

## DE LA TRAGEDIA AL MELODRAMA

En nuestro Congreso anterior, Ermanno Caldera nos presentó el proceso evolutivo que se puede observar en el teatro del Duque de Rivas desde un neoclasicismo originario a un romanticismo del cual *Don Alvaro* no sería más que el "último acto" de dicha evolución. Anticipando el tema general del presente Congreso, Caldera basó su estudio en un análisis estilístico de las tragedias del autor, desde *Aliatar*, de 1816, a *Arias Gonzalo* de 1827, proponiendo que esta "producción teatral clasicista puede leerse en la clave de una constante aproximación, sobre todo formal, a la plena realización romántica de *Don Alvaro*"<sup>1</sup>. Nosotros quisiéramos ahora considerar la misma cuestión desde otra perspectiva que, a nuestro modo de ver, revela uno de los aspectos característicos de la expresividad romántica dentro de la cual se podrían situar los rasgos estilísticos analizados por Caldera. Nos referimos a lo que se ha llamado en términos generales imaginación melodramática en que el adjetivo "melodramático" se emplea no como término de valor estético, sino en un sentido neutral y puramente descriptivo. En este sentido amplio, el melodrama sería una categoría definidora del nuevo discurso romántico y (es) una forma de representación literaria localizable histórica y culturalmente. Sus orígenes se pueden situar aproximadamente a comienzos del siglo XIX, y a partir de entonces caracteriza una parte importante de la imaginación moderna. Como forma originariamente romántica su pervivencia indicaría la pervivencia misma del romanticismo en el mundo moderno, a lo largo del siglo XIX e incluso en nuestros días. •

Pero lo que aquí nos interesa es precisamente ese origen romántico del discurso melodramático como forma expresiva de la crisis histórica, ideológica y social en que se origina el romanticismo.

El proceso de simbolización estética representada históricamente por el romanticismo expresa ideológicamente la duda, el malestar, la ansiedad y la angustia de lo que se ha llamado "mal del siglo": mal del hombre desarraigado que reacciona en contra de un mundo del que se siente ajeno como consecuencia de las nuevas relaciones sociales.

El melodrama es una respuesta imaginaria a esta crisis romántica y revolucionaria. Por ello podríamos decir que el melodrama equivale a la tragedia en un mundo desacralizado.

Según Peter Brooks<sup>2</sup>, el melodrama expresa originariamente la ansiedad producida por un nuevo mundo lleno de inquietud en que las normas tradicionales del orden moral ya no suministran la necesaria cohesión social.

El hombre se siente ahora acosado por un mundo exterior hostil, extraño, y expresa su ansiedad mediante la estructura maniquea del melodrama con la confrontación polarizada del bien y del mal en una pretensión imaginaria de exorcizar el mal para expulsarlo de la realidad cotidiana.

El melodrama, concebido como literatura destinada a satisfacer las emociones primarias de las clases inferiores, aparece originariamente en Francia en el contexto histórico o social de la Revolución Francesa y se consolida en los años siguientes impregnando el drama romántico de pretensiones artísticas más elevadas. Con Victor Hugo el drama romántico llega hasta el escenario de la Comedia Francesa introduciendo en tan respetable recinto la representación melodramática de la realidad. En apoyo de esta interpretación del melodrama vamos a traer aquí el testimonio contemporáneo del escritor romántico francés Charles Nodier, conocido sobre todo por sus narraciones fantásticas y autor él mismo de dos melodramas, *Le Vampire* y *Ber-tram*, de 1820 y 1821, respectivamente. En un artículo publicado en 1835 en la *Revue de Paris*, continuado cinco años más tarde en la introducción al teatro escogido del padre del melodrama, Charles Guilbert de Pixérécourt, Charles Nodier se manifiesta como primer teórico de la literatura melodramática con ideas que todavía aparecen en el trasfondo de buena parte de la crítica contemporánea que se ha ocupado del mismo asunto<sup>3</sup>.

Para Nodier, el melodrama es la genuina expresión teatral de su época y una forma de democratizar la tragedia en unos momentos en que el pueblo alcanza un protagonismo histórico. En el artículo citado de 1835, señala que "le mélodrame tel que nous l'avons vu depuis 1800, naïtre, se développer et grandir ... est devenu un genre nouveau; il est à la fois le tableau véritable du monde que la société nous a fait et la seule tragédie populaire qui con-vienne à notre époque"<sup>4</sup>. Unos años más tarde, en 1841, Nodier insiste sobre esta cuestión. En la introducción indicada al teatro de Pixérécourt señala lo que la crítica ha señalado repetidas veces, el origen del drama romántico en el melodrama popular: "Il n'est pas question ici — dice Nodier — de l'apo-logie du mélodrama considéré comme ouvrage d'art. Sous ce dernier rapport, de jeunes et brillants esprits dont personne ne conteste la puissance, ne m'ont rien laissé à dire, car la tragédie et le drame de la nouvelle école ne son guère autre chose que des mélodrames relevés de la pompe artificielle du lyrisme"<sup>5</sup>. Pero Nodier se lamenta de que los dramaturgos de lo que él llama "la nueva escuela", es decir, los dramaturgos románticos como Victor Hugo y Alexandre Dumas, no hayan sido fieles al objetivo originario del melodrama, adoptando del nuevo género sólo la forma y no su mensaje moral. Aquí alude Nodier al propósito moralizador del melodrama tal como lo concibió Pixérécourt y que después no sólo iba a continuar en el teatro sino en la ideología fundamental de la novela melodramática que se configura en la novela folletinesca o por entregas con una visión moralizante de las clases populares por la cual se intenta resolver los conflictos sociales con una solución maniqueísta en que la bondad y la virtud triunfan finalmente sobre la maldad y el vicio. Según Nodier en el melodrama

"les classes inférieures allaient chercher alors au spectacle des émotions qui étaient toujours sans dangers, qui étaient souvent salutaires; c'est que le mélodrame était un tableau chargé avec adresse, où le crime paraissait dans toute sa repoussante laideur, où la vertu était parée de toutes les grâces qui la font aimer"<sup>6</sup>.

Para Nodier el melodrama es una respuesta ideológicamente reconfortante y consoladora a la desmoralización provocada por la Revolución. Desde un punto de vista conservador, cuando el escritor francés dice que el melodrama representa la moralidad de la revolución, lo que en realidad está manifestando es el carácter contrarrevolucionario del nuevo género teatral. Ante las convulsiones revolucionarias el espectador no puede quedar satisfecho con la moderación expresiva del teatro neoclásico, sino que busca en el espectáculo dramático las mismas emociones fuertes e intensas que vive en el teatro de la calle: "Ce qu'il y a de certain, c'est que dans les circonstances où il apparut, le mélodrame était une nécessité. Le peuple tout entier venait de jouer dans les rues et sur les places publiques le plus grand drame de l'histoire. Tout le monde avait été acteur dans cette pièce sanglante, tout le monde avait été ou soldat, ou révolutionnaire, ou proscrit. A ces spectateurs solennels qui sentaient la poudre et le sang, il fallait des émotions analogues à celles dont le retour de l'ordre les avait sevrés. Il leur fallait des conspirations, des cachots, des échafauds, des champs de bataille, de la poudre et du sang; les malheurs non mérités de la grandeur et de la gloire, les ma-nouvelles insidieuses des traîtres, le dévouement périlleux des gens de bien"<sup>7</sup>.

De todo el drama revolucionario, el melodrama quiere sacar una lección confortadora y positiva, apaciguar a los desasosegados actores de la calle y espectadores del teatro: "cette grande leçon dans laquelle se résument toutes les philosophies, appuyées sur toutes les religions: que même ici-bas, la vertu n'est jamais sans récompense, le crime n'est jamais sans châtement. Et qu'on n'aille pas s'y tromper! ce n'était pas peu de chose que le mélodrame! c'était la moralité de la révolution"<sup>8</sup>.

Para Nodier, como actualmente para Peter Brooks, el melodrama se origina en la revolución y el drama romántico representaría un desarrollo de este fermento melodramático. Pero la diferencia entre el teatro de Pixéré-court y el de la "nouvelle école", el drama de Victor Hugo y Alexandre Dumas consistiría, según Nodier, en que el primero trata de restaurar un orden convulsionado por la revolución, mientras que el segundo sería una secuela de ese desorden. El drama propiamente romántico sería, por lo tanto, un melodrama inmoral. Frente a un teatro donde los espectadores mal vestidos mostraban un irresistible interés con "todas las angustias de la inocencia perseguida, y que saludaban con un grito de unánime alegría el castigo del malvado", contraponen Nodier el teatro que ha llegado a ser "l'école de toutes les passions mauvaises que son institution le destinait à corriger. Envoyez au Théâtre qu'on nous a fait, un homme qui n'a point de principes, ou qui n'a que des principes mal affermis [...] il aiguëra le soir un poignard pour se donner un air dramatique, et vous le verrez dans un mois sur le chemin du baigne [...]"<sup>9</sup>.

Esta condenación del escritor francés no extrañará a los que recuerden las acusaciones de inmoralidad lanzadas contra el teatro romántico español. Los críticos bienpensantes consideran estos dramas como ejemplo del romanticismo "disolvente", "antisocial", "inmoral", "perverso" y no sé cuántas cosas más en que percibían resonancias subversivas con respecto al orden establecido. Parece que estamos leyendo la acusación de Nodier cuando Mesonero Romanos dice en la crítica de *El paje* de García Gutiérrez que los nuevos dramaturgos han convertido el genio en "arma ponzoñosa de seducción y maldades, que prestan a la nueva escuela literaria un carácter inmoral"<sup>10</sup>. El drama romántico sería para estos críticos, como para Nodier una perversión moral del melodrama.

Si el melodrama es el arquetipo dramático de una época pos-revolucionaria, nuestra hipótesis consiste en que el discurso melodramático impregna también la tragedia neoclásica de aquella época haciendo de ésta un melodrama reprimido por la preceptiva neoclásica con que se intenta contener dicho melodrama.

Vamos a fijarnos en una tragedia del Duque de Rivas que a primera vista puede parecer todo un ejemplo de sensibilidad neoclásica, pero en la que es muy fácil percibir efectos que ya Boussagol calificó de melodramáticos. Nos referimos a la tragedia *El duque de Aquitania*<sup>11</sup>, estrenada en 1817. Según Caldera, en esta tragedia "llena la escena la pasión irrefrenable de un poderoso cruel que en vano choca contra la firmeza de una inocente doncella, hasta que el tirano sufre el justo castigo a manos de un guerrero noble y puro"<sup>12</sup>. En este resumen de la acción trágica ¿no percibimos ya resonancias claramente melodramáticas? La inocente doncella perseguida por un malvado que no puede escapar al inevitable castigo, mientras finalmente triunfa la virtud. En efecto, según Boussagol, "L'antique et sévère tragédie de la vengeance, guidée par la fatalité... s'édulcore au contact d'une banale histoire d'amour chez le poète espagnol, qui ne sait même pas renoncer à l'emploi des pires moyens du mélodrame"<sup>13</sup>.

Naturalmente el juicio del crítico francés está influido por el concepto peyorativo normalmente asociado con el término "melodrama". Para nosotros aquí no se trata de justificar el melodrama como obra de arte, sino simplemente de mostrar una forma de expresión literaria propia de la época. Para nosotros las deficiencias de la tragedia del duque de Rivas no consisten en lo que en ella pueda haber de melodramático, sino más bien en que este melodramatismo no se adecúa a los rigurosos moldes neoclásicos en que el autor encierra el mundo concebido en su obra. En efecto, nos parece que Angel Saavedra escribe "malgré lui" un melodrama, un melodrama reprimido.

Lo que el duque de Rivas intenta escribir es, naturalmente, una tragedia como estaba mandado por el prestigio jerárquico de los géneros. Esto requería de antemano ajustarse a unos patrones preestablecidos en los cuales la carga semántica del discurso dramático desborda los límites. La tragedia neoclásica no era adecuada para configurar la extrema -

polarización de los personajes, la afectación retórica, la exteriorización de los sufrimientos, rabia, desesperación o certidumbres morales o perversas. En la tragedia de Rivas encontramos el villano, el malvado consejero, la huérfana desamparada, el héroe en busca de sus derechos hereditarios, el servidor fiel y leal. Habitan en un mundo de oposiciones extremas en que contrastan las fuerzas de la luz y las tinieblas, de la virtud y la maldad, la libertad y la tiranía. Es un mundo maniqueo gobernado por leyes previsibles, una simplificación e idealización del mundo real. El duque de Rivas utiliza los consabidos procedimientos del melodrama para ordenar el mundo dramático de la tragedia, tales como la antítesis, la hipérbole, el misterio, las coincidencias y la justicia poética, convirtiendo dicho mundo dramático que pretende ser trágico en un mundo en realidad melodramático<sup>14</sup>.

Parece ser que la fuente del *duque de Aquitania* es la tragedia de Orestes en su versión italiana de Alfieri<sup>15</sup>. Pero a lo que en realidad asistimos es a la culminación de toda una historia novelesca de ambiente medieval referida al tema de las Cruzadas. La sobriedad propia de la tragedia queda enmarañada con una alusión a lo que podría ser una novela histórica de cruzados, secuestros y alevosos asesinatos, sin que pueda faltar el tema amoroso, que según Boussagol adulcora melodramáticamente la severa tragedia de la venganza. El tirano Eudón ha usurpado el ducado de Aquitania haciendo asesinar a su hermano y secuestrar a su sobrino en su expedición a las Cruzadas. Mientras tanto Eudón y su consejero pretenden casarse con la angelical Elisa, sobrina del usurpador que se siente acosada por los dos malvados. El retorno de Reynal disfrazado la salva y él consigue vengar la muerte de su padre. La intriga estará configurada en un conflicto basado en asesinato, usurpación y venganza en que Elisa es la víctima inocente y Reynal hace de salvador.

Elisa, en su primer parlamento, resume así esta situación novelesca:

**Desastres e infortunios me circundan... Un  
padre desgraciado a quien la diestra de un  
alevoso pérfido asesino del sagrado Jordán  
en las riberas arrebató a mi amor... La  
adversa suerte de una madre infeliz, que a  
la hora misma que me puso en los brazos de  
la vida la hundió la Muerte en la quietud  
eterna, y un hermano que existe miserable  
allá en Jerusalén, entre cadenas, son los  
bienes que el mundo ante mis ojos,  
¡desventurada yo!, sólo presenta<sup>16</sup>.**

En este lamento de Elisa aparece comprimida la trama de todo un esquema narrativo propio de una novela histórica y de intriga.

Los secretos y misterios son resortes decisivos en la intriga melodramática. Como en todo drama romántico en esta tragedia el héroe aparece envuelto en el misterio de la identidad personal y la revelación de quién es en realidad pone en juego el efectismo característico de la teatralidad melodramática. Como en el melodrama, en esta tragedia triunfa la virtud sobre el vicio y la bondad sobre la maldad. El orden queda restablecido, un orden moral con un evidente trasfondo ideológico. Los últimos versos de la tragedia expresan el mensaje moral: "El justo Cielo siempre a los tiranos / fin tan horrendo, inexorable, guarda"<sup>17</sup>. Esta tragedia equivaldría en la obra del duque de Ri-vas a lo que — según Nodier — sería el melodrama con respecto al teatro de la nueva escuela. Si en *El duque de Aquitania* el melodrama está reprimido, en *Don Alvaro* rompe ya todos los diques, pero manifestándose en lo que, para los críticos bienpensantes, sería la perversión moral del melodrama. Un melodrama blasfemo.

ANTHONY PERCIVAL  
Universidad de Toronto

JOSE' ESCOBAR  
Glendon College  
York University

1 "De *Aliatar* a *Don Alvaro*. Sobre el aprendizaje clasicista del Duque de Rivas", en *Romanticismo I. AttidellI Congresso sul romanticismo spagnolo e ispano-americano*, Università di Genova, 1982, p. 109.

2 *The Melodramatic Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1976.

3 *Théâtre choisi, précédé d'une introduction par Charles Nodier*, tome I, Genève, Slatkine Re-prints, 1971 (réimpression de l'édition de Nancy, 1841-1843), pp. I-XVI.

4 *Ibidem*, pp. I-II.

5 *Ibidem*, p. VII.

6 *Ibidem*, pp. V-VI.

7 *Ibidem*, pp. VII-VIII.

8 *Ibidem*, p. VIII.

9 *Ibidem*, pp. VI-VII.

10 Citado por DONALD L. SHAW, "Romántico-Romanticismo-Romancesco-Romancista-Ro-mánico", en HANS EICHNER, ed. *"Romantic" and Its Cognates*, Toronto, University of Toronto Press, 1972, 365n.

11 En *Obras completas del Duque de Rivas*, II, *Teatro*, ed. JORGE CAMPOS, BAE 101, Madrid, Atlas, 1957, pp. 29-58.

12 *Op. cit.*, p. 111.

13 *Angel Saavedra, Duc de Rivas. Sa vie, son oeuvre poétique*, Toulouse, E. Privat, 1926, pp. 169-170.

14 Para los procedimientos característicos del melodrama, véase, además del citado libro de PETER BROOKS, CHRISTOPHER PRENDERGAST, "The Uses of Melodrama", Capítulo 1 de su *Bal-zac, Fiction and Melodrama*, London, Edward Arnold, 1978, pp. 3-16, y JAMES L. SMITH, *Melodrama*, London, Methuen, 1973.

15 Véase G. BOUSSAGOL, *op. cit.*, pp. 167-169.

16 *Ed. cit.*, p. 29.

17 *Ibidem*, p. 58.