

ADVERTENCIA A LA SEGUNDA EDICIÓN

Cuando en 1983 apareció en Selecciones Austral la primera edición de esta antología de TREINTA RELATOS clarinianos, fruto de más de tres años de investigación y preparación por parte mía, constituyó no sólo un paso adelante en el estudio de esta faceta de la obra literaria de uno de los máximos narradores españoles del siglo pasado, sino también, por su concepción, una novedad. Otras antologías de cuentos de Clarín se han publicado desde entonces, pero siguiendo pautas más tradicionales.

La edición de TREINTA RELATOS de Leopoldo Alas, «Clarín», fue acogida en su día con el beneplácito de la crítica tanto en España como en el mundo del hispanismo internacional. Presentado de entrada ante un público ovetense, el libro fue adoptado pronto por profesores de la enseñanza universitaria y media para uso de sus clases, con resultados, al parecer, satisfactorios y estimulantes. Una vez agotada la primera edición, la editorial Espasa Calpe ha querido que el texto pasara ahora a su nueva Colección Austral.

En el deseo de conservar la recopilación original como unidad orgánica, se ha optado por seguir en esta nueva unos criterios conservadores, pues el añadir a las ya abundantes notas a pie de página referencias a la crítica más reciente no sólo hubiera recargado innecesariamente el volumen, sino que también hubiera alterado su fisonomía original. Me he conformado, pues, con subsanar erratas y corregir algunos errores de hecho, añadiendo al final, en cambio, una nueva Bibliografía actualizada.

En la preparación de aquella edición original se me plantearon algunas posibles interpretaciones que hube de desarrollar a posteriori en diversos estudios, como los contenidos en mi libro «*Vario*»... y *varia: Clarín a través de cinco cuentos suyos*; e igualmente quedaron por resolver puntos dudosos, algunos de los cuales se han podido precisar en esta nueva edición. Una de las *intuiciones* no sustan-

ciadas por la documentación biográfica disponible a la hora de publicarla tenía que ver con la sospecha de que don Leopoldo, que tantas referencias a la embriaguez incorpora en su obra narrativa (véase la nota 12 al cuento «Benedictino»), tuviera más de una experiencia personal de ese estado (¿cómo, si no, describirlo con tanta autenticidad?). Unas páginas póstumas de Adolfo Posada, discípulo de Alas, publicadas por la Universidad de Oviedo en 1983 con un prólogo de Emilio Alarcos, bajo el título de *Fragmentos de mis memorias*, vienen a confirmar aquella sospecha. Dichos *Fragmentos*, preparados por las nietas de don Adolfo, Amalia y Sofía Martín-Gamero (a esta última se le debe también la transcripción y edición, en 1985, del importantísimo manuscrito inédito de Clarín, *Juan Ruiz*), contienen el siguiente pasaje acerca de las actividades sociales del profesorado de la Universidad de Oviedo:

La cordialidad extradocente tuvo su órgano específico de condensación en los banquetes —¡oh, Platón!— que celebrábamos en la gran sala de la biblioteca universitaria. No dialogábamos en aquellas inolvidables reuniones, verdaderas fiestas, sobre temas tan hondos como el que entretenía a los interlocutores de *El Banquete*. Pero si en nuestros banquetes no se discutía un tema dado, lo que sí se derrochaba era ingenio y se debatían alegremente lo temporal y lo eterno, las cosas divinas y humanas..., sin norma ni medida y sin molestias para nadie: todo en broma, una que otra vez pesada para algún comensal.

Había en los banquetes sus víctimas: por excitación, obra de los vinos y del aturdimiento de quien perdía la noción o, como hoy diríamos, el control. [Guillermo] Estrada y Alas sentían más que todos los demás los efectos del champagne. Estrada perdía entonces su serena ecuanimidad y charlaba graciosamente hasta que, satisfecho y gozoso, caía rendido adormilándose sin despertar hasta que [Fermín] Canella y yo lo conducíamos cogido a nuestros brazos a su domicilio. A Alas lo llevaban [Félix de] Aramburo y [Adolfo] Buylla a tomar fresco al Campo de San Francisco o, si el tiempo lo impedía, al Casino (224-225).

Aportando esta revelación inusitada —y tan humana— del autor de los TREINTA RELATOS, se despide del lector quien, a lo largo de los años, no ha hecho más que crecer en su admiración por el gran Leopoldo Alas, «Clarín».

Madrid, agosto de 1994.

PRÓLOGO A LA PRIMERA EDICIÓN

Clarín, escritor de narraciones breves

Conocido ante todo en su época por sus numerosos y brillantes artículos de crítica, Leopoldo Alas, «Clarín» (1852-1901), es célebre hoy más que nada como escritor de obras de ficción. Por desgracia, su magnífica novela *La Regenta* —un *clásico* ya en la literatura española— ha eclipsado, injustamente, al resto de su producción narrativa: la segunda novela larga, *Su único hijo*, y más de un centenar de narraciones breves, publicadas muchas de ellas en la prensa del día. Durante su vida, Clarín reunió en volúmenes la mayor parte de estas, junto con otras inéditas, y todavía fueron recogidas después algunas obras en un tomo póstumo. Cada una de las colecciones hechas por el mismo autor tiene cierta unidad estilística, y a veces temática, pero ninguna de ellas da en sí una idea cabal de este importante aspecto del arte narrativo clariniano.

En la época actual, el cuento como género literario es considerado por una gran parte del público como *menos difícil* que la novela, y por eso *inferior* a ella. Tales ideas corrientes no se limitan al presente, sino que abundaban ya en el siglo XIX. «No es más difícil un cuento que una novela —escribe Clarín en un artículo sobre un tomo de cuentos de Palacio Valdés titulado *Aguas Fuertes (Nueva campaña)*—, pero tampoco menos; de modo que hay notoria injusticia en considerar inferior el género de las narraciones cortas, en el cual por cierto se han hecho célebres muchos escritores antiguos y modernos, que no hay para qué citar, pues bien conocidos son de todos.» Cuatro años después, en una *revista literaria* fechada el 3 de agosto de 1892 (*Palique*), vuelve al tema: «El cuento no es más ni menos arte que la novela: no es más difícil como se ha dicho, pero tampoco menos; es otra cosa: es más difícil para el que no es *cuentista*... El que no sea artista, el que no sea poeta, en el lato sentido, no hará un

cuento, como no hará una novela.» Clarín no sólo fue *cuentista*; fue, sin duda alguna, el mejor cuentista español de su siglo. Con esto no quiero insinuar que todas sus narraciones breves sean obras maestras: se percibe entre ellas una cierta desigualdad, pero esta se encuentra compensada por la cantidad y variedad de los cuentos clarinianos y, sobre todo, por la extraordinaria *calidad literaria* de la mayor parte de ellos.

Toda obra literaria constituye, en cierto modo, un reflejo de su autor. Clarín afirma que en la obra de un auténtico escritor —hasta el más *impersonal*, como Flaubert— «las ideas, los sentimientos, las impresiones, los conceptos, no son las opiniones; son el alma vista por dentro, son la forma de la *factura* de un espíritu que es parte de la realidad psíquica de su tiempo, de su pueblo, de su raza, de su comunión, de lo que fuere» (artículo sobre *Los pazos de Ulloa*, de la Pardo Bazán, III, en *Nueva campaña*). De igual manera, las narraciones cortas de Leopoldo Alas constituyen, cada una de ellas y en su conjunto, un espejo del alma de su autor ¹.

La presente antología: Consideraciones generales

Hasta aquí, al utilizar la expresión *narraciones breves* o *cortas*, con alguna mención de Clarín como *cuentista*, he eludido un problema de difícil, si no de imposible, solución: el de la diferencia que pueda existir no sólo entre novela y cuento, sino también entre cada uno de ellos y la novela corta, llamada *novella* en italiano y *nouvelle* en francés. Es una diferenciación ardua, acerca de la que no han podido ponerse de acuerdo los teóricos de la literatura. El mismo Clarín está bien consciente de las complejidades del tema, como atestiguan las siguientes observaciones de la antes referida *revista literaria* del 3 de agosto de 1892: «En España no usamos para todo esto más que dos palabras: cuento, novela, y en otros países, como en Francia, v. gr., tienen *roman*, *conte*, *nouvelle* u otros equivalentes. Y, sin embargo, el cuento y la *nouvelle* no son lo mismo.» En un artículo sobre *Amo y criado*, de Tolstoi, publicado el 8 de julio de 1895 (*Obra olvidada*), dice que en francés se diría que este libro es

¹ Este aspecto fundamental de los relatos de Leopoldo Alas sirve de base para el único libro publicado hasta ahora sobre la cuentística clariniana, *Los cuentos de Clarín* por Laura de los Ríos, estudio subtítulo *Proyección de una vida*. Otros críticos, como Baquero Goyanes y García Sarriá, también han subrayado este elemento autobiográfico.

una «*nouvelle*», añadiendo: «Nosotros tenemos que decir que es una novela corta, o mejor, un cuento.» La pobreza del español en cuanto a tal distinción de género no significa que haya dejado de existir, pero como no hay unanimidad de opiniones críticas sobre el asunto², he preferido no entrar en divagaciones teóricas y referirme a los textos seleccionados aplicando a todos el término general de *relatos*, que comprende narraciones de diversas extensiones y técnicas literarias. También me serviré a veces de la palabra *cuento* —indicada por Clarín—, pero como esta para muchos lectores excluye la novela corta, he titulado la presente colección TREINTA RELATOS de Leopoldo Alas, «Clarín».

Esta antología viene a llenar una seria laguna en el estudio de la obra clariniana porque, como quedó indicado al comienzo, aunque accesibles al lector en ediciones modernas, ninguno de los volúmenes de cuentos preparados por el autor mismo puede considerarse satisfactorio en cuanto muestra representativa de su arte. La mayor parte de las pocas colecciones modernas de cuentos clarinianos (reseñadas en nuestra Bibliografía) dejan algo que desear desde un punto de vista u otro. Es de esperar, además, que la manera en que aquí se presentan los textos ayude también a enriquecer su lectura.

Antes de comentar tal presentación, quisiera explicar un poco cómo he llegado a seleccionar los treinta relatos. Fue una tarea dificultosa que me llevó mucho tiempo. Quería ofrecerle al lector —conocedor o no de Clarín— una muestra representativa de relatos suyos donde se pudiera percibir la enorme variedad temática y estilística que caracteriza este importante aspecto de su obra narrativa. Teniendo en cuenta las limitaciones de espacio, que me han obligado, por ejemplo, a reducir el número de los relatos más largos, he procurado, sobre todo, hacer una selección equilibrada de aquellos que, según mi propio punto de vista, tengan una alta calidad artística.

El problema del valor literario de un texto es sumamente delicado, pues implica emitir un juicio. Cualquier antología ha de reflejar, forzosamente, las preferencias estéticas de la persona que la ha preparado, y creo que sería legítimo decir que las mías se pueden percibir no sólo en las narraciones elegidas, sino también en las que, por una razón u otra, he optado por excluir. He escrito en otro lugar que en la obra de nuestro autor se encuentran «relatos para casi todos los gustos»; mi propio gusto personal retrocede ante aquellos cuyo sim-

² Tanto Ricardo Gullón en «Las novelas cortas de Clarín» como Mariano Baquero Goyanes en «Los “cuentos largos” de “Clarín”» tratan este problema. También se ocupa de él Gonzalo Sobejano en *Clarín en su obra ejemplar*.

bolismo me parece demasiado obvio y crudo, o bien ante los que rebosan un sentimentalismo barato. Esta actitud mía, por la que de antemano asumo completa responsabilidad, explicará la ausencia en el presente libro de narraciones como *Pipá*, que a pesar de anticipar muchos aspectos de *La Regenta* no me parece muy logrado como obra total y que, por su extensión —supera en número de páginas a todos los que figuran en esta antología con excepción de uno—, me hubiera obligado a eliminar de cuatro a ocho de los demás; o bien el famosísimo *¡Adiós, Cordera!*, cuyo mensaje ético-político —nada desdeñable en sí— resulta, sin embargo, demasiado simplista y está transmitido mediante recursos que apelan a emociones muy primarias³. En todo caso es sabido que ninguna antología satisface a todo el mundo.

Organización y presentación de los textos

Para dotar a esta antología de una estructura interna, los relatos han sido distribuidos temáticamente en cuatro secciones, cada una de las cuales pretende enfocar la obra del autor desde una perspectiva distinta: el tema del escritor en cuanto personaje, el tema de las relaciones interpersonales, el de la religiosidad y el de la muerte. Asimismo he procurado organizar las narraciones dentro de cada sección de tal manera que esta adquiriera una coherencia propia. Las cuatro secciones van encabezadas por sendos ensayos introductorios donde encontrará el lector unas consideraciones generales acerca del tema correspondiente, junto con ciertos datos fundamentales sobre Clarín. Estas introducciones van seguidas de breves análisis de las narraciones individuales que, sin ser exhaustivos, procuran orientar al lector, sugiriéndole posibles interpretaciones.

Los textos mismos de los relatos han sido preparados con gran esmero. He utilizado como base en cada caso la primera publicación en volumen, corrigiendo erratas obvias, modernizando la ortografía y sistematizando en la medida de lo posible la puntuación sin alterar con esto las prácticas peculiares de Clarín. Cabe señalar además que, en el caso de aquellos relatos aparecidos por vez primera en revistas o periódicos, he confrontado dichos textos con los publicados luego

³ Reconozco que mi posición frente a estas dos narraciones en particular es bastante solitaria, e incluyo en mi lista bibliográfica de estudios críticos sobre los cuentos de Clarín algunos que se ocupan de ellas así como de otras no incluidas en mi antología.

en libro, lo cual ha permitido corregir en estos cierto número de erratas que de otro modo no hubieran saltado a la vista.

Al pie de página encontrará el lector una cantidad de notas de diversos tipos. Es claro que la presencia de una nota invita al lector a interrumpir el hilo de su lectura —algo que puede constituir una molestia—. Se recomienda enérgicamente hacer una primera lectura de cada relato *prescindiendo de las notas*, y sólo después de hecha acudir a ellas. Las notas han sido pensadas, en algunos casos, como una especie de comentario al texto que pudiera acaso sugerirle al lector una posible interpretación.

Son de varios tipos. Primero, en las notas *aclaratorias* se traducen palabras o frases de otros idiomas y se identifican alusiones históricas o literarias no demasiado familiares para todos. Algunas quizá podrán parecer innecesarias a determinados lectores; otras a otros; esta edición pretende hacer accesible la obra clariniana a un amplio público —inclusive estudiantes extranjeros— y cada cual puede estar en condiciones de decidir por sí mismo al respecto. Leopoldo Alas, un asiduo lector (recuérdese que fue el crítico más importante de su época), citaba a menudo de memoria ⁴, cosa que complica bastante la tarea del anotador. En muchos casos he incluido la cita original, o bien un resumen del contenido de la obra aludida, para que el lector saque sus propias consecuencias. Asimismo he aportado en ciertas ocasiones alguna información biográfica o citas del propio autor, tomadas de su obra crítica o de sus cartas, que iluminan de alguna manera su punto de vista sobre un tema dado, destacando así la unidad de pensamiento de Clarín. He hecho algo parecido en las notas *interpretativas*, donde, al llamar la atención sobre la recurrencia de temas, motivos, recursos de técnica literaria, etc., me he referido cuando era posible a otros escritos del mismo autor. Estas notas, redactadas para complementar los análisis preliminares, quieren ser, ante todo, sugestivas. Muchas de ellas hasta podrían ser desarrolladas para constituir estudios independientes; el lector que lo desee podrá desplegar, apoyándose en mi sugestión, su propia visión de Clarín.

⁴ Sobre la obra crítica de Clarín puede verse el libro de Sergio Beser *Leopoldo Alas, crítico literario*, así como los estudios de Ricardo Gullón y Gonzalo Sobejano. Sobre las alusiones literarias en la obra narrativa de nuestro autor han escrito varias personas; citemos como buen ejemplo el libro de Albert Brent, *Leopoldo Alas and «La Regenta»*. En cuanto al problema de la memoria de Clarín, Ildefonso-Manuel Gil, en «Un verso de Garcilaso disimulado en la prosa de «Clarín»», supone que el fallo de memoria puede ser intencionado, queriendo atribuírselo el autor a su personaje.

Señalé antes que la selección de relatos refleja mi gusto personal. También habrá un elemento personal en las introducciones, análisis y notas. Estoy convencida de que ha llegado el momento de integrar en una gran unidad toda la obra de Leopoldo Alas, tanto la narrativa como la ensayística ⁵. He insistido a lo largo de las páginas de este libro en indicar las fuentes primarias para que, como las piezas de un mosaico, los elementos individuales vayan juntándose hasta mostrar la fuerte unidad orgánica que existe en la obra de nuestro autor. El estilo es el hombre, se ha dicho, y la unidad de esta obra proviene, precisamente, de la gran coherencia que hay entre las preocupaciones intelectuales del escritor, sus anhelos espirituales y su profundo compromiso vital. A través de los relatos y de otros textos citados en nota, se constituirá la imagen enteriza de esta singular personalidad que fue Leopoldo Alas.

Por supuesto que este conjunto unitario y coherente está formado por una enorme variedad de temas, ambientes y personajes, variedad que se manifiesta, también, en las técnicas empleadas y en el tono de los relatos, donde se alternan el humor y la seriedad, la sátira y la ternura, la fantasía y la realidad ⁶. Entre los elementos heterogéneos se advertirán recurrencias interesantes: por ejemplo, la de ciertas alusiones literarias, la manifestación de una sexualidad reprimida, escenas de embriaguez, el temor a parecer ridículo, momentos de gran soledad... A través de esto se podrá formar una idea el lector del desarrollo artístico, ideológico y emotivo del autor, que he procurado apuntar, siempre que fue posible, en los ensayos introductorios de cada sección. Para facilitarlos se incluye, como apéndice a este libro, una lista de los treinta relatos que lo componen en el orden cronológico correspondiente a su publicación en volumen, señalando en su caso entre paréntesis la fecha de publicación previa en la prensa.

Finalmente, se añade en la presente edición una Bibliografía que consta de dos partes. La primera contiene una lista cronológica de obras de Clarín publicadas en volumen durante su vida, o bien póstumas, señalando en algunos casos ediciones más recientes que son las utilizadas por mí; otra de escritos sueltos, publicados como prólogo o en la prensa, a los que me he referido en alguna nota; otra de su correspondencia publicada hasta la fecha, y una cuarta con algu-

⁵ Entre los estudios que han procurado enfocar la obra clariniana desde un punto de vista integrador mencionaré sólo los libros de Gramberg y García Sarriá.

⁶ Las dualidades y contradicciones que existen dentro de la cuentística clariniana han sido señaladas por varios críticos, entre ellos García Pavón, Gramberg, L. de los Ríos y García Sarriá.

nas colecciones más recientes de sus obras de las que también me he servido a veces para la preparación de mi antología ⁷. En la segunda parte de la Bibliografía hallará el lector una selección básica de escritos críticos sobre la cuentística de Clarín, junto con otros estudios críticos consultados por mí en la preparación de la antología (para una bibliografía crítica más amplia puede consultarse la de mi edición de *Su único hijo*). Dada la existencia de esta sección bibliográfica, en las demás referencias me he limitado a consignar el nombre del autor y el título de la obra.

Para la preparación de esta antología han sido de gran utilidad los datos facilitados por Jean-François Botrel, Yvan Lissorgues, J. L. Pérez de Castro y Noël Valis. También debo agradecer su ayuda a Jean Bécarud, Émile Capouya, Juan López-Morillas, José María Martínez Cachero, Gonzalo Sobejano, Alonso Zamora Vicente y Peter Zanteas.

Este proyecto ha contado con el apoyo económico del Comité Conjunto Hispano-Norteamericano para Asuntos Educativos y Culturales y el PSC-City University of New York Faculty Research Award Program.

Madrid, agosto de 1982.

⁷ Cabe notar que la presente antología fue preparada a base de textos publicados hasta el verano de 1982, muchos de ellos difícilmente accesibles al lector corriente. Según queda indicado en la «Advertencia a la segunda edición», la Bibliografía incluida en la presente está puesta al día.

BIBLIOGRAFÍA

I. OBRAS DE CLARÍN PUBLICADAS EN VOLUMEN

El derecho y la moralidad, Madrid, 1878.

Solos de Clarín (1881), Madrid, Alianza, 1971.

La literatura en 1881 (en colaboración con Armando Palacio Valdés), Madrid, 1882.

La Regenta (1884, 1885), ed. Gonzalo Sobejano, Madrid, Castalia, 1987; ed. Mariano Baquero Goyanes, Madrid, Espasa Calpe, 1987; ed. Juan Oleza, Madrid, Cátedra, 1987; ed. José Luis Gómez, Madrid, Planeta, 1989; prólogo de Ricardo Gullón, Madrid, Alianza, 1990.

... *Sermón perdido (Crítica y sátira)*, Madrid, 1885.

Pipá (1886), ed. Antonio Ramos-Gascón, Madrid, Cátedra, 1988.

Folletos literarios I. Un viaje a Madrid, Madrid, 1886.

Folletos literarios II. Cánovas y su tiempo, Madrid, 1887.

Alcalá Galiano y el período constitucional de 1820 a 1823. Causas de la caída del sistema constitucional, Madrid, 1887.

Nueva campaña (1885-1886), Madrid, 1887.

Folletos literarios III. Apolo en Pafos, Madrid, 1887.

Folletos literarios IV. Mis plagios. Un discurso de Núñez de Arce, Madrid, 1888.

Folletos literarios V. A 0,50 poeta. Epístola en versos malos con notas en prosa clara, Madrid, 1889.

Mezclilla (1889), ed. Antonio Vilanova, Barcelona, Lumen, 1987.

Benito Pérez Galdós, Madrid, 1889.

Folletos literarios VI. Rafael Calvo y el Teatro Español, Madrid, 1890.

Folletos literarios VII. Museum. Mi revista, Madrid, 1890.

Folletos literarios VIII. Un discurso, Madrid, 1891.

Su único hijo (1891), ed. Carolyn Richmond, Madrid, Espasa Calpe,

- 1978, 1990; ed. Juan Oleza, Madrid, Cátedra, 1990; ed. José María Martínez Cachero, Madrid, Taurus, 1991.
- Doña Berta. Cuervo. Superchería* (1892), *Cuentos (Superchería. Cuervo. Doña Berta)*, prólogo de Ramón Pérez de Ayala, Madrid, Taurus, 1987.
- Ensayos y Revistas (1888-1892)*, Madrid, 1892.
- El Señor y lo demás, son cuentos* (1893), ed. Gonzalo Sobejano, Madrid, Espasa Calpe, 1988.
- Palique* (1894), ed. José María Martínez Cachero, Barcelona, Labor, 1973.
- Teresa* (1895), *Teresa, Avecilla, El hombre de los estrenos*, ed. Leonardo Romero, Madrid, Castalia, 1975,
- Cuentos morales* (1896), Madrid, Alianza, 1973; Barcelona, Bruguera, 1982; ed. facsímil, Gijón, Mases Ediciones, 1984.
- Crítica popular*, Valencia, 1896.
- El gallo de Sócrates* (1901), Madrid, Espasa Calpe, 1979.
- Siglo pasado*, Madrid, s. a. (1901).
- Galdós*, Madrid, 1916.
- Doctor Sutilis*, Madrid, 1916.

II. ALGUNOS ESCRITOS SUELTOS DEL AUTOR

- «El amor y la economía», *Revista de Asturias*, 15 de junio de 1879.
- «Madrid», *Revista de Asturias*, 30 de noviembre de 1879.
- «Madrid», *Revista de Asturias*, 30 de diciembre de 1879.
- Introducción a vols. I y II de Tomás Carlyle, *Los héroes. El culto de los héroes en la historia*, Madrid, 1893.
- Estudio crítico a Federico Balart, *Poesías completas, I*, Barcelona, 1929. (Publicado originalmente como dos «Revistas literarias» en *El Imparcial*, 12 y 19 de febrero de 1894.)
- «Illo tempore», *El Español*, 25 de abril de 1899.
- «Mi Castelar», *El Español*, 3 de julio de 1899.
- «Palique», *La Vida Literaria*, 6 de julio de 1899.
- Prólogo a Urbano González Serrano, *Goethe. Ensayos críticos*, Madrid, 1900.

III. CORRESPONDENCIA

- ALAS, ADOLFO, ed.: *Epistolario a Clarín* (Marcelino Menéndez y Pelayo, Miguel de Unamuno y Armando Palacio Valdés), Madrid, Escorial, 1941.

- ALAS, ADOLFO, ed.: *Epistolario* (Marcelino Menéndez y Pelayo y Leopoldo Alas «Clarín»), prólogo de Gregorio Marañón, Madrid, Escorial, 1943.
- AMORÓS, ANDRÉS, ed.: «Doce cartas inéditas de Clarín a Jacinto Octavio Picón», *Los cuadernos del Norte*, Año II, núm. 7 (mayo-junio de 1981), págs. 8-20.
- BESER, SERGIO, ed.: «Siete cartas de Leopoldo Alas a José Yxart», *Archivum*, X (1960), págs. 385-397.
- BESER, SERGIO, ed.: «Documentos clarinianos I. Seis cartas de Leopoldo Alas a Narciso Oller», *Archivum*, XII (1962), págs. 507-522.
- BLANQUAT, JOSETTE, y BOTREL, JEAN-FRANÇOIS: *Clarín y sus editores. 65 cartas inéditas de Leopoldo Alas a Fernando Fe y Manuel Fernández Lasanta (1884-1893)*, Rennes, Université de Haute Bretagne, 1981.
- GARCÍA SARRIÁ, FRANCISCO: «Cartas de Clarín a José Quevedo», en *Clarín o la herejía amorosa*, págs. 241-280.
- MARTÍNEZ CACHERO, JOSÉ MARÍA, ed.: «13 Cartas inéditas de Leopoldo Alas a Rafael Altamira y otros papeles», *Archivum*, XVIII (1968), págs. 145-176; recogido en *Las palabras y los días de Leopoldo Alas*, págs. 89-119.
- ORTEGA, SOLEDAD: «Cartas de Clarín a Galdós», en *Cartas a Galdós*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, págs. 209-296.

IV. RECOPILOCIONES RECIENTES

- ¡Adiós, Cordera!, y otros relatos*, ed. Francisco Muñoz Marquina, Madrid, Burdeos, 1988.
- Adiós, Cordera, y lo demás son cuentos*, ed. Pascual Izquierdo, Madrid, Anaya, 1988.
- Clarín político (I)*, ed. Yvan Lissorgues, prólogo de Gonzalo Sobejano, Barcelona, Lumen, 1980.
- Clarín político (II)*, ed. Yvan Lissorgues, prólogo de Gonzalo Sobejano, Barcelona, Lumen, 1980.
- Cuentos completos*, ed. Carolyn Richmond, vol. II de las *Obras completas* de Leopoldo Alas «Clarín» (en prensa).
- Cuentos escogidos*, ed. G. G. Brown, 1964; 2.^a ed., Oxford, Dolphin, 1977.
- Cuentos*, ed. José María Martínez Cachero, prólogo de M. Baquero Goyanes, Oviedo, Gráficas Summa, 1953.
- Cuentos*, ed. José María Martínez Cachero, Barcelona, Plaza y Janés, 1986.

- «*Cuesta abajo*» y otros relatos inconclusos, ed. Laura Rivkin, Madrid, Júcar, 1985.
- «*Juan Ruiz*» (*Periódico humorístico*), ed. Sofía Martín-Gamero, Madrid, Espasa Calpe, 1985.
- Las dos cajas, Doña Berta y otros relatos*, ed. Miguel Ángel Lozano, Alicante, Aguaclara, 1988.
- Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española*, ed. Sergio Beser, Barcelona, Laia, 1972.
- Narraciones breves*, ed. Yvan Lissorgues, Barcelona, Anthropos, 1989.
- Obra olvidada: Artículos de crítica*, ed. Antonio Ramos Gascón, Madrid, Júcar, 1973.
- Obras selectas*, ed. Juan Antonio Cabezas, Madrid, Biblioteca Nueva, 1947, 3.^a ed., 1986.
- Preludios de «Clarín»*, ed. Jean-François Botrel, Oviedo, I.D.E.A., 1972.
- Relatos breves*, ed. Rafael Rodríguez Marín, Madrid, Castalia, 1986.
- Teresa. Avecilla. El hombre de los estrenos*, ed. Leonardo Romero, Madrid, Castalia, 1975.
- «*Vario*»... y varia: *Clarín a través de cinco cuentos suyos*, ed. Carolyn Richmond, Madrid, Orígenes, 1990.

V. ESTUDIOS GENERALES, BIBLIOGRAFÍAS, ACTAS Y NÚMEROS EXTRAORDINARIOS DE REVISTAS DEDICADOS A CLARÍN

- Archivum* (Oviedo), 2 (1952).
- Argumentos* (Madrid), 8, núms. 63/64 (1984).
- BESER, SERGIO, ed.: *Clarín y «La Regenta»*, Barcelona, Ariel, 1982.
- BESER, SERGIO: *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid, Gredos, 1968.
- CABEZAS, JUAN ANTONIO: «*Clarín*», *el provinciano universal*, 1936, Madrid, Espasa Calpe, 1962.
- «*Clarín*» y *La Regenta* en su tiempo. *Actas del simposio internacional*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1987.
- Clarín y La Regenta (1884-1984)*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1984.
- Los Cuadernos del Norte* (Oviedo), 2, núm. 7 (mayo-junio 1981).
- Los Cuadernos del Norte* (Oviedo), 5, núm. 23 (enero-febrero 1984).
- DURAND, FRANK, ed.: «*La Regenta*» de Leopoldo Alas, Madrid, Taurus, 1988.
- GARCÍA SARRIÁ, FRANCISCO: *Clarín o la herejía amorosa*, Madrid, Gredos, 1975.

- GÓMEZ-SANTOS, MARINO: *Leopoldo Alas «Clarín». Ensayo bibliográfico*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1952.
- Hitos y mitos de La Regenta*, monografía núm. 4, *Los Cuadernos del Norte* (Oviedo), 1987.
- Ínsula*, núm. 76 (abril 1952).
- Ínsula*, núm. 451 (junio 1984).
- LISSORGUES, YVAN: *La pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas (Clarín) 1875-1901*, París, CNRS, 1983.
- MARTÍNEZ CACHERO, JOSÉ MARÍA, ed.: *Leopoldo Alas, «Clarín»*, Madrid, Taurus, 1978.
- : *Las palabras y los días de Leopoldo Alas (Miscelánea de estudios sobre «Clarín»)*, Oviedo, I.D.E.A., 1984.
- POSADA, ADOLFO: *Leopoldo Alas, «Clarín»*, Oviedo, Imprenta La Cruz, 1946.
- SOBEJANO, GONZALO: *Clarín en su obra ejemplar*, Madrid, Castalia, 1985.
- SOTELO VÁZQUEZ, ADOLFO: *Leopoldo Alas y el fin de siglo*, Barcelona, PPU, 1989.
- TINTORÉ, MARÍA JOSÉ: *«La Regenta» de Clarín y la crítica de su tiempo*, Barcelona, Lumen, 1987.
- TORRES, DAVID: *Studies on Clarín: An Annotated Bibliography*, Metuchen, N.Y., The Scarecrow Press, 1987.
- VALIS, NOËL M.: *Leopoldo Alas (Clarín): An Annotated Bibliography*, London, Grant and Cutler, 1986.
- VILANOVA, ANTONIO, ed.: *Actas del Simposio Internacional «Clarín» y su obra. En el Centenario de «La Regenta»*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1985.
- ZAVALA, IRIS M., ed.: *Romanticismo y realismo. (Historia y crítica de la literatura española, V, ed. F. Rico, Barcelona, Grijalbo, 1982, págs. 563-622.*

VI. ESTUDIOS SOBRE LOS CUENTOS DE CLARÍN

- BAQUERO GOYANES, MARIANO: «“Clarín” y la novela poética», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo*, núm. 23 (1947), págs. 96-101.
- : *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, C.S.I.C., 1949, págs. 328-341, 462-475, 531-536.
- : «Los cuentos de ‘Clarín’», prólogo a *Cuentos*, ed. J. M. Martínez Cachero, págs. 9-23; recogido en *Leopoldo Alas, «Clarín»*, ed. J. M. Martínez Cachero, págs. 245-252.

- BAQUERO GOYANES, MANUEL: «'Clarín', creador del cuento español», *Cuadernos de literatura*, V (enero-junio de 1949), págs. 145-169.
- : «Los 'cuentos largos' de 'Clarín'», *Los Cuadernos del Norte*, año II, núm. 7 (mayo-junio de 1981), págs. 68-71.
- BESER, SERGIO: «En torno a un cuento olvidado de Leopoldo Alas», *CHA*, núm. 231 (marzo de 1969), págs. 526-548.
- BLANQUAT, JOSETTE: «La Sensibilité religieuse de Clarín. Reflets de Goethe et de Leopardi», *RLComp*, núm. 35 (1961), págs. 177-196.
- BORING, PHYLISS Z.: «Some Reflections on Clarín's *Doña Berta*», *RomN*, 11, núm. 1 (otoño de 1969), págs. 322-325.
- BOYER, DENIS: «Las imágenes (comparaciones y metáforas) en el cuento '¡Adiós, Cordera!' de Clarín», *Iris*, Montpellier, núm. 2 (1985), págs. 1-13.
- CHARNON-DEUTSCH, LOU: *The Nineteenth-Century Spanish Story. Textual Strategies of a Genre in Transition*, Londres, Tamesis, 1985.
- DÍAZ CASTAÑÓN, CARMEN: «Leyendo *Doña Berta*», en *Clarín y La Regenta en su tiempo*, págs. 827-839.
- DÍEZ DE REVENGA, FRANCISCO JAVIER: «Poesía y novela en 'Clarín': En torno a *Doña Berta* y otros relatos breves de Leopoldo Alas», en *Clarín y La Regenta en su tiempo*, págs. 841-847.
- EBERENZ, ROLF: *Semiótica y morfología del cuento naturalista (E. Pardo Bazán, Leopoldo Alas «Clarín», V. Blasco Ibáñez)*, Madrid, Gredos, 1989.
- ESPEITA RAMISA, TERESA: «En torno a *Doña Berta* de Clarín», en *Clarín y La Regenta en su tiempo*, págs. 849-858.
- EZAMA GIL, ÁNGELES: «En torno a un cuento olvidado de Clarín: 'El oso mayor'», en *Mester*, 16, núm. 2, otoño de 1987, págs. 35-51.
- : «La crítica de la poesía en verso y un olvidado relato de *Clarín*», *BIEA*, año XLII, núm. 128 (octubre-diciembre de 1988), páginas 779-803.
- FEENY, THOMAS: «Burlesque Krausist Types in Pereda and Clarín», *Hispanic Journal*, 9, núm. 2 (primavera de 1988), págs. 45-52.
- GARCÍA DOMÍNGUEZ, ELÍAS: «Los cuentos rurales de Clarín», *Archivum*, núm. 19 (1969), págs. 221-242.
- GARCÍA LORENZO, LUCIANO: «De 'Clarín' a Unamuno», *Prohemio*, núm. 3 (1972), págs. 467-472.
- GARCÍA PAVÓN, FRANCISCO: «Crítica literaria en la obra narrativa de 'Clarín'», *Archivum*, núm. 2, 1952, págs. 63-68.
- : «Gentes humildes en la obra narrativa de 'Clarín'», *Arbor*, número 22 (1952), págs. 186-195; *Leopoldo Alas, «Clarín»*, ed. J. M. Martínez Cachero, págs. 263-271.

- GARCÍA PAVÓN, FRANCISCO: «El problema religioso en la obra narrativa de Clarín», *Archivum*, V (1955), págs. 319-349.
- : «Un cuento de 'Clarín' y una carta de Unamuno», *ABC*, 18 de marzo de 1956.
- GLENDINNING, NIGEL: «Some Versions of Carnival: Goya and Alas», en *Studies in Modern Spanish Literature and Art Presented to Helen F. Grant*, ed. N. Glendinning, Londres, Tamesis, 1972.
- GONZÁLEZ HERRÁN, JOSÉ MANUEL: «Construcción y sentido de *Cuervo*», en *Hitos y mitos de La Regenta*, págs. 86-92.
- GRAMBERG, EDUARD: *Forma y fondo del humorismo de Leopoldo Alas, «Clarín»*, Oviedo, I.D.E.A., 1958.
- GRISWOLD, SUSAN C.: «Rhetorical Strategies and Didacticism in Clarín's Short Fiction», *KRQ*, 29, núm. 4 (1982), págs. 423-433.
- GROSSI FERNÁNDEZ, RODRIGO: «Puntualizaciones a una comunicación», *BIEA*, núm. 124 (octubre-diciembre de 1987), págs. 985-989.
- GULLÓN, RICARDO: «Las novelas cortas de 'Clarín'», *Ínsula*, número 76 (abril de 1952), pág. 3.
- KRONIK, JOHN W.: «Censo de personajes en los cuentos de 'Clarín'», *Archivum*, núm. 11 (1961), págs. 323-406.
- : «Un cuento olvidado de 'Clarín'», *CHA*, núm. 136 (1961), páginas 27-35.
- : «The Function of Names in the Stories of Alas», *MLN*, núm. 80 (1965), págs. 260-265.
- : «Unamuno's *Abel Sánchez* and Alas's *Benedictino*: A Thematic Parallel», en *Spanish Thought and Letters in the Twentieth Century*, eds. G. Bleiberg e I. Fox, Nashville, TN, Vanderbilt University Press, 1966, págs. 287-297.
- : «La modernidad de Leopoldo Alas», *PSA*, año 11, 41, núm. 122 (1966), págs. 121-134.
- LISSORGUES, YVAN: «*Corriente*. Relato satírico inacabado de Clarín», *RHM*, 42, núm. 1 (1989), págs. 31-43.
- LOZANO MARCO, MIGUEL ÁNGEL: «El relato *Las dos cajas* en la obra narrativa de 'Clarín'», en *Clarín y La Regenta en su tiempo*, págs. 859-872.
- MAESTRO, JESÚS G.: «La muerte y las funciones narrativas en *Doña Berta*, de Clarín. Clasificación e interpretación», *BIEA*, núm. 125 (enero-marzo de 1988), págs. 123-143.
- : «La modalidad narrativa: Para una tipología del discurso verbal. Sistematización y aplicación en *Doña Berta*, de Clarín», *BIEA*, núm. 129 (enero-marzo de 1989), págs. 71-130.
- MARTÍNEZ CACHERO, JOSÉ MARÍA: «Doña Berta de Rondaliego en Madrid (Leopoldo Alas: *Doña Berta*, VIII)», en *El comentario de*

- textos*, 3. *La novela realista*, ed. A. Amorós, Madrid, Castalia, 1979, págs. 255-278; recogido en *Las palabras y los días de Leopoldo Alas*, págs. 235-252.
- MCBRIDE, CHARLES A.: «Afinidades espirituales y estilísticas entre Unamuno y 'Clarín'», *CCMU*, núm. 19 (1969), págs. 5-15.
- : «Alienation from Self in the Short Fiction of Leopoldo Alas, 'Clarín'», en *Homenaje a Casaldueño*, eds. R. P. Sigele, G. Sobejano, Madrid, Gredos, 1972, págs. 379-387.
- : «Literary Idealism in Clarín's Creation of Setting», *Crítica Hispánica*, núm. 2, 1980, págs. 149-156.
- MILLER, MARTHA LAFOLLETTE: «Oppositions and their Subversion in Clarín's *La rosa de oro*», *MLS*, 12, núm. 3 (verano de 1982), págs. 99-109.
- MONTES HUIDOBRO, MATÍAS: «Leopoldo Alas: El amor, unidad y pluralidad en el estilo», *Archivum*, núm. 19, 1969, págs. 207-220; recogido en *Leopoldo Alas, «Clarín»*, ed. J. M. Martínez Cache-ro, págs. 253-262.
- NELSON, JEANNE PLA: «Développement du thème en fonction de la structure dans 'El sustituto' de Leopoldo Alas (Clarín)», *RomN*, núm. 13 (1971-72), págs. 262-265.
- OLEZA, JUAN: «El joven Clarín», Introducción a *La Regenta*, II, páginas 11-45.
- : «*La Regenta* y el mundo del joven 'Clarín'», en «*Clarín* y su obra en el Centenario de «*La Regenta*», págs. 163-180.
- : «Introducción» a *Su único hijo*, págs. 9-131.
- OLIVER, WALTER: «Clarín's *¡Adiós, Cordera!* as a Critical Assessment of Provincial Life and Politics», *RomN*, 28, núm. 1 (otoño de 1987), págs. 77-83.
- ORÍ, JOSÉ A.: «'Cuesta abajo', obra inédita de 'Clarín'», *La Nación* (Buenos Aires), 15 de abril de 1956.
- : «Vislumbres sobre la 'Cuesta abajo' de 'Clarín'», *La Nación* (Buenos Aires), 27 de mayo de 1956.
- PALOMO, MARÍA DEL PILAR: «Las 'ocultas congruencias' clarinianas: Hacia un *texto total*», en *Clarín y La Regenta en su tiempo*, páginas 873-896.
- PÉREZ DE AYALA, RAMÓN: «Clarín y don Leopoldo Alas», prólogo a *Cuentos (Superchería. Cuervo. Doña Berta)*, 9-30.
- REISS, KATHERINE: «Valoración artística de las narraciones breves de Leopoldo Alas, 'Clarín', desde los puntos de vista estético, técnico y temático», *Archivum*, V (1955), núm. 1, págs. 77-126; núm. 2-3, págs. 256-303.
- RICHMOND, CAROLYN: «La ópera como enlace entre dos obras de

- Clarín: *Amor' è furbo y Su único hijo*», *Ínsula*, núm. 377 (abril de 1978), pág. 3.
- : «Clarín y el teatro: El cuento de un crítico (*La Ronca*)», *Los Cuadernos del Norte*, año II, núm. 7 (mayo-junio de 1981), págs. 56-67; recogido en «*Vario*»... y *varia: Clarín a través de cinco cuentos suyos*, págs. 97-122.
- : «Relatos para casi todos los gustos», *El País*, 13 de junio de 1981, pág. 31; recogido en «*Vario*»... y *varia: Clarín a través de cinco cuentos suyos*, págs. 11-13.
- : «*Un documento* (vivo, literario y crítico). Análisis de un cuento de Clarín», *BIEA*, año XXXVI, núms. 105-106 (enero-agosto de 1982), págs. 367-384; recogido en «*Vario*»... y *varia: Clarín a través de cinco cuentos suyos*, págs. 77-96.
- : «*Las dos cajas* de Clarín y otras dos de Marsillach: Una fuente literaria desconocida», *HR*, 52, núm. 4 (otoño de 1984), págs. 459-475; recogido en «*Vario*»... y *varia: Clarín a través de cinco cuentos suyos*, págs. 135-149.
- : «Conexiones temáticas y estilísticas del libro *Pipá* con *La Regenta*», en *Actas del Simposio Internacional «Clarín» y su obra en el Centenario de «La Regenta»*, págs. 229-250.
- : «*Juan Ruiz* al descubierto: Un inédito de Leopoldo Alas», *Ínsula*, núms. 470-471 (enero-febrero de 1986), págs. 12, 26.
- : «Gérmenes de *La Regenta* en tres cuentos de Clarín», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, núm. 2, Madrid, Ediciones Istmo, 1986, págs. 499-506.
- : «*Juan Ruiz*, o el vehículo de aprendizaje literario de Leopoldo Alas», *CHA*, núm. 448 (octubre de 1987), págs. 112-118.
- : «El escritor y la casada: Un comentario al cuento *Rivales*, de Clarín», en *Hitos y mitos de La Regenta*, Monografía núm. 4 de *Los Cuadernos del Norte*, 1987, págs. 127-131; recogido en «*Vario*»... y *varia: Clarín a través de cinco cuentos suyos*, páginas 123-133.
- : «Las ideas de Leopoldo Alas, 'Clarín', sobre la mujer en sus escritos previos a *La Regenta*», en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, II, eds. A. Sotelo Vázquez y M. C. Carbonell, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, págs. 532-539.
- : «La figura del escritor en un cuento de Clarín: El romano *Vario*», en «*Vario*»... y *varia: Clarín a través de cinco cuentos suyos*, páginas 17-76.
- RÍOS, LAURA DE LOS: *Los cuentos de Clarín. Proyección de una vida*, Madrid, Revista de Occidente, 1965.
- RODRÍGUEZ DÍEZ, BONIFACIO: «Un modelo de análisis crítico para los

- cuentos de 'Clarín'», en *Estudios humanísticos y jurídicos. Homenaje a don Emilio Hurtado Llamas*, León, Colegio Universitario, 1977, págs. 339-353.
- ROGERS, DOUGLASS M.: «Don Juan, *Donjuanismo* and Death in Clarín», *Symposium*, XXX, núm. 4 (invierno de 1976), págs. 325-342.
- : «Lenguaje, imagen y proceso mental en el *Pipá* de 'Clarín'», en *Hitos y mitos de La Regenta*, págs. 81-85.
- ROMERA CASTILLO, JOSÉ: «Espacio y tiempo, elementos connotadores, en 'El dúo de la tos' de Clarín», *LD*, 15, núm. 32 (mayo-agosto de 1985), págs. 199-206.
- : «Análisis semiótico de un cuento de 'Clarín': *El viejo y la niña*», en *Clarín y La Regenta en su tiempo*, págs. 897-910.
- ROUND, NICHOLAS G.: «The Fictional Integrity of Leopoldo Alas' *Superchería*», *BHS*, núm. 47 (1970), págs. 97-111.
- RUIZ SILVA, J. C.: «Clarín y el amor como imposibilidad. (En torno a 'Superchería')», *Ínsula*, núm. 365 (abril de 1977), págs. 1, 12.
- RUGG, MARILYN D.: «*Doña Berta*: Clarín's Allegory of Signification», *MLN*, 103 (1988), págs. 449-456.
- SANS, JAUME: «El personaje del intelectual en los cuentos de Leopoldo Alas, 'Clarín'», *Archivum*, núms. 27-28 (1977-78), págs. 71-100.
- SOBEJANO, GONZALO: «Leopoldo Alas, maestro de la novela corta y del cuento», cap. III de *Clarín en su obra ejemplar*.
- SOLER Y MIQUEL, J.: «Los cuentos de Clarín» (1895) y «Cuentos morales» (1896), en *Leopoldo Alas y el fin de siglo*, ed. A. Sotelo Vázquez, págs. 47-70.
- SOLÍS, JESÚS-ANDRÉS: *Narraciones breves de «Clarín» de ambiente asturiano*, Madrid, Ediciones Jesús-Andrés Solís Gutiérrez, 1987.
- THOMPSON, CLIFFORD R., JR.: «Egoism and Alienation in the Works of Leopoldo Alas», *RF*, núm. 81 (1969), págs. 193-203.
- : «Poetic Response in the Short Stories of Leopoldo Alas», *RomN*, núm. 13 (1971), págs. 272-275.
- : «Cervantine Motifs in the Short Stories of Leopoldo Alas», *REHA*, 10, núm. 3 (octubre de 1976), págs. 391-403.
- : «Evolution in the Short Stories of Clarín», *REHA*, núm. 18 (1984), págs. 381-398.
- URDIALES CAMPOS, MILLÁN, «Reminiscencias de Maupassant en un cuento de 'Clarín'», en «*Clarín*» y *La Regenta en su tiempo*, págs. 939-947.
- VALIS, NOËL M.: «'Tambor y gaita'. Clarín's Last Project?», *RF*, núm. 93 (1981), págs. 397-402.

- VALIS, NOËL M.: «The Presence of *Nana* in Clarín's *La mosca sabia*», en *La Chispa '83: Selected Proceedings*, ed. G. Paolini, New Orleans, Tulane University, 1983, págs. 287-296.
- : «El 'Pipá' de Clarín y 'El incendio' de Ana María Matute: Una infancia traicionada», *Los Cuadernos del Norte*, año II, núm. 7 (abril-junio de 1989), págs. 72-77.
- VIÑUALES, PEDRO PABLO: «*Mi entierro* de Clarín: Un cuento raro», *A.L.E.U.A.*, núm. 8 (1992), págs. 193-206.

I

EL ESCRITOR

UN DOCUMENTO

RIVALES

LA RONCA

VARIO

REFLEJO

Aunque durante la última veintena de su corta existencia Leopoldo Alas se ganó la vida en el ejercicio docente (ocupó la cátedra de Economía Política en la Universidad de Zaragoza de 1882 a 1883 pasando luego a la de Derecho Romano en Oviedo), también a lo largo de estos años —así como la mitad de la década anterior— vivió en parte de su pluma. Para él, eran dos profesiones complementarias, no sólo porque parece haber necesitado los ingresos de ambas fuentes para proveer a sus necesidades domésticas, sino también porque ambas representaban dos facetas de su personalidad de *intelectual*. En efecto, esta palabra es clave para el entendimiento de tan brillante escritor —y es en calidad de tal como su nombre ha pasado a la posteridad, escritor a cuya prosa asoma continuamente el tono profesoral¹—, pues en él la intuición está sometida siempre al escrutinio de un intelecto cultivado. Es precisamente esta constante vigilancia de la cabeza sobre el corazón lo que produce en gran parte de su obra una especie de tensión tras de la cual yace —esperando la detección del lector— todo lo conscientemente sugerido y lo inconscientemente escondido del autor. En eso reside la fascinación que ejerce esta obra, pues a medida que se despliega como un abanico ante los ojos del lector, ofreciéndole diferentes niveles de lectura, también como tal abanico le sirve al autor para ocultarse detrás recatando su intimidad. Esta dualidad entre lo pensado por él y lo que él siente ofrece infinitas posibilidades de interpretación que remiten todas por último al individuo único, misterioso —complejo y elusivo—, que fue Leopoldo Alas, «Clarín».

Este no sólo fue escritor, sino siempre escritor infatigable, a pesar de la creciente mala salud que le afligía desde mediados de los 1880. Se quejaba de los *nervios*, pero sin esa delicadeza nerviosa —combinada con unas apremiantes necesidades económicas— quién sabe

¹ Señala Ramón Pérez de Ayala en «“Clarín” y don Leopoldo Alas» que «en la obra literaria de Clarín está infuso aunque invisible el maestro».

si hubiera escrito tanto... Y quién sabe, por otra parte, si su producción literaria hubiera sido diferente, pues aquí hay una nueva escisión de la obra clariniana, que por una parte deriva hacia los escritos críticos, tan cuantiosos, y por otra hacia la no tan extensa obra narrativa. Moneda de doble cara, estos dos aspectos del escritor se complementan aunque, forzosamente, sea el segundo el que más perdurabilidad promete.

Como crítico —recuérdese que *criticar* significa analizar, tanto como juzgar— empleaba su pluma lúcida, precisa, muchas veces mordaz, en el comentario social, en semblanzas de personas conocidas, en la valoración literaria y en la teatral. Ya a mediados de los años setenta estaba publicando con regularidad en la prensa madrileña escritos en los que está claramente reflejada su inequívoca personalidad, y a lo largo de su vida seguiría escribiendo artículos cortos (en los que se queja a menudo de las restricciones de espacio) para periódicos, así como ensayos más largos para publicaciones donde tenían cabida. En 1881 recogió por primera vez algunos de estos artículos en volumen (*Solos de Clarín*), y tras este vendrían otros siete tomos de crítica (*La literatura en 1881* —junto con Armando Palacio Valdés—, 1882; *Sermón perdido*, 1885; *Nueva campaña*, 1887; *Mezclilla*, 1889; *Benito Pérez Galdós*, 1889; *Ensayos y Revistas*, 1892, y *Palique*, 1893). Muchísimos artículos, sin embargo, han quedado sin recoger, aunque existen, junto con el póstumo *Galdós* (1912), algunas colecciones modernas útiles, como las de Beser, Botrel, Lissorgues y Ramos Gascón (véase la Bibliografía). A mediados de los años ochenta decidió publicar algunos ensayos suyos por separado, dando origen a los *Folletos literarios* que serían ocho en total (I, *Un viaje a Madrid*, 1886; II, *Cánovas y su tiempo*, 1887; III, *Apolo en Pafos*, 1887; IV, *Mis plagios. Un discurso de Núñez de Arce*, 1888; V, *A 0,50 poeta*, 1889; VII, *Museum. Mi revista*, 1890; VIII, *Un discurso*, 1891). El volumen *Siglo pasado* (1901) también contiene ensayos más bien largos que reflejan este aspecto de su labor crítica. Admirado, temido, respetado, odiado, Clarín fue el crítico español más importante de su época.

Tal fama habría de influir en la recepción, por parte del público, de su obra de creación literaria, pues admiradores tenía en gran número, mas no le faltaban enemigos (algunos de ellos *víctimas* suyas) quienes, al publicarse esa gran novela extensa *La Regenta* (1884-1885), se precipitarían sañudamente sobre ella y sobre su autor². El efecto sería ventajoso para la venta de esa obra, pero, según atestigua

² Véase M. J. Tintoré, «*La Regenta*» de Clarín y la crítica de su tiempo.

su correspondencia de la época, dañino para la seguridad y confianza de Alas en sí mismo como escritor: a pesar de sus numerosos y repetidos proyectos novelescos, sólo lograría acabar una novela más, *Su único hijo* (1891), que sufriría también a manos de la crítica³ y, por ser una obra difícil, de transición, tampoco gozaría en el público de una popularidad comparable a la de su realista novela anterior. Pero la obra de creación literaria de Clarín no se reduce a esas dos novelas. Además de unas tentativas poéticas juveniles⁴ y del fracasado drama *Teresa* (1895)⁵ —también triturado por la crítica madrileña—, produjo más de un centenar de relatos de mayor o menor longitud, algunos de los cuales verdaderamente magistrales. Conocido hoy principalmente como «el autor de *La Regenta*», en su calidad de cuentista Clarín no tiene rival en todo el siglo XIX español. La historia de la publicación de estas narraciones es paralela a la de sus escritos de crítica: muchas de ellas —no todas— aparecieron primero en periódicos o revistas para ser recogidas luego en volumen. Este fue el caso de los cuentos incluidos en *Solos de Clarín* y el de los que forman *Pipá* (1886), que, publicado después de *La Regenta*, contiene relatos fechados todos con anterioridad. Tanto este volumen como los siguientes preparados por él (*Doña Berta*, *Cuervo*, *Superchería*, 1892; *El Señor y lo demás, son cuentos*, 1893; *Cuentos morales*, 1896, y *El gallo de Sócrates*, 1901) no parecen haber tenido una gran resonancia crítica. El tomo póstumo, *Doctor Sutilis* (1916), recoge los cuentos incluidos en *Solos*, junto con otros aparecidos en publicaciones anteriores durante más de dos décadas, así como algunos al parecer inéditos. Los relatos clarinianos, todavía no suficientemente estudiados y valorizados, presentan una gran variedad de temas entre los cuales he seleccionado, para abrir la presente antología, precisamente aquel que refleja la preocupación principal de Leopoldo Alas: el tema del escritor. En estas cinco primeras narraciones, de gran diversidad estilística, la figura del escritor está presentada desde diferentes ángulos, en su soledad o en su relación con el mundo. Y detrás de cada uno de los personajes-escritores se puede percibir la sombra de su creador.

³ Véase la recensión bibliográfica en la Introducción a mi edición de esta novela.

⁴ Véase J. M. Martínez Cachero, «Los versos de Leopoldo Alas».

⁵ Véase la Introducción de Leonardo Romero a su edición de *Teresa*. *Avecilla*. *El hombre de los estrenos*.

Un documento

«Un documento» (1882) es un delicioso cuento de amor, desencanto y venganza que, tanto en su contenido como en su estilo, anticipa en cierto modo a *La Regenta*. El argumento del relato —la seducción, por parte de una hermosa y experimentada dama, de un hombre más joven, modesto admirador suyo— es el de muchas obras literarias, como bien lo sugieren algunas de las numerosas referencias en el texto a libros leídos por uno y otro personaje. Clarín despliega todo el arte de su pluma en la larga escena central, dentro del Circo Price, donde, mediante un complejo juego de miradas entretajadas en el espacio, se encuentran por primera vez los ojos de Cristina, duquesa del Triunfo, y los de su inexperta víctima, el escritor Fernando Flores. Este intenso contacto visual —nada casual, sino largamente preparado, y dilatado por medio de la incorporación de *flashbacks*— está cargado de una complacida sensualidad que contrasta con la rápida y sumaria narración de la relación amorosa que sigue hasta que, tras «quince días de embriaguez de los sentidos», o sea, de relaciones carnales, Fernando Flores decide escapar de la situación para escribir una novela basada en lo vivido.

Establécese, pues, en el relato una contraposición, desarrollada con suma ironía, entre vida y literatura. En efecto, el tema de la obra es la creación literaria misma. Si el narrador —y, por extensión, Clarín— desaprueba el enorme egoísmo de la duquesa, tampoco deja de criticar a Flores, con quien, sin embargo, demuestra cierta compenetración de carácter así como de profesión. Censura el egoísmo de «artista» y la cobardía vital de este joven, que le inducirán a cometer, en nombre del arte, una vileza: el reproducir, en la novela que escribe, el «*documento humano*» que Cristina, en la intimidad y sin saberlo, le ha ofrecido; pero le censura, además, como artista: primero por haber escrito dos novelas naturalistas sin tener experiencia de la vida, y ahora el atenerse de un modo demasiado riguroso a los hechos. En un largo ensayo del mismo año titulado «Del naturalismo» (véase nota 28 al cuento), Clarín critica la idea de la novela como «el estudio del *documento humano*», exponiendo asimismo su propia *ars poetica* de la que podría verse en este relato una aplicación práctica, pues quien ha sido buen observador de todo lo ocurrido entre Cristina y Flores es el narrador mismo. Al final del cuento habrá, pues, una doble venganza: la *literaria* del escritor Fernando Flores, y el triunfo *humano* de Cristina, su *documento* convertido en su lectora.

Rivales

Unos diez años después de escribir «Un documento», Clarín publica otro cuento de amor entre un escritor y una casada lectora que ilustra cómo ha evolucionado entre tanto su arte narrativa: más breve y destilado que el anterior, «Rivales» está escrito con una ironía no ya alegre y juguetona, sino sombría y pesimista. Si los dos protagonistas del primero despiertan en nosotros una combinación equilibrada de admiración y reprobación, los del segundo —despreciable el hombre y noble la mujer— no pueden dejarnos indiferentes. Tras una pausada e incisiva presentación del vanidoso e hipócrita escritor Víctor Cano, el narrador, acelerando el ritmo, describe el asedio que pone este a la discreta Cristina, utilizando términos que refuerzan la teatralidad —o mejor dicho, falsedad— del comportamiento del fingido «Flórez» (o sea, Cano), quien ni siquiera actúa bajo su propio nombre... Mientras Cristina va leyendo, lenta y silenciosamente, el libro que constituye el «rival» de Víctor en su empeño de conquistador, este frustrado «texto vivo», lleno de desprecio frente a la literatura, así como a los lectores —y sobre todo a las *lectoras*— en general, realiza en un escenario que recuerda las tablas un proyecto de seducción que también recuerda los tradicionales planteamiento, nudo y desenlace del género teatral.

Hay aquí, otra vez, pues, un contraste entre literatura y vida, examinadas ahora desde la perspectiva de lo auténtico frente a lo falso. La obra literaria está presentada en función de la lectura y subsiguiente interpretación individual del texto leído. Al comienzo vemos a Cano, quien cambia caprichosamente de una actitud frente a la vida para otra, sacar personalísimas y torcidas conclusiones de un libro cuyo contenido ha sido comentado antes por el narrador a su propio «discreto lector». Tanto en su calidad de lector como en la de escritor, Cano es insincero. En la *vida* que ha decidido fabricarse acaba siendo, irónicamente, rival de sí mismo, pues la atención de Cristina está dividida entre la «moral corriente» que predica la última novela de Víctor Cano y las teorías de moral «relativa» de su libro anterior, teorías estas que «Flórez» recita a Cristina para persuadirla. Aunque no se nos describe la lucha interna de ella entre una y otra moralidad —la percibimos durante el asedio a través de los ojos del frustrado pretendiente—, sí presenciamos, directamente, la escena final en que anuncia a este la victoria del texto escrito, es decir, de la novela que tiene entre sus manos. En este momento, preparado por el narrador para crear en su propio lector un efecto paralelo a lo que sentirá la protagonista, la pobre mujer —lectora auténtica, si bien ingenua—

sufre un «desengaño insoportable». La sensación de la *nada*, que no sería más que un cliché para Cano al comienzo del relato, es experimentada aquí por Cristina con toda su fuerza vital. Ahí la deja Clarín, enfrentada con el vacío.

La Ronca

Este relato, contemporáneo de «Rivales» y uno de los más conmovedores de Clarín, refleja la duradera afición que él sentía por el mundo teatral. La acción —la historia de la creciente amistad entre una modesta e inteligente actriz y Baluarte, famoso crítico de una «imparcialidad terrible»— se desarrolla detrás de las bambalinas. La estructura del cuento es de un equilibrio clásico: cinco partes en que alternan tres de descripción más bien general con dos escenas específicas que tienen lugar, cada cual, «una noche» en el saloncito de la primera dama de la compañía. La segunda de dichas escenas contiene el desenlace —tan dramático como el de «Rivales»— y es seguida por una de esas posdatas que a Clarín le gusta emplear para redondear sus narraciones (como pudo advertirse, por ejemplo, al final de «Un documento»).

En vez de presentar a la mujer desde el punto de vista de un personaje-escritor —como en los dos relatos anteriores—, en las cuatro primeras partes de «La Ronca» vemos al crítico a través de los ojos admirativos de la mujer con quien siente el narrador una honda simpatía espiritual, simpatía que contrapesa su identificación intelectual con Baluarte. Se tiene la sensación de que estos dos personajes, cada uno destinado a la soledad, representan dos lados distintos e incompatibles de la personalidad de Leopoldo Alas: los sentimientos y la inteligencia.

Esto se advierte sobre todo al final, en esa dolorosa y tan cuidadosamente preparada posdata, al narrar el lento *crescendo* en la felicidad de Juana González, interrumpida tan sólo por la muerte de su marido, felicidad en que la silenciosa admiración que ella siente por el gran crítico se va convirtiendo en algo más que amistad, para ser destruida luego por el juicio objetivo y *sincero* —pero desconsiderado— que hará de sus facultades Baluarte delante de toda la compañía. La mujer, que a lo largo del relato ha sido una especie de juez mudo del gran crítico, acabará huyendo tras ser dañada por este juez explícito con quien no existe comunicación posible. Al final describe Clarín, sumariamente, las consecuencias —inmediatas y remotas— para uno y otro protagonista. Aquí el personaje de Juana pare-

ce de repente menguar en importancia, mientras que el de Baluarte alcanza una mayor estatura puesto que sigue perteneciendo al presente. Es como si toda la historia de «La Ronca» que acabamos de leer no se diera más que en el recuerdo de este hombre. La historia de Baluarte no se cierra, sino que queda abierta. Egocéntrico hasta lo último —se da cuenta de haber perdido la ocasión, no de amar, sino de *ser amado*—, ha dejado pasar, sin embargo, cualquier posible felicidad. Solos uno y otro, separados para siempre, entre ellos y lo que simbolizan no hay unión posible.

Vario

En este cuento ceñido, armonioso e intenso —que data de, aproximadamente, la misma época que los dos anteriores—, traza Leopoldo Alas el retrato interior de un escritor visto en la soledad que parece peculiar de ese oficio. Las preocupaciones del protagonista —el sentido de la vida, la inmortalidad, la muerte, la nada— son las de todo hombre reflexivo, sólo que él, por ser poeta, posee el *don de la palabra* con que las puede expresar. Al situar su relato en un tiempo y espacio histórico lejano —el Imperio romano durante el reinado de Augusto—, Clarín crea una especie de distante espejo de la época en que él vive y, por extensión, de sí mismo como escritor. En cuanto crítico, lector y profesor —recuérdese que era catedrático de Derecho Romano—, Leopoldo Alas mantuvo durante toda su vida un vivo interés por los clásicos. Su gran conocimiento de ellos está ilustrado en «Vario», cuya base histórica, como se podrá advertir en las notas al pie de página, es real. Inspirándose, pues, en sus extensos conocimientos —quizá, específicamente, en una lectura de la oda horacia-na utilizada como lema—, Clarín se sirve de su imaginación literaria para dar *vida*, o sea, inmortalidad, a un escritor desaparecido hace muchos siglos, escritor destinado a no alcanzar la fama póstuma por haberse perdido sus propias obras literarias. El narrador —portavoz del autor—, que se identifica íntimamente con su personaje, *poetiza* la materia infundiéndole a los elementos histórico-reales una nueva existencia. Para ello crea una sensación de espacio aireado, inventando, a partir de un solo nombre, un personaje vivo dentro de un argumento también inventado.

Ese argumento, de múltiples niveles de lectura, consiste en una trayectoria física seguida por el protagonista en el espacio —su viaje desde Roma hacia Grecia—, que empieza siendo una *huida* para convertirse después en *búsqueda*. Simultánea a la trayectoria física de

Vario, que corresponde al tiempo cronológico del relato —el presente—, hay otra: una trayectoria de carácter espiritual que, partiendo de dicho presente, se extiende hacia el pasado (por ejemplo, los viajes anteriores de Ulises, Eneas y el propio Virgilio), así como hacia el futuro (que le será revelado, proféticamente, por las sirenas). Si Vario huye de la muerte en Roma para buscar una vida nueva, también es verdad que va cumpliendo aquel *viaje* —personal y universal— que nos lleva a todos a la muerte. Y, finalmente, se puede ver en la trayectoria del personaje una búsqueda de tipo literario: toda la acción del cuento puede ser interpretada como la aproximación, por parte del poeta, a ese poema, «La Muerte», que está escribiendo. Relato riquísimo en posibilidades interpretativas, conviene señalar que esta miniatura de *poema épico en prosa* acaba con una afirmación vital, pues tanto para Lucio Vario como para su creador, el vivir es escribir, y el escribir, vivir.

Reflejo

Incluimos como una especie de *colofón* a los cuentos anteriores este breve relato, uno de los últimos de nuestro autor, en que el narrador, escribiendo en primera persona, es Leopoldo Alas mismo. Probablemente se refiere aquí a un viaje que hizo a Madrid —ciudad donde, como estudiante y joven escritor, había pasado la mayor parte de su veintena— a finales del año 1897, aunque parece haber redactado la pieza más tarde, pues en ella hay una referencia al fallecimiento de Castelar (1832-1899). No es imposible que dicho acontecimiento inspirase, por lo menos en parte, este homenaje a *todos los* que habían sido sus *maestros* —en el sentido amplio de la palabra—. Con una marcada inflexión elegiaca, Clarín retrata aquí al escritor solo, viejo, cansado, olvidado por casi todos y esperando con resignación la muerte. Dicho escritor no identificado —le llama «el señor X, que no es nadie y es quien ustedes quieran»— se describe a sí mismo como una «momia»; de igual manera el autor, quien, en su propio cansancio y tristeza se identifica espiritualmente con X, se siente acercar a la vejez y, quizá sin darse cuenta de ello, anticipa en este escrito su muerte que estaba próxima.

El subtítulo del relato, «Confidencias», establece desde el principio un tono de intimidad: en la parte introductoria, al rememorar la propia juventud pasada, el autor se dirige a su lector como en un soliloquio; durante su primera visita a la casa de X, el ama de llaves, Antonia, que tanto quiere a su maestro, le habla de él también confi-

dencialmente; por fin, durante la segunda visita, el maestro mismo, quien recibe a su amigo en una modesta y cálida habitación, emite delante de él un monólogo lleno de sinceridad. Con tres *estilos* diferentes, estas tres personas reflexionan acerca del paso del tiempo, la vejez y la soledad. El título, recuerdo de un espejo en un cuento de Maupassant, se presta a diversas interpretaciones: muchos detalles del viaje ficticio del autor a la corte son como *reflejo* de otro que efectivamente hiciera en 1886, descrito en *Un viaje a Madrid*; lo que le cuenta Antonia del maestro es, según el narrador, el *reflejo* de su *estado de alma*; y en las palabras del viejo amigo se puede ver, también, un *reflejo* del escritor Leopoldo Alas al final de su vida: cansado ya de escribir libros y tampoco muy sintonizado con la nueva corriente literaria modernista. Acaso vio Clarín en su amigo un *reflejo* de la vejez que le esperaba; lo cierto es que a semejante estado él mismo nunca hubo de llegar.

C. R.

II

LAS RELACIONES INTERPERSONALES

EL DÚO DE LA TOS
UN VIEJO VERDE
EL VIEJO Y LA NIÑA
LA MOSCA SABIA
«FLIRTATION» LEGÍTIMA
LA REINA MARGARITA
LA IMPERFECTA CASADA
LA PERFECTA CASADA
APRENSIONES
DOCTOR SUTILIS
AMOR' È FURBO
BENEDICTINO
DOS SABIOS
CRISTALES

El oficio del escritor es, como se ha señalado, solitario —algo que se advierte en los diversos personajes-escritores de los anteriores relatos—. Mas por muy solitario que sea, en cuanto ser humano el hombre que escribe ha de entrar en relación —de amistad o enemistad, amor u odio— con otros. En la narrativa clariniana, las relaciones sociales entre personajes no impiden que muchos de ellos sientan, sin embargo, una profunda soledad, como ya se ha comentado en algunos de los cinco primeros cuentos. Es de suponer que dicha sensación de soledad, que caracteriza a la mayor parte de los personajes de nuestro autor, otorgándoles así una gran *modernidad* espiritual¹, sea un reflejo de la personalidad de Leopoldo Alas mismo, aunque tales conjeturas siempre comportan el peligro de confundir la biografía del autor con su creación artística.

Separémoslas, pues, para dirigirnos un momento tan sólo al problema de las relaciones interpersonales en la vida de nuestro autor. ¿Qué sabemos de ellas? En realidad, no mucho. Las pocas tentativas biográficas que se han publicado², los testimonios de contemporáneos y los epistolarios aparecidos hasta ahora (véase la Bibliografía) pueden orientarnos algo, pero por muy sugestivos que sean, no hacen más que asomarnos al pozo. Para empezar, conviene recordar que había en él dos hombres: la figura pública, que se puede asociar con el respetado y temido crítico «Clarín», y el hombre privado, recatado y complejo, que fue Leopoldo Alas. La figura exterior se desprende de la actitud —segura, decisiva, didáctica, con frecuencia beligerante— que distingue sus artículos de crítica, así como del carácter de ciertos personajes ficticios suyos; la del hombre interior —sensible, tímido, defensivo, a veces inseguro— puede traslucirse de sus

¹ Varios críticos han subrayado la modernidad de los cuentos clarinianos, entre ellos Baquero Goyanes, John Kronik y Charles McBride.

² Las tres biografías publicadas hasta la fecha son: Cabezas, «Clarín», *el provinciano universal*; Adolfo Posada, *Leopoldo Alas*, «Clarín», y Marino Gómez-Santos, *Leopoldo Alas «Clarín». Ensayo bio-bibliográfico*.

cartas, detectándose también en determinados aspectos de su obra literaria.

Temo que la vida privada de nuestro autor siga siendo siempre un enigma. De sus relaciones con el sexo opuesto no sabemos casi nada: sus cartas juveniles a José Quevedo (cartas que pide a su amigo rompa —véase la carta VI—) atestiguan «la poca intimidad» que ha tenido con las mujeres (carta V). Hace alusión, en ellas, a su relación afectiva con una prima suya, y elogia después a Onofre García Argüelles, su novia, con quien había de casarse en 1882. De este matrimonio tampoco sabemos mucho: el retrato idealizado que hace de Onofre Juan Antonio Cabezas no da ninguna idea clara de cómo era la señora de Alas, ni de sus relaciones con su marido. (Las cartas de Clarín a sus editores dejan vislumbrar algún detalle revelador.) La correspondencia de Alas con sus amigos le muestra orgulloso de sus tres hijos (Leopoldo, n. 1883; Adolfo, n. 1887; y Elisa, n. 1890), a quienes quería mucho pero que parecen haberle hecho pasar por estrecheces económicas. Además de ser dedicado padre de familia, respetaba a su propio padre y adoraba a su madre. La frecuente recurrencia en sus obras de ficción de relaciones extramatrimoniales no nos permite, sin embargo, conjeturar si de ellas tenía una experiencia práctica³.

De las relaciones de Leopoldo Alas con los hombres tenemos más elementos de juicio, sobre todo en cuanto al aspecto público. Durante sus años adolescentes en Oviedo trabó una estrecha amistad con Armando Palacio Valdés, Tomás Tuero y Pío Rubín, los cuales, entre otros, formaron parte en Madrid del famoso Bilis Club —la tertulia de Clarín que se reunía primero en el Café Fornos, después en la Cervecería Inglesa—. Durante esta década llevaba Alas una existencia de soltero en la corte: tertulias, teatro, ópera, comidas y banquetes, Universidad, Ateneo... Conforme empezó a darse a conocer como crítico, probablemente crearía enemistades. Al retirarse a Oviedo se aleja de muchos de sus mejores amigos, pero sigue en contacto epistolar con algunos de ellos, así como con otros nuevos. Con su fama, sobre todo la de crítico, crecerían también sus enemistades; en la prensa del día sostuvo feroces polémicas con sus adversarios. Cuenta Cabezas en su biografía cómo, tras atacar duramente en sus escritos a la Restauración, «Clarín se adiestra en el manejo de las armas. Prevé que muy pronto ya no podría defender-

³ En *Clarín o la herejía amorosa*, García Sarriá analiza la relación en la obra clariniana entre la evolución de su actitud hacia el amor a la mujer y el desarrollo de su propia religiosidad.

se con sólo su pluma» (cap. XV, «Paliques y duelos»). El hecho es que el temible Clarín era muy sensible a la crítica ajena. Palacio Valdés, en una carta fechada el 20 de febrero de 1892, donde comenta una polémica entre Clarín y fray Candil, le dice a aquel: «Fray Candil es un cobardón reconocido y ha quedado como tal. Pero tú eres un imprudente en dar importancia a esos piojos que aun quedando por los suelos ganan notoriedad. ¿Por qué le consagras paliques enteros? Un parrafillo despreciativo basta y sobra» (*Epistolario a Clarín*). Pero Clarín seguiría dedicando *paliques*, así como *folletos literarios* enteros, a sus enemigos, no por envidia, sino por... por ser como era (los tímidos a veces tienden a excederse). Los adversarios tendrían también un papel en la pérdida de confianza en sí mismo como novelista que registran, sobre todo, sus cartas a Galdós.

Volviendo, pues, a nuestro punto de partida, nos atrevemos a preguntar cuánto hay del hombre Leopoldo Alas en sus obras de ficción. Toda creación literaria se basa, de alguna manera, en la experiencia de su autor, y la de Clarín ofrece, además, una fuerte unidad de estilo que proviene de su intensa personalidad. En los primeros cinco cuentos de esta antología observamos varias veces al autor desdoblarse espiritualmente en otros personajes suyos que no tenían su misma profesión ni siquiera eran de su mismo sexo. Algo parecido pasará en los catorce relatos siguientes, donde podrá percibirse toda una gama emotiva en torno a las relaciones interpersonales: a veces las circunstancias ficticias reflejan algunas de la vida del autor (como se irá viendo en notas al pie de página), pero no es en tales coincidencias donde reside, sin embargo, lo que verdaderamente refleja a Clarín; residirá más bien en la propia relación intensa, comprometida, nunca realmente *imparcial*, que mantiene el autor con sus personajes, todos los cuales reproducen de algún modo tal o cual faceta de esa personalidad. Aunque solitario en el fondo, Leopoldo Alas mantendría con los demás unas relaciones completísimas.

El dúo de la tos

El amor en la obra clariniana será, casi siempre, de alguna manera imposible. «El dúo de la tos» (1894), de un lirismo delicado, refrenado, que no descende nunca a lo sentimental, es —como lo sugiere ya el título— una especie de composición musical. Una noche de verano, en una fonda grande e impersonal, dos *bultos* sin nombre —se

les diferencia según el número de las respectivas habitaciones— establecen entre sí una relación fugaz destinada a desvanecerse a la mañana siguiente. Son dos típicos solitarios —un hombre de treinta años (el número 36) y una mujer de veinticinco (el número 32)—. En efecto, dentro del silencio nocturno uno y otro, aunque vivos, sugieren la muerte que los acecha. La única comunicación entre ellos consiste en un *diálogo* (el «dúo») que cada uno se imagina por su lado al escuchar la tos de su vecino. No hay, pues, ninguna aproximación física entre los dos: ni siquiera se ven. Lo triste, lo patético, para el lector —el único capaz de *leer* los sentimientos de cada uno de los personajes— reside en eso, en el darse cuenta de una posible felicidad forzosamente perdida (sensación que se nos infunde también en «La Ronca»). La mujer fantasea un «amor de matrimonio antiguo, pacífico, compañía en el dolor, en la soledad del mundo», mientras que el hombre desearía en ella amparo y consuelo —dos actitudes diferentes pero complementarias—. Y para que no nos reste ninguna esperanza de su futura felicidad, el narrador nos cuenta sucintamente al final la muerte solitaria de cada uno, dejándonos en la duda de si, en los últimos momentos, fue recordado por uno y otro ese *dúo* de felicidad imposible que nosotros, los lectores, será difícil que podamos olvidar.

Un viejo verde

Este relato, de la misma época que el anterior, nos ofrece otra historia de amor imposible, ahora entre una hermosa mujer que colecciona adoradores como un bibliófilo coleccionaría libros raros, y el más antiguo y fiel de esos adoradores, a quien ella, en un momento de sublime crueldad, moteja de «viejo verde», hiriéndole de tal modo que desaparecerá para siempre de su vista. La escena en que esto acontece, seguida de otra «años y años» después donde, en una especie de epílogo, están descritas sus supuestas consecuencias, es presentada dentro de un marco *oral* en el que el narrador, consciente de su papel, invita a sus lectores oyentes a que escuchen un *cuento* que, respondiendo a las preferencias estéticas que parecen haberle manifestado ellos, en vez de ser naturalista, «será *idealista*, imposible... romántico». La actitud escéptica y distante con que el narrador pide perdón de antemano por el romanticismo anacrónico de su cuento —sobre todo la segunda parte— y que volverá a aparecer al final, cerrando así el marco de la narración, es lo que le impide caer en un sentimentalismo fácil. Equilibrio estilísticamente peligroso, quizá,

pero a la vez fascinante: lo que el narrador, portavoz de Clarín quien, como autor, ha escrito muchísimas obras naturalistas, les propone a sus lectores es una historia que, si bien responde al gusto de ellos (recuérdese que existe toda una tendencia idealista en la literatura de la época), carece de posibilidad real. «Yo soy capaz, conscientemente, de escribir así —parece decirles el autor—, pero no nos engañemos en cuanto a la verosimilitud de lo que escribo.» Establecida esta perspectiva, se lanza al empeño con un entusiasmo que hasta desmiente todas estas precauciones...

Veamos, un momento, el *cuento* mismo que se nos narra, separándolo ahora de su marco. Como en otros relatos del autor, la comunicación entre los personajes no es verbal. «Romántico» por entero no lo es: el retrato de Elisa Rojas es sumamente *naturalista* en el sentido clariniano de la palabra. Pero esta mujer naturalísticamente descrita se complace románticamente —con el mismo gusto que los oyentes del *cuento*— en un misterioso caballero a quien circunstancias desconocidas impiden acercarse a ella. Cuando años después, en un cementerio cuya descripción reúne una serie de tópicos románticos, Elisa encuentra por casualidad el presunto sarcófago del antiguo amor y escribe con el diamante de una joya un mensaje amoroso en el cristal, la escena suscita en el lector una mezcla de ternura sentimental y de incredulidad. A través del texto de su *cuento*, pues, el narrador nos ha dado a nosotros —aunque no a su personaje— una comprobación de su declaración: en efecto, «el cuento no puede ser más romántico, más *imposible...*».

El viejo y la niña

En esta narración breve —casi esquemática—, publicada al final de la vida del autor (1899), la imposibilidad de amor entre el *viejo* (término relativo este) y la *niña* (en realidad una joven) tiene como base el «abismo de tiempo» que separa a estos dos personajes, íntimos amigos desde la época en que ella era verdaderamente una niña. El narrador se identifica con don Diego, a quien describe con algún detalle, dejando que sus lectores se figuren a la bonita Paca según quieran. Dichos lectores, a quienes habla directamente al comienzo del tercer párrafo, desempeñarán dentro del relato un papel importante, pues la economía de estilo del que lo narra —dice hacia el final tener «prisa»— los estimula a participar activamente con su imaginación en la recreación del contenido. Al negarse a reproducir las palabras con que don Diego, en un momento de «tentación diabóli-

ca», le sugiere a Paquita que, quebrantando por primera vez el tácito acuerdo entre ellos, se confiesen mutuamente, el narrador intensifica de un modo eficaz la sensación de sensualidad reprimida que se tiene a lo largo del relato.

«El viejo y la niña» es un cuento erótico, cuyo efecto reside en lo *no* dicho pero *sí* entendido por todos: por don Diego, por Paquita, por el narrador y, desde luego, por los lectores. Tanto en lo que pasa de hecho como en los *flashbacks*, la única escena entre los personajes —una tarde al volver a casa de ella tras haber pasado un rato en el Retiro— rebosa una fuerte voluptuosidad contenida que nos envuelve, casi voyeurísticamente, en la conspiración de lo callado. Al sugerir don Diego ese delicioso «juego» de las confesiones, trayendo a las palabras todo lo que había quedado escondido en la fantasía de ambos (la reacción de Paquita desmiente cualquier inocencia de su parte), destruirá por fin aquel otro *juego* de que habían estado gozando ambos durante años. Y quizá, a pesar de sus remordimientos posteriores, con todo haya sido así mejor para ambos...

La mosca sabia

Este relato, uno de los primeros de Clarín (1880), contiene también una historia de amor imposible: el de la mosca sabia, quien, en el caliente gabinete de estudio de don Eufrasio Macrocéfalo, le cuenta al narrador-*confesor* la historia de su vida: una historia sentimental en que una vez más se advierte la dualidad entre literatura y vida. Clarín le ha prestado a su protagonista-insecto cualidades *humanas* (una de las contraposiciones irónicas del relato es la que se da entre el animal *humano* y el humano *animal*, ejemplificado este último por la amante de don Eufrasio, a quien él considera una «hermosa bestia»). Dichas cualidades son un reflejo del autor-narrador. La *mosca sabia* es invención suya: es, como dice al comienzo de la segunda parte, «la mosca de mi cuento».

El verdadero protagonista del relato resulta ser el narrador mismo, quien, escribiendo en primera persona, describe una visita nocturna al gabinete de su ilustre y sabio amigo Macrocéfalo, el cual le ha dejado solo allí mientras iba a una academia para defender sus teorías antidarwinianas, volviendo mucho más tarde y en un estado de furia porque le habían demostrado «que no hay razón para que el animal no llegue a hablar». Dentro de este marco argumental tiene lugar su *diálogo* con la mosca, del que puede deducirse que el tema de la obra es la dualidad entre esos dos lados de Clarín a que hemos aludido en

otros sitios: razón y fantasía, y el papel de esta en la creación literaria. Al encontrarse solo, en el agradable calor del gabinete, en vez de trabajar, el narrador «en dulce somnolencia» ha dejado a la «perezo-sa fantasía vagar a su antojo, llevando el pensamiento por donde ella fuere». En toda la historia que sigue la mosca es un vehículo que le permite al narrador *crear*, a base de la intuición, no la sabiduría, un *cuento* en que se reúnen elementos del gabinete (los títulos de los libros, la mosca, algunos objetos) con la información acerca de don Eufrasio que ya tenía antes el narrador (sobre todo, su obsesión con probar que no hay posibilidad de que los animales hablen). En realidad, el *cuento* de la *mosca sabia* —ya sea resultado de un sueño del narrador o simplemente del vagar de su fantasía— llega a *probar*, intuitivamente, lo que el embriagado sabio anuncia en voz alta al regresar a casa: que los animales sí podrán hablar. En esta última escena, donde el narrador, en la sombra, se convierte en testigo mudo, se juntan —quién sabe si en realidad o en su fantasía— el personaje-insecto de su *cuento* imaginario interior con el personaje humano del marco argumental exterior.

«Flirtation» legítima

Esta narración —una de las más «morales», quizá, del volumen *Cuentos morales* (1896)— no contiene precisamente una historia de amor: lo que sugiere, por omisión, es la historia de amor que *hubiera podido darse* entre el conocido escritor Tomás Caces y la hija única del economista, orador y poeta ocasional, el viudo don Diego Paredes, si... si a dicho escritor no se le hubiera ocurrido burlarse de este hombre en la prensa del día. Don Diego es una figura ridícula —así le pinta, aunque no sin alguna simpatía, el narrador al comienzo de su relato—, pero su vanidad le había hecho inmune a las bur-las ajenas... hasta que Caces, a quien Paredes admiraba mucho, decidió burlarse de él en la prensa. La historia del amor que no hubo —la «*flirtation*» legítima con la que Elena, en un lugar de veraneo, logra discreta y astutamente hacer que el enamorado Caces deje en paz a su padre— constituye el eje del relato sin que se dedique mucho espacio a contarla. Sus consecuencias, tras la declaración, al fin, del mudo adorador, eran de esperar: la explicación que le hace Elena de su *flirtation* revela toda la fuerza de su carácter (lo que impide que el cuento caiga en lo sentimental). Al final del relato han quedado estos dos amantes *posibles* separados, aun en el futuro, por la pluma del escritor.

La Reina Margarita

«La Reina Margarita» (1895) es un cuento cuya acción termina en un amor feliz —cosa rarísima en la obra de Clarín—. Dicha felicidad no consiste en grandes arrebatos románticos, sino en el pacífico matrimonio de dos modestos y solitarios cantantes de ópera de una compañía ambulante de segunda categoría, quienes la dejarán para dedicarse al negocio de harina en la provincia de Palencia. La vida de los cómicos que el autor pinta aquí no tiene el brillo que se suele asociar con ella; no sorprende, pues, que Marcela Vital anime a su nuevo amigo, el tenor de capilla Candonga, a renunciar a sus ilusiones de artista y aprovechar la oportunidad, ofrecida por un tío suyo, de hacerse comerciante. Tampoco sorprende que el tenor proponga matrimonio a la tiple y la aleje para siempre de las tablas. Es una relación amorosa, sencilla y natural, y perfectamente adecuada al carácter de estos personajes que no habían nacido para la vida de artistas, sino más bien para la tranquilidad doméstica de una pareja burguesa. El tono menor, suavemente irónico, que adopta el narrador para contar su historia se ajusta perfectamente al asunto: trata a la protagonista —y después a su futuro esposo— con una especie de ternura que conmueve al lector. Son personajes insignificantes, pero buenos y decentes: cualidades estas que hacen que el narrador, aunque mucho más *culto* que ellos, los trate con respeto.

El encanto del relato reside precisamente en su ironía; los *burgueses* suelen creer que el mundo de los artistas, con su *gloria*, es maravilloso (algo que se dice explícitamente al final), mientras que estos dos *artistas* se dan cuenta de lo falsa que es tal idea. Marcela, que creció en el seno de la compañía y que «era cantante porque nunca había sido otra cosa», es un ser pasivo, resignado a su destino; Candonga, al contrario, como el personaje de *Fausto* que representa, había hecho, voluntariamente, «su pacto con el diablo del arte». Es Marcela —su *Margarita*— quien logra disuadirle de su locura, haciendo para con él lo que es incapaz de hacer para consigo. A fin de mostrarnos lo bien pagado que ha sido su acto de caridad (justicia poética), Clarín incluye, como una *reprise* musical, una deliciosa descripción de la que había sido la última actuación de los ex cantantes felices: un éxito total, tras el cual pasan sus trajes escénicos a mejor destinatario.

La imperfecta casada

Apenas sin argumento, este relato (1893) nos ofrece el retrato interior de una *perfecta* casada, quien, al leer a fray Luis, hace examen de conciencia mediante el cual llega a juzgarse *imperfecta*. La imagen del matrimonio que comunica el narrador aquí, tanto en los párrafos de descripción preliminar como en la meditación de la protagonista (presentada en estilo indirecto), es una imagen de aislamiento y soledad por lo que se refiere a ella, quien, con hijos «hombrecitos» ya y el marido ausente de casa, llenará el vacío de su tiempo con la lectura. Esta, irónicamente, al hacerla repasar su vida, acabará por volverle el reflejo de su mismo vacío vital.

Estamos otra vez frente a la dualidad vida-literatura. La discreta lectora que, por sí sola, va haciéndose una *sabia*, se sirve del libro como director de conciencia, pero en esto hay todavía otra sombría ironía: si *La perfecta casada*, de fray Luis, fue escrita como *guía* para la recién casada doña María Varela Osorio (según se lee en la Dedicatoria del libro), este mismo libro, leído tres siglos después por una señora del mismo nombre, casada ya hace años, en vez de orientarla para el futuro, la hace experimentar dudas y angustias acerca de su propio pasado y presente. La buena y honesta mujer es, por desgracia, una lectora impresionable. Toda la meditación suya que presentamos —una especie de *confesión general*— ha pasado por su cabeza «una noche» mientras lee el tercer capítulo del libro de fray Luis, lectura que le hace poner en cuestión aquello que el escritor agustino afirma que debe darse por sentado: v. gr., «Que, como a las aves les es natural el volar, así las casadas han de tener por dote natural, en que no puede haber quiebra, el ser buenas y honestas.» En vez de consolarla, pues, el libro intensificará en ella aquella sensación de soledad de que quizá tenía menos conciencia antes de haberlo leído. Es de esperar que si, en un acto paralelo al de Mariquita, el lector de «La imperfecta casada» desea servirse de este texto como de un director de su propia conciencia, logre sacar de él conclusiones de mayor provecho... Así lo habría querido Clarín.

La perfecta casada

No sabemos cuándo se escribió este cuento, de publicación póstuma; por su tono de aguda ironía y desconfianza frente al matrimonio me parece que debe de ser una obra temprana, aunque esto es pura especulación de mi parte. Aquí el narrador, tomando el punto de vista

del marido, nos dice expresamente que su mujer es, en efecto, «la perfecta casada de fray Luis, pero a la moderna». Si el esposo de Mariquita Varela —a quien nunca conocemos directamente— tenía una vida propia fuera de su casa, el de esta *perfecta casada* de ahora está, por voluntad propia, cosido a las faldas de Serafina, su *angelical* mujer. El análisis psicológico de este hombre dócil y obediente da mucho que pensar.

En la primera escena se nos describe a don Autónomo celebrando el día de su santo dentro de un ambiente de máxima paz conyugal y felicidad doméstica que, como pronto nos enteramos, ha llegado a serle insoportable. Establécese desde el principio, pues, un sutil juego de motivos religiosos que culmina en la irónica conclusión: Serafina es una *santa* y su marido se siente obligado, «para no tener terribles remordimientos, a ser, por lo menos, el *beato* Autónomo» (un *beato* moderno —entiéndase— cuya *virtud* consiste en ir a la cama como un niño, renunciando silenciosamente a un inocente juego de tresillo en el casino). Pasan los días y teme ser ingrato «para con aquella *santa familia* en que él mismo se veía con su aureola resplandeciente». Ve que va «para santo», «ganando el cielo» por no disgustar a su mujer. En este punto el narrador nos muestra lo próximo que está el amor de su cara opuesta, el odio. Al final, las dos interpretaciones de la *locura* y suicidio del personaje reflejan el punto de vista del «público en masa» —o sea, de la burguesía convencional, que ve el colmo de sus anhelos de virtud en la *perfecta casada*— y el de «cierto solterón empedernido amigo del difunto» —es decir, un no conformista frente al matrimonio burgués—, quien, viendo en la muerte de Autónomo un «ejemplo», le eleva a una especie de santidad irónica llamándole «el redentor de los célibes». El lector del cuento es libre de interpretarlo como quiera.

Aprensiones

El adulterio —frustrado o consumado— es uno de los grandes temas de Clarín. «Aprensiones», publicado al final de su vida, trata de un adulterio entre dos personas casadas, adulterio que no llegó nunca a producirse. La razón —inmediata y más lejana— de la no satisfacción de sus mutuos deseos constituye el eje de este cuento sumamente *moral*. El sumario retrato interior que nos hace el narrador de la hermosa seductora Amparo, quien domina a su marido de una manera totalmente distinta que la *perfecta casada* Serafina, insiste sobre todo en su egoísmo; la analiza fríamente, pero sin hos-

tilidad —tal vez porque le reserva su *castigo* al no permitirle que logre lo que tanto anhela—. La descripción que nos ofrece de Serrano, el hombre que, al resistirla, estimula e intensifica su fascinación, revela, al contrario, una honda compenetración con su personaje. Serrano es un Adán que está decidido a resistir la *fruta prohibida* —el amor de la *Mujer*—, pero por razones falsas: en vez de resistirla por lo que significa en sí, o sea, por querer vivir moralmente, la resiste por *aprensiones* supersticiosas —por haber hecho un *pacto impío* en lugar de querer vivir una vida cristiana—. El hecho de que el enorme dolor que sufre al final, cuando se le muere un hijo, por lo menos no lleve consigo un sentido de culpa sugiere que la lección que ha aprendido no sólo debe enseñar al lector, sino que parecería ser fruto de algún sentimiento profundo y oculto del propio autor. En este cuento, como al final de *Su único hijo*, el amor paterno reclama grandes sacrificios.

Doctor Sutilis

A primera vista sencilla, esta narración temprana (1878) de Leopoldo Alas es en realidad de una *sutileza* estilística que refleja la que caracterizará a su protagonista. Escribiendo desde un presente —el «ahora» de la primera frase—, el narrador describe el proceso de maduración de Pablo desde hace ocho años, proceso durante el cual se ha desprendido de su tendencia a la vaguedad soñadora para convertirse en un próspero hombre de negocios. A esta transformación exterior corresponde otra interior por la que pierde sus ilusiones amorosas. La historia de Pablo está íntimamente ligada a la de Restituta, quien, aunque ha disfrutado de la callada adoración de su primo, acaba dando su palabra de casamiento a un capitán de cazadores el día mismo en que Pablo obtiene su primer trabajo. Desde este momento, hace ocho años, Restituta, que se había casado por atracción física al capitán, se aburre pronto del matrimonio, mientras que Pablo, herido, se convierte en un soltero empedernido y escéptico que, poco a poco, y silenciosamente, va preparándose para el inevitable adulterio causado (como el pecado original) por la invencible curiosidad de su prima. El adulterio lleva, además, su pequeña moraleja: identificándose con su personaje masculino, el narrador, que entiende lo que ha significado para Pablo su dolor y desengaño, le acusa de «cobarde» y «bellaco», mas le celebra, también, por ser «sutil», mientras que sus irónicas conclusiones acerca de Restituta, conclusiones cuyo tono recuerda el del amigo soltero

de don Autónomo al final de «La perfecta casada», son abiertamente didácticas.

Este tono de la última parte del cuento la relaciona con los tres párrafos del comienzo, donde el narrador utiliza varias veces la segunda persona del plural del verbo. La identidad de dicha segunda persona es aclarada tan sólo al final del relato, donde, en un párrafo al parecer sobrante, dice: «Poetas de imitación, que buscáis dolores íntimos para cantar endechas y publicar vuestras penas, si encuentran editor, no despreciéis a mi Pablo, no le tengáis por menos que vosotros.» En realidad, todo el relato, donde vemos otra vez la dualidad vida-literatura, ha sido una especie de *ars poetica* del Clarín-escritor, quien, al mismo tiempo que se identifica con Pablo, también se separa de él aquí. Al final de la narración Pablo, que ocho años antes había sido un soñador romántico verdadero y cuyos «muy buenos versos» se inspiraban en sentimientos auténticos, «perdió los sueños y el amor, dejó los versos y la poesía, y sólo fingió amor, sueños, poesía, versos, cuando sus planes lo exigieron». Al tomar esta actitud, aunque no goza mucho, deja por completo de padecer. En este estado se parece a los antes mencionados «poetas de imitación», destinados también a fingir sentimientos. (En un desarrollo paralelo, aunque opuesto, Restituta, que ocho años antes había despreciado los versos sinceros del «subjetivo» Pablo por la mala y falsa poesía épica —culminando en su entusiasmo con el capitán—, entiende demasiado tarde su desengaño para «gozar esa melancólica y poética perspectiva de los recuerdos».) El autor, sin embargo, pudiera haberse inspirado para escribir —en prosa, no en verso— su historia del dolor de Pablo antes de convertirse este en «desertor del ideal», en un hondo dolor propio. Todo el relato es, pues, un ejemplo de cómo escribir auténticamente, al mismo tiempo que enseña a los hombres a superar el dolor de corazón por medio del sacrificio y utilizando la cabeza. A los hombres, digo, puesto que Leopoldo Alas ya parecería haber aprendido, él mismo, esa lección; como sugiere acaso esta breve y desengañada guía vital, «Doctor Sutilis».

Amor' è furbo

Lo que sorprende en este relato, único en la obra clariniana, es su alegría, su ironía efervescente, su fresco erotismo. Fechado «Zaragoza, 1882», lo escribió en su época de recién casado. En esta obra se ha desprendido casi por completo del tono moralizante habitual en sus escritos. Alejando su argumento del mundo próximo, lo sitúa en

Italia, en un período más bien distante y dentro de un mundo caracterizado por su falta de escrúpulos convencionales. De un marcado espíritu dieciochesco, el cuento trae a la mente, en seguida, *Le Barbier de Seville* (1775), la comedia de Beaumarchais que sirvió de base a Rossini para su ópera *Il Barbiere di Siviglia*.

En «Amor'è furbo», vida y literatura están perfectamente armonizadas dentro de un juego teatral de tipo cervantino. Además de consagrarse al mundo de la ópera, cada uno de los tres personajes de este adulterio consentido es, a la vez, *actor* de lo que pudiéramos llamar la *comedia* de la *vida*, y *autor* de alguna farsa práctica montada por él mismo. Así, por ejemplo, el vértice principal del triángulo, la «famosa actriz y tiple Gaité Provenze», es sincera en su pasión por Orazio Formi a la vez que cómplice de Brunetti en su proyecto de montar una farsa que tranquilice al celoso amante. A Gaité, «excelente casamentera», le gusta sobre todo complicar la vida, infundir en ella, siempre que sea posible, un elemento de teatralidad; sin embargo, ella misma quedará engañada al final por el falso matrimonio clandestino urdido por su amante. El compositor Brunetti, marido consentidor, vive de ese «negocio» consistente en una combinación de poner en escena óperas y procurarle amantes a su mujer. Finalmente, el poeta Formi, enamorado de Gaité cuya mano pedirá —de verdad—, habiéndose dado cuenta en seguida del juego tramado por Brunetti («mal pensaste creyendo engañar con una comedia al que las inventa», le dirá a uno de los *actores*), trama con el marido el falso matrimonio secreto para engañar a Gaité. A las dos escenas fingidas sigue una celebración entre los participantes a la manera de un *finale* operático que presta a la obra un alegre clímax. En la breve posdata que la cierra, donde se resume el destino de los tres, se inyecta la perspectiva —más típicamente moral— del autor, quien nos hace ver que la «pasión verdadera» trae como resultado la *justicia poética*.

Benedictino

«Benedictino» (1893) es una narración de penosa intensidad que combina el tema del amor sexual con el de la amistad. El protagonista de la obra —el egoísta y traidor Joaquín— se nos va revelando poco a poco a través de sus relaciones humanas hasta el abismático final. Las historias de sus dos relaciones —su dominación del amigo Abel y su creciente interés en Nieves, la hija menor de este— están presentadas dentro de una estructura cuidada: en las cuatro primeras

partes la descripción alterna con el diálogo, estableciéndose notorias recurrencias separadas por un lapso temporal. En la quinta parte se narran los encuentros cada vez más íntimos entre Nieves y Caín, seguidos por el monólogo interior de este.

La historia de la amistad de Caín con Abel y la de su atracción hacia Nieves confluyen. Solterón, considera el matrimonio de Abel como una especie de *traición*, viendo a la esposa de este, mientras vive, como su «rival». Al pasar los años sentimos desarrollarse en él un frustrado deseo sexual hacia la muchacha. En la penúltima parte del relato, cuando Nieves también manifiesta una creciente voluptuosidad, el narrador, unas veces enfocándola a través de la mirada lasciva del viejo y otras veces directamente, envuelve el comportamiento de ella en una deliberada ambigüedad. Caín traicionará al amigo muerto *matando* su honra. En el detalle irónico del frasco de benedictino, pues, concurren las dos historias del traidor Caín.

Dos sabios

Publicado al final de la vida de Alas, «Dos sabios» es una graciosa farsa. Se trata de dos ancianos hombres de ciencia que, estando ligados a través de la correspondencia por una intensa amistad profesional, coinciden por azar en un balneario donde ambos han acudido de incógnito y donde, sin saberlo, llegan a odiarse por efecto de una serie de ridículas rencillas. Nos encontramos, pues, ante una típica situación de comedia.

La historia del encuentro de los dos desconocidos amigos está contada de un modo teatral, subrayando una serie de dualidades y paralelos. En el nivel más inmediato, podemos decir que, al leer el cuento, somos una especie de *público* de esta comedia: leyendo asistimos a unos hechos bajo cuyo aspecto ficticio hemos de encontrar un reflejo de la vida real. En la parte introductoria del relato el narrador, como en el *prólogo* del teatro clásico, despierta la curiosidad de su público al crear la situación escénica: hablando en presente, se refiere a una «graciosísima comedia», cuyas peripecias llegan a ser la «comidilla» de los otros bañistas, quienes, junto con el que esto dice, constituirán el público inmediato de lo que vamos a presenciar. Cabe señalar que el escenario de esta *comedia* —un balneario— es además un mundo algo artificial, puesto que los veraneantes que allí descansan están libres por una temporada de sus preocupaciones cotidianas.

Después de la primera parte, como si ante nuestros ojos se levantara el telón, empieza la *acción* con la llegada de «Pérez», seguida de

la de «Álvarez». Cada uno, de incógnito, cree que el otro es un ser inferior que pretende pasar por más importante de lo que es: Álvarez ve en Pérez «un profesor de instituto o un archivero lleno de presunción», mientras que Pérez cree que Álvarez es «alguna notabilidad de campanario, que se daba tono de sabio con extravagancias y manías que no eran más que pura comedia, ... boticario probablemente». Cada uno ha construido a expensas del otro un *personaje* teatral. Al crecer la tensión entre ellos, «los disimulados testigos —o sea, el público— de su malquerencia llegaron a temer que el sainete acabara en tragedia». Esto lo impide «la casualidad, que es indispensable en esta clase de historias» y que hace que los dos se den cuenta de quién está detrás de los respectivos disfraces. Sin embargo, esta experiencia práctica, cumplida bajo engañosas apariencias, se sobrepone a la relación profunda que antes habían tenido por carta, prevaleciendo el «aborrecido archivero» y el «odioso boticario» —o sea, el «personaje *ideal*»— sobre el «amigo real». Bajo esta relación artificiosa, con técnicas teatrales, se encuentra una profunda verdad humana. A diferencia de la comedia superficial, en que se deshace el equívoco y todo termina felizmente, Clarín nos obliga a reflexionar acerca del fondo del corazón humano, en el que pueden convivir los sentimientos más opuestos: amistad y odio. Irónicamente nos hace comprobar que las pequeñas idiosincrasias por las que uno resulta odioso al otro son las mismas suyas, de tal modo que al odiarlas en el otro, cada cual se está odiando a sí mismo sin darse cuenta de ello. Cegados ambos por su vanidad y egoísmo, prefieren, tras el desengaño, escaparse en seguida, huyendo así de la *imagen* de sí mismo ofrecida de repente por el recién *descubierto* colega. En ambos subsistirá, nos informa el narrador, esta persona de carne y hueso, mientras que el anterior amigo de la correspondencia queda «desvanecido». Cuando, unos años después, Fonseca (el más *fuerte* de los dos) publica su «*disidencia*», ¿no sería por querer, en el fondo, separarse también de esa imagen de sí?

Cristales

Hemos observado en «La perfecta casada» cuán poca es la distancia que hay entre el amor y el odio; tanto en «Benedictino» como en «Dos sabios» la amistad parece llevar en sí su opuesto, la enemistad. En este, cada uno de los dos protagonistas era incapaz de percibir en el otro el reflejo de sí mismo, tan obvio para el lector; en «Cristales» (1893), sin embargo, no hay posibilidad de ilusión tal: este relato nos

muestra cómo cae la venda del autoengaño. Tenemos aquí, una dentro del marco de la otra, dos narraciones en primera persona donde el narrador empieza por comentar su propia amistad con Cristóbal. Estando juntos, Cristóbal le cuenta a este amigo, a propósito de un refrán que ha salido a colación, un incidente clave en su amistad con otro. Esta historia de Cristóbal, de una franqueza estremecedora, es una confesión autoanalítica en que el exterior del hombre que habla va cayendo poco a poco hasta dejar su alma desnuda. Es una historia de desengaño: tras referir cómo, habiéndose «enamorado de la amistad» (al acercar estos dos sentimientos se subraya también el peligro que hay en enamorarse de un sentimiento, no de una persona), encontró un amigo en Fernando. Después de presentar su relación con este —tan egoísta como él—, pasa a narrar su desengaño. Mediante un sutil juego de imágenes de vista y ceguera en que los *ojos* logran leer lo que está escondido en el alma, describe una primera escena en que, ayudado por el reflejo de Fernando que ve en un espejo, penetra en el interior de su amigo envidioso y traidor; y después otra escena, también delante de un espejo, cuando se da cuenta de su propio orgullo. En el fondo, ninguno de los dos siente lo que se llama *amistad*. Cristóbal es un autor dramático: fue el fracaso del estreno de una obra suya, defendida apasionadamente por Fernando, lo que permitiría leer en el alma de este. Al final de su narración se culpa a sí mismo como «el *autor del drama*», sugiriendo así que su culto de la amistad no había sido más que una ficción suya.

¿Qué relación tiene la historia de Cristóbal con la que el narrador, en una especie de monólogo interior, le cuenta confidencialmente a su lector? ¿Es que ve en la mirada fría de Cristóbal un *reflejo* de sí mismo (recuérdese el relato así titulado)? El narrador, portavoz de Clarín, es, también, un escritor, pues convierte en obra de ficción la supuesta narración verídica de un *amigo* suyo, que bien podría ser —tanto él como lo que cuenta— nada más que una creación literaria, *cristales* todos ellos del alma de Clarín.

C. R.

III

LA RELIGIOSIDAD

EL DIABLO EN SEMANA SANTA

LA NOCHE-MALA DEL DIABLO

EL FRÍO DEL PAPA

VIAJE REDONDO

CAMBIO DE LUZ

EL SEÑOR

Hemos visto que la mayor parte de los personajes clarinianos, aun en presencia de otros, están solos. Esta soledad —la del alma— se va haciendo más intensa conforme progresa la obra narrativa de Leopoldo Alas; de modo paralelo al proceso de interiorización de los personajes, disminuye en Clarín el peso y densidad del mundo exterior. Semejante desarrollo se advierte en el tema de lo religioso o espiritual —un aspecto importante del personaje solitario.

Sobre la actitud de Leopoldo Alas frente a la religión ha habido las más divergentes opiniones, algunas de ellas basadas o en las circunstancias particulares del que opina, o bien en la pura especulación. En la obra literaria de Clarín —y, por extensión, en su vida— habrá que diferenciar entre la religión formal —la Iglesia— y las creencias íntimas. En cuanto a lo primero, conviene recordar la enorme importancia e influencia de esa institución en la sociedad decimonónica. La novela realista española, fiel reflejo de su época, está repleta de sacerdotes y beatas. Desde muy temprano Clarín trataría a la Iglesia con el mismo ojo crítico que empleaba para con otras instituciones sociales: el volumen de *Preludios de «Clarín»*, por ejemplo, contiene artículos de los años setenta en que el autor critica ciertos aspectos de la Iglesia que considera nocivos, como los abusos del clero, los neocatólicos, las beatas y sus directores espirituales, los oradores sagrados de moda..., insistiendo al mismo tiempo de su propia «religiosidad... real» («Cartas de un estudiante. IV», fechado 19 de septiembre de 1878). Tales opiniones del Clarín-crítico se encuentran, incorporadas en ficción, en obras como «El diablo en Semana Santa» y *La Regenta*, donde los clérigos aparecen básicamente como seres humanos. Es sobre todo este aspecto de su gran novela el que desencadenó en Oviedo, a raíz de su publicación, el «Escándalo oficial», como lo describe Cabezas en el capítulo XIII de su biografía. En efecto, según él la primera *censura* de *La Regenta* parece haber salido de la pluma del obispo de aquella diócesis quien, en unas hojas impresas, advierte a los fieles del *peligro* que supondría la lectura de tal infame novela. (Esta actitud, compartida por mucha gente conservadora,

se haría *oficial* durante el régimen de Franco, cuando *La Regenta* fue prohibida. Cabe señalar, también, que Leopoldo Alas gozaba de tan mala fama entre los franquistas —quienes habían matado a su hijo mayor, Leopoldo, rector de la Universidad de Oviedo—, que el otro hijo, Adolfo, en su «Prólogo» al *Epistolario a Clarín*, fechado «septiembre 1938 (III Año Triunfal)», rinde acatamiento a «nuestro provincial Caudillo», e incluye al final del libro unas «Páginas escogidas de “Clarín”», todas ellas con textos que dan la impresión de que su padre era un hombre sumamente ortodoxo.)

De los pensamientos —y, sobre todo, los sentimientos— religiosos de Leopoldo Alas sabemos muy poco. Muchas de sus ideas intelectuales se perciben en la crítica o sátira que hace de la Iglesia, pero sus creencias íntimas sólo se dejan percibir de vez en cuando en cartas o en otros escritos suyos. Acerca de este importante aspecto de Clarín que ha fascinado a los críticos no quiero ofrecer aquí —ni el espacio me lo permite— ningunas hipótesis ni especulaciones. Pienso, más bien, que sería mejor citar de unos textos del autor mismo en que se puede notar el desarrollo —así como la unidad— de su ideología religiosa personal.

Quizá la muestra más temprana de la religiosidad de Alas sean dos poemas largos, escritos en la adolescencia y titulados «La ofrenda» y «La voz de Dios» (incluidos por Martínez Cachero en «Los versos de Leopoldo Alas»). El primero de estos es un cántico a la Virgen que empieza así:

Sagrado imán de tiernos corazones,
dame a besar Tus pies y el homenaje
recibe de mi amor en mis canciones:

.....

Tú eres sola, María
fuente a mi sed, para mi nave puerto.

En el segundo el poeta, dirigiéndose a un «infeliz ateo», describe cómo la voz del Eterno se oye en todas partes —en la naturaleza y en el templo—, acabando de este modo:

Si pretendes abrir tu labio infame
queriendo blasfemar
una voz te dirá: «calla, insensato».
La voz de Dios será.

Yo creí siempre en Dios y de dulzura
llenó mi corazón.
Una voz de esperanza en él sonaba,
era la voz de Dios.

Los sentimientos juveniles perderán seguramente algo de su inocencia al entrar en contacto Clarín con el krausismo durante la década madrileña, pero aunque esta ideología profundamente *ética* le animará sin duda a censurar los abusos de la Iglesia, nuestro autor dejará percibir en más de un escrito de esta época aquella *religiosidad real* a la que se refirió en «Cartas de un estudiante. IV».

Durante la última mitad de la década del ochenta y el comienzo de los noventa parece haber pasado por una especie de crisis personal que influiría en su obra literaria. Un testimonio de su estado espiritual en esta época se encuentra en la «Revista literaria (noviembre, 1889)» (*Ensayos y Revistas*), donde, al reseñar positivamente el libro *La Unión Católica*, por Víctor Díaz Ordóñez, Clarín describe su propia relación con la Iglesia, así como su propia religiosidad: «Mi *historia natural* y mi *historia nacional* me atan con cadenas de realidad, dulces cadenas, al amor del catolicismo... como obra humana y como española... —Rezo a mi modo, con lo que siento, con lo que recuerdo de la niñez de mi vida y de la infancia de mi pueblo.» Dos años más tarde, en la quinta —y última— parte de *Un discurso*, censura en la enseñanza el ateísmo y el utilitarismo que, según él, quieren «matar el idealismo en su respecto primordial, cortando los lazos espirituales que nos unen con la idea y con el amor de lo absoluto», defendiendo animadamente «la relación religiosa de la enseñanza, manifestación casi dogmática de mi opinión, protesta de mis ideas, de mi sentir». Para dar una idea de la evolución sufrida por él, así como de la unidad básica de su sentir íntimo, sólo hay que comparar el espíritu de *La Regenta* con las siguientes líneas pertenecientes al «Prólogo» de *Cuentos morales* y escritas una década después que la novela: «Si en la juventud hubiese sido poeta, en el fondo de mis obras se hubiera visto siempre una idea capital: el amor, el amor de amores, como dice Valera, el de la mujer; aunque tal vez muy platónica. Como en la edad madura soy autor de cuentos y novelillas, la sinceridad me hace dejar traslucir en casi todas mis invenciones otra idea capital, que hoy me *llena* más el alma (más y mejor ¡parece mentira!) que el amor de mujer la llenó nunca. Esta idea es la del *Bien*, unida a la palabra que le da vida y calor: Dios. Cómo entiendo y siento yo a Dios, es muy largo y algo difícil de explicar. Cuando llegue a la *verdadera vejez*, si llego, acaso, dejándome ya de cuentos, hable directamente de mis pensares acerca de lo Divino.»

Saber cómo llegó Clarín a este estado es bastante complicado y difícil (él mismo se niega a explicarse más). Cabezas cree que Alas pasó por una repentina «Crisis moral» (cap. XVIII) en el verano de 1892, pero la mayoría de los críticos hoy día piensan que fue un pro-

ceso más lento y complejo, iniciado años antes¹. La *crisis* personal de Leopoldo Alas tiene que ser entendida dentro del contexto más amplio de la crisis general del fin del siglo, sobre todo en la ideología y en la estética, crisis que introdujo, entre otras cosas, una nueva corriente espiritualista². En su propia vida, Clarín estaba llegando a los cuarenta años y bastante mal de salud, con frecuentes ataques de *nervios* y problemas digestivos. Su correspondencia de estos años revela, además, vacilaciones entre optimismo y pesimismo, presiones económicas, cansancio, dudas acerca de sus propias habilidades como escritor de ficción y una cantidad de proyectos novelísticos condenados a no cumplirse. Pasaba por algo; quizá el mejor testimonio de cómo era para él esta solitaria crisis, así como de los cambios que trajo, se encuentra —como él mismo sugiere en el antes citado «Prólogo» a *Cuentos morales*— en algunos relatos suyos tales, por ejemplo, los cinco últimos del siguiente grupo, que datan de los años noventa.

El diablo en Semana Santa

«El diablo en Semana Santa» (1880) rebosa de la alegre ironía que caracteriza algunos escritos tempranos de Clarín. Es un relato firmemente basado en la realidad, cuyos componentes fantásticos constituyen, más bien, un elemento de teatralidad. Contiene dos historias básicas, una dentro de la otra, y todavía dentro de la segunda de ellas se puede percibir una tercera. Cada una de estas historias no es más que una escena incompleta, lo cual hace que el cuento entero dé una impresión de esbozo.

La historia exterior, que sirve de marco, es contada por un narrador que, de vez en cuando, introduce su presencia hablando en primera persona: su papel activo está anunciado ya en la frase inicial con las palabras «he observado». En su presentación del aburrido diablo, a quien compara con un *cómico* que «se muere de inanición» por serle prohibido el pisar las tablas, el narrador nos recuerda otra vez al *Prólogo* en el teatro clásico (véase «Dos sabios»). El narrador del cuento será el *autor* dramático que, como una especie de titiritero, mueve a

¹ Sobre la religiosidad de Leopoldo Alas puede consultarse, además de los libros de Cabezas, Gómez-Santos y García Sarriá, «Alma religiosa de "Clarín"», por Maximiliano Arboleya; «El problema religioso en la obra narrativa de "Clarín"», por Francisco García Pavón; «"Clarín" y Renan», por Carlos Clavería, y «La sensibilité religieuse de Clarín», por Josette Blanquat.

² Yvan Lissorgues documenta esta crisis en *Clarín político II*.

su personaje, el diablo, en un enorme *escenario* que abarca el cielo y la tierra (convención perfectamente aceptada en el teatro alegórico así como en la ópera). El «discurso» del diablo a Dios —cuyo supremo poder reconoce aunque, desde un punto de vista literario, su *dios* en este relato ha de ser, forzosamente, el narrador— tiene un tono his-triónico. Moviéndose como un Mefistófeles de ópera, este personaje montará una «argucia» dentro de un *escenario* interior: el de la cate-dral. Cuando el diablo está fuera de ella, echando el aliento por los vidrios rotos de una ventana, nosotros los lectores presenciamos lo que pasa como si fuéramos los espectadores de una función teatral que miran una escena dividida por una partición mostrándonos, simultá-neamente, dos acciones separadas. El diablo será, de este modo, el *autor* de un drama en que dos personas —el Magistral y doña Fe—, perdido el control sobre sí mismos, se convierten de momento en *acto-res* suyos. La acción de este drama tiene un acompañamiento musical de voces e instrumentos, lo cual refuerza la sensación operática. Al surgir en el clérigo la tentación de la carne, el diablo hace que él se convierta a la vez en una especie de espectador de sí mismo: oye en la voz de un tiple colegial, en vez de música religiosa, la «voz del amor» que, «semejando todo lo curvilíneo de Venus» y en una espe-cie de *aria* tienta al joven sacerdote de la «cabeza apolina», invitán-dole al «misterio dionisiaco». El amor sagrado (el cura, la iglesia, la «devota dama, famosa por sus virtudes y acendrada piedad») pasa a ser amor profano, y el Magistral se ve a sí mismo desdoblado, repre-sentado por el diablo que, como un actor desempeñando el papel del religioso vestido de profano, se acerca a la dama. Esta escena es inte-rumpida por el ruidoso *finale* musical del coro de las carracas, por-que el diablo no pudo resistir la tentación de mover a otro *actor* suyo —el hijo de doña Fe—, con lo cual se le olvida el *argumento* anterior.

Al interrumpir así el diablo su «plan», nos da la impresión de una obrita inacabada. De igual manera el narrador, aunque redondea su relato haciendo a su «pobre diablo» volver al aire de donde había venido, nos ha ofrecido sólo una sugestión de algo que hubiera podi-do ser. Este relato, con todo lo incompleto que pueda parecer, antici-pa un esquema muy escueto de la novela *La Regenta*.

La noche-mala del diablo

Este cuento *diabólico*, publicado unos quince años después del anterior, atestigua el desarrollo estético y espiritual por el que ha pasa-do Leopoldo Alas en el ínterin. Comienza con otro viaje que hace de

incógnito Satanás, esta vez para recorrer el Imperio romano, parte del mundo entero del que se considera rey. Con el nacimiento de Cristo, el diablo verá disputada esta soberanía que creía suya. La primera parte, en que se describe al diablo presenciando, como espectador, el gran acontecimiento, presenta un contraste entre la serenidad de la noche clara, llena de ángeles, y el aspecto físico del Demonio, aspecto que constituye el reflejo corporal de su creciente envidia del amor de Dios: al comienzo, en su disfraz, es un personaje casi simpático, pero al final, con sus nuevas alas de murciélago, se transforma en una figura goyesca.

A partir de aquí va en aumento el elemento simbólico del cuento. En la segunda parte, la «imaginación profética» del diablo, consumido por la envidia, le lleva a hacer un viaje en el tiempo, recorriendo la historia de la cristiandad hasta llegar a ser él, sin heredero, un «anciano chocho», algo que prolonga el contraste cómico-grotesco del Mal frente al Bien. La tercera parte, donde también se utiliza el recurso de la «imaginación profética» del diablo, le presenta en términos alegóricos el «cuadro de sus inútiles esfuerzos» de paternidad en que los vicios de la humanidad —incluso el más reciente, el materialismo decimonónico— mueren «a manos de los hijos legítimos de aquella madre casta». Leopoldo Alas cree en la victoria del bien y en un nuevo espiritualismo; pero la eterna atracción del Mal está captada poéticamente por Clarín en este memorable diablo suyo.

El frío del Papa

Ilustra este relato conmovedor (1894) la dualidad básica entre la cabeza y el corazón que es característica de Clarín. Cuidadosamente estructurado a base de una serie de paralelos y contraposiciones, nos ofrece el retrato espiritual del viejo ex filósofo Aurelio Marco en un momento de recogimiento íntimo. Tanto las reflexiones intelectuales como los sentimientos del protagonista, «refugiado» en su pueblo la noche de la víspera de Reyes, son provocados por una serie de evocaciones de su pasado asociadas con el momento actual. El estímulo inicial viene, como fue el caso en «Rivales», de una lectura que hace el personaje: una supuesta noticia de periódico, citada directamente en el texto, que describe el frío del papa León XIII —posiblemente una noticia real, referida en la prensa del día, en la que el autor se hubiera inspirado a su vez para escribir este cuento—. Situada la lectura de una información actual sobre un fondo de recuerdos infanti-

les de otras noches de Reyes —estimulados estos por la música del clarinete—, se nos presenta la imagen de Aurelio en el momento actual: gracias a la noticia periodística y a sus recuerdos, ha vuelto a sentir «la fe de su poética infancia, de su tormentosa adolescencia», pero ahora, en la vejez, en vez de calentarle como entonces, tales sentimientos le dejan con frío.

Las contraposiciones establecidas en esta primera parte se desarrollarán, como motivos poéticos, en las tres siguientes: vejez-juventud, frío-calor, razón-fe, blanco-rojo, conocimiento-sentimiento..., todas ellas reflejos, pues, de la que existe entre cabeza y corazón. En la segunda parte se intensifica el contraste interno del personaje, quien desea encontrar en su dualidad una armonía: «¡Si yo pudiera... aunque fuese soñando, volver a creer esto mismo que ahora siento... y no creo!» Este anhelo sirve, a su vez, de estímulo inmediato para el sueño que sigue, en que el subconsciente, libre de las cadenas de la lógica, procurará a su manera resolver la dificultad.

En la primera parte del sueño —especie de introducción a la segunda— se entremezcla su propio pasado con el de la Iglesia, produciéndose así una identificación entre el Papa, vicario de Cristo, y Aurelio Marco. En la última parte confluyen pasado y presente, sus recuerdos infantiles y la noticia del periódico, en una escena de *nacimiento* tradicional donde se acentúa dicha identificación entre el que lo sueña y el anciano soñado cuyos delirios, que forman parte del sueño de Aurelio, reflejan la esperanza de fe que este había abrigado despierto. En este *retablo viviente* el protagonista, de rodillas como uno de esos donatarios que se hacían pintar a los lados de los cuadros del siglo XV, siente «la inefable emoción del dolor religioso, de la sumisión piadosa a las despiadadas lecciones del misterio impenetrable y santo».

Viaje redondo

Recogido, como el relato anterior, en el tomo de *Cuentos morales*, «Viaje redondo» combina raíces personales y literarias. Aquí de nuevo manipula Clarín de un modo no realista el tiempo —varias décadas— que, por medio de un «milagro», quedará condensado. Tras una introducción de tono lírico que establece el escenario para dicho «milagro» —una pequeña iglesia dentro de un «bosque sagrado», templo donde reina «un silencio de naturaleza religiosa»—, empieza la acción que, construida a base de paralelos, tendrá, como lo sugiere el título, una estructura circular: empieza con una pareja

de madre e hijo que entran en la iglesia, se arrodillan y, tras mirarse, comienzan a rezar; y acaba con otro intercambio de miradas, tras el cual se levantan y salen del templo. Entretanto, mientras reza por él su madre, el hijo recorre su vida entre los veinte años hasta llegar a ser «un anciano de cabeza gris». Presenciamos, pues, el resumen de toda la historia externa e interna de este hombre hasta que pasa por una «crisis del espíritu»: una especie de confrontación entre cabeza y corazón sobre un «doble fondo... musical». Lo que tanto anhela Aurelio Marco en «El frío del Papa» lo alcanza aquí el hijo, pero no por sí solo, sino con la ayuda de las oraciones de su madre: vuelve a la fe, aunque no a la «inocencia graciosa en el creer». Aurelio Marco había *sentido* la «fe en su poética infancia», pero no lograba *creer* lo que sentía; el hijo, en este otro cuento, al contrario, «volvía a creer, había hecho el *viaje redondo* de la vida del pensamiento». No debe pasarse por alto el papel de su madre en este «milagro»: son precisamente sus oraciones las que, muy dentro del dogma católico, han contribuido a salvar el alma del hijo, quien vuelve a la «fe materna». El precio de su sacrificio será la muerte, pues ella también ha envejecido, pero la recibe feliz.

Se trata de un cuento alegórico que presenta varias posibles interpretaciones. Se puede ver en él, por ejemplo, una versión moderna de la conversión de San Agustín; o bien un eco, ficcionalizado, de la crisis interior del autor. El hecho de que en lugar de darles nombre a sus personajes Clarín haya insistido en lo genérico —*el* hijo, *la* madre— refuerza el elemento no realista. Nótese el papel simbólico de la figura del padre en el cuento: al comienzo entran en la iglesia a rezar por «el alma del padre, del esposo perdido»; durante la lucha interior del hijo, se insiste en que la naturaleza le parece «una infinita orfandad; el universo sin padre, daba espanto por lo azaroso de su suerte». Huérfano de padre, este hijo es, a la vez, un huérfano de Dios; aunque sea imposible recobrar al padre físico, por la fe logrará *recobrar* al padre espiritual.

Cambio de luz

Es en el espléndido retrato interior de don Jorge Arial, protagonista de «Cambio de luz» (1893), donde quizá mejor se percibe la intensidad de las angustias padecidas por su autor. Aunque este tiene bastante en común con su personaje ficticio, hay que resistir a la tentación de ver en la crisis de Arial la reproducción *literal* de una experiencia análoga sufrida por Leopoldo Alas; pero en el cuento impresiona su autenticidad.

Como «Viaje redondo», la estructura de este relato es circular, con la diferencia de que el *milagro* aquí carece de cualquier elemento sobrenatural. Se trata, una vez más, del contraste entre razón y sentimiento. Empieza la narración por describir el estado de felicidad en que vive Arial —felicidad que, un poco como la de Autónomo en «La perfecta casada», es *exterior*—. Se establece, pues, un paralelo entre dicho estado y el sentido de la vista mediante el cual capta el mundo exterior: Arial había llegado a ser historiador del arte movido por «una especie de religión de la *verdad plástica*». Mediante los ojos —símbolo de la cabeza— ha llegado «al dogma materialista de *ver y creer*». La duda que le atormentará, impidiéndole creer en Dios, está basada en el hecho de que «Nadie ha visto a Dios».

La crisis espiritual por la que pasa a solas es paralela a una crisis física: sus crecientes dificultades con la vista le obligan a cambiar sus costumbres de trabajo, y esta «nueva vida» hace que se sirva más de otro sentido: el oído. Mediante el oído —símbolo del corazón— escucha la música que, según él, «nos habla de un mundo que *debe de existir*». Sin embargo, la razón sigue dominando sobre la fe hasta la escena climática donde, en «una orgía de corazón y cabeza», luz y música se combinan: el *cambio de luz* físico que corresponde a la pérdida de la vista está acompañado de otro *cambio de luz* —espiritual— que le permite ver «la verdad de Dios». El estado de felicidad con que acaba el relato es, pues, de una felicidad *interior*, más profunda y más real —pero también terriblemente solitaria— que el narrador, muy compenetrado con su personaje, nos transmite, como en un retrato fotográfico final del protagonista con su familia.

El Señor

Es probable que la suerte de este relato casi desconocido, uno de los más hermosos de Clarín, fuese decidida por la censura franquista puesto que, en 1944, desaparecerá del volumen que encabeza (Madrid, Calpe, 1919) dejando *lo demás*: este resto fue publicado en la Colección Austral de Espasa Calpe bajo el título del segundo cuento del volumen original, *¡Adiós, Cordera!, y otros cuentos*³. *El Señor* (1892) es una narración muy espiritual y profundamente humana. Con un lirismo suave, apagado, doloroso, no embarazado por elementos intelectuales, el narrador nos cuenta la historia del joven

³ En 1988 apareció en esta Colección Austral una edición de *El Señor y lo demás, son cuentos* a cargo de Gonzalo Sobejano.

sacerdote Juan de Dios que, habiendo antes renunciado al *martirio* en Asia por el amor humano que siente hacia su madre, encontrará su verdadero martirio en su amor por la dulce y enfermiza Rosario. En el silencioso sufrimiento del protagonista, que compartirá de lejos el dolor de la pobre moribunda, el amor humano y el amor divino confluyen en una especie de canto de pureza y de inocencia.

El cuento trata uno de los temas importantes de la narrativa decimonónica, que ya hemos encontrado en «El diablo en Semana Santa» —el del sacerdote enamorado— con un enfoque bastante alejado del realismo y del naturalismo. La manera en que Juan de Dios vence sus tentaciones de la carne y la callada adoración que siente por Rosario le diferencian de sacerdotes lujuriosos como el padre Amaro, de Eça de Queiroz; Pedro Polo en *Tormento* de Galdós, o Fermín de Pas en *La Regenta*. Tal como se percibe en *El Señor*, la idealidad poética refleja no sólo la nueva religiosidad más interiorizada del autor, sino también los cambios estilísticos e ideológicos de fin de siglo. Con todo, en la abnegación de Juan de Dios, ¿no podría verse una versión más de aquel *amor imposible* que es una constante en la obra de Clarín? Lo que nos conmueve tanto en este relato, mucho más que su espiritualidad, es su aspecto humano.

C. R.

IV

LA MUERTE

MI ENTIERRO

EL GALLO DE SÓCRATES

EL ENTIERRO DE LA SARDINA

EL CABALLERO DE LA MESA REDONDA

DOÑA BERTA

La muerte, ese final que nos espera a todos, también afecta, claro está, a los personajes de ficción. «Es lo más seguro y lo más misterioso», escribe Leopoldo Alas al comienzo de «Un discurso» (1891). «Sobre la muerte no caben experimentos, porque el morirse los demás es otra cosa.» Es cierto, pero desde este lado de la segura divisoria nos preguntamos cómo es ese gran misterio, en qué consiste, qué significa... Son cuestiones que el escritor también confronta, a través de sus pensamientos y sus intuiciones, sus experiencias y sus sentimientos. Si para pasar por el último trance debemos esperar —lo cual solemos hacer sin impaciencia—, en cambio todos hemos sufrido el dolor —tan complejo, tan profundo— que nos ocasiona la muerte de un ser querido. Mediante su arte el escritor es capaz de hacernos volver a sentir este dolor en cuanto se refiere a un personaje ficticio.

Como tal constante de la vida humana la muerte está presente de varias maneras en los escritos de Leopoldo Alas. Cabezas, en su biografía, ha dicho, acertadamente creo yo, que «La preocupación de la muerte es como un arroyo subterráneo de esos que oímos y no podemos ver en la obra de Clarín» (cap. XVIII). En los relatos analizados hasta ahora la muerte ha aparecido en una pluralidad de contextos y con una gama de tonos emocionales. Para unos personajes —por ejemplo, Abel en «Benedictino» y la madre en «Viaje redondo»— es un final natural y viene integrado dentro de la vida que concluye. En otros casos —el del poeta Oracio Formi en «Amor è furbo», de la pobre Juana González en «La Ronca» o del misterioso «Viejo verde»— se insiste sobre la absoluta soledad de la experiencia. Los personajes de ciertos cuentos adoptan, de diversas maneras, una posición activa respecto de su propia muerte (el protagonista de «Vario», don Autónomo en «La perfecta casada», la inteligente e infeliz «Mosca sabia»). A veces una muerte injusta espera a figuras más bien jóvenes —como les pasó al hijo de Emilio Serrano en «Aprehensiones», a la enfermiza Rosario en «El Señor» o a los dos típicos anónimos en «El dúo de la tos»—, mientras que el caso de «Reflejo» nos comunica una sensación de muerte inminente asociada con la vejez. Final-

mente, en «La noche-mala del diablo» vemos la repetida muerte simbólica del Mal en contraste con el eterno nacimiento del Bien.

El autor que tantas muertes refirió habría padecido, como ser humano, por la muerte de otras personas. Sería muy difícil, si no imposible, rastrear las reacciones de Leopoldo Alas frente a dichas muertes reales —reacciones personales e íntimas de las que no dejaría casi ningún testimonio escrito—. Conviene, sin embargo, recordar brevemente algunos fallecimientos clave y otros detalles de su vida que pudieran ser de interés para el tema. En la carta IX a Quedo se refiere a su hermana, que murió «antes de llegar a la edad de los amores»: «El amor que se tiene a la hermana», dice ahí, «es una pasión santísima; yo sólo la comprendí cuando perdí la mía: cada dos o tres días sueño con ella, entre viva y muerta». El padre del escritor murió cuando este tenía treinta y dos años, en el 1884. Al relatar el hecho Cabezas cita una carta de Alas a Giner de los Ríos donde habla de “un dolor tan profundo, que sólo el trabajo y las personas queridas ayudan a soportar”» (cap. XII). La muerte de la madre, en 1896, le aflige aún más: «Apenas he escrito después de mi desgracia que cada día me tiene más triste», le dice a Galdós el 18 de febrero de 1897. Algunas cartas de Clarín revelan, además, el temor aprensivo que sentía cada vez que se le enfermaba un hijo.

Aparte de estos hechos familiares encontramos en algunos escritos de comienzos de los años noventa referencias de fuerte tono elegíaco que responden a una serie de fallecimientos de personas admiradas o queridas por él y que reflejan, asimismo, esa creciente espiritualidad suya a que ya se ha aludido. El primero de dichos escritos, *Rafael Calvo y el Teatro Español* (1890), «Opúsculo predominantemente lírico», según su autor, fue inspirado por la muerte, el año anterior, del gran actor estimado por Clarín. La primera parte es una especie de meditación sobre la muerte: «Los hombres como Calvo son los que mueren; es decir, morir, mueren todos; pero los que valen mucho, los pocos que valen, parece que mueren más, porque a los otros no se les echa de menos.» Percibimos un tono parecido en la hermosa necrología de su antiguo maestro, titulada «Camús» (*Ensayos y Revistas*), en cuya primera parte escribe: «una cosa es saber que *morir tenemos* y otra cosa es ir viendo la muerte alrededor nuestro, cómo va matándonos la parte del corazón que tenemos desparramada por el mundo, cómo se va acercando, acercando, afinando la puntería, hasta herir en el misterioso centro en que lo sentimos todo». Y en una carta a Palacio Valdés fechada el 20 de diciembre de 1892, donde le da cuenta de la muerte de su común amigo de la infancia, Tomás Tuero, escribe:

«Para ti, para Pío [Rubín] y para mí, esta muerte tiene un sentido especial; yo no lo puedo explicar bien a otros. A mí casi me inicia en la vejez y en sus pensamientos serios y tristes»¹. Estas citas, que deben tomarse como representativas y nada exhaustivas, dan una idea de cómo la muerte de otros afectaba a Leopoldo Alas. Parece evidente que la eterna lucha de nuestro autor entre la razón y los sentimientos no deja de desempeñar un papel importante en su desarrollo interior, desarrollo que corresponde, al mismo tiempo, a su propio avance hacia aquella muerte que se le llevaría del mundo tan precozmente, a los cuarenta y nueve años de edad.

Para acabar la presente antología de relatos clarinianos —que también tiene que tener su propio *final*—, ofrecemos cinco cuentos muy diferentes entre sí, cuyos diversos tratamientos del tema dan una buena idea, creo, de lo que pudiera haber significado, en toda su enorme y misteriosa complejidad, la muerte para el autor.

Mi entierro

Es «Mi entierro» (1882) uno de los relatos más imaginativos de Clarín. Con una ironía juguetona, se le ofrece al lector —cuya participación es, en este caso, esencial— una riqueza de posibilidades interpretativas. La experiencia que narra, en primera persona, el protagonista Agapito Ronzuelos es decididamente singular: su vuelta a casa y subsiguiente transformación en muerto con todo lo que, desde este estado, percibe, resulta ser, sobre todo dentro del contexto de la narrativa realista del siglo XIX, algo tan problemático como entretenido.

La *muerte* del personaje sirve aquí de pretexto para introducir dentro de la obrita una variedad de puntos de vista. Al presenciar así su propio duelo y entierro (tema literario tradicional), se da cuenta de la hipocresía de sus amigos y, en particular, de su mujer, quien le ha estado engañando con uno de ellos. Esta pluralidad de perspectivas, de raíz cervantina, está íntimamente ligada con la antes referida pluralidad de interpretaciones. En el nivel más obvio, puede leerse, según sugiere el subtítulo, como el «Discurso de un loco» en que el marido tal vez se habría vuelto loco —o *muerto*— al descubrir el adulterio. Otra posible lectura sugiere un enorme juego de ajedrez cuyas piezas se convierten en objetos y personas. Un tercer nivel sería que todo lo contado pasa en una especie de sueño de borrachera donde

¹ Citado por Manuel Fernández Rodríguez Avello en *Tomás Tuero (La leyenda de un periodista)*, Oviedo, I. D. E. A., 1958, cap. III.

confluyen y se confunden realidad y fantasía. Finalmente en este *discurso loco*, con su parodia de la retórica, pudiera rastrearse una alegoría política. Todo esto —y más— le espera al lector que, si tiene mucho cuidado, logrará *desenterrar* el enigma del relato.

El gallo de Sócrates

Detrás del humor de este extraño cuento fantástico (1901), de tono filosófico, se halla una seria verdad: como la *mosca* frente al sabio Macrocéfalo, este gallo hablante es mucho más inteligente que los *sabios* de segunda mano con quienes se relaciona. El auténtico *genio* —Sócrates— es contrastado con sus falsos discípulos, representados por Critón —«símbolo de la triste humanidad sectaria»—, a quienes el gallo, en sus últimas palabras, calificará de «imbéciles».

Partiendo de un hecho histórico —las últimas palabras de Sócrates antes de morir— Clarín ofrece un desarrollo posible de lo que hubiera podido ser la continuación de la escena platoniana. Con detalles entresacados de su conocimiento de los clásicos —recuérdese el cuento «Vario»— nos describe cómo el supersticioso Critón, interpretando literalmente la advertencia que le había hecho el maestro, acaba por matar al *gallo de Sócrates*. El cuento empieza y termina, pues, con una muerte: la de Sócrates y la del gallo, constituyendo esta un eco de aquella. El gallo habla con inteligencia digna del gran filósofo mientras que, según él, su interlocutor *cacarea* (inversión de lo humano y lo animal que se percibió en «La mosca sabia»). Aunque el gallo procura convencer de su error al que le quiere robar, este se niega a escucharle. En palabras de resonancia cristiana, el ave acusa a Critón y a los otros discípulos de Sócrates de hacer «del muerto una momia para tener un ídolo», e insiste en su propia *inocencia*. Como Sócrates —y más tarde Jesucristo—, el gallo será sacrificado. Su martirio, sin embargo, no es aceptado como lo fue el de Sócrates (y el de Cristo): se defiende todo lo que puede pues, como dice en palabras que suenan como propias de su autor: «no sabemos ni todo el dolor ni todo el perjuicio que puede haber en la misteriosa muerte».

El entierro de la sardina

Publicado a comienzos de 1897, «El entierro de la sardina» —título este cuya sombría ironía sólo se percibirá con toda su fuerza al final— nos presenta un ambiente triste, resignado, reprimido donde

cualquier felicidad verdadera es imposible. La historia de Celso Arteaga —«uno de los hombres más formales de Rescoldo»—y de sus poquísimos encuentros, a lo largo de los años, con Cecilia Pla, quien es, al comienzo, una «joven honestísima..., una de esas bellas que no deslumbran, pero que pueden ir entrando poco a poco alma adentro», es, simbólicamente, la historia de Rescoldo, pues estos dos personajes representan a la población de dicha ciudad fría, aburrida y casi *muerta*, dominada por el clero. Ciudad que, por extensión, es representativa para Arteaga —y para su narrador— de toda la existencia: «Como Rescoldo, era el mundo entero. La alegría un relámpago; todo el año hastío y tristeza.»

Esta alegría fugaz, que nada tiene que ver con la felicidad, presenta además algo de falso: se trata de los días de Carnaval, considerado este «como un oasis, y allí se apaga la sed de goces con ansia de borrachera». Bajo el estímulo de la bebida y escondidos detrás de máscaras, los habitantes de Rescoldo, despertándose de su estado casi *moribundo*, gozan de una alegría que llega a su clímax la noche de Antruejo cuando, en una fiesta tradicional, la entierran hasta otro año junto con la sardina. Son dos los *entierros de la sardina* que se nos describen en este cuento, tras una introducción del escenario y del protagonista. Dos veces, al embriagarse, este joven tan serio encanta al público con su oración fúnebre, y dos veces se encuentra después, arrodillado delante de Cecilia Pla para ofrecerle su obsequio. Pero la casualidad, que hace también que ambos se entrecrucen en la calle durante el año y que se vuelvan a encontrar, años después, cuando, viudo ya y jubilado, don Celso regresa a su ciudad natal, la casualidad, digo, queda sin aprovechar. La suerte de este hombre le prohíbe la felicidad que hubiera podido tener con la delgada mujer que aparece muy poco en las páginas del cuento (así como tampoco aparece mucho en la vida de Arteaga), pero cuya silenciosa y fiel presencia no deja de sentirse. Cada uno está destinado, pues, a la soledad. El último *entierro de la sardina*, desprovisto de cualquier alegría, en vez de ser el entierro de esta es el entierro, final, de la felicidad.

El caballero de la mesa redonda

A la unidad temática de este relato (1895) no corresponde, sin embargo, una semejante unidad de estilo, lo cual es debido a que el autor acaso lo redactó en dos diferentes épocas de su vida. Así las largas y detalladas descripciones de sus cuatro primeras partes, publi-

cadass en la *Revista de Asturias* en 1886, reflejan todavía la estética del realismo, mientras que las últimas tres, mucho más rápidas y compactas, se concentran más bien en el aspecto *interior* del personaje. Durante la segunda mitad de la década del ochenta, Clarín interrumpía varias veces la redacción de *Su único hijo*, según atestigua el epistolario *Clarín y sus editores*, así que no sería difícil que hubiera dejado al lado también por algún tiempo el presente relato. ¿Cuánto tiempo? Lo único que se puede constatar es que aunque siguió colaborando en la misma revista hasta inclusive 1890, no apareció allí la conclusión del relato. El efecto de su composición en dos bloques es también doble: al lector —quien, después de todo, se ha preparado para leer una narración corta, no una novela larga— pueden parecerle las partes iniciales, aunque muy bien escritas, un poquito lentas; pero gracias a esta preparación podrá sentir mejor la creciente intensidad de las tres magníficas finales.

El relato tiene, como se ha dicho, una unidad de tema: desde la primera descripción de la *otoñada* en Termas-Altas hasta la solemne escena final se advierte la presencia de la muerte, que calladamente avanza a través de las páginas: los últimos huéspedes, como «últimas golondrinas valetudinarias», el «hospital de pobres viejos», el frío húmedo de septiembre «que hacía pensar en el de la sepultura» (I) caracterizan el balneario. Don Mamerto Anchoriz, el protagonista, acusado a sus espaldas de ser «un viejo verde» (II), es el «eterno arquetipo de buenos mozos» a quien «jamás se le había visto en un entierro» (III). De un «egoísmo absoluto», pone todo su empeño en el no morir: «pensaba tener siempre el cuerpo en disposición de funcionar más de un año; y así, la muerte, que al fin era, por lo que a él se refería, sólo una palabra, una amenaza, una creación fantástica, iría retrocediendo, y la vida ganándole terreno» (IV). Al mismo tiempo que se nos va pintando este retrato moral del personaje, le vemos entrar en la fonda como un héroe, trayéndoles alegría y distracción a los otros huéspedes. Lo que representa este personaje inalterable para ellos es también la negación —o, por lo menos, postergación— de la muerte. Don Mamerto es su espejo juvenil, y en la actitud de ellos también ve él una corroboración de su propia perennidad.

Parece ser, pues, que estamos frente a una versión moderna de una *moralidad* medieval. Tal sensación se intensifica desde la quinta parte, cuando se introduce la relación entre Mamerto y la fiscal, cuyo «sentimentalismo de fin de verano» procura él achacar al régimen alimentario. Tampoco «comprendía cómo se afligían tanto algunos cuando se moría alguien». Este hombre que teme la soledad y cuya

felicidad reside en verse rodeado de gente, cae de repente enfermo y, «con cuatro o cinco días de fiebre, y de no pintarse, veinte años se le habían echado encima» (VI). Le van abandonando todos menos la fiscal, que le cuida con una caridad ejemplar. Antes de su muerte empieza a verse a sí mismo desde fuera, notando las reacciones de los otros huéspedes, idénticas a las suyas propias cuando estaba sano. Por fin, ante el temor de la tifoidea, ellos se marchan. Ya su alcoba «le pareció antesala de la sepultura». En el momento de su muerte, sin embargo, no está solo: le acompaña la buena fiscal, quien se le aparece como aquella personificación de la muerte en las alegorías medievales: este *caballero de la mesa redonda* ve «un fantasma anguloso, flaco, la *muerte* con una cofia, figura de danza macabra». La figura de un exterior grotesco —«una vieja desdentada, solemne y ridícula» (VII)— tiene, sin embargo, un alma tierna y piadosa, lo cual pudiera querer indicar que la muerte, por cruel que sea, puede también ser bella.

Doña Berta

Con esta hermosísima historia de la vida y muerte de doña Berta de Rondaliego ponemos fin a nuestra antología. Por definición del propio autor «una *nouvelle*» (carta a Galdós fechada el 17 de junio de 1891), *Doña Berta* es una de las obras más logradas de Clarín. Novela poética, apela a los sentimientos del lector sin jamás caer en un sentimentalismo barato. El *historiador* de esta anciana simpática, patética y digna de admiración trata a su protagonista —así como al *gato* de ella— con cariñoso respeto, sin colocarse en una perspectiva de superioridad. La historia que narra —la juventud de doña Berta con sus hermanos carlistas; sus amores con un capitán liberal, de los que nacería un hijo, quitado en seguida por los hermanos; su encuentro, en la vejez solitaria, con un pintor; su creciente obsesión por ver el último cuadro de este que cree ser un retrato del hijo perdido; su búsqueda del cuadro, en Madrid, e inútiles gestiones para comprarlo; y, finalmente, su muerte accidental— contiene ricas sugerencias para el lector.

La obra está cuidadosamente estructurada sobre una base de paralelos, tensiones y contrastes. Consta de dos bloques que corresponden a los dos escenarios de la acción: Posadorio en el Norte, en medio de una naturaleza paradisíaca (capítulos I-VII), y la bulliciosa metrópoli de Madrid (capítulos VIII-XI). En el primero de ellos la protagonista vive en armonía con sus circunstancias, en una tranquila sole-

dad; en el segundo se encuentra, al contrario, angustiada por su propia soledad en medio de la multitud dentro de un mundo extraño y desconocido. El primer bloque, el más largo y lento, nos da el fondo y la preparación para el siguiente que, con extensión aproximadamente de la mitad, narra el desenlace rápido del argumento.

La acción propiamente dicha de la primera parte —el encuentro de doña Berta con el pintor «una tarde de agosto» y el día siguiente (capítulo V y parte del VI); su creciente obsesión con el hijo, durante un tiempo indefinido (capítulo VI); y su despedida de Posadorio «una mañana» (capítulo VII)— está enriquecida por *flashbacks* que subrayan los paralelos entre la experiencia de doña Berta y la del pintor. Las dos escenas se relacionan entre sí: la llegada del joven pintor (como años atrás había llegado allí el capitán liberal) significa la irrupción de un elemento del mundo exterior hacia el cual saldrá doña Berta por último. El marco ambiental del comienzo reaparece reforzado al final de este bloque: en ambos casos se nos presenta a doña Berta, la criada Sabel y el *gato* en armonía con la naturaleza (capítulos I, II y VII).

La acción de la segunda parte está presentada de una manera parecida, con lo cual se acentúan los paralelos entre esta y la primera. Doña Berta aparece «aquella mañana fría» de invierno del día mismo en que va a ver por primera vez el cuadro del pintor. La acción de ese día (capítulos VIII y IX) —también con un *flashback*— va seguida de una serie de visitas para contemplar el cuadro en el museo particular de su nuevo dueño, todas ellas en un tiempo indefinido (capítulo X). El desenlace, como el encuentro con el pintor, abarca dos días: «Una tarde» doña Berta, al enterarse de que el dueño del cuadro se lo lleva a América, trata por última vez de comprarlo (final del capítulo X); «Aquella noche» sueña con una solución; y a la mañana siguiente emprende el camino a casa del americano para despedirse por siempre de la imagen de su *presunto* hijo —camino trunco por la muerte—. Entre la acción de las dos escenas principales de esta parte hay bastantes paralelos de situación, reforzados por el marco ambiental con que empieza y termina: dos descripciones de la vieja sorda, aterrorizada, tratando de circular sin matarse por entre los coches —escenario urbano que contrasta con el de la naturaleza en la primera parte.

La búsqueda de doña Berta, originada en un encuentro casual con alguien del mundo externo quien, por una serie de coincidencias, la pone en movimiento, esta búsqueda resulta ser el primer y único acto de voluntad de toda su larga vida. A partir del momento en que toma la decisión de buscar a su *hijo*, dejando atrás «aquel rincón suyo, todo

suyo, sordo, como ella, a los rumores del mundo» (I) para arriesgarse en este mundo ruidoso e impersonal en que se siente extraña, doña Berta se propone una meta cuya imposibilidad percibimos en seguida nosotros los lectores. Habrá unos que la consideren loca, y otros que no; unos que crean que el retratado es su hijo, y otros que se nieguen a creerlo; pero todos nos damos cuenta de que esta búsqueda ha de acabar en un fracaso: fracaso, sin embargo, *glorioso*, como se verá.

Al mismo tiempo que busca al *hijo*, doña Berta va encaminándose hacia la muerte inevitable. Dicho camino, idéntico a su búsqueda, está prefigurado desde el comienzo por la estación del año —agosto— a la que sigue el otoño y el invierno. En realidad, la muerte de la protagonista será la penúltima de una serie de muertes referidas a lo largo de la novelita: la «muerte gloriosa» de *su* capitán, de la que nos informa el narrador (IV); la muerte, igualmente gloriosa y bajo circunstancias parecidas, del capitán amigo del pintor, quien había procurado inmortalizarla primero en dibujos para un periódico, y después en un cuadro; la muerte de la novia tísica del artista, también retratada por este (V); y la muerte, inesperada y repentina, del pintor mismo «allá en *la tierra*» de doña Berta, publicada como noticia en los periódicos (X). Es interesante notar que todas estas muertes, con la excepción de la del capitán de doña Berta, narrada directamente por el autor, han sido recogidas por testimonios ajenos al relato directo —retratos y dibujos o noticias de prensa—, con lo cual se inyecta en esta obra tan lírica un fuerte elemento de verosimilitud reforzado en la primera parte por referencias a las guerras carlistas y en la segunda por las detalladas descripciones topográficas de Madrid.

Esta sensación de lo testimoniado se intensifica en la narración de la muerte de la protagonista. Desde la primera descripción de ella en medio de la circulación madrileña se crea una sensación de realidad histórica alrededor del personaje *ficticio*. «La multitud debía de simpatizar con la pobre anciana», se nos dice en el capítulo VIII; «Muchos transeúntes la habían salvado de graves peligros», se nos informa, ofreciéndonos en seguida varios ejemplos de rescate. Al enterarse el rico coleccionista de que la vieja quiere comprarle el último cuadro del pintor, lo anuncia en su «tertulia de notabilidades de la banca y de la política», mas cuando ella, en un último acto de desesperación, le revela su *secreto*, «aquel secreto que andaba por el mundo en la carta perdida al pintor difunto», el americano ofrece, por lo menos, guardar silencio. Mientras tanto, en sus idas y venidas entre los coches y caballos, ya «era famosa, y por loca reputada en el círculo de las amistades del americano, y muy conocida de los habituales transeúntes de ciertas calles. Medio Madrid tenía en la cabeza

la imagen de aquella viejecilla sonriente». Por fin se produce el accidente fatal: el instrumento de muerte será una rueda de tranvía.

En este momento se procura de nuevo acentuar la verosimilitud; antes de informarnos de que «el *siniestro* pasó de la calle al Juzgado y a los periódicos», el narrador nos describe la reacción de ciertos transeúntes que contemplaban el cadáver: «Algunos reconocieron a la abuelita que tanto iba y venía y que sonreía a todo el mundo», nos dice, para pasar después al siguiente comentario: «Un periodista, joven y risueño, vivaracho, se quedó triste de repente, recordando, y lo dijo al concurso, que aquella pobre anciana le había librado a él de una *cogida* por el estilo en la calle Mayor, junto a los Consejos.» Este detalle refuerza la supuesta historicidad del relato. Hay algo aquí que sugiere que el narrador —y, por extensión, el autor— pudiera haberse inspirado para escribir su novela en algún incidente verídico del que hubiese sido testigo Leopoldo Alas en sus años juveniles de Madrid. Recogiendo información tal vez de diversas fuentes y combinándola con su propia imaginación, Clarín daría por medio de la literatura inmortalidad a una supuesta persona insignificante que de otro modo habría pasado del reportaje periodístico al rápido olvido —algo parecido a lo que pasó en el relato «Vario».

Doña Berta, para quien «era un heroísmo cada día el echarse a la calle» (X), tuvo, a su manera, como su capitán y el del pintor, una muerte *heroica*, inmortalizada por su historiador. Dijimos antes que la suya es la *penúltima* muerte de la novela. La muerte del *gato*, único compañero —mudo e inocente— de la anciana, completa el patetismo de esta serie de catástrofes y constituye una de las más intensas posdatas en la narrativa clariniana.

C. R.