

APROXIMACIONES A LA NARRATIVA BREVE DE CLARÍN

Figuran en el título de este ensayo introductorio dos conceptos que quisiera de antemano comentar, pues de ellos dependen en gran medida tanto el contenido de este, el tercer tomo de las *Obras Completas* de Leopoldo Alas (1852-1901) como el procedimiento crítico utilizado en la presente ocasión por mí para presentarlo a un público lector que me complazco en imaginar como general, o sea, amante de la buena literatura. A los especialistas de modo alguno quisiera excluir, ni como *amantes de la buena literatura* ni desde luego como posibles destinatarios de este estudio, pero mi enfoque en él ha de ser deliberadamente orientativo para sugerir al que quisiera acompañarme en lo que sigue una pluralidad de posibles lecturas, no sólo de los textos reproducidos en este volumen sino también, por asociación, de otros del autor, para que se convierta así en un partícipe más en ese diálogo estético, intelectual y vital al que forzosamente invita la obra literaria de Leopoldo Alas, un *diálogo* continuo y enriquecedor que ponga en evidencia tanto la perennidad como la modernidad de este gran creador.

El primero de estos conceptos es el de *narrativa breve*, término comprensivo elegido aquí para referirme a todas aquellas obras de ficción que no pertenezcan al género literario de la *novela* propiamente dicha, limitado en el caso de nuestro autor a dos obras maestras: *La Regenta* (1884-1885) y *Su único hijo* (1890). El centenar largo de textos, acabados o sin acabar, que integran la totalidad de la narrativa breve de Clarín ofrece, tanto en casos individuales como en cuanto a parte de un conjunto repartido a lo largo de tres volúmenes de estas *Obras Completas*, una serie de problemas que desde el principio conviene señalar. El primero, la distinción genérica entre *cuento* y *novela corta*, ha sido debatido por teóricos de la literatura y estudiosos de la obra clariniana desde hace tiempo ya sin que se haya llegado por ello a un consenso universal; incluso el propio Leopoldo Alas llegaría a utilizar en más de una ocasión, sin diferenciar entre ellas, una y otra denominación, sustitu-

yendo asimismo a la segunda por la de *novela*... No me parece este el momento de debatir tales precisiones; tampoco me importa servirme en lo que sigue del término genérico *relato*. Otro problema plantean por su parte las narraciones inacabadas o *fragmentos narrativos*, que son bastantes. Por razones editoriales relacionadas con el presente proyecto de *Obras Completas* y por lo tanto ajenas a mí, varios de estos textos han sido asignados al tomo II, quedando los demás dentro del contenido del actual. Si bien por razones distintas, una situación parecida se ha producido en el caso de aquellos relatos recopilados por el propio autor en sus libros de crítica reproducidos íntegros en el tomo IV. Dicha circunstancia viene a privar, forzosamente, al presente tomo de *Narrativa breve* de algunos de los mejores, y más importantes, relatos juveniles de Leopoldo Alas —me refiero ante todo a los incluidos en sus *Solos de Clarín* (1881)—. El lector que quiera formarse una idea de la narrativa breve completa de nuestro autor ha de tener en cuenta, pues, todos aquellos textos de invención que, por cualquiera que sea la causa, faltan en este volumen.

El segundo concepto al que, siquiera brevemente, voy a referirme aquí tiene que ver con el procedimiento —o *forma*— que conscientemente he elegido adoptar para enfocar de un modo coherente y, en lo posible, original el contenido —o *fondo*— de lo que a mí se me ha encargado que edite. En esta ocasión he decidido acercarme a dicho contenido mediante una serie de reflexiones de tipo estético que tienen en cuenta al mismo tiempo elementos relacionados con el perfil humano de nuestro autor para ir *aproximándome* desde diversos ángulos, como si de una especie de acercamiento *prismático* se tratara, a su narrativa breve. Tras estas consideraciones, desarrolladas en una primera parte titulada “Escrituras”, paso en la segunda a ofrecer, siguiendo un orden más bien cronológico, una serie de “Lecturas” comentadas de textos representativos con el objeto de ilustrar así, desde todavía otra perspectiva, aspectos tratados por mí en la parte anterior. Lo que me propongo, pues, en esta introducción es ofrecer una serie de posibles interpretaciones, o *aproximaciones*, que le permitan al lector *re-crear* a su manera, mediante un diálogo continuo con su contenido —pues ¿no reside el secreto de la creación artística en el reflejo, tan misterioso a veces como claro, que encuentra en ella el receptor?—, las narraciones reunidas en este tomo III de las *Obras Completas* de Leopoldo Alas.

Emprendamos, pues, tanto juntos como por separado, nuestro *viaje* literario hacia la (auto)comprensión.

I. ESCRITURAS

LEYENDO A LEOPOLDO ALAS: LA LITERATURA COMO PROCESO VITAL

La imagen del viaje aparece con frecuencia en la obra narrativa de Clarín, que abunda también en personajes viajeros, *transeúntes* no sólo en una determinada geografía espacial sino también dentro de los confines de una vida individual. A trayectorias ficticias de estas índoles habrá que agregar otras *reales* que de modo paralelo complementen y enriquezcan las creadas por el autor: la del hombre Leopoldo Alas y la de cada uno de sus lectores, para los que el acto mismo de la lectura viene a ser, según ya se ha sugerido, una especie de proceso vital, un íntimo *viaje* dialogado, emprendido y llevado a cabo sin embargo en una intensa soledad. Por muy objetiva que quisiese uno que fuera su lectura, esta tiene que resultar, inevitablemente, más o menos subjetiva ya que influirán en ella siempre factores relacionados con circunstancias y cualidades concretas, externas así como internas, tales como la edad, el carácter, las experiencias y hasta el sexo de quien la efectúa, factores que han de influir también en el tipo de relación —desde una compenetración total hasta el más decisivo rechazo— que pueda sentir aquel con la voz del creador. Que reaccionaba así aquel devorador de libros que fue Leopoldo Alas, respetado en su día como narrador y, sobre todo, en virtud de su papel de lector profesional —el desempeñado por el temido crítico *Clarín*—, se manifiesta continuamente en sus escritos tanto ensayísticos como de invención. Aceptemos, pues, como punto de partida en nuestro propio *viaje* literario-vital la idea de la lectura en cuanto acto caracterizado ante todo como un proceso humano.

Quedan íntimamente relacionados, siempre, entre sí uno y otro acto solitario, siendo el de la lectura imprescindible para el de la escritura y viceversa. Tienen en común dichos procesos interdependientes un importante factor que conviene subrayar: les permiten a ambos ejecutores, durante su transcurso, pararse, repetir, volver atrás y hasta empezar de nuevo... Son actividades una y otra esencialmente contemplativas que en eso ofrecen un contraste con el transcurso temporal —el inexorable *viaje*— que caracteriza la vida *real*, cuyo fluir, en cambio, no se puede detener. No existe, por desgracia, ningún producto mágico que nos pueda quitar años ni devolvernos a la juventud: ninguna posibilidad de pactar con el diablo para re-vivir, madurados por la expe-

riencia, los tiempos pasados ya. Pero sí, en cambio, podemos influir en nuestra vida, tanto presente como futura, aprendiendo de la experiencia propia así como de la que se nos ofrece, en cuanto espejo humano y mediante el acto de leer, la literatura. Dicha oportunidad, íntima y personal, de (auto)aprendizaje, brindada desde los tiempos de Cervantes mediante la lectura de toda obra de invención, desempeñará en la de Leopoldo Alas, según veremos, un papel fundamental.

Lectores eran —grandes lectores— dos protagonistas novelísticos suyos, Bonifacio Reyes y, sobre todo, Ana Ozores, perjudicada esta, como reiteradamente se subraya, sobre todo en aquella remota juventud suya cuando en la biblioteca de su padre disfrutaría de plena libertad, por carecer de alguien (del sexo masculino se supone, tratándose de Clarín) que le sirviera de *guía* durante tan importante experiencia de formación. Sobre dicha necesidad —la de un guía o mentor que auxilie y dirija, tal como un buen confesor, a una lectora desamparada— volverá a insistir el Alas crítico a lo largo de los años. En su narrativa breve, que desde tantísimos puntos de vista le servirá de vehículo para la ilustración y exploración de preocupaciones e inquietudes propias, se presenta no sólo a lectores y lectoras sino también a escritores (y escritoras) de toda clase, re-creándose asimismo sendos actos —el de leer y el de escribir— así como las relaciones que puedan darse tanto entre creador y receptor como entre uno u otro y la creación misma (Richmond, “El escribir y la escritura”).

Pongamos para ilustrar lo dicho unos cuantos ejemplos tomados de su narrativa breve. La vasta y variadísima galería de personajes escritores refleja en sí la importancia que en sus múltiples facetas tenía esta labor para su también polifacético autor. El tono y perspectiva desde los que están retratados varía, claro está, según el adoptado por su narrador, capaz de valerse con igual facilidad de la sátira más feroz o del más hondo lirismo, prevaleciendo este en textos de la madurez y aquella en los más bien juveniles. Encontraremos entre sus relatos primerizos a tipos: periodistas como el “desgraciado” Estilicón; filósofos como el desengañado exclaustro Fray Melitón; poetas como el que aparece en *Versos de un loco*; “anafroditas” escritoras como las caricaturizadas en *Cartas de un estudiante (Las literatas)*. Más adelante los retratos se redondean, adquiriendo así, pese a ser todavía representativos, una mayor individualidad, según ocurrirá en el caso del poeta provinciano Bustamante; en el del “joven escritor, periodista y novelista” naturalista en *Un documento*; en el del filósofo y memorialista Nicolás Serrano en *Superchería*; o bien en el del hipócrita novelista y presunto donjuán, Víctor Cano, en *Rivales*. Mención

aparte merece la extraordinaria re-creación del proceso y significación del acto de escribir del poeta Vario en el relato titulado con su nombre.

Se supone que cada personaje escritor es también lector —lo es asimismo, claro está, su narrador—. Hay cuatro textos interesantísimos sobre los que aquí quisiera llamar la atención, pues en ellos re-crea Alas, desde ángulos diversos, el proceso de la lectura así como, en los tres primeros, la relación humana entre lector (en estos casos lectora) y escritor. En el primero de ellos —sigo el orden de su publicación—, el referido relato titulado *Un documento*, la experimentada e “ilustre Duquesa del Triunfo”, entusiasta y a primera vista caprichosa lectora, se venga del antiguo amante que la había retratado en su más reciente novela mediante una breve y cáustica carta. El segundo, *El filósofo y la “vengadora”*, que consta de unas supuestas cartas entre uno y otro personajes, *correspondencia* que le ofrecerá al comienzo el filósofo a un amigo editor, re-crea en directo —o sea, en primera persona— una áspera batalla verbal entre un escritor y una conocida suya, batalla en que una vez más acaba ganando la sutileza femenina. El título del tercero, *Rivales*, resume la lucha narrada ahí entre el falso escritor y su discreta, y finalmente desengañada, lectora. La acción del cuarto, *La imperfecta casada*, reproduce el acto de la lectura de la conocida guía de Fray Luis llevada a cabo por una triste y virtuosa esposa y madre despidiéndose ya de su juventud. El proceso re-creado ahí —una especie de comentario de texto— ejemplifica una honda, si bien algo condescendiente, comprensión por la situación desamparada en que se puede hallar una solitaria lectora.

Según estos ejemplos se desprende que la literatura para Leopoldo Alas está íntimamente ligada con la vida, en cuya trayectoria hasta tiene la capacidad de influir decisivamente. Puede servirle la lectura a quien la hace de reflejo, de compañía y de guía para su propio autoaprendizaje. A semejante finalidad aspiran también, modestamente, esta y las siguientes *aproximaciones* a la narrativa breve de Clarín, a cuya segunda *parada* invito ahora al lector a proceder.

¿LEOPOLDO ALAS O CLARÍN?: AUTORÍA E IDENTIDAD

Sin resolver todavía, aunque el transcurso de los años dirá, está la cuestión del seudónimo elegido por nuestro autor en el año 1875 para firmar sus colaboraciones en la (también) recién estrenada revista satírica *El Solfeo*. Nos halla-

mos en Madrid, en los albores de la Restauración, y el joven —y republicano— *Clarín* está dispuesto para el combate, emprendiendo desde aquel momento una campaña personal que poco a poco, a lo largo del cuarto de siglo que le resta de vida, se extenderá desde el ambiente político al entorno literario... y hasta personal. Se le pega el seudónimo: anuncia cada salida suya en la prensa; figurará en el gracioso —y ya citado— título de su primera colección independiente de artículos y piezas de invención. Ofrece ciertas ventajas, sin duda, entre ellas un rápido reconocimiento por parte del público lector; pero al mismo tiempo, según veremos, también presentará el inconveniente de sugerir, y hasta anticipar, en la imaginación de éste actitudes, perspectivas y tonos que apenas corresponden, sobre todo en el caso de su obra narrativa, a los utilizados en dichos textos por su autor. Incluso —sugiero yo— llegaría el seudónimo *Clarín* a eclipsar la firma de Leopoldo Alas, perjudicando así, de modo sutil, su prestigio como narrador, pues ¿quién toma en serio como autor de ficciones a un archiconocido *militante* intelectual? Tal multifacética brillantez difícilmente se perdona... sobre todo cuando, como ocurre con nuestro *Clarín batallador*, se encuentra uno cercado a cada paso —merecidamente en su caso— por una falange de enemigos listos para saltar.

Voluntaria fue, insisto, no sólo la elección de tal seudónimo por parte del novel escritor sino su subsiguiente utilización como seña de autoría hasta el año mismo de su muerte. Con la firma de “Clarín” se publicarán tanto artículos como relatos suyos en la prensa del día, y las cubiertas de sus volúmenes de crítica exhiben el nombre de “CLARÍN”, seguido, entre paréntesis y en letras algo más pequeñas, por el de “LEOPOLDO ALAS”. Se invierten estas dos maneras de firmar, en cambio, en la mayor parte de sus libros de ficción —sólo el primero, el volumen *Pipá*, cuyo contenido quiso recalcar su autor como anterior a *La Regenta* (Blanquat y Botrel 20), y el último, el de *El gallo de Sócrates*, van firmados como los de crítica, o sea, figurando en primer lugar y más grande el nombre de “CLARÍN”.

El empleo de un seudónimo disfruta en Europa de una larga tradición periodística que, en el caso de España y sobre todo de nuestro autor, remonta directamente a su antecesor literario, el famoso *Fígaro* de Mariano José de Larra, cuyo apellido sin embargo —al contrario del caso posterior de Azorín— suelen utilizar hoy en día los lectores para referirse a él. Los antecedentes inmediatos de *Clarín* son fascinantes y bastante reveladores. Antes de estrenar en *El Solfeo* dicho seudónimo, había ensayado brevemente el escritor otro que, además de corresponder a sus iniciales, fue también una alusión

musical: el de “LA”. Y aún antes, en el fascinante “vehículo de aprendizaje literario” (Richmond, “*Juan Ruiz* o el vehículo”), el juvenil *periódico humorístico* manuscrito suyo titulado *Juan Ruiz* (1868-1868), había experimentado con una variedad de géneros literarios así como de voces narrativas entre cuyas firmas predomina la del *editor* y principal colaborador, Juan Ruiz —en sus primeros *números*, “Juan Ruyz” (Richmond, “*Juan Ruiz* al descubierto”)— y cuyos apartados finales van firmados con las iniciales “L.A.U.” (siendo esta última inicial la de “Ureña”, su segundo apellido). Es claro, pues, que desde muy temprano va ensayando nuestro autor una pluralidad de identidades que, además de sugerir una posible escisión de papeles, y hasta de personalidades, otorga en el fondo a su obra una especial complejidad, reflejada todavía en el día de hoy por una cierta confusión por parte de los lectores acerca de cuál de los dos nombres —el de Leopoldo Alas o el de Clarín— debe prevalecer para referirse a él.

No presentó esta elección demasiadas dudas ni incertidumbres, al parecer, para sus primeros biógrafos, Adolfo Posada y Juan Antonio Cabezas, quienes utilizarían de modo más o menos intercambiable el nombre de Leopoldo Alas y el de “Clarín” o *Clarín*, aunque al evocar la muerte optaría Posada por el de Alas, mientras que el autor de “*Clarín*” *el provinciano universal*, cuya preferencia por el seudónimo se anticipa ya en el título de su libro, ofrece una sutil distinción al re-crear, en su único capítulo, la escena de la muerte. Parece que, en ausencia del canónigo amigo de la familia, mandaron los familiares buscar “un fraile al cercano convento de dominicanos. Aunque el fraile llegó pronto —escribe Cabezas—, cuando entraba por la puerta de la habitación acababa *Clarín* de expirar”. Después de trazar la señal de la cruz, rezar y santiguarse otra vez, le preguntó al hermano del escritor:

- ¿Cómo se llamaba el muerto?
- Leopoldo Alas —contestó Adolfo.
- ¡Clarín! —exclamó el fraile con asombro. Y automáticamente vuelve a entrar en la habitación y, arrodillado ante el lecho, ora fervorosamente con la cabeza oculta entre las manos. Luego salió muy conmovido.

Sugiere este pasaje una dicotomía, vinculada con la utilización por parte de alguien del seudónimo o bien del nombre, entre la figura pública y la privada, cosa relacionada sutilmente con aquella distinción de papeles —el del crítico y el del narrador— que insinúa la elección, efectuada en su día por parte del autor, entre cuál de esos dos nombres debería figurar en primer lugar como

firma de un libro suyo, distinción que sobreviviría en el público lector como una especie de diferenciación entre el *humorista* y el *escritor serio*...

Se trata, en el fondo, de una cuestión de percepción por parte del lector. Si este se limita a asociar con el nombre de "Clarín" una escritura satírica, mordaz, relegando al de "Alas" una falsa solemnidad, corre el riesgo de perder de vista la gran complejidad, tanto de nuestro autor en cuanto ser humano como de su variada y rica producción literaria. En su narrativa breve, caracterizada siempre por una gran elegancia y precisión expresivas, confluyen los sentimientos con lo intelectual. También en ella, como en el caso del hombre real, encontramos una multitud de máscaras tras las cuales se oculta, esperando ser desvelada por cada nuevo lector, la verdad que sólo puede comunicar la auténtica poesía. El estilo, según la célebre frase de Buffon, es el hombre. Leopoldo Alas, Clarín, fue uno de los grandes poetas de la lengua española. De aquí en adelante en este ensayo, donde una vez y otra volveré a subrayar la compenetración artística tanto como humana en nuestro escritor entre identidad y autoría, utilizaré uno y otro nombre de modo igual sin querer jamás con ello insinuar cualquier diferencia entre ambos.

VIVIR POR ESCRIBIR; ESCRIBIR PARA VIVIR

¿Por qué escribe uno? ¿En qué consiste ese impulso de expresar por escrito sentimientos, impresiones, ideas u opiniones que la mayor parte de los mortales se limita o bien a comunicar por vía oral, o bien a conservar en su fuero interno? Y luego hemos de preguntar: ¿para quién? ¿Para uno mismo en la intimidad? ¿Para un determinado público lector? ¿Para la *posteridad*?... La vocación literaria, cualesquiera que sean la forma e inflexión últimas de su expresión, es sumamente complicada y quizá, en el fondo, se manifieste de modo distinto en cada individuo que de alguna manera sucumbe a su encanto. ¿Por qué, para ceñirme a mi propio ejemplo, estoy yo en este momento redactando el presente trabajo? ¿Porque me lo han encargado? ¿Por querer compartir con otros lectores cierta visión mía acerca del autor? Y estos lectores, ¿por qué decidirán —o no— leer lo que aquí consta? ¿Entrarán —o no— por su cuenta en diálogo conmigo acerca de la narrativa breve de Clarín?...

Dejemos por el momento estas conjeturas vanas para proceder ahora a algo un poco menos impreciso: lo que de dicha vocación se sabe, o bien se puede intuir, en el caso de Leopoldo Alas.

De que sintió ya desde muy joven el impulso creador da testimonio el antes referido manuscrito de *Juan Ruiz*, documento que pone de manifiesto también su temprana vocación de *periodista* (en un sentido amplio de la palabra, claro está). No sólo experimenta ahí, según se ha dicho, con una multitud de géneros y voces sino que se ciñe con autodisciplina a las exigencias de dicho medio de comunicación. Aprende en él a opinar, a juzgar, a versificar y —lo que nos interesa sobre todo aquí— a ir redactando, por *entregas* y sin saber, al parecer, cómo las iba a concluir, unas obritas de ficción. Tanto en ellas como en otras muchas narraciones inacabadas suyas a lo largo de su vida empezaría nuestro autor a escribir, quizá sin estar seguro de adónde iba ni siquiera, a veces, de qué modo había de desarrollar una obra cuyo título había anunciado ya. El acto mismo de la creación literaria habría sido para él tanto una necesidad como un suplicio: una intensa y gozosa *angustia* que, a juzgar por la re-creación de dicho proceso en *Vario*, equivale al vivir.

Al mismo tiempo constituirá la escritura para Alas una fuente de ingresos indispensables durante sus años estudiantiles en el Madrid de 1870 y, a partir de 1882, suplementarios a su modesto sueldo de catedrático. Sabemos, además, por cartas suyas, que, afincado ya en Oviedo, contraería deudas personales de varias clases que le urgía satisfacer a escondidas de su esposa. Necesidades económicas le inducirían en gran parte a volver a publicar narraciones suyas —acabadas o sin terminar—, y a menudo por entregas, en más de un periódico o revista, para recopilarlas luego —cobrándolas de nuevo— en volumen. Para el periodista y *autoagente* literario Clarín, la literatura era, también, un negocio personal.

Si vive por escribir —habiéndose escapado del ambiente sórdido de la antigua Roma— el poeta Lucio Vario, portavoz, en cuanto artista puro, de su creador, otros personajes clarinianos se verían obligados a escribir —o a expresarse estéticamente mediante otro vehículo— para vivir, algo que ocurre, por ejemplo, en el caso del pobre y obsesionado violinista Ventura Rodríguez en *Las dos cajas*. Consideraciones y motivaciones económicas pululan en ambientes y mundos re-creados por Leopoldo Alas, tales como los de los periodistas (por ejemplo, *Estilicón* o *Bustamante*); los de los novelistas (*Un documento* o *Rivales*); los de la ejecución musical (*Las dos cajas* o *Amor' è furbo*, uno de cuyos protagonistas, el poeta lírico Orazio Formi, heredará, “pobre y paralítico” ya, una “fortuna envidiable”); los del teatro (*El hombre de los estrenos*, donde un sencillo provinciano es explotado económicamente por unos desfachatados periodistas; o *La Ronca*, cuya modesta protagonista se ve obligada por el hambre a

volver a las tablas); o bien los de las artes plásticas (*Doña Berta*, la historia de aquella simpática vieja que no logrará reunir el dinero necesario para comprar el supuesto retrato de su *hijo*; o la del protagonista de *Cambio de luz*, cuya vocación de historiador del arte —y subsiguiente ceguera— le obliga a vivir con una modestia ejemplar). En las narraciones clarinianas —como en la vida del autor— el arte, por puro que sea, no se aleja nunca de la realidad cotidiana.

PAPELES PROFESIONALES: EL ESCRITOR COMO AUTOEDITOR

Además de ser un magnífico escritor, Leopoldo Alas era un hombre sumamente práctico. Tenía un don y sabía —como también lo sabían otros grandes prosistas contemporáneos suyos, por ejemplo los novelistas Dickens o Balzac, o bien en España nuestro Benito Pérez Galdós— que su talento literario se beneficiaba además de un valor comercial. Los dos aspectos —el artístico y el, digamos, *empresarial*— no han de ser forzosamente autoexcluyentes: piénsese, sin ir más lejos, en el antiguo sistema de mecenazgo que desde tiempos inmemoriales ha proporcionado a la humanidad extraordinarias obras de arte; o bien, más recientemente, en libros o películas sufragados de antemano, con resultados no siempre desdeñables. Sabía, en fin, Clarín *venderse* y hacerse valorar.

¿Por eso —por compromisos tales— redactaría, por ejemplo, cuentos navideños, como *El frío del Papa* —que arranca, por cierto, de una cita periódica—, publicado en la prensa el 8 de enero de 1894, una conmovedora evocación del “ex filósofo” Aurelio Marcos la víspera de Reyes? ¿O el del fantástico viaje aéreo de “Su Majestad *in inferis*” re-creado en *La noche-mala del Diablo*, aparecido el 25 de diciembre de aquel mismo año? ¿O bien el que narra un triste episodio en la vida de un modesto empleado de oficina de la corte, don Baltasar Miajas, en *El rey Baltasar*, publicado el 4 de enero de 1897? No se puede saber; como tampoco se puede saber en qué exactamente se inspiran ciertos relatos —y son muchos— de fondo social, ilustrativos, sin duda, de las ideas político-sociales de nuestro autor (piénsese, para dar sólo unos ejemplos, en el triste destino de dos de los protagonistas —la vaca y luego el joven Pinín— en el famoso cuento *¡Adiós, Cordera!*; en el irónico heroísmo e injusto martirio del “distráido y erudito Fernando Vital” en *Un jornalero*; en la también injusta recepción por parte de sus familiares asturianos del rico y moribundo indiano Pepe Francisca, de regreso a la patria chica, en *Boroña*; o bien en el tardío heroísmo del próspero poeta provinciano

Eleuterio Miranda, tras sentirse culpable por la muerte del que fuera a la guerra en lugar suyo en *El sustituto*).

Lo que sí sabemos, a través de su correspondencia con sus editores (Blanquat y Botrel), es que no sólo estaba resuelto Alas a *reciclar* gran parte de sus narraciones breves —o sea, reunir las en volumen para publicarlas de nuevo en un medio de divulgación muchísimo menos percedero— sino que en ningún momento dudaba ni en exigir ciertos detalles de tipo editorial —le interesaban mucho las cuestiones de formato así como de tipografía—, ni tampoco en regatear el pago. Le gustaba mucho, al parecer, ejercer en la medida de lo posible control sobre proyectados libros suyos, lo cual incluiría en el caso de su narrativa breve, claro está, no sólo qué relatos recopilar a posteriori en volumen, y en qué orden, sino también cuáles de ellos habría que excluir —¿por haberse quedado inacabados? ¿por no llegar a formar parte, estéticamente, del proyectado conjunto? ¿por razones personales?— de tales recopilaciones. Sin entrar en este momento en la posible razón de que no hubiera recogido en volumen Clarín ciertas narraciones suyas —algunas de una calidad e interés extraordinarios—, veamos cómo, en condición de *autoeditor*, colaboraría en la composición y presentación de sus más importantes volúmenes de narrativa breve.

Primero vino la colección publicada en 1886 y encabezada por la novela corta *Pipá*, con la que estrenó Alas su relación editorial con la casa de Fernando Fe y Manuel Fernández Lasanta. Según su correspondencia con estos, cuidó nuestro autor tanto el contenido del libro, cuyo original completaría luego con tres textos de tono más bien costumbrista —*Avecilla*, *El hombre de los estrenos* y *Bustamante*—, como su ordenación, fechándolos todos para que quedara claro, según se ha dicho, que fueron anteriores a *La Regenta* (Richmond, “Conexiones temáticas”). Además de los antes citados relatos pertenecen a este volumen *Amor’ è furbo*, *Mi entierro*, *Un documento*, *Las dos cajas* y *Zurita*. El segundo volumen, *Doña Berta. Cuervo. Superchería*, aparecería en 1892, dos años después de la publicación de *Su único hijo*. El tercero —y último— publicado por Fernández Lasanta, *El Señor y lo demás, son cuentos* (1893), también meticulosamente organizado por su autor, reúne un total de trece narraciones, alguna de ellas bastante conocida... El cuarto volumen de narrativa breve, *Cuentos morales* (1896), que agrupa un total de veintiocho relatos precedidos por un importante Prólogo, donde alude Alas tanto a su estado vital como a sus ideas estéticas, constituyendo así un imprescindible *ars poetica* de aquella época de su vida, refleja ya una cierta prisa por escribir y publicar de parte de un autor que, bastante enfermo, veía próximo el final

de su vida. La quinta y última recopilación de narrativa breve suya, aparecida en 1901, el año de su muerte —¿antes de ella?, ¿después?—, que lleva como título el de su primera narración, *El gallo de Sócrates*, recoge un total de quince textos redactados hacia el final de sus días.

Hasta qué punto colaboró de cerca Alas en los detalles de este volumen no se sabe. Lo cierto es, sin embargo, que tanto los relatos recopilados tras su muerte bajo el título de *Doctor Sutilis* (1916), tercer volumen de unas malogradas *Obras completas*, como los rescatados a posteriori —acabados unos, otros sin terminar; gran parte de ellos de su época juvenil— por estudiosos de la obra de Clarín, habían sido excluidos voluntariamente de recopilaciones de narrativa breve preparadas por él, algo que debe de tener en cuenta, siempre, el lector, pues esa consciencia que tenía Leopoldo Alas de sus papeles profesionales se manifiesta de múltiples maneras en la faceta de su actividad literaria que aquí nos ocupa.

LA CADENA LITERARIA: ESCRITORES Y LECTORES

Nos hemos acercado hasta aquí desde diversos enfoques al tema de la literatura en cuanto proceso y fruto del acto creador así como en cuanto objeto material del acto mismo de la lectura, sea la de un escritor, sea la de cualquier otro aficionado, profesional —por ejemplo, un crítico— o no. Para aquel incansable escritor y lector voraz que fue Leopoldo Alas resultaron ser ambas actividades como una especie de respiro con el que sólo llegaría a rivalizar, a mediados de los ochenta y debido en parte a achaques suyos que le ofuscarían la visión, su creciente afición al arte de la música, cuya presencia, dicho sea de paso, se percibe a lo largo de su narrativa breve, desde el inacabado relato temprano *La vocación* (*Vida y obras de un registrador de la propiedad*), pasando por el cuento de ambiente operístico *Amor' è furbo*, que contiene la semilla argumental de su segunda novela, *Su único hijo* (compenetrada a su vez por dicho género musical); los sueños musicales (y humanos), literalmente *rotos*, del protagonista de *Las dos cajas*; *Cambio de luz*, cuyo melómano protagonista escritor sufre también una pérdida de la vista; hasta, por fin, aquella conmovedora despedida del mundo de la ópera (a favor de la modesta felicidad burguesa) que se narra en *La reina Margarita*.

En los dos lustros que se extienden desde aproximadamente 1885 hasta 1895 —fecha esta última del antes citado Prólogo a *Cuentos morales*—, pasa-

rá nuestro autor por una honda crisis documentada en cartas suyas de aquel entonces y en la que desempeñarían un papel fundamental sus propias limitaciones físicas en cuanto lector, frustración de tipo intelectual compensada hasta cierto punto por su realce del valor, e importancia, de los sentidos... y de la sensibilidad, algo re-creado por él en el complejo retrato interior del protagonista melómano —susceptible lector burgués y *presunto* padre— de *Su único hijo*. Lo importante, parece *descubrir* de repente Clarín, es el sentir: vivir no sólo por las ideas sino también por los sentimientos —atributo, por cierto, del romanticismo—, simbolizados a menudo por otro tipo de *creación* humana: la de los hijos. Así se narra en el capítulo XIV de dicha novela cuando, recién descubierto el embarazo de su mujer, cavila a solas Bonis:

Aquella era la fuente; allí estaba el manantial de las verdaderas ternuras... ¡La cadena de los padres y los hijos! Cadena que, remontándose por sus eslabones hacia el pasado, sería toda amor, abnegación, la unidad sincera, real, caritativa, de la pobre raza humana; pero la cadena venía de lo pasado a lo presente, a lo futuro..., y era cadena que la muerte rompía en cada eslabón; era el olvido, la indiferencia.

Otra *cadena* constituye, sugiero, la que de continuo se va forjando entre escritores y lectores: aquella interpenetración literaria recíproca que en su día conocía íntimamente, desde una y otra perspectiva, Leopoldo Alas. De lectores se ha hablado bastante hasta ahora; me gustaría sin embargo llamar la atención aquí sobre la *seductora* metáfora de la cadena en cuanto representación de la inmortalidad, ya no de tipo humano —como en el caso de Bonifacio Reyes— sino la que se *encarna* en el arte. Está el protagonista del cuento *Vario*, al final de este, escuchando el coro de las sirenas, que le vaticina la vanidad del seguir escribiendo: “Muere, muere —le repite—, no escribas más”. Pese a creer, razonablemente, esa sentencia, no puede dejar de sucumbir el poeta al proceso mismo de la creación:

la inspiración siguió alumbrando en su cerebro, más fuerte, más libre. Vario respiró con fuerza; su alma sacudía una cadena que caía rota a los pies del viajero: la cadena del tiempo, la cadena de la gloria, la cadena del vil interés egoísta.

“La cadena del tiempo, la cadena de la gloria, la cadena del vil interés egoísta”... En estas palabras, tan hondamente líricas y tan profundamente perso-

nales, vincula Alas, de modo íntimo, el milagro del arte con el de la vida humana.

Se forma, pues, a lo largo de los siglos, una larguísima *cadena* entre escritores y lectores, mediante la cual se irá *evolucionando* siempre, según elucidará en su día en su clásico estudio *Jorge Manrique o tradición y originalidad* el —también— gran poeta y crítico Pedro Salinas, el arte literaria. Todo esto, incluso el tema de la tradición y originalidad, habrá de tenerse en cuenta en lo que quede por desarrollar en este ensayo introductorio a la narrativa breve de Clarín.

TESTIGO DE SU TIEMPO: EL CREADOR COMO HISTORIADOR

Desde sus primeros tanteos narrativos —los que van incorporados, por *entregas*, dentro del rico, variadísimo y asombrosamente maduro contenido *periódico* del juvenil *Juan Ruiz*—, resalta Leopoldo Alas el papel fundamental desempeñado, tanto en el desarrollo psicológico como en la conducta personal de sus personajes, por el entorno histórico en que les ha *tocado* criarse y actuar: de modo heroico algunos, otros con reticencia, timidez, resignación... y hasta con cobardía. En la ficción, tal como ocurre en la realidad, la *vida* se caracteriza por una serie de elecciones individuales que, con más o menos voluntad, ha de ir tomando el ser humano dentro de unas circunstancias sociales que por su parte influirán en todo lo que haga. Cualquiera que sea el transcurso temporal de la acción de un relato clariniano, desde el que pueda durar una sobria oración hasta el que refleje en cambio la duración de una larga trayectoria vital —según queda ilustrado de modo genial mediante la simultánea condensación y expansión del tiempo en el cuento *Viaje redondo*—, suele estar ubicada dicha acción en un determinado contexto circunstancial —un ambiente o mundo— dentro del cual se va narrando la *historia* de unos entes ficticios *engendrados*, literariamente, por un *creador* que a veces —piénsese, para dar un ejemplo extremo, en la abrumadora extensión social y textual de *La Regenta*— da la sensación de que, por muy detallada que sea su elaboración literaria, carece sin embargo él del tiempo y hasta, quizá, de la fuerza vital necesarios para llegar a plasmar por escrito todo lo que hubiese deseado. Hasta en la mayor parte de los relatos caracterizados por elementos fantásticos —racionalmente *justificados*, sin embargo, por alteraciones transitorias en el estado físico de ciertos personajes (el sueño..., la

embriaguez...); por el encantamiento producido por las artes teatrales; o bien por la larga tradición literaria de protagonistas animales— sigue fiel Leopoldo Alas a los preceptos estéticos de aquel realismo decimonónico europeo tan sagazmente analizado por el crítico Clarín y cuyo máximo representante en la novela española, Benito Pérez Galdós, sería también su *ídolo* literario. A diferencia de este, sin embargo, la voz adoptada por Alas en aquellas obras de ficción narradas en tercera persona, desde las más satíricas hasta las que mayor lirismo emanan, sería la de un narrador omnisciente y omnipotente que, lejos de tratar a sus personajes con una supuesta y neutra *objetividad*, entablará en cambio con ellos una compleja y personalísima relación, tanto intelectual como emocional, que no ha de pasar jamás desapercibida por el lector: la de un narrador que una vez y otra definirá su papel frente a ellos como el de su *historiador*.

Lo dice —o bien lo insinúa— repetidas veces, introduciéndose así en la acción narrada como testigo, y frecuentemente como participante mediante la utilización de la primera persona del singular. “¡Desgraciado! Se me figura verle aún...” reza el comienzo de su primer cuento, *Estilicón (Vida y muerte de un periodista)*, que resulta ser, como numerosos textos narrativos clarinianos, ante todo un retrato, ilustrado por una serie de incidentes representativos, de su protagonista. En esta irónica a la vez que tierna *historia* de las experiencias en la corte de un desgraciado poeta soñador provinciano, contada directamente al “lector” por su (periodista) narrador, se subraya mediante el uso de la forma posesiva de “mi héroe” la estrecha vinculación enseguida establecida entre creador y creación, relación cuyas raíces literarias remontan, claro está, al costumbrismo, género literario cuya influencia se advertirá en numerosas obras narrativas del autor, particularmente las anteriores a *La Regenta*. Semejante conciencia de su papel en el proceso de la creación literaria se pone en evidencia en el segundo relato publicado por Alas, *Post prandium (Cuento trascendental)*, donde se refiere el narrador a “mi cuento”, mientras que en el antes referido fragmento titulado *La vocación*, cuyo prólogo, “Dedicado a los críticos”, contiene unas reflexiones y juicios literarios de sumo interés, no sólo hace referencia a dicho proceso sino que, tras unas confusas digresiones, pasa a desdoblarse él mismo en un personaje más de una historia que, según el narrador, le había contado el protagonista, aunque “en menos palabras, pero en sustancia como aquí las escribo. Yo no hago más —prosigue— que permitirme ciertas ampliaciones consentidas a todo novelista”. Antes de dejar en suspenso la redacción de esta enmarañada obra de invención, llegará su narrador a

comparar el papel que en ella desempeña con el de un *traductor*... En el cuarto relato clariniano aparecido en la prensa, *Fray Melitón*, finge asumir el narrador el papel de *editor* de unas supuestas “Memorias filosóficas” de las que se ha tomado la libertad de “suprimir algunos capítulos”... Apenas dos años después, al comienzo de la novela corta *Pipá*, definirá explícitamente su papel en cuanto narrador: “Pipá —escribe ahí—, a no ser por mí, no tendría historiador”... (véase también *Folletos literarios IV*). En los tres antes referidos textos de tono costumbrista recopilados por el autor dentro del volumen encabezado por esa última narración, dicho sea de paso, también se desvanecen, aunque de modo distinto, las fronteras entre realidad y ficción. Lo que mediante estas sumarias observaciones quisiera dejar en evidencia —pues el tema merecería un extenso análisis crítico mucho más allá de los límites de la presente introducción— es que entre la multiplicidad de *historiadores* inventados y desarrollados por su *creador* y este último existen unas relaciones profundamente complejas que reflejan a su vez la impresionante riqueza de técnicas narrativas con que nuestro autor se expresaba, así como su búsqueda continua de nuevas formas de expresión literaria: evidencia ambas de su gran modernidad.

La ficción estará entretejida siempre, pues, con la *realidad*, sea esta, según ocurre en gran parte de los relatos de Leopoldo Alas anteriores a su referida crisis, de tipo histórico social, o bien, como a posteriori acontece, de tipo íntimo, subjetivo y frecuentemente espiritual. Los personajes clarinianos de la primera época suelen moverse y actuar dentro de un detallado ambiente físico y social; los de la segunda, en cambio, suelen desenvolverse en una intensa soledad anímica, o bien sobre un escenario simbólicamente escueto, o bien dentro de un ambiente bucólicamente natural: compárese, por ejemplo, el detallado *mundo* geográfico y social de *La Regenta* con la sensación casi abstracta del espacio proyectada en gran parte de las páginas de *Su único hijo*. No es que renunciara repentinamente nuestro autor, tras la publicación de aquella, a un tipo de escritura detallada más bien característica del realismo tradicional: al contrario, ese ambicioso y malogrado proyecto de una trilogía de novelas largas donde se iban a narrar las *historias* del hijo nacido al final de esta y de dos amigos suyos, proyecto novelístico cuya concepción y subsiguiente abandono están documentados en la correspondencia de Alas con sus editores y del que nos queda el fragmento de siete capítulos publicados por él en 1889 bajo el título de *Sinfonía de dos novelas (Su único hijo. —Una medianía)* (Richmond, “Introducción” a *Su único hijo*), demuestra claramente que no tenía intención alguna de abandonar la novela realista. Y sin embargo, lo

haría, debido sin duda a una combinación de factores tanto de índole personal —un notable deterioro de su salud acompañado por un creciente malestar de tipo filosófico y emocional— como, por otra parte, de índole estética —las nuevas corrientes espirituales procedentes de la novela europea, sobre todo la rusa, cuya influencia pronto se advierte en la española—. Se sentía el autor durante esta época asediado por una multitud de vacilaciones y dudas que, junto con la prisa que a causa de sus problemas de salud debía de sentir, repercutirían en el acto mismo de escribir. Como *documentos* narrativos de esta complejísima crisis, tanto estética como personal, están las dos extraordinarias obras publicadas por Clarín durante los años en que estaba redactando, con grandes dificultades al parecer, el texto de su segunda y última novela larga: *Superchería* y *Doña Berta*, ilustraciones ambas de una búsqueda por parte de sendos protagonistas del sentido último de la vida. Tras ellas entrará Leopoldo Alas en una nueva —y postrera— fase en su vida así como en su labor literaria, de la que dará plena cuenta en el Prólogo al volumen de *Cuentos morales*.

Testigo de su *tiempo* —de una determinada época histórica analizada en artículos y ensayos por el crítico Clarín y re-creada por el Alas narrador en sus obras de invención—, llegará este a integrar en ellas, de manera sumamente variada y original, una diversidad impresionante de temas humanos y sociales así como de tendencias estéticas. La trayectoria literaria vital a la que hemos aludido aquí, que se extiende desde la integración de los personajes dentro de un determinado entorno hasta el aislamiento y definitiva soledad individual, constituye un reflejo no sólo de las corrientes literarias del último cuarto del siglo XIX sino también del desarrollo personal, tanto estético como espiritual, de su autor, quien llegará a convertir en *creación* literaria *historias* reales presenciadas —sin duda a veces vividas también— por él.

VOCES INTERIORES: DESDE EL RECUERDO A LA CONFESIÓN

Resulta más complejo aún, y por lo tanto más rico, el tema de la historia dentro de la ficción de Leopoldo Alas que venimos elaborando aquí, pues al hilo argumental —la historia dentro de un transcurso temporal— de cualquier obra de invención suya habría que sumar, y entremezclar, todavía otra *historia*... oculta, subjetiva e interna: la *historia* secreta de lo recordado, soñado y fantaseado por su autor, quien se servirá de estos materiales íntimos para recrear por medio de la ficción, desahogándose así emocionalmente, senti-

mientos que sólo en la más recóndita intimidad llegaría, quizás, a manifestar. Se trata no sólo de elementos aprovechados a sabiendas por él para sus obras de ficción sino también del papel desempeñado en el proceso creador de este escritor tan lúcido e intelectual por el subconsciente, pues dichos elementos —de la experiencia o de la imaginación— conscientemente utilizados por él para su ficción van complementados por otros, misteriosos y hasta ocultos, que, disfrazados, metamorfoseados —claro está— en literatura, llegan a constituir, todos juntos, la materia prima del arte narrativa clariniana. Vamos a proceder ahora desde la *historia* externa hasta la interna, desde lo manifiesto hasta lo sugerido, desde lo más visible hasta lo más secreto, para examinar algunas de las *voces* interiores que al oído sensible *resuenan* desde los relatos del autor.

Dichas voces se dejan *oír*, según queda apuntado ya, a través del complejo empleo de un narrador en tercera persona, especialmente el que *se funde* con su personaje en los numerosísimos pasajes redactados en el estilo indirecto libre, tan admirado por el crítico Clarín, así como, más directamente aún, a través del empleo de un narrador en primera persona utilizado por ficticios *escritores* y otros personajes en aquellas misivas, memorias, reflexiones y diálogos seudoteatrales integrados a su vez en la obra de invención clariniana. A lo dicho hasta aquí habrá que añadir la complicada relación que existe entre los narradores en tercera persona y sus criaturas literarias, relación caracterizada por sentimientos que se extienden desde el sarcasmo y la ironía hasta la ternura y la compasión, desde un desprecio absoluto hasta una simpatía conmovedora..., pues, como ya se ha anticipado, los narradores de Leopoldo Alas son todo menos objetivos. La intensa sensación de interioridad que, junto con una relación de múltiples matices respecto del narrador, proyectan muchos personajes suyos constituye un aspecto importante de la condición de moderno de nuestro escritor.

Otra sensación que emana de los textos de muchas narraciones suyas es la de una especie de incógnita: de algo recóndito, misterioso; algo insinuado y *no* dicho, cuya presencia sin embargo se percibe. Como si estuviera su autor dialogando soterradamente y en secreto consigo mismo por medio de una ficción literaria. Esta sensación se produce ante todo en relatos inspirados, al parecer, en recuerdos suyos convertidos luego, mediante un proceso —consciente o no— de transformación, en obras de invención. No se trata aquí de intentar diferenciar entre estas y la realidad que las inspirara sino más bien de recalcar cómo dicha sensación queda íntimamente relacionada con la antes señalada carencia de objetividad de los narradores de Clarín para con sus personajes.

Aun en relatos suyos no directamente inspirados en recuerdos de experiencias propias, puede llegar a establecerse entre el narrador y su protagonista un intenso vínculo emocional, según ocurre, por ejemplo, en el relato titulado *Vario*. Pero ¿no constituiría también la lectura —las que en su día habría hecho Alas acerca de la vida de ese poeta romano— otro tipo de *recuerdo*? Lo fundamental, aquí, es subrayar la integración en su ánimo de recuerdos y experiencias personales con aquellas corrientes literarias de la época —el realismo y el espiritualismo— de que ya se ha hablado, elementos todos que llegaría él a combinar para crear una obra narrativa sumamente original.

La relación entre el recuerdo, el tiempo y el individuo que en un determinado momento y circunstancias experimenta ese recuerdo es, claro está, sumamente compleja. A todo esto hay que añadir, en el caso de Leopoldo Alas, el antes aludido proceso de transformación al que somete dicha materia prima en el acto mismo de escribir, proceso que, dicho sea de paso, convierte el escritor mismo en el eje de ciertos relatos suyos. “¡Ea!, esto se ha concluido” —se dice, por ejemplo, el joven periodista y novelista naturalista Fernando Flores al darse por terminados sus amores con la experimentada Duquesa del Triunfo:

No se ha perdido el tiempo al fin y al cabo —continúa—. Hágome cuenta que he trabajado en la preparación de un libro; he observado; he recogido datos; creí un momento haber encontrado el amor: ¡no!, es algo mejor; he encontrado un libro... La mujer no es para mí, no podía ser; pero tengo... el documento. Cristina me servirá en adelante como *documento humano*.

Otro ejemplo: en la irónica novela corta titulada *El cura de Vericuetto* se yuxtaponen, primero al citar de un “pequeño poema burlesco, parodia campoamorina”, luego al reproducir el extenso testamento del cura en cuestión —una especie de confesión autobiográfica—, se yuxtaponen, digo, una *realidad* observada y fantaseada con otra experimentada y recordada —todo ello según lo *rememora* por escrito, convirtiéndolo así en un tercer texto, el testigo narrador—. En cuanto a la distancia temporal —sea corta o larga— que pueda haber para el autor —así como, dicho sea de paso, para algunos personajes— entre la experiencia *recordada* y el momento de su plasmación por escrito, cualquiera que sea la forma de esta, depende de una diversidad de circunstancias entre las que habría que tener en cuenta tanto las relativas al autor como el hecho de que con el paso de los años los recuerdos inmediatos se hacen progresivamente remotos... y tal vez imprecisos. El ambiente literario madrileño donde Alas proyectaba situar la acción de su malograda trilogía

de novelas, por ejemplo, era la que había conocido de joven, una década antes: un Madrid que, según aclararía él hacia el final de su vida en *Reflejo (Confidencias)*, “era para mí la juventud; y ahora parece otro...” Al contrario de lo ocurrido en el único fragmento novelístico de dicha trilogía, *Sinfonía de dos novelas (Su único hijo. —Una medianía)*, la acción principal de esta conmovedora relación de una visita hecha por el narrador, portavoz del autor, a un antiguo y olvidado maestro, que va introducida por una nostálgica *recor-dación* —un veritable *ubi sunt* que trae a la mente a su vez el que da comienzo al capítulo IV de la segunda y última novela larga de Clarín— se caracteriza, en cambio, por una intensa inmediatez. Algo parecido ocurre en cuanto a la distancia espacial que pueda haber entre la *evocación* de un ficticio escenario y el lugar donde se realiza la redacción, según queda ilustrado en el volumen *Pipá*, cada uno de cuyos textos lleva anotado al final, junto con la fecha, el lugar donde fue redactado (detalles incluidos por Alas, según explicaría en su momento en la correspondencia con su editor, para que quedara claro que fueron escritos antes de *La Regenta*). Así, pues, los de ambientación asturiana —*Pipá* y, a partir del capítulo V, *Zurita*—, narraciones que hasta cierto punto anticipan la de dicha novela larga, habían sido redactados —como ella misma— en Oviedo, y la *madrileña* historia titulada *Un documento* fue escrita también en la misma ciudad donde transcurre la acción. Los demás relatos se redactaron, sin embargo, con una mayor distancia espacial, lo cual, como ocurriría también en los cuatro primeros capítulos de *Zurita*, intensifica la sensación de una realidad *recordada*.

En muchos relatos clarinianos, sobre todo en aquellos donde predomina la narración en primera persona o bien el estilo indirecto libre —rasgos ambos de un mayor acercamiento emocional, positivo o negativo, de nuestro autor con personajes suyos— es corto el paso desde el *recuerdo* a la *confesión*, sea esta velada —según ocurre en el testamento del cura de Vericuelo, cuyo vicio del juego le ocasionaría, como le ocurriera bajo otras circunstancias al propio Alas, deudas que se vería obligado a callar y pagar—, sea, en cambio —tal como se produce en la estrecha relación entre narrador y autor que se da en las *confidencias* compartidas en *Reflejo*—, apenas disfrazada. Ciertos relatos así como narraciones inacabadas que datan del primer lustro de actividad literaria del autor —algunos de ellos con notables huellas autobiográficas— alivian la seriedad de la confesión mediante el empleo del humor, tal como ocurre en el caso de las *Memorias copiadas* por el narrador en el antes aludido fragmento *Fray Melitón*; en el del inacabado relato auto-

biográfico del canino narrador de *Kant, perro viejo*; o en el de los *apuntes* de dos suicidas en la irónica *Novela realista*. Dos de las obras de invención *confesionales* más significativas no están recopiladas en el presente volumen de *Narrativa breve*: el brillante cuento juvenil *La mosca sabia*, cuyo protagonista insecto —tímido, erudito y sensible... como su autor— cuenta a otro personaje narrador la historia de su vida y de su engaño amoroso, y la fascinante narración sin terminar titulada *Cuesta abajo*, unas *memorias*, en forma de diario íntimo, de un personaje coetáneo de Alas, que va relatando, “camino del hoyo”, sus propios desengaños sentimentales.

Aunque no llegaremos a conocer jamás el desenlace de la ficticia *autobiografía*, metafísica y amorosa, de este *insignificante* catedrático de Filosofía y Letras, sí sabemos cómo había de acabar la honda experiencia sentimental vivida por otro inquieto y atormentado *filósofo*, asimismo memorialista y portavoz espiritual de su autor, *engendrado* por este en la misma época, cuando estaba él pasando todavía por aquella gravísima crisis personal a la que tantas veces se ha referido en el presente ensayo. Nicolás Serrano, protagonista de la novela corta *Superchería*, se encuentra, como su creador, en un momento de crisis profunda que no había logrado aliviar tras viajar por el mundo: al comienzo de la acción se encuentra todavía “preocupado con los mismos problemas metafísicos y psicológicos, y con idénticas aprensiones nerviosas”, sin resolver sus “dudas y dificultades”, pues “para él, las dudas y los dolores de cabeza y estómago, y aun de vientre, ya venían a ser una misma cosa”. Está redactando unas *Memorias* —“lo único que pensaba escribir en este mundo, y que no quería que se publicase hasta después de su muerte”—, donde “no había recuerdos de la infancia, ni aventuras amorosas, y apenas nada de la historia del corazón: todo se refería a la vida del pensamiento y a los efectos anímicos, así estéticos como de la voluntad y de la inteligencia, que las ideas propias y ajenas producían en el que escribía”, selecciones de las que va leyendo durante su viaje de vuelta en tren, de noche, por las cercanías de Ávila. Establécese, pues, desde el comienzo el doble papel desempeñado por Serrano: como escritor y lector de sí mismo, procesos ambos que desempeñan un papel fundamental en la novelita. No se trata aquí de resumir las experiencias narradas en ella: baste decir que, empezando con su llegada a Guadalajara, que no había vuelto a ver desde los doce años, y donde “la imagen de la memoria vino a sobreponerse realmente a la realidad que tenía delante” y sintió “el soplo frío y el rumor misterioso de las alas del tiempo, la sensación penosa de los fenómenos que huyen a nuestra vista como en el vértigo y nos hacen muecas”, irá

experimentando este hombre tan racional sentimientos nuevos que le afectarán profundamente; lo que nos interesa es cómo, en el penúltimo capítulo, opta el narrador por *citar* directamente de “uno de los libros de Nicolás Serrano —¿dará esto a entender, me pregunto yo, que se ha muerto ya?—, en uno de aquellos en que él apuntaba la historia de sus reflexiones, a saltos, sin repasarlos jamás” para contar, en primera persona, su recuerdo del final de su experiencia —de su *superchería*— en Guadalajara, creándose así una especie de fusión entre uno y otro narrador. Dentro de este fragmento confesional de sus Memorias, que sí tiene que ver con “la historia del corazón”, hay todavía otra “confesión”: la que le hace, antes de que se separen, la mujer que tantos sentimientos había despertado en su alma. Al final deja bien clara el narrador la imposibilidad de este amor: “El amor, y el amor adúltero singularmente —escribe—, no tenía ya sitio allí. No cabía más que *recordarse* de lejos, sin buscarse”. ¿De qué *voz* interior procedería esta última *confesión*...?

TIEMPO Y ESPACIO: REALIDAD Y FANTASÍA

Como la mayor parte de los personajes clarinianos, Nicolás Serrano cumplirá su trayectoria vital, tanto física como espiritual, dentro de un tiempo y espacio que juntos integran el *mundo* del relato: un mundo en este caso más bien contemporáneo al de su autor, quien conocía por experiencia personal los tres escenarios de la acción propiamente dicha, es decir, los vagones del tren expreso que corría desde el norte bajo el cielo nocturno avilés, el pueblo de Guadalajara y la ciudad de Madrid. Son elementos espaciales y temporales evocados desde un fondo de *recuerdos* suyos para ser re-creados, mediante un proceso de transformación estética, en literatura. Estamos, pues, ante la tradicional estructura argumental del *viaje*, que en este texto se realizará dentro de un marco temporal anterior —aunque no mucho— a la fecha de su composición, donde el protagonista efectúa una *búsqueda* puntuada por una serie de incidentes que llegan a constituir la historia en sí. No presentan todos los relatos de Alas esta construcción *lineal*, pero es bastante frecuente. Los tres protagonistas *transeúntes* de los relatos costumbristas recogidos en el volumen *Pipá*, por ejemplo, se pasean por la capital (el de *Bustamante*, dicho sea de paso, permanecería algún tiempo —como el primo de Nicolás Serrano— en Guadalajara, donde empezaría a redactar unas memorias de las que se cita el final...); *Vario* re-crea, como una *Odisea* en miniatura, el imaginario viaje de dicho poe-

ta histórico, desde el Foro romano hacia Oriente y “aquella Grecia, maestra de las almas”: “sin saber lo que era, buscaba un más allá, algo nuevo, más puro, más libre, más noble”; y *Viaje redondo* presenta, simultáneamente y de modo sumamente condensado, el *viaje* vital y espiritual de un joven y el de su madre, quien, rezando a su lado en una pequeña iglesia rural, le apoya, mediante la oración, mientras él atraviesa por una terrible crisis en que la duda sale vencida por la fe: una búsqueda cuya resolución concluirá con una metamorfosis física: “El hijo era un anciano de cabeza gris; la madre un fantasma decrepito, una momia viva, muy pálida”. Tiempo y espacio se han colapsado aquí, dentro de una simbólica mezcla de realidad y fantasía.

No todos los argumentos clarinianos están elaborados, claro está, a base de trayectorias en el tiempo y el espacio, ni tampoco es tan sencillo, según ya se ha sugerido, diferenciar entre la realidad que pueda haber en ellos y lo que tengan de fantasía, pues *realidad* llegaría a ser para el férvido lector a la vez que soñador Leopoldo Alas, por ejemplo, tanto el ambiente romano re-creado minuciosamente por él en *Vario*, como el de la Antigüedad griega que sirve de fondo para su cuento *El gallo de Sócrates*, o bien el de los vastos espacios celestiales por donde, en *La noche-mala del Diablo*, está condenado a viajar cada año “de incógnito Su Majestad *in inferis*”. Todo ello se mezclará con los recuerdos, lejanos o inmediatos, literarios o personales, del autor —gran admirador, recuérdese, de la obra de Cervantes— para convertirse, re-elaborado y transformado, en la materia prima de su creación poética.

CONTEXTOS CONTRAPUESTOS: DESDE LA CORTE A LA ALDEA

No son muchos los *mundos* conocidos directamente por Leopoldo Alas, cuyos *viajes* más allá de los Pirineos —al contrario de otros novelistas españoles contemporáneos suyos— solamente se realizarían, según se ha dicho, a través de sus extensas y variadísimas lecturas (entre las cuales conviene recordar las que hacía de la prensa, nacional e internacional, el —también— *periodista* Clarín). Los primeros recuerdos de nuestro autor, nacido en 1852 en Zamora, serían de la ciudad de León, adonde, dos años después se habrían trasladado sus padres (Lissorgues, “Cuadro cronológico”). Tras una breve estancia en Guadalajara en 1858 —cuyas huellas se dejan divisar en las antes citadas memorias infantiles del protagonista de *Superchería* al llegar a dicha población—, se instalaría la familia al año siguiente en Oviedo, de allí

en adelante residencia principal de Leopoldo Alas, quien, no obstante, llegaría a conocer también, a lo largo de su vida, otras localidades de España, sobre todo Madrid, donde pasaría gran parte de su tiempo —con frecuentes viajes a Oviedo— entre 1871 y 1881, pero también, entre 1882 y 1883, la ciudad de Zaragoza, desde donde hizo, junto con su joven esposa, un largo viaje por Andalucía. Afincado definitivamente en Oviedo a partir de 1883, seguirá haciendo viajes a la corte, aunque cada vez con menos frecuencia, y pasará largas temporadas de descanso en localidades rurales de Asturias, sobre todo en la finca familiar de Guimarán, en Carreño, así como en diversos parajes marítimos. No sólo están evocados estos entornos, aunque con desigual intensidad, en su obra narrativa, sino que también van reflejadas en esta algunas de las actividades llevadas a cabo en ellos por el autor.

Dichos entornos, que constituyen los *contextos* ambientales para sus relatos, pueden dividirse en dos grandes categorías, que corresponden, a su vez, al espacio urbano y al espacio rural: la contraposición tradicional de corte y aldea. Entre uno y otro extremo se elabora en la obra clariniana un tercer *mundo*, que sirve de una especie de puente entre ellos: el de la pequeña ciudad provinciana, cuyas características sociales llegan a constituir, por un lado, una *réplica* en miniatura de las de la capital y por otro un contraste con el supuesto cosmopolitismo de esta. Este último ambiente, el que mejor conoció Leopoldo Alas —y en donde más a gusto se sentía—, será re-creado por él no ya con aquella ternura —rayando a veces en sentimentalismo— que adopta el narrador de ciertos relatos situados en el campo asturiano, sino más bien con una ironía y mordacidad que recuerdan a su vez no sólo el tono empleado por el autor en muchas obras de ubicación madrileña sino también el triunfo, en estos casos, del Alas crítico e intelectual sobre el Alas sensible y compasivo, de la cabeza sobre el corazón. Bien acertaría en su día Juan Antonio Cabezas al dar a su biografía de Alas el título de “*Clarín*” *el provinciano universal*.

Los ejes principales de la narrativa breve de Leopoldo Alas serán, pues, la provincia y la capital —*aldea y corte*—, siendo aquella gran parte de las veces de ambiente asturiano. Desde una a otra *viajan* con frecuencia sus entes de ficción, emprendiendo cada uno de ellos su propia búsqueda personal, movimiento que equivale, a veces, a una huida simultánea de una realidad hostil (piénsese, para dar un buen ejemplo, en la trayectoria espacial y vital del perseguido *perseguidor* de “una *música sincera*, una música del porvenir”, Ventura Rodríguez, protagonista de *Las dos cajas*). La introducción en uno

de esos entornos principales de un personaje procedente del otro creará una sensación de contraste que muchas veces llega a constituir la base misma de la narración. Por ejemplo, las experiencias madrileñas de los palurdos protagonistas de *Bustamante* o *El hombre de los estrenos*, observadas y contadas en primera persona por un narrador portavoz del autor, conocedor a su vez de ambos mundos, le permite a este no sólo burlarse de ambos autoengañados *transeúntes* quijotescos sino también de ciertos habitantes mismos de Madrid, entre los que se incluye un buen puñado de provincianos afincados (como él) en dicha ciudad... Asimismo se dan, aunque a la inversa, análogos choques de perspectiva —el personaje *urbano* introducido dentro del ambiente rural—: piénsese, por ejemplo, en la incómoda convivencia del “médico higienista y pedante don Torcuato Resma” y los conservadores habitantes de la provinciana ciudad donde tiene lugar la acción de *Cuervo*; o bien en los burlones comentarios con que el “diputado Morales, cacique desde Madrid”, les anticipa a unos amigos suyos el atuendo —presuntamente anticuado— de un clérigo rural en *El sombrero del señor cura*. Otras veces, según ocurre en *Las dos cajas*, se combina en una misma obra dicho efecto de contraste dentro de un entorno y el motivo del viaje, siendo quizá el ejemplo más significativo el de la conmovedora *peregrinación* efectuada por la protagonista de *Doña Berta* desde su bucólico retiro asturiano hasta la corte en busca del retrato de su supuesto hijo. El contraste re-creado en los últimos capítulos de esta novelita entre el multitudinario bullicio de la capital y el *heroico* comportamiento de la sorda anciana provinciana produce en el lector no sólo admiración sino también una compasión hondísima.

Mención aparte merece un paraje especial que se puso muy de moda durante el siglo XIX: me refiero al balneario, lugar de descanso, recreo, restablecimiento físico y por supuesto de tratamiento curativo. A sitios tales, que abundaban en el norte de España, se escapaban de los calores veraniegos gentes diversas, de diferentes partes del país, a tomar las aguas y disfrutar de una grata sensación de libertad de la que se carecía en la encorsetada sociedad burguesa de aquel entonces. También lo haría Leopoldo Alas —agudo observador ya desde joven del comportamiento humano—, cuya primera estampa literaria, de índole costumbrista, inspirada en el *espectáculo* humano que en dicho entorno se ofrecía, redactada a los dieciséis años y titulada *Los bañistas (cuadros al fresco)*, abre el número 14 (26 de julio de 1869) de *Juan Ruyz* (número *fechado*, dicho sea de paso, como los tres siguientes, en Gijón). En efecto, a partir de 1880, año de publicación del referido texto *Novela realista*, uti-

lizará el balneario como *telón de fondo* para unos cuantos relatos sobre los que quisiera yo llamar la atención aquí, ante todo desde un punto de vista estético, pues en ellos llega a aislar el autor en una especie de burbuja artificial a personajes suyos, como si de actores en un *escenario* escueto se tratara, para así acentuar lo que tiene de teatral su comportamiento. De esta manera los balnearios clarinianos tendrán nombres más bien genéricos: el de *Novela realista* es simplemente “Z...”, denominación utilizada también para el de *Rivales*; la acción de *Dos sabios* tiene lugar en “el balneario de Aguachirle”, mientras que la de *El caballero de la mesa redonda* está situada en “Termas-altas”. A estos parajes *viajan* y —con la excepción de este último relato así como los dos suicidas de *Novela realista*— de ellos también se van, una vez terminada la estancia, sus protagonistas. En dichos microcosmos apartados del mundanal ruido se interrelacionan de un modo relativamente libre con otros personajes, conocidos o no, dentro de un marco que, según se advierte en el animado *espectáculo* del egoísmo y vanidad humanos re-creado en *Dos sabios*, raya en lo teatral: “A los pocos días —se lee ahí—, la conducta de aquellos señores fue la comidilla de los desocupados bañistas, que vieron una graciosísima comedia en la antipatía y rivalidad de los viejos”. El énfasis en la conducta y los sentimientos humanos proporcionado por un entorno aislado y cerrado no se limita a la sátira: el tono de *El caballero de la mesa redonda*, que arranca con brío y humor, cambia dramáticamente, por ejemplo, hacia el final, y el de la conmovedora narración titulada *El dúo de la tos*, cuyos enfermos protagonistas, alojados en habitaciones casi contiguas en el “gran hotel del Águila”, pasan la noche fantaseando, a solas cada cual, sobre una imposible felicidad de pareja, resulta a su vez enternecedor. Aquí se reduce todo, no ya a la acción teatral sino al estímulo auditivo de la imaginación: no sólo la de los protagonistas sino también —y ante todo— la de los lectores. Es, pues, un teatro tan destilado, tan *puro*, que hasta llega a prescindir de su propio escenario...

EL GRAN TEATRO DEL MUNDO: PERSONAJES Y (SUS) AUTORES

All the world's a stage —‘el mundo entero es un escenario’— diría Hamlet, uno de los personajes más *teatrales* creado por el mayor dramaturgo de la escena inglesa, cuya intercalación dentro de una obra dramática de otra obra dramática —*creación* a su vez de dicho protagonista/*autor*— anticipa la compenetración de vida y escenario re-creada años después por el gran maestro del barro-

co español Pedro Calderón de la Barca. Que el mundo sea un teatro de personajes varios y múltiples autores lo sabía de sobra el apasionado espectador y célebre crítico teatral Leopoldo Alas, cuyas crónicas —sobre todo las redactadas durante su estancia madrileña— y ensayos suelen llevar la firma de un auténtico *personaje* propio: el que escribía en la prensa del día bajo el seudónimo de *Clarín*. Ya se ha hecho referencia aquí a la presencia del teatro en ciertas narraciones breves suyas situadas en balnearios: el “sainete” que los demás *espectadores* temían que “acabara en tragedia” en el texto tardío *Dos sabios*; o el malogrado *diálogo* musical re-creado en otro relato de la misma década, *El dúo de la tos*. De esa época data también el cuento *Rivales*, cuya acción principal —“un plan de seducción espiritual” ideado por el falso escritor y presunto *autor* de la *comedia*, Víctor Cano— está situada así por el narrador:

La parte material, el teatro, por decirlo así, de la aventura iniciada, puede figurárselo el lector que haya vivido en una playa en verano y haya tenido amoríos, o pretensiones a lo menos, en ocasión tan propicia; los que no, pueden recurrir al recuerdo de cien y cien novelas, y cuentos y comedias en que el mar, la arena, los marineros y demás partes de por medio y decoraciones adecuadas hacen el gasto.

Pero más de veinte años antes, en un cuento (no recogido en el presente tomo) que contiene la semilla de su primera novela larga y titulado *El diablo en Semana Santa*, esbozará Leopoldo Alas ya un personaje *teatral* diabólico: un *deus ex machina* que, por matar su aburrimiento, urde desde arriba —como una especie de *autor/titiritero*— toda una comedia que, privados así de su libertad, van *representando* los personajes del cuento convertidos por él en fantoches suyos... Desde muy temprano, pues, irá desarrollando nuestro autor su propia concepción del gran teatro del mundo.

La incorporación dentro de su narrativa breve de elementos teatrales, entre los que se incluyen también, claro está, los relacionados con la ópera —género preferido del autor— sigue dos grandes líneas desarrolladas más detalladamente por Alas en sus dos novelas largas: la temática y la que denominaré *integral*. En *La Regenta*, uno de cuyos protagonistas, don Víctor Quintanar, se entretiene declamando de memoria pasajes del teatro clásico español, la asistencia simultánea de Ana Ozores y don Álvaro Mesía a una representación del *Tenorio* de Zorrilla le permite al narrador caracterizar en sendas reacciones al drama la actitud vital de cada cual. En *Su único hijo*, en cambio, donde el matrimonio de Bonifacio Reyes y Emma Valcárcel asiste —a solas o juntos— a diversas fun-

ciones musicales, el *mundo* de la ópera —los cantantes de la compañía de Mochi y Serafina— *invade* literalmente el del burgués hogar de la pareja protagonista, creando así una complicada red *teatral* cuyas consecuencias últimas —el nacimiento del vástago en cuestión y su dudosa paternidad— es de clara descendencia cervantina. De modo parecido y sin que ello tenga que ver necesariamente con la calidad literaria de las obras en cuestión, ya que cada una de ellas responde a un propósito estético distinto por parte de su autor, varía mucho la complejidad de la presencia del teatro en los relatos clarinianos de acuerdo con la función que desempeña aquel en cada uno de ellos.

Casi todos los textos recogidos en el volumen *Pipá* reflejan, de un modo u otro, el interés de su autor por representaciones y todo tipo de espectáculos: la acción de *Un documento* comienza durante una función de moda en el Circo de Price; en vez de ir al teatro, como habían pensado hacerlo, la familia de *Avecilla* termina en una sórdida barraca de feria; el violinista de *Las dos cajas* acaba su carrera tocando para un tosco público en un café de Zaragoza; y durante una función del *Rienzi* de Wagner el borracho provinciano Bustamante, protagonista del así titulado escrito, arma un escándalo desde el paraíso del Teatro Real... Pero donde más detalladamente se desarrolla en esta recopilación el tema del teatro en cuanto espectáculo es en el texto *costumbrista* titulado *El hombre de los estrenos*: una especie de retrato, entre irónico y tierno, hecho a posteriori por un amigo suyo, portavoz del crítico Clarín —quien se convertirá con ello en su *autor*—, de un provinciano apasionado del teatro cuya afición fanática le lleva, por fin, a la locura. Cabe mencionar también tres cuentos de la década de los noventa ambientados en el mundo musical o teatral: *Un viejo verde*, cuya acción principal tiene como *escenario* unos palcos del Circo desde donde los protagonistas se interrelacionan mientras asisten a un concierto de Beethoven; *La Ronca*, otra historia de *amor imposible* —esta vez, entre una recatada actriz y un inexorable crítico—, que transcurre detrás de las bambalinas; y *La reina Margarita*, cuya pareja protagonista, modestos cantantes de una compañía de ópera de tercera categoría, acaba optando por la seguridad y bienestar de una apacible vida burguesa, decisión reforzada al final cuando, tras una última *representación*, se desprenden para siempre de los trajes que antes les habían hecho tanta ilusión.

Más compleja resulta ser la incorporación estética de elementos teatrales dentro de ciertas narraciones clarinianas, pues lo que en algunos casos resulta ser a primera vista un elemento de tipo decorativo en otros adquiere una sólida dimensión de índole cervantina. Por ejemplo, el complicado dis-

fraz de difunto que se va confeccionando al principio del relato el protagonista de *Pipá* no sólo sirve para el deleite de la pequeña Irene sino también como anticipación de la muerte del chico al final, mientras que el del protagonista de *La noche-mala del Diablo* —“despojada la frente de los cuernos de fuego que son su corona, y con el rabo entre piernas, enroscado a un muslo bajo la túnica de su disfraz”— le permitía viajar por los cielos “de incógnito” y ocultar así “todo atributo de su poder maldito”. Sin embargo, en estos casos, como en el de *El diablo en Semana Santa*, la utilización de un vestuario, escenificación y efectos teatrales le permite también al narrador sugerir no sólo una confusión sino también una complejidad de identidades que resolvería Alas de maneras diferentes en sus dos novelas largas: realista en *La Regenta*, donde la diabólica metamorfosis del personaje masculino de aquel cuento se aclara con la creación de dos personas distintas (Richmond, “*El diablo en Semana Santa*”); y más bien simbólica en *Su único hijo*, con la ambigua transposición de amantes y esposos. La semilla de esta última novela, el relato titulado *Amor’ è furbo*, se caracteriza por una extraordinaria habilidad narrativa, también de claro origen cervantino. En esta comedia dentro de una comedia, situada detrás de las bambalinas, hay tres *autores* principales: el de cuento, Leopoldo Alas; el de un falso matrimonio clandestino, el músico y director de la compañía, Brunetti; y el de los *libretti* de las “óperas y dramas líricos” compuestos por este, el poeta Orazio Formi, el cual resulta ser, al final, autor también de una última farsa, pues, según le exhorta al revelar a uno de los *actores* de dicha farsa su verdadera identidad: “mal pensaste creyendo engañar con una comedia al que las inventa”... Otros dos ejemplos de la integración estética de lo teatral dentro de un texto narrativo se dan en *Superchería*, relato cuyo episodio central se basa en una función de hipnotismo pero cuyo título alcanza sin embargo, al final, una extraordinaria —y misteriosa— complejidad; y en el *refractivo* cuento *Cristales*, otra historia dentro de una historia, siendo esta la del narrador —la introducción y marco— y aquella la que le cuenta, una noche, su “amigo Cristóbal” —la historia, a su vez, de otra (presunta) amistad—. Se la cuenta con palabras, claro está, pero uno de los temas del relato es el de la comunicación no verbal: la que se da entre los seres humanos por medio de los ojos, que —al contrario de la lengua— no pueden mentir y que sirven de cristal para el alma. “Yo leía en el alma de Fernando —explica Cristóbal, al describir su primer desengaño—, a través de sus ojos”... Existen, pues, tres *autores*: el narrador, escritor y portavoz del autor real, Leopoldo Alas; Cristóbal, dramaturgo y autor/narrador de su propia historia; y,

sin saberlo él, Fernando, *autor* mediante su mirada envidiosa, tras el fracaso de una obra teatral de Cristóbal, de una reacción acerca de lo ocurrido completamente distinta de lo que ahí proclamaban sus labios. Peor aún, sin embargo, será el desengaño final, narrado por el personaje/autor Cristóbal al narrador/autor: al mirarse en el espejo, a solas, ve reflejados ahí su propio orgullo, vanidad y egoísmo: “Detrás de los cristales de mis ojos —confiesa— yo no vi ningún ángel, como la amistad lo sería si existiese; sólo vi demonios; y yo, el *autor del drama*, era el diablo mayor... tal vez por razón de perspectiva...” En el gran teatro del mundo sólo los ojos son incapaces de disfrazar.

RELACIONES SOCIALES: LA COMPLEJIDAD HUMANA

Si, según se ha visto, los seres humanos resultan ser para Leopoldo Alas sumamente complejos, también lo han de ser, evidentemente, las relaciones sociales que se entablan entre ellos. En efecto, la palabra “complejidad”, que se ha venido repitiendo a lo largo de esta introducción, es clave para la comprensión de la obra clariniana, siendo dicha complejidad uno de los aspectos fundamentales de su gran modernidad. Según *revelan*, inconscientemente, los ojos de los dos egoístas amigos en *Cristales*, los profundos y auténticos sentimientos humanos —los del *alma*— no siempre coinciden con los (auto)proclamados por los individuos en cuestión, quienes se hallan, a sabiendas o no, psicológicamente escindidos entre lo expresado hacia fuera y lo experimentado —aunque muchas veces sin darse cuenta de ello— en las profundidades del fuero interno. Para empezar a apreciar el complejo tejido social que en muchas obras del autor se da habría que multiplicar *ad infinitum* las dualidades resultantes del choque entre dichos niveles.

Donde mejor se aprecia la importancia concedida por Alas a las relaciones sociales así como los diversos tratamientos estéticos que pone en juego para plasmar en literatura su peculiar visión de tales relaciones es en las dos novelas largas: abundante en detalles minuciosos —así como en personajes secundarios— la primera; escueta en ellos la segunda. Tengo la sensación de que tanto en ellas como en muchas narraciones clarinianas cuyos protagonistas están retratados dentro de un determinado ambiente social le faltan al autor, o bien las *palabras*, o bien la voluntad de estilo, para expresar mediante la ficción unas intuiciones acerca de aquellas tremendas verdades psicológicas y morales que, con la prudencia del escritor burgués de su épo-

ca, se limita a *insinuar*... Existían en el siglo XIX, claro está, ciertos códigos —ciertos modos de hablar y escribir— mediante los que la expresión verbal quedaba sumamente matizada y enriquecida, *códigos* de los que se aprovecharía Alas en su obra narrativa; pero se trata aquí de algo más profundo: de una visión original del individuo en cuanto entidad social que nuestro autor se atrevería sólo a *sugerir*, lo cual añade todavía una nota más a su gran modernidad artística. De ahí, también, la importancia del papel colaborador desempeñado a su vez por el lector. Volviendo a las dos novelas largas, las enmarañadas relaciones de la Regenta con nada menos que tres varones seguirán suministrando materia prima a los críticos literarios durante muchísimo tiempo, como también lo seguirá haciendo la —asimismo— enmarañada sociedad vetustense, que no deja de hacer valer su propio protagonismo en la obra. La —igualmente— problemática complejidad social de *Su único hijo*, en cambio, se sugiere mediante la condensación: en los detalles y en la presentación de las relaciones propiamente dichas, que resultan ser bastante inquietantes. Aquí tanto los triángulos sentimentales como los papeles sexuales no sólo se traslapan sino que están continuamente mutándose. Es una obra ambigua y sumamente perturbadora.

Como lo son, a su vez —cada una a su manera—, muchas narraciones breves del autor, que nos dejan, tras la lectura, con una sensación de profunda tristeza precisamente por el desajuste que en ellas se da entre los protagonistas y su entorno social. O sea, por la falta de entendimiento entre los seres humanos, que los relega, forzosamente, a vivir aislados, en su propia soledad. Solitarios eran Anita Ozores, Fermín de Pas y Bonifacio Reyes; también lo sería al final —pese a su culto de la amistad— el protagonista de *Cristales*. Solo está cada uno de los dos anónimos tísicos en *El dúo de la tos*; solos la protagonista de *La Ronca* y el crítico que venera; solo hubiera muerto el —más bien patético— protagonista de *El caballero de la mesa redonda*, de no haber sido por la caridad de “una vieja desdentada, fea, solemne y ridícula”; y sola murió también, al final de *El entierro de la sardina*, la pobre Cecilia Pla. En casos como estos deja bien claro Clarín que lo que a estos personajes les hace falta es no ya la *traidora* amistad, sino más bien el amor:

Don Ramón Baluarte era un hombre que había nacido para el amor —se lee al final de *La Ronca*—, y envejecía soltero, porque nunca le había amado una mujer como él quería ser amado. El corazón le dijo entonces que la mujer que le amaba como él quería era *La Ronca*, la de la fuga. ¡A buena hora!

Y decía suspirando el crítico al acostarse:

—¡El demonio del *sacerdocio*!

La carencia del amor y su consiguiente soledad es una constante en la obra narrativa de Leopoldo Alas, aunque no se excluye de ella, según ilustran a su vez cuentos como *Amor' è furbo* o *La reina Margarita*, algún que otro rayo de felicidad.

Menos mal.

CABEZA CONTRA CORAZÓN: DUALIDAD Y ESCISIÓN

Según venimos comprobando, la obra narrativa clariniana está caracterizada por una serie de contrastes y tensiones donde, en una dialéctica continua, dualidades de difícil o imposible conciliación coinciden con definitivas escisiones para crear así una sensación de desequilibrio e incertidumbre, de ambigüedad y duda, frutos estos de aquella complejidad que también se ha venido subrayando. Una de las áreas donde más se advierte tal dicotomía es en la dualidad que se da, tanto en el contenido como en el estilo —en el fondo y la forma—, de muchísimos relatos de Leopoldo Alas entre intelecto y sentimiento, entre cabeza y corazón. En la raíz de tales contrastes está, seguramente, una escisión esencial en la persona del propio autor, cuya enorme inteligencia ocultaría —por lo menos a la vista de sus enemigos— una extrema sensibilidad, escisión reforzada por otros rasgos de su personalidad, caracterizada de un lado por una brillantez intelectual y de otro por una aprensiva timidez. Tampoco desde el punto de vista físico —recordemos— era don Leopoldo Alas un hombre demasiado agraciado... Según se ha sugerido ya en el caso de *La mosca sabia*, desde muy temprano crearía protagonistas que, convertidos en *alter ego* suyos, le permitirían autorretratarse tras la máscara de la ficción. En efecto, tanto en aquella como en otras muchas obras narrativas suyas, se servirá nuestro autor del filtro —y la defensa— de la inteligencia para encubrir, tras la (auto)ironía, angustias e intimidades suyas que sin embargo palpitan en el fondo de tantos de sus textos.

Dicha enorme inteligencia, que se manifiesta en su obra de invención mediante la adopción frente a sus personajes de una perspectiva superior, perspectiva que hasta cierto punto recuerda la del protagonista/*autor* de *El diablo en Semana Santa*, introduce también un importante elemento de distanciamiento frente a ellos: en vez del punto de vista íntimo, de igualdad, tan propio del arte galdosiano, el de Alas se caracteriza siempre por un distanciamiento entre los personajes y su narrador, cuya actitud hacia ellos deter-

mina asimismo cuál será el tono del texto —satírico, irónico, tierno, compasivo, etcétera, todos ellos relacionados, claro está, con el complejísimo yo de su autor—. En las novelas largas se sirve este de una pluralidad de perspectivas, reflejo a su vez de las complejas relaciones sociales ahí retratadas: no trata el narrador a Anita Ozores del mismo modo que a don Álvaro Mesía; tampoco retrata de manera parecida a Bonifacio Reyes y a su esposa Emma Valcárcel... En ciertos relatos clarinianos se encuentra también una combinación de tonalidades —piénsese, por ejemplo, en los líricos pasajes introducidos dentro de la *comedia* de *El diablo en Semana Santa*; o bien en el cambio, desde la sátira hasta la compasión, que se produce hacia el final de *El caballero de la mesa redonda*—. En otros, sin embargo, no se desvía el narrador del tono adoptado desde el comienzo.

Muchos de estos narradores, así como ciertos protagonistas suyos, llegan a ser también, según se ha señalado, portavoces del autor. Los del temprano relato *Doctor Sutilis*, un *bildungsroman* en miniatura que, quizá por esa razón —y por lo que tendrá de testimonio personal—, jamás sería recopilado en volumen por el autor, constituyen un excelente ejemplo. Dirigiéndose directamente al “lector”, así como a los “poetas de imitación”, el narrador adopta desde el comienzo hacia su Pablo un tono de fina ironía tras el cual se percibe al mismo tiempo una actitud de comprensión... y hasta de identificación, sobre todo en los desengaños amorosos del joven protagonista. Y también en la venganza, al final, de este (ya) ex soñador, cuyas experiencias sentimentales pueden compararse con las de otro protagonista *intelectual*: el de *La mosca sabia*.

Con los años, y el aprendizaje vital que conllevan, logrará el autor inventarse máscaras ficticias menos transparentes, pero no por ello menos interesantes —piénsese, por ejemplo, en los protagonistas/autores de *Superchería* o de *Cuesta abajo*... Lo que ocurre es que las dualidades, y escisiones, se manifestarán de otro modo: en el tema de la amistad, por ejemplo (*Benedictino*, *Cristales*, *Dos sabios*...); en el del individuo dividido en el amor (Ana Ozores, Bonifacio Reyes, protagonistas de cuentos como *El Señor*, *Aprensiones*...); en otras luchas internas individuales (*Las dos cajas*, *Cambio de luz*, *Viaje redondo*, *Un viejo verde*...). La resolución de tales conflictos personales puede conducir, gracias a la renuncia o al sacrificio por parte de un atormentado personaje, a la paz y tranquilidad domésticas, la felicidad del hogar. Así soluciona Bonifacio Reyes los suyos al final de *Su único hijo*, como lo harán protagonistas de cuentos como *Cambio de luz* o *La reina Margarita*. Otros —la mayo-

ría— quedarán eternamente escindidos entre cabeza y corazón, siendo precisamente la *no* resolución de tales dicotomías el eje mismo de estas narraciones que re-crean, cada una a su manera, la fuerza, la energía y la tensión de dicho desenlace final, desenlace que termina, casi siempre, en algún tipo de frustración por parte de personajes que hayan querido complementarse, y encontrar una armonía vital, bien sea por medio de la amistad, o bien a través del amor.

EL PODER DE LA PALABRA: LA RE-CREACIÓN EMOCIONAL

Existe por otra parte en la narrativa clariniana, tal como en su autor, una interdependencia entre cabeza y corazón, pues los sentimientos de este encuentran su expresión estética mediante una conjunción de fondo y forma lograda, tanto intelectual como intuitivamente, por aquella. Todo ser humano es capaz de sentir, pero sólo unos cuantos privilegiados poseen el don de la poesía, cuya materia prima, las palabras, está almacenada en el cerebro del escritor, esperando emerger, en combinaciones infinitas —según el misterioso proceso de la creación literaria—, para quedar inscritas luego sobre una hoja de papel. En la obra de invención de Leopoldo Alas, uno de los grandes estilistas —recuérdese— de la lengua castellana, no sólo se re-crean, mediante el poder de la palabra, sentimientos y emociones de personajes de ficción, sino que se estimula a la vez en los lectores mismos una re-creación emocional subsidiaria, inspirada en gran parte en su propia identificación con lo que, todavía en otro proceso de re-creación, van leyendo.

Nos encontramos, pues, frente a otra dualidad en la obra de Leopoldo Alas: la que se establece, implícitamente, entre personajes suyos y el lector. Ya se ha referido al papel activo —de colaborador— desempeñado tanto por el lector vivo como por ciertos lectores ficticios, según queda ilustrado tanto en el pasaje acerca de la “parte material, el teatro” del cuento *Rivales* citado en el apartado de este estudio dedicado al tema teatral, como en el acto mismo de la lectura que, mediante un proceso paralelo al de las tentativas de seducción del falso escritor Víctor Cano, alias Flórez, va llevando a cabo por su parte la discreta protagonista del relato. Los niveles establecidos en el texto son múltiples: el lector del relato clariniano es invitado por el narrador en primera persona —un “yo que tengo prisa”— a redondear el texto, inventándose los “párrafos de filosofía poética” que “ante las decoraciones de bos-

que y marina *propias* del caso” le va diciendo Víctor a Cristina, o sea, es invitado a *re-crear*, sirviéndose de su experiencia e imaginación, su propia versión de lo ocurrido; estos, por su parte, también están realizando, cada uno por sí solo, sendas *re-creaciones* paralelas que se oponen entre sí —una falsa seducción, recitando “con fogosa elocuencia las teorías metafísico-amorosas de su penúltima *manera*”, él, y ella, una fervorosa lectura del que resultará ser el último libro (y *manera*) de dicho autor—. Al final, cuando se entera Cristina de la terrible hipocresía del pérfido don Juan, en su pálido rostro:

se pintó un gesto de dolor y repugnancia, de desengaño insoportable; y la dama seria, noble, de alma sincera, dando algunos pasos para alejarse, dijo con voz muy triste:

—Lo siento.

Y el lector, orientado ya por el *apresurado* narrador, ¿acaso no termina viendo en su propia —simbiótica— *re-creación* de esta última escena al mismo tiempo un trágico desenlace teatral?...

Las emociones re-creadas por Leopoldo Alas en sus relatos reflejan, claro está, relaciones personales experimentadas por personajes que se interrelacionan dentro de un determinado ambiente social, relaciones que gravitan en torno a dos sentimientos fundamentales y sendos contrarios: la amistad, contrarrestada por la envidia, y la antítesis del odio, que es el amor. No sólo hacen sufrir a quienes los experimentan sino que provocan en ellos reacciones también opuestas, y a veces entrelazadas: o bien, una búsqueda, o bien, una huida. Vaivenes de este tipo, bien ilustrados en *Rivales*, se pueden ver desde muy temprano en la obra narrativa de Alas. Por ejemplo, el infeliz protagonista de *Novela realista*, tras buscar en vano “resucitar la muerta poesía del corazón”, opta al final por la huida en el suicidio. También anuncia que quiere matarse, “por instinto de conservación” tras un desengaño amoroso, el narrador canino de *Kant, perro viejo*, quien huye con su (cornudo) amo hacia tierras americanas. Huye de su mujer —suicidándose— en *La perfecta casada*, don Autónomo, “el redentor de los célibes”; huirá el protagonista de *Zurita* —“el eterno José”— de una serie de hembras tentadoras; y acabará huyendo en un momento dado el de *El entierro de la sardina* de los “ojos humildes” de Cecilia Pla...

A veces elabora el narrador en detalle los sentimientos y emociones de personajes como estos; otras veces, no. Pero siempre crea en el lector una sensación de participación —y consiguiente *re-creación*— emocional. Veamos a

continuación un ejemplo de uno y otro tipo de elaboración. *Desengañado* ya el protagonista de *La mosca sabia* acerca de la verdadera identidad de su amada, la *mosca vomitoria*, y sin poder por ello dejar de quererla, busca en la ciencia no ya “la verdad, sino el consuelo”, y tan inmensa es su desolación que ni siquiera lo encuentra en la poesía: “Perdida en el mar del pensamiento —confiesa—, cada vez que me engolfo en sus olas, las olas me arrojan desdeñosas a la orilla como cáscara vieja”. En este estado de desamparo, y sin “el valor material” para darse la muerte, lo único que espera es que se la dé su amo... Al leer esta bellísima re-creación poética de dicho sentimiento, en palabras pronunciadas por un insecto tan poco atractivo, el lector del cuento, que seguramente ha experimentado parecidas emociones como son las de la *ceguera* de la atracción, seguida del *desengaño* ocasionado por la razón y de nuevo, con más fuerza aún, la *locura* que es el amor, llega a sentir a su vez, de modo paralelo, lo referido por la enamorada mosca. En el segundo caso, *El viejo y la niña*, el lector ha de imaginarse por sí solo las “cosas que dejaban atónita a la niña” que le diría una tarde don Diego, su viejo e imprudente amigo: “Nosotros —dice el narrador— tenemos más prisa y menos reparos, y tenemos que decirlo todo en pocas palabras”. El poder de la palabra consiste aquí en lo sugerido, en lo *no* dicho que, sin embargo —por pertenecer a la experiencia universal—, es bien capaz de imaginarse el lector:

Consistía la cosa —se lee ahí— en confesarse mutuamente, sin reserva de ningún género, lo que cada cual pensaba y sentía y había pensado y sentido acerca del otro; lo malo, por malo que fuere, lo bueno por bueno que fuera también. Y después, como si nada se hubiera dicho. No debía ofenderse por lo desagradable, ni sacar partido de lo agradable.

Si a consecuencia estaba la chica “como la grana; sentía calentura; había comprendido y sentido la profunda y maliciosa voluptuosidad moral, es decir, inmoral, del juego que el viejo la proponía”, es resultado de su reacción a posteriori, referida un poco más adelante (“... después de parecer de púrpura, se quedó pálida, se puso en pie, quiso hablar y no pudo. Dos lágrimas se le asomaron a los ojos...”), entenderá el lector *por qué*. En eso consiste el pecado: el del *pecador* ficticio, y el de su cómplice *voyeur*. En eso consiste, también, el poder de la (no) palabra.

ECOS Y REFLEJOS, DÚOS Y ESPEJOS:
UNA RETÓRICA DE LA (AUTO)COMUNICACIÓN

Hasta este punto se ha hecho hincapié, desde diversos ángulos, en cómo llega a *sugerir* Leopoldo Alas en sus obras de invención precisamente lo que en ellas no expresa explícitamente. En esto consiste, creo yo, uno de los grandes logros de su arte narrativa: en la *re-creación* estética y emocional de lo que denominaría Gonzalo Sobejano, acertadamente, “sentimientos sin nombre” (“Sentimientos sin nombre”). No hay, pues, nada absoluto; se trata, en cambio, de aproximaciones... De modo parecido se sirve nuestro autor de dualidades y dicotomías —de opuestos intencionales— para comunicarle al lector lo que de otro modo le queda a dicho receptor impreciso, y hasta ambiguo. Parece irónico que un acto de comunicación cuya materia prima sean justamente las *palabras* —el verbo—, resulte en efecto tan complejo, pero es así. El receptor ha de *traducir*, a su vez, lo entendido por él. La comunicación con otro, así como consigo mismo, invita por lo tanto a otras vías de expresión entre las que resaltan en la narrativa clariniana aquellas que implican expresamente los sentidos del oído y de la vista, captados no ya directa sino indirectamente: por medio de rebotes y reverberaciones, o sea, de ecos y reflejos —metáforas ambos de la eternamente frustrada aspiración de cada ser humano por superar su propia soledad mediante una unión imposible.

La antes aludida afición de Leopoldo Alas a la música, y a la ópera en especial, se percibe desde muy temprano —según ya se ha señalado— en su obra literaria: pensemos, por ejemplo, en el fragmento narrativo *La vocación* (*Vida y obras de un registrador de la propiedad*), en *El diablo en Semana Santa*, en *Amor' è furbo*, o en *Las dos cajas...* ¿Qué detalle acerca de su nuevo confesor *seduce* a Anita Ozores? ¿y qué recuerda de ella don Fermín? La voz de uno y otra. ¿Qué seducirá a Bonifacio Reyes? La de la cantante Serafina. La voz de la protagonista de *La Ronca* terminaría siendo su perdición. Los dos anónimos tísicos que cierta noche en *El dúo de la tos* encuentran un *intervalo* de breve *armonía* sentimental lo consiguen, no mediante las palabras sino más bien mediante la magia de un tenue *eco* musical. Otra *magia* —la invocada por el marido de la sonámbula Caterina en *Superchería*— también se prepara mediante una apelación al oído:

La voz de Foligno —se lee ahí— era de timbre suave, algo opaco. El tono, sencillo, afectaba naturalidad y modestia, como lo que iba diciendo

con facilidad agradable. Si hablaba de memoria, lo disimulaba bien, porque parecía que se *le veía* discurrir.

De modo parecido, como se ha visto en nuestro comentario del cuento *Cristales*, la mirada, o el cruce de miradas, desempeña desde muy temprano un papel comunicativo fundamental en la narrativa clariniana —piénsese, por ejemplo, en las innumerables escenas ubicadas entre balcones y calles, en *La Regenta* (Richmond, “*La Regenta* mirada y vista”); en las que tienen lugar dentro del Circo de Price en *Un documento*, o dentro del teatro en *Su único hijo*; en las silenciosas y sin embargo *elocuentes* miradas intercambiadas en *El Señor*; o bien en los múltiples *reflejos* re-creados en el tardío texto *confidencial* titulado, precisamente, *Reflejo*. A continuación de la escena de *Superchería* que se acaba de citar, leemos:

Terminado el discurso, acogido por la ignorancia ambiente con murmullos de aprobación, Foligno se sentó al lado de la Porena, las rodillas tocando en las rodillas. Cogió las manos de su mujer y permanecieron, clavados los ojos en los ojos, algunos minutos, como olvidados del concurso, absortos en aquella contemplación muda.

A Nicolás le parecieron, en aquellos momentos, dos amantes que se lo han dicho todo, pero que se quieren todavía. En la mirada de él, más fuerte, con cierto imperio de fascinación, no todo le pareció al filósofo fingido. Pensaba él: “Ahora esto acaso no sea más que farsa. [...] acaso hoy mismo se burlan de todos nosotros, gozando todavía en lo que se dicen con los ojos; acaso ganan el pan con los restos de una pasión silenciosa y soñolienta...”

Queda todo aquí *elocuentemente* misterioso: una comunicación insinuada, pera no más. Ni la logra *traducir* —y por lo tanto entender— el protagonista de dicha novela corta, quien la presencia; ni siquiera nosotros, el *público* lector de aquella escena a tres.

La *retórica* de la comunicación, sea esta con otro, sea consigo mismo, se basa, pues, en una apelación no sólo al entendimiento sino también a los sentidos, ante todo los del oído y la vista, que llegan a complementar —y hasta cierto punto a *perfeccionar*— lo expresado —así como lo *callado*— por las palabras. Hay dos textos clave que ilustran, cada uno a su manera, la trascendencia que alcanzan, dentro de la dicotomía que frecuentemente se establece entre la comunicación intelectual (la cabeza) y la que se efectúa mediante una apelación a las emociones (el corazón), los antes referidos sentidos. En el primero, el conocido relato titulado *Cambio de luz*, el sabio historiador del arte

y padre de familia don Jorge Ariel logra vencer sus dudas y alcanzar por fin la fe cuando, al quedarse ciego, descubre el poder de la música, medio de expresión de todos sus nuevos sentimientos:

Prefería entenderse con los suyos por música. [...] tenía dentro del alma otra luz, luz de esperanza, luz de amor, de santo respeto al misterio sagrado... La poesía no tiene dentro ni fuera, fondo ni superficie; toda es transparencia, luz increada y que penetra al través de todo...

En el segundo, titulado *Nuevo contrato* —una versión moderna, dialogada, entre el héroe del poema de Goethe y Mefistófeles, quien le habla “desde un fonógrafo”—, se presenta un dilema sin posible resolución donde no puede salir ganando ni la cabeza del angustiado sabio, ni su corazón: “Por arte del diablo, mía —le explica la voz de este—, tendrás en la cabeza la ciencia y en el corazón el sentir”. Obligado a elegir entre uno y otro, opta por fin Fausto por la “luz” de la verdad, donde se le revela que el “secreto de la realidad, el fondo del ser, el primer móvil es el amor. Amar, sentir, eso es todo”. Maldita ironía esta: ha quedado el filósofo, sin siquiera haber firmado el pacto, con su propio corazón convertido ya en... “¡Una piedra!” En casos como los antes referidos les toca desempeñar un papel activo de intérpretes tanto a los personajes receptores, dentro de los textos, como, fuera de ellos, a sus múltiples y variados lectores, a quienes hoy en día se sigue invitando a *re-crear*, cada uno a su manera, el arte poético de Leopoldo Alas.

LA HERENCIA CERVANTINA: TEMAS, PERSPECTIVAS, LOS PAPELES DEL LECTOR

Este último tema —el de la participación activa del lector en el acto mismo de la lectura y su consiguiente *re-creación*, independiente y personal, de lo leído— nos lleva, una vez más, al de las profundas huellas dejadas en la narrativa clariniana por la de Miguel de Cervantes, inventor de la *novela* moderna, cualquiera que sea su extensión. Leopoldo Alas era, como se sabe, un lector voraz, pero las obras literarias a las que volvería una vez y otra, entablando con ellas una relación particular, son los grandes clásicos de la literatura europea: *La divina comedia* de Dante, el *Fausto* de Goethe (así como la versión operística de Gounod) y la rica y variadísima obra de Cervantes. Alusiones explícitas a los primeros dos se encuentran a lo largo de la narrativa

de nuestro autor; la influencia que se percibe en ella de la obra cervantina, en cambio, aunque a primera vista menos evidente —y a la que me he referido más de una vez en el presente estudio—, resulta ser muchísimo más honda y compleja. Básicamente se puede dividir en dos áreas: alusiones y temas de raíz cervantina y el problematismo de la realidad, relacionado, claro está, con el papel activo que ha de desempeñar en la lectura el propio lector.

Las alusiones temáticas son tanto explícitas como implícitas. En *Los sábados de doña Quirotecas* (*Cuadros de la anarquía de las letras*), por ejemplo, el humilde marido de dicha señora se levanta “a la hora en que don Quijote salió de la venta”; al acostarse en su fonda tras sentir la fuerza de la mirada que le había echado la Duquesa del Triunfo al comienzo de *Un documento*, Fernando se acuesta pensando: “Allá va don Quijote; esta es la segunda salida...”; durante su primera participación en la función de sonambulismo, el protagonista de *Superchería* se siente “ridículamente cruel y Quijote de la verdad”; los viejos amigos Abel y Caín, en *Benedictino*, “merendaban casi todas las tardes como los pastores de don Quijote, a campo raso, y chupándose los dedos, en cualquier soledad de las afueras”; el protagonista de *El caballero de la mesa redonda* “hacía con la amistad, lo que don Quijote con la segunda celada: no la ponía a prueba”; y en el Prólogo a *Cuentos morales* escribe el autor que “a todas mis Dulcineas las he ido siendo infiel”... Además de Óscar, el narrador canino de *Kant, perro viejo*, hay varios otros personajes animales: el de *La mosca sabia*, el de *El Quin*, el de *El gallo de Sócrates*... La heroica búsqueda emprendida por la anciana protagonista de *Doña Berta* es profundamente quijotesca. Se desarrolla un complejo juego de teatro dentro de teatro en *Amor' è furbo*. Don Manuel Paleólogo, protagonista de *Bustamante*, anticipa la afición a la literatura, y sus efectos, sufridos por don Víctor Quintanar en *La Regenta*.

En efecto, donde más se percibe la influencia cervantina es en el tema de la locura, introducido muy temprano en la narrativa clariniana: “loco” se confiesa Flugel en *La vocación* (*Vida y obras de un registrador de la propiedad*); locos terminan el marido suicida de *La perfecta casada* y el protagonista de *El hombre de los estrenos*; la locura está presentada en toda su enorme complejidad en *Mi entierro* (*Discurso de un loco*); los protagonistas de *Las dos cajas* y de *Un grabado* afirman su cordura al final de sendos relatos: “—No tema usted —dice Ventura Rodríguez al pedirle al guarda del cementerio que entierre su violín al lado del ataúd de su hijito—; no estoy loco”; “—No tema usted —le dice en el segundo el doctor Glauben al narrador—; no estoy loco todavía, loco de atar, a lo menos”. Pero quizá donde de modo más cervanti-

no desarrolla Leopoldo Alas este tema es en el tardío relato *La fantasía de un delegado de Hacienda*, cuyo protagonista, don Sinibaldo de Rentería, se caracteriza por una “imaginación loca” que recuerda claramente la del Ingenioso Caballero de La Mancha. Tanto la escisión mental que padece como el proceso según el cual se manifiesta se refieren al comienzo:

Dividía la vida en dos partes: de un lado los expedientes con toda su horrible realidad, apremios y embargos inclusive: de otro lado *la loca de la casa*, que hacía vivir a don Sinibaldo en perpetua novela interior, en continua *hipótesis histórica*. Porque él llamaba así a su manía invencible.

“En la *hipótesis* —empezaba a pensar— de que yo fuera esto y lo otro, y me sucediera tal cosa...”

Y seguía imaginando aventuras, incidentes, episodios, lugares, diálogos, actitudes: en fin, creando un mundo en que se enfrascaba, y a poco, ya tomaba por el único positivo. Esta transformación de la *hipótesis* en soñada realidad era involuntaria.

Tras este *diagnóstico*, seguido de algún ejemplo, concluye el narrador con el siguiente toque de humor:

De su embelesamiento, de su universo fantástico, solía sacarle a don Sinibaldo algún encuentro brusco con... una esquina, o un positón de un mozo de cordel; y el soñador volvía al triste mundo de los demás, exclamando:

—Animal, ¡mire usted por dónde anda!

Sin ver que, por andar él por los espacios imaginarios, era por lo que le pisaba un humilde gallego. De esto hay mucho en la vida, y también en el *Don Quijote*, al que la vida tanto se parece.

Realidad y fantasía se combinan en la narración propiamente dicha, que tiene lugar en la playa de un balneario del norte y cuya acción, con elementos *transformados* a su vez metafóricamente por el autor en una evocación de la mitología griega, recuerda asimismo ciertos detalles de *Novela realista* así como de *Rivales*. Son muchos los niveles, pues, de esta compleja y entretenida historia cuyo final nos devuelve firmemente al de la literatura y su finalidad: “¡Pero qué novelero es usted”, le dice al *comprenderlo todo* la señora del fallado naufrago —su *Dulcinea*—, a quien don Sinibaldo había llegado a *soñar* brevemente como su propia esposa... y hasta como su viuda. Y le miró “con ojos muy compasivos”—con una de esas miradas clarinianas que tan elocuentes son: “Sí, miró de arriba abajo, sin disgusto, a su... *segundo difun-*

to". A lo que concluye irónicamente, consciente de su papel, el narrador: "No hay novela, por idealista que sea, que no tenga algo real".

La cuestión del perspectivismo y de la lectura como acto individual basado en la interpretación que hace cada lector de un texto literario es más complicada. Se ha aludido repetidas veces a lo largo de estas páginas al lector activo, tanto el de la obra clariniana como el lector ficticio que, como personaje, establece con los textos que lee una relación personal: piénsese, por ejemplo, no sólo en los protagonistas de las novelas largas, Ana Ozores y Bonifacio Reyes, sino también en los de *La mosca sabia*, *Un documento*, *Rivales*, *La imperfecta casada* o *El frío del Papa...* El texto mismo constituye en sí, pues, una especie de *realidad* problemática, como lo es su *realización* ulterior: su recepción, mediante el acto de la lectura por parte del lector, sea este —repito— ficticio o bien de carne y hueso (ese lector, dicho sea de paso, a quien se dirige directamente tantas veces en la narrativa de Alas el propio narrador). Si a esta problemática relación entre el texto y su receptor se suma la que asumen ciertos personajes clarinianos con elementos de su propia existencia se puede apreciar una mayor complejidad estética que nos lleva directamente al tema cervantino de realidad y fantasía, tema asociado, en ciertos casos, con el de la locura. Todo ello irá unido, dentro de la trayectoria literaria de nuestro autor —o sea, desde mediados de la década de los setenta hasta el año de su muerte—, a su propia trayectoria vital a lo largo de dicho cuarto de siglo, combinación esencial que refleja la profunda interrelación que se da en el caso de Leopoldo Alas entre vida y literatura —rasgo este, también, de su gran modernidad.

La ambigüedad, rasgo esencial del problematismo, se introduce pronto en la obra clariniana, empezando con las antes aludidas confusiones narrativas del temprano fragmento *La vocación* (*Vida y obras de un registrador de la propiedad*). ¿Existe de verdad el narrador insecto, protagonista del autobiográfico relato *La mosca sabia*, o es sólo una quimera creada por la fantasía del somnoliento visitante y narrador humano? ¿Es *El diablo en Semana Santa* un cuento auténticamente fantástico, o se puede interpretar como una especie de obra teatral con efectos especiales? ¿Está realmente loco el —también— autobiográfico narrador de *Mi entierro* (*Discurso de un loco*), o puede verse en su relato una especie de sueño —o más bien, pesadilla— ocasionado por su estado de borrachera? Se ha referido ya al ingenioso juego teatral de realidad y fantasía con que termina otro relato del mismo año que este último, *Amor' è furbo*, pero donde empiezan a asomarse ambigüedades más serias —hasta

podríamos decir, más oscuras— es en la narrativa inmediatamente posterior: las dos novelas grandes y muchas de las obras de invención publicadas por Alas a lo largo de los últimos tres lustros de su vida.

¿Ambigüedad en *La Regenta*?, preguntarán los defensores del realismo, o hasta del naturalismo, de dicha novela... Pues, pese a dichos rasgos estilísticos, resulta ser al mismo tiempo esta obra maestra bastante problemática desde muchos puntos de vista: los desconcertantes triángulos amorosos, por ejemplo; o bien el papel desempeñado dentro de la novela por unos cuantos personajes secundarios que, tras alcanzar en ciertos capítulos un notable protagonismo, casi desaparecen luego del escenario; o bien la eterna —e inquietante— cuestión de quién es, verdaderamente, el protagonista (o los protagonistas) de la novela... De este trasfondo recóndito se intuye lo que sólo se me ocurre denominar la maravillosa, y hasta *perfecta*, imperfección de una obra que, a base de tensiones internas como estas, quiere hacer lo imposible: re-crear en un espacio literario limitado (aunque no tanto) las —también— imperfecciones de una sociedad. Algo, como un maridaje de fondo y forma, que lograría —tal vez inconscientemente— el novato novelista. El malestar e incertidumbre producidos a veces en el lector por dicha novela se multiplican por mucho en *Su único hijo*, versión sombría, compleja e *imperfecta*, según ya se ha anticipado, del alegre *Amor' è furbo*. Los complicados enredos y trueques de identidad, junto con el carácter confuso del protagonista, los súbitos vaivenes en el desarrollo argumental y los cambios de tonalidad, producen en el lector una sensación continua de desasosiego y hasta de incompreensión. Se nos oculta aquí mucho más de lo que se nos indica, lo cual nos produce asimismo una cierta frustración. Junto con todo esto está la ambigüedad básica —el problema de la paternidad del recién nacido— del título, y de la novela misma. Estamos plenamente, pues, en territorio cervantino...

Por aquel entonces, o sea, con la publicación de su segunda y última novela larga, había superado por fin Leopoldo Alas aquella larga y angustiosa crisis a la que varias veces en el presente estudio se ha hecho mención: una crisis que no sólo resultaría en el abandono por parte del autor de una proyectada trilogía de novelas sino que vería también la publicación de unos textos narrativos, acabados y sin acabar, caracterizados, cada uno a su manera, por lo problemático: una primera versión de cuatro capítulos de *El caballero de la mesa redonda*, que sólo completaría —cambiando el tono— una década después; el largo, personalísimo y enigmático fragmento *Cuesta abajo*; *Cuervo*, texto que algunos críticos creen acabado y otros —incluso la que este estudio firma— consideran que

no; la escurridiza novela corta *Superchería*; y —donde más claras huellas deja— la conmovedora historia titulada *Doña Berta*, cuya protagonista —con una fe parecida a la de Bonifacio Reyes—, cree firmemente en la heroica muerte de su desconocido hijo según se lo había contado el artista que la había retratado.

Después de *Doña Berta*, publicada el mismo año que *Su único hijo*, nuestro autor parece haberse serenado... por lo menos, a juzgar por el contenido, así como por la extensión, de los relatos que le quedarían por escribir, algo que hizo dejando ahora muy pocos *in media res*, o sea, sin concluir. Y dejando atrás —¿cansado? ¿desengañado, quizá?— sus frustrados proyectos novelísticos: no sólo el de la malograda trilogía sino también un potencial universo narrativo, igualmente inabarcable, cuyos ecos se oyen en relatos, y sobre todo fragmentos narrativos, de los años de aprendizaje. De este irrealizado *mundo* ficticio sólo nos quedan vestigios: el caricaturesco personaje de Doña Quirotecas, por ejemplo, que aparece primero en *Cartas de un estudiante (Las literatas)*, luego en *Los sábados de doña Quirotecas (Cuadros de la anarquía de las letras)*; los perros de esta, Faón y Safo, descendientes de “una rusa de lanas finas blancas mezcladas de café con leche”, pareja que se ve reducida a la mitad cuando el sufrido marido de la dueña y “el encargado de conservar sus encantos”, hartándose de las dificultades que tenía con el tocado de Safo, la tiró por la ventana, cosa que ocurriría después de que dicha perra diera a luz a Óscar, protagonista de *Kant, perro viejo*, quien dice haber nacido “de los amores incestuosos de Safo y Faón, perros oriundos de Rusia, de larga y ondulante cola, de rizada lana blanca con manchas de café con leche. Safo era la madre —aclara— y Faón el hijo; de modo que mi madre era mi abuela y padre mi hermano”. (Problematismo de otro tipo...) En la repetición de detalles como estos, así como en nombres de personajes que aparecen en textos distintos, se sugiere todo un amplio universo literario —el comienzo de una especie de *comedia humana* propia— que erraba ya, en un estado fragmentado, por la imaginación del joven escritor: un universo anticipado, dicho sea de paso, por el que había creado el joven Alas en su *periódico humorístico, Juan Ruiz*.

Después de *Doña Berta*, repito, se efectúa un importante cambio en la narrativa clariniana, cambio consciente a cuyas raíces alude el autor en su Prólogo a *Cuentos morales*. De dicho texto quisiera citar aquí el penúltimo párrafo, que me parece especialmente revelador:

He hablado tanto de mí mismo —dice ahí— y tan poco de *intereses literarios*, porque la razón de ser de mis cuentos como son, se funda en *cosas mías*, no en influencias ni propósitos escolásticos.

De aquí en adelante se evidenciará lo problemático en los relatos clarinianos de un modo más conciso, y en muchos casos más intelectual. Pensemos en las luchas internas de los protagonistas de *Cambio de luz* y de *Rivales* (ambos recogidos en el volumen *El Señor y lo demás, son cuentos*); en la del protagonista del relato tan citado ya *Cristales*; en la premisa —y resolución— del cuento que da el título al volumen *El gallo de Sócrates*... “La razón de mis cuentos —había escrito su autor— se funda en *cosas mías*”... Su otra entera, tan fluida, tan inquieta e inquietante, constituye un fiel reflejo, creo yo, de su autor, cuya deuda al del *Quijote* no puede dejar de percibirse a lo largo de ella.

II. LECTURAS

INDAGACIÓN SOBRE EL ARTE NARRATIVO: TANTEOS PERSONALES

En esta segunda parte del presente estudio introductorio, vamos a aplicar algunas de las reflexiones de tipo estético desarrolladas en la primera a unas cuantas narraciones representativas, comentadas ahora dentro del contexto cronológico de su creación así como, en el caso de varias de ellas, de su recopilación posterior en volumen por el autor. Se trata, pues, de acercarnos desde otro ángulo al arte narrativo de Leopoldo Alas, proceso que nos permitirá llenar algunos huecos y, ante todo, ordenar hasta cierto punto los abundantes materiales tratados hasta aquí.

De la veintena de relatos y fragmentos narrativos publicados entre 1876 y 1881 en la prensa del día, seis fueron recogidos por Alas en el libro heterogéneo titulado *Solos de Clarín*, uno de ellos encabezaría el volumen *Pipá*, otro se incorporaría en el libro titulado ... *Sermón perdido (Crítica y sátira)*, y los demás quedarían sin recopilar hasta años después de la muerte del autor (véase Richmond, “Introducción” a los *Cuentos completos*). Muchos de ellos —no todos, desde luego— reflejan las vivencias experimentadas en la corte por nuestro joven periodista y estudiante asturiano, doctor en Derecho en 1878, quien, casado en el verano de 1882 con Onofre García Argüelles, se trasladará ese otoño a residir en la ciudad de Zaragoza. Aquella larga estancia madrileña constituiría para él una época de aprendizaje desde muchos puntos de vista: el de la formación profesional, tanto universitaria como

periodística; el de su propio perfeccionamiento como escritor; y, según atestigua el imprescindible documento que son sus cartas a José Quevedo, el de importantes experiencias sentimentales (García Sarriá). También en el área de la creación literaria es esa una época de tanteos cuyo antes referido fruto refleja el creciente dominio por parte del novicio autor del arte narrativo.

Empezarán a manifestarse en él entonces aquellas características a las que se hizo alusión en la primera parte de este estudio, siendo el autor desde el comienzo consciente de sí mismo en cuanto narrador. En la continua pugna, tanto interna como externa —o sea, tal como se irá manifestando en su obra de invención—, entre lo crítico, intelectual y ostensiblemente *objetivo*, de un lado y, del otro, lo sensible, sentimental y *subjetivo*, no dejan nunca de afirmarse las voces aquellas, pues por mucho que llegue a simpatizar Leopoldo Alas con ciertos personajes suyos desvalidos e infelices, no por ello renuncia a juzgar al mismo tiempo cualesquiera elementos ajenos o bien circunstanciales que de algún modo puedan influir en semejantes casos. En el fondo Alas es y seguirá siendo siempre un moralista. A dicha dicotomía habría que añadir el amplio conocimiento que como crítico literario y ávido lector tenía de las corrientes estéticas de la época en que le tocó vivir y escribir, corrientes que influirían asimismo en sus propias ficciones. El resultado de la combinación de todos estos factores será una obra narrativa brillante, inquieta, a veces angustiada, que en ningún momento se puede desprender del yo de su autor: una obra que perpetúa en forma estética el continuo diálogo que mantenía consigo mismo, así como con sus amigos, enemigos y público lector, el propio Clarín. Esta personalísima y compleja relación del escritor con su creación, en la que buscará desde la expiación hasta el consuelo, constituye un rasgo más de su gran modernidad.

Los tanteos literarios de Leopoldo Alas durante esta primera época están caracterizados por una continua indagación, de inspiración intelectual así como íntima, sobre el arte narrativo, proceso mediante el cual irá él transformando en obras de invención cada vez más logradas sus propias experiencias e intuiciones. Dicho proceso es lento y, visto desde la perspectiva de hoy, no debe de haber sido fácil, sobre todo porque se trataba del autoaprendizaje de un escritor autónomo y sumamente original que, pese a sus muchas relaciones sociales, conocía a fondo las angustias de la soledad. Inquietudes y ansiedades que quizá se le ocurría *ocultar* tras personajes-tipos, disfrazados a veces hasta de animales y retratados mediante una punzante ironía: hombres malogrados, literatas hombrunas, sabios engañados, mujeres adúlteras, militares apuestos,

jóvenes ligeras, etcétera. En efecto, la nota constante de estos relatos resulta ser el desengaño, sentimiento cuya autenticidad late debajo de personajes más bien genéricos. Vista desde esta perspectiva, gran parte de la obra narrativa clariniana de la primera época está relacionada no sólo con las ideas del autor sino —y ante todo— con sus emociones, constituyendo así, en forma de *espejo* literario, una especie de educación sentimental suya.

Representativo de la narrativa clariniana de esta época es el relato *Doctor Angelicus*, aparecido en la prensa en 1881 y recogido póstumamente en el volumen *Doctor Sutilis*. Es el tercero de tres cuentos —cada uno, dicho sea de paso, mejor elaborado— que llegarían quizá a constituir en la imaginación de su autor una especie de conjunto: el antes referido *bildungsroman* en miniatura que da título a esta última recopilación; *El doctor Pértinax*, satírico retrato de un solitario ateo en el momento de su muerte; y el que nos ocupa ahora. Tres retratos psicológicos de *sabios*: formándose una ingeniosa filosofía vital el primero; soñando la verdad de lo que ha sido su vida el porfiado filósofo segundo; y abriéndose los ojos a la verdad de la suya el ingenuo tercero (tienen estos dos últimos, dicho sea de paso, bastantes rasgos cervantinos). Tres cuentos de aprendizaje acerca de la vida, de la eterna pugna entre cabeza y corazón, de (auto)engaño y de desengaño... Lo que los diferencia, sin embargo, es el tono, siendo los dos primeros de una ironía áspera que en el tercero se matiza con la introducción de un sentimiento de patetismo que, pese a ser disfrazado por el humor, llega a ser sumamente conmovedor. *Doctor Angelicus* es un texto maduro que por un lado pone fin a esta primera época de aprendizaje literario de Leopoldo Alas y por otro abre el camino hacia la complejidad y madurez de la siguiente.

Nos encontramos aquí ante una manifestación temprana de dos temas que serán recurrentes —y a veces complementarios— en la obra clariniana, sobre todo la de la primera época: el del sabio enamorado de una mujer frívola, sea esta, según ocurre en *La mosca sabia*, un mero capricho afectuoso, o sea, como pasa en *Kant, perro viejo*, su legítima —y adúltera— esposa; y el tema del viejo y la niña. Son relaciones de desigualdad donde prevalecen no sólo las diferencias de intereses entre los personajes sino también la ceguera emocional ocasionada por un exceso de erudición (y una carencia de experiencia sentimental...). No pasan de ser tipos los personajes. El filósofo don Pánfilo Saviaseca; Eufemia, la niña bonita con quien se casa; y el primo de esta, el alférez de ingenieros Héctor González, constituyen el triángulo principal, al que habría que sumar dos cómplices, relacionadas ambas con aque-

lla: su tía casamentera, responsable en parte de la desigual unión, y Merlina, la galguita de la joven que desempeñará al comienzo y al final del relato un papel primordial. Un narrador en primera persona actúa al comienzo como *intérprete* de la ingenua esposa, cuyas reflexiones acerca de su marido —una serie de preguntas retóricas, recurso utilizado ya por el autor, aunque con menos habilidad, en *Doctor Sutilis*— chorrean ironía. Tal énfasis en el estilo es fundamental, pues poco importa en este texto la tensión argumental —bien sabe el lector cómo suelen acabar tales matrimonios desiguales...

Lo importante no es, pues, el *qué*, sino el *cómo*: la gracia con que lo refiere el narrador, quien recalca precisamente lo que tiene de eterna y universal esta breve historia ejemplar. De ahí las alusiones literarias: al neotomismo, movimiento filosófico moderno inspirado en las doctrinas de Santo Tomás de Aquino (el *Doctor Angelicus*) que se desarrolló a partir del siglo XIX; a la filosofía pura de Kant, que constituye un contraste con las consideraciones prácticas de la vida de don Pánfilo (cuyo nombre de pila, dicho sea de paso, está esclarecido al final); al mágico Merlín, de donde proviene el de la *(des)encantadora* canina; al pecado original bíblico; a los amantes dantescos Paolo y Francesca... Lo dicho hasta aquí da sólo una idea de los múltiples niveles de lectura que ofrece el cuento cuyo protagonista, según ya se ha anticipado, tiene un claro parentesco con el de la gran novela cervantina:

Y así como Don Quijote averiguó al cabo —se lee al comienzo del tercero de los cinco capitulillos— que este, y no otro, era el nombre significativo que convenía a la altura y calidad de sus proezas, Pánfilo entendió que Eufemia se distinguía por un delicadísimo gusto, que la inclinaba a lo más espiritual y sublime, a la quintaesencia de los afectos sin nombre, cuyos matices jamás traducirán las Bellas Artes, ni la más profunda armonía, ni la lírica mejor inspirada.

Eufemia resulta ser, pues, su Dulcinea: la invención de su fantasía de escritor.

Porque nuestro héroe es, ante todo, escritor: de un diario inédito, citado —y parafraseado quizá, también— por el narrador así como de una obra filosófica titulada *Eufemia. Investigaciones acerca de la dignidad y finalidad racional de la vida humana*, etcétera, obra maestra inspirada en su musa y mujer, que, según él, “iba a ser inmortal”. Se recrea, en el cuento, el proceso de escribir de uno y otro texto, lo cual multiplica, irónicamente, las perspectivas narrativas del relato mientras que enriquece, y humaniza, al mismo tiempo sus múltiples

niveles emocionales. Es cómico el cuento, por supuesto, pero es también conmovedor, sobre todo al final, cuando, al ver por fin el desgraciado y cornudo filósofo la *luz* de la verdad, cae de repente enfermo de una dolencia que, de ahí en adelante, le haría verlo todo “de color de rosa”, enfermedad científicamente *real* que recalca sin embargo la *fantasía* que, como a Don Quijote, le hace falta para sobrevivir.

¿Y la ironía final? Es en esta época un recurso característico del autor (piénsese, por ejemplo, en *La mosca sabia*, *El diablo en Semana Santa*, *La perfecta casada...*), recurso al que tal vez apelara para ocultar algún que otro sentimiento suyo más profundo...

TRANSEÚNTES DE LA VIDA: EL DESARROLLO DEL RETRATO

Los relatos recopilados por Alas en el volumen *Pipá*, anteriores todos —como al fecharlos dejará bien claro su autor— a *La Regenta*, reflejan frente a los de la primera época una densidad narrativa que claramente va preparando el camino para dicha extensísima novela, tan polémica en su día como consagrada en el de hoy. Son más largos los textos, más detallados, con personajes mejor elaborados tanto en lo interior como en lo externo. Con ellos da Leopoldo Alas un paso enorme en el arte del retrato novelístico, materia prima —recuérdese— del universo social de esa novela larga. Caracterizadas por una asombrosa madurez y variedad de tonos, las narraciones recogidas en *Pipá* encarnan en su conjunto la transición —o puente— por parte de nuestro autor entre una época de aprendizaje literario y otra de plenitud novelística. Preparado con esmero, el contenido final del libro quedaría ensanchado, según ya se ha señalado en el presente ensayo, por tres textos de raíces costumbristas —*Avecilla*, *Bustamante* y *El hombre de los estrenos*—, de los cuales los dos primeros fueron publicados previamente en la prensa bajo los respectivos títulos colectivos de *Los transeúntes* y *Los transeúntes II*, vestigios, sin duda, de todavía otro proyecto narrativo abandonado... En efecto, *transeúntes* son —como ya se ha sugerido en este estudio— muchísimos personajes clarinianos: transeúntes, tanto en el tiempo como en el espacio, en sendos *viajes* de la vida. Así lo fueron los grandes héroes épicos, desde los de la *Ilíada* y la *Odissea* hasta Don Quijote de La Mancha... Y así lo sería, a su modesto modo, el perpetuo estudiante (hasta *ganar*, por fin, una cátedra de Psicología, Lógica y Ética) y “eterno José” Aquiles Zurita, *héroe* de la espléndida narración

—entre cuento y semblanza costumbrista— con que *remata* Leopoldo Alas su primera colección de ficción.

De que tal colocación fuera exigida por el propio autor deja constancia una carta a su editor Manuel Fernández Lasanta, donde especifica el orden del contenido, estipulando ante todo que lo encabezara el relato *Pipá* y que lo finalizara *Zurita* (Blanquat y Botrel 20). Aunque desconocemos las razones específicas detrás de dicha exigencia, es bien probable que, además de querer realzar la importancia que tenía para él aquel temprano relato —a la fecha de su composición (“Oviedo, 1879”), su texto narrativo más ambicioso—, quisiera cerrar el volumen con el último redactado por él a la sazón (“Oviedo, 1884”), aunque también pudo haber detrás de tal elección razones estéticas substanciales entre las que figuraría, claro está, la soberbia calidad literaria del cuento. Todavía existen otros posibles motivos que habrían influido, siquiera inconscientemente, en esa decisión de Alas: entre los cinco relatos del libro fechados en Oviedo (los dos restantes están fechados en Madrid y otros dos en Zaragoza), son los únicos cuya acción está ubicada —enteramente en el caso de *Pipá*; al final en el de *Zurita*— en el norte de España, lo cual otorga al conjunto del volumen una armonía geográfica que, vista desde la perspectiva de las vivencias de su *transeúnte* autor a lo largo de aquellos años, podría considerarse una especie de *viaje* de ida y vuelta simbólico a la patria chica, viaje literario cuyo paralelo vital —incluida la antes referida estancia en Zaragoza— de algún modo encontrará asimismo su reflejo en el conjunto del volumen (véase Richmond, “Conexiones temáticas”). Es más: según consta en la primera parte de su *Folleto literario IV. Mis plagios*, la detallada *autodefensa* de una —entonces— notoria acusación dirigida a nuestro autor por el acerbo crítico puertorriqueño Luis Bonafoux, *Aramís*, tanto la figura de Pipá como la del protagonista del último relato están tomadas del natural:

Mi Aquiles Zurita —escribe ahí— es un caballero tan honrado como sencillo, que vive, y no lejos de mí y no puedo nombrarle por mil razones; esto poco puedo decirlo, porque supongo que él no leerá papeles míos de vaga y amena literatura; pero dar más señas es ilícito. El profesor de mi cuento existió también, y el chiste, o lo que sea, de “lo que es conocimiento en Valencia”, es rigurosamente histórico.

También tendrían uno y otro relato una relación concreta con *La Regenta* (cuya escena de teatro, dicho sea de paso, también defiende Clarín en ese ensayo de contestación a las imputaciones de Bonafoux), pues volverá a apare-

cer en esta novela larga, con más edad, el personaje de Celedonio, gran enemigo de Pipá, y en las alusiones en los capítulos V y XI a un cierto catedrático de Psicología, Lógica y Ética muy conocido en Vetusta por su experticia en los embutidos así como en la pesca y en los mariscos, puede haber un eco de Zurita, en cuyo caso pertenecerá, pues, a uno de aquellos antes aludidos secretos *universos* literarios del autor...

En el retrato biográfico del *filósofo* Aquiles Zurita se subraya, como ya se había hecho —con una ironía menos compasiva— en el de don Pánfilo Saviaseca, el contraste que se da entre las ideas y la práctica, entre la sabiduría y la vida concreta, entre la eterna búsqueda de una felicidad tan imposible como ideal y el disfrute del momento actual. La *ceguera* del doctor Pánfilo es la del viejo y solitario malcasado; la del avariento Zurita, cuya trayectoria vital le lleva, en una perpetua búsqueda y huida, desde Guadalajara, a Oviedo, a Valencia, hasta Madrid, donde le encontramos al comienzo del relato empezando sus estudios universitarios, hasta por fin, a sus cuarenta años, al “Instituto de Lugarucos, pueblo de pesca”, la ceguera de Zurita, digo, es muchísimo más compleja tanto desde el punto de vista intelectual y espiritual como desde el sexual. Hijo de un padre que, como Bonifacio Reyes, había sido amanuense —actividad caracterizada precisamente por la carencia de originalidad—, nuestro protagonista es, también, imitador: un discípulo medio ciego de renombrados maestros y corrientes filosóficas como, según ocurre durante su época madrileña, la del krausismo... del que sólo por una muy oportuna eventualidad se desengañará. Paralela a su lenta educación *filosófica* va la sentimental: una serie de tentadoras hembras que, como las sirenas de Ulises, tratan de seducir al tímido y distraído *héroe* burgués. De la última, doña Tula, la patrona de una casa de huéspedes de Lugarucos, “Lucrecia Borgia de aperitivos eróticos” cuyo *ars amandi* consistía en “muchos perfumes en la ropa, mucha mostaza y muchos y muy buenos mariscos”, también terminaría huyendo... para hacerse célebre, luego, en el pueblo por sus calderetas y, como otros *héroes* clarinianos, por sus borracheras (piénsese, para dar sólo un ejemplo, en el director de colegio don Celso Arteaga, protagonista de *El entierro de la sardina*).

Así, pues, tan lejos del *mar de color de vino tinto* cantado por Homero, acaba su modesta existencia aquel precursor *épico* del *héroe* burgués de *Su único hijo*, quien, al regresar a su pueblo natal de Raíces en busca de una nodriza para su recién nacido vástago, compara sus circunstancias precisamente con las de Ulises cuando volviera por fin a Ítaca. Aquiles Zurita, aquel “*Brillat-Savarin*

del mar”, sería glorificado todavía en su pueblo, años después, como “¡El gran Zurita!”. Muchísimos otros, más sabios que él, tal vez le envidiarían...

NÁUFRAGOS DE LA CRISIS: VIDAS Y MUERTES EN SOLEDAD

Llegamos ahora *a la mitad del camino* no ya de la *vida* corporal de Leopoldo Alas sino de la de su actividad en cuanto escritor: los años que abarcan la publicación, en 1884 y 1885 respectivamente, de los dos tomos de *La Regenta* hasta la aparición, en 1891, de *Su único hijo*. Se trata de una época de crisis personal, con hondas ramificaciones filosóficas y estéticas: un período documentado, como se ha venido reiterando en este ensayo, a través de la correspondencia mantenida por él desde octubre de 1884 con sus editores Fernando Fe y, a partir de mediados de julio del año siguiente hasta octubre de 1893, Manuel Fernández Lasanta. La influencia de una y otra novela larga, tanto en cuanto propósito de un consciente proceso de elaboración artística por parte de su autor como en cuanto resultado final —o sea, como libro impreso repartido ya entre el público lector y, según queda documentado en el caso de *La Regenta* (Tintoré), entre la caterva de críticos voraces—, se deja rastrear a lo largo del resto de su producción narrativa de esa época, sobre todo en la cantidad de proyectos ideados por él —empezados y abandonados, alterados y hasta transformados, aparecidos muchos de ellos por entregas en la prensa del día— de los que hoy en día tenemos conocimiento. El fruto literario de esta etapa de crisis —los *náufragos*, digamos, que de un modo u otro la sobrevivirían— reflejan por un lado las aspiraciones y ambiciones del Alas novelista y, por otro, una sensación en él de desconcierto, de falta de dirección interna y de frustración. Más de una vez se ha hecho alusión en el presente estudio a textos narrativos suyos de dicha época que, a pesar de haber sido publicados por entregas en la prensa —lo cual parece prometer una continuación—, jamás fueron concluidos. *Cuento futuro*, el único *cuento* clariniano propiamente dicho de aquella época, sería recogido luego en el libro *El Señor*. A juzgar por los tres relatos reunidos por Alas en el volumen *Doña Berta*. *Cuervo*. *Superchería*. —sobre todo el primero y el último de ellos—, seguía nuestro autor interesándose por narraciones de cierta extensión, pertenecientes más bien al género de la novela corta. De uno y otro —obras maestras ambos— me he ocupado ya bastante detenidamente en esta introducción. Lo que me propongo hacer ahora en este apartado es un comentario de otro relato representativo de esta época: un texto narrativo inacabado cuyas pri-

meras cuatro partes, aparecidas en *La Revista de Asturias* en el 1886, volverían a publicarse, estilísticamente retocadas y completadas con otras tres más, nueve años después en *Madrid Cómic* para ser incorporadas luego, al año siguiente, en el volumen de *Cuentos morales*. Se trata del interesantísimo escrito *El caballero de la mesa redonda*, y voy a abordarlo en esta ocasión de modo indirecto, por vía del ya aludido texto problemático titulado *Cuervo*.

Esta última narración resulta ser, a juicio mío, única dentro de la obra narrativa clariniana, pues la mayoría de sus once capitulillos (son cortos) no pasa de ser una especie de bien elaborado cuadro de costumbres *épico-lírico*, con retratos individualizados al mismo tiempo que simbólicos —o sea, representativos de distintos intereses y esferas sociales— que preparan el ambiente para una acción novelística concreta —es decir, un argumento en el tiempo y en el espacio— que, como tal, jamás llegará a arrancar. Son páginas densas, a la vez críticas y poéticas, que constituyen una lenta, y hasta lánguida, apertura novelística de altísima calidad literaria que al final nos deja deseando saber más: ¿cómo actuaría, junto con su ayudante y *espejo* fúnebre, Antón el Bobo, en una situación específica argumental, este extraordinario personaje, don Ángel Cuervo? No lo sabemos, pues el comienzo de la narración es, como ocurriría también en el caso de las dos novelas largas, detalladísimo y lento: una auténtica delicia literaria cuyo ritmo narrativo, sin embargo, no llega a acelerarse nunca hasta el punto de que se produzca una acción concreta. ¿Tenía Alas al comienzo la intención de prolongar este texto para convertirlo en una *nouvelle* de corte tradicional? Tampoco se puede saber, aunque sí es claro que estuvo lo suficientemente satisfecho del resultado estético como para reproducir el texto en otro periódico dos años después y recopilarlo luego en el volumen encabezado por *Doña Berta*.

El protagonista de *Cuervo* es, como tantos personajes clarinianos, un *transeúnte* en la vida, pero con una misión especial dentro de la sociedad de su provinciana ciudad: un papel simbólico relacionado con el que desempeñaría un hipotético *ángel* (negro, i.e. cuervo) *de la muerte*. Lo que nos importa aquí, sobre todo en cuanto al relato *El caballero de la mesa redonda*, es precisamente la profundidad simbólica del relato así como el papel atribuido dentro de él al tema de la muerte, retratada en más de una ocasión ahora con una intensa voluptuosidad. No es, por cierto, la primera vez que esté centrado un relato clariniano en dicho tema: piénsese, por ejemplo, en los suicidios narrados en algunos textos tempranos; en los finales de *Pipá* o *Las dos cajas*; en el cuento *Mi entierro*; en las muertes que suceden en *La Regenta*; en el sui-

cidio (casi) universal fantaseado en *Cuento futuro*... Pero lo que distingue la imagen de la muerte tal como se presenta en *Cuervo* son precisamente los *sentimientos* que, en toda su complejidad, la rodean, la acompañan y la sobreviven: sentimientos de congoja, de duelo y —a posteriori, triunfante— de alivio, de supervivencia y del inmenso gozo de la vida material, *encarnada* aquí en los extáticos preparativos para el succulento banquete fúnebre final. Hemos descendido, ahora, a los fondos mitológicos de los sentimientos humanos. Tras las últimas copas —“¡Vade retro!”— van todos, clérigos y cortejo fúnebre, al cementerio:

Delante la cruz y los ciriales; detrás la caja, y luego, en dos filas, el coro de la muerte, el coro trágico, que calla a ratos, mientras habla el misterio de ultratumba allí dentro, en la caja, sin que lo oigan los del *coro*: como, en el palacio de Agamenón, mientras Orestes asesina a Egisto no se oye nada... Y vuelve el coro a cantar, a cantar los terrores de la muerte; terrores de que no habla la letra, a que nadie atiende, pero de que hablan las voces cavernosas, el canto llano, el aparato fúnebre.

El desenlace del relato, de un lirismo sobrecogedor, sugiere otra posibilidad en cuanto a su composición estética, que desde el comienzo ha venido produciendo en el lector una especie de sensación de que su narrador (escribiendo aquí otra vez en primera persona) está improvisando sobre la marcha en el papel: una sensación de que en el último capítulo el texto mismo se ha apoderado del creador mismo, llevándole por su propio impulso hacia un majestuoso *finale* musical que apela plenamente al disfrute sensual, sensorial y emocional de la vida. Se entona el *Benedictus*, cantan en los árboles los pájaros, corren las nubes, susurra la brisa...

y Antón y Cuervo, en el colmo de un deliquio, oyen como extáticos, como en ensueños, el *run run* del *Benedictus*, los sonidos dulces y misteriosos de la naturaleza, que, como ellos, ve pasar la muerte, sin comprenderla, sin profanarla, sin insultarla, sin temerla, como albergándola en su seno, y haciéndola desaparecer cual una hoja seca en un torrente, entre las olas de vida que derrama el sol, que esparce el viento y de que se empapa la tierra...

Así, en un momento de profunda crisis personal, concluirá Leopoldo Alas esta enigmática narración acerca de la muerte con un apasionado canto a la vida, no ya en cuanto concepto intelectual sino más bien en cuanto puro sentimiento.

¿Reflejaría esta creciente intensificación emocional en el texto, esta celebración de la victoria de la vida sobre la muerte y sobre la cabeza la del corazón, una etapa concreta en aquella crisis por la que estaba pasando entonces su autor? Sólo se puede conjeturar la posibilidad de alguna relación de ese tipo. Según se verá en un próximo apartado del presente estudio, no será esta la única vez que concluya su autor un texto narrativo imbuido de la presencia de la muerte con una enérgica afirmación de la vida. Sabemos por su correspondencia con Fernández Lasanta que un mes antes de la publicación de *Cuervo* en la prensa —o sea, en diciembre de 1887— Alas había empezado a concretar, por lo menos en su propia cabeza, la conexión entre las dos proyectadas novelas *Su único hijo* y *Una medianía*. En esta última —que, por cierto, debía terminar con el suicidio del protagonista Antonio Reyes— dice haber estado trabajando ya, pero en cuanto a la otra tenía todavía claros problemas de arranque creador, pues sólo a comienzos del año 1889 empezaría a enviarle al editor las primeras cuartillas del texto (Richmond, “Introducción” a *Su único hijo*). Estos vaivenes creadores, junto a otras —igualmente documentadas— vacilaciones en el proceso de redacción, con su consiguiente cosecha artística de proyectos abandonados, narraciones inacabadas, etcétera, explican hasta cierto punto aquella sensación de desconcierto que puede llegar a producir en el lector el relato *Cuervo*, donde también se dejan vislumbrar ciertas oscilaciones estéticas que otorgan, desde el punto de vista de la técnica narrativa, a esta bella y única obra de invención gran parte de su fascinación.

La historia textual de *El caballero de la mesa redonda* es, según ya se anticipó, menos discutible, y quizá por ello resulte ser un *náufrago* más representativo aún de esta época de crisis en la vida de nuestro autor, quien, casi una década después, optaría por volver al inacabado escrito, retocándolo y completándolo con un desenlace sumamente conmovedor. Cuando a finales de 1886 publicó Leopoldo Alas en la prensa la que sería una primera versión de los cuatro capítulos iniciales del relato, ¿sabía o no cuál sería su final? Y si lo sabía —como sospecho yo, pues las piezas estaban todas, cada una en su lugar—, ¿por qué, entonces, no lo terminó? Lo cierto es que, como ocurre al comienzo de *Su único hijo*, así como en la primera mitad de *La Regenta* y en casi la totalidad del texto de *Cuervo*, dichos capítulos constituyen una pausada *mise en scène* seguida de una presentación del protagonista, preliminares realzados y matizados desde el punto de vista estilístico en la versión aparecida nueve años después. Gracias a la decisión del autor de volver, casi una década más tarde, a este interesante texto no nos vemos limitados a comentarlo aquí como un curioso fragmento narrativo más; no obstante, debemos tener en cuenta al mismo tiempo tanto su procedencia en cuan-

to relato inconcluso como el desarrollo en él de ciertos temas característicos no sólo de esta época sino también de gran parte de la obra clariniana.

Aparecidos sus primeros cuatro capítulos en la prensa algo más de un año antes a la publicación en ella de *Cuervo*, la versión final de *El caballero de la mesa redonda* trata el tema de la muerte no ya, como en el caso de aquel, desde la perspectiva —bastante primordial— de quienes logran sobrevivirla, sino más bien desde la del moribundo mismo, acompañado en su inmensa soledad por un *ángel de la muerte* humano que nos remonta, como otros detalles significativos del relato, a la tradición medieval. La significación que podría tener para su autor el texto primitivo —el único fragmento narrativo suyo, repito, al que volvería luego para llevarlo a su desenlace— sólo se puede conjeturar; lo cierto es que en el año 1886, tras trazar del protagonista, cuyo “egoísmo absoluto” recuerda el del personaje de Emma Valcárcel en *Su único hijo*, un excepcional retrato psicológico, dejaría sin desarrollar el argumento del relato. Y que casi una década después volvería de nuevo al texto para completar y concluirlo, confiriéndole con ello una profunda trascendencia. Nos encontramos, pues, ante un ejemplo singular en la obra clariniana del acto de escribir en cuanto proceso creador, algo que lo identifica a la vez que lo separa de otras obras narrativas cuyas representativas de esa época de crisis.

Perfilan muchas de estas la vida así como —a veces— la muerte, de personajes en una soledad que corresponde, en el fondo, a la de todo ser humano. Hará todo lo posible para desafiar dicho inevitable destino don Mamerto Anchoriz, “modelo de caballeros, incapaz de mentir, y mucho menos de darse tono con aventuras falsas y fortunas soñadas”, “héroe” de la *mesa redonda* del balneario de Termas-altas, cuyos comensales habían presenciado en otras épocas “atrocidades” que recordaban algunas narradas en su día por Ramón Llull. Considerado por algunos un “viejo verde” —otro tipo predilecto de Leopoldo Alas—, es admirado unánimemente por su físico de “tan arrogante buen mozo, cuya pierna había, en todas las épocas de nuestra historia constitucional, sin contar las dos primeras, atraído las miradas de las mujeres de todas las clases sociales”. Este moderno *caballero* andante, “eterno arquetipo de buenos mozos” que no parecía jamás envejecer, tiene fama —como a su vez lo tendría un antecesor suyo más joven, don Álvaro Mesía— de ser un Don Juan Tenorio:

Desde los quince años había sido don Mamerto el mejor mozo de su tierra; y según la malicia, medio siglo llevaba de seducir casadas y solteras, viudas y monjas, marquesas y ribeteadoras, aldeanas y bailarinas.

Pero un tenorio que, aún más que su predecesor clariniano y gracias en buena parte a la multitud de “objetos de tocador” —“docenas de peines, de cepillos para la cabeza, para las uñas, para los dientes; jeringuillas a docenas también; cientos de botes, frascos, tarros, barras de cosméticos; [...] y mil cachivaches más de estuche, de neceser, de cuarto de cómico”— que vieron los demás comensales de la *mesa redonda* en su gabinete al subir a verle cuando se hubiera enfermado—, gracias a ellos, digo, había logrado hasta aquel momento desafiar al tiempo. Es, pues, el tiempo otro tema principal del relato —el tiempo y el egoísmo—: “Jamás se le había visto en un entierro, ni los enfermos le debieron visitas, ni dio limosnas en su vida, [...] ni de padres ni de hermanos se cuidó para seducir doncellas; y, sabiéndolo así toda la provincia, no había hombre mejor quisto en ella...”

El final de la vida de este “caballero sin tacha” burgués tiene como *escenario* un balneario, cuya triste atmósfera de lluvias otoñales anticipa su última enfermedad y su muerte. Desde la *entrada* triunfal del “florecente gallo” en el comedor, seguida aquella noche de su *conquista* metafórica de la vieja y fea señora del fiscal, a quien logró sacar a bailar en la sala de recreo, hasta su reclusión inicial en la alcoba tras caer enfermo, la actuación de Anchoriz resulta ser ante todo *teatral*. La dilatada enfermedad y *escena* de la muerte —en una creciente soledad— constituye una contrapartida lírica al final de *Cuervo*: la agonía y fallecimiento del protagonista son atendidos por la misma fiscal, cuya aparición y actuación recuerdan las de la tradicional figura medieval: Anchoriz veía, “soñando, delirando tal vez, que de la oscuridad, que la luz de una lamparilla no hacía más que acentuar con un tinte de palidez, surgía un fantasma anguloso, flaco, la *muerte* con una cofia, figura de danza macabra”. La escena de la muerte de este agonizante egoísta, confortado por la caridad de esa “vieja desdentada, fea, solemne y ridícula”, es sublime. Así la describe Leopoldo Alas, no sin poder resistirse, sin embargo, a un toque irónico final:

acaso lo que pasó entre la vieja y el libertino —escribe ahí—, entre la honrada fiscal y el viejo verde, fue la *aventura de faldas* más interesante con que hubiera podido entretener a los *comensales* de la *mesa redonda* el solterón empedernido... si hubiera podido contarla.

Les queda, pues, no ya al *público* de bañistas sino más bien a los lectores-espectadores del relato de Clarín elaborar en su propia imaginación la verdadera *escena* de la muerte del en su día célebre *caballero de la mesa redonda*...

EL ENIGMA HUMANO:
PERFILES PROBLEMÁTICOS; LA VICTORIA DE LA FE

Entre la aparición en la prensa de *Cuervo*, anticipado hasta cierto punto —y complementado, apenas una década después— por el fragmento original, seguida de la versión definitiva de *El caballero de la mesa redonda*, así como por la aparición en 1896 del volumen al que luego se incorporaría (*Cuentos morales*), ha ido aumentando Leopoldo Alas su *producción* literaria: tras la publicación, en 1892, del volumen encabezado por *Doña Berta* entregará a Fernández Lasanta a mediados del año siguiente el original de la que será la última recopilación de narrativa breve publicada por esa editorial, cuyos problemas económicos, junto con los apremios del mismo tipo sufridos por el autor, están documentados en sus cartas. De las trece narraciones reunidas en 1893 bajo el título de “*El Señor*” y lo demás, son cuentos (incluyo yo aquí las comillas; en cuanto a la coma y, por consiguiente, las posibles interpretaciones del resto del título, han surgido entre los críticos discrepancias interesantes...), aparecieron once en la prensa entre julio de 1892 y 1893, a las que habría que sumar el antes aludido *Cuento futuro* y el relato inédito *Un jornalero*. Constituyen, pues, un conjunto bastante homogéneo de textos narrativos que impresionan por su madurez.

La crisis de Leopoldo Alas parece haber quedado, definitivamente, atrás, aunque sus secuelas siguen evidenciándose aquí, sobre todo en aquellas narraciones del volumen que abarcan el tema del misterio de la fe —aquella fe, a veces tan problemática como los personajes que la profesaban, que ya había tratado Alas desde distintos ángulos en narraciones anteriores a las de este volumen—. El contenido del libro, cuidadosamente dispuesto y ordenado por su autor, se caracteriza por una gran variedad temática así como técnica: desde perfiles morales y sociales a narraciones marcadas por rasgos realistas y hasta románticos... Parece que está concentrándose cada vez más Leopoldo Alas en el fondo enigmático del ser humano. Afirmar que todos los textos son igualmente logrados sería arriesgado: ahí está, por ejemplo, el famoso *¡Adiós, Cordera!*, que, extirpada por la censura franquista la novela corta que le había dado al volumen su título (*El Señor*), figuraría durante varias décadas en su lugar un relato cuya lectura infantil todavía recuerdan con ternura hoy en día muchísimos españoles de edad proveya. O el cuento sumamente *profético*, así como *moral* —en la línea, por ejemplo, de *El doctor Pértinax*— titulado *Protesto*. O el *protesto* —no ya monetario sino de tipo

político-social— transformado en ficción en *Un jornalero*. O bien el retrato, de un cargado y ambiguo erotismo, que nos deja el narrador en *El Centauro*... Los que a mí me parecen más memorables, sin embargo, son algunos a los que me he venido refiriendo a lo largo de esta introducción, como el sobrio y sereno *Cambio de luz*; el trágico cuento *Rivales*; la sórdida re-creación bíblica, *Benedictino*; y el patético relato *La Ronca*...

El volumen encabezado por *El Señor* resulta ser, a juicio mío, hasta cierto punto una obra de transición: una especie de eslabón estético entre los ambiciosos proyectos novelísticos —llevados a cabo o no— de la época de crisis de Leopoldo Alas y la que corresponderá a la abundante cosecha narrativa de la última década de su vida. Al servirme de la palabra *transición* no quisiera para nada cuestionar el nivel estético de los textos recogidos en él; al contrario, son todos ellos, según se ha dicho, desde muy buenos hasta buenísimos. Lo que ocurre es que la recopilación, cuya disposición y posibles modificaciones textuales quedan documentadas en la correspondencia de Alas con su editor, recuerda por una parte las dos armoniosas compilaciones anteriores mientras que, por otra, anticipa los dos volúmenes más bien heterogéneos que la seguirán. En esta encrucijada vital Leopoldo Alas dará la impresión de escribir... y escribir... y escribir... narraciones breves como si de ello —del acto mismo— dependiera literalmente la poca vida que le quedara. (De ahí, claro está, la creciente disparidad en cuanto se refiere a la calidad literaria de su producción narrativa a lo largo de los años venideros.) Con *El Señor y lo demás, son cuentos*, volumen que corresponde también —según se ha dicho— a su ruptura definitiva, tanto económica como profesional, con Fernández Lasanta— tiene nuestro autor un pie todavía anclado firmemente en los *sueños* editoriales del pasado mientras que con el otro se verá forzado enseguida a tantear una *fortuna* todavía sin concretar. Y para Clarín —recordémoslo— la literatura era también una fuente de ingresos fundamental...

Anticipada ya en textos como *Las dos cajas*, *Su único hijo* y *Superchería*, la familia —uno de los motivos principales de las últimas dos recopilaciones de narrativa breve de Alas— empieza a destacarse ya como tema, en toda su complejidad, a partir del volumen de *El Señor*, hecho que reflejaría en parte, sin duda, el ambiente doméstico del propio autor, padre en 1893, de tres niños cuyas edades se extendían entre los nueve y los tres años. No quisiera insinuar con esto de modo alguno que las narraciones que, desde diversos puntos de vista y con una gran variedad de tonos, abarcan desde algún ángulo dicho tema constituyan un reflejo fiel de la vida personal del autor, sino más bien sugerir

que tales circunstancias personales le abrirán nuevas perspectivas y horizontes que, quizá inconscientemente, irá incorporando a su propia creación artística. El enriquecimiento de su universo particular —es decir, del de su propia familia nuclear, que viene a complementar el inmenso cariño que sintió Alas hacia sus padres, especialmente hacia su madre— enriquecerá a la vez su visión del mundo, visión crecientemente atenta a la complejidad de las relaciones humanas dentro y fuera del matrimonio, así como, también, a la problemática imperfección de tales relaciones, con su correspondiente dosis de soledad...

Acentúanse, como resultado, las carencias, frustraciones y desengaños sentimentales junto con una cada vez mayor sensación de melancolía no desprovista, sin embargo, de cierta esperanza, por lo menos en cuanto a lo espiritual. En tres relatos excepcionales, situados al comienzo, un poco más que a mediados y al final de esta recopilación, se entrega Leopoldo Alas a la expresión lírica de tales emociones, depuradas ahora —aunque no sin algún que otro deje de azoramiento, disfrazado de ironía, por parte del narrador— en auténticos poemas en prosa. Triunfa en ellos el espíritu sobre la carne, y sobre el intelecto, el alma: simbolizan tanto en la obra clariniana, como —según confiesa el autor unos años después en su Prólogo a *Cuentos morales*— en la vida misma de este, la victoria de la fe sobre la duda. El primero de ellos, la novela corta que encabeza este volumen de cuentos, introduce el tema del triunfo del amor sagrado sobre el profano: el *martirio* humano del pobre e inocente sacerdote enamorado Juan de Dios —una especie de versión angélica del diabólico Magistral de *La Regenta*— consiste precisamente en el haberse visto obligado a llevar el *Señor* y administrar la extremaunción a la joven de quien, casta y silenciosamente, había estado años enamorado. Tanto aquí como en el segundo de los relatos, *Un viejo verde* —composición lírica inspirada, no sin alguna ironía por parte de un narrador algo incómodo ante su fingido *público* de oyentes, en un tipo recurrente en la obra clariniana—, los ojos constituyen el medio de comunicación entre personajes destinados de entrada a un amor imposible. El fondo lírico del relato, su atmósfera llena de luz, colores y música —“la poesía sin palabras, el ensueño místico del arte”— y el misterio del amor *imposible* chocan esta vez con la *realidad* humana en forma de una insensata coqueta —una “especie de Minerva” que recuerda hasta cierto punto a la protagonista de *El Centauro*— cuya aniquilación psíquica de su incógnito admirador encuentra un romántico *perdón*, años después, en un cementerio civil del sur de España: “¡Por mí”, pensó en aquella ocasión la dama en cuestión, “se enterró como un pagano! Como lo que era, pues yo fui su diosa”.

Esta afirmación, a primera vista tan irrefutable, resulta ser, sin embargo, problemática también, ya que dicho enigmático *adorador* —si en efecto del mismo se tratase, cosa igualmente incierta— hubiera podido ser enterrado por razones perfectamente legítimas en aquel cementerio que servía asimismo para protestantes ingleses, un “jardín” calificado por el narrador en el texto, dicho sea de paso, de “santo”... Por elusiva que sea la presencia de Dios en este cuento a primera vista *profano*, se percibe en él: en la atmósfera de este cementerio al final como, al comienzo, se sentía de otro modo en la belleza de la música de Beethoven, en el calidoscopio de luces y colores que vibran por el aire de la sala, en el sol cuyos rayos coloreados *transforman* desde las “altas vidrieras” el público de la sala, “dando reflejos de aurora boreal a las flores, a la paja, a los tules de los sombreros graciosos y pintorescos que anunciaban la primavera como las margaritas de un prado”. Como en *El Señor*, Dios está en todas partes. Pero también lo está —por lo menos en este cuento— el diablo con sus picardías. La escena central —la de la metamorfosis simbólica de *aquel señor* en *un viejo verde* debida a la “tentación invencible” que siente la dama en verbalizar, “con la sonrisa diabólica en los labios”, el chiste— será, como ocurriera años atrás en *El diablo en Semana Santa*, inspirada precisamente por el enemigo universal...

Este proceso de transformación está anticipado ya en el altarcito del “artista y místico” niño Juan de Dios, para quien el universo “venía a ser como un gran nido que flotaba en infinitos espacios; las criaturas piaban entre las blandas plumas pidiendo a Dios lo que querían, y Dios, con alas, iba y venía por los cielos, trayendo a sus hijos el sustento, el calor, el cariño, la alegría”. Esta visión infantil edénica de un personaje que, pese a llegar a sentir la tentación, no llega jamás a sucumbir a ella, conservando para sí mismo hasta el final su pureza esencial, viene a ser también una metáfora del paraíso que, en *Un viejo verde*, será ya *perdido*: un *jardín* artificial, iluminado por un sol “disfrazado de mil colores”, filtrado por vidrieras, que vierte su luz sobre *flores* primaverales tampoco naturales, un sol que en un momento traidor, al *reverdec* a aquel señor con un “matiz uniforme, fúnebre”, acabará a la vez, simbólicamente, condenándole para siempre a la *expulsión*. En el tercer *jardín* en cuestión, el del Papa ideal que recibe ahí a la joven peregrina virginal con el nombre simbólico de María Blumengold en el poema en prosa —entre leyenda y fábula— de una honda espiritualidad titulado *La rosa de oro*, nos obsequia Leopoldo Alas con la posibilidad, si bien mediante la fantasía, de *recuperar* el *paraíso*, pues ni siquiera resulta ser el “diablo” aquel

“demonio” al que, por salvar a su padre, acabaría dando un beso la inocente niña...

En realidad, son dos los jardines en cuestión: el primero, el del “palacio de obispo, en una diócesis italiana, entre ciudad y aldea, en cuyas campiñas todo hablaba de Cristo y de Virgilio”, donde, al recibir la noticia de su elección al papado, se desmayó el buen hombre; y el segundo, el del Vaticano. Las alusiones en esa cita a dichas figuras recuerdan la mezcla de elementos cristianos y paganos en el arte renacentista de dicho país —combinación, por cierto, anticipada por *La divina comedia*— así como dos figuras de *culto* veneradas a su modo por nuestro autor. También las numerosas alusiones pictóricas, tanto concretas como sugestivas, que contiene el texto traen a la mente por una parte el arte clásica y oriental que anticipa el de la primera época de la pintura renacentista italiana, y por otra, esta última: las manos del Papa están comparadas con “las de un niño en estatua de Paros, esculpida por un escultor griego”:

Estas manos —continúa la cita—, que jamás habían intervenido en un pecado, las juntaba por hábito cuando se distraía, uniéndolas por las palmas, y acercándolas al pecho como santo bizantino. Como un santo bizantino en pintura, lleva la vida este Papa esmaltada en oro, pues el mundo que le rodeaba era materia preciosa para él, por ser obra de Dios.

El oro —metal vil, según el lugar común— es para este Papa lo que hay de más puro: “Amaba el oro por lo que se parecía al sol; por sus reflejos, por su pureza”. Por utópico que suene, ha de aceptarlo así el lector, quien recordará a su vez la delicada utilización del oro, justamente, por los pintores renacentistas. En efecto, se podría ver en la secuencia de escenas re-creadas en palabras por Leopoldo Alas en este hermoso texto una especie de *retablo* donde, igual que en ciertas pinturas renacentistas que narran, por ejemplo, la vida de la Virgen, o la de algún santo, los mismos personajes —identificables siempre por algún atributo o por su vestimenta— aparecen en toda la serie de cuadros. Está el relato mismo lleno de luz dorada, resplandeciente en su hermosura: en el jardín, la virtuosa doncella se arrodilla ante el Papa, “empeñada en besarle los pies y limpiarle el polvo de las sandalias, con el oro de sus cabellos, que parecían como ola dorada por el sol que se ponía”. El resplandor de la *rosa de oro* que le devuelve, y que al fin recibirá como obsequio suyo, satura las páginas de la narración, triunfando por fin a su origen pecaminoso. Constituye el cuento, según queda claro en su último párrafo,

una historia ejemplar de la victoria de la fe en que puede o no, como los habitantes de Hall, optar por creer el moderno lector.

VIVIR PARA CONTARLO:
FRUTOS NARRATIVOS DE LA COSECHA OTOÑAL

Estamos a finales de 1895, apenas dos años después de la publicación del volumen encabezado por *El Señor*, y Leopoldo Alas pone fin y fecha (“Noviembre de 1895”) al Prólogo del que será su cuarto y penúltimo volumen de narrativa breve, *Cuentos morales*, un conjunto de veintiocho textos bastante heterogéneos, ordenados al parecer con una cierta deliberación por parte suya. Tampoco decide ponerle como título, según había hecho en el caso de sus compilaciones anteriores, el del texto inicial —en este caso, el de la novela corta *El cura de Vericuetto*—. Algo le habrá sucedido en el ínterin... algo que se vería reflejado en la premura que parece haber tenido en redactar y publicar en la prensa relatos suyos y que tendría que ver, sospecho, con sus propias circunstancias personales. Sabemos que se le estaba empeorando la salud —la tuberculosis intestinal a la que seis años después sucumbiría—, estado que influiría sin duda alguna en su labor de tipo literario. Por desigual que pueda resultar en su conjunto el valor artístico final del contenido de este libro, donde alternan entre sí auténticas obras maestras narrativas con *ejemplos* ficcionalizados de costumbres, situaciones sociales, etcétera, no cabe duda de que responde a una necesidad —a una especie de apremio estético vital— por parte de su autor, algo que queda recalcado en el Prólogo, único ensayo introductorio a una recopilación suya de relatos.

Redactado en el “otoño, la estación más *filosófica* del año... y de la vida”, por un escritor que a los cuarenta y tres años de edad resultará encontrarse asimismo en el *otoño* de la suya, este Prólogo a la cosecha de *frutos narrativos* comprendida en *Cuentos morales* tiene como finalidad no sólo ofrecerle al público lector, según ya se ha indicado en el presente estudio, un *ars poetica*, sino también, so pretexto de “una breve explicación del título de este libro”, retratar a quien lo escribe en cuanto ser humano y, sobre todo, en cuanto autor. Sin glosar detenidamente el texto (que tampoco deja lugar a dudas), conviene subrayar aquí la intensa conciencia de sí mismo que manifiesta en él Leopoldo Alas: “Yo no soy viejo todavía —escribe ahí—; pero, como lo fuera...”; “Hay quien nace para joven y quien nace para viejo. Yo confieso que

soy de los últimos"... Tal vez como resultado en parte de la honda crisis por la que había pasado unos años antes, así como de las —complejas— circunstancias personales de su vida a mediados de la década de los noventa, ha pasado Clarín a una fase hasta cierto punto nueva en su trayectoria vital así como profesional: la que concluirá, poco más de un lustro después, en el silencio definitivo de la muerte.

Por lo pronto, vive nuestro autor para contarlo: "La razón de ser mis cuentos como son —escribe hacia el final— se funda en *cosas mías*, no en influencias ni propósitos escolásticos". Esta identidad íntima entre la obra de arte y su autor, que alcanza una intensidad máxima en textos recogidos en este volumen como *El dúo de la tos* o *Cristales*, se funde en un cuento clave donde se refleja, transformado ya en arte —en literatura inspirada en literatura—, toda la importancia que tiene para Leopoldo Alas, sobre todo en esta época de su vida, el acto de escribir, proceso que, tanto para el personaje *ficticio* real del cuento como para quien le re-crea para la posteridad, equivale a la vida. Se trata del extraordinario relato, al que nos hemos referido ya más de una vez, titulado *Vario*, ilustración al mismo tiempo que metáfora de la significación que tiene para el Alas hombre y escritor el acto creador. De este texto, revisado minuciosamente entre su aparición en la prensa en 1894 y su publicación en *Cuentos morales* —reproduzco ambas versiones, junto con un detallado análisis del relato, en otro lugar ("*Vario*" y *varia* 17-76; 153-169)—, quisiera subrayar aquí unos cuantos rasgos fundamentales.

Inspirado en la persona y en la obra perdida de Lucio Vario, poeta romano en su día muy celebrado y, por no haber supervivido ninguna obra suya, en épocas recientes relegado al olvido, re-crea el relato clariniano un imaginario viaje de *huida* de este inquieto y desengañado *transeúnte* de la antigüedad desde el centro de la Roma antigua, pasando por Nápoles, donde está enterrado su amigo Virgilio, hasta el puerto de Brindis, donde, embarcado en una nave, emprende una vaga *búsqueda* espiritual en dirección de oriente, trayectoria marcada por la aparición de las sirenas de Ulises que, profetizándole la pérdida y consiguiente olvido en el futuro de su obra poética, le inducen al suicidio:

Lucio Vario, ¿por qué trabajas en vano? —le dicen—. Trabajas para la muerte, trabajas para el olvido. Deja el arte, deja la vida, muere. Oye tu destino, el de tu alma, el de tus versos... Serás olvidado, se perderán tus libros. Tu suerte será la de tantos otros genios sublimes de esto que llamará pronto la *antigüedad*, el mundo. Dentro de poco un sabio pedante

pretenderá saber todo lo que supo y pensó y soñó la antigüedad clásica. Llamarán lo *clásico* a lo escogido por la suerte para salvarlo del naufragio universal... por algún tiempo. [...] Pertenesces al naufragio. Como tú, cientos y cientos de ingenios ilustres de esta tierra griega que buscas y de esa tierra itálica que dejas perecerán por el fuego, por la dispersión, por el polvo, por la sangre, por la barbarie y la ruina... y por la descomposición de la materia... [...] Vario, adelántate a la muerte, sé tú el olvido. No escribas, muere.

Lejos estamos, sin embargo, de la tentación del suicidio sufrida por algunos desengañados personajes clarinianos de la década de 1870. Han pasado veinte años en la vida de nuestro autor, quien ha encontrado en el acto mismo de escribir un claro sentido para la vida. Me refiero aquí a Leopoldo Alas porque no cabe duda de que el personaje ficticio de Lucio Vario sea un portavoz, tanto vocacional como espiritual, de su autor.

No nos dejemos distanciar del simbolismo humano del personaje por el detallado *escenario* del Foro desde el que inicia Vario su viaje, re-creación llevada a cabo —recuérdese— por un autor a la vez catedrático de Derecho Romano, pues, como solía ocurrir en el caso de los héroes antiguos, sirve a su modo de *prueba* intelectual para el lector contemporáneo, quien, tras *ingresar* en el ambiente social y, sobre todo, literario romano, llega a identificarse con el personaje desde un nivel más humano. Ahí encontrará también temas de la antigüedad que vuelven a asomarse en la obra narrativa de Alas: Ulises, Virgilio, el nuevo espiritualismo oriental que —un poco más adelante; no se alude a ello en el cuento— se abocará en el cristianismo (véase para estos efectos el cuento *La noche-mala del Diablo*, fechado del mismo año). La huida de Vario, convertida así en búsqueda, le permite no sólo conocerse a fondo sino también encontrar, pese a todo, un sentido de la vida en la vida misma:

Vario se estremeció; pasó la mano por los ojos; sacudió el delirio, bebió con anhelo el aliento de la brisa fresca de la tarde, y a la última luz del crepúsculo siguió trazando sus versos, arando la cera con el estilo silencioso y sutil que caminaba con medida.

La brisa equivale, pues, a la *respiración*; el crepúsculo al *otoño* de la edad; el trazado de los versos —un famoso poema, perdido ya, titulado “La Muerte”—, al proceso de la *creación*, que para Vario —así como para Leopoldo Alas— es la vida misma.

El párrafo final de esta maravillosa narración lo capta todo en una oleada lírica donde vuelve Leopoldo Alas una vez más a una de sus imágenes preferidas: la de la cadena:

Creyó la profecía; sintió sus versos hundidos en la nada del olvido, pero la inspiración siguió alumbrando en su cerebro, más fuerte, más libre. Vario respiró con fuerza; su alma sacudía una cadena que caía rota a los pies del viajero: la cadena del tiempo, la cadena de la gloria, la cadena del vil interés egoísta... “¡Ah, todo era polvo, lo decían los hexámetros de Vario a la muerte: todo era nada, todo pasaba, todo caía en el olvido...” pero la brisa era saludable; y graciosamente meciendo el espíritu, el metro rítmico refrigeraba el alma; el sol del ocaso era sublime en su tristeza de rosa y oro; los colores del mar encanto de los ojos; la paz de las ondas parecía una música *silenciosa*... y Vario, que el mundo no conocería, mientras vivía, era poeta.

La cita es larga, pero necesaria. En ella se encuentra, convertido en poesía, el verdadero *ars poetica* de un autor que, como su personaje Lucio Vario, hasta entonces había sabido vivir para contarlo...

REVERBERACIONES TARDÍAS: HACIA EL DESENGAÑO FINAL

El 13 de junio de 1901 fallece Leopoldo Alas, dejando casi una treintena de narraciones —algunas sin acabar—, quince de las que se publicarán en la recopilación sin duda preparada por él y encabezada por *El gallo de Sócrates*. Las demás se repartirán entre el libro de crítica *Siglo pasado* (dos de ellas) así como el volumen póstumo titulado *Doctor Sutilis*, quedando unas cuantas *soterradas* durante décadas en los periódicos y revistas de la época. Es evidente que, pese al empeoramiento de su salud, sigue nuestro autor escribiendo... Al mismo tiempo encontramos en sus últimos relatos —me refiero aquí más bien a los recogidos en *El gallo de Sócrates*— tanto unas *reverberaciones*, conscientes o no, de relatos suyos anteriores como una especie de presagio, quizá inconsciente también, de su propia muerte. Los relatos del último lustro de la vida de Alas constituyen en su conjunto, así, un eslabón final en su larga *cadena* narrativa.

En esta, “la estación más *filosófica*” de su vida, con una cada vez mayor frecuencia emplea nuestro autor la reflexión y la introspección, hasta tal punto que bastantes relatos suyos revelan hasta detalles autobiográficos apenas disfrazados de ficción. También se acentúan en ellos la ambigüedad y la iro-

nía, evidentes ya, por cierto, en el cuento que encabeza el volumen, al mismo tiempo que va intensificando ahora Leopoldo Alas, en una diversidad de niveles, una especie de constante diálogo consigo mismo, que remonta ya a épocas anteriores: su preocupación por la propia salud así como por la de sus hijos; sus ideas políticas y campañas sociales; su interés por el entorno rural... Gran parte de las narraciones recogidas en *El gallo de Sócrates*, muchas de ellas excelentes, producirá en el lector familiarizado con la obra de Clarín una vaga sensación de *déjà vu*, como si recordara haber leído algo parecido en un relato suyo anterior: *reverberaciones tardías* que cierran hasta cierto punto el círculo estético e intelectual que, a mediados de la década de 1870, había empezado Alas a trazar.

Estos *ecos y reflejos* literarios no constituyen, por supuesto, una novedad; los hemos venido señalando a lo largo del presente estudio. Pero al llegar a esta última fase en la larga y fecunda trayectoria de nuestro autor contemplamos su obra desde una perspectiva más amplia, y en este sentido hasta cierto punto nueva. El relato que da título al libro, por ejemplo, es una reelaboración clásica que trae a la mente a *Vario*; *Dos sabios* recuerda relatos ubicados en balnearios como *El dúo de la tos* o *El caballero de la mesa redonda*; *La fantasía de un delegado de Hacienda*, por su parte, nos hace pensar —según quedó dicho ya— en *Rivales* o *Novela realista*; *El pecado original* recuerda a *Cuento futuro*; *El Cristo de la Vega... de Ribadeo*, a cuentos del juicio final como *El doctor Pértinax*; *El Rey Baltasar*, a otros cuentos de ocasión relacionados con las fiestas religiosas; *En el tren*, a la escena en un vagón de ferrocarril en *Superchería*, o bien al final de *Rivales*; *Un voto*, aparecido en la prensa, por cierto, casi dos años después del fracaso del estreno de *Teresa*, la única obra de teatro de Alas, nos hace pensar en *Cristales*; etcétera. Se podría extender fácilmente la lista. Lo importante, sin embargo, no son ya las similitudes que pueda haber entre obras como estas sino más bien el extenso diálogo que se produce a lo largo de toda la obra clariniana —incluyo aquí también no sólo las dos novelas largas sino también su extensa labor crítica— y que constituye una característica fundamental de un autor cuya gran modernidad reside precisamente en la relación íntima, personalísima, entre la creación y su creador.

Para ilustrar lo dicho hasta aquí, y así redondear ciertas de las hipótesis que se han venido sugiriendo a lo largo del presente estudio, propongo comentar en este apartado tres textos narrativos de la última época de su vida que ejemplifican a su vez tres tendencias marcadas en la cuentística clariniana que hemos señalado —sin establecer, claro está, ningunas de esas *catego-*

rías rígidas en que a veces se procura *compartimentar* la obra de nuestro autor: tres narraciones completamente distintas, todas ellas sumamente logradas, que ejemplifican, cada cual a su manera, la estrechísima relación que ha habido siempre entre el hombre Leopoldo Alas y sus *hijos* de invención.

Aparecido en la prensa a comienzos de 1897, *El entierro de la sardina* es, a juicio mío, uno de los relatos más humanamente sugestivos —una combinación de ternura y amargura—, así como estilísticamente mejor conseguidos, de toda la obra narrativa de Leopoldo Alas. Esta calificación, que vale por sí sola —o sea, sin que haga falta ninguna comparación contextual—, sugiere hasta qué punto puede llegar a alcanzar un autor, con el aprendizaje artístico de los años, la perfección estética... una *perfección* que, sin embargo —mediante un último sarcasmo del relato, provocado, según reza el texto, por “el diablo burlón, que siempre llevamos dentro”, parecería *menoscabar* —por lo menos, desde el punto de vista sentimental— una posible felicidad humana. La estructura es familiar: una(s) vida(s) humana(s) —la del protagonista, don Celso Arteaga, director de un colegio al comienzo; jubilado de juez presidente de sala al final y, como una sombra, la de Cecilia Pla, la discreta mujer de los “ojos humildes” a quien, dos veces, ofreciera aquel la última noche de Carnaval, en un estado de “*semi-borrachera*” y tras un discurso elocuente, la tradicional ofrenda de la sardina—, unas vidas humanas, digo, resumidas, tras una breve introducción, en unos cuantos capitulillos que, de modo paralelo al contenido, sugieren precisamente por lo omitido —por lo callado, lo perdido, lo no gozado— la felicidad que, como a los protagonistas de *La Ronca*, a aquellos otros se les escapó. Una vez iniciada, en el apartado tres, la acción propiamente dicha, cuando don Celso, vestido del “cucurucho clásico, [...] y unas narices como las del escudero del Caballero de los Espejos” —todavía otra alusión al *Quijote*— pronuncia, “sublime”, su primera “oración fúnebre”, tras la cual le regala a la desconocida joven, acompañada de unos versos del *Tenorio*, la sardina metálica, se resumen en los que siguen, siempre desde el punto de vista del varón pero sugiriendo al mismo tiempo los que pudieran ser los sentimientos de la mujer, otros encuentros suyos igualmente malogrados —o sea, sin contacto directo—, que terminan en los dos últimos: cuando la enlutada y anciana solterona le deja al jubilado viudo su casa y cuando presencia este, no se sabe cuánto tiempo después, el cortejo fúnebre de ella, al que termina por juntarse... no sin acordarse —humano es, pero también cruel— del comentario que se había hecho la última vez que la vio: “Parece una sardina”. Según ocurre en *Cuervo*, tienen de qué reírse los que han sobrevivido a una muerte...

Todavía otro *entierro* clariniano, con sus sentimientos de ambigüedad... y otra narración centrada en una fiesta religiosa: ¡qué lejos estamos, sin embargo, del ambiente carnavalesco de *Pipá! Reverberaciones* literarias hay, desde épocas lejanas: de las borracheras del catedrático de instituto y protagonista de *Zurita*, escapado de las *redes* de su patrona y famoso por sus discursos y calderetas; de otros memorables discursos parecidos: desde *Post prandium* pasando por *La Regenta* y *Su único hijo*; de los ojos y las miradas de tantísimos personajes clarinianos —la mayor parte de ellos femeninos— que así *comunican* sus sentimientos... Y sobre todo, el ambiente levítico de *La Regenta*, sugerido de modo impreciso en *El Señor*, que se *resucita*, reducida a la esencia su impresionante prepotencia, en *El entierro de la sardina*. Con una enorme intensidad retrata ahí Leopoldo Alas el dominio ejercido por la Iglesia en la ciudad de Rescoldo... excepto los tres días anteriores al miércoles de Ceniza —palabra esta última cuya significación se enriquece dentro del contexto del nombre de dicha población—. En efecto, en el primer apartado de la narración logra el autor una extraordinaria re-creación poética, transformando el ambiente sobrio, cerrado, sombrío —representativo de la sociedad provinciana de aquel entonces— en un fugaz oasis de felicidad evocativo del Edén: “Pero ¡ay!, amigo, llega la noche... el último relámpago de locura, la agonía del pecado que da el último mordisco a la manzana tentadora, ¡pero qué mordisco!”. Desde el paraíso, pasamos poco después a una impresionante escena apocalíptica:

a la luz de aquellas antorchas y farolillos, todo se transforma; la fantasía ayuda, el vino transporta, y el vidrio puede pasar por brillante, por seda el percal, y la ropa interior sacada al fresco por mármol de Carrara y hasta por carne del otro mundo. Tiembla el aire al resonar de los más inarmónicos instrumentos, todos los cuales tienen pretensiones de trompetas del Juicio final, y, en resumen, sirve todo este aparato de Apocalipsis burlesco, de marco extravagante para la alegría exaltada, de fiebre, de placer que se acaba, que se escapa. *Somos ceniza*, ha dicho por la mañana el cura, y... *ya lo sabemos*, dice Rescoldo en masa por la noche, brincando, bailando, gritando, cantando, bebiendo, comiendo golosinas, amando a hurtadillas, tomando a broma el dogma universal de la miseria y brevedad de la existencia...

Entre una y otra evocación bíblica, con sendas posibilidades de felicidad —“*momento homo*, arrepentimiento y tentetieso”—, está la triste realidad: la que en este relato —según había ocurrido ya en *La Ronca*— terminará apartando, quizá después de todo por obra del Diablo, de Eva a Adán...

¿Cómo era, además de indeciso, postergador y un poco presumido, don Celso Arteaga? ¿O “la modestísima rubia, pálida, delgada y de belleza, así, como recatada y escondida” cuyo pelo, hacia el final, “le relucía como plata, muy pegado a las sienes”? Tenemos que imaginárnoslo, pues el relato —triste, agrídulce— se concentra más bien en la conducta de uno y otro personaje dentro de unas circunstancias sociales arraigadas y penosas que constituyen, para el narrador, un microcosmos del universo así como de la condición humana: “Como Rescoldo —piensa hacia el final el *viejo* Arteaga, “casi burlándose del prosaico final de sus *románticos* recuerdos”—, “era el mundo entero. La alegría un relámpago; todo el año hastío y tristeza”. No se trata aquí del aprendizaje humano condensado en un breve momento del presente, según ocurriría en el simbólico relato *Viaje redondo*, sino más bien del proceso, por etapas, que lleva a don Celso —y paralelamente, nos imaginamos, a la pobre Cecilia Pla— al último, e ineludible, desengaño por lo perdido ya y definitivamente irrecuperable.

El segundo texto, *Aprensiones*, ilustra cabalmente el interés por parte del autor, según manifiesta en el Prólogo a *Cuentos morales*, en “el *hombre interior*; su pensamiento, su sentir, su voluntad”. En este mismo texto escribirá, más adelante: “Mi leyenda, mis ensueños de la Idea Divina, ya empezaron cuando empezaban mis ensueños amorosos, de *don Juan por dentro...* y a todas mis Dulcineas las he ido siendo infiel”..., palabras que también podrían servir de *prólogo* a este segundo cuento, sumamente *moral*, que fue incluido por él —sin haberlo publicado antes en la prensa— en su último volumen de narrativa breve. Leopoldo Alas siempre había sido, según más de una vez confiesa en su correspondencia, un hombre sumamente *aprensivo*. No sería él, claro está, el ficticio funcionario madrileño Emilio Serrano, “joven todavía, casado, con tres o cuatro hijos, regular de figura, no descuidado en el vestir”; tampoco habría mantenido, “en una ciudad no muy alegre del centro de España”, una intensa y compleja *flirtation* con la “hermosísima”, seductora y egoísta señora del “pobre director de la sucursal del Banco” donde fuera empleado... La mayor parte de los detalles vitales y ambientales de *Aprensiones* serían, o bien inventados, o bien apropiados de otros lugares; los psicológicos, en cambio, rebosan de una fuerte verdad *interior*.

La bella Amparo es el último eslabón en una larga cadena de imperiosas y vanidosas coquetas clarinianas, algunas más lascivas que otras: la experimentada Duquesa del Triunfo, por ejemplo, que seduce al joven escritor Fernando Flores en *Un documento*; o la hermosa Violeta Pagés, que le con-

fiesa al narrador estar “enamorada de un imposible” en *El Centauro*; o bien Elisa Rojas, la bella “coleccionista” de hombres que tanto daño hace a su “imposible” adorador en *Un viejo verde...* sin hablar de personajes femeninos como Obdulia Fandiño y Visitación Olías de Cuervo (casada, dicho sea de paso, con un empleado de banco) en *La Regenta*, o las licenciosas cómicas (también casadas) Gaîté Provenze y Serafina Gorgheggi en *Amor' è furbo* y *Su único hijo*, respectivamente... Tampoco resulta ser Emilio Serrano el único personaje masculino clariniano *requerido* por una señora ni que actúe como *confidente* suyo. Es Aurora *la imperfecta casada* clarinana de verdad... y no la *casta* Margarita Varela, protagonista del así titulado cuento. En efecto, el matrimonio, con todas sus complicaciones, es un tema recurrente en la obra de nuestro autor.

El análisis psicológico que se traza en *Aprensiones* de dicha institución así como de la atracción sexual que se puede sentir fuera de ella, es también complejo... y sin ninguna solución fácil. Asimismo el tema de la enfermedad y, sobre todo, de la muerte de un hijo recurre a menudo en la narrativa clariniana, desde *Las dos cajas*, pasando por *Doña Berta* y *Superchería*, hasta el relato titulado *Un voto*, que guarda un cierto parentesco con el que aquí nos ocupa y donde se desarrolla otro tema afín: el del “pacto místico, inofensivo por lo menos, en que ofrecemos a Dios el sacrificio de una pasión, de un falso bien mundano, a cambio de que exista esa anhelada armonía entre el orden divino de las cosas y un deseo nuestro que tenemos por lícito”, o sea, “la filosofía [...] del voto”. En *Aprensiones* se combinan todos estos elementos, introducidos, una vez más, mediante la metáfora del pecado original. Serrano, “una especie de Josef que ni dejaba la capa ni se entregaba”, “era de los que opinan que la única tentación seria es la Mujer. [...] Lástima que en la mayor parte de las circunstancias, el amor fuera fruta prohibida”. Le explica por fin a Amparo la razón por la cual la ha resistido:

Es que vivo —le dice— condenado al tormento de sentir muy vivamente las tentaciones, de amar el pecado... y no poder caer en él de una vez. [...] Lo que otros desean, yo lo deseo con más fuerza que nadie; yo sabría gozar del fruto prohibido con más intenso placer que cualquiera... pero... hay una barrera... moral... y al mismo tiempo así... como... si dijéramos mecánica, infranqueable.

El último párrafo, no del todo inesperado aunque con un giro medio irónico, medio sincero, da bastante que pensar. Recuerda, hasta cierto punto, el

tono adoptado por Bonifacio Reyes al final de la segunda novela larga de Alas, cuando reafirma ante Serafina su fe en *su único hijo*. También es completamente auténtica la declaración de Emilio Serrano al reafirmarle a Amparo que le ha dado Dios “la paz de mi conciencia... que es lo único mío”. Más hondo en el espíritu humano sería difícil llegar.

... Y sin embargo, en el último escrito, con que pongo fin a esta introducción —y con que lo pondría a su vez nuestro autor al volumen *El gallo de Sócrates*—, llega a ahondar todavía más Leopoldo Alas en el alma del ser humano, quizá en gran parte por haber despojado al texto —por lo menos, en cuanto recurso literario— del velo de la ficción, otorgándole con ello una intensa sensación de verosimilitud. Se titula *Reflejo (Confidencias)*, y se había publicado ya en la prensa unos quince meses antes de la muerte de Alas. La aparición en esta obra, resueltamente narrada en primera persona, de la figura del autor nos remonta de modo circular —todavía otra *reverberación*—, a sus primeros textos de tono costumbrista, pero ¡con cuánta diferencia! El *yo* incisivo, vivaz, cuya perspectiva y, sobre todo, personalidad formaban el eje de aquellos relatos juveniles asume aquí un papel más bien marginal: el que corresponde no sólo a la naturaleza de su antigua relación discipular con el señor X, sino también a su edad actual —la madurez— desde la que *re-crea* ahora las “últimas visitas” recién hechas por él al maestro durante uno de sus infrecuentes viajes a Madrid: la primera, en ausencia de este, una conversación con su vieja y fiel ama de llaves, Antonia; la segunda, la visita propiamente dicha. Detalles como el hipotético anonimato del señor X, “que no es nadie y es quien ustedes quieran” —alusión sutil al papel activo al que se invita aquí a asumir al lector—, así como los tres *retratos* que dice haber visto el señor X en el “gabinete de trabajo” del narrador —“el de la torre de la catedral de su ciudad querida, el de su hijo... y el de Víctor Hugo”, y que en efecto estaban en el despacho de Alas en Oviedo—, intensifican aún más la impresión de lo autobiográfico emitida por el texto.

No obstante, la técnica narrativa misma empleada por el narrador la desmiente rotundamente. En el texto, sutilmente *disfrazado* de crónica recordatoria —de ahí el dirigirse directamente a “ustedes”, sus lectores—, el narrador adopta un tono íntimo que produce la impresión de que está dirigiéndose simultáneamente a sí mismo, en cuyo caso se convertiría el escrito en una especie de meditación rememorativa, pese a todo ficticia, de la que seremos nosotros los últimos destinatarios. Esta compleja *metamorfosis* textual tiene su paralelo en la *composición* misma del relato, que podría compararse, poéti-

camente, con la de una pieza musical con un compás —una serie rítmica de distintos *reflejos*— por los que se entreteje un motivo melódico: un *ubi sunt* en *crescendo* que llega a colmar de tristeza esta obra a primera vista tan intelectual (una vez más detrás de la cabeza late el corazón...).

Uno y otro tema están anunciados en el título, cuya primera palabra, *Reflejo*, anticipa de un modo global la serie de reflejos que en el texto se dará mientras que la segunda, (*Confidencias*), aclara —de ahí, los paréntesis— el género de escrito que le espera al lector así como, de modo paralelo, las confidencias que ahí se narrarán y tras las que se sentirá *vibrar*, desde el comienzo, la muerte venidera. Los reflejos son múltiples: la imagen de sí mismo que ve en un espejo un personaje de Maupassant sirve de ilustración para el tema universal del *tempus fugit*: el inevitable paso del tiempo con sus —también— inevitables consecuencias humanas. “No; no se es joven dos veces”, escribe un Leopoldo Alas que, melancólico, se siente *acercando* “a la vejez”. El tono establecido de entrada es, pues, filosófico a la vez que personal. Se introduce en el segundo apartado el motivo del *ubi sunt*, que, alternando con los reflejos, se extenderá a lo largo del relato: la añoranza por parte del narrador del Madrid de su juventud, de los antiguos maestros... “los grandes poetas, los grandes oradores, críticos, moralistas, eruditos —recordando a Jorge Manrique, se pregunta—, ¿dónde están?”. Pasa ahora al argumento propiamente dicho: su primera visita al domicilio del señor X, cuando, en la ausencia de este, *refleja* su ama de llaves en sus comentarios, y desde una perspectiva muy suya, el *estado de alma* de su amo; y su subsiguiente entrevista con el maestro, quien, en palabras propias, le revela claramente su propio estado espiritual, sirviéndose como *reflejos* literarios de alusiones a textos de Víctor Hugo y de Taine. Poco a poco va trazando el olvidado viejo en este monólogo último un autorretrato —un *reflejo*, si se quiere, de sí mismo— cuya sinceridad trae a la mente, dentro de otro contexto, la del narrador al final de *Cristales*:

Ya sé, ya sé —le dice al narrador— que ciertos gusanos literarios me ponen en la lista de *sus muertos*, y me entierran con Valera, Balart, Campoamor... ¡no es mal panteón!... pero sepan los tales modernistas que yo no soy un muerto de *ellos*, sino *mío*. Me he pagado el entierro. Y no soy un enterrado de actualidad. ¡No; soy un Ramsés II, todo un Sesostris! Este ya es mi único orgullo; ser un muerto antiguo, una momia... y mi derecho... el de la muerte también... ¡Que no me anden con los huesos!...

Las “mismas tristezas”, comenta el narrador, que, con “otro estilo y otra erudición”, le había anticipado el día anterior la fiel y observadora ama de llaves.

El último *reflejo* del texto resulta ser, sin embargo, el texto mismo, cuyo conjunto, especialmente las *confidencias* que le hace el señor X al narrador, también resulta ser no sólo un presagio —quizá inconsciente— de la muerte inminente del mismo Leopoldo Alas sino a la vez un *reflejo* estremecedor del que será, dentro de poco, su propio desengaño último y final.

III. CONCLUSIÓN

LA LITERATURA COMO INDAGACIÓN: APROXIMACIONES A LA NARRATIVA BREVE DE CLARÍN

Con esto doy también término al presente estudio introductorio, cuyos objetivos, claramente articulados al comienzo del mismo, espero haber venido cumpliendo en él... con la colaboración implícita, claro está, y buena voluntad del *amigo* lector, tanto el mío como —ante todo— el de Clarín, pues, más allá de los sabios especialistas que tanto han aportado al conocimiento de la obra del autor, el lector corriente es, en el fondo, el destinatario más importante de todos.

El acto de la lectura es, como también espero haber mostrado en los comentarios desarrollados bajo el subtítulo de “Escrituras”, un proceso vital, sumamente humano, que admite —y hasta solicita— enfocar desde diversos ángulos los textos en cuestión, teniendo en cuenta no sólo lo que, como individuos —según lo anticipó ya hace cuatro siglos Cervantes en su Prólogo a la primera parte del *Quijote*— nos *dice* a cada uno de nosotros una obra de ficción, sino también el inherente carácter problemático de la narrativa moderna desde dicho autor en adelante. La literatura ofrece, o debe ofrecerle, un reflejo, tanto personal como universal, a su imprescindible *complemento*, el lector. Pero se beneficia también de una consideración más sistemática: comparativa o bien, en cuanto refleja la vida y obra del autor, cronológica, enfoque que se ha procurado ofrecer en las “Lecturas” de la segunda parte del presente estudio, cuyo propósito fue complementar en la medida de lo posible —a base de análisis específicos— lo comentado desde distintos ángulos en la primera.

Tampoco para Leopoldo Alas fue estática la literatura, sino más bien una continua indagación en diversos niveles, tanto intelectuales como personales, constituyendo así un método de (auto)conocimiento y expresión —algo que se advierte en ficticios retratos suyos protagonizados por escritores o por lectores (piénsese, por ejemplo, en *Un documento*, *Rivales*, *La Ronca*, *La imperfecta casada* o *Vario*). Es, pues, un proceso en ningún caso exhaustivo, ni estático, sino fluido, cambiante y libre, que engendra más preguntas que respuestas: un proceso perpetuo que requiere una estrecha colaboración entre el creador y el receptor, quien ha de *re-crear* a su vez —y a su modo— lo que ha leído.

Dicho esto se entiende que no puede haber una interpretación única de un relato clariniano sino más bien múltiples posibles lecturas que dependen de sendas circunstancias también múltiples por parte del que la efectúa: quién es, cuándo lee, dónde, etcétera. Este hecho, junto con las particularidades de los textos narrativos tratados aquí por mí —algunos no recogidos, como se sabe, en el presente volumen— me ha inducido a evitar criterios tradicionales como los de un acercamiento a las narraciones a base de clasificaciones y categorías para *aproximarme* en cambio a ellas desde una pluralidad de enfoques, con el propósito de iluminarlas así de una manera fresca, abierta, que invita a la colaboración activa del lector del volumen, quien hará lo mismo a su manera, espero, en el futuro, y a quien le agradezco su compañía llegados ahora, los dos, él y yo, a final de este largo y misterioso *viaje* de indagación.

Carolyn Richmond

ESTA EDICIÓN

Hace muchísimos años ya —tantos que sobre ellos sería preferible, creo yo, correr un tupido velo— se ideó una edición de *Obras Completas* de Leopoldo Alas, “Clarín”, proyecto al que tuve el honor entonces de ser invitada a participar. Ahora, tras un sinfín de intentos malogrados y con ocasión del centenario de la muerte del autor, Ediciones Nobel ha recogido con brío el guante, reto poco fácil pero de mucho agradecer tratándose —como es el caso— de uno de los autores de lengua castellana más importantes no sólo del siglo XIX sino de siempre. En la elección y ordenación del contenido de los tomos de estas *Obras Completas*, en cuyo Consejo Editorial figura mi nombre, no he colaborado de hecho, algo que ha repercutido —según se advierte más de una vez en mi Introducción— sobre el concepto que manejo yo, en cuanto especialista, de la “narrativa breve” del autor. De todos modos, aquellos textos a los que me refiero ahí y que no se encuentran incorporados en el presente tomo son asequibles en otros volúmenes de esta colección.

Es, pues, con una combinación de nostalgia y alegría que brindo al lector, tanto al especializado como a cualquier amante de la buena literatura, este tercer tomo del proyecto en cuestión, encabezado por un extenso ensayo introductorio, fruto de muchísimos años de dedicación por mi parte a la narrativa breve de Leopoldo Alas, género en que, a juicio mío, sobresalió. Esta aportación al estudio de la obra de invención de dicho autor refleja, como es natural, mi propio modo de acercarme a la literatura en general, algo que espero sirva de *invitación* al lector para establecer, o profundizar y perfeccionar, mediante un constante diálogo con mis apreciaciones, sus propias ideas. No aspiro yo, según procuro dejar claro en dicho escrito, a imponer en esas obras ninguna interpretación exclusiva sino más bien abrirlas a una multiplicidad de interpretaciones.

Me parece un milagro que, tras tanto tiempo y después de tantas vicisitudes, salga por fin a la luz como parte del ambicioso proyecto integral este volumen de *Narrativa breve*, si no comprensiva (para esto remito al lector a mi recién publicada edición de *Cuentos completos* de Leopoldo Alas, “Clarín”), por lo menos íntegra en lo que atañe al contenido que a mí me fue asignado. Por dicho *milagro* quisiera dar las gracias, en primer lugar, a Camilo López, director de Ediciones Nobel, cuya comprensión y discreto aliento a lo largo de estos años —a veces para mí dificultosos desde un punto de vista personal— me han facilitado la tarea. También debo agradecer la inestimable cooperación y ayuda de Amaya Elezcano, directora de la editorial Alfaguara; a Juan Cruz, del Grupo Santillana; a Noël Valis, mi buena amiga y compañera desde hace décadas en los trabajos sobre Alas; y a mi marido, Francisco Ayala, quien durante tantísimos años ha tenido la paciencia de soportar la compañía del intemperante Clarín. En atención a esto, le dedico a él el presente volumen.

Una nota acerca de los criterios de esta edición. Los textos son, con alguna que otra enmienda, los de los antes aludidos *Cuentos completos* de Leopoldo Alas, “Clarín”, adonde remito para más precisiones. Están repartidos en dos grandes apartados, el primero de los cuales reproduce las narraciones recogidas en volumen por el autor y el otro, textos narrativos suyos rescatados y publicados póstumamente. Estos últimos van ordenados cronológicamente, con excepción de dos de ellos de los que no se ha encontrado huella en la prensa. No es esta, ni pretende serlo, una edición crítica, por lo cual me he limitado en las notas al pie de página a aclarar brevemente unas cuantas alusiones históricas o culturales que no se encuentran en una enciclopedia abreviada y que sin embargo me parecieron indispensables para la mejor comprensión de los textos. También he traducido al castellano aquellas expresiones de lengua extranjera que pudieran ofrecerle al lector contemporáneo cierta dificultad. Al pie de la primera página de cada relato figura la fecha de su inicial aparición en la prensa. En el estudio introductorio he evitado la utilización de notas al pie de página, sirviéndome en cambio de referencias parentéticas que remiten a la breve Bibliografía selecta que aparece al final, enriquecida a su vez por unos cuantos títulos de obras que pudieran ser de ayuda para el lector interesado.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

- Alas, Leopoldo, *Cuentos completos*, ed. Carolyn Richmond, 2 vols., Alfaguara, Madrid, 2000. 3ª ed. revisada, 2001.
- , *Cuentos morales* (1896), Alianza, Madrid, 1973.
- , *Doctor Sutilis*, en *Obras completas*, vol. III, Renacimiento, Madrid, 1916.
- , *Doña Berta. Cuervo. Superchería* (1892), *Cuentos (Superchería. Cuervo. Doña Berta.)*, Taurus, Madrid, 1970. 3ª ed., 1987.
- , “*El caballero de la mesa redonda*” y otros relatos, ed. Carolyn Richmond, Punto de Lectura, Madrid, 2001.
- , *El gallo de Sócrates y otros cuentos* (1901), Espasa Calpe, Madrid, 1979.
- , *El Señor y lo demás, son cuentos. s.a.* (1893), ed. Gonzalo Sobejano, Espasa Calpe, Madrid, 1989.
- , *Folletos literarios IV. Mis plagios. Un discurso de Núñez de Arce*, Fernando Fe, Madrid, 1888.
- , “*Juan Ruiz*” (*Periódico humorístico*), ed. Sofía Martín-Gamero, Espasa Calpe, Madrid, 1985.
- , *La Regenta*, ed. Gonzalo Sobejano, 2 vols., Castalia, Madrid, 1981.
- , *Obras selectas (La Regenta, Su único hijo, El señor y lo demás, son cuentos)*, pról. Carolyn Richmond, Espasa Calpe, Madrid, 2001.
- , *Pipá* (1886), ed. Antonio Ramos-Gascón, Cátedra, Madrid, 1976. 2ª ed., 1988.
- , *Solos de Clarín* (1881), Alianza, Madrid, 1971.
- , *Su único hijo*, ed. Carolyn Richmond, 2ª ed. revisada, Espasa Calpe, Madrid, 1990.
- , *Teresa. Avecilla. El hombre de los estrenos*, ed. Leonardo Romero, Castalia, Madrid, 1975.
- , *Treinta relatos*, ed. Carolyn Richmond, 3ª ed. Espasa Calpe, Madrid, 1995.

Beser, Sergio, "Documentos clarinianos I. Seis cartas de Leopoldo Alas a Narciso Oller", en *Archivum* 12 (1962), pp. 507-522.

—, "En torno a un cuento olvidado de Leopoldo Alas" (*Kant, perro viejo*), en *Cuadernos Hispanoamericanos* 231.3 (1969), pp. 526-548.

—, "Siete cartas de Leopoldo Alas a José Yxart", en *Archivum* 10 (1960), pp. 385-397.

Blanquat, Josette y Jean-François Botrel, *Clarín y sus editores. 65 cartas inéditas de Leopoldo Alas a Fernando Fe y Manuel Fernández Lasanta, 1884-1893*, Université de Haute-Bretagne, Rennes, 1981.

Botrel, Jean-François, *Preludios de "Clarín"*, I.D.E.A., Oviedo, 1972.

Cabezas, Juan Antonio, "*Clarín*", *el provinciano universal* (1936), Espasa Calpe, Madrid, 1962.

De los Ríos, Laura, *Los cuentos de Clarín. Proyección de una vida*, Revista de Occidente, Madrid, 1965.

Ezama Gil, Ángeles, "En torno a un cuento olvidado de Clarín: *El oso mayor*", en *Mester* 16.2 (otoño 1987), pp. 35-51.

—, "La crítica de la poesía en verso y un olvidado relato de Clarín" (*Malos humores —Diálogo y no platónico—*), en *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* 42.128 (octubre-diciembre 1988), pp. 779-803.

García Sarriá, Francisco (ed.), "Cartas de Clarín a José Quevedo", en *Clarín o la herejía amorosa*, Gredos, Madrid, 1975, pp. 241-280.

Gramberg, Eduard, *Forma y fondo del humorismo de Leopoldo Alas, "Clarín"*, I.D.E.A., Oviedo, 1958.

Kronik, John W., "Un cuento olvidado de Clarín" (*La guitarra*), en *Cuadernos Hispanoamericanos* 136, 1961, pp. 27-35.

Lissorgues, Yvan, *Clarín político (I)*, pról. Gonzalo Sobejano, Lumen, Barcelona, 1989.

—, *Clarín político (II)*, Lumen, Barcelona, 1989.

—, "Corriente. Relato satírico inacabado de Clarín", en *Revista Hispánica Moderna* 42.1, 1989, pp. 31-43.

—, "Cuadro cronológico", en *Clarín político (II)*, pp. 225-231.

Ortega, Soledad (ed.), "Cartas de Clarín a Galdós", en *Cartas a Galdós*, Revista de Occidente, Madrid, 1964, pp. 209-296.

Posada, Adolfo. *Leopoldo Alas, "Clarín"*, Imprenta La Cruz, Oviedo, 1946.

Richmond, Carolyn, "Clarín cuentista", en *Boletín de la Biblioteca del Ateneo*, 2ª época, 3.11, 2001, pp. 13-23.

—, "Conexiones temáticas y estilísticas del libro *Pipá* con *La Regenta*", *Actas del Simposio Internacional "Clarín" y su obra en el Centenario de "La Regenta" (Barcelona, 1884)*, ed. Antonio Vilanova, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1985, pp. 229-250.

—, "Confrontación e introspección: Ecos, espejos y reflejos en los cuentos de Clarín", *Actas del Congreso Leopoldo Alas. Un clásico contemporáneo (1901-2001)*, ed. Álvaro Ruiz de la Peña, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2002, pp. 791-804.

—, "El diablo en *Semana Santa*", en *Treinta relatos*, por Leopoldo Alas, pp. 256-257.

—, "El escribir y la escritura: El acto de la creación en la narrativa breve de Leopoldo Alas, Clarín", en *Actas del Simposio Internacional Leopoldo Alas Clarín*, eds. Antonio Vilanova y Adolfo Sotelo Vázquez, Universidad de Barcelona, Barcelona, 2002, pp. 207-221.

—, "Gérmenes de *La Regenta* en tres cuentos de Clarín", en *Argumentos* 8.63-64 (1984), pp. 16-21, y *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 2, Ediciones Istmo, Madrid, 1986, pp. 499-506.

—, "Introducción", *Cuentos completos*, por Leopoldo Alas, pp. 13-61.

—, "Introducción", *Su único hijo*, por Leopoldo Alas, pp. 9-39.

—, "Juan Ruiz al descubierto: Un inédito de Leopoldo Alas", en *Ínsula* 41.470-71 (enero-febrero, 1986), pp. 12, 26.

—, "Juan Ruiz, o el vehículo de aprendizaje literario de Leopoldo Alas", en *Cuadernos Hispanoamericanos* 448 (octubre 1987), pp. 112-18.

—, "La Regenta, mirada y vista", en *Ínsula* 39.451 (junio 1984), p. 4, y *La Regenta*, ed. Frank Durand, El escritor y la crítica, Taurus, Madrid, 1988, pp. 352-357.

—, "Vario"... y varia: *Clarín a través de cinco cuentos suyos*, Orígenes, Madrid, 1990.

Salinas, Pedro, *Jorge Manrique o tradición y originalidad* (1947), en *Ensayos completos*, vol. I, Taurus, Madrid, 1983, pp. 291-442.

Sobejano, Gonzalo, "Sentimientos sin nombre en *La Regenta*", en *Ínsula* 451 (junio 1984), pp. 1, 6.

Tintoré, María José, "*La Regenta*" de Clarín y la crítica de su tiempo, Lumen, Barcelona, 1987.

Valis, Noël M., *Leopoldo Alas (Clarín), An Annotated Bibliography*, Research Bibliographies and Checklists 46, Grant and Cutler, London, 1986.

—, *Leopoldo Alas (Clarín). Supplement I*, Research Bibliographies and Checklists: New Series, Tamesis, London, 2002.

—, "*Tambor y gaita*, Clarín's Last Project?", en *Romanische Forschungen* 93 (1981), pp. 397-402.



Leopoldo Alas hacia 1885.