, la viruela, posee su dios especial. Durante toda la duración de su enfermedad, los enfermos están consagrados a ese dios; viven aislados de la comunidad y confiados al cuidado de un «iniciado» o, si se prefiere, de un sacerdote del dios, o sea de un hombre que ha contraído anteriormente la enfermedad y ha sobrevivido a ella. Este hombre participa ahora de la fuerza del dios, está inmunizado contra los efectos de su violencia (Girard, 1998: 36).

No es arriesgado para un análisis como el que se propone dentro del corpus clariniano capitalizar las resonancias entre el tema del barroco como enfermedad y del sacrificio como límite del contagio. Y más aún, no resulta forzado ver en el propio Alas un avatar de ese sacerdote que ha sido inoculado por la enfermedad: el propio Clarín acusa haber hallado durante su juventud madrileña un único refugio en los versos áureos –y confiesa también haber padecido y superado luego el "sarampión" naturalista–. ¿Pero es verdaderamente inmune al condicionamiento

cultural de lo barroco esta especie de “sacerdote” que iba a erigirse con el tiempo en el más legítimo árbitro crítico de su época, y en un ironista imbatible entre el pasado y el futuro? ¿Ha escapado verdaderamente al peligro del “contagio” barroco el autor Alas? Puede afirmarse que su evasión es relativa. Prueba de esto se encuentra en el modo en que en numerosos ejemplos los conceptos de honra y honor heredados del canon clásico ejercen sutil tracción en su obra y producen el avance del “sacrificio”. Al respecto, conviene subrayar que si bien su narrativa ironiza muchas veces sobre el carácter perimido de esos valores, dichas nociones sumergen muchas veces a la ficción en un orden antiguo, regido ya sea por la venganza latente o por el temor del decoro herido. Es por esto que resulta interesante vincular cierto *corpus* clariniano con sus resonancias del teatro áureo, con los condicionamientos diversos que ese canon le impone a varias facetas del universo literario de Alas.

En este sentido, parece acertado delimitar dos zonas que pueden ilustrar el conflicto clariniano entre lo sacrificial y lo clásico: por un lado, las mujeres, desde la Regenta a Teresa, con sus respuestas determinadas por las imposiciones del honor y del sacrificio del deseo; y por otro lado, los niños, muchas veces descritos por Alas como rehenes –tanto en la ficción como en lo real– de una herencia que pesa sobre sus cabezas al modo de *Espectros*⁴, actualizando una y otra vez la inminente decisión de Abraham con relación a la ofrenda de Isaac. Conviene subrayar que para este segundo caso, la obra literaria aparece varias veces en Clarín como víctima sustituta del hijo, como un fracaso propiciatorio del verdadero futuro.

2. La cruz de la existencia: mujeres frente al sacrificio, según Alas

Como se consignó en el apartado anterior, pueden ponerse por casos dos de los más llamativos ejemplos de relación entre mujeres y sacrificio dentro de la producción de Alas: el capítulo veintiséis de su obra cumbre, *La regenta*, y la resistencia final de la heroína en su única pieza teatral de madurez, *Teresa*. Mucho se ha dicho acerca de la novela de Clarín y de sus vínculos con cierta teatralidad inherente al mundo y a la representación de sus elementos. Ya en el capítulo veinticinco se adelanta la entrega de Ana Ozores al Magistral:

Se burlan de él hasta en los periódicos; hasta los impíos alaban a los Misioneros, para rebajar la influencia del Magistral (...). ¿Y el sacrificio que había prometido? ¿Aquel gran sacrificio que yo andaba buscando para pagar lo que debo a ese hombre? (Alas, 1966: 537).

⁴ Obra escrita por Ibsen en 1881 (2000), fundamental para Alas y para su comprensión de los postulados naturalistas frente a la tradición.

Y estimulada por la música del órgano, su decisión avanza:

La música sublime de Rossini exaltó más y más la fantasía de Ana; una resolución de los nervios irritados brotó en aquel cerebro con fuerza de manía; como una alucinación de la voluntad. Vio, como si allí mismo estuviese, la imagen de su resolución: "sí..., ella, ella, Ana a los pies del Magistral, como María a los pies de la Cruz. El Magistral estaba crucificado también por la calumnia (...). Al pie de la cruz del que no era su hijo, sino su padre, su hermano, el hermano y el padre del espíritu" (1966: 537).

En el capítulo veintiséis, los vínculos entre religiosidad y drama llegan a su punto más alto: el Magistral Fermín de Pas logra, tras numerosas estrategias, ganar para su campo a la protagonista Ana Ozores. Es viernes de Semana Santa y la Regenta se ha ofrecido entonces para ir vestida de Nazarena con la cruz a cuestas y sin calzado, lo que condensa en el imaginario de la época una imagen de contundencia inefable: "Y mi mujer, ¿va a ir descalza?" (1966: 552), se escandaliza Quintanar, su esposo, paradójico admirador del drama de honor calderoniano. Los pies desnudos de Ana resultan sinécdoque de un cuerpo deseado, usurpado por la batalla entre un párroco y un don Juan, a la vista de todo el pueblo y mortificado por el trajín de la caminata en el barro. El narrador se vuelve aún más intencionado a la hora de subrayar la relación entre el rito y la teatralidad cuando indica que Petronila, vieja beata, "se había ofrecido a preparar el traje y todos los pormenores del sacrificio" (Alas, 1966: 553; cursivas del autor) y que la propia Ana pensaba en el potencial ridículo que sentiría su marido ante el "cuadro vivo que ella iba a representar" (1966: 553). El "drama" del sacrificio queda así dispuesto para el esposo mismo de la Regenta como antesala de su deshonra auto-provocada. La representación sacrificial moviliza a Quintanar hacia su propia tragedia de honor fallida: en brazos de Mesía, acongojado por la exposición de Ana, le dice que le han "fanatizado" a su mujer, y que antes que eso, preferiría verla en brazos de un amante. Exclamará: "¡Búsquenle un amante, sedúzcanmela; todo, antes que verla en brazos del fanatismo!" (1966: 560). Pero cuando más adelante su deseo se vuelva realidad, y desde la biblioteca clame con derecho la compensación calderoniana, él mismo querrá evadirse de esa exigencia en su fuero más íntimo. Las leyes del honor le parecerán nimias al lado de "las naturales leyes a que obedecían los astros en el cielo" (1966: 638), y pensará, desesperado: "las comedias de capa y espada mentían como bellacas; el mundo no era lo que ellas decían: al prójimo no se le atraviesa el cuerpo sin darle tiempo más que para recitar una redondilla" (1966: 639). Este consuelo suyo dejará en claro el itinerario común que recorren las víctimas de lo clásico –tanto Quintanar como su esposa–: desde la presión moral de un canon pretérito a la teatralidad vigente del sacrificio, el sendero prosigue para estancarse finalmente en un honor cuyas ficciones siguen modelando inevitablemente lo real. A pesar

de sus cavilaciones, Quintanar morirá aplastado por el mandato de esos versos que tanto había amado: la reconquista de un territorio simbólico lo empujará a la tragedia. Paradoja mediante, la defensa de ese cuerpo femenino que identifica con su honor lo “condenará” a defenderse.

Así, si ligamos algunas de las ideas de Girard con estos elementos de la novela de Clarín, rápidamente podemos comprender que este último no trata de parangonar religión y teatro en una sumisión de ambos campos a la frivolidad de la representación, sino que intenta más bien componer en la trama –y sobre el cuerpo femenino de su protagonista– una catarsis ritual que evite la venganza (la cual sin embargo, como ya se ha mencionado, no podrá detenerse cuando llegue el duelo final del libro, entre el esposo y el amante). Sobre la sublimación de la violencia a través del sacrificio, dice Girard que el rito “protege a todos los miembros de la comunidad de sus respectivas violencias pero siempre a través de la víctima propiciatoria” (1998: 109-110). En su procesión, Ana Ozores cumple con la espectacularidad de su sacrificio no ya la doble sustitución perceptible en cualquier martirio, sino una cuádruple: su cuerpo sacrificado no solo sustituye en primer lugar a la comunidad entera, y en segundo lugar, a la víctima original (es decir, al propio Jesucristo, el verdadero Nazareno); sino que también se sustituye en tercer lugar a sí misma como caso ejemplar del desvío y del peligro del deseo, y en cuarto lugar al propio cura Fermín De Pas, siendo la mujer sacrificada símbolo irrefutable de su eficacia como rector moral y por ella exento de cualquier entredicho. Obdulia, como competidora de la Regenta en la captación de las miradas de la ciudad, no deja de ver el *sacrificio* de Ana Ozores como “cuestión de *escenario*” (1966: 555), y la casualidad le otorga cierta razón si se piensa en los referentes dramáticos de Clarín en este juego entre sacrificio y escena.

De hecho, en 1891 Alas publica la novela *Su único hijo* (Alas, 1982), y retoma de forma sutil las vinculaciones entre el código de honor que irradia lo teatral y su incidencia en lo cotidiano. Con un explícito trastrocamiento de roles, aquí el sacrificio pasará por Bonis –y no por Emma, su mujer–. Pero Bonis mismo explicará su carácter “femenino” cuando analice a su pareja como réplica de la del moro de Venecia, “...sólo que al revés, es decir, él venía a ser un *Desdémono* y su esposa podía muy bien ser una *Otela*” (1982: 95). Emma, por su parte, actualizará en esta novela el dominio “masculino” de Quintanar, ya que siendo acuciada por su afán de evadirse –aquí por el “raro orgullo” que le despierta el adulterio de Bonis con la Gorgheggi–, se acuerda de

las teorías de la alemana que tenía al lado, de aquello de que el matrimonio era convencional y los celos y el honor convencionales, cosas que habían inventado los hombres para organizar lo que ellos llamaban la sociedad y el Estado. Si quería ser una mujer superior, y sí quería, porque era muy divertido, tenía que renunciar a las vulgaridades de las damas de su pueblo (1982: 167-168).

Pero más allá de este ejemplo aislado, el tema del sacrificio netamente femenino retorna de lleno tiempo después. La escena del martirio de la Regenta arrastrando su cruz por las calles de Vetusta precede exactamente por una década al *sacrificio* de la única heroína teatral construida por Alas en una obra llevada a escena. En 1895, entonces, *Teresa* se estrena encarnada por María Guerrero. La pieza es denostada por buena parte de la crítica en una mezcla de rechazo por la renovación teatral propuesta en la obra a través de la temática social y del crudo realismo que la nutre, pero también por la resistencia esperable en un público de escritores menores, ávidos de vengarse finalmente de aquella pluma crítica que otrora tantas veces los había censurado desde la prensa periódica⁵. Resulta paradójico que en el drama clariniano resuenen nuevamente las mismas imágenes del sacrificio cristiano y del símbolo de su cruz que antaño habían poblado ya una sección fundamental de *La regenta*. El argumento de la pieza teatral deja ver ya desde el inicio un ambiente de hambre y de miseria, donde habita la familia de Teresa y de su marido Roque, minero estragado por el alcohol y la pobreza, portavoz de un discurso radicalizado en cuanto a la opresión social. A este mundo dolido y estancado llega Fernando, hijo de la señora para la cual Teresa había trabajado y servido en su vida de soltera. La aparición del señorito obliga al texto a reponer el viejo amor del muchacho por Teresa y el modo en que la diferencia social impidió la concreción de lo que ahora, por más que vuelva a buscarlo, sería imposible. Roque –que sospecha la llegada del joven, quien es escondido por Teresa a lo largo de toda la secuencia– irá revelándose también como un resultado complejo de la contradicción íntima que cruza el idealismo y la explotación: su violencia sin cauce terminará por resultar patética. Entre ellos, Teresa decidirá despreciar los ofrecimientos de Fernando y continuar con su matrimonio incluso en medio de la tristeza. Ejemplo ineluctable del *sacrificio*, dirá: "¡Yo aquí!... ¡Siempre aquí! ¡junto al hombre de mi cruz...! ¡Al pie de mi cruz... que sangra!" (Alas, 2000b).

Ahora bien, estamos ante dos de las más emblemáticas heroínas clarinianas, Ana Ozores y Teresa, y es claro que ambas pivotan sobre la idea del sacrificio y que con el sacrificio ambos cuerpos femeninos ahorran la venganza entre los hombres. Sin embargo, ¿es el mismo sacrificio el que transitan ambas? ¿Es el mismo sentido el que subyace a ambos sacrificios? Tal vez sea llamativo descubrir que si el sacrificio de la protagonista novelesca resulta el preludio a la trasgresión, el de Teresa, en cambio, viene a confirmar los modos de la resignación, el *statu quo* en torno a la fidelidad y a las leyes del matrimonio. ¿Será que Clarín recordaba aquella máxima de Émile Zola de que el teatro naturalista tardaría en aparecer debido a que el género dramático es el más sujeto a las convenciones? ¿Querría

⁵ Alcanza con revisar *Solos de clarín* (2008b), el primer volumen de crítica que Alas publica en 1881, con reseñas satíricas como la dedicada a *El frontero de Baeza*, de Retes y Echevarría, para comprender la reacción que pudo suscitar su propio intento teatral.

Alas promover sus renovaciones formales sin destruir al modo ibseniano la institución marital y la aséptica distancia de clases? A efectos de arrojar luz sobre estas incógnitas, puede definirse un contraste radical entre ambos sacrificios.

La Regenta arrastra su cruz y Teresa habla una y otra vez de ese símbolo. Teresa se reconoce cuerpo sacrificable, mediador entre los hombres, al decir “yo, señorito, doy por usted la vida; pero no me hable mal de Roque” (Alas, 2000b). Y llega incluso a formular lo que en términos de Blumenberg (2003) constituye cierta *metáfora absoluta* que le permite poder nombrar y aceptar así una realidad inhóspita, un mundo aplastante: “todo es cruz”, afirma en la obra. Blumenberg sostiene que las *metáforas absolutas* son aquellas

con las que una y otra vez se intenta dar respuesta, sin conseguirlo, a preguntas tan objetivamente incontestables, como imposibles de eliminar, toda vez que están ya siempre planteadas en el fondo de la existencia: preguntas por la estructura del mundo, por el todo de la realidad (2003: 23).

En este sentido la protagonista –“inquebrantable en su sentimiento de cristiana caridad” (Sobejano, 1985: 33)– señala que “todo es cruz” cuando le informa a Rita su pasado como sirvienta. Con plena razón parece sostener Blumenberg que las metáforas absolutas revelan “intereses e indiferencias de una época” (Blumenberg, 2003: 24). Tal como señala Estruch Tobella, Teresa es “símbolo de abnegación, de sacrificio en aras de su deber como madre y esposa” (1983: 104): en ella la cruz funciona como fuerte imperativo ético, e incluso la arranca del deseo de Fernando asimilándola con una especie de madre sustituta. Es claro que la imagen del mundo –o de la existencia– como calvario viene a resultar emblemática en el fin del siglo XIX español. El consuelo de esa noción se explicita en la pieza de Alas casi al final, cuando Teresa renuncia a escapar con el señorito Fernando y afirma: “Ésta es vida de purgatorio; de infierno, sería esa otra” (Alas, 2000b). Como puede notarse, tanto en la novela como en el drama posterior se hace patente cierta contradicción liberal entre la disconformidad con el carácter político de su momento y el escepticismo ante cualquier idea de cambio social⁶. En ese contexto, es entendible que el sacrificio se torne tema recurrente, ya que encierra en sí mismo una especie de estado “intermedio”, entre paradójico y compensatorio. El concepto del *sacrificio* pivota entre lo heroico y lo religioso, en el sentido de que *re-liga* “lo social en crisis” de manera silenciosa y efectiva.

⁶ Se alude específicamente al momento finisecular cuando entra en crisis no sólo el proyecto liberal o el legado imperial tan valorado por los sectores más conservadores, sino también el carácter mismo del nacionalismo español y el respaldo de su pasado cultural. Navajas dedicó un estudio particular a la descripción de ese lapso que relacionó con el “modelo español del declive” (1998: 279).

Ahora bien, cierto es que la obra de Alas, *Teresa*, confirma cierto rasgo del drama burgués que custodia un sistema moral y que busca algo así como exponer el dolor intangible de la tragedia de los "otros", de los marginados, cosa habitual en el naturalismo de entonces. El escándalo suscitado por la pieza pudo deberse quizás al "exceso" de su forma, al modo de exposición de los hechos y no a los hechos en sí. Como opina Alas según la cita de Clavería, *Teresa* contaba con "el capital de ser poco *decorativa* para nuestro teatro" (Clavería, 1978: 103). La crítica de entonces demuestra que nadie está dispuesto a sacrificar el presente por el futuro, por la renovación teatral; sino que todos prefieren sacrificarlo por el pasado, por la comparación constante con el concepto de honra en el teatro tradicional, perviviente incluso en la cotidianeidad de los "modernos" espectadores que por ese entonces asumían de forma sacrificial la propia muerte de su legado imperial.

Sin embargo, y a pesar de esa reacción polémica, la obra resulta mucho menos transgresora que la novela en cuanto al tema del sacrificio. La gran diferencia entre *Teresa* y *Ana Ozores* es que la heroína teatral *permanece* en el sacrificio mientras que la Regenta solo *pasa* por él (de hecho, literalmente, *pasa* con su procesión como Nazarena). Ana logra escapar al sacrificio en el sentido de pasar por él y cruzar luego hacia el territorio de lo prohibido, e incluso de lo herético, de la mácula en el sagrado pacto del matrimonio. Si *Teresa* es la víctima que se entrega, Ana es la víctima que se evade y huye en dirección a la propia violencia que su aparente sacrificio buscaba evitar: el adulterio en el que ella recaiga será ni más ni menos que el causante del duelo final en que su marido, representante de la honra calderoniana, reciba la muerte de parte de lo real. Girard concibe el duelo como un paliativo cercano al sacrificio, un placebo "cuya acción curativa sigue siendo precaria" (1998: 28). Mientras el cuerpo de Ana resiste a la simbolización de su sacrificio con la huida hacia su deseo y la provocación de una violencia que ella misma podría haber evitado con la definitiva sumisión a su martirio, *Teresa* es la víctima que no solo se sacrifica sino que confirma al final el goce mismo de su "crucifixión" simbólica. Todo es cruz, dice, y sobre todo su matrimonio lo es. Pareciera que el teatro resulta para Clarín –como antes lo fuese para Zola– un género poco propicio para las innovaciones formales, pero sobre todo para las morales. Tanto es así –y por si esta sola pieza no fuera suficiente para confirmar el conservadurismo moral del teatro clariniano– que mucho tiempo antes, en su temprana juventud, Alas había escrito para representación familiar y placer de los allegados, la obra *Tres en una*. El aire moratiniano de esa pieza de 1867 –en la que el personaje de Tomás se rebela de manera cómica ante el intento de sus mayores por *sacrificarlo* a diversos matrimonios de conveniencia– ya fue señalado por Cristina Tolivar Alas en la introducción de su edición de *Tres en una* (Tolivar Alas, 2002). Sin ahondar en el análisis, baste señalar aquí que el muchacho se resiste desde un principio al tratamiento de su futuro como negociado: "¿Yo soy, acaso, alguna mercancía?" (Tolivar Alas, 2002: 13), dirá. Y

aunque la superficie de la pieza parezca evidenciar una evasión del mandato establecido sobre el matrimonio, el sacrificio se terminará dando de manera velada: luego de varios equívocos, Tomás descubrirá que su amada es la misma que las otras tres muchachas que tratan de imponerle por cuestiones materiales. No vence el amor en la trama, sino el sometimiento al sacrificio institucional que, por azar para Tomás, hace coincidir su deseo con el de la autoridad. El azar teatral, en este sentido, como ocurre en Moratín o como pasará luego en el Émile Augier tan admirado por Alas, juega como ordenador de las voluntades en torno al *statu quo*. La propia Tolivar Alas admite que el Clarín adolescente prefigura en este sentido al último Clarín. En carta a Benito Pérez Galdós del 22 de septiembre de 1895, Clarín sigue proyectando piezas dramáticas y entre ellas comenta su intención de realizar una *Julieta* que refiera a Shakespeare, a Lope y a Tirso (cfr. Ortega, 1964: 280). En carta a María Guerrero del 16 de junio de 1895 es aún más preciso. Le promete una "*Julieta* (a lo *Lope*, imitando en verso un Shakespeare-Lope; no se asuste Vd., me sale el verso *antiguo* bastante bien, sin alabarme; pero todo esto secreto)" (cit. en Guastavino, 1971: 156; cursivas del original). Como puede notarse, este Alas maduro sigue recurriendo a la figura del *sacrificio*: su *Julieta* probablemente surcaría los caminos de aquella joven mítica atravesada por el mandato paterno y auto-sacrificada en aras de la supervivencia del amor. Y como tal vendría a proponerse desde los moldes del teatro clásico. Los sacrificios seguirán siendo los mismos y el teatro persistirá entonces como territorio dificultoso para las víctimas huidizas como la Regenta. No hubo lugar para los escapes femeninos en el teatro clariniano: al parecer, todo fue sacrificio, todo fue cruz.

3. Alas y el teatro vedado: sustituciones sacrificiales entre obras e hijos

Dice Hans Blumenberg en torno a las metáforas absolutas:

[T]odas nuestras estrategias para distanciarnos de lo insoportable que nos angustia, todo ese dinamismo que derrochamos para establecer "significados", no conseguirán nunca, por lo tanto, esa última erradicación de la inquietud simbolizada por esos nombres (Blumenberg, 2003: 31).

En esta línea, "el 'mito' constituye una de esas 'pantallas' representativas con que filtramos, para no vernos aplastados, una realidad inhóspita" (Blumenberg, 2003: 28-29). Resulta sumamente interesante pensar que junto con la imagen del mundo como "cruz" reaparece una y otra vez en Alas cierta actualización –trastocada– de la prueba de Abraham. Tal como se lee en el capítulo 22 del Génesis, solo cuando el padre se dispone a inmolar la vida de su único hijo, Dios evita el sacrificio. Dios ha logrado entonces por medio de esta escena comprobar

el temor que el padre de Isaac guarda hacia él. En Clarín, la escena es semejante, pero sus corrimientos muestran cierta relevancia puntual para el tema planteado en este trabajo, dado que es el teatro el territorio vedado en el cual la incursión puede provocar, por parte de una deidad inescrutable, el sacrificio del hijo, a identificar ya sea con una obra o con un niño. Cabe citar al respecto la clarísima hipótesis de Estruch Tobella:

En Clarín, el mundo del teatro o del espectáculo adquiere así un valor simbólico: representa lo dionisiaco, lo prohibido. Se trata de una fuerza inquietante, pues tras sus atractivas promesas de felicidad se esconde el castigo, la destrucción para todo el que se atreva a intentar romper con su mediocridad, con su vida monótona y vacía. El castigo consiste en que, al final, la seducción del mundo del teatro se demuestra un espejismo y sus víctimas deben volver a la cruda realidad, ahora más insoportable que antes (1983: 100).

Asimismo, el propio Estruch Tobella llamó la atención sobre el punto de que a veces la figura del hijo en Alas "impide la realización del amor o bien acaba siendo el tributo que el padre-amante debe pagar por haberse dejado llevar por su pasión, incompatible con su paternidad" (1983: 107). El hijo aparece en Alas consagrado al sacrificio de (o por) la pasión paterna, y en esas coordenadas, lo teatral se proyecta como territorio pasional por excelencia. Como si la dialéctica ibseniana de la herencia culpógena –debida a los traspiés del deseo paterno– se renovara en la mirada de Alas sobre lo teatral: si en *Espectros*, el autor noruego sentenciaba que los pecados de los padres caen sobre los hijos, Alas continúa esta lógica del legado enfermizo y del estigma moral. No por nada incluyó en su libro *Ensayos y revistas. 1888-1892* (Alas, 2001), un artículo sobre Henrik Ibsen y Alphonse Daudet donde ataca al autor francés por su utilización de la enfermedad como elemento extraescénico y pondera la inteligencia ibseniana para utilizar la fatalidad fisiológica en la acción misma. Mientras en *Espectros* Ibsen pone directamente en acción la intensidad desatada del mal heredado, Daudet tematiza en *El obstáculo* (1890) solo el miedo aséptico a heredar el mal. Es, según Clarín, la misma distancia que existe "de lo vivo a lo pintado" (Alas, 2001: 418). Tan viva es la representación del dolor enfermo en el hijo creado por Ibsen que Leopoldo Alas teme por su propia vida de lector y llega a decir sobre el final de *Espectros*: "La simple lectura de tales pasajes da espanto, causa vértigos, aprensiones del contagio del mal" (Alas, 2001: 426). Tan viva es la representación de la enfermedad del hijo que pareciera poder contagiarse al que lee: el estigma del vástago enfermo por culpa del padre es tan poderoso que torna porosa la frontera entre ficción y realidad.

Al respecto, esa permeabilidad entre lo ficticio y lo real puede rastrearse en las huellas evidentes que ha dejado el tema en la correspondencia que Alas le dirige

a María Guerrero el 12 de febrero de 1895 con motivo del estreno de *Teresa*: Clarín se preocupa por el estado de salud de la pequeña actriz que tiene a cargo el rol de la hija de su protagonista: “¿Y la niña? Pobrecilla desconocida *Palmira*. Dios le cure el pulmón, aunque a mí me den una pateadura” (cit. en Guastavino, 1971: 149). Como puede notarse, “la pequeña” ni siquiera es evocada por su nombre real: es el personaje al que se nombra y por el cual incluso se especula con el sacrificio de la pieza. Con esto, sin embargo, esa frontera entre ambos planos recién comienza a desvanecerse. Comprometidos entre sí por medio del sacrificio o no del “hijo”, lo real y lo ficticio se acercan cada vez más al peligro de su contacto. Alas no puede ir de Oviedo a Madrid a presenciar los ensayos de *Teresa*: intenta controlar los detalles a través de la correspondencia y se intuye el riesgo que implica su lejanía para la puesta. Pero el 3 de marzo de 1895 se excusa: “he tenido a mis tres hijos enfermos y aún están en cama, y muy débiles, y cuanto más tiempo esté con ellos, mejor. Si hubiera tenido que ir hace dos días no hubiera ido por no dejarlos...”. Y en la misma carta –casi como un remedo involuntario de la lógica vincular de *Espectros*–: “¡Si hubiera Vd. visto a este pobre Clarín con Onofre, tres hijos (todos) y una criada en la cama!” (cit. en Guastavino, 1971: 150). Hacia el 18 de marzo está por viajar cuando surge un imprevisto: “ya no salgo mañana viernes, porque mi Adolfín ha vuelto a tener hoy algo de calentura, y yo mientras alguno tenga fiebre no marchó” (cit. en Guastavino, 1971: 151). Por aquellos mismos días le pide a Galdós que se acerque a los ensayos y medie por su propia mirada: “Lo mismo usted que don José [Echegaray] me harán el favor de guiar la cosa, y si hay algo que *pese*, que tengan cuidado cómo se dan los cortes, porque puede ser en carne viva” (cit. en Ortega, 1964: 274-275; cursivas del original). El estado de salud de los hijos y los “cortes” a la pieza teatral se cruzan en un campo semántico cercano ligado a la crisis sanitaria y al sacrificio latente. De hecho, también a Galdós le aclara que no puede ir él mismo a Madrid debido a la “convalecencia” de sus tres niños: “todo eso del estreno lo veo ahora como una puerilidad lejana y sólo pienso en la respiración de mis hijos” (cit. en Ortega, 1964: 275). Cuando se dé el fracaso del estreno y la salud retorne, el 25 de marzo, Alas unirá ambas circunstancias también en carta a su amigo novelista:

Otrosí, estoy decidido a continuar pues lo peor que puede suceder es lo que sucedió ahora y es un disgusto muy pequeño, si no se me hubiera combinado con lo del niño, no hubiera sentido más que la novedad de la pena verme tratado como un imbécil por una porción de imbéciles y rencorosos (cit. en Ortega, 1964: 276).

Tan vigente es en Alas este tema que tiempo después su decantación narrativa se produce plenamente en el relato “Un voto”. El juego de esta narración con la propia clave biográfica resulta un verdadero detonante de sentidos en relación con el eje del sacrificio. En primer lugar, porque el cuento se hace eco de cierto fondo

teórico para la explicación recíproca entre la expiación del hijo y el sacrificio de la pieza teatral; y en segundo lugar porque si en esa cercanía se intuye el miedo del propio autor, su voluntad por tornarlo materia literaria no hace más que revelar una escritura que se pone en riesgo dentro del mismo borde al que le teme. La anécdota del relato parece ser análoga a la del estreno de *Teresa*: Leal asiste con total tranquilidad al hundimiento de su propio drama; tiempo después, su amigo Suárez sigue preguntándose por esa serenidad con la que pudo pasar tal trance; Leal le explica entonces cierta creencia sobre la "legitimidad racional de la plegaria" (Alas, 2008a: 624), fundada en frondosa bibliografía, desde Renouvier a Carlyle. Cuando el otro le objeta que tras su argumentación palpita la simple filosofía del voto, Leal coincide: ante el naufragio de aquella obra histórica, su tranquilidad se había debido a la realización de un voto, a la gozosa noticia de que su pequeño hijo enfermo mejoraba ya, tras el ofrecimiento del fracaso de su estreno que su padre había hecho:

Señor –venía a ser mi pensamiento–, yo ofrezco en cambio de un telegrama que me anuncie una gran mejoría de mi hijo enfermo, de una noticia que me quite esta horrible incertidumbre, (...) yo ofrezco los viles despojos de un naufragio de mi pobre vanidad; juro con todas las veras de mi alma que a cambio de la salud de mi hijo deseo vivamente la derrota de mi amor propio, la muerte de ese *otro hijo* del ingenio, hijo metafórico, que no tiene mi sangre, que no es alma de mi alma... (Alas, 2008a: 627).

Leal piensa tal vez como Alas:

Yo, más que el autor de mi pobre drama, era el padre de mi pobre hijo. Éste no podían matármelo los *morenos*. Dios quería librarlo de las garras de la fiebre; un enemigo mucho más serio que *el público de los lunes clásicos* (Alas, 2008a: 627; cursivas del original).

Vale la pena recordar que este último detalle pareciera ser índice directo de la clave autobiográfica: también *Teresa* había formado parte de un programa doble que la daba en continuado con *La dama boba*, de Lope de Vega, y que –ante el dinamismo cómico de su autoridad (¿"paterna"? – la había dejado, para buena parte de la crítica, expuesta a las peores comparaciones.

Sin embargo, como potencial víctima de lo "dramático", el hijo ya había tenido antes otras célebres versiones clarinianas: tal es el caso también del cuento "Avecilla", cuyo carácter irónico lo hace valioso y complementario como breve ejemplo final de este itinerario. Vale la pena destacar que su tono humorístico contrasta con la tristeza de lo que narra, y en esta línea representa toda una vertiente ironista que le sirvió a Alas para exponer contradicciones sociales y morales, y

entre ellas la vinculación de su época con el espectáculo y especialmente con la opción del teatro canónico. Don Casto Vecilla, modesto funcionario pequeño burgués, decide llevar al teatro a su mujer y a su hija. Descarta el Español por haber visto ya en Zaragoza *El pelo de la dehesa*, y también renuncia a la ópera por obligado nacionalismo ya que allí se canta en italiano. Se lanza entonces a un periplo con el que busca evadir el costo que hubiera implicado dirigir sus pasos hacia un teatro serio. Con la frustración de su hija Pepita a cuestas y la limitada complicidad de su esposa terminan por presenciar la decadente feria de fenómenos asentada a las puertas del Retiro. Incitado por “la mujer gorda”, palpará sus pantorrillas para ratificar la verdad del número y esto desatará su culpa, acentuada aún más cuando luego de la feria lleve a su niña a una zarzuela en Eslava. Junto con su mujer, meditarán: “¡La hemos ultrajado!” Don Casto, exagerado en todo y amigo de la hipérbole, hasta de pensamiento, fue más allá; pensó también así: “¡La hemos prostituido!” (Alas, 2008a: 85). La reflexión de Don Vecilla renueva una vez más el tema de las “víctimas de lo clásico”, ya no por presencia sino por ausencia. Dirá: “¡Yo la prostituí aquella maldita noche, por no llevarla a un teatro clásico, por querer ahorrar ocho reales!” (2008a: 88). Como puede apreciarse, nada escapa a la gravedad de lo clásico en Clarín. Ya sea por la autoridad de sus moldes o por la ausencia de sus modelos, lo clásico siempre termina pesando como exigencia teatral y moral en la pira sacrificial donde se conjugan las tentaciones de los padres y los padecimientos de sus mujeres e hijos.

Vale la pena enfatizar entonces, en este mismo sentido, la importancia de un análisis detenido sobre la recurrencia de imágenes ligadas a la culpa y al sacrificio en textos críticos y narrativos donde Clarín esboza opiniones –serias o irónicas, según el caso– acerca del universo de la literatura dramática áurea. Y sobre todo porque a través de este análisis, y en vista de las consideraciones que se han desarrollado aquí, muchas de esas imágenes “sacrificiales” que involucran personajes femeninos e infantiles de la literatura clariniana, terminan erigiéndose como *metáforas absolutas* de un mundo –y de una cultura– en difícil transición desde el pasado remoto a su ineludible actualidad.

Fuentes

Alas, Leopoldo (1966), *La Regenta*, Madrid, Alianza.

---- (1982), *Su único hijo*, Madrid, Alianza.

---- (2000a), *Rafael Calvo y el teatro español*, 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/> - consultado el 26 de abril de 2015].

----- (2000b), *Teresa (ensayo dramático en un acto y en prosa)*, Biblioteca Cervantes Virtual, [edición digital basada en la edición de Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1895, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/teresa-ensayo-dramatico-en-un-acto-y-en-prosa--0/>- consultado el 3 de julio de 2015].

----- (2001), *Ensayos y revistas: 1888-1892*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [edición digital basada en la de Madrid, Manuel Fernández Lasanta, 1892, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/ensayos-y-revistas-18881892--0/> - consultado el 3 de julio de 2015].

----- (2002), *Tres en una: pieza en un acto*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [edición digital de Ana Cristina Tolivar Alas, basada en la de Asturias, Gobierno del Principado de Asturias, Consejería de Educación y Cultura, 2001, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/tres-en-una-pieza-en-un-acto-1867--0/> - consultado el 5 de julio de 2015].

----- (2008a), *Obras completas. Tomo II*, Madrid, RBA.

----- (2008b), *Obras completas. Tomo V*, Madrid, RBA.

Ibsen, Henrik (2000), *Casa de muñecas. Los espectros. El pato salvaje*, Madrid, Edaí, pp. 121-208.

Zola, Émile (1963), *Naná*, en *Obras estelares. La taberna. Naná*, Barcelona, Maucci, pp. 533-1027.

Bibliografía referida

Blumenberg, Hans (2003), *Paradigmas para una metaforología*, Madrid, Trotta.

Estruch Tobella, Joan (1983), "La *Teresa* de Clarín: un intento fracasado de renovación del teatro español", *Segismundo. Revista hispánica de teatro*, nº 37-38, pp. 99-111.

Girard, René (1998), *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama.

Guastavino, Guillermo (1971), "Algo más sobre Clarín y *Teresa*", *Bulletin Hispanique*, vol. LXXIII, nº 1 y 2, pp. 133-159.

Clavería, Carlos (1978), "Flaubert y La Regenta", en Martínez Cachero, José María (ed.), *Leopoldo Alas "Clarín"*, Madrid, Taurus, pp. 179-193.

Marzo, Jorge Luis (2010), *La memoria administrada. El barroco y lo hispano*, Madrid, Katz.

Navajas, Gonzalo (1998), "La modernidad como crisis. El modelo español del declive", en *Anales de literatura española contemporánea. Fin de siglo y modernidad*, vol. 23, pp. 278-294.

Ortega, Soledad (ed.) (1964), *Cartas a Galdós*, Madrid, Revista de Occidente.

Saba, Mariano (2016), "Leopoldo Alas 'Clarín', entre la tradición áurea y la innovación naturalista", *Revista Chilena de Literatura*, nº 92, pp. 121-149.

Sobejano, Gonzalo (1985), *Clarín en su obra ejemplar*, Madrid, Castalia.

Tolivar Alas, Cristina (2002), "Notas preliminares", en Alas, Leopoldo, *Tres en una: pieza en un acto*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [edición digital de Ana Cristina Tolivar Alas, basada en la de Asturias, Gobierno del Principado de Asturias, Consejería de Educación y Cultura, 2001, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/tres-en-una-pieza-en-un-acto-1867--0/> - consultado el 5 de julio de 2015]