

**Confrontación e introspección:
Ecos, espejos y reflejos en los cuentos de Clarín**

En el principio existía el Verbo

Jn 1.1

*Por ello se la llamó Babel, porque allí confundió
Yavé la lengua de todos los habitantes de la tierra,
y los dispersó por toda la superficie.*

Gén 11.9

*Vemos ahora mediante un espejo, confusamente;
entonces veremos cara a cara.*

I Cor 13.12

El Evangelio de San Juan se abre con la afirmación tajante de que el Verbo, es decir, la Palabra, constituye la realidad. Por otra parte nos ha enseñado el libro del Génesis que Dios quiso humillar la soberbia de los hombres que quisieron construir la Torre de Babel *confundiendo* su lengua. Finalmente, en su carta a los Corintios San Pablo se refiere a la imprecisión, o turbiedad, con que ahora percibimos la realidad. Por consiguiente debemos entender que el ser humano tiene un solo camino para acercarse a la Verdad: el de la Palabra, pero que, para su mal, posee ese precioso instrumento en medida insuficiente, o sea, que resulta deficiente el lenguaje humano.

Que sirva esto como base para acercarnos a uno de los temas recurrentes de la obra narrativa de Leopoldo Alas: el de la comunicación, tanto verbal como escrita, entre un personaje con otro; o bien, en cuanto se refiere a la autocomprensión, la que pretende tener uno consigo mismo. Al ser humano le hace falta el diálogo --externo, o bien interior--, no sólo para tratar de influir de algún modo sobre los demás sino también para entenderse a sí propio.

Según Leopoldo Alas, el problema es que resulta difícil --si no casi imposible-- la comunicación humana, sea la interpersonal --la que termina a menudo en una *confrontación*--, sea la que, mediante un acto de *introspección*, pretende alcanzar un individuo en solitario. De esta cuestión me voy a ocupar en las siguientes páginas, dedicadas en su mayor parte a una selección representativa de la cuentística clariniana, género éste en donde se dejan rastrear, por lo demás, elementos autobiográficos. Se hará mediante el comentario de los motivos del *eco*, del *espejo* y del *reflejo* en tres narraciones de la última década de nuestro autor: *El dúo de la tos* (1894) y *Cristales* (1893), recogidos ambos en *Cuentos morales* (1896), junto a *Reflejo* (1900), el último relato de *El gallo de Sócrates* (1901).

La pobreza del verbo: Algunos antecedentes

No sólo resulta en el fondo insuficiente lo verbal para una comunicación que tenga un mínimo de complejidad --o sea, una que se proponga ir más allá de lo meramente básico o instintivo--, sino que, irónicamente, es indispensable para cualquier intento de superar dicho nivel en la articulación del pensamiento y de los sentimientos humanos tal como, en el caso del novelista, cuya arte consiste precisamente en el elegir y enlazar palabras por escrito para *comunicarle* al lector su visión del mundo y de la humanidad dentro de un *universo* creado por él --el escritor como *Verbo*--, para captar y reproducir en la medida de lo posible los diversos grados de comunicación que ha atribuido a sus *criaturas* ficticias.

En el caso de Leopoldo Alas, uno de los grandes estilistas de la prosa en lengua castellana, encontramos todavía otra ironía, pues es precisamente la palabra escrita el vehículo mediante el cual *traduce* a su lector la frustración sufrida por muchos personajes suyos al no conseguir entablar con otros, o bien consigo mismos, una honda y verdadera comunicación, sintiéndose por lo consiguiente tremendamente solos. En sus narraciones largas se sirve el autor de esa materia prima --las palabras, entrelazadas frecuentemente por medio del estilo indirecto libre--, así como de una variedad de situaciones sociales o bien íntimas, para *re-crear* en su lector esa impresión; en sus cuentos va más al grano, valiéndose así de las especiales ventajas propias de la brevedad. Pero las consecuencias son iguales: una sensación de aislamiento e incomunicación, castigo simbólico de Dios

por haberse atrevido los hombres a rivalizar con él. Y, por consiguiente, la condenación de cada ser humano, ficticio a no, a su propia soledad.

En *La Regenta* (1884-1885), novela de no pocas palabras, la comunicación entre personajes –me refiero aquí ante todo a los que componen el triángulo amoroso-- tiende a ser indirecta y no verbal, lo cual intensifica el fuerte elemento erótico de la obra. De “sentimientos sin nombre” calificaría Gonzalo Sobejano en un sugerente artículo los que tanto atormentan a los dos protagonistas de la obra. Como en otro lugar he tenido ocasión de señalar (“*La Regenta*, mirada y vista”), se sirven especialmente de la mirada --recurso anticipado ya *Un documento* (1882), relato recogido en el volumen *Pipá* (1886)--, acto que puede intensificarse hasta el punto de invadir la intimidad ajena, tal como ocurre en el caso de la mirada que el Magistral echa a través de su catalejo, o bien cuando, desnudo hasta el cinturón, dicho personaje se mira en el espejo, viendo en éste “un *otro yo* que se había perdido” (XI). También se sienten *estimulados* –por así decirlo-- tanto Ana Ozores como su enamorado confesor al recordar cada uno a solas la voz del otro: no ya el contenido de lo dicho sino más bien el tono –la *música* digamos-- del sonido en sí. De hecho había introducido Alas escenas o personajes reflejados en espejos en otras narraciones de *Pipá* (por ejemplo, el que da título al libro [1879], *Amor’ è furbo* y *Avecilla* [ambas de 1882], y *Bustamante* [1884]), y en la novela que leería la Duquesa al final de *Un documento*, ésta “se figuró que se veía en un espejo que retrataba también el alma”... Asimismo, en otro texto del mismo volumen, *Las dos cajas* (1883), el motivo de la mirada se combina con el de la música: una “*música sincera*” nueva, personalísima --e *indescriptible*-- que tocaba a solas en su violín el protagonista.

En *Su único hijo* (1891) los juegos auditivo y visual, anticipados hasta cierto punto en la novela corta de aquella misma época, *Superchería* (1889), adquieren una complejidad –e ironía-- a veces alucinantes, según ocurre, por ejemplo, en el erótico juego de identidades y de papeles ideado y llevado a cabo al hacer uso la Valcárcel de su “*regio prerrogativa*” con Bonifacio Reyes, quien ve a su esposa “retratada por el cristal de fondo misterioso y de sombras movedizas” del espejo de su tocado (X); en la superposición que hace Bonis de la sombra de su padre en la suya en el capítulo XIV; o bien al *interpretar* éste la plegaria a la Virgen cantada por Serafina como la anunciación del nacimiento de “un hijo suyo y de la voz” (XII). De modo paralelo, las

palabras del narrador terminan por duplicar en el lector aquella sensación de *aproximación*, desde diversos ángulos, característica del modo de pensar de su solitario y despistado protagonista.

Algunos de estos motivos vuelven a aparecer, de manera concisa, en *La Ronca*, texto fechado en 1893 que fue recopilado ese mismo año por su autor en *El Señor y lo demás, son cuentos*. Aquí tiene lugar en el ambiente teatral el juego de la vista: la del conocidísimo crítico *sincero* Baluarte por una parte, y por otra, las miradas de agradecimiento y adoración que le echan, a escondidas, un tímido y modesto actor –quien, algo como el protagonista de *Las dos cajas*, había creado para sí una nueva manera de representar-- y su igualmente tímida y modesta esposa, luego viuda, Juana González, a su vez asidua lectora de todo lo que escribía Baluarte: miradas que contrastan con la de la actriz principal y dueña de la compañía, Petra Serrano, quien, al ser elogiada por el crítico, “no veía su imagen en el espejo, de puro orgullo”. En cuanto a la voz, a veces “a Juana se le ponía una telilla en la garganta y la voz le salía, como por un cendal, velada, tenue; una voz de modestia histérica, de un timbre singular”, gracias a la cual el público empezaría “a llamarla, y aún a alabarla con este apodo: *La Ronca*. [. . .] Aquella voz velada, en los momentos de pasión concentrada, como pudorosa, era de efecto mágico; en las circunstancias ordinarias constituía un defecto que tenía cierta gracia, pero un defecto.” Una vez más intenta Leopoldo Alas *re-crear* aquí mediante la palabra escrita algo que sólo por el oído se puede captar... Otra *imposibilidad* son capaces de ocasionar, según se dará cuenta demasiado tarde el solterón Baluarte, palabras como las *enunciadas*, con importuna sinceridad, por éste: la de la felicidad.

Ecos de amor: *El dúo de la tos*

Quizá no haya ninguna narración clariniana donde más hondamente se sienta aquel vacío que proviene de la falta de comunicación entre los seres humanos. Se trata aquí de dos viajeros anónimos, albergados en un “hospicio de viajeros, cooperación anónima de la indiferencia” al borde del mar: dos “*bultos*” –hembra y varón-- separados en la noche por el balcón de la habitación intermedia. En aquel silencio y oscuridad cualquier sonido, cualquier destello adquiere de repente una trascendencia que bajo otras circunstancias habría pasado desapercibida. Se intensifica todo: la sensación física de la noche, el lento paso del tiempo, la angustiada soledad de uno y otro protagonista...

Se intensifica asimismo la sensación de una muerte próxima, que acecha a ambos tísicos, tanto al jornalero fumador del cuarto 36 como a la joven y extranjera institutriz del 32: una muerte inevitable, dada la índole de su enfermedad, pero que en compañía, con amor, podría por lo menos soportarse mejor... Surge esta idea, directa e indirectamente, en la imaginación de ambos infelices así como en la del lector, orientada siempre por un narrador en tercera persona que alterna de modo *contrapuntista* entre perspectivas, tanto directas –pensamientos transcritos entre comillas-- como glosadas –estilo indirecto libre combinado con una narración en tercera persona--, el cual nos introduce así, junto con ellos, en las más recónditas y angustiosas regiones del subconsciente humano: esa oscura caverna del presentimiento y del miedo iluminada sin embargo –como en el cuento sucedería— por la esperanza, por fútil que sea, de la salvación mediante el amor.

Como es sabido, y según dejan constancia cartas suyas de la década de 1880, Leopoldo Alas era melómano. En efecto, no sólo incorporó alusiones musicales en muchas obras narrativas suyas –piénsese, sin ir más lejos, en las dos novelas-- sino que se serviría de la música como elemento temático esencial en la segunda de éstas; en cuentos tal como *Amor' è furbo*, *Las dos cajas* y *Cambio de luz* (1893); y en una probable narración de *enlace* novelístico titulada, significativamente, *Sinfonía de dos novelas (Su único hijo.—Una medianía)* (1889). En gran parte de ellos, según ya se ha sugerido aquí, la música constituye un vehículo capaz de conducir a una autocomprensión y una consiguiente *armonía* vital. Le gustaba ante todo a Alas la ópera, quizá no sólo por la combinación que se da en este género *impuro* de música y libreto, siendo éste una especie de base y guía intelectual --¿quizá también una especie de *freno* emocional?--, sino también por la que se da entre los instrumentos de la orquesta y el de la voz humana tantas veces evocada por él, sin acompañamiento instrumental, en las páginas de *La Regenta*.

El dúo de la tos es, según sugiere su título, una pieza musical: un poema en prosa –digamos-- *disfrazado* de relato. Su argumento, a primera vista sencillo, está elaborado sin embargo mediante los antes referidos recursos narrativos que introducen en el texto, desde el comienzo, una complejidad expresiva. Se *re-crea* ahí un proceso de metamorfosis que constituye a su vez, en el magín de los protagonistas, el proceso mismo

de la creación *artística*, tanto musical –una serie de *variaciones* sobre un *tema* fantaseado, *entonadas* no ya por la voz cantada sino por la patética e inevitable tos del tísico (detalle que trae a la mente el *defecto* vocal de la protagonista de *La Ronca*)-- como también, en cuanto a la resultante *composición* poética, la creación literaria.

Queda esto patente en un momento mágico, a mitad del relato. Ya está suficientemente orientado el lector desde un punto de vista informativo. Ocurre cuando se da cuenta el hombre de algo de que ya se había dado cuenta la mujer: de que no estaba solo: “Y tosía, tosía [. . .]. De pronto creyó oír como un eco lejano y tenue de su tos... un eco... en tono menor.” Cumplirán uno y otro hasta en la tos, según el narrador, sendos papeles sexuales: “El 36, en rigor, todavía no había aprendido a toser, como la mayor parte de los hombres sufren y mueren sin aprender a sufrir y morir. El 32 tosía con arte; con ese arte del dolor antiguo, sufrido, sabio que suele refugiarse en la mujer.” De repente en la imaginación del hombre se efectúa la primera metamorfosis hacia una armonía: “Llegó a notar el 36 que la tos del 32 le acompañaba como una hermana que vela; parecía toser para acompañarle.” Este *acompañamiento* humano llega a ser a su vez también musical:

Poco a poco, entre dormido y despierto, con un sueño un poco teñido en fiebre, el 36 fue *transformando* la tos del 32 en voz, en música, y le parecía entender lo que decía, como se entiende vagamente lo que la música dice [cursivas mías].

A la mujer, por su parte: “La tos del 36 le dio lástima y le inspiró simpatía. Conoció pronto que era trágica también. ‘Estamos cantando un dúo’, pensó.”

Para este proceso de transformaciones múltiples, *interpretadas* tanto musical como emocionalmente por uno y otro tísico –contrasta lo recatada de la reacción de él con las fantasías románticas de ella--, así como, simultáneamente, por el *público*-lector, sirve de *compositor* e *intérprete* literarios el propio narrador, quien no deja de recalcar, por su parte, las limitaciones mismas de la palabra como medio de comunicación, según consta su descripción de la reacción de la joven (quien recuerda aquí a la protagonista de *La Regenta*):

La fiebre sugería en la institutriz cierto misticismo erótico; ¡erótico! *no es ésta la palabra* ¡Eros! el amor sano, pagano ¿qué tiene aquí que ver? Pero en fin,

ello era amor, amor de matrimonio antiguo, pacífico, compañía en el dolor, en la soledad del mundo [cursivas mías].

No basta, pues, la palabra. Todo termina en aproximaciones; o bien, según ocurre con uno y otro desconocido, en intuiciones que, sin saberlo ellos --pero que sí nos lo dice el narrador-- llegan a coincidir: “lo que en efecto le quería decir la tos del 32 al 36 no estaba muy lejos de ser lo mismo que el 36, delirando, venía como a adivinar”, y “la enferma del 32 oía en la tos del 36 algo muy semejante a lo que el 36 deseaba y pensaba”. Con estos rodeos discursivos, junto con lo que tiene el contenido de su relato de mezcla de realidad y ensueño, el narrador le ha preparado el terreno al lector para que no sólo vaya *interpretando*, sino también *sintiendo*, esta hermosísima *composición* en prosa, *re-creando* así, en el proceso mismo de cada lectura, su propio *dúo de la tos*.

El espejo del alma: *Cristales*

Como quien este trabajo redacta --todavía otro *proceso*, por cierto, e intento de *aproximación*--, el ficticio narrador-*cronista* y *amigo* de Cristóbal, cuya historia --también en primera persona: una narración dentro de otra, a la manera de unas cajas chinas-- reproducirá a continuación, opta por encabezar su relato con un lema --el primer verso del poema “El alma es un cristal” por Juan Pérez de Montalbán (*Treinta relatos* 244)--, recurso que, a la vez de anticipar desde el comienzo lo universal del tema, sugiere asimismo la conveniencia de un(as) cita(s) ajena(s) para reforzar y prestarle autoridad a un texto cuyo propósito reside, tal vez, en el deseo de expresar mediante la palabra algo en el fondo difícil --si no imposible-- de comunicar. Es lo que ocurre en *Cristales*: un largo *solo* hablado, que parte de un breve *dúo*, *preludiados* ambos por otro *solo* del narrador. *Solos* que tanto por su forma como por su fondo encarnan la soledad del ser humano así como el misterio del otro y la insuficiencia de la expresión, tanto verbal como escrita.

“Si el alma un cristal tuviera...” reza el lema, locución que da a entender claramente, no sólo que carece el alma --metafóricamente-- de tal cosa sino todo lo contrario: que su *turbiedad* sirve de obstáculo para cualquier comunicación de “cara a cara” --según diría San Paulo--, o sea, para la verdadera y auténtica amistad, siendo esta relación, privilegiada y compleja, el tema del relato. Esta *confusión* expresiva está reforzada estilísticamente en el texto desde el comienzo por el narrador, quien vacila y

tantea, buscando las palabras adecuadas al mismo tiempo que va aproximándose con detalle a las contradicciones de la mirada de quién será el segundo narrador:

 Mi *amigo* Cristóbal siempre estaba triste... *no, no es esa la palabra*; era aquello una frialdad, una indiferencia, una abstinencia de toda emoción fuerte, confiada, entusiástica... *No sé cómo explicarlo*... Hacía daño la vida junto con él. Sus ojos, de un azul muy claro y de pupilas muy brillantes desde una oscuridad misteriosa y preguntona, parecían el doctor Pedro Recio de toda expansión, de toda admiración, de todo optimismo; amar, admirar, confiar, en presencia de aquellos ojos, era imposible; a todo oponían el veto del desencanto previo. Y lo peor era que todo lo decían con modestia, casi con temor; la mirada de Cristóbal era humilde, jamás prolongada. *Podría decirse* que destilaba hielo y echaba a correr [las últimas tres cursivas mías].

El resto del cuento consistirá en una explicación, ya no intelectual sino *casual*, del indescifrable *decir* de aquellos ojos: una especie de historia *ejemplar* de engaño y desengaño incorporada dentro del texto a la manera tradicional, de la que ha de sacar cada lector –no en vano la antes citada alusión al *Quijote*-- sus propias conclusiones. Es problemática no sólo la realidad sino también su expresión verbal.

Queda lo último cabalmente ilustrado en la narración de Cristóbal, de una franqueza tan fría al principio como la mirada de dicho personaje. Establécese desde la primera intervención de éste una dicotomía, observada, descifrada y *plasmada* luego en letras de molde por el narrador principal, entre la comunicación --directa y sin circunloquios-- de la mirada y la verbal, que sale por medio de palabras pasadas de algún modo por la mente, dicotomía que ilustrará a continuación en su narración Cristóbal. *Transcribe* –e interpreta– así la primera intervención de éste a poner algún reparo a un comentario suyo anterior:

 --Sin embargo, --dijeron a su modo los ojos de Cristóbal, y sus labios sonrieron y por fin rompieron a hablar:

 --Un duro... no será gran amigo; pero acaso no hay otro mejor.

Notemos que primero *difiere* la mirada, *traducida* aquí por el narrador --*¿traduttore, traditore?*--, luego, tras esbozar una sonrisa (también estoy *traduciendo* yo...), que esos mismos labios “rompieron a hablar”, diferenciación fisiológica que no deja de sugerir por

su parte una especie de autonomía de expresión. En la siguiente narración, *transcrita* a su vez –recordemos– e incorporada luego por el narrador en un relato propio –otro recuerdo tanto del perspectivismo como de la técnica narrativa cervantinos--, también insistirá Cristóbal en aquella dicotomía entre lo *dicho* por los ojos o bien mediante la palabra, no sólo en el caso de su egoísta –y envidioso-- *amigo* Fernando sino también –y ahí viene lo auténticamente estremecedor del texto-- en el suyo mismo... Y mientras vaya quitando las capas de este complejísimo cuento clariniano se encuentra cada lector, de modo paralelo, ante el *espejo* de su propia alma.

Mirar, hablar, escribir: tres modos de comunicar entre los que no hay –ni puede haber-- una sola y única verdad sino una multiplicidad de verdades que rebotan y resuenan en esa *confusa* oscuridad que rodea, simbólicamente, a cada ser humano: la de su inevitable e irremediable soledad. Para expresar tanto este estado como el proceso mediante el cual se va dando cuenta uno de su propia verdad interior –la del alma--, recurre Leopoldo Alas a la metáfora para *re-crear*, poéticamente, tanto la narración *confesional* de Cristóbal como –en la medida de lo posible-- la evolución interior por la que había pasado éste aquella noche del desastroso estreno de una obra teatral suya.

Es esta la breve historia del doble desengaño de un autoconfesado “egoísta”, “enamorado de la amistad”, y de un momento decisivo en su relación con Fernando, íntimo amigo suyo, “egoísta” también, “como rumia el rumiante”: un vínculo tan complejo como lo son el juego de miradas e intercambio de palabras *rememorados* por Cristóbal. Observa éste de continuo, y aparentemente sin autoengañarse, al otro, quien –también al parecer, y según dice aquél--, ““ tenía vanidad por mí, preocupaciones, antipatías y odios por mí””. De la animada --y traidora-- defensa que haría de él Fernando aquella famosa noche del estreno no hay que hablar aquí: forma parte del argumento propiamente dicho. Lo que sí conviene subrayar son las imágenes mediante las cuales da expresión poética Leopoldo Alas a estas intuiciones del narrador: la irónica yuxtaposición de la virtud y la vileza: “Uno de los disfraces que el diablo se pone con más gusto para sus tentaciones –observa Cristóbal--, es el de santo.”

Cabeza –la falsa virtud; la inteligencia-- y corazón --la vileza disfrazada; la pasión-- se contraponen armoniosamente en la descripción que hace Cristóbal de la noche del estreno, basándose siempre no ya en las palabras enunciadas entonces sino en

lo *observado* por él, o sea, en el sentido de la vista. Fernando, dice, “ordinariamente moderado, casi frío”, estaba exaltado: “—Le *ciega* la amistad —se oía por todos los rincones” [cursivas mías], a lo que añade Cristóbal, para recalcar la metáfora, “¡Que no me hubiera cegado aquella noche a mí!”. A continuación aparece la primera referencia en el cuento a un espejo.

Al entrar allí —recuerda Cristóbal— me fijé, por primera vez en aquella noche, en el rostro de mi amigo, que vi reflejado en un espejo. Sentí un escalofrío. Me atreví a mirarle a él cara a cara. Y en efecto, estaba como su imagen. Aún había en el amigo no sé qué de pasión que no había en el espejo. Estaba radiante. En sus ojos brillaba la dicha suprema con rayos que sólo son de la dicha, que no cabe confundir con otros. [. . .] Su rostro, generalmente frío, soso, de poca expresión, se animaba con destellos diabólicos, de pasión intensa, cuando conseguía su amor propio grandes triunfos de amor ajeno.

A través de los ojos de su amigo, Cristóbal lo entiende todo: “Allí se leía, como clave del enigma: ‘¡Felicidad!’” Insiste en seguida en el verbo *leer*: “*Si el alma un cristal tuviera...* ¡Oh! ¡Sí; lo tenía! Yo leía en el alma de Fernando, a través de sus ojos, como en un libro de psicología moderna [. . .]”.

En un arrebato de *comprensión* no menos diabólica, prosigue Cristóbal su relato: “¡Qué luz mística, del misticismo infernal de las pasiones fuertes, pero mundanas, en sus ojos! [. . .] Su dicha de egoísta le inspiraba este espejismo de abnegación.” La siguiente reacción de Cristóbal, elaborada sin disimulo ni rodeos, hace que no tardase su “vanidad, tan herida, en rehacerse con el placer íntimo, recóndito, de analizar aquella miseria ajena”. Sintiendo traicionado, se revuelca en “el martirio oculto” de su “amor propio”. En este punto, recurre una vez más a la antes referida yuxtaposición de imágenes que anticipan ya la paradoja final: “En mi cerebro —cuenta—, como un sol de justicia, brillaba mi resignación, mi frío análisis del alma ajena” [. . .]. La conclusión inmediata que saca de este *frío brillante* es que es él, y no Fernando, el verdadero amigo...

La segunda conclusión, que coincide con el segundo desengaño al final del cuento, es muchísimo más sincera y por ello más estremecedora. De vuelta a su casa, se ve Cristóbal en el espejo:

¡Vi mis ojos! ¡Oh, mis ojos! ¡Qué expresión la suya! ¡Qué *cristales*! ¡Qué orgullo infinito! ¡Qué dicha satánica! Yo estaba pálido, pero, ¡qué ojos! ¡qué hoguera de vanidad, de egoísmo! Allí dentro ardía Fernando, reducido a polvo vil... [. . .] ¿Y la amistad? ¿La mía? ¡Ay! Detrás de los cristales de mis ojos yo no vi ningún ángel, como la amistad lo sería si existiese; sólo vi demonios; y yo, el *autor del drama*, era el diablo mayor... tal vez por razón de perspectiva...

Una vez más se combinan en estas palabras, atenuadas sólo por la autoironía de la última observación, lo antitético del brillo demoníaco con el frío insinuado tanto por la palidez del rostro de Cristóbal como la transparencia de los *cristales* de sus ojos. Sea en su reflejo, sea a través de ellos –pues tanto al vidrio como al espejo se refiere la palabra *cristal*--, Cristóbal acaba de *ver*, en este momento, su propia alma.

¿Sería porque no le gustó lo que vio en ese momento y lo quiso encubrir que le parecía al narrador del relato de Leopoldo Alas que su mirada “destilaba hielo y echaba a correr”...? O bien –si recurrimos por un momento al lenguaje de la psicología moderna-- ¿no hubiera podido ocurrir, en ese momento final de la verdad, una diabólica transferencia –como una especie de luz *refractada*-- de la frialdad de la mirada de Fernando a la de su *amigo* Cristóbal?

Nunca se sabrá.

Reflejo último: Soledad y muerte

Escribe Leopoldo Alas en el prólogo a *Cuentos morales*, único texto introductorio suyo a una recopilación de relatos, que “lo principal, en la mayor parte” de ellos, es “el *hombre interior*, su pensamiento, su sentir, su voluntad”, algo que ha quedado muy bien ilustrado en *El dúo de la tos* y *Cristales*, cuentos donde –según se ha visto-- las *interioridades* de los personajes se han captado en gran parte mediante una apelación al oído y a la vista donde queda comunicado *directamente* lo indecible e inexpresable sin apelar a recursos estilísticos asociados por lo general con la narrativa decimonónica: los que suelen servir de vehículo para “la descripción del mundo exterior” y “la narración interesante de vicisitudes históricas, sociales”, según las denominaría nuestro autor en el antes referido prólogo.

Como colofón al presente ensayo quisiera comentar brevemente la que con toda probabilidad fuera la última obra de ficción redactada por Leopoldo Alas antes de su

muerte: *Reflejo*. Es un texto algo *sui generis*, con elementos autobiográficos poco disfrazados, pero ya que lo incluiría Clarín a su vez a la manera de colofón al volumen *El gallo de Sócrates*, en vez de dudar en calificarlo como tal deberíamos más bien hacer hincapié en cómo esta conjunción de *autobiografía* –ficticia, claro está-- e invención literaria anticipa una de las grandes corrientes de la narrativa occidental del siglo veinte.

Colofón también, a la vida y obra de Leopoldo Alas resulta ser este *autorretrato* lírico, *disfrazado* de recordación: el relato, en primera persona, de “las últimas visitas” hechas por el narrador, portavoz –a juzgar por ciertos detalles biográficos, del propio Alas-- a un viejo maestro anónimo –“el señor X, que no es nadie y es quien ustedes quieran”, la primera de ellas prologada por una larga e íntima conversación suya con Antonia, la anciana ama de llaves del filosófico soltero. *Reflejo (Confidencias)* se titula, siendo éstas –las que le haría a solas la fiel Antonia al narrador-- a primera vista una especie de aclaración parentética de aquél. Son mucho más complejos, sin embargo, los *intercambios* comunicativos sugeridos en el relato.

De “autorretrato lírico” acabo de calificar el texto en cuestión, descripción a la que habría que añadir también la palabra “ficticio”, pues pese a los antes referidos detalles autobiográficos sigue siendo –insisto-- una obra de invención. Pero lo importante aquí es establecer desde el principio quién es el verdadero protagonista del relato: ¿el viejo sabio al que visita el narrador, o éste mismo? *A primera vista* –locución ésta elegida con intención *poética* de mi parte-- parece ser aquél, pero en realidad el complicado juego de *reflejos* refractados devuelve el protagonismo al ficticio *memorialista*: al ser recibido por el señor X el narrador, quien en la visita anterior había sido informado por la fiel criada de lo abandonado que estaba su amo, “ya sabía [. . .] mucho de su *estado de alma* por el *reflejo* de Antonia”, información que efectivamente influiría en su recepción posterior, así como en la del lector, de las palabras pronunciadas por su solitario y olvidado anfitrión. Dichas palabras constituyen, pues, sólo un nivel de comunicación: “Cuando salí, en el recibimiento –escribe el narrador--, la sonrisa triste y benévola de Antonia me repitió, a su modo, cuanto su amo acababa de decirme”, alusión que trae a la mente la de los labios --asimismo elocuentes-- de Cristóbal en el cuento anterior.

Conviene subrayar aquí dos detalles fundamentales a la vez que complementarios: la sencillez de la fiel criada Antonia, carente por completo de una cultura formal al mismo tiempo que dotada de una enorme *sabiduría* humana; y el papel desempeñado en el relato por modos de comunicación alternativos a la intelectual-verbal. De cuánto oye y ve el narrador será él, en su escrito —como lo había sido “a su modo” Antonia para él— una especie de *traductor* que se vale de la palabra escrita para expresar, en la medida de lo posible, los *sentimientos* —de ningún modo abiertamente manifestados-- de los tres: los del señor X, los de Antonia y los suyos. En este complejo intercambio de reflejos indirectos, hasta el texto clariniano mismo resulta ser también un *reflejo* —una *confidencia*, por decirlo así-- de su propio narrador-autor en un momento crítico de su vida.

Re-crea el relato, pues, no sólo la soledad del ser humano y el inevitable paso del tiempo, sino también el acecho --asimismo inevitable-- de la muerte, siendo éste su verdadero tema: *memento, homo, qui pulvis es et in pulverem reverteris*. A ello se refiere el narrador al comienzo mismo, comparando su recuerdo de una “alegre y descuidada juventud” pasada en la corte con lo sentido por él ahora: “La presencia de Madrid —escribe--, ahora que me acerca a la vejez, me hace sentir toda la melancolía del célebre *non bis in idem*. No; no se es joven dos veces.” Introduce poco después un *ubi sunt*, que anticipará a su vez la descripción de su visita al viejo maestro, mediante una alusión a precisamente otro *reflejo* literario, que aparece en la novela corta *Monsieur Parent* [Treinta relatos 96]:

Hay una novela muy hermosa de Guy de Maupassant, en que un personaje, infeliz burgués vulgar, que no hace más que sentarse a la misma mesa de un café años y años, deja pasar así la vida, siempre igual. Pero un día se le ocurre mirarse en uno de aquellos espejos... y es el mismo de siempre, pero ya es un pobre viejo. No pasó más... que el tiempo.

“Madrid tiene para mí algo del personaje de Maupassant —concluye Alas--. Desde luego —añade-- reconozco que en esto habrá mucho de subjetivo...”

Subjetivo resulta ser todo este último relato clariniano, con su juego de reflejos refractados, obra de ficción tan sutilmente *disfrazada* de artículo conmemorativo por su autor. En el fondo, ha de concluir el lector —como lo hiciera al final el narrador al

despedirse del viejo maestro--, lo importante es el sentir. O bien, en palabras de su anfitrión: ““por la memoria nos revela el espíritu. Lo presente es del cuerpo, el recuerdo del alma.””

Confrontación e introspección

En las tres ficciones comentadas aquí hemos visto que el ser humano es capaz de entenderse a sí mismo mejor al verse *reflejado* de algún modo en otro, proceso psicológico *indirecto* que se produce a menudo mediante una apelación a los sentidos de la vista o al oído sin que interfieran específicamente en ellos las palabras en cuanto a lo que tienen de comunicación directa. Lo más importante para Alas, ya se ha dicho –y de ahí, su gran modernidad--, son los sentimientos, que sin embargo requieren para ser comunicados al lector las palabras adecuadas, si no para expresar lo inexpresable, a lo menos para crear en el lector una sensación parecida: para hacerle a su vez *re-crear*, y con ello, *sentir*, lo sentido por personajes de ficción.

Resulta ser, pues, el arte poético ante todo un acercamiento a las verdades más hondas de la intimidad. Y la crítica literaria, ¿no es a su vez un imposible: un *acercamiento* –más o menos acertado, pero jamás definitivo— a la obra en cuestión? Un eco, un espejo o un reflejo de la verdadera creación...

Cuánto más *me acerco yo también a la vejez*, más sospecho que es así.

Obras citadas

Alas, Leopoldo, “Clarín”, *Cuentos completos*, ed. Carolyn Richmond, 2 vols., Madrid: Alfaguara, 2001.

---. *La Regenta*, ed. Gonzalo Sobejano, Madrid, Noguer, 1976.

---. *Su único hijo*, ed. Carolyn Richmond, 2ª ed., Madrid, Espasa Calpe, 1990.

---. *Treinta relatos*, ed. Carolyn Richmond, 3ª ed., Madrid, Espasa Calpe, 1995.

Richmond, Carolyn. “*La Regenta*, mirada y vista”, *Ínsula*, Nº 451 (Junio 1984), 4.

Sobejano, Gonzalo, “Sentimientos sin nombre en *La Regenta*”, *Ínsula*, Nº 451 (Junio 1984), 1, 6.

Carolyn Richmond es catedrática emérita de Literatura Española en la City University of New York.