

1. La figura del escritor en un cuento de Clarín: El romano Vario

El espejo del escritor

En *Vario*, uno de los cuentos más ceñidos, armoniosos e intensos de Leopoldo Alas (publicado en *Los Lunes de El Imparcial* el 5 de marzo de 1884 e incorporado luego en el tomo de *Cuentos morales*, Madrid, 1896)¹, vuelve él a ocuparse de la figura del escritor —figura que, en otros relatos, había aparecido tratada dentro de ambientes contemporáneos conocidos por Clarín y en relación social con diversos personajes. Aquí el autor nos ofrece el retrato interior de un escritor perteneciente al mundo pretérito y visto en la soledad que parece peculiar de este oficio. Las preocupaciones de Vario —el sentido de la vida, la muerte, la inmortalidad, la nada— son las de todo hombre reflexivo, sólo que él, por ser poeta, posee el *don de la palabra* con que las puede expresar... y sufre la agonía que representa esa búsqueda de su expresión. Para subrayar este destino de todo auténtico escritor y el papel que le compete como formulador verbal, mediante el tratamiento literario, de los grandes y eternos problemas universales, Clarín sitúa su cuento en un tiempo y espacio histórico lejano —el imperio romano durante el reinado de Augusto—,

¹ Reeditado por Alianza Editorial (Madrid: 1973), pp. 86-93. Entre el cuento tal como aparece en esta colección y el texto de *Los Lunes de El Imparcial* existen ciertas diferencias interesantes —según podrá comprobar el lector del presente libro— que revelan cómo el autor volvió a repasar la obra antes de publicarla en volumen, para mejorarla.

creando así una especie de distante espejo de la época en que él escribe y, por extensión, de sí mismo como escritor.

Los clásicos en la obra de Clarín

Leopoldo Alas poseía un profundo conocimiento de los clásicos. Su interés hacia ellos se manifiesta en las dos direcciones de su personalidad, simbolizadas por la cabeza y por el corazón: desde el punto de vista intelectual, ese interés se percibe sobre todo en sus teorías pedagógicas y en su crítica de tipo docente —recuérdese que fue catedrático de Derecho romano—, mientras que para lo espiritual se manifiesta en su honda apreciación de lo eterno y universal en las literaturas griega y latina, comienzos y raíces culturales, para Leopoldo Alas, de la larga tradición occidental cuyas últimas etapas corresponden al cristianismo. Los clásicos son herencia del hombre moderno y, claro está, del propio Clarín. Roma, capital del imperio que legó a España su lengua y derecho, y cabeza, luego, de la religión católica en que Alas, como los españoles en general, hubo de formarse, será el centro originario de esta doble herencia cultural, aunque al mismo tiempo deba señalarse la influencia que para este autor ejerce el Oriente, dentro de nuestra tradición, como fuente de un nuevo espiritualismo renovador que él relaciona vagamente con la poesía.

Sin duda alguna el gran entusiasmo de Leopoldo Alas por los clásicos se debe, en parte, a su propia formación en la Universidad Central de Madrid donde fue, a comienzos de la década de los setenta, alumno del catedrático Alfredo Adolfo Camús. En su conmovedora necrología del maestro querido y *padre del espíritu*, titulada sencillamente “Camus” (*Ensayos y revistas*, Madrid, 1982)², rememora Alas, veinte años más tarde, su entrada como “mísero estudiante provinciano, absolutamente insignificante” en la Facultad de Filosofía y Letras, y evoca las dos cátedras de Camús: la de literatura latina, a que asistían, también, los estudiantes de Derecho, y la de Literatura griega, para un

² Reeditada en las *Obras selectas* de Leopoldo Alas, “Clarín”, 2.^a ed. (Madrid: Biblioteca Nueva, 1966), pp. 1125-34.

grupo más reducido (“los que queríamos ser filósofos”). En la primera, el maestro, que “comprendía la profunda, intensa, *jugosa* relación del Derecho con las *Humanidades*”, preparaba a los estudiantes enseñándoles “algo de la vida, tal como se puede ver a través de las buenas letras clásicas”; en la segunda, sin embargo, Camús se ceñía más a la materia en sus conferencias: “éramos sus amigos de letras”, escribe Alas, refiriendo el gran amor a lo clásico de su profesor; “la *fe en Grecia* de Camús se contagiaba, porque era sincera y persuasiva”. La influencia, decisiva, de la persona y las clases de este maestro se podrá percibir en todos los escritos de nuestro autor que tratan del asunto, y no sería nada arriesgado conjeturar que el cuento *Vario*, publicado poco después de esta necrología, sea una especie de homenaje tácito al espíritu de Camús. Veamos ahora cómo el perdurable, complejo y personal interés en los clásicos por parte de Clarín se ve reflejado en su obra crítica.

Para empezar, ha estudiado lenguas clásicas —algo que él piensa es el deber de cualquier persona que quiera llamarse educada—, y no vacila en lucir su propia sabiduría, como se advierte en su sarcástico artículo, “Cuestión de palabras. Ad Quintilium Liberalis (A Quintilius el de ‘El Liberal’)” (*Mezclilla*, Madrid, 1889), donde, apoyándose en sus conocimientos de griego y latín y dirigiéndose a quien, bajo el pseudónimo Quintilius, ha publicado un artículo en pro del *Diccionario de la Academia*, lanza un duro ataque contra éste, uno de sus preferidos objetos de crítica. Otro ejemplo, igualmente caústico en tono, de su actitud de superioridad en cuanto al dominio del latín —esta vez el del Derecho romano— se encuentra en “Congreso pedagógico” (*Palique*, Madrid, 1983)³, donde usa esta arma para empequeñecer a la Pardo Bazán y, por extensión, demoler la defensa que ella había hecho de la enseñanza de la mujer (otro objeto de la irrisión clariniana).

Tanto sus ideas pedagógicas sobre la importancia de los clásicos como su crítica de la decadencia de esta tradición, de la mala

³ Edición de José María Martínez Cachero (Barcelona: Labor, 1973), pp. 195-98.

enseñanza y de la pedantería, vienen expresadas con mejor temple. “En España —escribe en un ensayo de “*crítica popular*” titulado “Lecturas. Proyecto” (*Mezclilla*)—, “hoy nos volvemos paso a paso a la barbarie disimulada y olvidamos toda nuestra gloriosa tradición clásica”, quejándose en seguida de la falta de conocimiento del latín por parte de los jóvenes y de los literatos. Señala entre las muchas causas de “tan deplorable decadencia o, mejor, ruina de los estudios clásicos” el que las letras clásicas hayan sido “abandonadas a los pedantes, a los que sin comprenderles, sin *sentirlas*, las alaban, a los *eruditos materiales* que adoran lo viejo por viejo, lo oscuro por oscuro, lo difícil por difícil”. También echa culpa a “la enseñanza de los jesuitas, que quisieron corregir el espíritu de clasicismo arrancándole, hasta donde fuera posible, el elemento pagano, es decir, la vida, y reduciendo el estudio de las humanidades a un mecanismo en que la memoria y la paciencia son las principales palancas”. En el *Folleto literario VIII. Un discurso* (Madrid, 1891) —el texto de su alocución de apertura del curso académico en la Universidad de Oviedo, titulado “El utilitarismo y la enseñanza”—, vuelve a insistir sobre algunas de las mismas ideas: la conveniencia de enseñar el latín y del “mantenimiento y reforma necesaria de la enseñanza clásica” (p. 61), atacando otra vez a los “miseros pedantes” (p. 95). ¿Cómo debe estudiarse el latín y el griego? En el mismo opúsculo dice, de acuerdo con las ideas del crítico francés Michael Bréal, que “deben estudiarse racionalmente, no por máquina, y para traducir a los clásicos y penetrar la vida de Grecia y Roma: por lo tanto, deben estudiarse . . . filosófica e historicamente” (p. 96)⁴.

En el artículo “Lecturas. Proyecto”, Alas advierte al que quiera disfrutar de los clásicos —nótese que no sólo le preocupa la pedagogía, sino también el público *lector*— que no debe confun-

⁴ “Si hubiera muchos Camús —escribe Alas en la antes referida necrología—, las dulces *humanidades* no correrían en España a la fatal ruina a que se precipitan. La famosa *cuestión del latín* tiene para mí estas dos diferentes soluciones condicionales: Las letras clásicas explicadas por maestros como don Alfredo Alonso Camús, a nadie le sobran; las letras clásicas explicadas por los pedantes, por el vulgo del *profesorado mecánico*, no sirven para nada.”

dirse la obra con lo que dice de ella algún pedante, y señala la importancia que tiene para dicha lectura directa cierta preparación: “Hay que ponerse en condiciones de saborear los libros clásicos estudiando el *ambiente* dentro del cual se escribieron”; y elogia a los muchos “ilustres *buzos de la vida clásica*, que la han hecho renacer a nuestros ojos; sin olvidar a los arqueólogos”. Para estudiar la literatura clásica hoy, escribe un poco más adelante, hay que tener un “espíritu de resurrección histórica, . . . que consiste en la adaptación de nuestra fantasía, en lo posible, al *medio* desaparecido”. Para la propagación y popularización de la literatura de griegos y romanos desempeña un papel fundamental, según Clarín, “la crítica sensata” —de la cual se consideraría él mismo un espécimen ejemplar... En “Roma y Rama” (*Siglo pasado*, Madrid, 1901), hablando esta vez de un clásico indio —el poema épico de Valmiki, el *Ramayana*—, las observaciones de Alas siguen en la misma línea: “El libro viejo no es la momia del libro; es un *aparecido*, un resucitado”, dice, añadiendo el siguiente consejo: “procurad cierta armonía entre los libros de arte y el lugar en que hayan de leerse. Leed la *Odisea* en una playa; que el ruido del mar acompañe la palabra divina de Homero. Leed las *Georgicas*, como nos aconsejaba el inolvidable Camús, en el campo, bajo la frondosa copa del árbol *clásico*, contemplando las mieses, oyendo el *runrum* de las abejas...”. Es evidente, pues, que como crítico, Leopoldo Alas no falta a sus obligaciones frente a los clásicos.

Sin embargo, el compromiso que siente hacia ellos está mucho más profundamente arraigado, no ya en la inteligencia, sino en el *espíritu* de nuestro autor. Clarín no inventa ninguna falsa distinción entre los antiguos y los modernos: “los verdaderos literatos, los hombres de talento y cultura superiores”, escribe en “Roma y Rama”, “no nos ofrecen en sus lecturas esta grandísima diferencia entre las de libros antiguos y las de libros modernos, que es general en el vulgo de los lectores. . . . Lo pasado en el libro tiene algo de eterno; sale del tiempo; deja de ser pretérito; tiene algo de presente a su manera, tendrá algo de lo futuro. Cuando el libro viejo es obra maestra de arte, su carácter

eterno se acentúa”⁵. Y ¿cómo saber, en cualquier época, cuáles son las obras maestras, las que deben leerse? Por lo general la posteridad ha sabido acertar, dice en “El arte de leer”, pues “es un consuelo . . . que este criterio tradicional —en conjunto anónimo— que reparte la justicia de la gloria, sea *casi* infalible; es decir, que puede equivocarse, pero que nunca se haya equivocado. Tal vez hay en la Historia algún nombre obscurecido que merecía brillar; pero todos los grandes genios que brillan, consagrados por la posteridad, lo merecen. Y son la mejor compañía.” “Los *grandes autores*”, escribe un poco más adelante, “quitan el deseo de conocer a los de género inferior; atraen la atención... la aprisionan, y pensando, pensando en ellos, se va el tiempo”. Las palabras con que Clarín termina este interesantísimo ensayo sobre el arte de escoger lectura son sumamente reveladoras, no sólo en cuanto a su amor propio, sino también en lo que concierne a su deseo de ser, a su vez, elegido por la posteridad: “No necesito decir que este artículo es un rasgo de abnegación; porque al predicar que se escoja la lectura de lo mejor, vengo a pedir que no se me lea”, escribe nuestro *modesto* autor, añadiendo después: “Pero me queda la esperanza de que no se me haga caso... y de seguir pasando por donde pasan otros que tampoco merecen ser leídos.” Claramente las ideas de Leopoldo Alas acerca de los clásicos y la posteridad están relacionadas con su propia imagen de sí como escritor.

⁵ A esta característica de lo eterno puede oponerse lo que censura Alas en los “muchos jóvenes españoles, a quien no falta talento, que rabian porque en ocho días no logran una reputación y miran con malos ojos a los maestros porque hacen mucha sombra. Estos muchachos listos van al arte por adquirir fama y dinero, si es posible, no por vocación irresistible” (“Cartas de Julio de Goncourt”, *Mezclilla*) —descripción que, por cierto, nos trae a la mente al personaje de Víctor Cano en el cuento *Rivales*. Clarín detesta la mediocridad. Otro buen ejemplo —entre los muchos que podrían ofrecerse— de su crítica a este tipo de joven ambicioso, se encuentra en la *revista literaria* (enero de 1890) titulada “La crítica y la poesía en España”, donde habla de poetas que “no están enamorados de la poesía, sino de la vanidad; quieren fama; no quieren el placer sublime de describir misterios de la expresión bella. A tal clase de *medianías* no se la puede tolerar” (*Ensayos y Revistas*; reeditada en las *Obras selectas*, pp. 1160-71).

Quizá el comentario más profundo acerca de la importancia de los clásicos en la vida humana se encuentre en la tercera parte de *Un discurso* donde, combatiendo las teorías del utilitarismo inglés, habla Clarín de la “idealidad” como “inspiración en el propósito educativo” (p. 47). Sueña con una futura sociedad en que “los capataces de minas y todos los hombres de su clase tuvieran tiempo y cultura suficientes para leer con fruto la *Iliada* y la *Odisea* en el original”. Subrayando lo transitorio y relativo del progreso, dice que “todos los adelantos modernos; todas las doctrinas sensualistas y positivistas; toda la preponderancia económica, no han hecho del hombre un ser diferente de lo que era: un ser con espíritu racional para quien, satisfechas ciertas elementales necesidades económicas, lo principal es vivir para el alma, de una o de otra manera” (p. 58). El hombre sabe que va a morir: “Cada cual, pensando en la muerte, da cierto sentido trascendental a la vida. La idea de la muerte . . . nos aísla del mundo; sí, del mundo que vemos y tocamos, del que nos rodea, pero nos abre otros horizontes ideales, nos hace dar un valor sustantivo, como simbólico de toda la realidad virtual que no vivimos, a la vida breve de que tenemos conciencia. . . . Por la muerte la vida es artística, es dramática, es toda una obra de *composición*” (p. 59). Esta idealidad, tan esencial, según Clarín, al ser humano, puede conseguirse en la enseñanza por dos vías que Alas no separa: “El mantenimiento y reforma necesaria de la enseñanza clásica” y “la enseñanza influida por el elemento religioso-ético, directa y orgánicamente” (p. 61) —es decir, los temas que desarrollará en las cuarta y quinta partes del opúsculo.

En la primera de éstas, donde se trata la enseñanza del griego y latín en el mundo occidental y a través de los siglos, señala no sólo la importancia de esta tradición humana —o sea, la de las *humanidades*—, sino también “el influjo moral de los clásicos en la educación y en la enseñanza” (p. 68). En la última parte estudia la importancia de la religión en la enseñanza, donde se aprende a vivir éticamente. La conexión entre los clásicos y la religión se ve bien en esta denuncia del autor: “El utilitarismo, que mata el idealismo en su faz histórica rompiendo los lazos

matar el idealismo en su respecto primordial, cortando los lazos espirituales que nos unen con la idea y con el amor de lo absoluto” (pp. 97-98). Cabe señalar que Clarín concluye su discurso con una conmovedora exhortación a sus colegas para que cuiden de la educación de la juventud, creando así una España mejor: “construyamos —les dice— el edificio espiritual de la futura España regenerada, resucitada, mediante una educación y una enseñanza inspiradas en el ideal más alto, pero llenas de la vida moderna” (p. 106). En este grito de combate, cuyo tono y contenido anticipan a la Generación del 98, se encuentra también un eco de este sentimiento que Leopoldo Alas describe en una carta a Menéndez y Pelayo (fecha el 6 de octubre de 1891) —donde, por cierto, le dice haberle mandado una copia del *Discurso*— como “esta profunda idealidad y hasta religiosidad mía (paso media vida pensando en Dios)”. Dicho estado, al que ha llegado por sus “propias visicitudes *psíquicas*”, es, continúa, “cosa de mi temperamento, y hasta hereditario, si bien veo que han influido en mí lecturas y circunstancias que han influido en otros, fuera de España principalmente”⁶. Esta nueva idealidad de Clarín, que parece haber alcanzado tras algún proceso íntimo, representa para él el punto culminante en la larga cadena —histórica y espiritual— que se extiende desde los clásicos hasta el cristianismo: un punto que, apoyándose en tal tradición, se abre, con esperanza, hacia el futuro...

⁶ Marcelino Menéndez Pelayo y Leopoldo Alas “Clarín”, *Epistolario* (Madrid: Escorial, 1953), pp. 55-56. En su *Prólogo* —fechado noviembre de 1895— a *Cuentos morales*, que recoge el relato *Vario*, nos ofrece el autor el siguiente autorretrato espiritual al describir su abandono de la “idea capital” de su juventud, o sea, el amor de la mujer: “Como en la edad madura soy autor de cuentos y novelillas, la sinceridad me hace dejar traslucir en casi todas mis invenciones otra idea capital, que hoy me *llena* más el alma (más y mejor ¡parece mentira!) que el amor de mujer la llegó nunca. Esta idea es la del *Bien*, unida a la palabra que le da vida y calor: Dios. Cómo entiendo y siento yo a Dios, es muy largo y algo difícil de explicar. Cuando llegue a la *verdadera vejez*, si llego, acaso dejándome ya de cuentos, hable directamente de mis pensares acerca de lo Divino.”

Hemos repasado, a través de la obra crítica de Leopoldo Alas, sus ideas principales acerca de los clásicos y de la relación de éstos tanto con el espíritu humano como con el espiritualismo cristiano —ideas que encontrarán su expresión artística en *Vario*. Pero antes de pasar a un análisis del cuento, convendrá que desarrollemos un poco más a fondo este engarce entre el mundo antiguo y el cristianismo. Hay dos textos —reseñas de libros ambos— que nos pueden iluminar a este respecto. En uno, la “Revista literaria de noviembre 1889” (*Ensayos y revistas*), se ocupa Clarín del libro *La Unión Católica* por Víctor Díaz Ordóñez (amigo y colega suyo en la Universidad de Oviedo) a la vez que describe sus propios sentimientos religiosos: “Si yo por el pensamiento libre soy hermano de todos los liberales del mundo —escribe Alas— soy hermano de todos los católicos por mi españolismo”. Refiriéndose, un poco más adelante, a su deuda para con el héroe de la Reconquista, Pelayo, y para con su propia madre, dice que “Mi *historia natural* y mi *historia nacional* me atan con cadenas de realidad, dulces cadenas, al amor del catolicismo... como obra humana y como obra española”. El que oye misa bien “ve la sangre de las generaciones cristianas: y el español ve más: ve la historia de doce siglos, toda llena de abuelos, que juntaron en uno el amor de Cristo y el amor de España”. Tales ideas le predisponen a favor de la obra de Díaz Ordóñez (Oviedo: Imprenta Católica, 1889), que traza la historia religiosa providencialista de España (y de Europa) desde la época de los romanos hasta llegar a la unidad católica y, finalmente, a la época contemporánea. Lo que admira Clarín, además de la tolerancia del autor, es su “sinceridad y profunda fe” que llegan a conmover al lector. Se refiere también al nuevo espiritualismo —“esta tendencia cuasi-mística a la comunión de las almas separadas por dogmas y unidas por hilos invisibles de sincera piedad, recatada y hasta casi casi vergonzante” —y acaba elogiando del libro lo que hay en él del “*sueño ideal* de España; aquel sueño que, según creencia tradicional, trajo a España el mismo San Pablo, el visionario del camino de Damasco, y si no, por lo menos, Santiago el ebionita”. Esta *revista literaria* nos da, pues, una idea bastante buena del concepto que tiene Alas del ca-

tolicismo como parte de la tradición europea y española, al mismo tiempo que revela su personal manera de acercarse a la religión.

El otro texto, titulado “Castelar”, es una reseña de la Segunda Parte de los *Recuerdos de Italia* (Madrid: Ilustración Española y Americana, 1876), publicado en noviembre del mismo año y recogido luego en los *Solos de Clarín* (Madrid, 1881)⁷. Es significativo, creo yo, que la gran admiración que el crítico siente hacia Emilio Castelar como “genio” y como autor de dicho libro coincida con los años estudiantiles de Alas en Madrid cuando, como ya se ha visto, asistía con tanto entusiasmo a las clases de Camús⁸. Es una época no sólo de formación, sino también de búsqueda espiritual para Leopoldo Alas, quien sufrirá al mismo tiempo la influencia del Krausismo⁹. Desde el

⁷ Reeditado por Alianza Editorial (Madrid, 1971), pp. 90-97.

⁸ Durante esta época Leopoldo Alas también asistió a la cátedra de historia de Castelar en la Universidad de Madrid donde, según narra en la tercera parte del *Folleto literario. I. Un viaje a Madrid* (Madrid, 1886; *Obras selectas*, pp. 1254-79): “Los que hemos sido discípulos de Castelar recordamos aquellas descripciones y narraciones en que entraban todas las grandezas de la historia de España, y aun de Europa entera, como si se tratase de una visita a un Museo; la cátedra de Castelar era eso: una pinacoteca de cuadros históricos.” Yvan Lissorgues en su estudio “Concepción de la historia de Leopoldo Alas (Clarín): Una *historia artística* al servicio del progreso” (*Los Cuadernos del Norte*, Año III, Núm. 7 [mayo-junio de 1981], pp. 50-53), refiriéndose a la “fascinación” que sentía el joven estudiante en las clases de Castelar “por los años de 1872 o 1873”, cita de un artículo de Clarín inserto en *La Publicidad* (800 [6 de mayo de 1880]) donde escribe nuestro autor: ““En la cátedra de Castelar, no sólo se aprendía la historia sino que se la veía. Sí, se la *veía* pasar en *carne y hueso*, sacudiendo el polvo de los siglos, merced al mágico conjuro de la elocuencia del profesor”” —palabras que recuerdan, por cierto, la descripción de las clases de Camús. El análisis que hace Lissorgues de la concepción que Clarín tiene de la historia revela la gran coherencia de sus ideas acerca del tema —ideas que corresponden y complementan las reseñadas aquí sobre los clásicos, o sea, la censura del “erudito ratonil”; la importancia de la imaginación para reconstruir y actualizar el pasado “no sólo en el sentido plástico de darle vida, sino para que pueda ver en él elementos del presente”; y una visión progresista y liberal del pasado que concibe la historia como “una gradual victoria del *bien*” sobre el mal.

⁹ Véase Juan López-Morillas, *El krausismo español*, 2.^a ed. revisada (México: Fondo de Cultura Económica, 1980) y Jean-François Botrel, “Leopoldo Alas, krausista” en su *Introducción a Preludios de “Clarín”* (Oviedo: I.D.E.A., 1972), pp. xxxix-xxvii.

punto de vista de esa “juventud que hoy crece en España ávida de ejercicio intelectual”, Clarín se desborda en simpatía y fervor hacia “este hombre viejo de nuestro siglo, este sabio descontento, [que] ve a través de la materia que parece inerte, por poder del genio, la imagen del espíritu, también pura y blanquísima, y de ella se enamora”. Es el espiritualismo de Castelar lo que le atrae, pues, en el momento en que Clarín, como hombre reflexivo, ha llegado a plantearse la cuestión de lo transitorio de la vida y a dudar, intelectualmente, de la eternidad: “Cuando a tal estado se llega, y hoy son muchos los que llegan a tal estado, un libro como el de Castelar es una tabla de salvación”, porque predica “el dogma del espíritu”. Además, para los que “piensan que se muere nuestra raza —sigue Clarín—, los *Recuerdos de Italia* son también un himno valentísimo al espíritu latino, a esta raza que ha llenado hasta ahora los anales de la civilización”, subrayando así la íntima conexión que existe entre la civilización española y la italiana. En “Lecturas. Proyecto” hemos visto a Leopoldo Alas alabar a aquellos “ilustres *buzos de la vida clásica*, que han hecho renacer a nuestros ojos” toda la cultura antigua; pues esto era lo que solía hacer en el aula Camús, y lo que logra Castelar en sus *Recuerdos de Italia*.

Un breve examen de este libro de evocaciones personales con ocasión de los viajes que hizo su autor en 1868 y 1875 y publicado en dos tomos con un intervalo de cuatro años (Vol. I, Madrid: Fortunat, 1872), muestra en seguida su concordancia con las ideas de Clarín. “Roma, Roma; eres grande, eres inmortal hasta en tu desesperación y en tu abandono”, se lee en el primer capítulo del tomo primero, “Llegada a Roma”. “Tendrás eternamente en el corazón humano un altar, aunque se pierda la fe, que ha sido tu prestigio, como se perdieron las conquistas que habían sido tu fuerza. Nadie podrá robarte el don de la inmortalidad que te confiaron tus dioses, que te han sostenido tus pontífices y que te confirmarán eternamente tus artistas” (pp. 30-31). Esta visión de la Roma eterna, cuna de la civilización occidental desde la antigüedad y cuna, también, del cristianismo, será compartida por nuestro autor aun sin haber salido de su propio

país. Castelar continúa sus meditaciones con este doble enfoque —parecido al de Clarín—, tomando en cuenta la tradición cristiana de una parte, y la historia antigua y literatura clásica de la otra. Al describir su método de acercamiento a la antigüedad, las palabras de Castelar recuerdan otras de Leopoldo Alas: “Sumerjámonos en los antiguos tiempos, como un *buzo* en el mar” [subrayado mío], revelando, tanto por el concepto como por el término específico de “buzo”, la deuda de Clarín para con él. Los beneficios de tal proceso son, no sólo para la inteligencia, sino también para el alma: “Nuestra vida es tan corta —continúa—, nuestro ser tan pequeño, que para tocar esa idea de lo infinito, a la cual estamos como unidos por lazos invisibles; para entrar en esta inmortalidad con que soñamos siempre, tenemos necesidad de poner, como tras el limitado horizonte sensible el ilimitado horizonte racional, tras cada momento de la vida, perspectivas inacabables” (pp. 39-40). En el segundo tomo —del que se ocupa Clarín en su reseña— es interesante señalar que el estudio titulado “Mantua y Virgilio” está dedicado “al señor D. Alfredo Adolfo Camús, mi antiguo catedrático en letras clásicas, varón ilustre de extraordinaria ciencia, a quien debemos ya varias generaciones la iniciación segura en el templo de la antigüedad” (*Prólogo*, p. vi), con lo cual se estrechan aún más los vínculos intelectuales y espirituales entre estas dos figuras y nuestro autor. Es, pues, una muestra representativa del espíritu de la obra de Castelar —espíritu con el que se identifica profundamente Clarín.

El comentario de la obra que él hace en su artículo “Castelar” revela el alcance de dicha identificación a la vez que ofrece cierta correspondencia con el relato *Vario*. Hablando siempre de la evocación de Castelar, se refiere Clarín a Roma como “una condensación de todos los días pasados, un sarcófago en que hay algunas cenizas de todos los pueblos muertos y hasta de todos los dioses olvidados” —descripción que tendrá su eco en el cuento con el desarrollo del tema de la muerte. Insiste en la importancia singular de ese país para la tradición occidental: “en Italia muere el espíritu clásico, el espíritu helénico, resonando en los cantos de Virgilio el eco más puro y fiel de la epopeya

romántica, la epopeya de la Edad Media, que es la comedia de Dante”, lo cual trae a la mente, sobre todo, el papel que desempeñan Virgilio y la poesía épica en la pequeña narración clariniana. Elogia “el encanto” de la fantasía de Castelar, la cual, “como en todo gran poeta, tiene algo de profecía, es intuición que adivina secretos, es amor que penetra en la esencia del objeto amado” —descripción ésta que podría aplicarse al estilo de *Vario*. Como ejemplo de los “cuadros completos” que ve Castelar, dice nuestro autor: “llega a Mantua, y en medio de la vasta campiña, en el centro de iluminación hace que se aparezca Virgilio”; así como Castelar evoca al gran poeta en el lugar de su nacimiento, lo hará también el protagonista del relato *Vario* en los sitios donde Virgilio murió y fue enterrado. En la isla de Capri, escribe Alas, “su fantasía corre a la Grecia, despierta el mundo clásico y . . . Castelar evoca el nombre de Ulises y sin piedad lo entrega a la lucha de los mares y a los encantos de Circe; y Homero vuelve a sus viajes y a sus cantos, y todo el mundo griego surge de sus cenizas al conjuro de este poeta extraño cuya voz es más suave que la flauta de Pan; de este poeta cuyas palabras no son grietas y, sin embargo, son tan dulces y armoniosas que el orgullo helénico no puede llamarle bárbaro. . . . Castelar tiene bastante poesía en el alma y es bastante clásico para creer casi en la mitología”; también se evocará a Ulises y al espíritu helénico en *Vario*. Y, por último, subraya Clarín la importancia de la poesía en la vida humana, pues el poeta que “nos orienta en el camino de la fantasía, que nos saca de la prosa mezquina de la vida, . . . nos va cantando por el camino la leyenda de todos los siglos, la epopeya eterna de la Idea...”; semejante contraste entre la imaginación poética y la prosaica vida ordinaria se da también dentro del cuento *Vario* que, en su totalidad como obra de arte, constituye, además, un fuerte contrapeso espiritual para el lector contemporáneo, llegando a sacarle de la prosa de su vida para animarle a que se identifique con dicha eterna epopeya y aprecie y disfrute su propia vida.

Según se habrá podido comprobar en nuestro comentario a las ideas críticas de Clarín así como en su admiración hacia Castelar y Camús, sobre todo en la década de los setenta, y la que

expresaría hacia Díaz Ordóñez a comienzos de los años noventa (precisamente cuando redactaba su necrología del antiguo maestro de literatura clásica), hay una gran congruencia en las convicciones de Leopoldo Alas acerca de la relación entre el mundo antiguo y el catolicismo y acerca del papel que desempeñan ambos en el espíritu humano. La superposición e integración, tanto del paganismo con el cristianismo como de la antigüedad con la época contemporánea, se lleva a cabo en uno de los más interesantes escritos críticos de nuestro autor, el *Folleto literario III. Apolo en Pafos* (Madrid, 1887), donde, con una graciosa, atrevida e imaginativa mezcla de fantasía y realidad, Clarín sitúa su “Interview” al dios Apolo en la mitológica y verdadera isla de Pafos, donde los dioses comen tortilla de hierbas (p. 5), beben “en vez de néctar, vino de la tierra” (p. 71), y Apolo, “olvidándose de que era pagano”, exclama: “—¡Ave María Purísima!” (p. 32). En este ambiente algo teatral —se habla por ejemplo, de un “rumor de muchas voces, como el que suele estallar en los teatros, entre bastidores” (p. 36), y se describe a Afrodita muy parecida a “Sara Bernhardt, si Sara se convirtiese en una mujer hermosa y de buenas carnes” (p. 27)—, rodeado de dioses y musas en abundancia, el mismísimo Clarín se entrevista con el simpático dios de la poesía quien, en un gesto bastante democrático, rechaza el título de “V.M.O. (Vuestra majestad olímpica)” para contentarse con el simple “usted” (p. 8). Hablan, claro está, del estado de las letras en la España contemporánea (el teatro, la Academia y su Diccionario, la poesía y, sobre todo, la novela... —o sea, de todos los intereses intelectuales del Clarín-crítico)— y hasta entra a participar en las conversaciones el crítico Manuel Cañete para introducir otro punto de vista acerca de los varios temas tocados (uno de éstos, la obra crítica de Cañete mismo...). Estos eternos dioses paganos se han trasladado a merendar y conversar en la isla de Pafos, pues, durante la época en que escribe Alas; semejante mezcla de realidad y fantasía, del mundo moderno y la antigüedad, encontrará su expresión ficticia en el cuento *Vario*. Pero al final del *folleto literario* llega a la isla otro personaje histórico, quien presta una nueva dimensión al escrito, dimensión que también puede rela-

cionarse con *Vario*: es Pablo de Tarso que, repitiendo una trayectoria suya del pasado, ha hecho una parada para descansar en Pafos en ruta hacia los gentiles que debería convertir al cristianismo. Apolo, a quien Pablo ha llamado un “dios falso”, le dice: “—¡Bah! La religión de Cristo ya comenzó a ser predicada hace casi dos mil años. —Ya lo sé,” contesta el apóstol. “Fui yo mismo. Pero ahora empiezo otra vez. No me entendieron. Por aquí mismo pasé otra vez hace mil ochocientos años”. Sigue relatando sus predicaciones y conversaciones, para concluir con estas palabras: “Y el mundo fue cristiano. Pero de mala manera. No me comprendieron. Hay que empezar otra vez, y vuelvo por los mismos pasos a predicar de nuevo (a ver si ahora me entienden) el amor de Cristo.” Es ésta, pues, una clara referencia al nuevo espiritualismo que tanto le interesaba a Leopoldo Alas —un espiritualismo que también tendrá su eco en *Vario*. Pero Clarín no quiere imponer este nuevo cristianismo en perjuicio del clasicismo: “Pues mira cómo ha de ser”, responde Apolo a lo que acaba de decirle el santo, “porque nosotros no hemos muerto, ni pensamos morir. —No importa, repuso San Pablo encogiendo los hombros. No hace falta que muera nadie. Vosotros viviréis de vuestra manera.” Dentro de esta atmósfera de convivencia acaba Clarín su opúsculo con dos sencillas y reveladoras aseveraciones:

—Pablo, yo soy la poesía!

—Apolo, también yo (pp. 98-99).

La poesía de los clásicos y la del cristianismo se armonizan al final de este opúsculo que, tanto desde el punto de vista ideológico como desde el estético, bien podría considerarse el *ars poetica* de Leopoldo Alas. Otra *ars poetica*, en miniatura, se verá expresada, creativamente, en el cuento *Vario*.

No se puede decir que este interés por los clásicos se manifiesta en su obra narrativa de un modo demasiado ostensible; básicamente lo que quería retratar en ella Clarín era la sociedad y el hombre contemporáneo en una época en la que, según dice el autor en su presentación del viejo arcipreste don Cayetano Ripamalán, gran aficionado a Marcial, Garcilaso, Meléndez Val-

dés y Moratín, “el romanticismo y el liberalismo habían hecho estragos. Y había pasado el romanticismo, pero el género pastoril no había vuelto, ni los epigramas causaban efecto por maliciosos que fueran” (*La Regenta*, II)¹⁰. En la sociedad burguesa del siglo XIX español el gusto por los clásicos se ha hecho definitivamente anacrónico, y como anacrónico aparecerá en la obra de ficción de Leopoldo Alas donde, o constituirá una característica de cierto personaje, o bien trasuntará el gusto del narrador. La obra de Clarín contiene, por ejemplo, toda una galería de sabios —falsos y legítimos—, algunos de los cuales revelan un conocimiento considerable de los clásicos¹¹. Pensemos, en el erudito don Saturnino Bermúdez, “doctor en teología, en ambos derechos, civil y canónico, licenciado en filosofía y letras y bachiller en ciencias”, cuyos numerosos tomos dedicados a *Vetusta* trazan la historia de aquella ciudad desde la época de los romanos, recogiendo así la idea de continuidad histórica en que tanto ha insistido el Clarín-crítico. Esta idea de continuidad tiene su expresión irónica en el personaje de Fermín de Pas, comparado a veces —y algo operísticamente— con un héroe romano que, habiendo conquistado “aquel mezquino imperio”, lo “había ganado en buena lid”... (*La Regenta*, I)¹². Don Carlos, el padre de Ana Ozores, se había convertido de romántico en clásico después de un viaje a Italia, familiarizando a su hija desde la infancia con la mitología y con los autores clásicos¹³. *La*

¹⁰ Edición de Gonzalo Sobejano (Barcelona: Noguer, 1976) p. 109.

¹¹ Uno de los más simpáticos de estos sabios aparece en el *Folleto Literario*. V. *A 0,50 poeta...* (Madrid, 1889). Es el viejo “humanista” de la aldea donde veranea Alas, D. Mamerto Cabranes, antiguo profesor de latín, que se ha retirado a donde nació “para traducir a sus amores, los clásicos” (p. 27).

¹² Siguiendo en esta línea, la procesión del Viernes Santo en el capítulo XXVI de la novela está descrita como si fuera un desfile triunfal de don Fermín, quien, según dice Mesía a don Víctor en el balcón del Casino, lleva a Ana “como un triunfador romano a una esclava... detrás del carro de su gloria...” (p. 780); en lo cual vemos un buen ejemplo de la combinación satírica de catolicismo y antigüedad.

¹³ En este capítulo lo que llega a censurar el autor no son las lecturas clásicas de Anita, sino el hecho de que carece de *dirección* en dichas lecturas, tema sobre el que vuelve Leopoldo Alas más de una vez en sus ensayos críticos y que planteará, de un modo más ceñido, en el cuento *La imperfecta casada*.

Regenta está llena de referencias literarias —tanto a los clásicos como a los modernos—, referencias que son, más bien, un reflejo del interés *intelectual* del autor¹⁴.

Su compromiso *espiritual* con los clásicos se percibe en el último capítulo de *Su único hijo*, donde Bonifacio, antihéroe a quien ha dado Clarín el irónico apellido de “Reyes”, emprende un viaje quijotesco para tratar de defender los intereses económicos de la familia Valcárcel contra un tal Lobato que, según Bonis, está robándoles. Después del enfrentamiento —ridículo—, entre ambos, el protagonista se propone seguir su viaje hasta Raíces, pueblo de sus antepasados. En esta mísera aldea, cuyo nombre tiene una obvia resonancia simbólica, y en medio de una hermosa naturaleza, Reyes se acuerda de Ulises cuando vuelve a Itaca, identificándose con él hasta el punto de imaginarse que ve los cerdos y los perros de Aumaíos y recordando enseguida a Eurycleia, la anciana nodriza del héroe griego, con lo cual acude a su mente la idea de buscarle allí a su hijo un ama de cría. A esta escena de identificación, a la vez ridícula y conmovedora, sigue de inmediato otra de signo cristiano: al oír a la distancia una campana de iglesia, recuerda cómo su madre empezaba el rezo vespertino con las palabras: ““El ángel del Señor anunció a María...”” y, por asociación, piensa en como “también a él, el ángel del Señor sin duda, le había anunciado que sería padre”. En este momento de ternura se funden, pues, espiritualmente lo pagano y lo cristiano: “¡Raíces! ¡Su hijo! ¡La fe! —Su fe de ahora era su hijo”. El tema de la inmortalidad que se manifiesta aquí mediante la esperanza de un posteridad gracias al hijo, será fundamental, también, en *Vario*, donde la obra de arte, hija de la imaginación, reemplaza al hijo de la carne. Cabe señalar otro rasgo en común del cuento y de la novela —mejor dicho, de su proyectada continuación, *Una medianía*, la novela del hijo de Bonis—: en el relato corto *Vario* un auténtico poeta acabará resistiendo a la tentación de entregarse a la muerte, mien-

¹⁴ Sobre el papel de la literatura en esta novela puede consultarse el libro de Albert Brent, *Leopoldo Alas and “La Regenta”*, University of Missouri Studies, Vol. 24, Núm. 2 (Columbia, Missouri, 1951).

tras que Antonio Reyes, según escribe Leopoldo Alas en la antes citada carta a Menéndez y Pelayo fechada el 5 de octubre de 1891, “es la medianía que acaba por suicidarse cuando adquiere la evidencia de esa *medianía* que es”¹⁵. Como ya se ha indicado, Clarín aborrece en sus escritos críticos la mediocridad —lo que él denomina “las medianías”. No sabemos cómo pensaría enfrentar con la muerte a este personaje cuyo padre había esperado que fuera un “genio”; lo único cierto es que nunca llegó a hacerlo —tal vez por no querer destruir su propia fe en la vida, esa fe que, de un modo sucinto e intenso, encarna el protagonista de *Vario*.

En este cuento protagonizado por un poeta romano introduce Alas en un ambiente auténticamente clásico otro tema fundamental suyo —el del escritor—, estableciendo un equilibrio interno entre cabeza y corazón, realidad e imaginación, historia y poesía, a la vez que traza una línea directa desde la más remota antigüedad hasta la época en que escribe, con lo cual pone en relieve, no sólo la eterna recurrencia de los efímeros, y con frecuencia mezquinos, motivos de la vida diaria (sobre todo el dinero y la envidia), sino también el tema de lo duradero de la creación artística frente a lo pasajero de la vida, y en torno a estas preocupaciones examina el papel del escritor y, por extensión, el que corresponde a sus lectores. *Vario* es, como veremos, una especie de epopeya en miniatura (escrita, claro está, en prosa, que es la forma narrativa que asume, ya desde Cervantes, la poesía épica). En este cuento la voz del narrador canta con una retórica sugestiva y fina el viaje de su héroe-poeta en la búsqueda del sentido de la vida.

Hemos señalado la importancia que concede Clarín a una *preparación* adecuada para la lectura de los clásicos junto con un “espíritu de resurrección histórica”. Claro que para disfrutar a fondo de cualquier obra de arte —no sólo de los clásicos— el lector se beneficiará de una preparación adecuada, sobre todo cuando la obra presenta una cierta complejidad. *Vario* no sería

¹⁵ *Epistolario*, p. 54. Véase también la “Introducción” a mi edición de *Su único hijo*.

un relato *fácil* para el lector de los años 1890, pero para el de hoy, que suele tener aún menos conocimientos del mundo antiguo y vive en una sociedad muy diferente ya de la de Leopoldo Alas, resulta bastante más arduo. Todas nuestras explicaciones precedentes quieren ser una “preparación” para el comentario del cuento; pero hay todavía *otro* tipo de preparación que puede resultar útil, y éste tiene que ver con las numerosas referencias históricas y literarias dentro del texto, así como en el uso frecuente del latín que hace el autor —Clarín cuidó mucho su redacción, y lo que a primera vista pudiera parecer un alarde pedantesco es, en una realidad, un esfuerzo pensado y moderado para crear un ambiente verosímil. Para gran parte de los lectores de hoy, quienes en su mayoría desconocen la lengua de Virgilio y ni siquiera habrán leído al poeta en traducción, el texto mismo del cuento puede ofrecer ciertas dificultades no anticipadas por su autor. Por eso, al hablar de la *realidad histórica* del relato, vamos a detenernos a subrayar ciertos detalles que a algunos les parecerán obvios.

La base histórica real del cuento

La realidad del mundo retratado en este cuento se establece desde el principio a través del lema, “Scriberis Vario fortis, et hostium Victor, Maeonii carminis aliti...”, que son los primeros versos de la Oda VI “Ad Agrippam” del primer libro de *Odas* de Horacio¹⁶, versos que anuncian, además, el tema de la muer-

¹⁶ El texto de esta oda “A Agripa”, traducida al verso castellano por Bonifacio Chamorro (Horacio, *Odas-Epodas*, [Madrid: Espasa-Calpe, 1946]), es el siguiente:

Vario, rival de Homero, ensalzaré en sus cantos
tu brío y tus victorias, oh poderoso Agripa,
y las claras hazañas que soldados valientes
logran en mar y tierra, llevándote por guía.

Cantar de tales hechos la magnitud no intento,
ni del celoso Aquiles la cólera encendida,
ni del sagaz Ulises las marineras rutas,
ni del infausto Pélops la criminal familia.

te y la fugacidad no sólo de la vida actual, sino de lo venidero. Lucius Varius Rufus existió en efecto, y fue un poeta romano muy celebrado en su día¹⁷. Empezó su carrera al final de la República. Amigo íntimo de Virgilio y Horacio, Vario fue honrado por el emperador Augusto y por Mecenas, su favorito. En las *Sátiras* y *Epístolas* de Horacio se encuentran interesantes referencias a estas amistades, así como otros testimonios de su propia admiración hacia Vario, quien, junto con Virgilio, le presentaría a su futuro protector, Mecenas (*Sátiras* I, vi, 55). Valora muy alto el juicio artístico de Vario (*Sátiras* I, x, 81-82), calificándole como uno de los poetas “predilectos” de Augusto (el otro era Virgilio) (*Epístolas*, II, i, 245-47). Elogia el “hexáme-

Para grandeza tanta me conozco pequeño,
y el Pudor y la Musa de mi apacible lira
a no empañar las glorias del César, ni las tuyas,
por culpa de mi ingenio, imperiosos me obligan.

¿Quién al terrible Marte cantará dignamente
cuando cubre su cuerpo coraza diamantina?
¿Quién a Merión, manchado con el polvo de Troya,
o a Diomedes, por Palas hecho un dios en la liza?

Yo festines, yo enojos de aguerridas doncellas
que a los mozos rechazan con mano inofensiva...
Esto es lo que yo canto, si de mi paz disfruto,
o si un amor —ligero— mi corazón agita.

¹⁷ Además de las enciclopedias corrientes, varios diccionarios de latín y los textos clásicos mencionados en este estudio (especialmente útiles son las ediciones bilingües de las colecciones The Loeb Classical Library [Cambridge, Mass.: Harvard University Press y Londres: William Heinemann] y la Collection des Universités de France [Paris: “Les Belles Lettres”]), he consultado las siguientes fuentes de información: Jean Bayet *Literatura latina* (1965; versión española Barcelona: Ariel, 1966); Ludwig Bieler, *Historia de la literatura romana* (1965; versión española Madrid: Gredos, 1975); *Harper’s Dictionary of Classical Literature and Antiquities*, ed. Harry Thurston Peck (Nueva York: Cooper Square, 1965); y Augusto Rostagni, *Storia della letteratura latina*. 3.^a ed., Vols. I y II (Torino: Unione Tipografica - Editrice Torinese, 1964).

tro vigoroso” de Vario (*Sátiras*, I, x, 44) —detalle que tendrá su eco en una referencia a los hexámetros del protagonista al final del cuento clariniano. Tal vez el testimonio más gráfico de la amistad que había entre estos poetas se halle en la *Sátira* I, v, conocida como el “Viaje a Brindis”, donde Horacio narra un viaje de trece días que hizo, en compañía de Heliodoro, desde Roma a Brindis —viaje que nos trae a la mente el del personaje ficticio Vario— y durante el cual se reunieron con ellos, entre otros, los amigos Mecenas, Plotio Tucca, Virgilio y Vario¹⁸. La familiaridad de Leopoldo Alas con esta *Sátira* se evidencia a través de otro detalle del cuento, donde dice que Vario “había sonreído oyendo a Horacio decir: ‘Que crea en todo eso el judío Apela, bien está; pero yo sé a qué atenerme respecto a los dioses’”. Esta cita se refiere, precisamente, al pasaje del “Viaje a Brindis” cuando, inmediatamente después de separarse Vario del grupo, Horacio comenta acerca de ciertas supersticiones religiosas, indicando que él no está de acuerdo con las creencias del judío Apela (o sea, del judío supersticioso)¹⁹. Según cuenta Suetonio en *Las vidas de hombres ilustres* —otra fuente importante para Alas—, al morir Virgilio en Brindis (19 a. de J. C.) de regreso de un viaje a Grecia y Oriente, dejó a sus amigos Vario y Tucca (otro poeta cuyas obras, como las de Vario, también se han perdido) sus manuscritos, entre ellos el texto de *La Eneida*, con el encargo de destruirlo por no haber dado al poema

¹⁸ “Amanece el siguiente día, un día sumamente agradable, pues en Sinvessa se nos reúnen Plotio, Vario y Virgilio; no hay en la tierra almas más puras, ni nadie los quiere tanto como yo. ¡Oh! ¡Qué abrazos, qué transportes de alegría! En tanto que yo esté en mi sano juicio, nada será comparable para mí a los encantos de la amistad” (39-46; traducción mía).

¹⁹ “Que lo crea el judío Apela; no yo, pues yo me he dado cuenta de que los dioses se pasan el tiempo en continuo reposo y que si hay fenómenos extraordinarios producidos por la naturaleza, no son ellos quienes, para entretener su aburrimiento, nos los envían desde lo alto de la bóveda celeste” (100-03; traducción mía). La diferencia entre la cita de Clarín y el texto horaciano es fácil de explicar: se supone que Vario habría oído las palabras de Horacio antes de alejarse y lo que hubiera dicho éste en voz alta —esto es, las palabras atribuidas a Horacio por Clarín— sería la base sobre la que el poeta habría elaborado luego el texto que conocemos en su *Sátira*.

épico los último retoques. Augusto confió luego a Vario y a Tucca la revisión y publicación de este gran poema épico (“Virgilio”, 37042).

Al comienzo de la época augustea fue Vario el más conspicuo de los poetas épicos romanos. De sus obras se sabe poco. Un famoso poema suya, titulado *De Morte*, fue inspirado, en parte, por los dramáticos acontecimientos de las guerras civiles y el asesinato de Julio César. Esta epopeya, a la que se refiere Clarín en su cuento²⁰, está quizá aludida en la Oda VI “A Agripa” de Horacio (cuyos primeros versos —recuérdese— sirven de lema a la narración de Alas) al describir a Vario como “rival de Homero”. En dicha oda, que data del año 38 a. de J.C., hay, además, una referencia clara a la aún más famosa tragedia de Vario —también mencionada en el cuento—, *Thyestes*, hijo del “infausto Pélops” al que se refiere en la oda (el hermano de aquél, a quien había engañado, le sirvió, sin que lo supiera, la carne de sus propios hijos). Esta tragedia que, junto con la (también perdida) *Medea* de Ovidio, fue elogiada por Tácito²¹ y considerada en su época el mejor logro romano en este género — Quintiliano la comparó con las tragedias griegas²²— se estrenó, generosamente recompensada por el emperador Augusto, en los

²⁰ La referencia a este poema épico es a través de una alusión a la sangre de “César, su héroe, el de su poema” que el protagonista recuerda antes de salir de Roma. Puede ser, aunque no es nada seguro, que Clarín quiera sugerir que el poema que escribe Vario al final del cuento —poema titulado “La Muerte”— sea este mismo poema histórico *De Morte*: tienen al menos en común el título. En todo caso esta identidad de títulos añadiría una nota de ambigüedad característica de las obras de Alas, que enriquece la narración al emparejarse en el alma del personaje la memoria de la muerte de César con la del amigo Virgilio.

²¹ “Hoy encontrarás muchos más detractores de la gloria de Cicerón que de la de Virgilio; y ningún libro de Asinio o Mesala es tan ilustre como la *Medea* de Ovidio o el *Tiestes* de Vario” (*Diálogo sobre los oradores*, XII, 6; versión española de Roberto Heredia Correa [México: Universidad Nacional Autónoma, 1977]).

²² “El *Tiestes*, de Vario, puede ya compararse con cualquiera obra de los griegos. La *Medea*, de Ovidio, me parece que es una evidente prueba de cuán excelente pudo ser aquel poeta si hubiera querido más bien moderar su genio que dejarse llevar de él” (*Instituciones Oratorias*, X, i, 98; traducción de Ignacio Rodríguez y Pedro Sánchez [Buenos Aires: Joaquín Gil, 1944], pp. 464-65).

festivales para celebrar la victoria de éste en la batalla de Accio el 29 a. de J.C. (por eso se alude a Vario como “el poeta de los terroríficos festines de los Pelópidas”, o sea, de los descendientes de Pélops). De su famoso Panegírico de Augusto, escrito después (y también mencionado en el relato clariniano), sólo queda un fragmento que, según los comentaristas, está citado por Horacio²³.

Además del protagonista y en relación con él se menciona también en el cuento a numerosos poetas clásicos, siendo los más conocidos hoy día Homero, Horacio y Virgilio. La presencia, o mejor dicho, la *ausencia* —puesto que ya había muerto—, de Virgilio, el “cisne mantuano” (referencia tópica a su lugar de nacimiento), se hace sentir en todo el relato: se refiere no sólo a las circunstancias de su muerte, sino también a su sepulcro en el Pausilipo (un promotorio entre Nápoles y Pozzuoli); se hace mención, además, de la admiración que sentían él, Horacio y Tácito hacia las obras de Vario. Los otros poetas romanos, la mayor parte de cuyos escritos no se conservaron —Galo o Gallo, Polión, Calvo, Ennio, Mevio, Cinna, Varrón, además de Tucca— también son personajes reales muy celebrados en su día, y los dos ciudadanos a cuyas bibliotecas se alude —Sanmonico Sereno y Pomponio Atico— fueron, en efecto, coleccionistas ricos y de gran cultura, siendo éste banquero y editor y poseyendo aquél una biblioteca de 62.000 libros. En la parte final del cuento hay tres referencias a Augusto cuya fuente es Suetonio. La primera —un festín donde el emperador “había parodiado los festines de los doce dioses mayores del Olimpo”— se encuentra en el segundo tomo de *Las vidas de los Césares* (“Augusto deificado”, LXX) donde el autor describe el escándalo de este festín privado —el llamado “banquete de los dioses”— al que

²³La supuesta cita de Vario se encuentra dentro del siguiente trozo de las *Epístolas*: “ Si alguien tus guerras en tierra y en mar peleadas te cuenta y con estas voces te ensalza vacíos oídos: ‘Si acaso más salvo el pueblo te quiere o tú al pueblo, déjelo ambiguo el que vela por ti y por la urbe, Júpiter’, puedes reconocer el elogio de Augusto” (I, xvi; versión latinizante de Tarsicio Herrera Zapién [México: Universidad Nacional Autónoma, 1972]).

concurrieron los invitados disfrazados de dioses y el anfitrión vestido de Apolo; la segunda —su temor al “rayo” y al “vuelo del águila”— es una alusión a la descripción de la actitud supersticiosa de Augusto frente a la religión y los agüeros, y su gran miedo del trueno y los relámpagos (XC, XCVII); y la tercera —“calzaba por precaución primero el pie derecho que el izquierdo”— a su reacción a lo que él consideraba auspicios infalibles (como, por ejemplo, calzar en el pie derecho el zapato izquierdo por la mañana)²⁴.

Clarín recrea la topografía de Roma con gran esmero, cuidando asimismo de los detalles geográficos de la ruta que sigue Vario al salir de la ciudad. La descripción de su trayectoria por el centro de la Roma antigua, que puede seguirse sobre cualquier plano, constituye por cierto una reconstrucción arqueológica dándonos la sensación de un ambiente vivo²⁵. Con una enorme precisión está reseñada la primera etapa de los pasos de Vario. Baja por el *Clivus Capitolinus* (el declive que desciende del Capitolio), dejando atrás el templo de *Juno Moneta* (conectado con la casa de la moneda), pasa por las estatuas de los doce *Dii consentes* (los Dioses anuentes)²⁶ y va hacia el templo de *Saturno* (donde se guardaba el tesoro público). Contempla la puesta del sol tras de la cárcel *Tulliana* (así se llamaba la única prisión de Roma en aquella época, situada en el ángulo noroeste del Foro). Sigue en esta dirección, dejando a la izquierda el templo de *La*

²⁴ “Si por las mañanas al calzarse se confundía y se ponía en el pie derecho el zapato izquierdo, lo interpretaba de mal agüero” (XCII; traducción de M. Bassols de Climent [Barcelona: Alma Mater, 1964]). En la *Historia natural* de Plinio se encuentra la siguiente referencia a Augusto: “Su difunta Majestad hizo circular una historia que el día en que casi fue derrocado por un motín en el ejército, se había calzado la bota izquierda en el pie derecho” (II, 25; traducción mía).

²⁵ Lo más probable es que consiguiera esta verosimilitud histórica gracias a no haber estado en Roma y a haber tenido que depender de los planos, pues cualquier persona que haya tratado de explicarse las ruinas romanas en el sitio mismo sabe lo difícil que resulta hoy, para no hablar de los problemas que hubieran surgido hace cien años, cuando todavía pastaban vacas en el Foro...

²⁶ Las doce divinidades principales de Roma (Juno, Vesta, Minerva, Ceres, Diana, Venus, Marte, Mercurio, Júpiter, Neptuno, Vulcano y Apolo).

Concordia, pero en vez de reparar en él, se fija en el *Tabulario* (los archivos públicos), que está también al lado izquierdo, pero detrás de *La Concordia* y en la ladera del Monte Capitolino que acaba de bajar. Las próximas referencias topográficas sirven para evocar la vida cotidiana de dos ambientes diferentes del Foro: el de los negocios y banqueros y el de la vida literaria. Después de mencionar la Roma del *Foro* en general, se refiere a la del *Comitium* (el sitio, cerca de la Curia, donde los romanos se reunían para votar), localizándolo al pie del pequeño templo de *Janus Bifrons* (el dios de dos caras cuyo nombre ha tomado el primer mes del año), y señalando que sus banqueros y negociantes se olvidan de la presencia de las *Tres Parcas* vecinas (los destinos individuales e inelectuables de cada hombre, según Homero, elevadas a divinidades por Hesiodo —las diosas que hilan, determinan y cortan el hilo de la vida—, que aparecen también en *La Eneida*). Los *Janos qui sunt in regione Basilicæ Pauli*, mencionados en seguida, son las arcadas que están en el vecindario de este edificio público, también conocido por el nombre de Basilica Emilia, al lado de la Curia. Para entrar en el mundo literario, Vario sigue por el *Janus Vicus*, es decir, el callejón del dios Janos. En la *via sacra* (la principal del Foro), vuelve a mirar los edificios principales por los que ya ha pasado, la *Basilica Porcia* (el primer edificio público construido en el Foro) a su derecha y la *Curia Hostilia* (la cámara donde deliberaba el Senado) detrás. Delante ve *Los Rostros* (la tribuna de los oradores). Por fin pasa al lado del templo de la diosa Vesta cuyo fuego cuidaban seis princesas vírgenes, *las Vestales*.

En la segunda etapa de la trayectoria de Vario vamos a encontrar, mezclados con los detalles de tipo geográfico, otros relacionados con la literatura clásica. Al salir de Roma, dejando atrás tres de sus montes (el *Esquilino*, *Palatino* y *Celio*), toma la *Vía Campaniense* (que va hacia Campania, la región de Roma), va a *Nápoles*, pasa por *Venusia* (situada a mitad del camino en la Vía Apia de Nápoles a Brindis, y lugar de nacimiento del poeta Horacio) por la *tierra de los Yapigios* (la región del “talón” de Italia cuyo nombre se deriva, tal vez, de Yapigio, hijo del griego Dédalo que dicen reinó en el sur de la península), hasta llegar

al puerto de *Brindis* en el sudeste. La nave *oneraria* (de carga) que toma —tal vez la antes referida “*Liburna*”²⁷— le lleva hacia el este, y desde el puente contempla Vario las diferentes costas mediterráneas: *Iliria* (directamente al otro lado del Mar Adriático, frente a Brindis), *Caonia* y *Epiro* (al sur de Iliria en la misma costa griega), y detrás de las alturas *Molosas* (referencia a Molosia, una estrecha faja del Epiro), *el Pindo* (una alta sierra en el noroeste de Grecia que forma parte de la cordillera que la atraviesa de norte a sur). Con la isla de *Corcira* (en el mar Jonio, al oeste del continente griego) detrás, Vario ve por fin, a su frente y a su izquierda, la *Quimera* (un monte volcánico en Licia)²⁸ y, un poco más lejos, el *Aquerón* (un río subterráneo en Epiro que desemboca en el puerto de Elea, cerca de la punta meridional de Corcira, y que, con otros dos —el *Cocyto* y la Estigia— son los ríos que van a dar al Infierno)²⁹. En este punto del viaje, donde irá el canto de las mitológicas sirenas, se juntan en la imaginación del personaje la *Odisea* y *La Eneida*, pues estando cerca, geográficamente, de la homérica entrada al infierno, recuerda haber pasado, en el golfo de Nápoles, cerca de la caverna de la profética *sibila de Cumas*, acceso al *Averno* de Virgilio.

Para realzar la verosimilitud ambiental del cuento, incluye Clarín, junto con las detalladas referencias topográficas, históricas y literarias, unas cuantas palabras en latín —o en latín castellanizado—, la mayor parte de las cuales se refieren o al

²⁷ Esta referencia trae a la mente el verso inicial del Epodo I de Horacio, “A Mecenas” —“*Ibis Liburnis inter alta navium*”—, donde el poeta se refiere a los bajeles llamados liburnios cuyo tamaño pequeño contrasta con el de los buques del enemigo. He aquí una traducción libre de Fernando Crusat y Prats: “Partirás, querido Mecenas, en pequeñas naves a desfilas inmensos buques provistos de elevados baluartes, dispuesto a arrostrar todos los peligros que amenacen a César” (*Libro de los Epodos* [Barcelona: Bosch, 1969]).

²⁸ Cuentan los antiguos que había leones en su cumbre, cabras en sus laderas y serpientes escondidas en sus faldas, lo cual dio lugar a la leyenda de la Quimera como un monstruo con cabeza y pecho de león, vientre de cabra y cola de serpiente y que (siendo en realidad un volcán) vomitaba llamas.

²⁹ Según la leyenda, el origen del nombre del río Aqueronte es que el hijo del Sol y de la Tierra, que se llamaba así, fue precipitado a los infiernos por Júpiter, quien le transformó en río.

mundo literario, o bien a la muerte, reflejando así las dos grandes preocupaciones del protagonista, que de esta manera aparecen íntimamente ligadas. (Estas expresiones en la lengua de Vario también están relacionadas, claro está, con el lema en latín y las referencias topográficas en la misma lengua). Al pasar ante el Tabulario, por ejemplo, piensa Vario en las *tabelloë* y *pugillares* (tablillas para escribir) que llenan los *nidi* (estantes de librería o biblioteca), y en seguida en la vanidad de la pompa fúnebre de los *libitinarios* (empresarios de pompas fúnebres), *pollinctores* (embalsamadores), *dissignatores* (ordenadores de pompas fúnebres), *tibicines* (tañedores de flauta —por costumbre asistían hasta diez flautistas a los entierros), y *praeficæ* (plañideras, mujeres alquiladas para llorar en los funerales); en el apartado del *funus publicum* (funerales públicos —votados por el Senado para honrar al difunto) y en las *noëniæ* (canciones lúgubres que se cantaban en las exequias), porque todo ha de acabar en el *capulo* (sarcófrago) o en el *cestrino* (¿*cista*=caja, urna?). Esta serie de referencias a los archivos y a los funerales culminan en una alusión al epitafio que el poeta Ovidio fantaseó para sí mismo, *Molliter cubent ossa...* (suavemente yazgan los huesos), con lo cual se subraya lo definitivo del sepulcro, seguido, según Vario, del olvido —aunque cabe notar que Ovidio, a continuación de esta cita y siguiendo el uso romano, confía en que sus propias obras serán un monumento conmemorativo mayor y más duradero que el sepulcro, procurándole así la inmortalidad³⁰. Un poco más adelante, en el barrio literario, en-

³⁰ La cita original en latín, de *Las Tristes*, dice: “Molliter ossa cubent” (III, iii, 76). He aquí una traducción del pasaje correspondiente por Germán Salinas: “Transporta a Roma en pequeña urna mis cenizas, y así, después de muerto, no me veré desterrado. Esto nadie te lo prohíbe. . . . Mezcla mis restos con hojas y polvo de amono, deposítalos en tierra cerca de los muros de la ciudad, y graba en el mármol del túmulo con gruesos caracteres estos versos, que lean los ojos fugitivos del viandante: ‘Aquí reposo yo, el cantor de los tiernos amores, el poeta Nasón, perdido por su ingenio. ¡Oh tú, pasajero!, si amaste algún día, no rehuses exclamar: ‘En paz descansen las cenizas de Nasón’. Esto basta para epitafio, pues mis obras serán un monumento más excelso y perdurable, y abrigo la confianza, aunque perdieron a su autor, que han de asegurarme renombre y gloria inmortal” (*Las Tristes y las Pónticas* [Madrid: Sucesores de Hernando, 1917]).

contramos referencias al *atramentum librarium* (tinta para escribir), a los *cornua* (los extremos, a veces dorados, del cilindro en que se enrollaba el libro) y los *umbilici* (dichos cilindros de madera) y, otra vez, a los *nidi*. Y por último, hacia el final del relato, se refiere a las *membranas* (las cubiertas de pergamino para los rollos) que serán caras y a la visita que había hecho Vario al *Vicus sandalarius* (barrio en que se hacían sandalias). Está claro que en el caso del latín, como en el de las otras referencias examinadas aquí, cuanto más se entienda mejor puede el lector apreciar la cuidadosa unidad artística del relato en que se usan.

La realidad poetizada

Hemos visto las varias maneras en que la realidad o versimilitud histórica de este relato quedan reforzadas —algo que, pudiéramos decir, corresponde al interés *intelectual* de Leopoldo Alas por el mundo antiguo. Pero *Vario* no es un ensayo; su fuerza y su veracidad *humana* provienen de la creación ficticia que transforma todos estos elementos en *poesía*, captando así lo eterno del alma. Esta poetización, llevada a cabo mediante la recreación artística de las circunstancias reales, la vivificación del olvidado escritor Vario y la invención de un argumento imaginario, refleja la profunda identificación *espiritual* de Clarín con los temas que trata y ofrece, además, un paralelo interesante con el proceso creativo por el que habría pasado el mismo Virgilio, quien, al escribir ese máximo canto de historia y poesía que es *La Eneida*, hasta viajó por Grecia y algunos puntos de Asia Menor donde se sentiría más cerca del mundo de Homero (proceso por el cual, conviene añadir, pasará también, a su manera, Vario a lo largo de las páginas del relato). El narrador del cuento —portavoz, por cierto, del autor— se identifica íntimamente con su personaje y desde este punto de vista poético nos invita a nosotros, sus lectores, a participar en la búsqueda interior de Vario.

La poetización de la materia prima del relato se efectúa, para empezar, mediante la transformación de los elementos histórico-reales, arrancándolos de su distante y definitiva muerte e infundiéndoles una nueva existencia. En vez de darle al lector una sen-

sación de pasado arqueológico, las páginas del texto palpitan de vida. Animado por la presencia de un ser humano auténtico, el mundo antiguo resucita ante nuestros ojos. Es sobre todo el aire, la atmósfera y el espacio donde se mueve Vario lo que comunica una impresión de Vida³¹. En la primera parte del cuento — cuando atraviesa el Foro—, mientras seguimos sus pasos y sus inquietas miradas en todas las direcciones, tenemos también conciencia de la hora del día —el crepúsculo— y del mes del año —septiembre—, relacionados ambos con la muerte: “el sol se escondía”, escribe Clarín, “. . . Moría el sol”, lo cual hace que Vario recuerde a Virgilio, “aquel sol que se había puesto allá, en Brindis”; y un poco más adelante: “Corría septiembre, el mes en que pocos años antes habían enterrado a Virgilio...”. Al bajar la colina del Capitolio, Vario parece hallarse a solas con las diversas estatuas, templos y otros edificios que se encuentran a lo largo de la ruta; esto sirve de preparación para sus reflexiones al mirar el Tabulario: “¡El sol, el ocaso Virgilio, el sepulcro, la gloria, el Tabulario, la eternidad, la nada!”. Los archivos, asociados con la muerte, aparecen, pues, en una impresionante soledad; al contrario, los barrios que representan la vida —el de los banqueros y negociantes y el de la gente de letras— bullen de actividad: “las abejas interesadas del negocio zumbaban rozándose con Vario sin verle”, y en las tiendas de libros “discutían los aficionados de las letras, mientras iban y venían los literati, los esclavos copistas”. Esta sensación de ambiente vivo está reforzada por otra imagen luminosa: “Relámpago era la vida, y aprovechaba su luz la pasión para herir, para saciarse matando el bien ajeno”, seguida de otra mención del ocaso: los “últimos rayos del sol poniente” bajo los que brillan libros suyos y del amigo Virgilio. Al salir por la vía sacra, Vario “en silencio” contempla el Foro, “también callado en aquellas horas”, y huye en busca de “un poco de aire más puro”.

En la segunda parte del relato —el trayecto que se traza Vario

³¹ El interés de Leopoldo Alas por crear una sensación de espacio animado se advierte ya muy temprano en el cuento *Un documento*, precursor desde este punto de vista, de *La Regenta*.

y la fase inicial de este viaje— se subraya el contraste entre la atmósfera sofocante de Roma y este “aire más puro” que el poeta busca: “Pero no se ahogaba sólo en el Foro; se ahogaba en toda Roma”, comienza; y en seguida se nos describen las “ráfagas de espiritual anhelo” que pasan por su ánimo. El “más allá” que el protagonista busca está sugerido mediante imágenes de aire y espacio —un espacio que apunta en la dirección opuesta a la del sol poniente, o sea, al este: “ ‘¡Al mar, el mar Oriental!’, se dijo Vario”, y al día siguiente, “de madrugada”, empieza su largo peregrinaje por el sur de Italia hasta llegar a Brindis, el pueblo donde Virgilio “había visto por última vez la luz”, asociando así de nuevo a ésta con la vida. Una vez a bordo de la nave, el lento alejamiento espacial está descrito con palabras en las que, de nuevo, la luz desempeña un papel fundamental: “dejó la tierra de Italia, que salía como a despedirle con las islas artificiales del puerto, coronadas de templos y estatuas, rodeadas de altos muros y extendiendo mar adelante un dique de arcos, bajo cuyas bóvedas jugaba la luz con las aguas bulliciosas”.

En la tercera parte —durante la travesía marítima hacia Grecia— vuelve a aparecer el ocaso: “Caía la tarde. . . .” Vario, a la luz del crepúsculo, escribía con rápido estilo.” Las referencias a las diversas costas, en todas las direcciones, crean la sensación de un espacio abierto. Lucio Vario, solo al aire libre, deja que su imaginación vuele. En tal estado de libertad, al pasar por el Averno, le asalta de repente una delirante visión llena de oscuridad —“Todo era símbolo de muerte, de ultratumba, de las sombras de allá abajo!...” — y Vario oye el canto de las sirenas que, revelándole el futuro, le invitan a la muerte. Al rechazar esta invitación a juntarse con el “viento del olvido”, se sacude del “delirio” y vuelve a la vida como si sus sentidos se hubiesen afinado: “bebió con anhelo el aliento de la brisa fresca de la tarde, y a la última luz del crepúsculo siguió trazando sus versos”. Ha aceptado la idea de la muerte y del olvido, y ahora puede por fin vivir de un modo más completo. La descripción de este estado de paz y tranquilidad —característico del espiritualismo oriental— palpita de luz, colores y ritmo; recordando —y también cumpliendo— las esperanzas contenidas en las “ráfagas”

que habían pasado por su espíritu cuando le movieron a emprender su viaje hacia el Oriente: ““todo era polvo””, escribía Vario, ““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...*””. El aire, el espacio, el sol que sigue brillando —todo se vivifica en el ánimo de Vario. Esta reafirmación de la vida tras de haber pasado por un momento de crisis relacionado con la muerte se confirma mediante la referencia a aquellos elementos de que antes hicimos mención: el aire, la atmósfera y el espacio.

La creación del personaje

El segundo aspecto importante de la poetización que lleva a cabo Clarín es la creación de su personaje. A veces sentimos en las obras de ficción de Leopoldo Alas que tras de una figura imaginaria se encuentra un modelo real, e incluso, claro está, el autor mismo. En el caso del personaje Vario —quien, por cierto, tiene mucho de Clarín—, éste ha seguido un proceso común a la novela histórica: ha tomado el nombre de un hombre conocidísimo en su tiempo pero olvidado ya, y le ha infundido nueva vida. Y más diría yo: le ha dado vida sin tener que apelar a fabulaciones arbitrarias. Ciñéndose a los pocos hechos históricos conocidos acerca de las obras de Lucio Vario, su relación con otros poetas y la opinión que éstos tenían de él, y situando la acción en un mundo también históricamente exacto, Clarín no nos ofrece ninguna descripción física de su personaje, sino que se concentra en su relato interior³² para atribuirle preocupaciones universales propias del escritor en general. Aunque los detalles argumentales son pura invención del autor, el proceso por el que pasa este personaje es también de un simbolismo universal que trasciende la época de la acción y puede aplicarse a innumerables

³² En su *Prólogo a Cuentos morales* dice el autor que “lo principal, en la mayor parte de estas invenciones mías”, es “el *hombre interior*, su pensamiento, su sentir, su voluntad”.

situaciones a lo largo de la historia humana. Para mejor entender cómo consigue el autor que su angustiado héroe supere la desesperación existencial, convendrá que examinemos el modo en que el protagonista aparece relacionado con el argumento del relato, que es el tercer elemento de su proceso de poetización.

Para esto debemos distinguir entre la trayectoria física del personaje en el espacio y sus excursiones imaginativas en el tiempo, partiendo desde el presente hacia el pasado y el futuro. Pudiera así hablarse de un viaje material, y de otro simultáneo de carácter espiritual. Ambas trayectorias se desarrollan por medio de motivos repetidos que, como ya hemos visto en el caso del sol poniente, poseen un fuerte valor simbólico y que, en su conjunto, nos estimulan a reflexionar, no sólo acerca de los grandes problemas metafísicos, sino también acerca de la relación que existe entre vida y literatura, entre la experiencia personal y la creación artística.

La trayectoria física y espacial de Vario —la que empieza en el Capitolio romano y acaba en el mar Oriental cerca de Grecia— corresponde al tiempo cronológico del relato: una tarde de septiembre “pocos años” después de la muerte de Virgilio en la primera parte; el mismo día —la madrugada— del día siguiente y luego un tiempo indefinido en que el protagonista sale de Roma y viaja por el sur de Italia hasta abordar la nave en la segunda; y en la tercera, una tarde —quizá la misma— en el barco que le lleva hacia Grecia. Desde el punto de vista de estructura, pues, las dos experiencias críticas de Vario, que corresponden a la primera y última secciones —la de la angustia (cuando se siente ahogado) y la de su alivio (cuando vuelve a beber la brisa, en paz)— están conectadas por una más breve sección intermedia donde, después de trazar “en su mente el itinerario del viaje imaginario”, Vario lo emprende. Este viaje por tierra a Nápoles y luego, “a los pocos días”, a Brindis por vía de Venusia —viaje relacionado con la memoria del amigo muerto—, aunque en aquel entonces tendría que durar bastante tiempo, está resumido en su sólo párrafo, dejando que el lector se lo recree en su propia mente. Su efecto estético consiste en establecer un hilo

de enlace entre los dos momentos de crisis del protagonista, a la vez que los separa en el tiempo, así como en el espacio, lo cual permite que los sentimientos originales de Vario vayan desarrollándose silenciosamente en su interior para brotar, por último, en la escena de las sirenas.

Salvo un pequeño desvío a Nápoles, el viaje de Vario va desde oeste hacia el este, es decir, dejando atrás el sol poniente con todo lo que él pueda significar —muerte, decadencia, la tradición occidental— para buscar en el oriente (que es, recuérdese, por dónde amanece) algo desconocido pero profundamente deseado, algo que, en comprensión de lo que he dejado atrás, le ofrezca una nueva vida espiritual: “sentía como una esclavitud su vida romana, y sin saber lo que era, buscaba un más allá, algo nuevo, más puro, más libre; más noble; y debía de estar allá, hacia el Oriente...”. Cabe notar que en esta búsqueda ciega Vario está siguiendo los pasos de Virgilio, quien no sólo viajó en esa dirección para conocer *de visu* el mundo homérico —recuérdese que *La Eneida* está relacionada directa e intencionalmente con los dos poemas épicos de Homero, y que también Ulises, antes de Eneas, hizo un largo viaje por el mismo mar Oriental—, sino que, a la hora de su muerte, también había querido volver a “aquella Grecia, maestra de las almas”. El viaje de Lucio Vario debe ser entendido, pues, como formando parte de una larga tradición, lo cual nos lleva a la segunda gran trayectoria del relato —la espiritual.

Esta trayectoria que, partiendo del presente de Vario, se extiende hacia el pasado y hacia el futuro, está presentada por un narrador que a su vez escribe desde su propio *presente*, o sea, desde un punto muy alejado en el *futuro* del protagonista, y será reconstruida luego por un lector cuyo *presente* es aún más remoto, con lo cual queda el narrador relegado hacia un *pasado* respecto de nosotros. Además hay que tener en cuenta que tanto Vario como el narrador y como el lector perceptivo, se da cuenta de que él, en su calidad de poeta, ha seguido las huellas de otros anteriores. Las muchas capas y perspectivas temporales otorgan al cuento, además de una gran riqueza, una complejidad que en seguida trataremos de desentrañar.

Para entender a Vario dentro de su actualidad, hagamos primero unas cuantas observaciones acerca de aquel aspecto temporal que proporciona a este relato su densidad de fondo, o sea, el pasado. Hemos examinado ya los recursos utilizados por el narrador para crear —o *recrear*— un ambiente clásico, realzando así, a beneficio del lector moderno, la sensación de un pasado lejano tan vivo como el momento actual; pero de igual importancia dentro de la narración es el pasado —próximo y lejano— del protagonista, que le da por lo menos la seguridad de formar parte de aquella larga tradición humana que son las generaciones de padres e hijos y las eternas recurrencias que existen dentro del igualmente eterno avance hacia el futuro. Los tres elementos fundamentales del pasado son, para Vario, la historia, la literatura y la religión. Tiene conciencia de estar viviendo en un momento histórico tumultuoso: “¡Cuánta ira!, ¡cuánto engaño habían brotado de allí...” —piensa Vario en el Foro—, “y cuánta sangre!”. Como escritor desempeña, además, un papel de transmisor del pasado, según se percibe en la continuación de esta cita: “Ultimamente ¡la sangre de César! César, su héroe, el de su poema”, referencia al asesinato de Julio César los idos de marzo del 44 a. de J.C. El pasado de Vario —la historia de Eneas, de Ulises, de los otros grandes héroes antiguos—, cuanto más distante, más se mezcla con elementos fantásticos de la mitología, tal como se advierte claramente en los relatos poéticos de las hazañas de estas figuras dejados por sus respectivos transmisores, o sea, Virgilio y Homero. Ahora bien, conviene insistir aquí, desde nuestro punto de vista moderno, en dos cosas: primero, Lucio Vario vive y escribe en una época en que la antigua epopeya tradicional y acaso oral —la de Homero, por ejemplo— ha sido transformada por Virgilio en poesía épica culta. Y segundo, Vario, al igual que su amigo Virgilio, está *consciente* de su papel artístico de poeta —algo que va más allá del papel de un mero transmisor de los hechos. Por eso le preocupa el problema de la fama y de la inmortalidad, problema que siente en relación con el presente y con el futuro de su nombre de poeta. El tercer elemento del pasado es, para Vario, la religión, y en su actitud hacia los dioses antiguos se percibe claramente una

discordia entre su cabeza y su corazón: “No creía Vario en la Mitología, que llenaba de nombres y de imágenes sus versos; pero si no como filósofo, como artista, en su corazón y en su fantasía, era pagano.” Como el “dios” Augusto, Vario “su sacerdote, su poeta” tenía respecto a las creencias antiguas una actitud abierta: “Era, además, de cierta manera, supersticioso, vagamente, burlándose en principio de la superstición, pero débil ante ella como ante un vicio de la inteligencia.”

Todos estos tres elementos —historia, literatura y religión— se combinan en el viaje que hace el protagonista desde Roma hacia Grecia; viaje que es, al mismo tiempo, una búsqueda de sus raíces en el pasado, volviendo sobre los pasos de Eneas y Ulises, de Virgilio y Homero, de los antiguos dioses romanos y helénicos... Es un viaje en que, poco a poco, el corazón y la imaginación van imponiéndose sobre la cabeza y la razón hasta que, en el sitio donde las aguas del río Aquerón y las del Coccyto se mezclan con las ondas del mar, recordándole el “*Averno*, el lago funesto que no cruzaban las aves, y a cuya orilla hablaba en su caverna la sibila de Cumas...”, allí ve “enfrente de sí... las sirenas de Ulises; las mujeres aladas, ninfas tristes de voz suave, divinidades de rapiña, almas de buitre en rostros de hermosura siniestra, macilenta en su plástica corrección de facciones”. La referencia a Ulises anuncia que vamos a presenciar aquí una especie de nueva versión de lo que aconteció al héroe homérico en la Rapsodia XII de la *Odisea*, pero si examinamos con cuidado estas circunstancias veremos que la experiencia de Vario no es ninguna imitación de la epopeya anterior, sino algo que, basándose en la tradición, resulta ser propio y original.

En la *Odisea* el héroe, siguiendo los consejos de Circe, hace que sus compañeros le aten al mástil del barco y que se tapen las orejas con cera para poder navegar ellos ante la isla de las peligrosas sirenas que tantos naufragios han causado, mientras que Odiseo escucha su delicioso canto. Este canto aparece en el poema en sólo un breve pasaje, donde las sirenas dirigen a Ulises más bien una *invitación* para que se detenga a escuchar su mensaje pues, como le dicen, ““Nadie ha pasado en su negro bajel sin que oyera la suave voz que fluye de nuestra boca, sino

que se van todos después de recrearse con ella, sabiendo más que antes’’³³. Nunca llega a saber Ulises lo que hubieran podido decirle estas extrañas criaturas, porque pudo resistir a la tentación de su canto —tentación que equivale, claro está, a aceptar la muerte contenida en dicha invitación. Un poco antes de este breve episodio, sin embargo, al final de la Rapsodia X, Circe le anuncia un “viaje a la morada de Hades . . . para consultar el alma del tebano Tiresias’’ —viaje que emprenderá, le dice, “cuando hayas atravesado el Océano y llegues adonde hay una playa estrecha. . . . Allí el Piriflegetón y el Cocito, que es un arroyo del agua de la Estigia, llevan sus aguas al Aqueronte, y hay una roca en el lugar donde confluyen aquellos sonoros ríos’’. En la extraordinaria Rapsodia XI, titulada “Evocación de los muertos’’, narra Ulises su visita al infierno donde no sólo le profetiza el alma de Tiresias todo lo que le va a ocurrir al héroe hasta el final del poema y de su vida, sino que se entera también de lo que había pasado después de emprender él su largo viaje —es decir, de algo parecido a lo que ofrecieron decirle después a Vario las sirenas.

Virgilio, en *La Eneida*, altera los acontecimientos (Eneas, recuérdese, entrará al infierno por un sitio geográfico distante y bastante lejano del de Ulises), manteniendo, sin embargo, la proximidad entre este lugar y las sirenas. Al final del Quinto libro, la armada del héroe “ya había llegado a los escollos de las Sirenas, terribles en otros tiempo, y blanqueados con los huesos de tantos naufragos’’³⁴. Eneas reconoce el peligro de estos escollos, “terribles en otro tiempo’’, y aunque no aparecen las sirenas en su narración, la nave del héroe pasa por un momento difícil al perder a su piloto. En seguida, al comienzo del maravilloso Sexto libro, vemos a la escuadra deslizándose “a las eubeas playas de Cumas’’ donde, echadas anclas, procede Eneas al templo de Apolo “y a la recóndita inmensa caverna de la pavorosa Sibila’’, quien, después de darle al héroe un resumen de su futuro

³³ Versión directa y literal del griego por Luis Segalá y Estelella (Madrid: Espasa-Calpe, 1951).

³⁴ (Madrid: Espasa-Calpe, 1951).

personal (algo que también le había hecho Circe a Ulises), le ayuda a bajar al infierno para ver a su padre, muerto durante el viaje. Entre los muchos fantasmas de “monstruosas fieras” que ven en el camino está el de “la flamígera Quimera”³⁵. Siguen en seguida “el camino que conduce a las olas del tartáreo Aqueron-te, vasto y cenagoso abismo, que perpetuamente hierve y vomita todas sus arenas en el Cocito”. En la profecía de su padre, Eneas se enterará del “futuro linaje de sus descendientes, su posteridad, amada”, que culminará en ““el héroe que tantas veces te fue prometido, César Augusto, del linaje de los dioses, que por segunda vez hará nacer los siglos de oro en el Lacio””. Le describe asimismo Anquisis las muchas y sangrientas guerras que tendrán los romanos hasta llegar a la época de Augusto.

La experiencia de Lucio Vario, al escuchar el canto de las sirenas a bordo de la nave —dormida la tripulación—, reúne elementos de ambos poemas, pero aunque la profecía que oye está puesta en boca de “las sirenas de Ulises”, creo que se relaciona más con la epopeya de Virgilio que con la homérica, no sólo por la referencia específica a la sibila de Cumas, sino por el tema de la inmortalidad que, si bien constituye la preocupación mayor de Vario, tampoco está ausente en el poema virgiliano. Fijémonos en la diferencia que existe entre la profecía de *La Eneida* y la de la *Odisea*: en ésta Tiresias le profetiza a Ulises lo que le pasará hasta la hora de su “muy suave muerte” allá en su “placentera vejez”, mientras que el héroe de aquélla se enterará no sólo de su propio porvenir, sino también del de todos sus descendientes hasta César Augusto. A diferencia de Homero, el poeta de *La Eneida* establece una larga distancia temporal entre el presente en que escribe y el pasado remoto que narra. Toda la profecía de Anquises, que acaba inflamando el ánimo de Eneas “con el deseo de futura gloria”, se ha pronunciado desde el punto de vista de Virgilio, quien, recordemos, escribió su epopeya en un momento de apogeo histórico y a petición del mismo Augusto. La profecía que pondrá el narrador de *Vario* en boca de las sire-

³⁵ Véase la nota 28 de este estudio.

nas también será transmitida desde el punto de vista temporal futuro a la acción del cuento, pero en vez de rebosar el optimismo de *La Eneida*, reflejará el desencanto y pesimismo intelectual del propio Clarín. El utilizar a las sirenas como vehículo de esa profecía no sólo establece un enlace con la epopeya más antigua, extendiendo aun más el fondo histórico-literario del relato, sino que responde, también, a exigencias estéticas propias de la época en que se escribió, pues un viaje al infierno no se ajustaría bien ni a la brevedad de la narración ni al realismo decimonónico³⁶. Lo que hace Leopoldo Alas es reunir los tradicionales símbolos de la muerte (el Aquerón, el Coccyto) asociados con el sitio por donde pasa la nave y reforzados por la alusión a la sibila de Cumas y al Averno con una evocación — tradicional a la vez que muy renovada— de aquellas sirenas cuyo mensaje no llegó a escuchar Ulises, sugiriendo así que lo que oye Vario sea, en realidad, una especie de delirio producido en la imaginación por el efecto de estas asociaciones con el pasado en sus propias preocupaciones, con lo cual la convención de una profecía se hace aceptable para el lector de hoy.

Evasión del presente: Huida y búsqueda

Esta fuga hacia el pasado tiene lugar durante el lapso a que se extiende el viaje de Vario a Oriente. Este lapso, núcleo del argumento propiamente dicho del relato, contiene dos impulsos

³⁶Con esto no quiero sugerir que toda la narrativa clariniana se ajuste a los preceptos realistas, pues, tal como hemos visto en *Vario* —y también en *Apolo en Pafos*—, nuestro autor no tiene inconveniente en manipular el tiempo, combinando en un relato diferentes épocas históricas (*Tirso de Molina*), comprimiendo los años (*Viaje redondo*) o lanzándose hacia un futuro fantástico (*Cuento futuro*). En este último relato —reelaboración de la historia de nuestros primeros padres—, como en otros donde aparece el personaje del diablo (*El diablo en Semana Santa*, *Noche-mala del Diablo*), se pone énfasis en el simbolismo cristiano —algo que también puede advertirse en otros cuentos, como *El Cristo de la Vega... de Ribadeo*, *El número uno* y *Protesto*, cuya última escena es un juicio en el cielo. En otros relatos hablan —o por lo menos piensan— animales (*La mosca sabia*, *El Quin*, *El gallo de Sócrates*). Algunos de estos aspectos fantásticos de las narraciones de Alas están tratados por Laura de los Ríos en *Los cuentos de Clarín* (Madrid: Revista de Occidente, 1965).

a primera vista contrarios, pero que resultan complementarios en realidad: una huida y una búsqueda. Ambos —uno negativo y el otro positivo— constituirán, para el personaje, un importante proceso educativo de iluminación interior. En la trayectoria del personaje Vario, donde, una vez más, se manifiesta la dicotomía entre cabeza y corazón, cabe distinguir entre su experiencia humana y su experiencia de creador literario.

Como por instinto, Lucio Vario va huyendo de una poderosa sensación de muerte que él relaciona, intelectualmente, con lo transitorio y fútil de la vida. Ya hemos visto cómo el ambiente del cuento nos prepara para afrontar este tema mediante sus repetidas referencias al crepúsculo, al sol poniente y a la estación del año; a la vida transitoria como un “relámpago”; y al ahogo que padece el personaje entre los odios y rencores que caracterizan, según él, la sociedad romana. Su preocupación con la muerte se muestra en dos aspectos de la actividad de aquella ciudad: la política y las letras. En cada caso le persigue la memoria de una figura histórica muerta ya: su amigo Virgilio y su “héroe” (Julio) César³⁷. En relación con uno y otro ha desempeñado el poeta un papel de importancia para la preservación de la gloria futura de esos hombres: conservando, junto con Tucca, intacta *La Eneida* “para la inmortalidad”, e inmortalizando a César en su propia epopeya. (Irónicamente, y debido a la pérdida de las obras de Vario, sería aquel acto histórico suyo de rescatar el texto virgiliano lo que le conferiría, desde la perspectiva de hoy, su propia inmortalidad.)

Desde el comienzo del relato las reflexiones de Vario acerca de la muerte están relacionadas, principalmente, con sus recuerdos de Virgilio, a quien quería como amigo y con quien se identifica, además, como poeta —asociación doble que otorga al proceso interior del personaje una gran intensidad. La línea asociativa de sus pensamientos al reparar por primera vez en el Tabulario, refleja su amarga actitud intelectual frente al continuo avance del tiempo: “¡El sol, el ocaso [infinita alternancia simbólica de vida y muerte dentro de la naturaleza], Virgilio, el

³⁷ Véase la nota 20 de este trabajo.

sepulcro [vida y muerte específicas del amigo], la gloria, el Tabulario [la fama en vida y conservada luego en los Archivos], la eternidad, la nada [la idea de la posteridad, de una existencia infinita, y la de su opuesto, el olvido y el vacío]!” Estas percepciones van a ir desarrollándose, tanto intelectual como espiritualmente, a lo largo del cuento. Le preocupa, sobre todo, a Vario lo problemático del futuro, de la inmortalidad, que contrasta con “la vida efímera y apasionada de las letras”, marcada por todo lo que es contrario a la autenticidad e idealidad: “Juicios falsos, gustos nuevos, envidias, rencores; todo se resolvía allí con la febril ansiedad de lo pasajero; figurábasele una lucha mortal y cruel a la luz de un relámpago.” En vez de gozar de esta vida breve, pues, los literatos se dedican a herirse unos a otros, a “saciarse matando el bien ajeno”. También las obras de Virgilio y las suyas —sus “propios hijos, los de su ingenio”— allí en los estantes de una librería, le parecen “enterrados en vida”, lo cual sugiere la idea de que, en la carne, morirán también nuestros hijos, y los hijos de nuestros hijos... En la librería estas obras, “muertas ya, de su propio ser, algo de su alma enterrado”, hechas de materiales —pergamino, papiro y tablas enceradas— que “morían también”, le parecen estar “de cuerpo presente”, siendo las bibliotecas su “sarcófago”, y el Tabulario, aquel “depósito de archivos, precaución inútil de la soberbia romana para immortalizar lo pasajero, lo deleznable”, nada menos que “un panteón”. Contra este fondo de reflexiones pesimistas sostiene Vario una angustiosa lucha interna acerca de la vida humana, la muerte y el olvido —lucha ocasionada por la memoria del amigo difunto pero que, por asociación, afecta también al protagonista. Recordando “todo el artificio y la pompa fúnebre” —probablemente memoria de los funerales de Virgilio—, reflexiona sobre el olvido al que todos estamos destinados menos, tal vez, el poeta: “¿El olvido también para el poeta? ¿Habrían hecho mal Tucca y él en desobedecer el mandato del poeta muerto, que pedía para su poema la hoguera, mientras ellos lo conservaban intacto para la inmortalidad?...” No importa que gritemos nosotros, desde nuestra perspectiva posterior, ¡Sí!; la duda seguirá atormentando a Vario y al escapar de sus impresiones

negativas (el Tabulario como panteón), pasará por una especie de muerte simbólica (episodio de las sirenas) para resolverla al fin en su fuero interno.

También huye Vario de aquella sensación de la muerte que, emanando del Foro, se asocia con la vida política romana y la lucha por el poder. Al igual que sentía “repugnancia” frente a la vida literaria, lo que siente en el Foro, callado a esa hora, es “desprecio” al imaginarse “el rumor de los espumarajos de la calumnia y la mentira...”. Traza un paralelo entre los dos mundos que tienen en común el uso de la palabra: “Allí la retórica se empleaba en el mal, en el daño, más francamente que en el libro”. Anticipando la imagen del “naufragio universal” desarrollada en la profecía de las sirenas, se nos dice que los *Rostros*, “desiertos, parecían restos de un naufragio en el mar de las pasiones curialescas y políticas...”. Los hombres se sirven de la palabra para destruirse, como en el caso de Julio César. Lo que teme Vario es que, si se queda más tiempo, “aquellas ideales emanaciones de sangre y odio, que le parecía sentir exhalándose del Foro”, acaben destruyendo la imagen que tiene de su héroe César, que “se la matasen allí” y que “le ahogasen la fantasía y el corazón”. Para evitar que muera su espíritu, pues, Vario se escapa de Roma.

Al salir de Roma el corazón prevalece sobre la cabeza y la huida se convierte en una búsqueda que avanza, en dirección al amanecer, o sea, desde la *muerte* hacia una vida nueva. Dicha búsqueda es, en realidad, un tanteo instintivo en que el protagonista, respondiendo a las necesidades de su espíritu, seguirá la ruta de Virgilio hacia el Oriente, viaje que le llevará, como antes al héroe homérico y a Eneas, a pasar ante la entrada del infierno. Como los dos héroes épicos, Vario también hace una especie de *visita* a ultratumba cuando las sirenas, llamándole a la muerte —a que naufrague, en términos simbólicos—, confirman, por medio de su profecía, todos sus personales temores acerca de su futuro: ““Serás olvidado, se perderán tus libros. . . . Tú no serás grande para la posteridad porque se perderán tus obras”. Toda la historia venidera está vista en términos del “naufragio universal”: ““la posteridad no creerá en ti, no sabrá de ti. Per-

teneces 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...”, le profetizan. ““Con tu tragedia de Thyestes naufragarán las tragedias de los trescientos cincuenta trágicos griegos, y la humanidad dirá que sólo hubo tres grandes trágicos en Grecia, los que se salvaron; pero aún de éstos perecerá casi todo””. La profecía no hubiera podido ser más sombría; sin embargo el poeta se niega a la invitación: ““Vario, adelántate a la muerte, sé tú el olvido””. Se niega porque este conocimiento intelectual le permite, finalmente, librarse del “ansia de inmortalidad, el anhelo de idealidad eterna...” para vivir, plena y espiritualmente, en el presente como poeta.

Al final de esta trayectoria Vario acaba aceptando en su cabeza, con la ayuda de su corazón, su propia mortalidad, lo cual constituye, para él, una auténtica liberación. Esta liberación hace contraste con la primera parte del relato cuando se describe su manera de andar “a paso largo, como dejándose llevar por su peso” en su descenso del Capitolio, o se nos habla de “la preocupación que tan distraído le arrastraba cuesta abajo”, o bien de su entrada en *Janus Vicus* “como si anduviese por máquina, llevado por el hábito”. Cuando pasa cerca del *Averno*, “como sintiendo sobre el cráneo el peso magnético de miradas intensas”, ve las sirenas cuyo canto oirá —a diferencia de Ulises— “las manos sin ligaduras”. En este momento no está atado, sino *libre* para actuar según le parezca, a base de lo que oiga. Pero al recibir aquella información, en vez de desesperarse y morir, Vario siente, tanto en su cabeza como en su corazón, esa nueva libertad sin ataduras: “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...”. Si antes sus acciones físicas habían tenido algo mecánico, es que el cuerpo esta respondiendo a la in-

visible cadena que llevaba en el alma —la “cadena” que representa todas sus anteriores preocupaciones por su propia gloria y futura inmortalidad. De este modo la trayectoria física de Vario en el espacio remite a su trayectoria espiritual en el tiempo; libre de todas sus restricciones ya, el cuerpo obedece al alma, su cabeza a su corazón³⁸.

Un viaje hacia la muerte

De todo lo dicho hasta aquí resulta evidente que los pasos del protagonista en su presente se prestan también a otra lectura entre alegórica y real, ya que al mismo tiempo que experimenta un proceso de auto-liberación culminado en la aceptación de su mortalidad, Lucio Vario se encuentra cumpliendo como ser viviente aquel *viaje* —personal y universal— que nos lleva a todos desde el nacimiento a la muerte. Y es que aunque opta por no sucumbir a la invitación de las sirenas, Vario se halla, como todos los humanos, viajando hacia su propia muerte. Es posible que ésta no esté lejos: sus obras cuyos títulos nos han llegado han sido escritas ya, la acción tiene lugar “pocos años” después de la muerte de Virgilio en 19 a. de J.C. y —según todo lo que he podido averiguar— Lucio Vario murió antes del año

³⁸ Clarín anticipa esta idea de la cadena del tiempo y su conexión con el olvido en el capítulo XIV de *Su único hijo*, donde Bonis, al enterarse de que va a ser padre, se encierra en su alcoba a meditar la gran noticia: “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.” Conviene señalar que, para Bonifacio Reyes, la “cadena de los padres y los hijos”, aún dándose cuenta de que la muerte, que lleva consigo el olvido, la rompe, le proporciona sin embargo una muy deseada sensación de consuelo y de ternura. La fe en su hijo, que representa su esperanza de “la gloria de los Reyes”, le dará una cierta *inmortalidad*, por muy modesta que sera, que promete arrancar al pobre Bonis de su propia soledad existencial. Lucio Vario, intelectualmente muy superior al protagonista de *Su único hijo*, es capaz de sacudir la cadena que le ata a sus *hijos*-obras, para vivir plenamente (y solo) en el presente.

12³⁹, o sea, no mucho después que su amigo. Pero sobre todo, lo que en el cuento comunica esta sensación de muerte no sólo inevitable, sino próxima, es la estrecha identificación que siente el poeta para con el amigo difunto, de cuya memoria se despidе en su peregrinación por el sur de Italia para tomar el barco en Brindis, el mismo puerto donde, apenas desembarcado de aquel viaje a Grecia y a Oriente, había fallecido Virgilio. Su búsqueda de “un mas allá, algo nuevo, más puro, más libre; más noble” puede relacionarse, pues, con un acto instintivo de autopreparación para la muerte. Esta interpretación se encuentra reforzada por una referencia clave a los vínculos entre los dos poetas: “También el dulce amigo, el cisne mantuano, había sentido al llegar la muerte el ansia de volver los ojos a Oriente, de atravesar el mar, de tocar el suelo de aquella Grecia, maestra de las almas.” Al no separar, por medio de comas, las palabras “al llegar la muerte” el narrador subraya el parecido —y no una diferencia— con la experiencia de su protagonista. Según esta lectura, al acabar el cuento dejamos a Vario en el ocaso de su vida, libre, por fin —tras haber pasado por una tentación casi demoníaca (la invitación de las sirenas)— de preocupaciones temporales, gozando con pleno dominio del presente absoluto, poco antes de la hora de su propia muerte que tendría lugar, simbólicamente, al “tocar el suelo de aquella Grecia, maestra de las almas”. Y, por extensión, ¿no se podría ver en la travesía marítima de Vario una versión modernizada de la tradicional nave de la muerte? De acuerdo con esto, el protagonista reproduciría en su viaje el realizado por Eneas en la barca de Caronte al cruzar la laguna Estigia para ingresar en el mundo de los muertos —sólo que mientras el héroe virgiliano no hizo sino visitarlo, Vario llevaría a cabo su viaje definitivo. Dentro de este supuesto todas sus reflexiones sobre el pasado así como la profecía acerca del futuro —es decir, la suma del *tiempo*— ganan en intensidad simbólica.

³⁹ *Harper's Dictionary of Classical Literature and Antiquities*, p. 1633.

En busca del poema

La celebración de la vida como eternidad en el presente con que el relato acaba nos lleva, por fin, a una última posible lectura de la trayectoria del protagonista en su presente —la cual le relacionará con su creador, pues ¿en qué consiste la vida para Vario sino en escribir? Hemos señalado la universalidad de este personaje como hombre, pero no debemos olvidarnos de su profesión. Por cierto, las primeras palabras del relato —“Lucio Vario, el poeta. . .”—, no sólo subrayan desde el principio la importancia de dicha profesión, sino que se ven repetidas, al final, en una especie de coda: “. . . y Vario, que el mundo no conocería, mientras vivía, era poeta”. No es casualidad que la obra empiece y acabe con la palabra “poeta”, pues entre ambas trazará el narrador toda la historia de un poema, desde su génesis hasta su ejecución, ofreciéndonos, en forma ficticia, un exquisito estudio del acto creador.

Toda la acción del cuento puede interpretarse como la búsqueda del poema por parte del poeta. Es ésta un proceso que parece nacer tanto de orígenes conocidos como de impulsos escondidos, tanto de la conciencia (la cabeza) como del fondo inconsciente (el corazón). La primera parte de la narración corresponde a la fase inicial de este proceso donde, debido a la gran variedad de sensaciones que le asaltan, predomina todavía en el poeta una indeterminación de enfoque. Para Vario, una vez a bordo de la nave, el “origen de su viaje” fue “aquel mal humor que le había sobrecogido bajando por el *Clivus Capitolinus* y que le había hecho aborrecer la vida efímera bulliciosa, por breve y sin sustancia, y huir de Roma”. Es cierto que en este estado de “mal humor” había visto con ojos críticos toda aquella vida a la que pertenecía él, al mismo tiempo que percibía, oscuramente, su yo profundo. Esa “invencible repugnancia” que había sentido frente al mundo de las letras se aplica tanto al conjunto de los escritores como a sí propio, puesto que él desempeña un papel importante dentro del ambiente literario romano. De igual manera su tremendo deseo de inmortalidad para sus “hijos”, o sea, sus obras literarias —algo característico de la “so-

berbia romana para inmortalizar lo pasajero” — resulta ser malo. Al huir de Roma, está huyendo también de esos aspectos de sí mismo que le encadenan al tiempo. Pero a la vez que Lucio Vario huye de sus propias debilidades humanas —debilidades, dicho sea de paso, que comparte el autor del relato—, le atormenta la idea de la muerte, idea relacionada con la memoria del difunto amigo, pero que también refleja, claro está, una honda preocupación personal. En la primera parte de la experiencia creadora —la que corresponde al momento de inspiración inicial—, todas estas percepciones rebullen y se mezclan en el alma del poeta, cuyos pensamientos se deslizan de una cosa a otra mediante un mecanismo asociativo (v.gr. “¡El sol, el ocaso, Virgilio, el sepulcro, . . .”, etcétera) en el que están luchando el entendimiento —preocupado con la vida pasajera y con la inmortalidad— y el espíritu —apenado por la muerte de Virgilio y previendo la propia. Pero esta turbulencia de sensaciones dentro de su ser, estado emocional desde donde brotará, al fin y al cabo, la obra de creación, no le proporciona una atmósfera adecuada para escribir; en efecto, ni siquiera piensa en ello, pues lo único que le preocupa es salvar “la fantasía y el corazón” del sentimiento de revulsión frente a la realidad y de angustia frente al futuro que se han apoderado de su cabeza.

En la segunda parte de la narración lo que hace Vario es escaparse de dicha realidad y, fiándose de su corazón y bajo el estímulo de la memoria del amigo muerto, emprender una búsqueda de algo desconocido. Primero se fija una meta —el mar Oriental—; luego, después de haber proyectado su viaje, sale de Roma. No sabemos lo que pasa por su cabeza ni por su corazón durante el viaje hasta Brindis, pero es de suponer que este lapso corresponde a la gestación interior del poema que escribirá una vez a bordo de la nave.

En la tercera parte del cuento, tras toda esta preparación, presenciemos el acto mismo de la creación poética cuando, al escribir, nace ese “hijo” que es la obra literaria. No sabemos en qué momento empezó el protagonista a escribir su poema titulado “La Muerte”, ni se nos dice qué relación tiene con la de Virgilio. Lo que el título sugiere es que está relacionado, directa

o indirectamente, con los motivos que hemos encontrado en las dos primeras partes del relato como alusiones a la muerte⁴⁰. En cuanto a su contenido, lo único de que se nos informa, ya hacia el final del relato, es esto: ““¡Ah, todo era polvo, lo decían los hexámetros de Vario a la muerte: todo era nada, todo pasaba, todo caía en el olvido...”” En contraste con esta escasez de información acerca del contenido del poema de Vario, el narrador se refiere, tres veces, al acto físico de escribir, subrayando así la sensación del proceso mismo. Ocurre esto primero al comienzo de la sección, cuando la nave “llegaba frente al promontorio de la Quimera... Vario, a la luz del crepúsculo, escribía con rápido estilo, rasgando sin ruido la tenue capa de cera sobre el pulido abeto...”. Mientras escribe percibe el poeta una primera fisión entre la fuerza de su espíritu y la obra que va surgiendo de su mano: “La cercana tierra sagrada de las musas le infundía una inspiración febril; quería aprovechar la ráfaga, abriendo las velas de la fantasía al soplo de los ensueños poéticos... pero trabajaba en un poema que se llamaba ‘La Muerte’”. Esta “inspiración febril” que Vario siente llegar desde Grecia está relacionada con aquellas “ráfagas, como venidas de Oriente, . . . ráfagas de espiritual anhelo” que habían pasado por él al principio de la parte anterior y que le habían empujado a buscar un “más allá”. Pero lo que le impide responder a la “ráfaga” es el tema de su poema, que no tiene nada que ver con la nueva vida que anhela. En seguida se establece una correspondencia entre el tema de la obra y los detalles geográficos del viaje: “La nave volaba ¡oh fatalidad simbólica! con la proa enfrente de la embocadura del Aquerón, que, muy cercano, dejaba al mar el tributo de sus aguas”. En las reflexiones asociativas que siguen, donde se percibe una semejante escisión entre la cabeza de Vario y su corazón respecto a los dioses antiguos, va apoderándose de él una

⁴⁰ Si, como ya se ha sugerido en la nota 20 de este estudio, Clarín ha querido establecer una correspondencia entre este poema y la epopeya histórica *De Morte*, se intensificarían con ello aún más todos los complejos factores que conducen al acto creador, creciendo en importancia dentro del relato la nota épica, pues ¿no se podría ver en este viaje de Vario una búsqueda de inspiración en las epopeyas de Virgilio y Homero para su propio poema épico?

fuerte sensación de muerte: “¡Todo era símbolo de muerte, de ultratumba de las sombras de allá abajo!...”.

La correspondencia entre estas sensaciones y su poema está subrayada mediante una segunda referencia al acto de escribir: “Sus versos, que hablaban de la muerte también, iban arando la cera con paso bien medido del estilo silencioso y sutil...”, donde, una vez más, se insiste en la ausencia del ruido con que el estilo rasga la cera —detalle que, además de sugerir el contraste con el proceso moderno de rasgar el papel con pluma de acero, refuerza el silencio del solitario poeta. Inmediatamente después de esta referencia al acto de escribir su poema, sucumbe Vario al “encanto” de las sirenas que le llaman a su muerte. En este episodio la dualidad entre cabeza y corazón se manifiesta de un modo inesperado, pues, al entregarse por completo a su fantasía (su visión de las sirenas), oye una profecía que apela a su razón. El mensaje de estas figuras mitológicas no podría ser más lógico: dado que las obras de Vario, como las de casi todos los escritores griegos y romanos, perecerán, “serán polvo”, no vale la pena de escribir más. Insisten en que deje de escribir: ““Lucio Vario, ¿por qué trabajas en vano? Trabajas para la muerte, trabajas para el olvido. Deja el arte, deja la vida, muere””, le dice el coro, repitiendo al final: ““Muere, muere, no escribas más””. En este momento de intuición fantástica, el protagonista capta lo que nosotros sabemos habrá de ocurrir en verdad.

La respuesta —vital— a esta llamada a la muerte está reflejada, otra vez, en el acto físico de escribir: “siguió trazando sus versos, arando la cera con el estilo silencioso y sutil que caminaba con medida”. La “muerte” a la que le invitaban las sirenas consistiría precisamente en el abandono de la actividad literaria. Al seguir trazando sus versos una vez terminada la profecía, Vario reafirma su deseo de vivir, que consiste, para él, en escribir. Al mismo tiempo el alivio que siente al liberarse por fin del ansia de inmortalidad le permite responder, aún mejor, al impulso creador: “sintió sus versos hundidos en la nada del olvido, pero la inspiración siguió alumbrando en su cerebro, más fuerte, más libre”. Para Lucio Vario, como también para Leopoldo Alas, el vivir es escribir, y el escribir, vivir. Por eso siente

el personaje al final del relato una especie de exaltación vital comunicada mediante referencias al aire y a la naturaleza. Y por eso acaba el cuento con la afirmación: “y Vario, que el mundo no conocería, mientras vivía, era poeta”. La eternidad, para el escritor, no está en el futuro, sino en el presente mismo en que escribe. La cabeza de Vario, con sus deseos de inmortalidad, ha cedido definitivamente a su corazón, que le hace escribir porque escribir es para él una necesidad vital. En esta conclusión se puede ver un *ars poetica* del poeta Lucio Vario al mismo tiempo que también la de su propio *poeta* creador Leopoldo Alas.

Proyección hacia el futuro: La voz del autor

Es, sobre todo, en la tercera proyección temporal de Vario — la que corresponde al futuro— donde se escucha la voz de este su poeta-creador Leopoldo Alas. En la mayor parte del cuento el autor utiliza para presentar a su personaje ese estilo indirecto que tanto había elogiado en Galdós y que él mismo cultivó con gran acierto. Dicha técnica narrativa, en que el autor se funde con su personaje, da la ilusión de que, como lo describe Clarín en su artículo sobre *La desheredada*, “la novela se fuera haciendo dentro del cerebro de éste”⁴¹. Sin embargo, a pesar de la estrecha correspondencia de perspectiva entre personaje y narrador que caracteriza a las dos primeras partes, no vacila éste en distanciarse un poco de aquél para venir a reunirse con el lector actual cuando habla de las ráfagas espirituales orientales que “sentimos” nosotros y que a todos nos hacen pensar en el futuro. Asimismo esta voz del narrador interrumpe la rumiaciones de su personaje acerca de sus propias creencias religiosas a co-

⁴¹ “Otro procedimiento que usa Galdós, y ahora con más acierto que nunca, es el que han empleado Flaubert y Zola con éxito muy bueno, a saber: susutituir las reflexiones que el autor suele hacer por su cuenta respecto de la situación de un personaje, con las reflexiones del personaje mismo, empleando su propio estilo, pero no a guisa de monólogo, sino como si el autor estuviera dentro del personaje mismo y la novela se fuera haciendo dentro del cerebro de éste” (Recogido en *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española*, ed. Sergio Besser [Barcelona: Laia, 1972], p. 231).

mienzos de la tercera parte con un comentario parentético, aislado en el texto por guiones, donde enfoca al protagonista dentro de su contexto histórico-social desde un punto de vista crítico: “—El, como Roma entera, seguía una tendencia que se suele notar en Occidente cuando la religión propia decae, cuando reina el escepticismo y la negación; una reacción oriental: el misticismo teosófico, las extrañas creencias de los misterios y magias de oriente llenaban los espíritus que abandonaban al olvido los dioses penates y el culto de Vesta, que ya no encontraba sacerdotisas.—.” Este aparte, cuya perspectiva y contenido se relacionan con el comentario anterior donde figura el verbo “sentimos, prepara el terreno para el largo párrafo profético en que, prestando su voz al coro de las sirenas —algo en sí tradicional—, el narrador se introduce directamente, y desde su propio presente, dentro del cuento.

Es en este pasaje de la profecía —el único no realista en todo el relato, tanto por la aparición de estas figuras mitológicas como por la proyección hacia un futuro— donde, siguiendo en las huellas sobre todo de Virgilio (y, podríamos deducir, de Vario mismo como poeta épico), se escuchan las palabras del narrador-poeta quien, desde una perspectiva temporal de casi dos mil años después, no sólo trae a su protagonista hasta la época moderna, sino que le hace al lector considerar, desde su propio presente histórico, todo ese ambiente pretérito tan cuidadosamente recreado. Tanto para el lector real, como para el personaje ficticio, resulta algo violento este repentino salto a un punto de vista de finales del siglo XIX. El alejamiento temporal que se produce en el texto, en medio del alejamiento espacial de Vario, cuando se resume el “naufragio universal” de la posteridad en que los críticos o “Zoilos” del poeta serán “los ratones, la humedad, la barbarie de los siglos, y otros cien elementos semejantes”, destruyéndole, con lo que “la pereza del mundo tendrá un gran pretexto” para no admirarle —palabras que nos recuerdan varios ensayos críticos del autor—, hace que el lector coloque a la antigüedad en conexión con el presente. Dentro de la continua marcha de la historia se encuentran también recurrencias que no se limitan a actos humanos como las guerras, sino que

se dan asimismo en el interior del hombre, según sugieren estas palabras: ““sobre las mismas páginas que contengan las lecciones de vuestra sabiduría, vuestros ideales, vuestros sueños, vendrán otros hombres a escribir otra ciencia y otros errores, otros sueños, otras supersticiones, otras esperanzas, otros lamentos””. Se ha sugerido antes en el relato cierto paralelo entre la decadencia romana, con el consiguiente anhelo o búsqueda espiritual, y el estado de la sociedad en la época en que escribe Alas; la distancia entre estas dos épocas está subrayada ahora mediante referencias a una de las *bêtes noires* del autor: el ““sabio pedante”” y esos ““pedantes del porvenir [que] dirán que alabándote a ti [Virgilio y Horacio] alaban a Augusto, de quien fuiste el cantor cortesano””. Desde este ángulo podríamos decir que el contenido de la profecía en *Vario* va dirigido tanto al lector contemporáneo como al personaje literario, y que el cuento entero constituye una reivindicación, en forma ficticia, de la literatura clásica que tanto admiraba Clarín.

En cuanto se refiere al protagonista, esta profecía —que en realidad está cumplida, ya que sus obras en efecto se habían de perder— constituye una respuesta a aquella gran preocupación suya: el ansia de inmortalidad. Dicha preocupación que —recuérdese— caracteriza a los romanos en general (simbolizada aquí por el Tabulario), está en la raíz del conflicto interior de Vario acerca de su acto de rescate de *La Eneida*, y hace que al cruzar el Foro vea todo en términos de la muerte. Es preciso distinguir entre esta preocupación, esencialmente intelectual, por el futuro (la inmortalidad), y su búsqueda espiritual de un “más allá” nuevo y puro, que también está en un futuro pero un futuro inmaterial. Sólo librándose, mediante el conocimiento, de toda pretensión de supervivencia por virtud de sus obras (la cadena del tiempo) y concentrándose en la eternidad del momento actual, es decir, de su presente, puede Vario seguir la verdadera búsqueda de un futuro espiritual. Cabría decir que la profecía de las sirenas produce una especie de depuración en el alma del personaje, otorgándole, finalmente, una sensación de paz total. A la postre prevalece el escritor liberado de preocupaciones temporales —presentes o futuras— sobre el escritor torturado de du-

das y ansiedades. Dada la obvia identificación del autor con su personaje Vario (profesión, posición destacada de escritor en los respectivos ambientes literarios con todas sus envidias y rencores, búsqueda de raíces en el pasado, soledad existencial, deseo de inmortalidad...), tal vez no sea atrevido sugerir que la libertad interior que no gozó nunca Leopoldo Alas, se la otorgó a su personaje ficticio. De ahí se concluye que lo que Clarín no pudo lograr en su vida personal, hizo que lo lograra un personaje suyo, en gran parte su alter ego, en un espacio imaginario.

Nos hemos referido ya a Clarín como *poeta-creador* de Vario, narrando en este cuento la búsqueda llevada a cabo en el espacio y en el tiempo por su héroe-escritor⁴². Entre las muchas semejanzas que unen las ideas críticas de Leopoldo Alas reseñadas al comienzo de este estudio y su relato *Vario* se destaca la vehemente defensa de la *resucitación* del mundo antiguo y de los clásicos para proporcionarle al hombre moderno un espejo histórico y espiritual. Al resucitar al poeta Lucio Vario y el mundo en que vivió, sugiere Clarín no sólo una imagen del mundo contemporáneo, sino también una, muy íntima, de sí mismo como escritor y como hombre. Pero antes de examinar ciertos aspectos del *contenido* del cuento que sirven de tal espejo, convendrá hacer aquí unas cuantas observaciones acerca de la *forma* en que está escrito, pues es ésta, junto con su fondo, capaz de producir en el lector aquella sensación de belleza y armonía que promueve en él un movimiento de adhesión afectiva.

En algún momento nos hemos referido a esta narración breve como un *poema épico en miniatura* escrito en prosa, señalando varios rasgos que tiene en común con las grandes epopeyas clásicas. La composición de *Vario* comunica una sensación de lo

⁴² Sobre el tema de Clarín y el escritor como héroe puede verse el artículo de Monroe Z. Haftner, "Heroism in Alas and Carlyle's *On Heroes*", *MLN*, 95, Núm. 2 (marzo de 1980), especialmente las pp. 329-34; y para un comentario de la relación entre este libro inglés —para los dos tomos de cuya traducción al español (Madrid: Fernández y Lasanta, 1893) escribió Leopoldo Alas una *Introducción*— puede consultarse la *Introducción* de Yvan Lissorgues a *Clarín político I*, 1980; Barcelona: Lumen, 1989), en particular las pp. 53-68.

épico tradicional mediante técnicas narrativas contemporáneas. Dicho queda que, a partir de Cervantes, la heredera directa de la poesía épica, o sea, la novela, ha sido escrita en prosa —y prosista fue, por esencia, Leopoldo Alas. La epopeya es una narración poética de larga extensión; Clarín, por su parte, fue capaz de escribir largas “epopeyas” en prosa, como *La Regenta*; pero según hemos pretendido mostrar en otro sitio, su arte parece haber pasado en los años noventa por un proceso de condensación formal y de intensificación. Este desarrollo del arte narrativo de Leopoldo Alas responde a su propia búsqueda personal en conexión con las nuevas corrientes novelísticas europeas de aquella época. Uno de los elementos fundamentales de la nueva novela —elemento reconocido por el Clarín-crítico y practicado por Leopoldo Alas en ciertas narraciones suyas— es precisamente el de la novela poética⁴³. En *Vario* lo épico está penetrado de un tono hondamente lírico que corresponde a la íntima identificación entre el poeta-narrador y su personaje-poeta.

La poesía del cuento se percibe sobre todo en la repetición lírica de aquellos motivos —tales como el sol poniente, el otoño, la vida como relámpago, el naufragio universal, el aire que ahoga, los archivos y librerías como sepultura, el viento del olvido, etcétera— que, acentuando las sensaciones físicas, realzan lo efímero de la vida humana frente a la eternidad de la muerte. Las percepciones sensoriales no están limitadas a la vista, sino que registran también la atmósfera que sofoca o deja respirar, y destacan el papel desempeñado por el oído: el bullicio de los barrios de los negocios y de las letras en contraste con el silencio del tabulario y, en la última parte, en contraste con el silencio del estilo sobre la cera, la música⁴⁴. En el viaje por mar se per-

⁴³ Véase Beser, *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española*, pp. 155-63, y Mariano Baquero Goyanes, “Clarín y la novela poética”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 23 (1947), pp. 96-101.

⁴⁴ El gran interés de Leopoldo Alas Clarín por la música se percibe a lo largo de su producción literaria, que revela no sólo una pasión por la ópera (las dos novelas largas, y los cuentos *Amor’ é furbo* y *La Reina Margarita*), sino también por la música instrumental (*Las dos cajas*, *Cambio de luz*). La alusión

cibe no sólo el aire y la luz, sino también el ritmo de la nave que parece tener un efecto casi hipnótico sobre el protagonista. Las alusiones al acto físico de escribir traen a la mente, además, la importancia en la poesía latina de la cadencia, subrayada al final por una referencia a los “hexámetros” del poeta y al “metro rítmico [que] refrigeraba el alma”⁴⁵. Nótese que la profecía del futuro le es transmitida mediante el *canto* de las sirenas, cuyas palabras constituyen una especie de reiteración lírica, y que la sensación de tranquilidad y liberación de su tormento interior —o sea, del temor del “naufragio”— está comunicada mediante sensaciones auditivas: “la paz de las ondas parecía una música *silenciosa*...”. Dicha musicalidad está destacada en el texto por un estilo que, en ciertos momentos, recuerda la antigua retórica de la epopeya. Quizá el mejor ejemplo de esto sea la poética reiteración de palabras, como, por ejemplo, la frecuente repetición de frases iniciadas con las palabras “en vano” para expresar lo fútil de la inmortalidad cuando Vario mira el Tabulario, o bien durante el episodio de las sirenas.

Hacia la plenitud espiritual

Estos elementos formales sirven para poner en valor en contenido igualmente lírico, reforzando e intensificando así su significación en el conjunto de la obra. Hemos visto que la búsqueda del personaje Vario es a la vez una búsqueda de sus propias raíces en el pasado —cuya historia, mitología y tradiciones han sido transmitidas (es decir, *inmortalizadas*) por los grandes poetas épicos—; esta búsqueda, al cumplirse en el presente, implica el esfuerzo por elaborar el poema que está escribiendo, y por

a la música también se nota en títulos como *El dúo de la tos*, “Sinfonía de dos novelas. *Su único hijo*. —*Una medianía*” y el “Prefacio a manera de sinfonía” a los *Solos de Clarín*. Un estudio crítico que da una buena idea del alcance de dicho interés en la obra narrativa de Alas es “Funzioni dei riferimenti musicale ne *La regenta de Clarín*” por Mario Damonte (*Omaggio a Guercieri Cricetti*) (Génova, 1971), pp. 5-47.

⁴⁵ Pasaje que recuerda la antes referida mención de Horacio al “hexámetro vigoroso” de Vario.

ella la búsqueda del sentido de la vida —que para él se encuentra en el acto mismo de escribir—; con vistas al futuro, esto apunta hacia la adquisición de la inmortalidad —a través de la poesía— y al mismo tiempo el anhelo de un vago “más allá” trascendente —relacionado con sus ensoñaciones poéticas. En todos estos niveles hemos señalado, además, una honda identificación entre el *poeta* Leopoldo Alas y su personaje-poeta Lucio Vario, pero es tal vez en el último, la búsqueda espiritual, donde dicha identificación se manifiesta con mayor profundidad.

En los escritos críticos reseñados al principio de este estudio sostiene Clarín —recuérdese— que la idea de lo transitorio de la vida y de la inevitabilidad de la muerte hace que el hombre busque una idealidad, la cual, según él, puede alcanzarse mediante una combinación de la enseñanza de los clásicos, con todo lo que abarcan de humano y moral, y de la ética religiosa —dos factores de la larga tradición occidental no tan apartados entre sí como parecerían estarlo (*Un discurso*). Subraya también Clarín la importancia de la poesía en la existencia humana para sacarnos de la “prosa mezquina de la vida” y conducirnos “a los vergeles de su espiritualismo” (“Castelar”). Dicha poesía puede encontrarse o en los clásicos (Apolo), o bien en el cristianismo (San Pablo) (*Apolo en Pafos*). Aunque el anhelo de idealidad y de la poesía es eterno y universal, en el caso particular de Leopoldo Alas, nacido 1.852 años después de Jesucristo, había de traducirse, forzosamente, en una búsqueda espiritual cristiana y no pagana (véase, por ejemplo, su reseña de *La Unión Católica* de Víctor Díaz Ordóñez), lo cual no quiere decir que alguien que viviera en la época pre-cristiana fuese incapaz de buscar, a su manera, un “más allá” espiritual: lo había hecho Virgilio y, en el relato clariniano, lo hace también Lucio Vario, quien, como el amigo muerto, que se siente misteriosamente atraído por el Oriente. Pero aquí, con gran sutileza, establece el autor una identificación aún más íntima con su personaje al subrayar el hecho de que éste vive en una época de decadencia para la religión oficial romana de los dioses olímpicos (otra posible interpretación de la imagen del *ocaso* en el cuento), cuando empezaban a sentirse en el Occidente ciertas ráfagas, procedentes

de Oriente, de un nuevo espiritualismo que pronto se concentraría en la religión cristiana. La búsqueda de Vario —una especie de vacilante tanteo interior— puede ser interpretada, pues, como un reflejo de la necesidad de renovación espiritual que, en aquella época, acabaría por encontrar su respuesta en la nueva religión de Cristo. El paralelo entre la experiencia de Vario y la de su autor está acentuado por aquel aparte del narrador donde éste generaliza acerca de la tendencia occidental, en momentos de decadencia religiosa, escepticismo y negación, a dirigirnos hacia los misterios del Oriente: lo que busca Leopoldo Alas, casi veinte siglos después, es, también, una nueva idealidad y espiritualismo cristianos en otra época histórica de decadencia religiosa “cuando reina el escepticismo y la negación”. En esta búsqueda de un “más allá” futuro —la de su corazón— comparte Clarín con su protagonista una enorme esperanza.

En lo que se refiere a la otra búsqueda en el futuro —la de la cabeza—, la relación entre autor y personaje resulta algo más compleja, tal vez por reflejar el ansia de la inmortalidad un impulso humano y universal. Las cartas de Alas revelan un imperioso anhelo de que sus obras sean *leídas*⁴⁶, y en sus escritos crí-

⁴⁶ En las *Cartas a Galdós* (ed. Soledad Ortega [Madrid: Revista de Occidente, 1964], pp. 209-96) leemos, por ejemplo: “¿Cree Vd. de veras que no pierdo el tiempo haciendo libros de imaginación? —La verdad pura; si yo me llegara a convencer, lo que se llama convencer, de que a Vd. le ha parecido la Regenta, en total, la décima parte de lo bien que dice me tendría por suficiente y hasta excesivamente pagado; y aun en la duda me tengo” (sin fecha, p. 227); o: “Recibió Vd. el 2.º tomo de la Regenta? Lo leyó? Es una caída? (suponiendo que hubiera de donde caer) —Vio Vd. el artículo que publiqué en el Globo acerca de Lo Prohibido?” (16 de agosto de 1885); o bien: “Yo para trabajar en estas cosas [se refiere a sus proyectos novelísticos] necesito, como otros muchos, cierto *calor de vanidad*, y ahora el tal calorcillo va faltándome más cada día; por ello gano para con Dios pero pierdo para con los editores. Me parece a mí que si me cayera la lotería, aunque fuese irradiada, las novelas que yo escribiese que me las claven aquí. Lo mismo debían opinar otros varios que no han dado en ello. ¡Feliz Vd. que es novelista de veras! Hay tan pocos, pero tan pocos! —Fortunata y Jacinta ha gustado muchísimo, a toda clase de lectores” (17 de marzo de 1888).

En las “Doce cartas inéditas de Clarín a Jacinto Octavio Picón”, publicadas por Andrés Amorós (*Los Cuadernos del Norte*, Año II, Núm. 7 [mayo, junio

ticos hemos visto traslucirse su deseo de pasar a la posteridad ("El arte de leer"). A pesar de darnos cuenta, intelectualmente,

de 1981], pp. 8-20), pide nuestro autor sin rodeos —tal vez por no tenerle a Picón la misma estima que a Galdós— que escriba algún comentario sobre su novela. Desde un punto de vista de crítica recíproca, por lo menos, la relación entre Picón y Alas es de desigualdad, pues aunque éste elogia en sus cartas las novelas de aquél, parece buscar pretextos para no hablar de ellas en la prensa; sin embargo no vacila en pedir —casi *exigir*— que Picón se ocupe de *La Regenta* cuando se publica, algo que hará su amigo de buena voluntad, según lo muestra su reseña de la novela incluida por Amorós después del epistolario. Refiriéndose al primer tomo: "Mucho quisiera que Vd. se tomase el trabajo de leer el tomo, y si después de leído juzgaba que merecía decir algo de él, que lo dijese, o bien a mí, en particular; o, lo que yo preferiría, al público. En este último caso, le agradecería que me enviase en qué periódico . . . y cuándo escribiría. . . . Ya sé que Vd. si dice algo dirá lo que crea, por eso no le advierto que pido justicia seca, no favor" (Núm. 2, sin fecha). Más adelante, hablando del antes mencionado artículo de Picón: "¿necesito decirle lo muy agradecido que le estoy? . . . Su artículo de Vd. está hecho con amor, se ve allí la parcialidad del amigo, pero disimulada con el talento del crítico que al exponer un asunto sabe mejorarlo. El análisis es fino, penetrante, y los elogios que son excesivos, hiperbólicos, están condimentados con cierto aire de imparcialidad que produce ilusión" (Núm. 4, 19 de marzo de 1885). Más tarde, tras alabar la novela *Juan Vulgar* de Picón —sin saber dónde puede publicar un artículo sobre ella—: "Pero lo que temo en este caso concreto es que se crea que elogio a Vd. para preparar su benevolencia respecto al 2.º de la Regenta. . . . En la primera mitad de Junio saldrá de fijo el tomo 2.º de la Regenta, que yo terminé hace ya bastantes días. También espero que Vd. me diga su opinión leal y francamente" (Núm. 5, 21 de mayo de 1885). Unos meses más adelante: "Si después de leer mi libro entero querría a Vd. decir algo de él se lo agradeceré mucho. Hasta ahora no puedo quejarme de la crítica, aunque sí de ciertos malos bichos que hacen la guerra sorda del silencio y la murmuración" (Núm. 7, 8 de septiembre de 1885). Y en seguida: "Mucho le agradeceré que diga algo de la Regenta en general Vd. que habló del primer tomo. Aviseme cuando salga el artículo para comprar el Correo, y si puede mándeme Vd. un ejemplar, por si se me escapa" (Núm. 8, 3 de octubre de 1885). Unos meses después: "mucho, pero mucho me agrada que su opinión definitiva sea tan favorable a mi Regenta. Se me figura ver verdadera sinceridad en sus palabras y confieso que esto me halaga mucho. Es gracioso lo que me pasa con las críticas de la Regenta, que es Vd. el tercero que me viene ofreciendo artículo y consultándome en qué sitio lo publicará. . . . Yo creo que para escribir un artículo en que directa y exclusivamente trate Vd. de la Regenta es un poco tarde, pero tampoco quiero inventar algún asunto general en que mi libro entre como parte especial". (Núm. 9, 23 de enero de 1886). Y, para colmo, pasados más de trece años y refiriéndose a la nueva edición de su novela, con prólo-

de lo fútil que es la pretensión de inmortalidad, seguimos procurándola —la mayor parte de la gente, a través de los hijos de la carne (como el personaje clariniano Bonifacio Reyes), pero algunos, dotados de talento, a través de sus obras. Quizá la única manera que encontró Leopoldo Alas para superar su propio deseo de inmortalidad fuera hacer que lo superara su personaje ficticio, Vario; pero aún aquí la relación entre ambos adquiere un sesgo irónico.

Ars longa, vita brevis, uno de los temas principales del cuento *Vario* —la vida como “relámpago” y la perduración de los clásicos— es, también, una preocupación constante de Clarín quien, no obstante aceptar el criterio tradicional según el cual se reparte a lo largo de los siglos “la justicia de la gloria” (“El arte de leer”), reconoce también, como bien lo demuestra la profecía de las sirenas en el relato y la alusión al rescate de *La Eneida*, que entra en juego aquí lo fortuito o casual en la supervivencia de los *clásicos* —circunstancias extraliterarias, la mayor

go de Galdós: “Por cierto que cuando salga (por Fe y por mí) desearía que Vd. dijera algo de la *reprise*” (Núm. 11, 25 de febrero de 1900).

Las ansias que expresa a su amigos superan cualquier pretexto de modestia y revelan un deseo crematístico en su correspondencia con su editor, como se puede ver en los siguientes ejemplos tomados de *Clarín y sus editores (65 Cartas inéditas de Leopoldo Alas a Fernando Fe y Manuel Fernández Lasanta)*, edición y notas por Jossette Blanquat y Jean-François Brotel, Publications du Centre d'Etudes Hispaniques, Hispanoaméricaines et Luso-brésiliennes, XVI (Rennes: Université de Haute Bretagne, 1981): “Supongo que hará Vd. lo que pueda para dar publicidad a mis tomitos. Yo no quiero engañar a Vd. Tengo en la prensa de más circulación algunos enemigos y muchos amigos falsos que procurarán lo mismo con eso que con *La Regenta* atacarme con el silencio” (Núm. 3, 31 de diciembre de 1884); “Mi nueva novela . . . es rápida, muy moral en el fondo, concluye dramáticamente, no es larga como *La Regenta*, ni siquiera la mitad. De modo, que se parecerá más a la que busca el *público grande*, sin que esto signifique que se trata de un folletín” (Núm. 3, *Cda.* 4-12-85); acerca del segundo *folleto literario* que le va a mandar pronto: “Qué tal se vendió el primero? Aquí se vendieron todos los ejemplares que Vd. mandó a Martínez. Vital Aza y otros me han dicho que les había gustado y se había leído y que se esperaba el 2.º” (Núm. 14, 17 de junio de 1886); o refiriéndose a posibles reseñas de *Apolo en Pafos*: “Si Vd. sabe de algún periódico que hable del libro dígamelo porque yo leo pocos” (Núm. 23, *Cda.* 5-6-87).

parte de las veces fuera del control humano⁴⁷. La obra de arte perdura... sólo cuando se salva del “naufragio universal”. Ahora bien —y aquí empieza a entreverse la ironía—, los poemas del histórico Lucio Vario, como tantísimas obras literarias del pasado, en efecto se perdieron a lo largo de los siglos y sólo algún que otro erudito (o “pedante”) conoce el nombre del poeta y los títulos de sus poesías. Lucio Vario se ha convertido, para la posteridad, en una figura histórica casi totalmente desconocida, y la historia —cada día más remota— no es nunca tan *viva* como la obra de literatura cuyo verdadero *clasicismo* reside en su “carácter eterno [que] se acentúa” (“Roma y Rama”). Para la posteridad la gran importancia de Lucio Vario —y por lo único que podemos apreciarle (ya que sus propias obras han desaparecido)— consiste en haber negado a la hoguera y publicado, junto con Tucca, la gran epopeya virgiliana. En el cuento *Vario*, que transforma e immortaliza mediante el arte a esta figura histórica, prestándole una *vida* ficticia más intensa acaso que la real, puede verse un homenaje a este olvidado poeta gracias a cuya intervención personal y directa pudo leer Clarín su admirada *Eneida*.

Pues, después de los estragos del tiempo y de la historia —a través de ellos, también— ¿quién concede la inmortalidad final a la obra literaria sino el *lector*? El autor immortaliza a su materia prima —Homero a Odiseo, Virgilio a Eneas, Lucio Vario a Julio César y a Augusto, Clarín a Vario, etcétera—, pero si nadie *lee* las obras de estos autores (o si, perdidas, ya no se pueden leer), sucumben al olvido. No basta con guardar o ar-

⁴⁷ Irónica y tristemente esta profecía de las sirenas a Lucio Vario resultaría ser, en parte, una especie de auto-profecía para Alas, pues, debido a las funestas circunstancias *extraliterarias* de la guerra civil española y sus consecuencias —entre éstas las que directamente afectaron a la familia de nuestro escritor: su hijo mayor Leopoldo, rector de la universidad de Oviedo, fue fusilado por los nacionalistas, a quienes sin embargo aplaudiría en seguida y por escrito el otro hijo de Alas, Adolfo (véase el *Prólogo al Epistolario a Clarín* [Madrid: Escorial, 1941]). Dentro de ese ambiente de terror no es raro que hayan desaparecido muchos documentos clarinianos (cartas, y tal vez obras o fragmentos cuya conservación hubiera sido de sumo interés para las generaciones futuras).

chivar los libros; hay que leerlos (claro que es a través de esta repetida lectura, a lo largo del tiempo, como se separan las obras maestras de la multitud de los libros mediocres). “El libro viejo no es la momia del libro; es un *aparecido*, un resucitado”, escribió el crítico Clarín (“Roma y Rama”). El lector lo resucita cada vez que lo lee, recreándolo mediante el acto de leer. Por supuesto dentro del campo de los lectores se destacan aquellos que, como poetas, están especialmente calificados y no se limitan a la lectura pasiva, sino que reanudan y renuevan la tradición literaria. Virgilio leyó a Homero, Vario a estos dos... El cuento clariniano está repleto de referencias que muestran el conocimiento y la deuda de Lucio Vario a esos dos grandes poetas épicos cuando su nave cruza “las aguas immortalizadas por Homero y por Virgilio”. En cuanto escritor, Clarín, gran lector él mismo de los clásicos, forma parte de la larga cadena de la tradición occidental cuyas raíces, como las de Vario y Virgilio, llegan a Grecia. En el relato *Vario* ha dado inmortalidad a este olvidado escritor al convertirle en un *héroe* de su cuento-poema, pero dicha inmortalidad dependerá, finalmente, del juicio de la posteridad: los lectores de Leopoldo Alas decidirán cuán duradera será la obra artística de este escritor Alas, cuya vida fue tan breve. El poeta Lucio Vario debe su *nueva vida* en el presente, no a sus propios escritos perdidos, sino a su *poeta*, Leopoldo Alas; y a éste, que no podía liberarse de la pícara esperanza de ser leído, seguramente le agradaría el saber que, casi un siglo después de publicarse, su breve obra de arte *Vario* está siendo en estos momentos objeto de atención por parte de los lectores actuales.