

Guillermo de Torre

«Clavijo» o los límites olvidados



ONTRA lo que suele propalarse ligeramente y ser aceptado con igual facilidad, en Goethe el romántico aparece con más frecuencia que el clásico. La pasión se antepuso a la razón, algunas veces, en su espíritu. No en vano Goethe surgió acunado mentalmente entre las olas borrascosas de la *Sturm und Drang*, y toda su vida fué una pendulación constante entre los dos extremos polares—romanticismo y clasicismo—. En otro lugar explayo ahora la debida exégesis de este punto de vista, con numerosas referencias teóricas, tomadas en su mayor parte de los propios escritos de Goethe. Corresponde aquí aducir la prueba experimental, mediante un ejemplo característico: su drama *Clavijo*. La obra me interesa particularmente tanto por su tema español, demostrativo del libérrimo uso que Goethe hizo de un asunto real y ajeno, como por su desaforado romanticismo, lindante por momentos con las caricaturas de tal estilo perpetradas en la segunda mitad del siglo XIX.

Cierto es—cabe aducir honradamente en su descargo—que Goethe no parece haber asignado otra importancia que la de un divertimento a esa obrilla juvenil. Data de 1774, y si en la cronología de sus obras es inmediatamente anterior a otras superiormente considerables, como *Goetz de Berlichingen* y el primer *Fausto*, más bien podría enlazarse por su hechura, con las farsas y mascaradas que escribió años después con destino a la corte de Weimar. Pero *Clavijo* pertenece a su época de Francfort, tuvo su origen en unas reuniones caseras promovidas por su hermana Cornelia, y su estímulo en la proximidad de cierta muchacha, espejo de burguesitas, con la que Goethe estuvo a punto de matrimoniar.

Las veladas—muy siglo XVIII—eran largas, y, para sostener las conversaciones, aquel grupo donde Goethe ensayaba su mundanismo, había inventado un amable expediente o juego de sociedad. Consistía éste—nos lo explica el mismo Goethe en el Libro XV, parte III de su *Poesía y Verdad*—en que cada ocho días se sorteaban unas parejas de esposos, quienes estaban obligados a darse este tratamiento durante toda la semana: ni demasiado íntimo, ni demasiado distante, cual corresponde a un matrimonio del siglo de la medida y no sólo de las luces. En cada velada solía leerse algún libro nuevo, y en cierta ocasión Goethe llevó ante el auditorio el apéndice de las *Memorias de Beaumarchais* (*Fragment de mon voyage en Espagne*, 1774), recién publicado en París. Al final

de la lectura, su pareja dijo a Goethe: «Si yo fuera tu amada y no tu mujer te suplicaría que transformases esas Memorias en un drama y creo que te saldría bien». «Para que veas—contestó Goethe—que amada y mujer pueden estar reunidas en una sola persona, te prometo que dentro de ocho días leeré este cuaderno transformado en una pieza dramática».

Y en efecto, así fué. La apuesta quedó cumplida y Goethe mostró su don de presteza, como había de mostrar el contrario, al abandonar y retomar *Fausto* varias veces, durante sesenta años, hasta el final de su vida, si bien con resultados muy distintos... Verdad es que intencionalmente—insistamos—Goethe no dió a esta obrilla otra importancia que la de una improvisación, un divertimento ocasional; y así escribe en sus *Memorias*, defendiéndose de los reproches que por tal ligereza le hizo su amigo Merck: «No es menester que todo responda al alto concepto que uno se ha formado; bueno es producir también cosas de tono corriente». Demasiado corrientes por un lado—apostillaríamos sin irreverencia—y harto ambiciosas por otro...

Mas antes de emitir cualquier juicio, recordemos los antecedentes reales de *Clavijo*, historia real con personajes que fueron de carne y hueso, metamorfoseados y hechos casi irrecognoscibles por la imaginación prerromántica—si nos atenemos a la cronología estricta de los períodos literarios—pero ultrarromántica y desbridada—si nos fijamos únicamente en el drama—del joven Goethe.

* * *

Clavijo—así lo ortografiaba Goethe—fué en la realidad D. Josef Clavijo y Fajardo, cuyo nombre decora los nobles días carlotercistas de la Ilustración en España. Había nacido en las islas Canarias, en 1730, y dócil a los vientos de influjo transpirenaicos, se educó en Francia. Allí conoció a Voltaire en su auge y vertió al romance su tragedia *Semíramis*. También la *Andrómaca* de Racine, y sin desalentarse ante su extensión la emprendió con la *Historia natural* de Buffon. Clavijo era más que un afrancesado, era un europeizante. De ahí que disfrutara la amistad y los favores de los ministros de Carlos III. Protegido, pues, por Grimaldi y por el conde de Aranda, se le nombró director de los teatros de Madrid y de *El Mercurio*, periódico que publicaba la secretaría de Estado. Pero este boletín oficioso no bastaba a Clavijo. Fundó por su cuenta, otro de más relieve y larga memoria: *El Pensador* (1762), bajo el influjo y el ejemplo de *The Spectator* de Adisson. Periódico literario—¡oh, días memorables, sin telégrafo, radio ni agencias noticieras, en que todo salía de la minerva de los redactores!—eliminaba casi lo informativo, llenando sus páginas con ensayos sedudos.

Fué en esta gaceta donde Clavijo llevó a cabo sus memorables campañas contra los autos sacramentales.

La fe, bajo el influjo racionalista, se había desleído y tales espectáculos eran ya un anacronismo, pero como esto no podía decirse claramente Clavijo aducía un argumento más eficaz: cuán ingrato resultaba ver representar los autos por actores de vida privada algunas veces poco ejemplar, encarnando figuras sacras. Y concluía que los autos sacramentales eran «amalgama monstruosa de lo sagrado y lo profano». Triunfó en su campaña. La laicización se insinuaba: no había de tardar mucho la expulsión de los jesuítas, acontecida en 1767; aquella medida que arrancaba trenos tan doloridos a la pluma ardiente de Menéndez Pelayo. Clavijo fué, pues, en muchos aspectos, un adelantado, un verdadero hijo del siglo de las luces. Ignoramos en detalle su vida privada, pero nada autoriza a creer que tuviera muchos rasgos comunes con aquel «monstruo de liviandad» teatralizado por Goethe.

Pero antes de acercarnos al drama incriminado, caractericemos con algunos rasgos al personaje antagonista de la misma obra: Beaumarchais. Aquí, sí, nos encontramos con un personaje de moral acomodaticia, impulsado por la ambición, sin mayores trabas de escrúpulos. De ahí sus enredos y procesos, sus desafíos y destierros. Pierre-Auguste Caron (que sólo años después se agregó el apellido más eufónico de Beaumarchais) era de humildísima cuna, hijo de un relojero, y había nacido en París, en 1732. Pero no tardó mucho en saltar a Palacio, como maestro de música de las hijas de Luis XV y compró el título de secretario del

rey. Casó dos veces, anduvo mezclado en embrollos financieros y en un sonado proceso con el banquero Pâris-Duverney. Si por una parte actuó como gubernamental, realizando misiones secretas en Inglaterra, Holanda y Alemania, por otro lado contribuyó a derribar a la monarquía con las sátiras punzantes de *Le Barbier de Séville* (1775) y las burlas a la nobleza de *Le mariage de Figaro* (1784). Lanson le describe como «una naturaleza compleja, activa, sensible, alegre, valiente, ruidosa, mezcla inimaginable de afectación y de orgullo, de astucia y generosidad».

Una de sus aventuras—la que ahora nos interesa—fué su viaje a España, en 1764. ¿Fué allí, según aseguran algunos, como enviado del financiero Pâris-Duverney para arreglar ciertos negocios? ¿O su viaje tuvo efectivamente como razón principal vengar el «honor ultrajado» de una hermana suya que residía en la Corte? El ultraje en todo caso—como veremos—era muy relativo y no merecía el riesgo de afrontar los salteadores de diligencias, casi inevitable en el entonces azaroso viaje de París a Madrid. Se trataba sencillamente del incumplimiento de la palabra de matrimonio dada por Clavijo a Louise Caron, hermana de Beaumarchais.

Pero veamos ahora el desenvolvimiento del asunto a través del drama goetheano. Una vez en Madrid, Beaumarchais visita amistosamente a Clavijo, comienza por halagar la vanidad; mas, a poco, cambiando de actitud, obliga al redactor del *Pensador* a que fir-

me una declaración de tono humillante, donde promete casarse con la Beaumarchais, bajo la conminación, en caso contrario, de que el primero hará público el documento, sin perjuicio de vengarse con las armas. Pero Clavijo está dispuesto a casarse sin coerciones; sobreviene la reconciliación con la novia y Beaumarchais rompe la declaración humillante. Ahora bien, un amigo del escritor español, que viene a representar el espíritu de la ambición, disuade a Clavijo del casorio, haciéndole ver que la Beaumarchais era poco para él, y cómo tal coyunda sería un impedimento en su carrera. Clavijo se deja convencer, y no contento con eso, denuncia a Beaumarchais como ladrón y estafador. Mademoiselle de Beaumarchais muere de despecho y amor.

En el último acto, Clavijo, que aun ignora el fúnebre desenlace, dominado por el arrepentimiento, pasea por la calle de su amada. De pronto, hay una escena que recuerda, mejor dicho profetiza, otra similar acontecida realmente en la vida de Espronceda, mientras éste, paseando en la noche por una calle de Madrid, y cuando hacía ya años que vivía separado de Teresa Mancha, se sintió atraído por la claridad de unos cirios, y vió, a través de la ventana el féretro mortuario de la heroína inmortalizada en su luego famoso «Canto». Pues bien, Clavijo, al pasar, embozado en su capa, advierte también unas antorchas fúnebres, un cortejo saliendo de una casa, pregunta quién es el muerto y le responden: María de Beaumarchais. Prorrumpe

en un previsto y patético soliloquio, quiere detener el cortejo. Sobreviene Beaumarchais, le desafía y clava a su adversario la espada en el pecho. Clavijo muere con las manos prendidas a las de su amada, en tanto que el francés, aconsejado generosamente por la víctima, en sus últimas palabras, huye para no caer en manos de la justicia.

Como se advertirá, el drama—dramón es el calificativo que mejor le cuadra—reune todos los elementos más falsos y desatinados del género. Altera nuestra perspectiva histórica de la cronología, y en vez de situarse, como está, de hecho, en la época prerromántica, salta a las últimas estribaciones del postromanticismo degenerado, un siglo después. Apenas falta en él ninguno de los elementos que adornaban tales engendros: la lucha del amor con la ambición, la magnificación de un minúsculo «punto de honra», la figura del maldito—encarnada en el amigo que disuade a Clavijo de su casamiento y que viene a ser parcialmente una prefiguración del Mefistófeles faustiano—la moral reivindicada, la muerte simultánea de los amantes. . . Cuando Clavijo cuenta a su amigo Carlos que se ha visto obligado, bajo amenaza de muerte, a suscribir el documento donde declaraba no haber dado a la hermana de Beaumarchais ningún pretexto para retirar su palabra de casamiento, eligiendo entre ello y un desafío, el amigo exclama: «¿Quién pone en riesgo su vida con semejante esperpento romántico?». Pues bien, ese calificativo de esperpento romántico puro—no en la acep-

ción de algo deliberadamente grotesco que habría de darle Valle-Inclán—resume el melodrama goetheano.

El autor fantaseó a capricho un episodio en verdad menos recargado de tintas sombrías. Pues el drama en la realidad apenas llegó a ser un sainete. Aun dando por cierto el episodio central—tampoco enteramente probado, pues la otra versión, la que Beaumarchais recogió en su drama *Eugénie*, y cuenta luego en sus *Memorias*, tampoco merece cabal crédito—el hecho es que sólo hubo una reclamación amistosa del escritor francés para que el español cumpliera su palabra; no lo consiguió, volvió a París y «no hubo nada». Beaumarchais, que durante la Revolución francesa estuvo a punto de ser guillotinado y buscó refugio en el extranjero, regresó luego a París, y murió allí oscuramente en 1799. Clavijo murió también en su cama, ya viejo y academizable, a los setenta y seis años. La única que se extinguió en las fechas del drama, pero de muerte natural, fué la hermana.

Tampoco la novelización que hace pocos años ha dado Ricardo Baroja del asunto (en *Clavijo: Tres versiones de una vida*) merece mayor crédito, pues so capa de restablecer la verdad, disparata a mansalva, con ese don folletinesco tan peculiar de D. Pío, pero sin el talento del hermano, ni su estilo... antiestilístico. Cuando Beaumarchais asistió en Augsburgo a una representación de *Clavijo* de Goethe, comentó: «El alemán ha estropeado la anécdota de mis *Memorias*, recargándola con un duelo y un entierro,

adiciones que muestran más bien vaciedad mental que talento».

* * *

¿Cuál es, pues, el valor de esta obra en la que algún crítico con lenidad inexplicable—pues precisamente el genio reclama mayor rigor que nadie—cree ver seriamente valores dramáticos positivos? ¿Acaso admite Clavijo, la menor homologación con los demás dramas y tragedias de Goethe, con *Egmont*, *Ifigenia en Táuride*, y no hablemos de *Fausto*? Clavijo ni siquiera nos vale para bosquejar un capítulo sobre «Goethe y España», ya que el convencionalismo psicológico de sus personajes encajaría lo mismo en cualquier otra latitud europea; ya que no hay la menor aproximación para caracterizar lo español, puesto que Goethe no fué más allá de los ligeros datos encontrados en las *Memorias* de Beaumarchais. (Sin contar con algún nombre de su cosecha, de vaga reminiscencia fonética española, como un tal «Don Buenco»).

Pero quizá su valor resida ahí: en mostrarnos cómo Goethe aprovechaba los elementos ajenos—en ocasiones con genio, en otras con desmayo—sin preocuparle gran cosa la originalidad. Y he aquí paradójicamente revelado un rasgo de su clasicismo. Porque el romántico genuino aspira a la originalidad absoluta. El clásico, por el contrario, se envanece del linaje de los modelos donde se inspira, o, más modestamente, no les da importancia, tomando «su bien» donde lo encuentra.

En lo temático la originalidad no preocupaba gran cosa a Goethe. Ha podido así, sin gran esfuerzo, establecerse el censo de sus débitos, de sus cuantiosos préstamos. Sin salir del *Fausto*, sin aludir a la genealogía del héroe, Margarita deriva de la Pamela de Richardson, del mismo modo que varios episodios de la misma obra. Su locura, como es obvio, recuerda la locura de la Ofelia shakesperiana. La «cocina de los hechiceros» evoca un episodio de *Macbeth*. El espectro advertido por Fausto en la *Walpurgisnacht*, el fantasma de *Hamlet*. En fin, quienes rastrearón, a la luz de la historia literaria comparada, las fuentes goetheanas, encuentran hilos inacabables.

Pero «la materia—declara Goethe en una de sus máximas—de una obra de arte está al alcance de todo el mundo. El fondo (*Gehalt*) sólo lo encuentra quien tiene algo que agregar, y la forma sigue siendo un misterio para la mayoría de los artistas». Y en un párrafo de su *Wilhelm Meister*: «La imitación es inmensa en nosotros; no es fácil reconocer lo que debe imitarse». Más lógico nos parecería volver la oración por pasiva: es difícil reconocer lo que no debe imitarse. Pero, en cualquier caso, parece correcto señalar que Goethe aplicaba el mismo criterio a sus deudores, sin que jamás viniera a sus mentes la palabra «plagio». Así en una conversación con Eckermann (18 de enero de 1825) expresaba: «Walter Scott ha utilizado una escena de mi *Egmont*, y tenía pleno derecho para hacerlo; y como lo hizo inteligentemente, eso redundaba

más bien en honor suyo. También ha imitado en otra de sus novelas el carácter de mi *Mignon*...; El diablo transformado de Byron es un trasunto de Mefistófeles, y está bien. Mi Mefistófeles canta una canción de Shakespeare. Y ¿por qué no? ¿Por qué había de tomarme yo la molestia de inventar una, si la de Shakespeare está bien y decía justamente lo que había de decir?».

Que la corriente de transferencias e influjos de espíritu a espíritu sea más intensa cuanto mayor riqueza posean éstos, es una realidad tan cierta como poco reconocida. Solamente quienes están situados en uno u otro de los polos vitando—ignaros y presuntuosos, tan cercanos por lo demás—pueden creer cosa distinta. Goethe da la medida de su genio quizá más por lo que acarrea y transforma, llevándolo a términos personales, que por lo que aporta o innova. Lúcido como pocos, consciente de sí mismo, con una mezcla de humildad y supremacía, decía en una de sus conversaciones con Soret: «¿Quién soy yo? ¿Qué he hecho yo? Recogí, utilicé todo lo que había visto y oído. Mis obras están nutridas por millares de individuos diversos, ignorantes y sabios... Yo recogí la cosecha que otros habían sembrado. Mi obra es la de un ser colectivo que lleva el nombre de Goethe».

De ahí seguramente deriva su grandeza de conjunto y sus debilidades en detalle. La prueba—permítaseme esta sinceridad—es que buen número de sus obras, vistas aisladamente, nos decepcionen. En conjunto, sin

embargo, su personalidad se nos impone siempre. Opinión, sin duda, algo heterodoxa, ya que inflige erosiones al bloque de su estatua. Pero le humaniza y le sitúa en su tiempo, por encima de la abstracción intemporal, acercándole a nuestro sentido de la relatividad literaria. Pues, aunque haya querido hacerse de Goethe un símbolo de supremacías, un dechado impecable, un caso de autodomínio constante, de escritor que nunca rebasó los límites (Charles du Bos alaba en él, como virtud suprema, «el sentido particular de la limitación»), el ejemplo de Clavijo revela que por veces los transgredía u olvidaba como cualquier otro.

Buenos Aires, agosto de 1949.