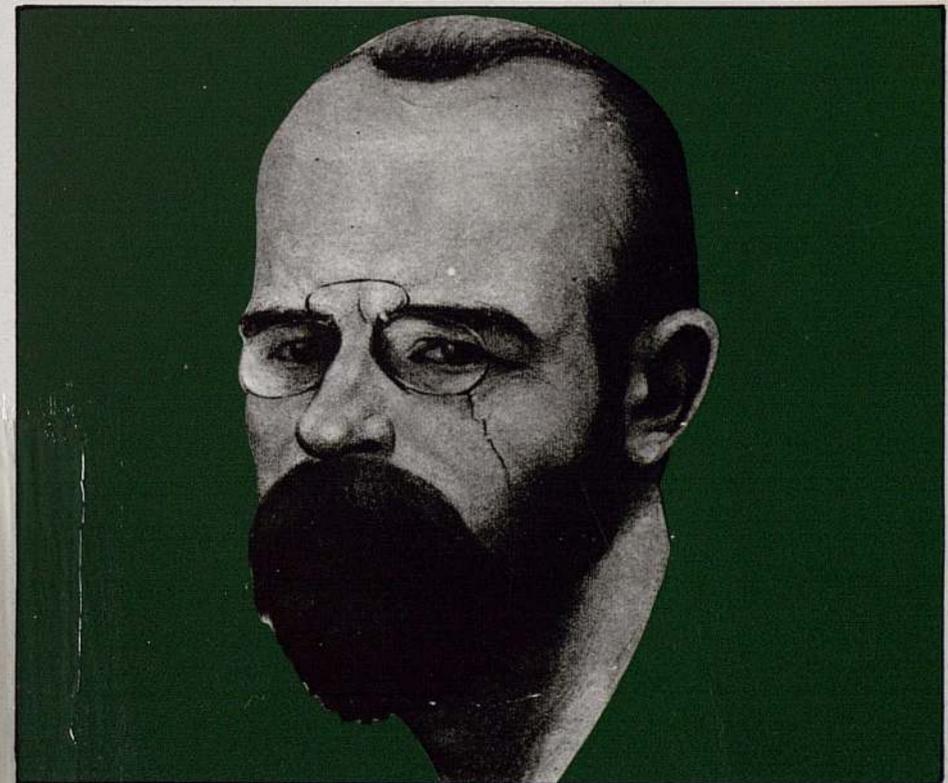


GONZALO SOBEJANO

Clarín en su obra ejemplar



A los cien años de la publicación de *La Regenta*, Leopoldo Alas es, hoy, plenamente actual. Gonzalo Sobejano nos ofrece un completo panorama de los diversos aspectos que componen su figura literaria: biografía, crítica literaria, teatro, narración breve y novela. Clarín aparece, así, como representante ejemplar de un romanticismo crítico-realista que le singulariza en la España de su época y le acerca a nuestro mundo.

Biblioteca FJM

FJM-Ens-Sob
Clarín en su obra ejemplar /
Sobejano, Gonzalo, 1928-
1032518



Biblioteca FJM

LITERATURA  Y SOCIEDAD

Gonzalo Sobejano, Profesor de Literatura Española en la Universidad de Pennsylvania (Filadelfia), es autor de numerosos estudios sobre escritores y obras de los siglos XVII, XIX y XX. Entre sus libros figuran Nietzsche en España, Novela española de nuestro tiempo (Premio Nacional de Literatura) y su cuidadosa edición de La Regenta publicada por Castalia.

GONZALO SOBEJANO

u obra ejemplar

FJM
Ens
Sob

34

Fundación Juan March (Madrid)

EDITORIAL  CASTALIA



CLARÍN
EN SU OBRA EJEMPLAR

LITERATURA



Y SOCIEDAD

DIRECTOR
ANDRÉS AMORÓS

Colaboradores de los primeros volúmenes

Emilio Alarcos. Jaime Alazraki. Earl Aldrich. Manuel Alvar. Andrés Amorós. Enrique Anderson-Imbert. René Andioc. José J. Arrom. Francisco Ayala. Max Aub. Mariano Baquero Goyanes. Giuseppe Bellini. Rubén Benítez. Alberto Blecuá. Jean-François Botrel. Carlos Bousoño. Antonio Buero Vallejo. Eugenio de Bustos. Richard J. Callan. Xorge del Campo. Jorge Campos. José Luis Cano. Alfredo Carballo. Helio Carpintero. José Caso. Elena Catena. Gabriel Celaya. Víctor de la Concha. Maxime Chevalier. John Deredita. Mario Di Pinto. Manuel Durán. Julio Durán-Cerda. Eduardo G. González. Luis S. Granjel. Alfonso Grosso. Miguel Herrero. Pedro Lain. Rafael Lapesa. Fernando Lázaro. Luis Leal. C. S. Lewis. Francisco López Estrada. Vicente Lloréns. José Carlos Mainer. Eduardo Martínez de Pisón. José María Martínez Cachero. Marina Mayoral. G. McMurray. Seymour Menton. Franco Meregalli. Martha Morello-Frosch. Antonio Muñoz. Julio Ortega. Roger M. Peel. Rafael Pérez de la Dehesa. Enrique Pupo-Walker. Richard M. Reeve. Hugo Rodríguez-Alcalá. Emir Rodríguez Monegal. Antonio Rodríguez-Moñino. Serge Salaün. Noël Salomon. Gregorio Salvador. Alberto Sánchez. Manuel Seco. Juan Sentaurens. Alexander Severino. Gonzalo Sobejano. Francisco Ynduráin. Alonso Zamora Vicente.

FJM - Ens - Sob

GONZALO SOBEJANO



Clarín en su obra ejemplar

EDITORIAL  CASTALIA

Fundación Juan March (Madrid)

Copyright © Editorial Castalia, 1985
Zurbano, 39 - 28010 Madrid - Tel. 419 58 57

Cubierta de Víctor Sanz

Impreso en España - Printed in Spain
Unigraf, S. A. Fuenlabrada (Madrid)

ISBN: 84-7039-447-9
Depósito legal: M. 8.804-1985

*A mi hermano Enrique,
maestro y compañero.*

SUMARIO

ADVERTENCIA PRELIMINAR	9
I. VIDA DE LEOPOLDO ALAS. SU LABOR PERIODÍSTICA. SU ÚNICO DRAMA	11
II. LA CRÍTICA LITERARIA DE CLARÍN	39
III. LEOPOLDO ALAS, MAESTRO DE LA NOVELA CORTA Y DEL CUENTO	77
IV. «LA REGENTA» Y «SU ÚNICO HIJO» A LA LUZ DE LA NOVELA EUROPEA DE SU TIEMPO	115
V. ECLIPSE Y RECUPERACIÓN DE LEOPOLDO ALAS, CLARÍN	161
VI. BIBLIOGRAFÍA	187

ADVERTENCIA PRELIMINAR

A FINES de mayo y principios de junio de 1981 di en la Fundación Juan March, de Madrid, un ciclo de cuatro conferencias sobre el tema "La obra ejemplar de Leopoldo Alas, Clarín". Los títulos de las conferencias fueron: "*La Regenta* a la luz de la novela europea de su tiempo" (I), "Modos, especies y fines de la crítica literaria de Clarín" (II), "Leopoldo Alas, maestro de la novela corta y del cuento" (III) y "Eclipse y recuperación de Leopoldo Alas, Clarín" (IV). Venía motivado el orden de las exposiciones por conveniencias tácticas: empezar por la obra más actual (*La Regenta*) y alternar la narrativa (I, III) y la crítica (II, IV).

Andrés Amorós, amigo generoso y director de la serie "Literatura y Sociedad", me propuso, con la aquiescencia de la editorial Castalia, publicar aquellas lecciones en forma de libro; un libro de breve tamaño que, además, contuviese algunas páginas sobre tres puntos no atendidos en el ciclo: la vida de Leopoldo Alas, la novela *Su único hijo* y el drama *Teresa*.

La necesidad de añadir estos complementos, la comparación insatisfactoria entre el texto que había sido escuchado y el que habría de ser leído, y la interposición de numerosos compromisos distintos a lo largo de tres años, explican la demora con que este pequeño volumen aparece. Y nunca aparecería si no fuera por estas razones: responder a ofrecimiento tan hospitalario, suponer que el libro resulte de alguna utilidad como visión de conjunto y como propuesta de algunas claves de la crítica y de la narrativa de Leopoldo Alas, y esperar que, habiendo surgido sus

páginas de un entusiasmo corroborado por larga lectura y razonado examen, comuniquen ellas aquel entusiasmo a quienes las lean.

He añadido un primer capítulo biográfico (I) en el que, reseñando la vida de Clarín, me refiero con preferencia a su labor periodística de tema no literario y al drama *Teresa*. Los otros capítulos son, básicamente, los textos de las conferencias de 1981, pero dispuestos en otro orden: crítica literaria (II), narrativa breve (III), las dos novelas (IV) y, finalmente, eclipse y recuperación de Leopoldo Alas (V). He retocado los textos y los he ampliado algo, más para precisar y poner al día que para completar.

El nuevo orden obedece a un criterio cronológico o evolutivo: Clarín se inicia como periodista y crítico literario, y publica cuentos y novelas-cortas antes que largas novelas, aunque a partir de *La Regenta* puede considerársele a la vez articulista, crítico, cuentista y novelista.

Cierra el libro (VI) una bibliografía "de" y "sobre" el autor, dispuesta en ambos casos por el mismo orden que los capítulos. Como allí se registran cumplidamente los datos editoriales de cada libro o artículo, cuando cito alguno de éstos en las notas a pie de página lo hago señalando sólo nombre del autor, título, fecha entre paréntesis y número de página (pero doy los datos completos si el estudio aludido no figura en la bibliografía). A las obras de Clarín remito dentro del texto, poniendo entre paréntesis una abreviatura clara del título correspondiente y el número de la página (véase la lista de abreviaturas al comienzo de la sección bibliográfica).

G. S.

I. VIDA DE LEOPOLDO ALAS. SU LABOR PERIODÍSTICA. SU ÚNICO DRAMA

LOS DATOS biográficos de Leopoldo Alas podrían compendiarse muy fácilmente en los términos en que lo hizo en 1918 el laconico Azorín: "Su vida externa se reduce a bien poco: cursó la carrera de Derecho; estudió las literaturas española y extranjera; vivió en Madrid largas temporadas, y aquí trató a literatos y periodistas; ganó una cátedra en una Universidad; colaboró en los periódicos abundantemente, escribió novelas y cuentos; estrenó un drama en un acto. Nada más."¹ Pero la ocasión requiere menos parquedad en cuanto a la vida "externa" y —tratándose de escritor dotado de una intimidad tan excepcional entre los escritores españoles de su tiempo— en cuanto a la vida "interna".

Penúltimo de cinco hermanos, nace Leopoldo Enrique García-Alas Ureña el 25 de abril de 1852, en Zamora, de padre asturiano (Genaro García-Alas, terrateniente) y madre también asturiana (Leocadia Ureña). En Zamora, en León y en Guadalajara, ciudades donde su padre fue siendo sucesivamente gobernador civil, pasa Leopoldo su infancia, y en León hace sus primeros estudios en la Escuela de Jesuitas de San Marcos. Trasladada la familia a Oviedo en 1863, cursa el adolescente los cinco años del bachillerato, hasta 1869, y en sólo dos la carrera de Leyes en la Universidad.

Ha hecho amistad con Armando Palacio Valdés, Pío Rubín y Tomás Tuero (malogrado escritor, muerto en 1892), se ha puesto en contacto con la naturaleza en los retiros familiares de

¹ Leopoldo Alas, Clarín, *Superchería*, Madrid, Colección Fémica, 1918, p. 7.

Guimarán y Candás, y ha practicado privadamente un periodismo misceláneo pero sobre todo humorístico, bien con aquellos amigos o bien él solo, poniendo sobre el papel poesías, artículos, pequeños ensayos, humoradas, glosas, cuentos y aun embriones de novelas. De 1868 a 69 (y en 1871, segunda época) escribe a mano su periódico de humor *Juan Ruiz* (en memoria de Juan Ruiz de Alarcón), donde recoge ecos de la Revolución de Septiembre de 1868, sentida al principio con escepticismo, según Adolfo Posada,² pero que había de significar más tarde para él la verdadera abertura hacia el liberalismo que siempre defendió.

Acabados sus dos años universitarios en Oviedo, va a Madrid a estudiar Filosofía y Letras y a hacer el doctorado en Derecho, y en Madrid (con frecuentes viajes a Asturias) permanece de 1871 a 1878, año en que termina y publica su tesis *El Derecho y la moralidad*, dedicada a Francisco Giner de los Ríos, y obtiene meses después el número uno en las oposiciones a la cátedra de Economía Política y Estadística de la Universidad de Salamanca. Pero la cátedra no le es otorgada a él, sino al número dos de la terna, por el Conde de Toreno, Ministro de Fomento del gabinete conservador de Cánovas, y Leopoldo Alas, que dirige al prócer favoritista una carta abierta henchida de aniquilante ironía,³ ha de esperar cuatro años (los cuales pasa en Asturias, con frecuentes viajes a Madrid) hasta que el nuevo ministro Albareda, del gabinete liberal presidido por Sagasta, le concede, en julio de 1882, la cátedra de la misma disciplina de la Universidad de Zaragoza.

Enseña Alas muy poco tiempo en la Universidad aragonesa. El 29 de agosto de ese año 82 se casa en Oviedo con Onofre García Argüelles (en quien hubo tres hijos: Leopoldo, 1883; Adolfo, 1887, y Elisa, 1890). Con su mujer hace un largo viaje, entre diciembre de aquel año y febrero del siguiente, para dar a conocer, como corresponsal del periódico monárquico-liberal *El Día*, la situación del campesinado y el movimiento colectivista surgido de lo que titula "El hambre en Andalucía" (22 artículos).⁴

² Adolfo Posada, *Leopoldo Alas "Clarín"* (1946), 97.

³ Reproducida en *Clarín político II*, de Yvan Lissorgues (1981), 97.

⁴ Reproducidos en Leonardo Romero Tobar, "Clarín, catedrático de la Universidad de Zaragoza (El naturalismo y La Mano Negra)" (1983), 119-172.

En julio de 1883 es destinado a Oviedo como catedrático de Derecho Romano (posteriormente, desde 1888, de Derecho Natural). Y en Oviedo residió ya siempre Leopoldo Alas (con algunos, aunque pocos, viajes a Madrid) hasta su muerte, ocurrida el 13 de junio de 1901, a los cuarenta y nueve años de edad. En Oviedo escribe *La Regenta* (del otoño de 1883 a la primavera de 1885), *Su único hijo* (proyecto anunciado ya en abril del 85 y que no concluirá hasta junio de 1891),⁵ la mayoría de sus relatos breves, sus *Folleto literarios* y la copiosa producción periódica cuya retribución superaba su sueldo de catedrático. En Oviedo, como concejal del Ayuntamiento, lleva a término el plan de un moderno teatro municipal, el Teatro Campoamor, inaugurado en 1892. Y en Oviedo ejerce la docencia y labora día tras día, sin otros esparcimientos que la vida hogareña, las conversaciones y paseos con amigos y colegas, y el juego (su único vicio, al parecer), del cual escribiría: "Es como la vida, es como la metafísica... La vida racional quiere penetrar en el misterio para saber de su destino, porque teme y quiere esperar, ser feliz... El jugador, igual. *Ser o no ser*, esa es la cuestión. *Venir o no venir*... esa es la cuestión. *Estar a la que salta*; eso hace el jugador. Y eso hace el que no renuncia a las contingencias de la realidad. *O ser santo... o jugar*..." ("Jorge", *Sutilis*, 303).

Cuando Alas se prepara a ir a Madrid, en 1871, todavía siente explicable apego a una niñez y adolescencia orientadas según los datos genealógicos y educativos dejan presumir: buena posición burguesa, formación católica, encauzamiento hacia la carrera jurídica, cultivo de las letras como expansión de la cultura adquirida y del sentimiento atesorado. En el aire de la vida pública palpitaba, sin embargo, como réplica a tantas frustraciones del ánimo liberal, la tendencia a la crítica de las fuerzas represoras; lo cual repercute sin duda en esos ensayos de periodismo satírico que Alas acomete, primero en Oviedo y luego en Madrid, por sí solo o con amigos concordés. Ello sin perjuicio de que el muchacho de entonces padezca extraordinarias experiencias religiosas y las plasme en poesías cuya emotividad es muy superior a su arte. Pero la emotividad es condición imprescindible para que el arte

⁵ J. Blanquat y J.-F. Botrel, *Clarín y sus editores* (1981), 14.

llegue a existir. Y el arte cobra existencia en la escritura de Alas, no a través del verso, que nunca dominó, sino en la prosa, a la que supo imprimir gran variedad de matices, desde la agilidad nerviosa y chismera del más modesto "palique" hasta la cimera y serena plenitud de algunas páginas de *La Regenta* o de sus mejores relatos.

La adolescencia de Ana Ozores, en lo que tiene de vivencia religiosa generada por la alianza sentimental de la fe y la poesía, refleja la adolescencia (en los años 60) de su futuro creador. El amor a la Virgen, Reina de los Cielos y Madre de los afligidos, llenaba de entusiasmo el alma de Ana Ozores como había enardecido el alma del joven Leopoldo Alas. Aquélla inventaba oraciones y hablaba con María en versos imitados de San Juan de la Cruz, llegando a concebir un libro entero, una "obra" o colección de poesías dedicadas "A la Virgen". La narración retrospectiva que describe la escena en que Ana, sola, llega a la hondonada de los pinos, y allí, entre montañas, a la vista lejana y profunda del mar, se recoge en sí misma y escribe con lápiz en la primera página el título "A la Virgen", disponiéndose a recibir la inspiración sagrada, transcribiendo el brote incontenible de los versos, llorando, y recitando palabras de fuego a su madre celestial, hasta llegar a un estado de espanto místico en el que, asaltada por una aprensión sobrenatural, ve un pájaro oscuro alzarse de un matorral y pasar sobre su frente (*Regenta*, IV), responde a experiencias que Leopoldo Alas tuvo en su mocedad, en las soledades de Santoña, y encuentra respaldo biográfico en las poesías del autor que, con el título "Flores de María", se exhumaron hace años. Una de ellas, "La ofrenda", es el germen de la escena de la hondonada de los pinos.⁶ Adolfo Posada transcribió fragmentos de la carta de un amigo común en que se refieren confidencias del escritor a ese amigo acerca de visiones celestiales cara al mar: "veía surgir la figura de la Virgen entre la espuma de las olas que se estrellaban contra el acantilado, o vislumbraba su silueta aparecer entre las rocas". "Todo esto —añade el amigo— concluyó con la llegada de la plena juventud y virilidad,

⁶ J. M. Martínez Cachero, "Los versos de Leopoldo Alas" (1952), 98-111.

durante cuyas edades rindió exclusivo culto a la ciencia y a la razón pura, al arte y a la belleza, sin mezcla alguna ni resabios de sentimentalismos heredados o adquiridos. Pero al rebasar los cuarenta años resucitó al misticismo, aunque bajo diferentes formas. Se le declaró a Leopoldo una gran afición a los estudios teológicos: se dolía de sus pocos conocimientos en la materia y se proponía profundizarla con empeño y fe...⁷

Del sentimiento y del pensamiento religiosos de Alas se han ocupado varios críticos (J. Blanquat, F. Pérez Gutiérrez, F. García Sarriá, Y. Lissorgues), poniendo de relieve su arraigo en la edad temprana, su atenuación pero no desaparición en la juventud (el krausismo alentaba la religiosidad auténtica, postulando una tolerancia positiva para todos los credos), un cierto distanciamiento durante los años de profesado naturalismo (pero sin pérdida de aliento metafísico, ya que Clarín nunca fue positivista) y la intensificación religiosa —de cristianismo no ortodoxo— en los años finales. Blanquat, García Sarriá y quien esto escribe nos hemos ocupado en particular del “sentimiento de la Virgen” en la obra de Leopoldo Alas, sentimiento vinculado con el amor a la madre y el culto a la mujer, y del que hay constantes testimonios en los escritos de Clarín, ninguno tan elocuente como la fragmentaria novela *Cuesta abajo* (1890-91).⁸

A su llegada a Madrid, en 1871, parece fluctuar Leopoldo Alas entre la nostalgia del pasado (tierra, familia, mocedad, fe, costumbres provinciales) y la urgencia con que el presente le incita a tomar parte en la vida activa. Según él mismo recordaría después, tendía a conservar algo de lo que habían sido sus sueños, ternuras y creencias: “Me consolaba dulcemente entrar en la iglesia, oír misa, ni más ni menos que en mi tierra, y ver una multitud que rezaba lo mismo que mis paisanos, igual que mi madre. Otro refugio era el teatro, pero no cualquier teatro; no

⁷ A. Posada, *op. cit.*, 72.

⁸ Reproduce fragmentos de *Cuesta abajo* Benito Varela Jácome, *Leopoldo Alas “Clarín”* (1980), 337-345; estudió dichos trozos novelescos J. Blanquat, “La sensibilité religieuse de Clarín, Reflets de Goethe et de Leopardi” (1961), 177-196. Véase también F. García Sarriá, *Clarín o la herejía amorosa* (1975), 60-66, y G. Sobejano, “Clarín y el sentimiento de la Virgen” (1984).

aquellos en que había cualquier cosa menos poesía», sino el teatro donde un actor predilecto, Rafael Calvo, lograba transmitirle amor, poesía, compañía: “yo por entonces creía en Chateaubriand y en las quintillas, fuesen como fuesen...” (*Calvo*, 41 y 43).

Pero el ambiente de la capital de España en aquel tiempo de post-revolución, frágil monarquía de Amadeo, guerra carlista, efímera República, sublevación cantonal y episódica dictadura, le ganó para siempre a la causa de la libertad, la democracia y la república como forma de gobierno, estimulando su sentido de la justicia y de lo necesario para reformar la vida política y cultural de España. La consecuencia mayor de la Revolución del 68 fue para Alas lo que llamó el “libre examen”, de donde había de surgir un renacimiento general de la cultura al que siempre se sintió adscrito. Ese renacimiento no fue impedido, pero sí dificultado, por la Restauración, sobrevenida a fines de 1874 como un pronunciamiento pero que, pronto, mediante el sistema de turno pacífico y hábil contemporización de Cánovas, llevaría a un equilibrio de fuerzas estabilizador (a costa, sin duda, de injusticias y flaquezas que nunca quedaron tan de manifiesto como en 1898).

Entre 1871 y 1874 hubo, pues, de encontrar aliciente la predisposición crítica y reformadora de Leopoldo Alas en aquella atmósfera política agitada y cambiante. Pero, al mismo tiempo, su educación en el animado clima intelectual del Ateneo (donde admiraba por igual al mejor orador de la izquierda, Manuel de la Revilla, y al mejor de la derecha, José Moreno Nieto) y en las aulas de la Universidad Central (donde fueron maestros suyos, tan eficaces como inolvidables, entre otros, Canalejas, Camús, Salmerón, Castelar, Amador de los Ríos, Urbano González Serrano y, sobre todo, Francisco Giner) acabó de afianzar su propensión al idealismo, a la integridad ético-religiosa (sin dogmas), a la tolerancia, a un pensamiento organicista y armónico y a la observancia de una conducta recta, abnegada, dedicada al bien progresivo de la humanidad y de la patria: a una forma de pensar y de ser, en fin, que el krausismo de algunos de esos maestros le legaba; legado al que nunca renunció Leopoldo Alas.

Que la religión vivida en la niñez y en la adolescencia, y la religiosidad asimilada en sus años de aprendizaje universitario

krausista, mantuvieron a Alas a salvo del positivismo antimetafísico, lo prueban todos sus escritos y muy en especial ciertas confesiones epistolares que a ello directamente se refieren. En carta a José Quevedo (¿1876?) escribe a este amigo íntimo (al que a veces llamará Orestes, considerándose él mismo su Píldes):

Me decías en una de tus cartas que temías verme caer en el positivismo. Como sistema filosófico me parece imposible que yo llegue a abrazarle en mi vida; como *modus vivendi*, por lo que tiene de práctico, de circunspecto, de rico en material científico lo considero muy aceptable, no al positivismo de tal o cual secta, ni al de todas juntas, sino a la razón suficiente de su presencia en la historia de la filosofía. De todos modos estoy decidido a estudiarlo un poco de veras, comenzando por la física, la fisiología y si es necesario las matemáticas. Temo que no hayas comprendido lo que quiero darte a entender con esto: no quiero hacerme positivista, pero me parece haber oído una voz entre la cháchara de estos naturalistas que pide en justicia nuestro amor y estudio.⁹

Despierta atención hubo de dedicar Clarín al positivismo. Pero poco después, en la cuarta de las "Cartas de un estudiante" publicadas en *La Unión* en 1878 y dirigidas a Tomás Tuero, tras haber esbozado en la tercera la perdición que otros le auguraban como aprendiz de los krausistas, confiesa al amigo que en la cátedra de Salmerón se aprendía a ser "religioso" y le declara que si antes, cuando su propia creencia en Dios obedecía a impulsos inefables, padecía intermitencias y sequedades, ahora, cuando reconoce que "por la metafísica se va a la religión racional" y que "una reflexión sistemática y concienzuda" fortifica la creencia, nunca se le ocurre "por muy nervioso que esté, dudar de Dios" (*Preludios*, 182). Lejos, por tanto, de suponer que el krausismo debilitase la religiosidad de Alas, hay que admitir que le infundó el vigor filosófico que le faltaba, haciéndola más segura, más universal y generosa.

Con Tuero y Palacio Valdés había publicado Alas en 1872 tres números de una revista de sátira política, titulada *Rabagas*, indicio claro de la vocación de periodista militante que siempre

⁹ Francisco García Sarría, *Clarín o la herejía amorosa* (1975), 254-255.

mantendría viva. Pero cuando se da a conocer verdaderamente como periodista Leopoldo Alas es en 1875, en el periódico democrático (de oposición) *El Solfeo*, que en 1878 se titulará *La Unión* (órgano de la Unión Republicana) y en 1880 *El Mundo Moderno* (diario autonomista). Simultáneamente va publicando también no sólo artículos, sino cuentos, en otros o los mismos periódicos (algunos, de Asturias), y a partir del 2 de mayo de 1875 usa, en *El Solfeo*, el seudónimo "Clarín", que pronto prevalece y le crea una fama acorde con el instrumento elegido. Aunque este seudónimo surgiera, como otros ("Zoilo", "Zoilito", "LA") por necesidad de disimular ante los lectores, bajo firmas aparentemente distintas, la unidad de autoría de varios artículos, según explica Botrel (*Preludios*, xxxii), su relación musical con el título del periódico (*El Solfeo*: proclamar la verdad, "solfa" o zurra, "poner en solfa" o ridiculizar) parece indiscutible, así como su convergencia con la estridente franqueza o virulencia de "Zoilo".

La crítica satírica de Alas, por mucho que se haya hurgado en sus complejos personales (bajo, feo, miope, tímido, reprimido), nace de una disposición crítica espoleada por la inconformidad —en extremo lúcida— respecto a la España de la Restauración, vivida por él desde sus veintitrés años, y por su adhesión a la idea democrática que había visto en trance de realización poco antes. El hecho de que tal disposición crítica jamás cediera, vertiéndose primariamente sobre las lacras de la patria, encarnadas tanto en políticos como en literatos, así en clérigos y reaccionarios como en seglares y falsos librepensadores, revela que no deriva de deficiencias personales (Alas llegó a ser pronto lo que deseaba ser, y el destino no le negó amor, familia ni honores), sino que responde a una conciencia de moralista nato y de español clarividente, leal a su concepción de lo que debía ser el progreso. "Alas era ante todo, no un crítico literario, sino un filósofo y moralista", escribía Azorín en 1917;¹⁰ y Adolfo Posada unos años después: "Leopoldo Alas, crítico, novelista, maestro, era por encima de todo un moralista. La moral —la ética— es lo que

¹⁰ Leopoldo Alas, Clarín, *Páginas escogidas*, Selección [...] de Azorín (1917), 16.

da unidad y caracteriza la obra tan diversa y rica del hombre, del pensador que hizo de la enseñanza un sacerdocio.”¹¹

No menos que la disposición crítica ha de reconocerse siempre, profundamente unida con ella, la tendencia *romántica* a la interioridad, la grandeza y la poesía, patente en todos sus escritos: ensayos, estudios, lecturas, cuentos, novelas, cartas.

Citadas fragmentariamente por Adolfo Posada y editadas por Francisco García Sarría, las cartas que por los años 1875 a 78 escribió Alas, desde Madrid o desde Asturias, a José Quevedo (nueve, aunque la serie esté incompleta) constituyen un testimonio inapreciable de la intimidad del escritor en una fase decisiva de su evolución.

Considerando relevado el romanticismo inicial de los sueños y de las almas incomprendidas por un estado del mundo (metabolización, negocios, mezquinos intereses) “infinitamente peor que el que le precede, porque aquello a lo menos era una sombra de idealidad” y “esto es el descaro llevado hasta el cinismo”,¹² y notando los esfuerzos de algunas almas descontentas por elevarse a una vida más digna, confiesa Leopoldo Alas en una de esas cartas que él no se pretende romántico al modo del buen tiempo pasado: “pero acá para *inter me* creo en las cosas grandes, tiendo mis miradas al Infinito, y cuando no hay algo más urgente, me dedico a pensar en cosas serias y a veces hasta se me escapa una lágrima de amor” (p. 247). Y con la misma ironía, aplicada a sí mismo y tanto más reveladora, por ello, del pudor con que observaba su inclinación romántica, dice a Quevedo, incidentalmente, en otra carta: “Desengáñate, Pepe, en este mundo (y quien dice éste dice cualquier otro) la poesía y la prosa se dan mezcladas pero la poesía es el agua, se va hacia abajo y la prosa el aceite, siempre queda encima” (p. 252).

Si esta oposición poesía/prosa anticipa el mayor combate íntimo que desgarrará a Ana Ozores, soñadora aislada en el publicano mundo de Vetusta, otro duelo, indisociable de aquél, el padecido por la Regenta entre el amor ideal y la tentación erótica,

¹¹ A. Posada, *op. cit.*, 3.

¹² F. García Sarría, *op. cit.*, 246. De las restantes citas inmediatas se dan las páginas dentro del texto, entre paréntesis.

aparece preludiado en algunas de estas cartas, cuando describe Álas a su amigo la voluptuosidad deliciosa despertada en él por una prima suya (Juana Ureña) o alude a cierta Teresa de quien estuvo enamorado cuando todavía era niño. Al sentir un día la pequeña y redonda cabeza de Juana descansar sobre su brazo "pasaron por mi corazón —dice— vibraciones que casi me mataban de felicidad, quise hablar y no pude y acaso por la primera vez de mi vida comprendí lo que es empezar a ser hombre. Tú conoces mi historia y sabes la poca intimidad que he tenido con mujeres: pues aquel día al sentir aquel contacto, al saber aquella confianza, el agradecimiento, de veras que sentí mejorar mi alma, me hizo mejor" (p. 260). Las referencias a la novia que había de ser su mujer delatan un cariño menos perturbador, más tranquilo, por parte de él, y más ingenuo por parte de ella: "Onofre —cuenta— duda de mi amor a veces y me ha dado el suyo sin reserva; quiere como yo quería a los 11 años a Teresa; se pone pálida de verdad, apoya su cabeza contra los vidrios [...] y se ofende porque le exijo una mano y porque se la beso" (p. 273).

De gran importancia son también, en estas cartas, las alusiones del joven Leopoldo a estados de conciencia y a sentimientos indefinibles que atestiguan tempranamente una sutileza psicológica inusitada, de la cual serían prueba impresionante todas sus narraciones mayores y menores y muchas de sus mejores páginas de crítica. Así, esta breve descripción del desdoblamiento:

¿Cuándo soy más Leopoldo, cuando creo, cuando dudo, cuando amo y soy feliz o cuando no amo y padezco? Más intensa es la vida en la dicha, en el entusiasmo, pero cuando me entrego al placer de amar y esperar y condeno este otro yo que duda y llora sin razón por cosas que son sueños de concupiscencia refinada por lo espiritual, cuando apago en mi alma ésas que llamo entonces malas disposiciones... hay algo dentro de mí que sin voz se queja (p. 267).

Contraste que se da también, desenvuelto en magnas proporciones, en *La Regenta*: entre la Ana que vacila, llora, sueña, y lucha con sus vagas tentaciones y sus aspiraciones ilimitadas, y la Ana que, librada por fin al placer tardío, enmudece y casi se invisibiliza.

Pero acaso la revelación más trascendente contenida en estas cartas juveniles sea la verificación de la fecundidad de lo innominado: "Y no, no estoy enamorado, bien dices tú y antes te lo dije yo... pero, quién sabe si hay sentimientos que todavía no tienen nombre?", escribe Alas en una carta (p. 263). En otra: "según se concreta y se determina la vida se da muerte a la virtualidad del pensamiento, más claro, si hoy me consagro a tal cosa *dejo* de consagrarme a todo lo demás..." (p. 267). Y en otra carta, para explicar cómo el amor que se tiene a una hermana es una pasión santísima sin nombre especial, ya que el de fraternidad, aplicable a cualquiera de los sexos, no le conviene, alude Leopoldo Alas al amor de Jean Valjean a Cosette ("La amaba más que un padre, con un amor entre el amor de esposo y el de abuelo") y encarece en seguida "esas mil *afecciones sin nombre* que laten en el corazón humano y que son menospreciadas y olvidadas porque no tienen una fe de bautismo" (pp. 271-272).

Nada quizá vivifica tanto la narrativa y la crítica de Clarín como su esfuerzo por explorar cualidades, estados, reacciones, sentimientos o pasiones de difícil denominación. Recuérdese el amor divino pero tan humano de Ana Ozores y la pasión humana pero tan compleja y sublimada de Fermín de Pas; la sinceridad nueva que soñaba infundir a la música el fracasado violinista de "Las dos cajas"; el afán de la anciana por rescatar al final de su vida juventud-amor-maternidad-libertad ("Doña Berta"); la escrupulosa limpieza mortuoria y antimortal de "Cuervo"; la lúcida percepción de que, si hay milagro, "el milagro está en el conjunto" ("Superchería"); la piedad ancilar-tutelar de "El Torso"; el dolor sin conciencia de su causa en que termina amodorrado, de una en otra pérdida y olvido tras olvido, un perro ("El Quin"); el sentimiento de paternidad vocacional y salvador que ilumina al mediocre Bonifacio Reyes en *Su único hijo...*¹³ Acaso —insisto— el

¹³ He intentado mostrar en el artículo "Sentimientos sin nombre en *La Regenta*" (*Insula*, núm. 451, junio 1984) la operatividad de esos sentimientos innominables en la conciencia de Ana Ozores y sobre todo en la de Fermín de Pas. Tanto en las cartas juveniles como en *La Regenta* la verdad de aquellos sentimientos aparece sentida con profundidad y exaltada. Pero Alas, tan satírico como elegíaco, tan realista como romántico, tan cerebral como cordial, es capaz de ironizar sobre tales afectos complicados e

rasgo más moderno de la personalidad de Alas sea esta agudeza para descubrir la vida interior y la singularidad de los afectos humanos en sus tensiones y contradicciones. Pues bien, todo ello apuntaba ya en el joven autor de estas cartas privadas, quien, por el mismo tiempo en que las escribía, realizaba sus primeras campañas como periodista militante.

Hasta hace pocos años cualquier aficionado de Clarín presumía, o sabía de manera más o menos indirecta, que la labor periodística recogida por él mismo en volúmenes misceláneos, desde los *Solos* de 1881 hasta el póstumo *Siglo pasado*, no era sino una parte de la publicada en diarios, semanarios y revistas, y que en esa parte habían obtenido preferencia poco menos que exclusiva los artículos de crítica literaria. El mismo volumen primero de las proyectadas *Obras completas* aparecido en 1912 bajo el título *Galdós*, constituía una prueba de lo supuesto, ya que coleccionaba numerosos artículos sobre el gran novelista canario que

inefables. Y así, en "Doctor Angelicus" (1881), este doctor Pánfilo, tan angélico que no barrunta la infidelidad de su mujer, creía que ésta, Eufemia, "se distinguía por un delicadísimo gusto, que la inclinaba a lo más espiritual y sublime, a la quintaesencia de los afectos sin nombre, cuyos misteriosos matices jamás traducirán las Bellas Artes, ni la más profunda armonía, ni la lírica mejor inspirada" (*Sutilis*, 107). Y en el cuento "Versos de un loco", el poeta esotérico ultratelerúrico Teopompo Filoteo de Belem da a leer al narrador un cuaderno de poesías, entre las cuales se encuentra esta pareja de *Estambres y Pistilos* (tal se titula el cuaderno):

ESTAMBRES

Hay siempre una impostura en hablar claro;
no se puede ser claro sin mentira...
ve oscuro y algo raro;
divaga, ama y delira...

PISTILOS

Por santa castidad, el pensamiento
no debe bautizar sus invenciones:
son bastardas, después del nacimiento,
llevando un apellido, las nociones.

(*Sutilis*, 213).

Por extravagante que sea el poeta y por infortunados que sean sus versos, se ve que Leopoldo Alas amaba hondamente los pensamientos y sentimientos sin fe de bautismo, como buen romántico medular.

el lector de 1912 no podía encontrar en los volúmenes de crítica literaria por Clarín publicados o preparados. Y no faltaron en adelante otras pruebas parciales de lo que había quedado sin recoger: las aportadas o señaladas por Adolfo Posada, Marino Gómez-Santos, José M. Martínez Cachero, Pedro Sainz Rodríguez, Fernando González Ollé, Sergio Beser, Laureano Bonet.

Sólo en 1972, con la publicación de *Preludios de Clarín*, de Jean-François Botrel, se pudo tener una imagen más precisa de lo que podía ser el periodismo de Alas no albergado en libros. Botrel ofrecía una antología de artículos de *El Solfeo* y *La Unión*, entre 1875 y 1880. Poco después, Antonio Ramos-Gascón ponía al alcance de los lectores otra selección de artículos, de varias procedencias y fechas, bajo el título, harto justificado, de *Obra olvidada* (1973). Sin embargo, ha habido que llegar a 1880 —ha tenido, pues, que trascurrir un siglo— para que, gracias a la diligencia de Yvan Lissorgues, tengamos una visión más puntual de la obra dispersa, y ello a pesar de que Lissorgues sólo registra artículos publicados en Madrid y Barcelona, y tiene que ceñirse a una antología (aunque más amplia que las anteriores), sin pretensión de reproducir el todo. No obstante estas limitaciones (explicables hasta que, al fin, puedan editarse unas *Obras completas* de Clarín realmente tales), Lissorgues nos entera de que, dentro de los márgenes de su proyecto, los artículos de Clarín entre marzo de 1875 y junio de 1901 suman 1.843 (unos 2.000 si se agregan cuentos, novelitas y artículos de otras procedencias); lo cual, según su estimación, representa que Clarín componía un artículo cada tres o cuatro días. Y —cosa aún más digna de atención— un tercio del total son artículos de política (en sentido amplio).

La lectura de los dos tomos de Lissorgues *Clarín político*¹⁴ permite conocer con amplitud y claridad el pensamiento de Leopoldo Alas en su copiosa producción periodística, y no sólo en ella.

Los periódicos en que más abundantemente colaboró Clarín fueron *El Solfeo* (con sus dos citados avatares) de 1875 a 1880,

¹⁴ Yvan Lissorgues, *Clarín político*, I (Toulouse, 1980) y *Clarín político*, II (Toulouse, 1981). En adelante cito y pagino abreviadamente dentro del texto.

Madrid Cómico entre 1883 y 1901, *La Publicidad* de Barcelona (1880-1883, 1888-1901), *El Imparcial* (sobre todo en los años 90), *Heraldo de Madrid* (en esa misma década), *El Progreso* (1881-1883) y *El Día* (1881-1884). Pero entre las muchas otras publicaciones periódicas de Madrid y de Barcelona que se honraron con la firma de Clarín, las hay tan populares como *La Correspondencia de España* o *La Ilustración Española y Americana* y tan prestigiosas intelectualmente como *Revista Europea* y *La España Moderna*. Según comprueba Lissorgues, el consecuente republicano que siempre fue Clarín llegó hasta a colaborar en periódicos monárquicos o relacionados con la monarquía, pero jamás en los que apoyaban al partido conservador.

Los temas primordiales del periodismo político de Clarín ("político" ahora en sentido estricto) son: negativamente, la continua debelación de Cánovas como arquetipo de la hipocresía y del prosaísmo, la denuncia del caciquismo y de la corrupción y farsa parlamentarias, la lucha incesante contra la hierocracia y la reacción, así como también, hasta 1886, la crítica del posibilismo en cuanto desfiguración del ideal republicano; y afirmativamente, la constante proclamación de la necesidad de sanear la vida política, y la defensa de la democracia republicana pura: por tanto, del sufragio, los derechos civiles, la separación de Iglesia y Estado, la libertad de cultos y el sistema representativo.

A través de otros artículos relativos a caracteres y costumbres del pueblo español puede apreciarse la aversión de Clarín al formalismo de las prácticas católicas y a la fiesta nacional, su crítica de la milagrería y la superstición y su preocupación por el presente y el futuro de la mujer, cercada por la clerecía y tarada por una educación ínfima.

Se opone siempre Clarín a la centralización y postula autonomía o autarquía para las regiones, aunque no independencia o separatismo. Consciente de las responsabilidades y deberes de la burguesía liberal a la que pertenece, enfoca la "cuestión social" o "cuestión obrera" —lo mismo en sus tempranas crónicas sobre el hambre en Andalucía que en los artículos que dedicó ulteriormente a los movimientos proletarios anarquista y socialista— con una perspectiva que denota su atención justiciera y caritativa hacia "los pobres", pero también un armonismo social

krausista y un reformismo liberal que fían la solución del problema al mejoramiento del hombre interior, el cual traerá consigo, mediante la educación del pueblo y la intervención política de los intelectuales en la causa del pueblo, la emancipación de éste. Rechaza Alas el extremismo anticristiano de los ácratas y el materialismo histórico de Marx por su sobrevaloración del factor económico y porque no cree que la justicia pueda lograr la deseada eficacia sin la caridad, que es para él el alma del Derecho (aunque simpatizaría con los socialistas en los años últimos del siglo).

Como puntualiza Lissorgues, Clarín combate tres exclusivismos: la reacción teocrática, el utilitarismo burgués y la ideología colectivista, dando siempre la primacía a los valores culturales y morales, y a partir de 1890, a los espirituales, por lo cual viene a ser "un representante en España de la tendencia europea del liberalismo espiritualista" (*Político I*, ivii).

Ante la cuestión de las últimas colonias, critica Alas energicamente los abusos de políticos, misioneros y colonos, pidiendo la autonomía para Cuba como una región más de España, y, consumado el desastre, propugna una regeneración, pero no utilitaria o "hidráulica", sino moral y cultural, convencido de que lo que España acaba de perder lo ha perdido, no por exceso de ideal, sino por vergonzosos egoísmos carentes de toda idealidad.

Clarín se consideraba en 1899 "principalmente periodista" (*Político II*, 17) y, persuadido del valor formativo y no meramente informador de la prensa en un país como España, de tan pocos lectores de libros, procuró siempre la educación del pueblo a través de aquélla. Se ocupó también en otros artículos de la enseñanza, denunciando la presión de la Iglesia y de los elementos reaccionarios sobre sus destinos, la pobreza de los maestros de escuela, la venalidad y la rutina de los profesores, y sugiriendo reformas que concuerdan en casi todo con los principios de la Institución Libre de Enseñanza creada por su admirado Giner. En el folleto *Un discurso* (1891) expone Clarín su ideal pedagógico: formación del hombre entero, desenvolvimiento armónico de todas las facultades, bondad y alegría en el aprendizaje de la ciencia porque ésta es la verdad (sea la verdad lo que fuere), enseñanza filosófico-religiosa abierta y tolerante, pro-

greso del alma individual a fin de que el individuo llegue a perfeccionar a la sociedad. Como nota Lissorgues, se trata de una pedagogía de clase directora, para que ésta tenga deberes y "cura de almas"; pedagogía, pues, conservadora y elitista, pero "totalmente desinteresada" (*Político II*, 93).

El arte, y por tanto la literatura, es para Clarín "conocimiento y conciencia total del mundo bajo un aspecto especial de totalidad, que no puede darnos el estudio científico",¹⁵ y en consecuencia, para él es el arte un modo superior de conocimiento de la realidad social o humana que debe encontrar la más vasta y honda proyección en el público. Según Lissorgues (y antes lo había señalado Botrel para el período 1875-1880), la concepción clariniana de la función social de la literatura es beligerante o combativa al principio, y por eso admite la obra literaria tendenciosa; adopta luego el naturalismo como medio oportuno de descubrir la realidad, en la cual está ya comprendida la tendencia (no desaparece, pues, la combatividad); y desemboca en una última etapa de crisis de valores que le conduce a atender primariamente a la mejora interior del individuo, a la edificación de su alma, tan lejos del pragmatismo de lo inmediato como de la evasividad simbolista o modernista. Ni siquiera en esos años últimos de exacerbado espiritualismo renuncia Clarín a actuar sobre la realidad de su patria y de su tiempo, a cuyo servicio reformador y regenerador puso siempre su inspiración y su inagotable ingenio.

Además de los dos tomos *Clarín político*, cuyo sumario acabo de apuntar, Yvan Lissorgues ha publicado en tomo aparte el estudio hasta ahora más esmerado del pensamiento filosófico y religioso de Leopoldo Alas (1983).¹⁶ Fijándose particularmente en sus escritos periodísticos, examina los aspectos principales de la cuestión: la crítica de la institución católica española (religión del Estado, clero sin grandeza de alma, fanatismo reaccionario, catolicismo ritualista y "nacional" en vez de cristianismo íntimo y universal); la religión y la sociedad (reconocimiento de la pasada

¹⁵ *Teoría* (1972), 143; y citado por Lissorgues, *Político*, II, 121.

¹⁶ Yvan Lissorgues, *La pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas (Clarín), 1875-1901*, París, CNRS, 1983.

grandeza de la España católica pero urgencia de integrar lo esencial del cristianismo al liberalismo, enseñanza de la religión como filosofía de ésta e historia de los diversos credos, secularización de los valores religiosos); la razón y el misterio (filosofía tradicional renovable en parte; krausismo reforzador del anhelo religioso; eclecticismo de Clarín al conciliar el análisis positivista como método, la síntesis krausista como filosofía y el intuicionismo cuasi bergsoniano como forma de conocimiento a través del arte, que hace vivir y amar lo que se quiere conocer; meditación sobre la muerte; distanciamiento de todo sistema; rechazo de los dogmas); y, por último, la busca de una religiosidad auténtica dentro del "nuevo espíritu" de la Europa finisecular (santidad, religión natural, antiguo espiritualismo remozado por influjo de ciertos pensadores muy admirados o por afinidad con ellos: Renan, Carlyle, Tolstoi, Bergson, Boutroux, Renouvier, Guyau).

Al fin de su cuidadoso examen, considera Lissorgues el idealismo último de Clarín como ejemplo de una explicable oposición contra el positivismo, sí, pero también como testimonio de una reacción defensiva de la burguesía intelectual liberal de Europa ante el temor derivado de la Comuna, la Internacional y los movimientos proletarios. Halla "ejemplar" la actitud de Leopoldo Alas en cuanto representativa de su clase, pero le reconoce originalidad en la medida en que Alas vive y expresa su pensamiento filosófico y religioso con una "dimensión cordial" que hace de él —por su atención al otro, al prójimo— un ejemplo supremo de autenticidad. Anejos a su estudio, reproduce Lissorgues extractos de las conferencias pronunciadas por Clarín en el Ateneo madrileño, en 1897, acerca de las "Teorías religiosas de la filosofía novísima", tan útiles para comprender su pensamiento "idealista" y "espiritualista".

Este descubrimiento del *otro* hemisferio de la obra de Leopoldo Alas, llevado a cabo por Yvan Lissorgues, no altera apenas la imagen que podía tenerse observando sólo el hemisferio accesible; pero amplía la visión a terrenos hasta ahora sólo entrevistos, la especifica y matiza óptimamente, y la confirma con documentos nuevos y con perspectivas enriquecedoras.

Si he cometido la precedente paráfrasis —muy somera— de las publicaciones de Lissorgues es porque me parece necesario

llamar la atención sobre el periodismo "político" de Clarín antes de entrar en su crítica literaria, publicada también mayormente en los periódicos, pero reunida en libros, durante la vida de Alas y después de ella, en muestrario suficiente.

Clarín triunfa pronto como periodista militante, y nunca dejará de serlo. Sus campañas iniciales como articulista comprometido con la causa de la democracia, y como crítico literario, le proporcionan una reputación de ardiente y severo agresor-defensor, tan temible como respetable. Según Botrel, el periodismo clariniano es en los primeros años muy heterogéneo pero de carácter principalmente político, y sólo cuando la relativa liberalización introducida en 1881 por el turno pacífico afloja la tensión polémica, esa fecha viene a significar para Clarín "un cambio, como si se volviera una página: en *Solos de Clarín* [...] no se recogen los artículos más comprometidos [...]. Parece que Clarín tiene decidido dedicarse en adelante sólo a la crítica literaria" (*Preludios*, xxvii, nota 69). Y aunque Alas no dejó nunca de publicar artículos de tema político, social, educativo, etc., lo cierto es que su consagración viene a efectuarse cuando edita sus primeros libros de crítica literaria en 1881 y 1882. La salida del tercero de ellos (*...Sermón perdido*) en 1885, poco posterior a la del segundo tomo de *La Regenta*, le afianza para siempre en la atención pública. Sucédense a buen ritmo esas colecciones de críticas publicadas ya en la prensa: *Nueva campaña*, 1887; *Mezclilla*, 1889; *Ensayos y revistas*, 1892; *Palique*, 1894, y entre 1886 y 1891 ocho *Folletos literarios* compuestos de ensayos, comentarios, fantasías, sátiras y discursos no dados previamente a los periódicos; proyecto éste, de los "folletos", concebido en 1884¹⁷ y con el cual aspiraba Clarín a obtener mayor independencia y librarse de los apremios, estrecheces y censuras del periodismo, aunque hubo de abandonar el experimento.

Con la edición de tales libros y folletos de crítica se entrelaza la de las obras narrativas de Leopoldo Alas: *La Regenta* (1884-1885), *Pipá* (1886), *Su único hijo* (1890 [1891]), *Doña Berta Cuervo*. *Superchería* (1892), *El Señor y lo demás, son cuentos* (1893), *Cuentos morales* (1896), más el drama *Teresa*, que ve la

¹⁷ Blanquat y Botrel, *Clarín y sus editores* (1981), 11.

luz en 1895. Póstumos, pero a corta distancia de la muerte de su autor, aparecen un tomo más de críticas (*Siglo pasado*, 1901) y otros dos de relatos breves: *El gallo de Sócrates* (1901) y *Doctor Sutilis* (1916).

Veinticinco años de actividad literaria y casi el mismo número de volúmenes (entre libros y folletos), es una proporción que impone estimar a Leopoldo Alas (premio en su oratoria, fluente y preciso siempre ante las cuartillas) como un escritor fecundísimo, todavía más cuando puede reconocerse ahora la gran cantidad de artículos que dejó sin recopilar.

Importante para entender bien el proceso de la vida de Clarín, tan intensa y breve, es la cuestión de si en ella y en su obra se marcan cambios de dirección lo bastante profundos para señalar distintas épocas, o bien si la continuidad predomina sobre los cambios.

Teniendo en cuenta que la historia misma no es otra cosa que cambio y continuidad, parecería ocioso plantear el problema, pero de hecho se ha planteado y discutido. Puesto que el mejor conocedor de la obra *toda* de Clarín es, hoy, el citado Yvan Lissorgues, es razonable atender a su criterio, el cual consiste en aceptar una continuidad profunda, pero matizada por variaciones cuyas fechas difieren ligeramente según los ámbitos de pensamiento o acción.

En la *política* propiamente tal distingue Lissorgues entre la etapa de militante democrático-republicano de Clarín (1875-1883), la de su adicción al posibilismo de Castelar (1885-1893) y la de preocupación liberal-espiritualista ante la crisis de España en torno al desastre (1895-1901) (*Político I*, xxv-xxvi).

En el ámbito de las relaciones *literatura-sociedad*, indica el hispanista francés una primera etapa de literatura de combate (1875-1881), una segunda en que el naturalismo sirve a Clarín como medio de conquista literaria de la realidad (1881-1890), y una tercera etapa de crisis de valores y desorientación que impulsan al escritor hacia un nuevo espiritualismo (1890-1901) (*Político II*, 122-123).

Casi las mismas fechas propone Lissorgues como fronteras de los principales cambios experimentados por Alas en su *pensamiento filosófico y religioso*: militancia anticatólica al princi-

pio; naturalismo después (pero no positivismo); y, por último, retorno al espiritualismo inicial aunque a otro nivel. Observa Lissorgues, sin embargo, que los cambios nunca significan abandono de la posición anterior: la beligerancia continúa después de 1881; el naturalismo no se rechaza después de 1890; el espiritualismo aparecía ya, si bien menos conscientemente, en la primera y en la segunda etapas. Lo cual quiere decir que la continuidad caracteriza la obra de Clarín más decisivamente que las alteraciones.¹⁸

De esta superior importancia de la continuidad discrepa, en lo que concierne a *La Regenta* (terminada por Alas a los 33 años), su más reciente editor, Juan Oleza, quien ve esa novela como síntesis y culminación del "Clarín joven", o sea, del "liberal de izquierda, demócrata, republicano y con simpatías federalistas, radicalmente antiposibilista, anti-restauracionista y anti-clerical".¹⁹

Sería conveniente reexaminar *La Regenta* a la luz del copioso periodismo clariniano sobre el que Lissorgues apoya su interpretación. Él mismo no lo hace, pero de la lectura de sus tres tomos se desprende —creo yo— la consecuencia de que, para cuando Alas compone su primera novela, el radicalismo crítico, sin desaparecer, ha alcanzado una serenidad distinta, un grado de madurez que no poseía aún el joven periodista guerrillero, así como resulta claro (y Lissorgues se refiere a ello, de pasada) que no cabe enfocar con la misma óptica una obra de imaginación como *La Regenta*, que, según el proceder naturalista, rehúye la "tesis" y tiende al impersonalismo narrativo, y una labor periodística, de militancia denodada, a través de la cual el crítico empeña su opinión en la defensa de unos valores y en el ataque, cuanto más riguroso mejor, de ideas, hechos y circunstancias condenables.

Lo que Lissorgues escribe a propósito de cierto juicio de Jean Bécarud, me parece que sitúa *La Regenta* donde debe ser colocada esta novela, en el centro de plenitud que modera los arrebatos anticlericales de la década de los 70 y preludia el fer-

¹⁸ Lissorgues, *La pensée*, 34-44.

¹⁹ Expone su tesis J. Oleza en los estudios introductorios a su edición de *La Regenta* (Madrid, Cátedra, 1984), I, 96-100, y II, 11-45, especialmente 33-45. Lo citado arriba, en p. 44.

vor metafísico y religioso del postrer decenio del siglo (y de la vida del escritor):

S'il est vrai, évident même que *La Regenta* est avant tout un roman de moeurs cléricales, il n'est pas exact de suggérer que Clarín serait incapable de sentir la vie spirituelle, fût-ce celle d'un prêtre, et moins encore de parler des lacunes de sa conception religieuse. [...] Car, en fait, dans le roman, c'est précisément cette absence criante de vie spirituelle que Clarín se propose de montrer et de dénoncer, mais il ne peut le faire que parce qu'il a conscience de ce que doit être —ou devrait être— la véritable spiritualité.²⁰

Tres acontecimientos de superior trascendencia en la historia española vivió Leopoldo Alas: la revolución liberal de 1868 (que determinó su adhesión al libre examen y al espíritu reformador, sin perjuicio de ciertas tradiciones), la restauración monárquica de 1875 (que atizó su descontento, acendró su integridad democrática y desató su crítica) y el desastre colonial de 1898 (que exaltó su regeneracionismo de siempre). Su ideal democrático le mantuvo al margen del posibilismo de Castelar (que preconizaba la intervención de los republicanos en el juego de la política de Cánovas) hasta que al fin, por admiración personal a Castelar, se incorporó a ese partido posibilista, en el que participó hasta su disolución por el propio jefe. Educado en el krausismo e idealista por genuina inclinación, desdeñó Alas del positivismo todo menos su contribución al análisis científico de la realidad, y tomó del naturalismo literario de Zola sólo aquello que para el progreso de la cultura patria y la renovación de los géneros literarios juzgó oportuno, sin perder jamás su apetencia metafísica ni su inquietud religiosa.

Tal apetencia, tal inquietud habitaron siempre la conciencia de Clarín, lo mismo en la mocedad que en la edad madura, pero hubieron de intensificarse a partir de 1890, no por un "cambio de luz" repentino, ni por obediencia a una moda europea (aborreció la moda con asco semejante al de Flaubert), sino por culminación de un proceso que arrancaba de sus propias raíces y

²⁰ Lissorgues, *La pensée*, 11-12.

que halló fomento en experiencias y circunstancias más íntimas que generales. En el prólogo a sus *Cuentos morales*, en 1896, confesaría como idea capital de sus invenciones la idea del Bien unida a la que le infunde vida y calor: Dios. La crisis del 98 y la expansión del movimiento proletario hallaron en Clarín idéntica franqueza crítica, igual clarividencia realista y el mismo aliento espiritualista de siempre, más una predisposición crepuscularmente fervorosa a la caridad.

Las postreras actividades culturales de Leopoldo Alas fueron en buena parte al servicio de la Extensión Universitaria de Oviedo (promovida en 1898), con creciente simpatía hacia los socialistas, con quienes había concertado en Madrid un coloquio que la enfermedad difirió y la muerte hizo imposible.

El 20 de marzo de 1895, seis años antes de morir, vio Clarín estrenado en el Teatro Español su único drama: *Teresa*. Fue un ruidoso descalabro, al que no acertaba a resignarse su autor: "Cuando publique —decía— mis obras completas, al lado de *La Regenta*, *Pipá*, *El Señor*, *Su único hijo*, *Doña Berta*, que han merecido al público, al gran público, dentro y fuera de España, algo mejor que silbidos, irá *Teresa*, sin avergonzarse; segura de llevar dentro de sí [...] una *vibración de realidad* sentida y creo que expresada".²¹

En su "ensayo dramático" (así modestamente subtítulo) puso Leopoldo Alas empeño constructivo y celo preparatorio dignos de mejor recompensa por el público y la crítica. Se trata de un solo acto, sin elipsis temporal ni cambio de decorado. La escena representa, a una parte, el exterior: la carretera y, al fondo, la entrada a una mina; a otra parte, el interior: la humilde vivienda del minero Roque y su mujer, Teresa (personaje en quien el autor puso seguramente algún recuerdo de aquella Teresa que de niño amaba).

En visita a esas minas (del Noroeste de España), para estudiar la situación de los trabajadores, llega a tal paraje Fernando, hijo de la señora a la que Teresa había servido como criada

²¹ "Palique. Correspondencia particular", *Madrid Cómico*, núm. 634, 13-IV-1895, reproducido en Marino Gómez-Santos, *Leopoldo Alas "Clarín"* (1952), 221.

años atrás, cuando era soltera. Fernando había amado con secreta verdad a Teresa, alejada por la madre a fin de evitar complicaciones, y fue luego quedándose solo: sin hermana, sin amor, sin madre. Ahora que vuelve a ver a Teresa, lamenta no haber tenido valor bastante para unir su vida a la de ella cuando era posible. Pero Teresa, que parece haber sentido también en el pasado, cariño y ternura hacia el "señorito", aunque actualmente vive sujeta a las faenas más rudas y a las frecuentes violencias del marido, rechaza —consciente de sus deberes familiares no tanto por respeto a una norma de honra como por sentida y resuelta caridad— la ayuda que Fernando le ofrece.

Poco importa que el minero (antaño armero en la ciudad) dé muestras de su mal carácter, suspicacia celosa, impulsos vengativos, y de la iracundia que cada noche el alcohol exacerba, como esa noche ocurre, al volver de la taberna, donde ha estado conspirando contra los explotadores. Poco importa que, herido, sobreexcitado, amenace e insulte Roque a Teresa mientras Fernando, reducido a silencio por la angustiada mujer, ha de asistir, oculto, a tan obvia prueba de la infelicidad en que ella vive. Inquebrantable en su sentimiento de cristiana caridad (el símbolo de la cruz es aludido en gestos y palabras hasta el final mismo del drama), Teresa se obstina en ahuyentar a Fernando y en seguir donde está: junto al hombre de su cruz, al pie de su cruz sangrante.

El tema principal del ensayo dramático no parece ser otro que el sacrificio. Un hombre, Fernando, que había sacrificado el amor a su deber familiar de hijo, retorna, pasado el tiempo, con el ánimo de reparar lo que cree haber sido un error egoísta, y encuentra a una mujer, Teresa, que sacrifica ahora su posible felicidad al deber de esposa y madre, inspirada por esa caridad cristiana que la mueve a socorrer y consolar al desvalido.

A primera vista podía parecer *Teresa* (y así pareció a muchos) un drama social, una muestra de ese tipo de drama que venía abriéndose camino en forma rudimentaria a través de autores como Ángel Guimerá, Galdós (*Los condenados*, 1894, memorable fracaso) o Joaquín Dicenta (*Juan José*, 29 de octubre de 1895, éxito memorable).

La "cuestión obrera" era desde luego por aquellas fechas de

apremiante actualidad, y a Clarín le preocupaba hondamente. En *Teresa* exhibe el novel dramaturgo la lastimosa situación personal y laboral del proletario: una hija pequeña y una hermana hambrientas, una mujer prematuramente envejecida por el trabajo, él mismo alcoholizado, preso en el cotidiano infierno de la mina (aludido ya en *La Regenta*, XV), y tramando protestas y huelgas con otros compañeros; y, como espectador no indiferente de todo ello, ese burgués que, guiado por nobles sentimientos, viene a explorar sobre el terreno la cuestión, y necesita, al ver de nuevo a la mujer que amara, confesar su remordimiento y ofrecerle apoyo. El drama social se profundiza, así, en drama ético, sin menoscabo de su finalidad reveladora.

Fernando describe su pretérito engaño con estas palabras: "La poesía del sacrificio inculcada en mi corazón y en mi cerebro por mi madre, por mis lecturas, por mis meditaciones, me hacía ver muy hermoso el dolor de perderte, de no seguirte, ¡jegoísta!, sin reparar que había algo más que hacer que ser bueno pasivamente, como un esclavo" (*Teresa*, 92). No es sólo una declaración del error personal, sino también de la ideología ofuscadora: aquella madre, aquellas lecturas y meditaciones eran prejuicios que, elevando a poesía el sacrificio, habían impedido la unión del habitante del palacio de Soto con la bondadosa sirvienta, por muy estimada que ésta fuese de la madre y del hijo. Ahora que Fernando vuelve y contempla la hermosura de Teresa exaltada por el martirio de la miseria, le confiesa con vehemencia: "¡Tú no sabes, tú no puedes saber, cómo y por qué yo estoy al cabo de la calle de todos los engaños de la vida, y no creo en clases, y veo en tus harapos atavíos de princesa espiritual [...]!" (93). En el sentir del desengañado, todo había sido ceguera: podían los dos haberse unido; hubiera sido posible abatir las barreras. Pero es Teresa quien ha de recordarle entonces que su marido, dentro de su pobreza, se considera un marqués del orgullo de los pobres: "para Roque hay clases, y la de usted es maldita" (96).

¿Quería expresar Clarín, en tal oposición, que la clase poderosa estaría dispuesta a vincularse a la impotente y no ésta a aquélla? ¿Trataba de decir que el amor del hombre cultivado, del intelectual consciente, podría ser eficaz y no serlo el fundado resentimiento del jornalero mísero? Entre uno y otro está Teresa,

la protagonista, la cual parece comprender con igual lucidez la dudosa ilusión de Fernando y la necesidad lacerante de Roque, no redimible ésta sino por una justicia aún remota. Y Teresa permanece al lado del más débil, impulsada, sí, por la caridad cristiana, pero también sencilla y naturalmente humana. Se queda junto al que sufre más.

No obstante algunas torpezas (y no precisamente el jergón del minero, sino cosas como la ocultación de Fernando en el hueco de la escalera o la vuelta demasiado rápida del marido desde la taberna), *Teresa* es una tentativa dramática dignamente planteada y de notable fuerza emotiva, sobre todo en los diálogos de la escena VI entre Fernando y la protagonista, cuando ésta se esfuerza por expresar cosas tan revueltas que no les encuentra nombre, tal como la suave costumbre y el cálido apego que han ido formándose en la penuria sin luz de cada día y de cada hora a través de su vida familiar. Atestigua, además, el drama de Alas la preferencia del escritor por la interioridad (evocación, entre ambos personajes, de todo lo callado), la grandeza (amor de caridad) y la poesía (sacrificio: desprendimiento).

Leonardo Romero, tras exponer con escrupulosa erudición el debate alrededor del fracaso de la obra, indicó certeramente los supuestos intencionales del experimento clariniano (teatro de ideas, tendencias simbólicas y espiritualistas, propósito de regenerar el teatro español) y sus dos valores más nuevos: fusión del tema social con las categorías de la fidelidad matrimonial (el autor simpatiza con sus personajes proletarios, reflejando la miseria e injusticia de su vivir) y tratamiento delicado e intenso del carácter de la protagonista en su íntimo duelo entre la atracción de un pasado irrecuperable y su consagración a la cruz del matrimonio.²²

Al año siguiente del estreno de *Teresa* moría la anciana madre de Leopoldo Alas, por él siempre venerada (su padre había muerto en 1884). Comprometido en 1897 a pronunciar un ciclo de diez conferencias en el Ateneo de Madrid sobre las teorías religiosas de la filosofía última (tema propuesto por él mismo, en lugar de la crítica literaria, que era el que le habían solicitado),

²² Leonardo Romero, en su ed. de *Teresa* (1975), 45 y 49-52.

abandona Alas el proyecto tras la sexta conferencia, anheloso de volver pronto al calor del hogar. Participa desde 1898, extrayendo los restos de su débil salud, en las ya aludidas labores de la Extensión Universitaria. Traduce aún, en 1900, la novela *Trabajo*, de Zola, y prologa en 1901 *Resurrección*, de Tolstoi, evangelista con quien entonces se siente mucho más solidario que con su antiguo maestro de naturalismo. Por esos años finales se ocupa también Clarín (y es uno de los primeros en hacerlo) de Nietzsche, pensador con quien tiene algunas afinidades, pero que no acaba de convencerle por su aristocratismo y porque está siendo arrollado y trivializado por la moda.²³

Padecía Leopoldo Alas desde hacía años una tuberculosis intestinal, y de esta enfermedad murió, en un piso nuevo al que se había trasladado poco antes y que apenas llegó a habitar, la mañana del 13 de junio de 1901.²⁴

Entre las actitudes más características de un hombre querido por cuantos le conocieron, y con frecuencia temido, y aun odiado, por muchos que sólo sabían de su justiciera vehemencia como crítico (tuvo discusiones, altercados o polémicas de menor o mayor gravedad a lo largo de casi toda su carrera: con Luis Bonafoux, Manuel del Palacio, José Lázaro Galdiano, "Fray Candil", el P. Blanco García, entre otros),²⁵ parecen destacarse especialmente la ternura familiar (madre, esposa, hijos) y la lealtad a sus amigos, ya fuesen éstos oscuros trabajadores sin suerte y sin nombre, ya eminencias como Menéndez Pelayo (condiscípulo suyo), Pereda, Castelar, Campoamor, Valera y, por encima de todos, Galdós.

En 1877 vio Adolfo Posada por vez primera a Leopoldo Alas, con quien se incorporaría a la Universidad de Oviedo en el mismo año de 1883, y, pasado mucho tiempo, le recordaba como "un joven de baja estatura, barba rubia, mirar impreciso tras

²³ Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 175-178.

²⁴ Juan Antonio Cabezas, "Clarín" *el provinciano universal* (1936), 236 ("tuberculosis intestinal en último grado").

²⁵ Sobre estas polémicas, Marino Gómez-Santos, *op. cit.*, 107-139, y varios trabajos de J. M. Martínez Cachero recogidos en la bibliografía final.

los cristales de sus lentes, voz fuerte" y "paso precipitado y menudo" (obra citada, p. 7). Por su parte, Ramón Pérez de Ayala, que fue alumno suyo en la Universidad de Oviedo a fines del siglo, evocaría así en 1942 la fisonomía de su maestro: "Don Leopoldo era muy pequeñito y delgado; casi óseo, y todo nervios; una especie de avecilla, sin apenas peso de materia. El cráneo un tanto voluminoso (braquicéfalo) en relación con la parvedad del cuerpo. El pelo de cabeza y barbas, maiceño"; ojos "de un azul límpido", nariz "algo respingada"; usaba lentes y, al quitárselos, "acaso le quedaba una mirada diluida, como la de un santo en arrobó o la de un míope, y él lo era mucho".²⁶

En cuanto a su fondo moral, baste recordar, entre muchos, dos testimonios de amigos que le conocían largamente. Uno, estas palabras de José Quevedo, días después de la muerte de Alas:

Un acentrado espíritu religioso, y un sentimiento de justicia y de amor al prójimo, de que hoy se ven muy contados ejemplos, invadían por completo su gran corazón.²⁷

Otro, las siguientes palabras de Adolfo Posada en 1925:

Alas, en suma tenía una "filosofía" y se reveló siempre en actitud y con aptitud de filósofo que miraba hacia "adentro", que veía las cosas por dentro —las cosas y las personas—. Todo era para él "interior", hasta la "forma", que valía, en efecto, si era bella, si "expresaba" —lo que expresase— en función de lo permanente e íntimo, de lo absoluto.²⁸

²⁶ Ramón Pérez de Ayala, *Amistades y recuerdos*, Barcelona, Aedos, 1961, p. 18.

²⁷ Necrología reproducida por M. Gómez-Santos, *op. cit.*, 209.

²⁸ Adolfo Posada, *op. cit.*, 224.

II. LA CRÍTICA LITERARIA DE CLARÍN

QUIEN busca en lo íntimo lo absoluto; quien persigue con abnegación la verdad, la justicia, la belleza; quien trata de descubrir en las cosas y en las personas, y más allá de ellas, un sentido que las vincule y las eleve; quien aspira perpetuamente a lo Infinito y cree en la inspiración, suele ser considerado idealista o romántico, como los vetustenses llamaban "romántica" a su Regenta. Pues bien, tan romántico es el autor de *La Regenta* novelando el romanticismo de la desilusión, según veremos, como el crítico Clarín batallando a diario en los periódicos contra la mentira, en defensa de los valores que él sentía más ennoblecedores y al servicio de la verdad bella que estimaba para todos más fecunda.

Ese romanticismo sería fútil si fuese inerte supervivencia del pasado próximo. Pero es un romanticismo crítico, realista, consciente de las nuevas circunstancias, acendrado en la desilusión. Hereda del romanticismo histórico algunas cualidades: actitud idealista y pasional, relieve del yo, libertad y liberalismo, rebeldía, melancolía, interioridad, religiosidad determinada principalmente por la axiología cristiana, preocupación nacional, voluntad democrática. Pero incorpora cualidades nuevas: energía satírica, penetrante observación de la realidad (pues Clarín nunca negó del positivismo "sus méritos, sus servicios, sus verdades particulares", Gallo, 82) e inteligencia crítica que rechaza el subjetivismo ingenuo, la tendencia simbólica generalizadora y la sensibilidad y sentimentalidad narcisistas. Lo que ante todo define este romanticismo es el apetito de infinitud, el anhelo de un más allá, la sed metafísica en plena crisis de la metafísica: en medio de aquel

mundo en que, como voceaba Juanito Reseco: "La cuestión de si hay Dios o no lo hay no se resuelve... se disuelve" (*Regenta*, XX, 179).

Poniendo certeramente en correlación la obra novelística de Leopoldo Alas y su crítica literaria, el mejor estudioso de esta última, Sergio Beser, afirma que "el novelista realista, más que un fotógrafo de la realidad, es un crítico de la realidad, que se sitúa ante la vida social con actitud parecida a aquella con que el crítico literario se enfrenta a la obra".¹ Más completo sería acaso formularlo así: el novelista realista de temple romántico (supravetustense), más que un trovador de la idealidad, es un crítico de la realidad y de la idealidad, que se sitúa ante la vida individual y social con actitud parecida a aquella con que el crítico literario se enfrenta a la obra poética (supravetustense) y a la obra prosaica (vetustense). Clarín es, en todo caso, el gran novelista-crítico de su tiempo, no igualado en esta condición por Galdós ni Pereda, que apenas ejercitaron la crítica, pero tampoco por Valera o Pardo Bazán, que la practicaron asidua y hábilmente.

Tres modos pueden distinguirse en la actividad de Alas como crítico literario: el negativo (satírico), el afirmativo (panegírico) y el interpretativo (exegético). El primero (sería o casi siempre burlescamente) acusa el error para hacer sentir, de manera indirecta, la necesidad de la verdad; su finalidad es moral: sanear el ambiente. El modo afirmativo, al contrario, pone de relieve lo más valioso, con la intención de crear entusiasmo y propagar estímulos. El modo explicativo, en fin, reconoce detenidamente su objeto, lo analiza y lo enjuicia con equilibrio, pretendiendo discernir su significado o razonar su oportunidad.

Las especies de crítica que Clarín cultivó fueron designadas por él con diversos nombres: solos, paliques, folletos, lecturas, ensayos, revistas; y aunque en ellas se barajan o combinan los modos indicados, el modo satírico predomina en los solos y paliques, el panegírico en los solos y folletos, y el exegético en las lecturas, ensayos y revistas. Cronológicamente no es fácil establecer etapas (Clarín decía que él era capaz de dar saltos atrás o adelante, como los bomberos, según el movimiento del fuego,

¹ Sergio Beser, *Leopoldo Alas, crítico literario* (1968), 340.

Palique, 71), pero cabe notar más abundancia de crítica explicativa, sin hiel ni incienso, en los volúmenes *Mezclilla* (1889) y *Ensayos y revistas* (1892).

Volveré luego a los modos, especies y fines de la crítica de Clarín, pero antes parece necesario recordar los elementos que la definen y su contenido ideológico.

Sergio Beser ha señalado las tres corrientes principales, características del siglo XIX, que confluyen en la obra crítica de Leopoldo Alas: historicismo, realismo narrativo y criticismo; las dos coordenadas educativo-teóricas —idealismo alemán y positivismo historicista francés— que Clarín aplicó siempre a un solo plano: el mapa físico y moral de la sociedad española; y las cuatro bases en que se apoyan sus comentarios: humanismo, comprensión del arte como vía de conocimiento, realismo e historicismo (y, dentro de éste, el valor decisivo que otorga Alas a la “oportunidad” de los movimientos literarios).² Admitido esto, debe reconocerse que el ejercicio crítico de Clarín es ante todo la proyección de una conciencia esencialmente romántica a una materia compleja —la literatura de su presente—, que va discurriendo, como la propia biografía interior del crítico, desde una inicial dependencia del romanticismo, a través de una clarificativa resistencia a él, hasta una recuperación, a otro nivel, de las más profundas premisas románticas. Sólo que aquella conciencia (hay que repetirlo para espantar cualquier imagen de romanticismo trasnochado) opera en la atmósfera de su propia desilusión: corregida, iluminada y agudizada por ésta.

La personalidad de Leopoldo Alas es la de un moralista en doble sentido: observador perspicaz de la vida social, y defensor de un ideal de justicia y verdad cuya falta de efectividad en el mundo le lleva a la irritación y a la melancolía. Romántico en el fondo de su sensibilidad, hallaba insatisfactoria la realidad que le tocó vivir; realista en la dirección de su inteligencia, consideraba extemporánea la prolongación del romanticismo antepasado, aunque lo sentía como una “divina mordedura” (*Apolo*, 75). Espíritu religioso, mente ávida de nutrición filosófica, excelente educador, infatigable lector y espectador del movimiento literario

² S. Beser, *op. cit.*, 340-342.

uropeo desde su retiro provinciano, Clarín cumplió su vocación de moralista tanto en la crítica como en los otros géneros.

La actitud que anima la crítica de Clarín es un sostenido afán de clarividencia que halla aplicación casi exclusiva a la actualidad literaria española y europea. Se ordena esa crítica a un juicio de valor literario y toma como medio de expresión un lenguaje que podría caracterizarse en dos palabras: apelación inspirada (el crítico suele interpelar al autor de la obra que comenta o al lector del comentario; moviliza su atención, la despierta, la incita). Posee, pues, la de Clarín cuatro condiciones que parecen indispensables en toda crítica valiosa: una conciencia de misión que cumplir (crear claridad saneadora), un área de aplicación suficientemente amplia y bien conocida (la literatura contemporánea de España y de Europa), un método inducido de la propia experiencia (valoración de la forma estética como emanación del contenido ético) y un lenguaje eficaz (vivo, atractivo, persuasivo).

Clarín pudo ser un historiador erudito al modo de su estimadísimo compañero Menéndez Pelayo, pero, como más tarde haría Unamuno (heredero espiritual de Clarín), desechó pronto cualquier tentativa en aquel ámbito y optó por atender a la literatura de su propio tiempo y pueblo, demostrando en ello su romanticismo (búsqueda de lo actual, móvil y en evolución, de lo vivido por la persona: el aspecto arqueológico del romanticismo nunca sedujo a Alas) y su realismo (atención al medio, cuidadosa observación del mundo en torno).

Con frecuencia manifestó Clarín su amor a las letras griegas y latinas y, como buen humanista, defendió en momento peligroso el estudio de la antigüedad y del latín contra los "romancistas" (*Un discurso*, 1891). Su conocimiento de la literatura del pasado aventajaba al de la mayoría de los narradores y críticos coetáneos. De la literatura española prefería, como dejó escrito acá y allá, la alegría satírica y el gusto cómico del Arcipreste de Hita (*Palique*, 87), "el misticismo [...] profundamente humano" de Fray Luis de León (*Apolo*, 82), la "gallardía musical" y la sutileza y gracia del teatro barroco (*Calvo*, 9), la obra de los ilustrados y en especial el "buen sentido" y hasta la "relativa frialdad" de Moratín "porque nada hay tan funesto en los majaderos

como el entusiasmo" (*Olvidada*, 155), y el teatro romántico de García Gutiérrez y de Zorrilla, de quienes elogiaba fervorosamente *El trovador* y la primera parte del *Tenorio*, sin temor a parecer ingenuo o con el orgullo de poder serlo (*Calvo*, 52).

Por Cervantes, Quevedo, Tirso de Molina y Larra sentía Clarín predilección invariable. Soñaba dedicar su vejez a escribir un libro sobre Cervantes y el *Quijote*, cuyo mayor mérito era para él "estético; literario, que brota en la *forma*, aunque viene de muy adentro", libro concebido "con fines de psicólogo, estético y moralista" (*Siglo*, 66 y 70). De Larra, su inicial inspirador y modelo constante, dice que "era romántico puro, idealista de sangre, si vale hablar así, y aunque en la forma procuraba ser llano, natural y corriente, su humorismo y su pesimismo eran de índole genuinamente romántica. *Fígaro* era el primer escritor de su tiempo; veía horizontes que sus contemporáneos en España no columbraban siquiera" (*Mezclilla*, 324). Y a los cuatro —Cervantes, Quevedo, Tirso, Larra— los abarcaba Leopoldo Alas dentro de un estilo coincidente de "humor español" definido como "correctivo del excesivo idealismo que el español lleva en el alma": "comparación del bien ideal con que se sueña y en que se cree, con las realidades bajas, pero necesarias, con que se tropieza, para las que se tiene vista de lince y que se pintan bien para censurarlas del mejor modo, que es hacerlas ver como son ellas". Humorismo "idealista-naturalista" llama Clarín a este humor español en el cual el epicureísmo —de Quevedo, de Tirso, de Sancho Panza— viene disputado y contrapesado "por toda una metafísica, por toda una moral, por toda una idealidad claras, bien definidas y de cuya sinceridad y seriedad no cabe dudar un momento" (*Palique*, 88-89).

Pero la labor crítica de Clarín, mucho más que al pasado, se aplicó al presente: a autores de la generación anciana, como Zorrilla; a sus mayores (Galdós, Valera, Pereda, Campoamor, Castelar, Echegaray); a sus coetáneos (Menéndez Pelayo, Palacio Valdés, Pardo Bazán) y a escritores jóvenes. El género al que confiere mayor importancia es la novela, y los escritos que Sergio Beser reunió en un tomo de bolsillo en 1972 prueban colmadamente que fue Alas el mejor intérprete de la novelística

de su tiempo.³ Tras la novela, vienen el teatro y la poesía, cuyas miserias o insuficiencias en los años de la Restauración delató sin tregua e intentó contrarrestar con admoniciones y diagnósticos de suma lucidez. La crítica, el periodismo, el ensayo, la oratoria, la historia fueron también objeto de sus comentarios, pero el objeto principal fue la obra de los novelistas.

Como se deduce de los prólogos a *Solos* y ...*Sermón perdido*, y de otros lugares de sus obras, especialmente del fogoso ensayo titulado "A muchos y a ninguno" (*Mezclilla*), para Clarín había una escala de valores que puede resumirse así: excepciones, eminencias, medianías y nulidades. Lo que le importaba era deshacer la perniciosa confusión de las medianías con las eminencias, celebradas aquéllas a bombo y platillo, rebajadas éstas por medio del silencio. El clarín de Leopoldo Alas no deja de resonar hasta su muerte con doble propósito: romper el silencio que desalienta a los mejores; imponerse al tronido del bombo con que se aclama a los mediocres. De ahí la sátira y el panegírico, tan reprochados por quienes olvidan la crítica interpretativa, ponderada y reflexiva, de Leopoldo Alas, patente en muchos de sus comentarios sobre la novela española contemporánea y en casi todos sus ensayos sobre escritores extranjeros, entre los cuales merecen atenta memoria los dedicados a Zola y al naturalismo (*Teoría*), a Guillermo D'Acevedo (*Sermón*) y Antero de Quental (*Campaña*), a Baudelaire, Daudet, Goncourt (*Mezclilla*), a Ibsen (*Ensayos*), a Carlyle y a Tolstoi, o a temas de estética como el libre examen y la literatura presente (*Solos*), la lírica y el naturalismo (*Literatura*), la novela novelesca (*Ensayos*), y otros.

Pero recordemos ahora, aunque muy someramente, la evolución del pensamiento de Clarín en lo que importa para apreciar mejor la ejemplaridad de sus facultades críticas.

En su adolescencia y primera juventud Clarín hubo de leer con gran afición a Larra, cuya gracia satírica al servicio de la libertad frente a la España conservadora o reaccionaria marca su

³ Sergio Beser, *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española*, Barcelona, Laia, 192. En la "Introducción" y en los prólogos a cada una de las bien trazadas partes y secciones de esta utilísima antología, deja Beser perfectamente demostrada la excepcional calidad de Alas como crítico de la novela española y no española.

actitud crítica y deja huella perenne en su estilo, mucho más que aquellos periodistas como Luis Rivero, Roberto Robert o Antonio Sánchez Pérez hacia quienes, según Palacio Valdés, habría sentido temprano e "intenso aprecio".⁴ Pero si Larra (y la arriba indicada línea de humoristas españoles) explica en gran medida el arte crítico-satírico de Alas, su lenguaje periodístico (capaz de aplicar al dibujo de lo negativo tan varios colores: ironía, sarcasmo, buen y mal humor, humildad, aspereza, intemperancia), la preparación estética que habilita a Clarín para interpretar la literatura la debe inmediatamente, o por lecturas (Krause, Hegel, Vischer, Goethe, Jean Paul, Schopenhauer, Heine, Amiel) al magisterio de los profesores y oradores de quienes tanto aprendió en Madrid: el latinista Camús, los historiadores de la literatura Amador de los Ríos y Francisco Canalejas, el metafísico Salmerón, el orador Castelar, el filósofo y crítico Revilla, el jurista y pedagogo Giner de los Ríos... Operando sobre el ánimo cristiana de Leopoldo Alas hacia una fortificación racional de su vocación "religiosa", el krausismo explica la cualidad más sobresaliente de toda la obra literaria de nuestro autor, por tanto también de su crítica: el trascendentalismo.

El propio Alas se definiría en cierta ocasión, mirando a su juventud universitaria, como "idealista de cátedra" (krausista, pues),⁵ y anteriormente había sido, como cualquier español de su clase, educado en la fe católica tradicional. El krausismo hubo de arraigar en él como ética y como estética, como integralismo educativo, como filosofía armónica de la persona en el concierto de la totalidad orgánica del universo y de la humanidad en su desenvolvimiento ideal. La experiencia de la revolución y el conocimiento del positivismo en auge, del evolucionismo y del materialismo en expansión, pudieron distraerle pero no apartarle de su vocación metafísica y religiosa, en último fondo romántica, o, con un término que Clarín usa muy tempranamente, espiritualista.

La distanciaci3n pasajera moderó el temple romántico y contrastó la ansiedad de absoluto, llevando a Alas a una adhesi3n al naturalismo literario como procedimiento "oportuno", lo que

⁴ Citado por Marino Gómez-Santos, *Leopoldo Alas "Clarín"* (1952), 84.

⁵ *Solos de Clarín*, 4.ª ed., Madrid, F. Fe, 1891, p. 361.

implica el conocimiento de otros autores que fecundan la actividad no sólo del novelista, sino también del crítico: Flaubert y Zola en primer término, Balzac, Baudelaire, Goncourt, Daudet, Renan, Taine, Brunetière (por oposición) y algunos más.

La Restauración, al tiempo que encauza hacia un orden estable el liberalismo, salvando así parte del legado de la Revolución del 68 y de la República (a la que Clarín fue siempre fiel), trajo por consecuencia el conflicto, pronto convertido en hábito, entre la extremosidad dogmática y la librepensadora. Alas está de parte del librepensamiento, y aún más, del pensamiento libre, en ciudadanía, en política; pero su educación cristiana primero y después krausista le impiden adherirse a cuanto signifique abolición de la metafísica.

Tiende, sí, al sincretismo y al eclecticismo, como ha mostrado Lissorgues;⁶ acepta del positivismo la primacía de la verdad para el conocimiento, y del naturalismo la observación y la experimentación, entre otros factores más de práctica que de principio; parece haber admitido siempre el evolucionismo en la interpretación de Darwin (cuyas teorías divulgaba su hermano Genaro en Oviedo en 1887);⁷ y se sintió visiblemente sugestionado por la psicología fisiológica durante algún tiempo.⁸ Con todo, Clarín

⁶ "Cette conception synchrétique du réel, au sens que prend le mot au XIXe siècle d'appréhension globale et plus ou moins confuse d'un tout, explique toute la quête spirituelle de Leopoldo Alas", y tal sincretismo "dans la mesure où il ne donne pas de solution définitive, fermée, positive, explique aussi un éclectisme qui est le contraire du dilettantisme car il est avant tout recherche" (Yvan Lissorgues, *La pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas*, 1983, 263).

⁷ Francisco García Sarriá, *Clarín o la herejía amorosa* (1975), 180-184. Véase también Genaro Alas, *El darwinismo* [1887], ed. de Francisco García Sarriá, Universidad de Exeter, 1978.

⁸ Sherman H. Eoff, comparando *La Regenta* con *Madame Bovary*, escribe que "Alas se ocupa mucho más que Flaubert por la fisiología, y a veces su técnica del retrato nos recuerda un estudio clínico que diera gran importancia a la estrecha relación entre lo físico y lo psíquico. En este punto, refleja la importancia de un interés en la psicología fisiológica, que seguramente fue el tema científico más discutido en la época en que se escribió *La Regenta*" (*El pensamiento moderno y la novela española*, 1965, 86). Consigno aquí algunas referencias pertinentes: influencia del cuerpo sobre el espíritu (*Sermón*, 68; *Campaña*, 9); dependencia del espíritu respecto a la

nunca dejó de ser y de querer ser un idealista. Así es que cuando el positivismo empieza a declinar y el naturalismo literario da lugar a lo que unos llamaron renacimiento idealista, otros espiritualismo, y aun otros misticismo o neomisticismo, Leopoldo Alas vio abrirse horizontes que él venía siempre deseando salvar. Y desde 1887 hasta el fin de su vida, contribuye al nuevo giro, contemplando en él un modo de pensar y sentir que, en formas distintas, concordaba con el más arraigado en su alma. Dentro del espiritualismo fin-de-siglo, es Alas uno de los narradores de mayor eficacia y el crítico pensador que mejor interpreta tal orientación, sin perjuicio de su proyección regeneracionista en torno a 1898. Escribía ya en 1891, opinando sobre la novela novelesca:

En filosofía hay un movimiento que no suprime el positivismo, sino que lo disuelve en más alta y profunda concepción; y es natural que en la literatura se observe una tendencia análoga. Se habla, con mayor o menor prudencia y parsimonia, de la futura metafísica, que no será una reacción, sino otra cosa que es lógico que no podamos, hoy por hoy, encerrar en una fórmula; pues es natural que en el arte se columbre una reforama que pueda llamarse futuro idealismo, acordándose de Platón, no de M. Feuillet, ni menos de nuestro simpático Luis Alfonso (*Ensayos*, 145).

No me referiré por extenso a la evolución del pensamiento religioso de Alas porque ha sido objeto de exploraciones detenidas, y recientes, por parte de Francisco García Sarriá en lo que concierne a la narrativa (1975) y, como atrás queda dicho, por parte de Yvan Lissorgues en lo que atañe a la prosa de ideas (1983). Para Clarín, en todo caso, la metafísica anhelada no podía ser la tradicional, y aunque no llegase a especificar la diferencia de aquélla, cabe entrever que habría de consistir más en una espe-

materia (*Campaña*, 24 y 124); complacencia de Clarín al notar que en las novelas últimas de Zola el artista tiende "a una poesía ideal, misteriosa, metafísica, de una psicología más profunda y más íntima que la que puede engendrarse de la hipótesis psicofísica y de los procedimientos de *fuera adentro* del empirismo fisiológico positivista" (*Palique*, 191); mención de Wundt, creador de la psicología experimental, en el cuento "Un grabado" (*Cuentos*, 101).

ranza que en una fe, más en la mejora del hombre interior que en la salvación del hombre ulterior, más en el misterio de la persona humana de Cristo que en su divinidad acatada, más en la grandeza que en la perfección, más en la poesía como filosofía que en la filosofía como sistema. Las nuevas corrientes literarias, según él mismo precisaba, no se dirigían “contra lo que el naturalismo afirmó y reformó, sino contra sus negaciones, contra sus límites arbitrarios” (*Ensayos*, 281).

La religiosidad de Clarín arranca del subsuelo de su primera educación cristiana, gana densidad filosófica durante su formación krausista y, reforzada —diríase— en su contrastación con el cientifismo positivista, evolucionista y materialista, cobra máxima temperatura en los años 90 cuando en toda Europa entra en crisis el positivismo, al que España, en todo caso, nunca pudo incorporarse plenamente, dado su retraso en el desarrollo de la ciencia experimental y lo tardío y abortado de su Revolución.⁹

De acuerdo con el libre examen, admitía Clarín la legitimidad de todos los credos como vías de acceso de los hombres a la esperanza de una salvación (*Solos*, 346) y por ello era capaz de proponer la convivencia y convergencia del espíritu paulino y del apolíneo (*Apolo*, 99). Así como admiraba la delicadeza con que sus maestros krausistas habían infundido en él y en sus discípulos una enseñanza racional y tolerante sin perturbar sus conciencias de “adolescentes cristianos” (*Campaña*, 228), así el mismo Alas ejercitó siempre la enseñanza y la crítica sin vulnerar la sensibilidad religiosa de nadie.

Entre las innúmeras pruebas de tolerancia en materia de religión que podrían espigarse en las páginas críticas de Clarín, aduciré sólo unos ejemplos: el anticasuísmo que opone a Emilia Pardo Bazán cuando, habiendo afirmado ésta que de tejas arriba le convenía la filosofía mística y de tejas abajo el criticismo kantiano, le replica: “¿Y si lo más *místico* y lo más *crítico* fuera que no hay tales tejas? Yo creo en lo de abajo y en lo de arriba; pero en las tejas no creo” (*Campaña*, 235); la declaración de su hermandad con todos los liberales del mundo en cuan-

⁹ Diego Núñez Ruiz, *La mentalidad positiva en España: desarrollo y crisis*, Madrid, Túcar, 1975, p. 114.

to a libertad de pensar y con los católicos como español educado en el catolicismo (*Ensayos*, 195); la admisión de cuánto ha contribuido el cristianismo al fomento de la caridad pero también al mutuo respeto entre los hombres (*Ensayos*, 206). El catolicismo —pensaba Clarín reseñando el libro *La Unidad Católica* (1889), del P. Víctor Díaz Ordóñez—, cuando no es reacción e intransigencia, “es una de tantas hipótesis sociales, religiosas, políticas, filosóficas y artísticas que luchan legítimamente en la vida espiritual de los pueblos civilizados de veras” (*Ensayos*, 208).

Esta tolerancia liberal de Leopoldo Alas no excluye su adhesión emotiva al cristianismo: “¿Por qué es tan artístico el cristianismo? Porque es la religión triste”, se preguntaba y respondía en su comentario a *Marianela* (*Solos*, 267); y poco antes de escribir *La Regenta* (donde tantas pruebas hay de sensibilidad cristiana) resaltaba entre los sonetos de Antero de Quental el dedicado a la Virgen: “la plegaria del que no cree ante la imagen de la religión perdida, plegaria de una sublime dulzura y tristeza” (*Campaña*, 336). En *Un discurso*, de la mano de Fray Luis de León, contempla el orador con angustia a los mortales, sumidos en lo relativo, y comprueba aliviado que ya no se tiende al ateísmo, haciendo la defensa de la enseñanza de la religión frente al laicismo, como quien reconoce y admite una tradición cuya ruptura le parece innecesaria. Se podrá o no compartir tal postura, pero debe recordarse que ese discurso conmemora la muerte reciente de un discípulo en plena juventud y que toda la ansiedad religiosa y metafísica del escritor gira en torno a este pensamiento expresado en uno de los aforismos que coleccionó en su primer libro de crítica: “Los enemigos del afán de filosofar verían acaso satisfechos sus deseos si lograsen suprimir el miedo a la muerte” (*Solos*, 89). Por eso admira siempre Clarín a aquellos escritores en quienes la voluntad de precisión, el empeño realista o crítico, e incluso científico, no impiden sino que hacen más vehemente la aspiración a lo Infinito: Flaubert, Baudelaire, Antero de Quental, Zola mismo en las “*fugas de idealidad*” de sus novelas últimas (*Palique*, 191, nota 63), o Renan, que sabe contar la historia de Cristo a lo humano “sin que se pierda nada de lo divino”, “con la intuición de lo misterioso” (*Ensayos*, 151). Hasta en el mismo Cervantes ponderaba Clarín algo en que ape-

nas reparan sus comentaristas: "Pocas cosas habrá más tiernas en literatura que las *fugas* de religiosidad, de fe cristiana, que como consuelos y contrastes nada amanerados aparecen en Cervantes entre las más desengañadas observaciones de las lacerias del mundo" (*Palique*, 89).

Pero la religiosidad cristiana es sólo un aspecto del espiritualismo de Clarín. Otro muy importante es su idealismo krausista, bien perfilado por Jean-François Botrel al señalar el espíritu de reforma individual (interior) y colectiva (pública) del joven crítico, y al retratar a Clarín como típico ejemplar del hombre krausista: "Un hombre de una religiosidad profunda, de una gran austeridad personal, de una inflexible rigidez, un hombre lleno de respeto y amor por valores fundamentales, como la ciencia, la libertad, la pedagogía, el libre-examen, y cuyo comportamiento social está hecho de un militantismo de protesta y regeneración" (*Preludios*, xlii).

Es patente el espiritualismo que efunden artículos recogidos en *Solos*, como los dedicados a Castelar, Valera, la *Consuelo* de López de Ayala o algún drama de Echegaray; pero aun en trabajo de fecha posterior, como el titulado "Del teatro", donde Clarín recomienda la observación y la experimentación, advierte que no por ello es preciso "llegar a las exageraciones del naturalismo positivista que transforma la literatura en ciencia experimental" (*Solos*, 57), y en el mismo libro llama la atención sobre la idea de que "la metafísica debe subsistir como poesía" según el positivista Ribot, advirtiendo por su parte que para cuestiones sociales, naturales, etc., el arte sirve ya menos que la ciencia, "mas para otras regiones de la vida y de la conciencia, que muchos llaman nebulosas, pero cuya realidad se impone con un *positivismo* tan palpable como las piedras, el arte es mejor quizá [...] que una ciencia que no lo es, si hemos de llamar por su nombre a las cosas" (*Solos*, 269), aseveración que en 1891 apostillaría Clarín con estas palabras: "Esto escribía yo hace diez años, y esto prueba que las tendencias actuales de mis ensayos críticos y novelescos no obedecen a modas extranjeras, sino a sentimientos y convicciones antiguas y arraigadas."¹⁰

¹⁰ *Solos*, ed. cit. de 1891, p. 287.

No hay razón para dudar de la sinceridad de Clarín al reconocer en sí el arraigo de esa idea del arte como vía de penetración hacia “las profundas verdades de la vida” (*Solos*, 269), pues en ninguno de sus libros de crítica, durante esos diez años, del 81 al 91, faltan declaraciones acordes, cuya enumeración ocuparía demasiado espacio. En las “Cavilaciones” de *Solos* se lee, por ejemplo: “Todos los mandamientos se encierran en dos: en amar a Dios sobre todas las cosas, y al Amor sobre todos los dioses” (83) y aquel aforismo sobre el miedo a la muerte ya citado. Pero incluso en el libro siguiente, en un ensayo acerca de “La lírica y el naturalismo”, donde Clarín trata de explicar la compatibilidad de aquélla con éste, argumenta que el poeta, “en vez de contrahacer la realidad de su vida interior”, puede exponer “con sinceridad, y tras observación y reflexión profundas, la poesía de su vida interior, la realidad, artísticamente representada, de su ser en cuanto espíritu” (*Literatura*, 149).

En ... *Sermón perdido* (1885) ironiza el crítico sobre los que proclaman “se acabó la Metafísica”, “ya no hay más que datos, observación” (xiv), ataca a los “positivistas traducidos del francés de prisa y corriendo” (255) y elogia en la filosofía de Campoamor “su espiritualismo” y “su desprecio de las vulgaridades del positivismo superficial que anda ya por los cafés y hasta por las tabernas” (202). Y en *Nueva campaña* (1887), glosando un drama de Renan, no escatima las burlas contra “los sabios *positivos* y *prácticos*”, “sin más cielo que un cielo raso hecho por albañiles como Comte, Spencer, Haeckel, etc.” (381), y demuestra su admiración hacia Renan a causa del respeto con que éste trata todas las opiniones en las que ve algún aspecto verdadero y a causa de su “idealismo profundo, serio, sincero” (396).

En el memorable estudio sobre Baudelaire, en *Mezclilla* (1889), reconoce Alas la relativa impasibilidad de aquél y de Flaubert en la forma, pero no en las ideas y los sentimientos, y ese estudio es, entre otras cosas, una semblanza del romanticismo del gran poeta, que es también el de su intérprete: “Baudelaire es romántico —afirma— en el alto sentido que da a la palabra Richter en su Introducción a la *Estética*; es poeta de movimiento, del *clair de lune* moral, del drama interior, de la indecible vaguedad en que necesariamente quedan los interesantes fenó-

menos de la profunda vida psíquica" (80). Es la misma idea expuesta por otro perfil en el cuarto de los folletos (*Plagios*, 74):

El romanticismo más hermoso, más grande, no es ciertamente el arcaico-gótico, y menos ese prurito que hoy podría llamarse folk-lorista, prurito que ha servido principalmente para lucubraciones casi poéticas y casi patrióticas de críticos metidos a vates y de reaccionarios metidos a todo; el romanticismo más grande, más noble, más trascendental (de la poesía, se entiende) ha sido el independiente, el soñador, el triste, el desesperado, el del *clair de lune*, según Richter, y el de las grandes protestas, y los grandes sarcasmos, y las grandes alegrías.

En *Mezclilla* llega a afirmar Clarín que la adivinación es más necesaria que la observación para acertar en materia psicológica (110), que en el arte "hay que dejar mucho a lo que ahora se llama inconsciente" (189) y que en las obras de Zola lo mejor es lo que no depende de credos literarios ni filosóficos, "lo que viene no se sabe de dónde: la inspiración, el soplo divino, que no será divino ni soplo, si no quieren, pero que sopla, y sopla como lo haría una divinidad" (191). Anuncia allí Clarín entre la juventud "una aurora de poesía espiritual" (212) y pone muy por encima de la laboriosidad cotidiana del escritor "la misteriosa habilidad de traducir con expresión gramatical, precisa, las vaporosas creaciones de la fantasía y las vagas nieblas de reflexiones profundas, agudas y de indeterminadas visiones ideales" (273).

Ninguna duda puede ya caber del trascendentalismo indefectible de Alas cuando en el sexto de sus folletos define la vida como "un destierro de las regiones del universo que no se ha conocido, de la actividad infinita que no se ha vivido" (*Calvo* 25), y cuando en *Un discurso* (1891), último de esos folletos, hace profesión de fe de lo que suele denominarse *espiritualismo* o, según lo llamará en otro escrito, "idealismo renovado y depurado" (*Ensayos*, 214).

Tres aspectos quisiera destacar del trascendentalismo de Clarín y una consecuencia; pues creo que aquellos aspectos guían su estimativa como crítico literario, y la consecuencia inspira sin cesar su actividad pública como tal. Me refiero, como criterios de valor claramente espiritualistas, a la interioridad, la grandeza

y la poeticidad (aspectos psicológico, ético y estético) y, como consecuencia, al desinterés quijotesco (finalidad justiciera y regeneradora de la labor crítica de Alas). Interioridad, grandeza, poesía forman parte de una visión del mundo que no vacilo en llamar romántica, entendiéndolo por romanticismo anhelo de infinitud: el fondo interior se pierde en lo infinito; lo grande o grandioso desborda los límites; la poesía es permanente creatividad sin otro fin que la busca misma del oculto sentido de todo. Pero ese romanticismo —repito— se aplica a la realidad actual para iluminarla críticamente, para corregir lo torcido, reformar lo deforme, regenerar lo caduco. Por eso es un romanticismo *crítico* o, en forma más paradójica, un romanticismo realista.

En su crítica como en su narrativa, Clarín es un enamorado de la vida interior: de la *interioridad*. Esto le diferencia de sus compañeros en naturalismo literario (Pardo Bazán o Palacio Valdés), pero también del escritor por él más admirado en España: Galdós.

Parece deplorar el crítico que en *Marta y María* (1883) prefiriera Palacio Valdés estudiar “lo más exterior, lo formal”, la parte política y literaria del misticismo de su novicia (*Sermón*, 127) y que en *El idilio de un enfermo* (1884) no quisiera penetrar en la psicología del hombre vulgar, pues aun sólo viendo en el hombre el animal, es conveniente “estudiar por dentro la vida de aquel animal, escudriñar su fisiología” (*Sermón*, 244). Al propio Galdós le aconseja por las mismas fechas el sondeo en los interiores de las almas y el ejercicio del “buzo” (*Sermón*, 64). Poco más tarde expresaba su concordancia con la idea de Stendhal y de Bourget acerca del realismo de los personajes que necesitan “el comentario de conciencia sobre la propia pasión” y que “además de vivir, meditan”, saliendo a la defensa de uno de sus autores predilectos, el introspectivo por excelencia: Amiel (*Campaña*, 21), a quien vuelve a recordar cuando enjuicia unas páginas autobiográficas de Pardo Bazán en las que esta escritora se mostraba tan interesada en el mundo exterior como distante de las “honduras peligrosas” y “los recónditos rincones del alma propia” (*Campaña*, 220): “No le gusta soñar en voz alta” —dice—

y prefiere la luz, las formas plásticas y las relaciones sociales someras, encontrando la naturaleza "más digna de atención que el hombre interior" (*Campaña*, 225).

Hasta a Galdós le nota a veces demasiado obediente al laboreo casi mecánico de sus novelas "mientras el *artista interior* queda allá en los subterráneos del alma" (*Mezclilla*, 274). Y si descubre y aplaude la revelación de la intimidad inmediata que Galdós intenta en su novela *Realidad* a través de los soliloquios, censura en éstos su exterioridad escénica, su "aparición retórica, para que el público se entere" (*Ensayos*, 296). A esta explicitación verbal del personaje, que sólo deja saber al lector lo que aquél cree ser, prefiere Clarín "la *introspección* del novelista en el alma toda, no sólo en la conciencia de su personaje", e invocando a Stendhal, a Tolstoi, Gogol y al propio Galdós en otras novelas, y en particular a Zola en *L'assommoir*, asegura que una de las causas de la superioridad de la novela moderna sobre otros géneros reside en esa facultad de "anatomía espiritual": "mediante este estudio parcial, íntimo (pero independiente del subjetivismo del personaje), ha podido alcanzar la *sonda* poética de algunos novelistas contemporáneos honduras a que, valga la verdad, no había llegado la psicología artística de ningún tiempo" (*Ensayos*, 296). Lo elogiado aquí no es sólo el monólogo inmediato ni el estilo indirecto libre, sino además la introspección del narrador distanciado, abarcador y reflexivo, la "vision par derrière" (en la terminología de Jean Pouillon).¹¹ Y es de notar que el vocabulario que para todo esto emplea Clarín resulta muy sintomático del romanticismo de la intimidad: buzo, rincones del alma, subterráneos, sonda. El don de explorar la vida interior parece servirle de instrumento evaluativo (batímetro, podría decirse): a más profundidad, juicio más positivo sobre un autor o una obra.

Otro criterio, no menos romántico, es la *grandeza*, muy bien diferenciada de la perfección. En artículos de crítica relativamen-

¹¹ Jean Pouillon, *Temps et roman*, París, Gallimard, 1946, 1.ª parte, cap. 2, b.

te tempranos como los dedicados a Tamayo y Baus y a la *Consuelo* de López de Ayala, se percibe la importancia que Alas confiere a la grandeza. En el primero afirma que “los mejores poetas no son los que hacen las obras *más perfectas*” (*Solos*, 42), que “hay algo mejor que lo perfecto: lo grande” (43), apoyándose en el paso de la cantidad a la calidad según la lógica de Hegel (uno de los mayores inspiradores de la crítica de Clarín) y en la popularidad que conquistan los grandes y no los perfectos (idea en la que parecen aliarse las categorías románticas de “genio” y “pueblo”).

En el artículo sobre *Consuelo* declara, como tendencia de su espíritu, no como convicción fundada en leyes estéticas, su preferencia por el poeta que aspira a la sublimidad aun a riesgo de imperfección, oscuridad o desaliño (*Solos*, 100) y exalta en términos románticos la belleza moral del amor (“el que ama es el más débil y sucumbe bajo el egoísmo del que no ama”, 105), la ventura inefable que hay en el dolor de quien se sacrifica y la desesperación infernal que se abre ante la conciencia del bueno cuando es traicionado, hasta que el dolor temporal, el desencanto renovado, le cura (106-108); nociones todas que parecen una paráfrasis anticipada del destino final de la Regenta, como se diría un comentario preliminar acerca del proceso de resistencia de Ana Ozores lo que en el mismo libro (*Solos*) asevera Clarín a propósito del *Fausto*: “ser buenos de intención hasta el momento en que más se necesita esa bondad les sucede a muchos: el caso no es sentir el bien y amarlo: la verdadera fuerza moral está en resistir la tentación” (245).

Y no se piense que estas son actitudes éticas del Clarín joven, atenuadas o abandonadas más adelante, pues posteriormente seguirá insistiendo en la grandeza o en su equivalente, la bondad. Así lo hace cuando, tras admitir que Echegaray no posee dotes de observación y estudio del carácter “ni la habilidad en el imitar el natural movimiento de los fenómenos de la vida social”, lo considera sin embargo “el adivino de la pasión y sus gritos” y nota que todo en sus obras, aun lo actual, parece de los “siglos que nos figuramos románticos y poéticos” (*Sermón*, 190), o cuando declara que Palacio Valdés “peca de prudente”, teme lo excesivo y contiene sus ímpetus (*Sermón*, 240). Así lo hace al des-

cubrir en Guillermo D'Acevedo un "alma grande batiéndose en descomunal batalla con las pequeñeces prosaicas y sin sentido de la vida" (*Sermón*, 301).

Continúa aplicando este criterio de la grandeza, autenticidad o bondad cuando dice, a propósito de Renan: "es una dulzura ser bueno, amable, saber sonreír, saber llorar" (*Campaña*, 375); cuando aprecia en los ensayos de Bourget "un cuidado atento y solícito del bien moral, un respeto jamás declamatorio de la ley ética, una constante alusión implícita, como pudorosa podría decirse, al santo deber, que necesariamente ha de tener un fundamento metafísico, sagrado, por recóndito que sea" (*Mezclilla*, 152); cuando asienta que "lo excepcional es tan artístico como lo general, porque las leyes naturales, de que lo excepcional es resultado, no son excepcionales; son tan reales y constantes como todas" (*Mezclilla*, 140), o cuando ensalza, con motivo de la *Realidad* galdosiana, la nueva novela psicológica porque atiende a los caracteres extremos, a los "seres excepcionales", a la "individualidad bien acentuada, original y aparte" (*Ensayos*, 287), de la que son ejemplos en esa obra de Galdós Federico Viera y Tomás Orozco, personajes complicados que no podrían gustar a los que Clarín despectivamente denomina "simplicistas" (*Ensayos*, 301).

Pero el criterio más importante para Clarín es el de la *poesía* frente a la prosa, entendidos ambos términos de manera más amplia que la habitual. Aquí es donde puede verse diáfananamente el romanticismo de la desilusión que inspira no sólo al novelista, como veremos, sino al crítico.

"Nada más ridículo en *Vetusta* que el romanticismo. Y se llamaba romántico todo lo que no fuese vulgar, pedestre, prosaico, callejero", leemos en *La Regenta* (XVI, 16). Pero unos pocos años antes, escribía Alas este aforismo:

El sol, el cielo azul, los verdes campos, los bosques sombríos, las frescas fuentes, la mansa brisa, todos esos *lugares comunes* de la naturaleza se han hecho para los hombres menos vulgares. Los tratamientos, las cruces, los títulos, las ceremonias, las apoteosis, todas las distinciones se han hecho para el vulgo. Cualquiera sirve para rey; casi nadie para solitario (*Solos*, 84).



Reseñando *La familia de León Roch* (1878) había escrito también, con religiosidad de acento krausista:

Mirar a las estrellas, reconocerlas como amigas, quererlas, sin saber por qué, y sentirse *bien* en medio de este gran enigma del universo quizá sea más profundamente religioso que ser místico, rasgar la realidad de la vida en dos partes y con ella el velo de un misterio supremo; lanzar el anatema sobre la mitad del mundo y necesitar aborrecer lo uno para amar lo otro... Pero no todos los católicos son místicos: hay algunos que hasta son diputados (*Solos*, 207).

Si ahí se refiere Clarín a la poesía de la naturaleza, al valor poético de una geografía humana se refiere cuando, anticipándose a Luis Cernuda, aparta la Andalucía vulgar de "la misteriosa, la inolvidable, la que se adivina cuando se sabe soñar", "la Andalucía poética, casi mística" (*Campaña*, 257, 258), y eso que Alas había visitado Andalucía como periodista-testigo de los problemas sociales del campo a raíz de "La Mano Negra". Y a la más personal de las relaciones humanas se refiere cuando reprocha a Pereda su concepción prosaica del matrimonio en la novela *El buey suelto*: "¡Ah, señor Pereda, el amor apasionado, el amor por el amor existe, lo han cantado los poetas, lo cantan los pájaros, y el sol, y los ángeles —según dicen—, y lo canta Gayarre y mejor que todos; y el matrimonio, fatal, pero honrada consecuencia del amor con buen fin, puede seguir siendo amor y algo más y mejor que emplastos y cataplasmas, que afecto de clases pasivas, sol de invierno de la vejez!" (*Solos*, 237).

El conflicto poesía/prosa aflora a cada momento en la obra del crítico joven y del maduro. Acerca del *Fausto*: "¡Qué diferente impresión la que produce el poema de Goethe [...] allá en la adolescencia, la edad triste, de la que causa al joven vigoroso de espíritu, que lucha contra los vanos sueños, por un lado, y por otro, contra la invasora prosa de la vida vulgar y mezquina que nos asedia, y al fin casi siempre nos conquista!" (*Solos*, 245). Sobre la capacidad del gran artista para hacer poesía ahondando en la prosa misma de la vida: "Flaubert, que aborrecía a los burgueses, y decía a Jorge Sand —cuando escribía *La educación sentimental* primero, y después *Bouvard et Pécuchet*— que de-

seaba verse libre de aquellos tipos ordinarios, para no volver a escribir novelas de la burguesía prosaica; Flaubert, sin embargo, produjo obras inmortales al pintar esas vulgaridades que detestaba" (*Sermón*, 242).

Para Clarín la "moralidad poética" de una de las mejores novelas de Pereda, *Pedro Sánchez*, consiste en "la melancolía de las decepciones comunes, ese desencanto, cómico a veces en la apariencia, elegíaco siempre en el fondo, que trae consigo el tiempo, sin más que dejarse resbalar entre la arena gris de una vida vulgar, sin peripecias sorprendentes", como escribe en términos que condensan el efecto de *L'éducation sentimentale* (*Mezclilla*, 139). Y algo semejante piensa en relación con algunas novelas de Daudet: "La esencia del realismo, aparte retóricas, está en esto: en sacarle la sustancia poética a la vida prosaica" (*Mezclilla*, 254), o cuando explica su simpatía no por el Renan positivista sino por el maestro del gran renacimiento de la idealidad, el Renan imaginativo y cordial: "Positivistas de este género —concluye— no son de los que llevan al mundo al atolladero de una prosa miserable" (*Palique*, 108).

Diríase que para Clarín el mayor bien es la poesía, la poeticidad, y el peor de los males el prosaísmo: aquélla, desde luego, no consiste en vanos sueños, sino en una sensibilidad y una imaginación generosas que todo lo purifican; y el prosaísmo no consiste en la aceptación (inevitable) de la realidad presente y necesaria, sino en la carencia de aliento para profundizar con la imaginación en lo presente y dar una proyección de libertad a lo necesario.

El binomio poesía/prosa tiene fecunda aplicación en la crítica literaria directa. A su admirado Zola lo encuentra Clarín, en sus artículos de crítica, vencido hacia el "más superficial positivismo" (*Solos*, 50) y siempre estimará más la poesía de sus novelas que el alarde científico de sus teorías o programas. Si mucho ensalza a Galdós, algo que le asombra es que aun en los momentos de emoción nunca deja de ser "llano, corriente y hasta muchas veces algo difuso", "no se exalta", "sigue escribiendo como si tal cosa" (*Campaña*, 123), ello a pesar de que Clarín era partidario de un estilo modesto (pero no desapasionado). Y cuando en el artículo "A muchos y a ninguno" arremete

sin piedad contra “los antiguos poetastros, disfrazados de prosistas” (*Mezclilla*, 193), es para condenar a los naturalistas de portal que, con paciencia y sin ingenio (más “escribientes” que “escritores”, 197), fabrican novelas que pretenden representar el arte literario, “es decir, la flor de la fantasía y del sentimiento, la frescura del alma humana, el anhelo más alto, la visión más gloriosa y pura de la realidad ideal y corpórea” (188). A Emilia Pardo Bazán le reprochará entender, como otros muchos, el realismo como “la antítesis, no del *idealismo*, sino de la poesía”: “es una mujer completamente prosaica; creyó que el realismo era la prosa de la vida fielmente expresada, y de ahí el preferir para sus novelas la copia exacta del mundo... sin poesía” (*Museum*, 79). Si Jesús, en vez de encontrar junto al pozo a la Samaritana, se hubiera encontrado con aquélla, hubiérase abstenido de decir las cosas sublimes que dijo “por miedo de parecerle a doña Emilia... demasiado *romántico*” (*Museum*, 88).

Para Clarín el realismo no es prosaísmo, sino la manifestación de la poesía contra la prosa, de la poesía en la prosa, de la poesía de la prosa, y aún más: de la poesía en prosa.

Criticando un poema narrativo de Manuel del Palacio (*Campaña*, 73-82), aplaudía la distinción de Gautier entre la “poesía en verso” (Baudelaire) y el valor “poético” de escritores en prosa como Fenelon, Rousseau, Chateaubriand o George Sand, y, consciente como pocos del primado de la forma prosística en la Europa de su tiempo, defendió frente a Núñez de Arce, según estudiaron Fernando González Ollé y Sergio Beser, no ya la poeticidad de la prosa moderna, sino la oportunidad del “poema en prosa”, y esto en 1888, cuando apenas Rubén Darío había publicado las primeras muestras en español de ese género.¹² No es extraño que en 1977, Jaime Gil de Biedma, prologando *Ocnos* de Cernuda, al indicar los escasos precedentes del poema en prosa en la España del XIX (Somoza, Gil y Carrasco, Bécquer), observe que algunos “entrevieron las posibilidades de la atmósfe-

¹² Fernando González Ollé, “Prosa y verso en dos polémicas decimonónicas” (1963) y “Del naturalismo al modernismo: Los orígenes del poema en prosa y un desconocido artículo de Clarín” (1964); Sergio Beser, *Leopoldo Alas, crítico literario* (1968), 192-198.

ra, los caracteres y los sentimientos modernos como materia de expresión poética en prosa; al menos, que yo sepa, las entrevió Leopoldo Alas en ciertos pasajes de *La Regenta*. Recuérdese, por ejemplo, en el capítulo XXI, la espléndida descripción de las reacciones de don Fermín de Pas tras releer la carta de Ana Ozores, una mañana de primavera en los jardines del Paseo Grande.¹³ Pero no sólo *La Regenta* atesora esas y otras muchas páginas de poesía en prosa, sino que no pocos cuentos de Alas son precisa e innovadoramente poesía en prosa, según más adelante se atestiguará.

Inspirado por el criterio que vengo subrayando, hizo también Clarín la más encendida defensa de la "novela novelesca" como obra de idealidad, "de *sentimiento*", como novela poética que moviese a pensar en la lírica y en la música "en cuanto cosa del espíritu" y diese expresión a "las íntimas relaciones bellas de las cosas" que generan una "alegría sagrada" (*Ensayos*, 155). Deploraba la sequedad sentimental de la literatura española castiza y la falta de psicología, apasionamiento y poeticidad de la novela (*Ensayos*, 156, 157). Secundando el llamamiento de Brunetière a la "novela del porvenir", de signo idealista, entendía que en España "hay que tener poco miedo al sentimentalismo y mucho a otras cosas": "No hay miedo de que muramos de empacho de misticismo *fin de siècle*, en una tierra en que el primer crítico afirma que valen más las *escenas andaluzas del Solitario*, que la *obra* de Mariano José de Larra" (*Ensayos*, 387); alusión en la que me parece ver un prelude de la acre definición que Pío Baroja daría pocos años después del mundo español, y más concretamente del andaluz: "la feria de los discretos".¹⁴

Pero volvamos a los modos, especies y fines de la crítica literaria de quien, más impetuoso todavía que Larra, mayor empeño puso también en el enjuiciamiento de las obras poéticas,

¹³ Luis Cernuda, *Ocnos* seguido de *Variaciones sobre tema mexicano*, prólogo de Jaime Gil de Biedma, Madrid, Taurus, 1977, p. x.

¹⁴ Pío Baroja ve tras el supuesto romanticismo de los cordobeses —y de los españoles en general— inercia, medianía y discreción calculadora, en *La feria de los discretos* (1905), cap. XXXII.

dramáticas y, sobre todo, narrativas. El sentido general de la labor de Clarín como crítico podría compendiarse en una palabra: *quijotismo*.

Ya los títulos de sus primeros libros sugieren ese quijotismo: *Solos* de un clarín que proclama verdades, *Sermón perdido* por predicar en desierto, *Nueva campaña* o tercera salida a pelear por aquello en que se tiene fe. Éste quijotismo conoce bien la desilusión, pero ésta, que le infunde amargura, no le quita energía. Don Quijote iba derecho hacia las formas de su ilusión, sin detenerse a derribar los obstáculos, que apenas veía; Clarín lucha contra unos obstáculos que percibe con toda lucidez; ve también con claridad el fracaso que le aguarda, pero no abandona el camino.

Preside las campañas críticas de Clarín un propósito regeneracionista incubado en sus años de formación en el krausismo y que desemboca en un estado de ánimo y una mentalidad concordes en lo fundamental con la generación del 98, de la que se halla muy cerca, como Sergio Beser aclaró al notar (frente a tópicos muy difundidos) la final benevolencia de Alas con los mejores jóvenes escritores de aquel tiempo y el respeto de casi todos éstos hacia él.¹⁵

Del quijotismo de la crítica clariniana he aquí brevemente unos textos, de fechas diversas: "Ataquemos, sobre todo, a los enemigos más terribles: a la necesidad presuntuosa y a la ignorancia devota" (*Solos*, 78). El aticismo de Valera no permite a éste "tomar las actitudes románticas que en España necesita la crítica, si quiere seguir luchando" (*Campaña*, 7). Los impulsos principales de una nueva campaña eran para Clarín "mostrar gráficamente, por la argumentación, por la sátira, como pueda, la pequeñez general" y "procurar que resalte lo poco bueno que nos queda", "venerarlo" y "estudiarlo con atención y defenderlo con entusiasmo" (*Campaña*, 13). Habla el crítico en forma de discurso quijótico: "...grandes e inauditas cosas ven los que profesan la Orden de la andante *critiquería*" (*Campaña*, 207).

¹⁵ Sergio Beser, *op. cit.*, 137 y 209. En la bibliografía final se consignan trabajos sobre Clarín en relación con Unamuno, Azorín, Valle-Inclán, Darío, Gómez Carrillo, etc.

Transcribe Alas unas palabras de Flaubert a George Sand: "On exalte les petits et on rabaisse les grands; rien n'est plus bête ni plus immoral" (*Mezclilla*, 178). —No hace muchos años, decía Michel Butor algo parecido: "le critique le plus utile est celui qui ne peut supporter que l'on parle si peu ou si mal de tel livre, de tel tableau, de telle musique"—.¹⁶

En *Un discurso* exhortaba el orador a sus oyentes de la Universidad de Oviedo: "nosotros, que no necesitamos soñar, sino recordar, para que surjan grandezas y esplendores de España, construyamos, no Escoriales, alcázares y basílicas, que ya tenemos, sino 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" (*Discurso*, 106).

A José Yxart y a otros críticos catalanes, pensaba Clarín, que les faltaba "un poco más de corazón, un poco más de fantasía, un poco más de flexibilidad del gusto" (*Ensayos*, 183), y eso que Clarín reconocía en Yxart a un crítico de primera calidad (el único, añadido yo, comparable con él).

Pensaba Alas que la crítica debía ser ante todo "un juicio de estética" (*Ensayos*, 255), pero pedía, con Flaubert, otras cualidades cada vez más raras: imaginación y bondad, entusiasmo y gusto (*Ensayos*, 258). A quienes le tachaban de "duro" por prurito de llamar la atención, les negaba tan generoso concepto: "Lo que hay —decía— es que tomo completamente en serio la literatura" (*Ensayos*, 332). Y en otra parte: "Mi afición principal está en las letras, y, desde hace muy cerca de veinte años, burla burlando procuro ir contra la corriente que nos lleva a la perdición" (*Palique*, 65). "Aquí no sólo hay que atacar a los malos escritores, sino que también es necesario defender, no sólo juzgar, a los buenos" (*Palique*, 68). "Ni el mundo es una pista, ni el fin de la vida ganar un premio" (*Palique*, 71), oponía a quienes lamentaban que descendiese de los ensayos a los paliques. "El verdadero crítico ha de ser además de un literato un hombre [...]; y cuando los demás literatos [...] crean que los está

¹⁶ Michel Butor, *Répertoire II*, París, Minuit, 1964, p. 134.

estudiando como tales, debe estar *analizándolos* en cuanto *hombres también*" (*Palique*, 221).

¿Responde la crítica de Clarín a estos que podríamos llamar principios de conducta? Veámoslo para terminar.

El *modo satírico* fue el que dio más pronta, más extendida y peor fama a Clarín, desde los tiempos iniciales hasta más allá de su muerte, y en seguida se atribuyó a afán de singularizarse. A ello replica este aforismo: "El afán de distinguirse que tanto censuran los hombres más graves puede ser el instinto de conservación del buen sentido" (*Solos*, 87), o sea, la preservación de la clarividencia.

Si miramos a la labor crítica de Leopoldo Alas que él mismo recogió en libros, y que por tanto parece haber apreciado más, habremos de reconocer que el modo satírico es el que ocupa menos espacio. De los 39 artículos de *Solos*, únicamente 8 son satíricos. Los dos libros siguientes, *La literatura en 1881 y ...Sermón perdido*, sí contienen más sátira que otra cosa: 9 artículos de los 15 coleccionados, el primero; 20 entre 33, el segundo. Otro de sus libros de tono más pesimista, *Nueva campaña*, sólo lleva 15 artículos satíricos de un total de 38. En *Mezclilla*, hay 8 solamente entre 25. *Ensayos y revistas*, integrado por 22 escritos, no ofrece ni uno sólo que de satírico pueda calificarse. *Palique*, en cambio, abunda en páginas de esa modalidad, pero menos de lo que el título hiciera suponer (21 artículos de un conjunto de 39). *Siglo pasado* no incluye sátira alguna. Y, en fin, de los ocho folletos literarios, sólo el segundo, *Cánovas y su tiempo*, y el quinto, *A 0,50 poeta*, son satíricos propiamente (aquél, en grado extremo), aunque en otros haya algunas páginas de ironía o burla ocasional. En los folletos predomina el recuerdo, la apología, la evocación, la discusión teórica o el ensayismo.

La fama de satírico no es, pues, tanto cuestión de cantidad como de intensidad. Cuando satiriza o censura, Clarín resulta a menudo tan franco, tan riguroso en la descalificación, o tan burlesco, y aun cómico, que sacude la atención del lector y le hace olvidar, como también sucede al leer *La Regenta*, la corriente

elegíaca que, paralela a la satírica o confundiendo con ella, impregna toda su obra.

Se ha hablado mucho de la crítica *higiénica* y *policíaca* de Clarín, y traté de ello en un estudio que no voy a resumir.¹⁷ Recordaré sólo el temperamento bilioso y colérico de Alas, su odio a la adulación y a la patriotería, su rectitud, la confusa España que le tocó vivir, el poder de la prensa, el caciquismo no sólo político sino moral e intelectual, la decadencia general de la cultura media (Clarín habla de "marasmo de la imaginación" y "ataxia del gusto", *Campaña*, 7, con términos que podrían ser de Unamuno). Recordaré también que Clarín se sentía sucesor de aquella tradición satírica española en la que cabe nombrar, con Clarín o por cuenta propia, al Arcipreste de Hita, Cervantes, Quevedo, Tirso, los novelistas picarescos, Gracián, Saavedra Fajardo, Moratín, Cadalso, los polemistas del XVIII, Larra, Bretón de los Herreros. En esa tradición hay que situar la actividad de Clarín como satírico: moral y civil en el impulso, humorística en la táctica ("arranques" de "romántico humorismo" llamaba él a sus *Solos*, 18), pero que tenía por finalidad la victoria sobre el mal gusto, la ignorancia, la irreflexión, el confucionismo, el compadrazgo, la inercia mental. Si a menudo utiliza la crítica de pormenores de lenguaje, lo hace porque en esas particularidades puede mostrar más rápida y gráficamente aquellos defectos, y así operaron también Cervantes, Quevedo, Gracián, Moratín, Jean Paul Richter, Heine, Larra, Schopenhauer, o en tiempos posteriores el genial satírico austríaco Karl Kraus.

Sucede con esta crítica satírica de Clarín que todo está bien, todo está muy bien, y se leen esas sátiras con el convencimiento de que son tan oportunas como saludables, y tan ingeniosas como justicieras... mientras es otro, y no uno mismo, el acusado. Cuando uno mismo es el reo, la cosa cambia por entero, y la reacción no puede ser otra que recibir la herida en silencio o intentar devolverla. A causa de esta segunda alternativa, Clarín se vio varias veces contratacado y aun metido en lances de ho-

¹⁷ Gonzalo Sobejano, "Clarín y la crisis de la crítica satírica", *Revista Hispánica Moderna*, XXXI, 1965, 399-417 (recogido en *Forma literaria y sensibilidad social*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 139-177).

nor, y tuvo que soportar indiferencias y malevolencias que ni como autor de obras de imaginación ni como persona merecía.¹⁸ Pero no se desanimó por eso. Lo preveía con lucidez. Más desánimo le producía verse tildado por algunos de adulator de los grandes que de riguroso con los medianos o nulos.

La actitud satírica de Clarín es, de principio a fin, la de Alcestes, el misántropo de Molière, a quien invoca más de una vez, sea para condenar los aplausos inmerecidos (*Solos*, 17), para replicar con la verdad desnuda a las vanas lisonjas del mal poeta (*Literatura*, 123), para oponer a las blandas complacencias de Filinto-Campoamor hacia los falsos poetas la severidad necesaria (*Sermón*, 35; *Olvidada*, 79), sea para firmar una misiva crítica con el seudónimo de "Alcestes" (*Palique*, 183) o para curar el remordimiento de haber herido el amor propio de otros con su agria censura, apelando entonces a la firme inquina que el vicio ha de inspirar a las almas virtuosas ("No engendres el dolor", en *Siglo*, 59). El mismo modelo tenían, aunque no lo proclamaban, Moratín y Larra.

Decirle a un aspirante a poeta que ha recabado el parecer del crítico acerca de un soneto o de una comedia, que ésta o aquél son malos, y explicarle además, razón tras razón, por qué es tan desdichado el soneto o tan pésima la comedia: tal era el procedimiento de Alcestes con Orontes, o de Don Pedro con Don Eleuterio Crispín de Andorra, y aun el de Fígaro con Tomasito o con Don Timoteo (sólo que Larra prefiere la total inversión irónica). Ello puede pasar en la medida en que Orontes o Don Eleuterio, Don Timoteo o Tomasito, son figuras de ficción. Pero cuando se trata de escritores, o escribientes, de carne y hueso, que se llaman Antonio Fernández Grilo o Leopoldo Cano y Masas, el asunto cambia de color. Clarín recurrió algunas veces a la ficción, y escribió sátira en forma de cuento, epístola, visita, proceso, arbitrio, "historia natural", "interview", discurso, consulta, traducción apócrifa, rapsodia.¹⁹ Pero otras veces come-

¹⁸ Marino Gómez-Santos, *op. cit.*, 107-139.

¹⁹ Ejemplos de CUENTO: "Los señores de Casabierta", "El poeta-búho" (*Sermón*). De EPÍSTOLA: "La crítica y los críticos" (*Solos*), "Cartas a un poeta", "A Madrid me vuelvo", epístola jocosera "A Menéndez Pelayo" (*Sermón*); *A 0,50 poeta, Epístola en versos malos con notas en prosa*

tió el quijotesco error de alancear molinos de viento, y lo que es más triste, y más revelador del clima de desilusión en que vivía, sin creer que fuesen gigantes: viendo con toda claridad que sólo se trataba de los cansinos molinos de la rutina.

Al emplear la burla, el humor o la comicidad, Clarín pudiera haber querido ganarse la complicidad del lector halagando su tendencia a "la sabrosa murmuración" (*Solos*, 18) y alguna vez incurrió en esta flaqueza. Pero más patente es la inclusión de sí mismo en el cuadro general de la insuficiencia humana, modesta y sencillamente. Por eso, muchas veces le dice a un poeta pésimo que no se preocupe si no es buen poeta porque casi nadie lo es: ni Arquímedes ni san Juan Bautista lo fueron, ni tampoco lo es Clarín, ni diecisiete millones de españoles (*Literatura*, 119-122), o a un comediógrafo, tras señalarle sus pifias, le confiesa que él tampoco sabe hacer comedias: "casi nadie sabe hacer comedias", advirtiéndole con todo que entre la clase numerosa de los que no saben hacerlas hay una subclase: "la de aquellos que las hacen aunque no sepan" (*Solos*, 155). Con estos y otros recursos de satírico educado en Molière y en Moratín y Larra, pero también contaminado por el periodismo festivo de la época (aunque demostrando casi siempre la razón de sus censuras), condena Clarín los adefesíos dramáticos de Sánchez de Castro, Retes y Echevarría, Cavestany o Blasco, las bambollos lírico-descriptivas de Velarde o Ferrari, y las inepcias de todo género de una caterva de medianías y nulidades, versicultores o grafómanos que hoy duermen donde habita el olvido, pero que en su tiempo andaban bien despiertas y eran bobamente celebradas. En propiedad, lo que fustiga Clarín no es la candidez del que perpetra un primer error literario, sino la contumacia del mediocre que persiste en dar gato por liebre, insti-

clara (1889); "Carta a un sobrino disuadiéndole de tomar la profesión de crítico" (*Campaña*); "A Gorgibus" (*Palique*). Ejemplos de VISITA: "Guía de forasteros" (*Literatura*). De PROCESO: "Tribunales, Sala de lo Criminal en verso" (*Sermón*). De ARBITRIO: "Camachología" (*Sermón*). De HISTORIA NATURAL: "Versicultura, Grilus Vastatrix" (*Literatura*), "El genio, Historia natural" (*Sermón*). De INTERVIEW: *Apolo en Pafos* (1887). De DISCURSO: "Discurso de las armas y las letras" (*Campaña*). De CONSULTA: "Consulta crítica" (*Campaña*). De TRADUCCIÓN APÓCRIFA: "The Dangerous Life" (*Palique*). De RAPSODIA: «La Muñeira» (*Palique*).

gado por su vanidad o engañado por la ceguera o el interés de otros mediocres que, así, propagan la confusión.

Las especies en que el modo satírico se manifiesta son los "solos", artículos de tono intensamente personal y valeroso, y los "paliques", que, titulados así o no, se caracterizan por ese talante satírico, ameno y provocativo que adopta como tema o como pretexto la actualidad literaria o política o consuetudinaria. Son escritos volanderos, fluidos, fragmentarios, con cambios frecuentes de asunto, breves excursos, elipsis, saltos, suspensiones. Estilo de frases cortas, párrafos ligeros y giros llanos y familiares. El palique es glosa, cháchara, "causerie" de tono periodístico, efusión verbal de "pobrecito hablador" y nunca de "hablativo absoluto" (como Gracián decía). Mira hacia el lector más que hacia el objeto mismo del comentario (Clarín siempre contaba con el público: quería educarlo), y exhibe sin disimulo los juegos momentáneos de los humores y del humor.²⁰

La crítica satírica de Clarín es sólo la periferia de su ciudadela, al modo como la visión satírica y cómica de los vetustenses, en el concierto constructivo de *La Regenta*, no representa más que el coro de nulidades y medianías alrededor del alma romántica de Ana Ozores (ávida de entusiasmos) y del alma romántico-

²⁰ La razón del nombre *solo* es musical ("solo de clarín"), pero Leopoldo Alas aduce también una motivación estratégica al aludir a Horacio Cocles, que apostado en un puente sobre el Tíber rechazó a los etruscos: "Oponerse a esta corriente de benevolencia universal es un acto de valor —y no lo digo por alabarme— tan grande como el de aquel héroe romano —creo que era romano—, el cual se puso en mitad de un puente para contener él solo a todo un ejército. Yo no estoy solo, algunos buenos amigos me ayudan en la tarea de llamar gato al gato; pero aún somos muy pocos en comparación de la falange de críticos y gacetilleros que descubren todos los días un genio al volver de una esquina o de un Ateneo" (*Solos*, 20). Por lo que hace a *palique*, la palabra no procede de "palo" en el sentido de "varapalo" (como el propio Clarín advertía: "Algunos [...] deben de creer que palique viene de palo", *Palique*, 218), pero sí procede de "palo" en el sentido inofensivo de "palillo de dientes": es una charla de sobremesa, la hora del palillo (según explica Joan Corominas). Clarín recuerda la definición académica ("conversación de poca importancia") y, en el mismo texto, poco más adelante, menciona las *Causeries du lundi* de Sainte-Beuve, donde, como dice, "aprendí muchas cosas útiles" (*Palique*, 59-60).

racionalista de Fermín de Pas. Y los autores satirizados por Clarín son los nombrados y otros cuantos, igualmente sepultados hoy en el olvido: los académicos Catalina, Cañete o Barrantes, el tomista ultramontano Alejandro Pidal o su patrocinado Cefirino Suárez Bravo (cuya novela *Guerra sin cuartel*, académicamente premiada, debiera titularse *Guerra sin cuartel a la gramática y a toda clase de literatura*), el revistero Bremón, el progresista emborronacuartillas Víctor Balaguer, el afectado poeta Fernández Shaw, un señor Ruiz Martínez autor de un canto titulado "Las Revoluciones", los PP. Mir, Muiños y Blanco, el señor Fabié, una señorita Carolina Valencia... Casi todos estos sujetos fueron atacados por Clarín no sólo a causa de su ineptitud, sino porque falsificaban el verdadero espíritu romántico o incidían en el más torpe prosaísmo disimulado por la cursilería o indisimulado. Carecían de autenticidad. Dos ejemplos de particular interés porque como personas públicas o como escritores la posteridad no les ha enterrado, son Antonio Cánovas del Castillo y Emilia Pardo Bazán.

Sobre la inquina de Clarín contra Emilia Pardo Bazán suele alegarse cierto incidente en la revista *La España Moderna*: Lázaro Galdiano, el director, quiso imponerle a Clarín que reseñase pronto una obra de la escritora gallega (amiga íntima, a la sazón, de Lázaro, como es sabido), y Clarín abandonó la labor iniciada para la revista con indignación explicable (explicable por el favoritismo revelado, no por otra cosa).²¹ Pero el incidente no hizo más que agudizar una animadversión preexistente.

El desentendimiento se había insinuado años antes, en la recensión de *Los pazos de Ulloa*, e incluso más atrás, en las reseñas de *Un viaje de novios* (*Literatura*, 184), de *La Tribuna*, novela en la cual lo más importante, según Alas, "no son las personas por dentro, sino su apariencia y las cosas que las rodean" (*Sermón*, 114), y de *El Cisne de Vilamorta*, donde el tal Cisne es romántico "pero como lo puede ser un madero", porque "un hombre vulgar sirve perfectamente para protagonista de un libro, pero hay que ahondar en el hombre y traerlo y llevarlo un poco por el mundo" (*Campaña*, 153-154). Emilia Pardo Bazán carecía

²¹ Refiere el incidente el mismo Clarín en *Museum*, 8-14.

de las virtudes por Clarín más estimadas (interioridad, grandeza, raptó poético, capacidad de soñar) y adolecía de aquella afición a la moda y al tópico que Clarín, con una intransigencia fraternal de la de Flaubert, detestaba: "Las almas pequeñas —decía— siguen en todo la moda con un fervor miserable" (*Campaña*, 31). Otra cualidad notoria en la obra de Alas, como Sergio Beser puso de relieve, es la tristeza, la melancolía, la tendencia a expresar la fuerza catártica del dolor;²² y de ahí el desprecio que le merece la historia de amor narrada por Pardo Bazán en su novela *Insolación*, donde el amor aparece como "apetito, no vehemente, pero sí tenaz e invariable, prosaico, soso, frío", sin desesperación ni un dejo de amargura: "no hay pesimismo, no hay sarcasmo implícito en esta historia de aventuras indecentes y frías, sosas y apocadas" (*Museum*, 81).

Por lo que atañe a Cánovas, las varias formas y repetidas veces en que Clarín atacó al corifeo de la Restauración, desde un artículo tan madrugador como "Vasco del Canastillo, Descubrimiento y conquista de las Batuecas" (1876, *Político I*, 5) hasta el ludibrio de la pésima gramática y la vana *Vielwisserei* en "Un discurso de Cánovas" (1890, *Palique*, 305), y sobre todo el exterminante folleto *Cánovas y su tiempo*, revelan el incesable disgusto del liberal puro, republicano, íntegro y auténtico ante el conservador precavido, pastelero y ripioso. Veía Clarín a Cánovas como la personificación del ripio: "lo opaco pasando plaza de transparente", "la piedra haciendo veces de pensamiento", "la nada dándose aires de Creador" (*Selectas*, 1278 b); y exagerase o no, imposible es negar la valentía del ataque a un sujeto que, conforme al turno pacífico, estaba un día sí y otro también en la cima del poder.

La crítica satírica de Clarín, contagiada —repito— de la prosa ligera y literatura festiva de su tiempo, en el que tanto abundaban los periódicos jocosos y los periodistas dedicados a llamar la atención con sus seudónimos y sus escaramuzas, triquitraques, rasguños y mosquetazos, hizo crisis en torno a 1898, y los colegas de Clarín en estas lides, que tanto desfiguraron su ejemplo trivializándolo, dejaron paso poco a poco a otros críticos, como "An-

²² Sergio Beser, *op. cit.*, p. 157.

drenio" o Andrés González Blanco, obviamente inferiores a Clarín en cualquier aspecto, los cuales desterraron de su prosa el modo satírico, ya muy atenuado en el propio Clarín, quien contribuyó notablemente a facilitar el influjo de otras corrientes: el vitalismo de Guyau, el impresionismo de Lemaître, el diletantismo de Bourget y de Renan, a las que se sumaron después el egotismo de Anatole France y el simbolismo de Remy de Gourmont. Pero, como escribí hace años, sigo pensando que, a pesar de contagios y desfiguraciones, la crítica enjuiciativa de Clarín, de la cual sus páginas satíricas son sólo un aspecto, continúa enhiesta en la lejanía como insuperado modelo de crítica actuante, educativa y determinante de rumbos. A sus sucesores les faltó siempre *ánimo*.

Ello puede corroborarse atendiendo ahora al *modo* afirmativo o *panegírico*. Es un modo que se le reprochó tanto como el satírico. "A mí —confesaba— me han censurado por ser claro con los poetas y prosistas malos; pero estas censuras vienen del vulgo. ¿Sabe el lector lo que me critican muchos hombres de talento? El entusiasmo por nuestras notabilidades ciertas" (*Campaña*, 29).

No creo que el reproche pueda deberse a sus elogios razonados de Valera, Galdós, Menéndez Pelayo o Pereda, sino a aquellos que consagró a dos escritores de quienes hoy nadie se acuerda como no sea para ridiculizarlos: Campoamor y Echegaray.

Cierto que Clarín manifestó a menudo y con alguna exageración su apoyo a uno y otro; pero no menos cierto es que percibía sus deficiencias y las señaló más de una vez. Aplaudía, y definía bien, el humorismo de Campoamor como poesía de "lo pequeño reivindicado, dignificado" (*Solos*, 258), pero no ocultó la sencillez del verso casi rayana en la prosa, el exceso de términos abstractos, los vulgarísimos consonantes, asonancias molestas y giros prosaicos de sus *Pequeños poemas* (*Sermón*, 41 y 149; *Campaña*, 205). En cuanto a Echegaray, lo estimaba por una razón romántica: le parecía "fecundo, original, valiente, que suscita tormentas; y la lucha es la vida" (*Solos*, 122), creía que ensan-

chaba los límites del teatro; pero no negaba su desigualdad y su precipitación al concebir la trama dramática "cuya semejanza a la de la vida es más necesaria condición escénica de lo que él se figura" (*Solos*, 123), y consideraba "digno de censura" mucho de lo que se le criticaba (desequilibrio, énfasis, ripios, faltas de gusto), aunque no por ello dejaba de celebrar su "gran ingenio" (*Sermón*, 189). Si se ponen tales declaraciones en el contexto del naturalismo que Clarín creía recomendable a la escena, y se recuerda al mismo tiempo su predilección por los dramas románticos de García Gutiérrez y de Zorrilla y su amor al teatro barroco, se modera la extrañeza que puedan provocarnos hoy algunas alabanzas al autor de *El gran galeoto* (muy admirado también, no se olvide, por Unamuno, que decía deber al autor de *La muerte en los labios* "algunas de mis más hondas emociones de los dieciocho años").²³ Para explicarse otros elogios de Campoamor es necesario evocar el desierto de poesía en verso de aquella España, cosa que no dejó de lamentar Clarín en varios de sus folletos y en artículos en los que se pregunta una y otra vez por qué no hay poetas (*Apolo*, 81-85; *Mezclilla*, 357-366), o en ciertas páginas donde parece convencido de que la mejor poesía moderna se halla en la prosa de algunas novelas, como así era sin duda (*Plagios*, 112; *Ensayos*, 154-155).

Pero, salvando estos casos extremos, de los que no hay que excluir tampoco los condicionamientos de la amistad (perceptibles igualmente respecto a Núñez de Arce o Palacio Valdés), la crítica afirmativa de Clarín, nunca gratuita, jamás adulatoria, tuvo efectos estimulantes, y es en ella donde puede verse mejor al orientador certero y al comentador que fortalece y ensancha el alcance de la literatura valiosa. El ejemplo máximo es el apoyo perseverante prestado por Clarín a Galdós, cuya obra conocía mejor que nadie. Pero también exaltó los méritos de Valera, Castelar, Revilla o Cavia, y los de escritores con quienes ideológicamente no comulgaba: Alarcón, Pereda, Menéndez Pelayo. Lo que él siempre admira es la profundidad, la grandeza y el sentido poético y humano, y cuando hace restricciones o apunta defectos,

²³ Citado por Manuel García Blanco en el prólogo a su edición de Miguel de Unamuno, *Teatro completo*, Madrid, Aguilar, 1959, p. 27.

suele ser por motivos exactamente contrarios a esas cualidades: superficialidad, pequeñez, prosaísmo. Así, por ejemplo, compara desfavorablemente a Núñez de Arce (a quien "le preocupan más las cosas que le suceden al mundo que las que le pasan a él mismo") con Campoamor, cuyo "pequeño poema" es "o puro simbolismo de sus ideas y sentimientos, o expresión dramática de una psicología profunda y perspicaz" (*Sermón*, 16, 18): en la poesía de aquél no hay "descripción según el ánimo", sino "descripción de las cosas, según su género" (19); y el entusiasmo de Clarín por Galdós no le ciega para dejar de reconocer que es "lo menos lírico que puede ser un gran artista" (*Ensayos*, 339).

Leopoldo Alas animó a los mejores en la mayoría de sus "solos" y en "revistas" donde la atención se entrega a su objeto (la obra leída) sintetizando, con alguna generalización inicial y ocasionales digresiones, los valores artísticos y humanos de aquélla, resaltando lo nuevo y lo oportuno, estimulando hacia el futuro con un gesto de "¡adelante!" más amistoso que paternalista y en un lenguaje de frases bullentes y agolpadas "ex abundancia cordis", donde no faltan los tecnicismos precisos, pero lo más perceptible es la vibración congenial de un espíritu que agradece lo que admira y que, incitando al lector, se dirige muchas veces al autor como si le confiase en una carta su gozo. Porque el comentario admirativo nace en Clarín de la alegría sincera que en él despierta toda grandeza, y más aún la que ennoblece a su pueblo. "Tengo yo gran placer cultivando la amistad de los buenos escritores, y la mayor vanidad de las mías consiste en que me quieran algo hombres que honran a mi patria en las letras". Esto dice Alas en el mismo libro (*Sermón*, xix) donde incluye la epístola "A Menéndez Pelayo" en la que manifiesta a su amigo que no le envidia, pero que su poesía le conmueve y que con ella goza

la sublime ternura que me causa
el contemplar bellezas que crearon
los hijos de mi patria y de mi tiempo.

(*Sermón*, 262)

Por eso, a los maldicientes que le achacan envidia, les responde serena y claramente: "Cierto es que el verso malo y la prosa mala

no me gustan, y que hablo pestes de los autores detestables... Pero eso mismo prueba que no tengo envidia. Los envidiosos son los que hablan mal de los buenos" (*Sermón*, 103).

Finalmente, el *modo interpretativo*. En folletos, "lecturas", ensayos, y en muchas de las "revistas", adopta Clarín una actitud conocitiva que, previo el análisis detenido de la obra o del autor selecciona lo más valioso y lo ofrece en forma sintética, poéticamente entonada y con una intención didáctica sin pedantería. Es en estas especies donde con más frecuencia examina Clarín las letras extranjeras y rebasa a veces los límites literarios para ocuparse de religión, moral, filosofía, estética y temas sociológicos o pedagógicos, escogiendo aquello que considera actual y en lo que puede su juicio aportar alguna resonancia personal profunda.

De longitud mayor, estos trabajos se disponen en series planeadas (como los "folletos" independientes, las "lecturas" pedagógicas de *Mezclilla* o las "revistas" que para *La España Moderna* o para *El Imparcial* compuso). En ellos prevalece un orden expositivo más explícito, aunque enterrroto a veces por la inspiración momentánea y la digresión útil. Esta escritura es ensayismo moderno y, como tal, imprescindible para quien un día reconstruya la historia del ensayo en nuestra lengua.

La atención del crítico se vierte aquí más derechamente hacia el texto que hacia el autor o hacia el destinatario. De donde una más serena discursividad y el máximo esfuerzo de competencia estética o teórica, sin perjuicio del latido poético de muchas páginas. Sorprenderá a quienes apenas recuerden otro Clarín que el de los paliques, pero este crítico es el único en su tiempo que llegó a sentir la música como medio comunicativo de su actividad: "Si yo fuera compositor —escribía en 1878—, daría mi opinión sobre las obras de arte... por música" (*Solos*, 117). "... Muchas veces la crítica debiera ayudarse de la música", confiesa años más tarde a Salvador Rueda (*Mezclilla*, 143). Y poco antes había comunicado al compositor Bretón: "yo, partidario de Zola en muchas cosas, no le sigo en su guerra a la música, y en esto me acerco a Schopenhauer, al cual la música le hablaba de un mundo bueno que no había, pero que debía haber" (*Campaña*, 315).

Pero, dejando en lo imposible esta romántica aspiración, el Clarín intérprete probó su perspicacia en numerosos estudios. En su ensayo "Del teatro" (*Solos*), con un enfoque naturalista, propugnó la regeneración del drama por asimilación de la estética de la novela, que es lo que harían después Galdós y el primer Benavente. "El libre examen y nuestra literatura presente" es un panorama memorable de los beneficios que la libertad de pensamiento después de 1868 produjo en todos los géneros, particularmente en la novela. Las "Cavilaciones" del mismo libro *Solos* constituyen el primero y creo que el único ejemplo de estética fragmentaria en la crítica española (los españoles hemos sido tan reacios a la literatura confidencial como a la aforística, que es confesión reflexiva, ideación íntima). En cualquiera de los trabajos largos sobre Galdós, Pereda, Campoamor o Valera, puede hallarse un semillito de ideas pensadas y vividas, y no recordaré, por conocida, la importancia de los escritos teóricos de Clarín acerca del naturalismo.

Donde la crítica interpretativa ocupa el primer plano es en los tomos *Mezclilla* y *Ensayos y revistas*, así como en los tres últimos folletos (*Rafael Calvo*, *Museum* y *Un discurso*).²⁴ El ensayo sobre Baudelaire, concebido en íntima pero muy recapacitada compenetración con la grandeza moral y el dominio de la forma estremecedoramente límpido del gran poeta, es ejemplar, como ejemplares son los dedicados en el mismo libro (*Mezclilla*) a los

²⁴ Comentando *Museum*, escribía Urbano González Serrano: "Corre por los folletos literarios un aliento de verdad y de vida, que cuando se medita lo que en ellos se lee, se duda si el *buzo del pensamiento* que los ha escrito trata de obras y autores distintos de su propia personalidad: ¡tan plásticamente recoge en el foco reverberante de su talento Clarín todo aquello que critica!" (*Estudios críticos*, Madrid, Escuela Tipográfica del Hospicio, 1892, p. 152). Es de notar que en un trabajo anterior, recogido en el mismo libro, González Serrano, sin dejar de alabar en Clarín el estudio del medio exterior, había escrito que "si alguna vez se atreviera, buzo del pensamiento, a penetrar en las hondas sinuosidades del medio interior, donde se elabora el carácter y con él gustos y tendencias, llegaría a lo que debe ser el ideal del crítico, tocando con la vara mágica de su poderoso talento las obras mejores y más bellas para educir de su fondo complejo más bellezas y más perfecciones que las que percibimos las medianías miopes" (p. 129). Pasados pocos años, el ideal aparecía cumplido.

ensayos y novelas de Bourget, a las memorias de Daudet y a las cartas de Goncourt, o las páginas en que reflexiona Clarín sobre "La novela novelesca" y "La novela del porvenir" (en *Ensayos y revistas*).

Contiene *Ensayos y revistas*, entre otras, una "revista" sobre la novela *Realidad*, de Galdós (marzo de 1890), que puede servir de modelo. Comienza Clarín señalando la novedad del experimento "novela hablada", que pretende revelar la intimidad inmediata, y lo que ello supone como paso más allá de los hábitos del naturalismo, al que sigue estimando recomendable pero en proceso de simplificación y apaciguamiento. Tras esa obertura viene el análisis de la obra: Clarín exime de extranjerismo a Galdós con buenas suposiciones (y, en efecto, quien conozca la producción de Galdós, reconocerá que éste desemboca en la novela dialogada por un proceso de interiorización que va del panorama al psicodrama y porque el problema de su díptico *La incógnita/Realidad*, es el de la opinión pública y la verdad privada). Relaciona Clarín la nueva forma con la novela (vida) y con el drama (quinta realidad de la vida), meditando sugestivamente sobre los contrastes dentro-fuera, hombres extremos-tipos medios (Turguev) y novela social-novela psicológica (Bourget), para apreciar el paso del Galdós novelista de la medianía hacia el Galdós novelista de los caracteres excepcionales, a los que quiere presentar directamente en sus soliloquios.

El ejemplo de análisis técnico a que somete Clarín la calidad retórica y externa de estos soliloquios de *Realidad* delata su preferencia por un modo de introspección más abarcador y más dúctil, menos teatral (y de una novela está hablando, no de un drama). Y cuando en una nota menciona el crítico a Henri Bergson y roza el asunto de lo inefable y lo fable, está anticipando la problemática del monólogo interior (*Les lauriers sont coupés*, de Dujardin, es de 1888, y los *Essais* de Bergson, mencionados por Clarín, de 1889, publicados pues sólo unos meses antes de la recensión de éste; Bergson —sabido es— supera el positivismo y teoriza sobre la intuición, el tiempo subjetivo y la conciencia libre y cambiante). Hace Clarín, por último, una caracterización ética del personaje Federico Viera en sus contradicciones internas, y para terminar, deja un testimonio más del modo afirmativo de

sus artículos sobre Galdós (quijotesca defensa de los buenos) al declarar, ávido siempre de virtud alentadora en su brega cotidiana:

Si aquí la crítica de actualidad se consagrara a estudiar de veras las obras de los poquísimos hombres de talento, dignos de su tiempo, que tiene nuestra literatura, en vez de repartir la atención entre las nulidades que saben *faire l'article*, y las medianías que poseen la misma habilidad, a estas horas el Federico Viera de Galdós hubiera sido objeto de examen por muchos conceptos, como lo son en Francia, en Inglaterra, en Italia, en todas partes donde hay verdadera vida literaria, las figuras que van inventando los maestros del arte. Aquí, casi casi hay que pedir perdón por haber dedicado tantas palabras a un solo personaje de una novela (*Ensayos*, 305).

“Escribo sin pensar en las generaciones venideras, escribo para mis contemporáneos”, afirmaba el Clarín juvenil (*Solos*, 19), y el ya maduro y casi envejecido insistiría en que sus escritos no pretendían longevidad, sino “carácter”, aunque irónicamente se preguntaba si tal vez sus “paliques”, al ser descubiertos dentro de siglos en un desván o bajo tierra (“en suponerlo —advertía— no hay vanidad alguna, pues por poco que valgan valdrán tanto como un puchero roto”) no podrían llegar a tener “un valor arqueológico que ahora no podemos ni imaginar siquiera” (*Palique*, 70-71).

El “carácter” de la crítica de Clarín le infunde, no un valor arqueológico, sino un acento de vitalidad perdurable. Yo releo los libros críticos de Leopoldo Alas y pocas veces busco en ellos información sobre las letras de su tiempo (aunque puede hallarse, más animada y fresca que en cualquier historia): lo que busco y encuentro en todos (trátese de una reseña satírica sobre un poema del Sr. Ruiz o de un comentario caluroso a una novela de Galdós; sea el asunto un adefesio dramático cualquiera o el duelo cristiano y la hermosura de *Les fleurs du mal*) es a un hombre que piensa y hace pensar, que siente y hace sentir, y que nos dice, con sinceridad y con clarividencia, lo que le pasa.

III. LEOPOLDO ALAS, MAESTRO DE LA NOVELA CORTA Y DEL CUENTO

DE LOS grandes novelistas españoles del siglo XIX, Leopoldo Alas es el que menor número de novelas publicó, pero el más fecundo como crítico literario y como autor de obras narrativas breves (si se tiene en cuenta que no llegó a viejo). Llamando provisionalmente a las unidades narrativas breves, "relatos", los que él mismo recogió en libros y los que después de su muerte fueron reunidos en el volumen *Doctor Sutilis* (1916) suman 95, y hay muchos lectores que recuerdan a Clarín menos por sus novelas y su crítica que en cuanto autor de algún relato de esos que figuran en todas las antologías.

En todas sus manifestaciones literarias Clarín tendía a la forma breve: artículo, ensayo, novelita, cuento; y, sin olvidar las presiones del periodismo, puede verse en esa tendencia un rasgo de su vocación de poeta. Considerándolos como emisiones de poesía en prosa, desearía interpretar aquí los relatos de Alas, testimonio de su sentimiento básico de la vida: el romanticismo de la desilusión.

Al afirmar que Clarín tendía hacia las formas breves hay que hacer, obviamente, una excepción: *La Regenta*. Escribía Azorín en 1917:

Prolijidad, profusión hay en *La Regenta*. Escrita en la época del naturalismo a lo Zola, el autor siente la sugestión del tipo compacto y formidable de novela creado por Zola. La extensión era señal de fuerza. Más tarde, Clarín nos demostró que la fuerza es la visión clara, limpia y sobria de las cosas. ¡Qué maravilla *Su único hijo!*¹

¹ Clarín, *Páginas escogidas*, prólogo de Azorín (1917), 195.

Pero, con la venia de Flaubert y de Clarín, no hay más remedio que repetir un tópico: todo es relativo en este mundo. Comparada con *Madame Bovary*, puede *La Regenta* considerarse prolija; comparada con *Lo prohibido* o con *Fortunata y Jacinta*, allá se va una con otras; y comparada con algunas novelas de Zola, debe notarse que Clarín en *La Regenta* jamás incurre en aquellas descripciones casi catalogales tan del gusto del novelista francés: mercados en *Le ventre de Paris*, botánica en *La faute de l'abbé Mouret*, artículos de almacén en *Au bonheur des dames*, etc. Por otra parte ¿qué tiene que hacer la visión clara, limpia y sobria de las cosas con la extensión de una novela? Cervantes ve las cosas con claridad, limpidez y sobriedad maravillosas a lo largo de las mil y pico páginas del *Quijote*.

Con irónica modestia, Alas llamaba a *La Regenta* "novelón" y a *Su único hijo* "novelucho".² No parece que estimase la extensión como señal de fuerza, y bien lamentó que *La Regenta* hubiese de ocupar dos tomos. Mientras terminaba el novelón, acusaba casi como único defecto de *Lo prohibido* su longitud (dos tomos), y poco después registraba como desventaja para *Fortunata y Jacinta* su longitud todavía mayor (cuatro tomos). La extensión de *La Regenta* no es creíble que responda a complacencia, "tour de force" ni influjo de Zola, sino al hecho de que en esa novela se había propuesto el escritor exponer todo un mundo socialmente completo en torno a dos almas individualmente complejas; y si, aparte esta necesidad intrínseca, hubiese que invocar algún estímulo ajeno, convendría pensar más bien en la contaminación —consciente o no— de las dos novelas mayores de Flaubert: *Madame Bovary* y *L'éducation sentimentale*.

Su único hijo (que no es ni clara, ni límpida ni sobria, y lo digo en homenaje a la oscuridad, lo innombrable y el misterio) resulta una novela mucho más económica que *La Regenta*; pero es que en *Su único hijo* el autor prefirió concentrar la atención en el mundo individual, haciendo más somero el dibujo del entorno;

² "Se ha publicado el II tomo de mi novelón" (Carta de Oviedo, 3-VII-1885); "acabar por fin *Su único hijo*, especie de novelucho escrito a tirones" (Carta de Oviedo, 17-VI-1891), en *Cartas a Galdós*, presentadas por Soledad Ortega (1964), pp. 234 y 260.

e incluso los individuos son aquí menos complicados que en *La Regenta*: Bonifacio Reyes va para santo y Emma Valcárcel viene del mismísimo infierno. *Su único hijo*, pudiera decirse, es una melodía; *La Regenta*, una sinfonía.

Clarín, pues, construye esa novela de grandes dimensiones que es *La Regenta*, pero apenas la ha escrito, vuelve a su tendencia inicial, demostrada ya en relatos anteriores. Y a ese retorno le lleva no sólo su ingénita preferencia por la forma breve, sino el movimiento general de la novelística de su época, que, después de la cumbre de *Fortunata y Jacinta*, no hará sino ir moderando el tamaño de las novelas. En el último decenio del siglo se impone la novela de sucintas proporciones: *Tristana*, *Misericordia*, *Dulce y sabrosa*... Es lo que un personaje de un cuento de Clarín llama el "crack" de la novela larga,³ cuya principal razón sería, creo yo, el paso desde la intención naturalista de estudiar el ambiente a través de los tipos medios al propósito de enfocar la atención en los caracteres extremos o excepcionales, cada vez más aislados de las masas. Escritores como Daudet y Bourget, Wilde y D'Annunzio, Huysmans y Maupassant rehúyen los vastos conjuntos sinfónicos y escogen la concisión y la elipsis.

Ocurre también que, en ese nuevo clima de espiritualismo ético-psicológico, cobran mayor vigencia, se invisten de nuevos caracteres, o sencillamente nacen, especies de literatura como la novela-corta, el cuento literario de signo novelístico más que fabulístico, la breve "impresión", el artículo o el ensayo en forma fictiva y el poema en prosa. Clarín, de nuevo, no sigue aquí una moda: más bien coopera decisivamente a la forja de esas especies, y cuando las ve propagarse, reconoce que siempre había tendido hacia ellas. Es algo que viene determinado por lo que sucede con su imagen del mundo: espiritualista en principio, asimila parcial y provechosamente la estética naturalista y algunos elementos de la analítica positiva, pero incrementa el anti-

³ "El 'crack' de la 'novela larga' le tiene loco de contento. Sus principales antiguos enemigos, son 'novelistas largos'. (Él escribe cuentos)" ("González Bribón", *Cuentos*, 270).

guo trascendentalismo alzándolo a otro nivel y desde nuevos postulados en sus últimos años.

Clarín encuentra injusto que se estime inferior a la novela el género de las narraciones cortas (*Campaña*, 187) y señala en 1892 “la moda del cuento, que se ha extendido por toda la prensa madrileña”, declarando que el cuento no es más difícil ni menos que la novela: “es otra cosa”. Deplora allí mismo que en España no se usen más que dos palabras (cuento, novela), mientras “en otros países, como en Francia, v. gr., tienen *roman*, *conte*, *nouvelle* u otras equivalentes. Y, sin embargo, el cuento y la *nouvelle* no son lo mismo” (*Palique*, 93-95).

Mariano Baquero Goyanes, que estudió para el siglo XIX el cuento en sus relaciones y diferencias con la novela, la novela-corta y la poesía, lamentaba con razón que Clarín no hubiese intentado una definición de la novela-corta y del cuento, y él mismo, aunque hacía precisiones muy razonables, optaba por abarcar bajo el nombre de “cuentos” también las “novelas cortas”, apoyándose en que Alas llamaba indistintamente “cuentos” a los que pueden considerarse tales y a los que hoy llamaríamos “novelas cortas”.⁴

En temprano y lúcido ensayo sobre las novelas-cortas de Clarín, Ricardo Gullón trató de precisar los rasgos de este género en su diferencia respecto a la novela (menor espesor aunque no menor densidad, reflejo de “una parte del mundo”, “tempo” más rápido, construcción más concentrada o menos laxa) y en su diferencia respecto al cuento (menor sencillez y menor brevedad, transformación del suceso o del trozo de vida, distinto “tono”), estimando como novelas-cortas las incluidas en el volumen *Pipá* a

⁴ Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX* (1949), 119-121. El mismo Baquero ha ponderado después cuánto más preciso hubiera sido designar y comprender como *cuentos largos* (denominación usada a veces por Emilia Pardo Bazán) las novelas-cortas, ya que éstas, estructural y técnicamente, están más cerca del cuento que de la novela; y como *cuentos largos* considera Baquero “Pipá”, “Avecilla”, “Las dos cajas”, “Doña Berta” y “El Señor” explícitamente, y por implicación o aproximadamente “El hombre de los estrenos”, “Cuervo”, “Superchería” y “El cura de Vericueto”, o sea, en total, unos nueve relatos (“Los ‘cuentos largos’ de Clarín”, 1981, 68-71).

excepción de "Mi entierro" y "El hombre de los estrenos" (siete, por tanto), más "Doña Berta" y "Superchería" (pero no "Cuervo"), "El Señor" (a la que apreciaba como "quizá la mejor novela-corta de Alas") y "El cura de Vericuetto": en total, pues, once.⁵

Posteriormente, Laura de los Ríos, en su libro acerca de la narrativa breve de Clarín, estudió como "novelas cortas" o "novelitas": "Pipá", "Avecilla", "Doña Berta", "Cuervo" y "Superchería", aunque reconocía también como tal a "Zurita", y hablaba de "seis o siete 'novelas cortas' del autor", previa la advertencia de que "los límites entre el cuento y la novela corta son necesariamente imprecisos" y que Clarín "llama a todas sus narraciones breves, relativamente breves, con el nombre genérico de 'cuentos'".⁶

Esto último no es cierto del todo. El primer libro de relatos publicado por Clarín, *Pipá* (1886), figura invariablemente en las listas de "Obras de Leopoldo Alas, Clarín" que acompañan a todos sus libros posteriores, del siguiente modo: *Pipá* (*novelas cortas*). Por otro lado, el volumen *Doña Berta. Cuervo. Superchería*, aunque aparezca en esas listas sin ninguna especificación, era para Clarín una colección, o un trío, de novelas-cortas, como lo manifiesta a Galdós en una misiva del 17 de junio de 1891: "Por otoño publicaré *Doña Berta*, una *nouvelle* que me está publicando la Ilustración Española y que creo que es de lo que me ha salido menos malo. Irá con otras dos o tres".⁷ Los restantes volúmenes de relatos que Clarín publicó eran para él, en cambio, expresa o tácitamente, colecciones de cuentos: *El Señor y lo demás, son cuentos* (1893), *Cuentos morales* (1896) y *El gallo de Sócrates* (1901), a los que hay que añadir los reunidos póstuma-

⁵ Ricardo Gullón, "Las novelas-cortas de Clarín" (1952). Cito por la reproducción, casi íntegra, de ese texto en Iris Zavala (ed.), *Romanticismo y realismo*, Barcelona, Crítica, 1982, pp. 602-607 (F. Rico, ed., *Historia y crítica de la literatura española*, 5).

⁶ Laura de los Ríos de García Lorca, *Los cuentos de Clarín, Proyección de una vida* (1965), 10-11. Llama *relatos* a todas las narraciones breves Carolyn Richmond, en Leopoldo Alas "Clarín", *Treinta relatos* (1983), 11.

⁷ *Cartas a Galdós*, 260.

mente bajo el título del primero de ellos: *Doctor Sutilis* (*Cuentos*).

Lo que digo no significa que Clarín empezase escribiendo novelas-cortas para derivar después hacia el cuento, ya que desde temprano había dado a luz en periódicos o revistas algunos cuentos (el primero de ellos parece ser el titulado "Estilicón", de 1876, *Preludios*, 72) y había intercalado unos pocos en libros de crítica (*Solos*, 1881, y *Sermón*, 1885), anteriores a la edición de *Pipá*. Significa que, como libros, publicó antes los dos tomos de novelas cortas que los tres de cuentos. Y, si se recuerda que *Su único hijo* aparece en 1891, la comprobación es clara: entre 1881 y 1891 se encuentran formas narrativas amplias (dos novelas y dos series de "novelas cortas"); de 1891 a 1901 se hacen muy frecuentes las formas breves (ninguna novela y, en cambio, tres tomos de cuentos). Clarín va abandonando, pues, con el tiempo, la narrativa sinfónica (panorámica, social, ambiental) y privilegiando la melódica (compromida, personal, moral).

Dejo aquí fuera de consideración *Doctor Sutilis*, libro no preparado por Leopoldo Alas, para referirme sólo a aquellos que él concibió y dispuso como tales libros.⁸

⁸ El volumen *Doctor Sutilis* (*Cuentos*), tomo III de las *Obras completas* (Madrid. Renacimiento, 1916), recoge 27 relatos, más los fragmentos novelescos titulados "Sinfonía de dos novelas (Su único hijo.—Una medianía)". El relato primero, "Doctor Sutilis", es de 1878. Los cinco que siguen, figuran en *Solos* (1881). El séptimo, "Doctor Angelicus", se publicó en revista en 1881. Los tres siguientes habían sido recogidos en *Sermón* (1885). Del once al catorce, ignoro la data (para el once, "Novela realista", Laura de los Ríos da la fecha de publicación en un almanaque asturiano: 1892). "Diálogo edificante" y "Un candidato" habíanse publicado en *Madrid Cómico*, en 1893, y fueron recogidos en *Palique* (1894). El número diecisiete, "La contribución", y el veintisiete, "Jorge", figuraban ya en *Siglo pasado* (1901). De los nueve restantes no puedo dar la procedencia (excepto "El viejo y la niña", que se publicó en 1899, según C. Richmond, *Treinta relatos*, 1983, 445).—Si la colección, a lo que se ve, comprende narraciones de muy distantes fechas (entre 1878 y 1901), en la materia residual de que se compone cabe destacar cinco unidades de alta calidad: "El filósofo y la vengadora", "El Rana", "Manín de Pepa José" y "El viejo y la niña"; esto sin considerar los cuentos publicados ya en *Solos*, *Sermón*, *Palique* y *Siglo*, entre los cuales los hay muy justamente celebrados: "La mosca sabia", "El doctor Pértinax", "El diablo en Semana Santa" (*Solos*); "Don Ermeguncio o la vocación" (*Sermón*) y "Jorge" (*Siglo*).—Más de la mitad

En el primero, *Pipá*, se recogen nueve relatos: cinco extensos y cuatro mucho más breves. Aunque la extensión no es dato determinante para distinguir una novela-corta de un cuento, es premisa indispensable para llegar a semejante determinación, pues un relato de 15 ó 20 páginas es improbable que se estime como novela-corta, pero uno de alrededor de 50 podría estimarse tal... si cumple otras condiciones. Yo diría que "Pipá", "Zurita", "Ave-cilla" y "Las dos cajas" son novelas-cortas, mientras que "Bustamante" el otro de los cinco relatos más extensos, no lo es. En aquellos cuatro la extensión se siente como justificada por las necesidades del desarrollo de la acción y la exposición del carácter del personaje; "Bustamante" (semblanza del provinciano que trata de medrar en la corte desde la prensa satírica y festiva, resultando el bobo y el pagano de los literatos juerguistas de "El Bisturí") podría haberse reducido, sin perjuicio del retrato, a las medidas de una narración más breve y muy parecida, como "El hombre de los estrenos" (caricatura del chiflado provinciano que no se pierde estreno en Madrid, hace amistad con el crítico de teatros y termina componiendo un drama naturalista que debería tener "olor local... a alcantarilla").

La cantidad de páginas no sirve en "Bustamante" para revelar más hondamente un proceso, la reacción ante una experiencia intensa ni los presagios y vestigios de ésta en el sujeto, sino sólo para pintar con más variedad el ambiente. Por el contrario, en "Pipá" la evocación del carácter y el pasado del pillete parece requerida para comprender la extraordinaria experiencia de su entrada en un mundo aristocrático una noche de carnaval, su deslumbramiento junto a la niña que pedía una máscara, su retorno al mundo mísero de los marginados y su espeluznante final,

de los relatos de *Doctor Sutilis* son de observación psicológica y social, de un costumbrismo actual; y un tercio del conjunto muestra a las claras su coherencia temática con el mundo español de los años 90. La relación entre hombre y mujer desde el punto de vista de la infidelidad de la hembra o de su sensualidad fácil, aparece en numerosos relatos: "Doctor Sutilis", "La mosca sabia", "El diablo en Semana Santa", "Doctor Angelicus", "Novela realista", "El filósofo y la vengadora", "Medalla de perro chico", "Album-abanico", "Doble vía", "El viejo y la niña" (y en "La perfecta casada" se halla el contrarretro de tal fragilidad: una casada tan perfecta que el marido se mata porque no puede aguantarla).

carbonizado en medio de los excesos de una orgía. En "Zurita" la candidez del idealista requiere su contraste con los cambios de la filosofía de su maestro desde el krausismo al positivismo y con los riesgos repetidos de caer en las redes de la sensualidad ordinaria o del matrimonio de conveniencia. En "Avecilla", la ingenuidad del probo empleado y de su mujer e hija pide una descripción de habitualidades que acentúe el choque sufrido en la barraca de la feria al ser escogido para tocar la pantorrilla de la mujer gorda, y mida las repercusiones del grosero incidente en su conciencia. Y de "Las dos cajas" hablaré en seguida con más detenimiento.

Los demás relatos del volumen *Pipá* son cuentos literarios: "Un documento", del que hablo después; "Amor' è furbo", intriga de sensualidad y engaño, en tesitura bufa, a la manera de ciertos relatos de Boccaccio y de Ariosto; y "Mi entierro", discurso de un loco que ha asistido a su propio velatorio y sepelio, reiterando la anécdota del "muérete y verás".

Un dato que refuerza la impresión de novelas-cortas que transmiten los relatos que como tales he distinguido es la división gráfica en capítulos numerados en romanos: "Pipá" y "Zurita" tienen siete capítulos; "Avecilla", dos, y "Las dos cajas", nueve. "Bustamante", en cambio, carece de capítulos. Aunque parezca un recurso íneramente externo, caracteriza a muchas novelas-cortas modernas, y creo que responde a la forma interior de éstas, un esquema intensificador, que el cuento, más unitario e instantáneo, no necesita.

Antes de seguir adelante, esbozaré lo constitutivo de uno y otro género de narración breve, apoyándome en teorías de diversos críticos, alemanes en su mayoría.⁹

⁹ He consultado principalmente: Benno von Wiese, *Novelle*, Stuttgart, Metzler, 1963; Josef Kunz (ed.), *Novelle*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968 (y, dentro de esta recopilación de estudios de diversos críticos alemanes, los de G. Lukács, B. Bruch, A. Jolles, H. Pongs, R. Petsch, J. Klein, F. Martini); Erna Brandenberger, *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*, Madrid, Editora Nacional, 1973; Gerald Prince, *A Grammar of Stories*, The Hague, Mouton, 1973; Judith Leibowitz, *Narrative Purpose in the Novella*, The Hague, Mouton, 1974. Para

La norma de la *novela-corta* pudiera designarse, a mi parecer, como una norma de *realce intensivo*. Pensando en Boccaccio y sus sucesores, en Cervantes, pero sobre todo en autores modernos como Goethe y Kleist, Mérimée, Flaubert, Bourget o Maupassant, Chejov, James, Faulkner, Thomas Mann y otros (en España, Pérez de Ayala, o Francisco Ayala, por ejemplo), la novela-corta podría describirse como el relato (más extenso que el cuento en dimensión textual) que suele presentar estos rasgos: un suceso notable y memorable; un tema puesto de relieve a través de "motivos" que lo van marcando; un punto culminante o giro decisivo que ilumina lo anterior y lo ulterior en el destino de un personaje, cuyo proceso queda apuntado en unas etapas o estaciones; a menudo cobra función radiante un objeto-símbolo (como el halcón en la novela de Boccaccio sobre Federigo degli Alberighi, *Decamerone*, V, ix, o "La cabeza del cordero" en el relato de Francisco Ayala así titulado); la estructura de la novela-corta es repetitiva, y su composición concentrada le infunde una calidad dramática.

Suceso notable (o "acontecimiento clave", como lo llama Ricardo Gullón), motivos, punto crucial o momento crítico, selección de etapas, símbolo radiante, estructura repetitiva, concentración dramática: el común denominador de todo ello sería el concepto de *realce intensivo*.

La norma del *cuento*, en cambio, podría denominarse *unidad partitiva*. El cuento refiere un suceso o estado cuyas circunstancias y contrastes de valores representan la realidad social, o la iluminan moralmente, o (en el caso del cuento tradicional) la suplantán por un orden ético no históricamente determinado. Se distingue el cuento por la brevedad; la tendencia a la unidad (de lugar, tiempo, acción, personaje); la concentración en algún elemento dominante que provoque un efecto único (con frecuencia, un objeto-símbolo o una palabra-clave); y la suficiente capa-

esta última autora el método de la novela es la *elaboración*; el de la novela-corta, la *compresión*; el del cuento, la *limitación*. Util también es el libro del narrador y crítico Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, Marymar, 1979.

cidad para excitar desde un principio la atención del lector y sostenerla hasta el fin. El carácter partitivo consiste en que el cuento (me refiero sobre todo al cuento literario moderno) quiere revelar sólo en una parte la totalidad a la que alude.

Inútil añadir que hablo de *normas*, o sea, de unos principios regulativos a los que suelen ajustarse estos distintos tipos de relatos; principios que a su vez sólo han podido reconocerse a partir de la observación de los relatos mismos según se han dado concretamente en la historia. Son normas orientadoras, y nada más. La imaginación del buen artista es, siempre, libre.

Como ejemplos, tomo del primer volumen de narrativa menor de Clarín "Las dos cajas", novela-corta, y "Un documento", cuento.

"Las dos cajas" (fechado en Madrid, junio de 1883) es la historia de un músico, Ventura, que de genio en potencia, aplaudido como concertista en la capital, desciende a violinista de un café provinciano, teniendo que asistir al distanciamiento de su mujer, cortejada por un alférez que se prenda de ella bajo los efectos de la música del desgraciado, y a la muerte de su único hijo, sobre cuyo ataúd entierra la caja del violín, rotas ya sus cuerdas.

El suceso insólito, aquí íntimamente ligado al objeto-símbolo (el violín), es el entierro de este instrumento, en su caja negra, sobre el ataúd del niño, azul con chapas de metal blanco, y da título a la novela: las dos cajas. El tema —fracaso de un hombre paralelamente como artista, que aspiraba a hacer vivir al violín transmitiendo a la música una sinceridad nueva, y como esposo y padre— se va realzando a través de unos motivos repetidos: esa música, sincera y natural, superior a la de los técnicos hábiles (i, ii, iii, iv, v), el amor igualmente sincero y duradero a la mujer y al hijo, frente al desamor creciente de aquélla y el malogro de éste (v, vi, vii, viii). El giro decisivo se produce en dos fases: la primera, cuando el violinista pierde su fe en la música nueva que soñaba crear y, para pagar los sacrificios de su padre y defender el sustento de su nueva familia, pierde el amor propio, firma contratos utilitarios, se adapta a la técnica de sus émulos y abandona la capital para ir a tocar en un café de provincia (iv); la segunda, cuando, emprendido ya el camino cuesta

abajo pero confiando en que el amor familiar le redimiera de su fracaso como artista, descubre Ventura que aquella música que tanto persiguió y que al fin parece vibrar en su instrumento, facilita el mudo idilio entre su mujer y el oficial enamorado, conduciéndole a su derrota humana (vii).

El carácter del protagonista no se explica a través de detenidas consideraciones del narrador, sino por manera escénica, en situaciones escogidas: ante los apremios económicos de su padre (i, ii), en sus monólogos en el jardín a la luz de la luna (iii), por las opiniones de la gente (iv), en las escenas y diálogos del café (v-vii), ante la muerte del hijo (viii) y en su decisión final, que al guarda del cementerio le parece una locura, pero Ventura dice: "No tema usted; no estoy loco". Se da, sobre todo, un contrapunto entre las voces externas de la opinión y la voz íntima de ese sujeto que se siente aislado en su anhelo irrealizable.

La estructura es repetitiva: el proceso de genio potencial a medianía efectiva (i-iv) reitérase en un segundo proceso de esposo y padre feliz a marido engañado y padre sin hijo (iv-ix): muertas las dos ilusiones, la del artista y la del hombre, no es locura sino lúcido reconocimiento del fracaso enterrar sobre la caja del niño muerto la caja del violín deshecho. Y, en fin, la composición es concentrada por la ya aludida selección de las fases, etapas y escenas en dirección nunca digresiva hacia el desenlace. (Si en una caja vacía simbolizó la mitología la esperanza, aquí la desesperanza se simboliza en esas dos cajas que sólo contienen materia sin alma: un pequeño cadáver y un violín con las cuerdas quebradas). La poesía del corazón ha sido aplastada por la prosa de la vida vulgar: de portento a imbécil, de artista a burgués, de creador a ejecutante; en el café "Iris" solloza el violín de Ventura mientras los baturros piden jotas y suenan cucharillas, patadas, toses y voces. La música y el amor, para el polvo.

Como cuento literario he escogido "Un documento" porque no es del tipo que pudiéramos llamar "fabulístico" (argumental, cerrado, parabólico, al modo tradicional), sino un cuento "novelístico" (situacional, abierto, realista) y porque su tamaño (36 pá-

ginas en la edición príncipe; "Las dos cajas" contaba 52) podría hacer dudar de si se trata de un cuento o de una novela-corta.¹⁰

Una dama aventurera, la duquesa Cristina, hastiada de amóríos escandalosos, absorbida por lecturas místicas y ansiosa de espiritualidad, busca un amor puro y cree hallarlo en el joven escritor Fernando Flores, que siempre la ha admirado en silencio desde el "paseo" del Circo Price. Pero escritor y dama se deslizan hacia el amor carnal, tras leve resistencia de ella, y al fin, Fernando, curioso más que enamorado, toma la aventura como un "documento" para escribir una novela naturalista, que le envía a la duquesa al cabo de un año. Léela Cristina, comprueba que sirvió a su amante como objeto de estudio, y tras elogiar en una carta aquella obra maestra, le llama "plebeyo miserable". Mientras los lectores alaban la obra pensando que semejante tipo de mujer sólo existiría en la imaginación del novelista, éste responde a la censura con una sonrisa amarga: existía, "era la que se había vengado de muchas injurias llamándole plebeyo".

¹⁰ He expuesto la diferencia entre lo que denomino cuento *fabulístico* y lo que llamo cuento *novelístico* en las páginas 53-55 y 58-60 de mi "Introducción" a Miguel Delibes, *La mortaja*, Madrid, Cátedra, 1984. En breves términos: El cuento *fabulístico* (que es el tradicional, aunque experimente renovaciones en nuestros tiempos) transfigura el mundo en mito, ejemplo, maravilla o fantasía; expone una trama, por breve que sea, a través de la cual se logra trascender la realidad comunicando al lector un reconocimiento, una iluminación, una interpretación; y en él lo que más importa es la buena trama, el choque moral, el humor, el vuelo imaginativo y los primorosos efectos. En cambio, el cuento *novelístico* (que es el cuento moderno a partir de 1880 aproximadamente; Clarín es uno de sus creadores) configura algo de un mundo (*una parte* de mundo) como impresión, fragmento, escena o testimonio; expone un mínimo de trama, si así puede llamarse, a través de la cual se alcanza una comprensión de la realidad, transmitiendo al lector la imagen de un retorno, una repetición, una abertura indefinida o una permanencia dentro del estado inicial; y en él lo que importa más es el reconocimiento de lo acostumbrado, la identificación con los personajes y la ampliación y refuerzo de nuestra capacidad de simpatía. Si llamo *fabulístico* al primer tipo es porque se aproxima a la *fábula* (conseja, parábola, apólogo, alegoría, milagro, leyenda, enigma, fantasía, maravilla), y si llamo *novelístico* al segundo tipo es porque se aproxima a la *novela* moderna, de la que viene a ser una sinécdoque (la parte por el todo), de donde su carácter partitivo (o participativo).

El relato se ofrece, así, como un pedazo de vida, que, a diferencia de la gran novela naturalista definida en tales términos, resulta por voluntad de su autor un pedazo pequeño, aunque suficiente. Hay en el relato unidad de lugar: tras el sumario narrativo de las contemplaciones mudas del modesto escritor, se plantean en forma de sumario escénico las miradas de correspondencia entre la dama y el galán, con nuevo sumario narrativo destinado a evocar la costumbre de aquélla de notar sin corresponderlas esas miradas del "joven del Circo", y su creciente curiosidad hasta devolvérselas provocando en él entusiasmo indecible. Pausa. A la salida, Cristina da a entender a Fernando su interés. Pausa. Escena monologal de Fernando antes de dormirse, reflexionando sobre sus sentimientos y sobre el alcance posible de la aventura. Pausa. Escena monologal, paralela, de Cristina en su lecho, entreviendo el amor espiritual que busca. Y, sin pausa gráfica alguna, viene en forma sumaria e indirecta la relación del primer encuentro en un coche de alquiler y del trato sucesivo en temperatura de amor platónico, hasta que Fernando asedia a Cristina, cede ella, viven la aventura, se llena él de temores económicos y de clase, y decide aprovechar el "documento" y dejar a la mujer, poniéndose a escribir la novela que, pasado un año, le envía. Todo ello, referido en pocas páginas, con reflexiones frecuentes de Fernando (casi todas en estilo indirecto libre) y sin un solo trozo dialogal.

El tiempo que aparece más en relieve es el de la correspondencia de la mirada por parte de la mujer, cierta tarde en el Circo, y lo demás son sumarios alrededor de ese punto: hacia atrás (costumbre) y hacia adelante (consumación y desenlace de la aventura). Este mismo bosquejo del tiempo muestra la unidad de acción: una aventura de amor; y de personaje: la pareja (hay poquísimas figuras secundarias, sólo aludidas).

El elemento que provoca un efecto único sería la falta de correspondencia social, superada por la curiosidad de la duquesa y del oscuro escritor mediante una relación que, orientada hacia fines opuestos (amor espiritual en ella, experiencia erótica en él) devuelve a los dos a su lugar social, incrementando la distancia (aristócrata y plebeyo). La atención del lector queda acaparada desde el principio (una duquesa casquivana ha entrado en crisis

mística), es alimentada a través del relato por el juego de las miradas y el paso del amor espiritual al carnal, y llevada a su remate con las cartas de retirada del galán y de venganza de la dama.

El sentido partitivo o sinecdóquico del relato me parece fuera de duda: la parte (esa aventura) alude al todo y lo sintomatiza y significa: es como un corte en el tejido de la sociedad madrileña de los años 80, un retal de su tapiz completo (el cuento está fechado en Madrid, junio de 1882).

Si temáticamente "Las dos cajas" era el entierro del romanticismo auténtico (busca de una música nueva: aspiración a lo desconocido, a lo infinito) herido de desilusión, vencido por la prosa, "Un documento" es el previsible y opaco triunfo de la prosa sobre la ilusión seudorromántica: la viciada aristócrata encaprichada con tardíos idealismos; el joven escritor burgués a caza de documentos naturalistas; coincidencia de ambos en una ética falseada.

Sobre la proximidad de "Un documento" y de "Las dos cajas" a la problemática de *La Regenta* han hecho comentarios muy pertinentes, desde distintos ángulos, Francisco García Sarría, Antonio Ramos-Gascón y Carolyn Richmond.¹¹ La gran novela es, sin embargo, más afirmativa —a pesar de su tristeza— que esos relatos, mezquino en su asunto el uno, desconsolador el otro. Hay mezquindad en *Vetusta*, pero artísticamente alumbrada por la gracia de la sátira; y hay desconsuelo en Ana Ozores, pero sin el despecho de la vana Cristina ni el apocamiento del lloroso Ventura.

De los tres modos que la obra toda de Leopoldo Alas revela como dominantes —el satírico de la degradación ridícula, el pagnérgico o lírico de la exaltación emotiva, y el crítico-poético de la

¹¹ F. García Sarría, *Clarín o la herejía amorosa* (1975), 89-93 (sobre "Las dos cajas"). A. Ramos-Gascón, "Introducción" a la ed. cit. de *Pipá* (1976), 82-83 (sobre "Un documento") y 92-95 (sobre "Las dos cajas"). Carolyn Richmond, "Un documento (vivo, literario y crítico). Análisis de un cuento de Clarín" (1982); y "Las dos cajas de Clarín y otras dos de Marsillach. Una fuente literaria desconocida" (*Hispanic Review*, 52, 1984). Sergio Beser ha examinado sagazmente los nexos temáticos y compositivos entre los relatos cortos de Clarín y su primera gran novela, en *Clarín y "La Regenta"* (1982), 26-38.

comprensión penetrante de la realidad— los que signan el volumen *Pipá* son el primero, en su vertiente cómica, y el tercero (atestiguado en “Las dos cajas” y “Un documento”); el modo lírico está representado únicamente por el relato “Pipá”. Son los años de crítica combativa y de mayor abertura al naturalismo. Éste, sin embargo, opera más como un tema que como una técnica. Técnicamente, influye en el desenlace de “Pipá”, en “Avecilla” y, sobre todo, en “Las dos cajas”; como tema está presente en “Un documento”, “El hombre de los estrenos” y “Zurita” (oleada de positivismo que deja inerte al krausista candoroso). Y otro indicio del realismo acentuado en esos años es que sólo dos relatos sean fabulísticos: “Amor’ è furbo” (enredo entretenido) y “Mi entierro” (maravilloso). En los demás brinda Clarín al lector casos, impresiones, fragmentos, escenas, testimonios, lo que uno de nuestros más distinguidos cuentistas, Medardo Fraile, ha llamado “cuentos de verdad”: aquellos que se acercan, más que a lo sobrehumano, casual o milagroso, “a la confidencia fugaz, angustiosa o ilusionada [...], al ser del hombre, al último reducto humano de esperanza o protesta, a la euforia o frustración colectiva, al momento raro pero real”.¹²

El siguiente libro de relatos de Clarín es *Doña Berta. Cuervo. Superchería* (1892), integrado por estas tres novelas-cortas o *nouvelles* cuyos temas fundamentales son el amor, la muerte y el conocimiento. Parecen corresponder, de lejos, al modelo de los *Trois contes* de Flaubert (1877), libro que Clarín admiraba mucho, en especial “Un coeur simple”, del que hay claras resonancias en “Doña Berta” (y alguna resonancia parcial de *Une vie* [1883], de Maupassant, según indicó Phyllis Boring).¹³

Es probable que Alas, al publicar su tríptico, quisiera hacer sus “tres cuentos” ejemplares. Ni “Saint Julien” ni “Hérodiad” podían ser objeto de su emulación, pues Clarín nunca se sintió atraído por la evocación de épocas lejanas, salvo en el cuento “Vario” (la Roma de Augusto). Pero “Un coeur simple”, que

¹² Medardo Fraile, *Cuentos de verdad*, Madrid, Editora Nacional, 1964, p. xiii.

¹³ Phyllis Boring, “Some Reflections on Clarín’s *Doña Berta*” (1969), 322-325.

figura en primer lugar en el libro de Flaubert, como "Doña Berta" en el de Clarín, me parece el modelo —tamizado, diversificado— de ésta.

Hay en los dos relatos, notables puntos de tangencia. Un lugar apartado del mundo: Pont-l'Éveque; Susacasa. La pareja señora-criada: Mme. Aubain y Félicité; doña Berta y Sabel. Una aventura juvenil malograda: Felicité y Théodore; Berta y el capitán cristino. Obsesivo cariño de una mujer a un joven muerto: Félicité a su sobrino Victor; doña Berta al hijo del que sus hermanos la arrancaron. Un animal acompaña fielmente a la protagonista, sorda en ambos casos: el loro a Félicité, el gato a doña Berta. La protagonista sufre un accidente: Félicité, llevando el pájaro muerto a Honfleur para que lo disequen, está a punto de ser atropellada por una diligencia, y el conductor, al desviar los caballos cuando van ya a rozarla, le da un latigazo que la hace caer sin sentido; doña Berta, aturdida por las calles de la capital (y aquí es donde prevalece el recuerdo de Maupassant), es arrollada por un tranvía. Otros detalles confirmarían la hipótesis: Félicité a los cincuenta años parecía "une femme en bois" (cap. i), y Berta, que envejeció de prisa, "comenzó a vivir la vida de la corteza de un roble seco" (iv) al quedar sola. Repasando las prendas de una hija difunta, los ojos de Mme. Aubain y los de su criada "s'emplirent de larmes" y ambas "s'etreignirent, satisfaisant leur douleur dans un baiser qui les égalisait" (iii); al despedirse doña Berta de Sabelona para seguir en Madrid el rastro de su hijo muerto, las dos, "que habían callado tanto [...] sintieron una infinita ternura y gran desfallecimiento: rompieron a llorar, y lloraron largo rato abrazadas" (vii). Cinco capitulillos forman el relato de Flaubert y once el de Clarín, que, sin embargo, no es mucho más extenso. Y en las sucintas proporciones del "conte" o la "nouvelle", se expone en ambos casos toda una vida, de manera más sumaria y lineal allí, más escénica y retrospectiva aquí.

La protagonista de Flaubert —la criada— expresa la simplicidad santa, ignorante de su propio mérito; la de Clarín —la señora— simboliza la víctima de la represión de una familia hidalga que, al declinar la edad, trata de recobrar la memoria y el honor de su hijo, sacrificando para ello todos sus bienes y la propia vida. Estas diferencias no impiden reconocer en ambas

narraciones el homenaje a la bondad de una mujer olvidada en el seno doméstico de la intrahistoria. Pero Alas, además, ha trazado en la suya la elegía del romanticismo.¹⁴

Nada falta en "Doña Berta" de cuanto normalmente constituye el género novela-corta: el acontecimiento singular notable plasmado en el objeto-símbolo (esfuerzo de la anciana por adquirir un cuadro que contiene la supuesta imagen del hijo perdido y, en ella, la presunta imagen del perdido esposo, muertos ambos en el campo de batalla); el tema (rescate del amor a costa de cualquier sacrificio) subrayado por "motivos" que lo van marcando (el cuadro y los retratos; la deuda; la muerte del padre y la del hijo en idénticas circunstancias y fechas muy distantes; la muerte física de la esposa-madre que reitera brutalmente —del campo a la urbe, del limbo idílico al laberinto inhumano— la muerte moral a que como esposa y como madre había sido sometida en vida por el no-retorno del novio y por el despojo del fruto de su único amor); la manifestación del desarrollo del personaje a través del sumario de su pasado de represión (i-v), momento crítico de la revelación de su amor maternal (vi) y narración más bien escénica del desenlace (vii-xi); la estructura repetitiva (sostenida por los "motivos" ya indicados), y la concentración, puesto que en poco más de cien páginas se avista toda una vida en sus momentos cimeros.

"Doña Berta" es un relato lírico. En él, Clarín hace pasar a la protagonista desde el romanticismo de su juventud —inconsciente, irresponsable—, a través de la frustración de su vida, impuesta por el fanatismo de los hermanos, hasta el romanticismo de su vejez —consciente, responsable, iluminado por el choque con la realidad, que acaba derrotándola pero sin poder apagar el heroísmo de su fe—.

Ya Baquero Goyanes percibía en esta novela el siglo XIX "visto desde la evocación".¹⁵ Cabría decir más bien: el impulso romántico de ese siglo; como ilusión, primero, y frente a la desilusión, después.

¹⁴ Los tres últimos párrafos reproducen casi literalmente un fragmento de mi artículo, en la revista *Quimera*, "De Flaubert a Clarín" (1981).

¹⁵ Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español* (1949), 669.

Aislada en su retiro campesino, doña Berta ha conservado desde su amor juvenil con el capitán cristino hasta su vejez aquel romanticismo de los años 30, sentimental, iluso, extático, del cual viene a alzarla el encuentro con el pintor, amigo y retratista del joven capitán muerto en la guerra, y en ese encuentro toma conciencia "la pobre setentona" (*Berta*, 27) de que lo vivido no fue un sueño, sino una realidad cuyas consecuencias debe ella asumir. Gracias a esta toma de conciencia, a este poder de configurar ahora imaginativamente lo que antes sentía en abstracto, aquel primer romanticismo candoroso se transforma en un romanticismo segundo y profundo, autorreflexivo y crítico, depurado, contrastado. Fracasa doña Berta, pero ha sacrificado al amor su vida, en su calvario último. Arrollada por un tranvía, la abuelita marfileña es contemplada por la gente con más simpatía que lástima: "En pocos minutos se borró la huella de aquel dolor; se restableció el tránsito, desapareció el cadáver, desapareció el tranvía, y el *siniestro* pasó de la calle al Juzgado y a los periódicos. Así acabó la última Rondaliego, doña Berta la de Posadorio" (*Berta*, 104). Y así iba acabando la "poesía" del romanticismo primero y el anhelo de *idealidad en la realidad* del último romanticismo: atropellado y confundido por el rumor maquinal de la urbe moderna, por la indiferencia del vulgo municipal y por la "prosa" de los Juzgados y de los periódicos.

Frente a esta novela modélica, la segunda, "Cuervo", parece heterodoxa. No hay en este relato ningún suceso notable, pero sí un individuo singular: Cuervo, el barredor de la muerte, el colaborador del olvido. El centro de gravedad se habría trasladado así del suceso al carácter. El tema podría condensarse en la identificación de Cuervo y de su compañero Antón con la naturaleza, que, como ellos, "ve pasar la muerte, sin comprenderla, sin profanarla, sin insultarla, sin temerla, como albergándola en su seno, y haciéndola desaparecer cual una hoja seca en un torrente, entre las olas de vida que derrama el sol, que esparce el viento y de que se empapa la tierra..." (*Berta*, 158). Inherencia, pues, de la muerte a la vida, como componente de ésta, no como su extinción. Y este tema sí viene realzado por motivos que se reiteran: la devastadora mortalidad del pueblo de Laguna, cuyo nombre evoca tácitamente la Estigia (i), la polémica sobre las

causas de esa mortalidad entre el higienista don Torcuato Resma, enemigo de la muerte, y don Ángel Cuervo, amigo de ella (ii-v); éste vence a aquél y sigue ejerciendo su papel de alegrador de los duelos (desde el cap. vi, eje de la novela); y en la segunda mitad se varía y corrobora el retrato de Cuervo mediante los aspectos habituales de su actividad: visita a los moribundos y cuidadoso amortajamiento (vii), vela en la última noche del enfermo, con buena provisión de aguardiente y pitillos, saboreando voluptuosamente la propia salud (viii), gratitud de todos a Cuervo por su eficacia en ayudar a olvidar la muerte y por su auxilio a los familiares (ix), habilidades del visitador con las viudas y los huérfanos (x) y, por último, amistad de Cuervo con Antón el Bobo y su compartido disfrute de los entierros (xi). Todo ello acentúa variadamente la idea básica: el destierro del miedo y del dolor ante el hecho de la muerte.

No hay en esta novela momento crítico o culminante porque, en rigor, no hay acción singulativa, sino repetición de los hábitos que configuran un carácter. Y éste, contra la norma de la novela corta, no aparece realizándose por etapas o estaciones, sino explícitamente dibujado por el narrador, como un retrato. La estructura no es repetitiva formalmente: no hay una acción segunda o un hecho posterior que realce variándolo el sentido de una acción primera o un hecho anterior; hay sumario de hábitos (repetición, pues, temática, de contenidos). Y la estructura, aunque parezca condensada (50 páginas, la mitad de "Doña Berta"), no lo es, y prueba de ello es que, al final, hay línea y media de puntos suspensivos que, a mi parecer, no deben entenderse como señal de obra inacabada, sino como signo de que una narración de esta índole, pues consiste en un retrato y los hábitos que componen una fisonomía moral sólo pueden cerrarse con la muerte del retratado, únicamente habría de terminar en la muerte de éste: la muerte, que Cuervo experimenta con deleite mientras es muerte ajena.

Tal novela, que pudiera definirse como "novela-etopeya", se destaca en el volumen por su condición de producto extraño o único. Pero, a pesar de algunos toques humorísticos, no destruye la tonalidad lírica establecida por "Doña Berta". El narrador parece sugestionado por Cuervo y lo exalta en cuanto es una

encarnación de la naturaleza que no conoce la muerte, que la incluye en sí y la anega en vida. Sueño utópico para quien, como Leopoldo Alas, sabe que el temor a la muerte es la raíz del dolor, del conocimiento, de la filosofía.¹⁶

Este poema de la muerte como vida ("Cuervo") figura después del poema del amor hasta la muerte ("Doña Berta") y antes del poema del misterio del vivir: "Superchería". Menos lírico que los otros dos relatos, "Superchería" muestra ejemplarmente el modo de comprensión moral y psicológica que habría de preponderar en las dos últimas colecciones de cuentos de Clarín (*Cuentos morales* y *El gallo de Sócrates*), después de *El Señor*, libro en el que prevalece el modo lírico.

"Superchería" es una novela casi tan extensa como "Doña Berta" y en ella se cumple de nuevo, armoniosamente, la norma del realce.

El suceso memorable consiste en la experiencia del desconfiado intelectual Nicolás Serrano una noche, en el tren, en plena meseta castellana: cree haber visto, por alucinación, a Santa

¹⁶ Ricardo Gullón consideraba "Cuervo" como el estudio de una manía (al modo de "El hombre de los estrenos", en *Pipá*) y lo juzgaba un fracaso porque Clarín "necesitaba sentir por los personajes una corriente de simpatía, que en el caso de *Cuervo* no llegó a experimentar" (art. cit., p. 603). Aunque es comprensible la postura de Gullón, dudo que el autor de este relato no llegara a sentir cierta simpatía o, al menos, cálida curiosidad por el protagonista: la curiosidad o simpatía que puede sentirse hacia quien parece haber solucionado fácilmente el problema que a uno más le tortura. Como representante casi alegórico de la vida natural y universal que, en la plenitud de su inmanencia, redime las muertes individuales, las parciales pérdidas, restableciendo a cada paso la *joie de vivre*, Cuervo había de ser para Leopoldo Alas el tranquilo disolvente de su angustia más honda. Por lo demás, en cuanto novela-corta, "Cuervo" posee una gran originalidad precisamente porque, conservando la apariencia del género, se aleja de la norma en varios aspectos. La interpretación arriba propuesta ("novela-etopeya") se vería auxiliada por lo que observa Todorov a propósito del *retrato*: "La causalité pure domine dans le discours axiomatique (celui du logicien) ou le discours téléologique (souvent celui de l'avocat, de l'orateur politique). En littérature, on trouve une version de la causalité pure dans le genre du *portrait*, ou dans d'autres genres descriptifs, où la suspension du temps est obligatoire (un exemple caractéristique: la nouvelle *Une petite femme* de Kafka)" (Tzvetan Todorov, *Poétique*, París, Seuil, 1973, p. 70).

Teresa, sentada en su compartimento y esfumada de súbito; de un modo en apariencia extraño como ése, contempla luego en Guadalajara a la hipnotista Catalina Porena, que le adivina aquella alucinación a la que el escéptico no dio asentimiento, y, dos años después, vuelve a verla una tarde de primavera por las calles de Madrid.

El tema (obsesión del intelectual por la trascendencia, incredulidad respecto al misterio, y final convencimiento de que la superchería no es el misterio que pueda subyacer a los fenómenos, sino éstos mismos) se pone de relieve a través de motivos de sentido convergente que se van reiterando: al tren entra primero una monja que pronto desaparece (la imaginaria Santa Teresa) y luego una dama de negro (Catalina Porena) a quien el viajero, dormido, no puede ver; en Guadalajara, Serrano rememora el niño que él fue en aquella ciudad y encuentra a un niño, Tomasuccio, hijo de Catalina y de Foligno el hipnotizador, que le habla de su abuelo muerto (de un Dios bueno ausente); hay varias pruebas de adivinación de la hipnotizada, que gradúan el proceso de Serrano desde el rechazo a la duda; hay tres encuentros, como queda dicho, entre Serrano y la Porena (en el tren, en Guadalajara, en Madrid), y el concepto de superchería se traspone de lo sobrenatural a lo perceptible.

El carácter de Nicolás Serrano se da a conocer en momentos elípticamente separados: a la breve historia previa de sus torturas reflexivas sigue el encuentro en el tren; a este encuentro (escena) el sumario narrativo de un estéril verano en Madrid; la estancia en Guadajara, detenidamente escénica en lo que atañe a la velada de los hipnotistas, es tratada con brevedad retrospectiva en las páginas de unas memorias de Serrano, que le hacen aparecer ante el lector más íntimamente trastornado de lo que ante el público y ante el magnetizador estaba dispuesto a conceder; y, por último, la escena del tercer encuentro con Catalina, a dos años de distancia, resalta el desenlace poético (renuncia a todo egoísmo en el amor) y espiritualista (la apariencia es la mayor superchería).

El compás repetitivo y la concentración del relato son evidentes: por ejemplo, la función transitiva del segundo encuentro (el más largo): del primero sólo había sido consciente la mujer,

pues el viajero iba dormido; en el último ambos comprenden su mutua atracción, la imposibilidad moral de consumarla y el poder milagroso que les ha aproximado y que latentemente sostiene sus afinidades (algo muy parecido al desenlace de *L'éducation sentimentale*, donde los enamorados sienten que es ya demasiado tarde para realizar su amor y vuelven a apartar sus caminos, esta vez para siempre); el encuentro intermedio ocurre cuando la mujer está o parece dormida, pero al abrir ella los ojos, Serrano sorprende cómo “llenos de curiosidad y honda simpatía, se clavaban” en los suyos; eran los mismos ojos de Tomasuccio, pero “llenos de idealidad, de poesía, del fuego de pasión pura que no cabe que haya en los ojos de un niño”, y expresaban “el mundo del afecto, de la realidad tranquila” (*Berta*, 233). Así, este segundo encuentro, que empieza como el primero con unos ojos cerrados y termina como el último con los ojos del hombre y de la mujer abiertos y clarividentes, sirve de tránsito desde el desconocimiento al reconocimiento.

Porque el tema de “Superchería” no es el amor ni es la muerte, aunque ambos dejan en él intensos acordes (Serrano luchaba por hallar un “sistema de composición armónica entre la inmortalidad y la muerte del espíritu”, que él mismo desestimaba luego como “plagio de Schopenhauer y de Guyau”, *Berta*, 165). El tema de la novela es el conocimiento. Por eso, aunque hay instantes de honda palpitación lírica, el modo que inspira este relato es el de la comprensión moral y psicológica —aún más: filosófica— de la realidad: la relación de la conciencia con el mundo. En las memorias que Serrano escribía en cifra, “no había recuerdos de la infancia, ni aventuras amorosas, y apenas nada de la historia del corazón; todo se refería a la vida del pensamiento y a los efectos anímicos, así estéticos como de la voluntad y de la inteligencia, que las ideas propias y ajenas producían en el que escribía” (*Berta*, 164). Y la utilidad de tales memorias consistiría en “ser la historia sincera de una conciencia dedicada a la meditación” (166).

No recuerdo en la novelística española del XIX ningún personaje que atesore tal curiosidad gnoseológica, operante en cambio en otros de la narrativa del 98. Como un protagonista intelectual, no como un héroe de la acción ni del sentimiento, es

como se conduce Nicolás Serrano: en su soledad, ante el fantasma de su infancia, en contacto con el misterio supuesto y el misterio real que Catalina Porena le va haciendo experimentar, en su amor dominado por la inteligencia (no aniquilado por la razón) y en su meditación peripatética (siguiendo el rastro de un perro callejero) acerca de la superchería del mundo fenoménico.

La sentencia que condensa el sentido de la novela es la que pronuncia Catalina Porena: "El milagro está en el conjunto" (*Berta*, 248). Como observa Nicholas Round, al principio de la historia el protagonista es una personalidad dividida, que recupera al fin su integridad tras un proceso no de conversión sino de maduración, el cual le capacita para comprender, por ilusorios que sean los fenómenos, la existencia de los otros, su responsabilidad hacia ellos, la interrelación en que obran las partes de la totalidad; pero aunque la referencia del inquieto pensador al mundo, ha dejado de ser cerebral para hacerse integral y concreta, subsiste el idealismo: la renuncia al amor, el sacrificio.¹⁷

En "Superchería" se destaca la perplejidad de una conciencia entre la lógica y el misterio, entre el escepticismo y el sentimiento de religación a una esencia metafísica. Dentro del libro inmediato de narraciones breves de Clarín, *El Señor y lo demás, son cuentos* (1893), aparece un testimonio más nítido de la voluntad de creer, en el relato "Cambio de luz", donde el protagonista, al quedar ciego, siente renacer su religiosidad, obsesionado por la idea que le acuciaba ya antes de la ceguera: "Si hay Dios, todo está bien. Si no hay Dios, todo está mal" (*Señor*, 54).

Es ese libro, en propiedad, la primera colección de cuentos de Leopoldo Alas, ya que *Pipá* y *Doña Berta* eran para él tomos de novelas-cortas, la mayoría de las cuales responden a la norma del realce, norma insinuada por Paul Bourget cuando describía la "nouvelle" como un episodio destacado, aislado, concentrado, intensamente significativo: un "solo", no una sinfonía.¹⁸

¹⁷ Nicholas G. Round, "The Fictional Integrity of Leopoldo Alas' *Superchería*" (1970), 115.

¹⁸ "La matière de l'un et de l'autre est trop différente. Celle de la Nouvelle est un épisode, celle du Roman une suite d'épisodes. Cet épisode, que la Nouvelle se propose de peindre, elle le détache, elle l'isole. Ces épisodes dont la suite fait l'objet du Roman, il les agglutine, il les relie. Il

Hay que advertir, no obstante, que el primer relato, el titulado "El Señor", es todavía una novela-corta, dividida por cierto en el mismo número de capítulos (diez) que "Superchería", aunque menos extensa que ésta.¹⁹

Representa "El Señor", como ninguna otra obra de Clarín, el ideal de un amor puro, sublimado al último grado de perfección desde la atracción de la carne: algo como un "Agape" alentado por un "Eros" que no fuese fin egoísta sino principio de placer ético-estético desinteresado. Evocando aquel amor de Pedro de Dacia y Cristina de Stommeln que el sacerdote de *La Regenta* sentía como ideal, había escrito Clarín en 1891 (en la reseña de *Ángel Guerra*): "Renan nos describe los amores de un religioso y una religiosa, allá en los siglos medios, en un país del Norte, y se llega a ver la posibilidad y verosimilitud de un cariño puro, desinteresado y realmente místico, sin dejar de ser ayudado por simpatía carnal" (*Ensayos*, 340).

Precisamente el suceso insólito de la novela "El Señor" es esta simpatía, este amor de la mirada de un religioso a una joven, enferma y olvidada por su novio. El símbolo radiante es

procède par développement, la Nouvelle par concentration. [...] Le Roman permet, il commande la divertité du ton. [...] La Nouvelle exige l'unité du coloris, peu de touches, mais qui conspirent à un effet unique. Pour emprunter une comparaison à un autre art, elle est un *solo*. Le Roman est une symphonie" (Paul Bourget, "Mérimée nouvelliste", en *Nouvelles pages de critique et de doctrine*, París, Plon, t. I, 1922, pp. 12-13).

¹⁹ Ante un título tan fuera de lo común como *El Señor y lo demás*, son cuentos cabría sospechar que el autor hubiese querido destacar "El Señor" como una narración distinta de las otras ("lo demás"), identificando estas otras como cuentos ("son cuentos") y aquella primera quizás como novela-corta. Apoyaría esta presunción el cuidado con que Alas describe a su editor la portada del libro, donde debía ocupar "El Señor" la primera línea del título mientras en la segunda, con caracteres menores, debía aparecer: "y lo demás, son cuentos". Pero en la portada siguen los otros títulos numerados del II al XIII y, además, en esa carta (Oviedo, 14-VI-1893) escribe Clarín: "Va en el certificado el original de los nueve primeros cuentos", comprendiendo pues entre ellos, y como tal cuento, el primero: "El Señor" (J. Blanquat, J.-F. Botrel, *Clarín y sus editores*, 1981, carta 58, p. 72). En todo caso, para Clarín "El Señor" —novela-corta o cuento— merecía el sitio de honor (línea primera, letras de mayor tamaño, posición inicial).

la consagración del sacerdote a una misión más heroica que aquellas con que soñaba de niño: llevar el Señor a los moribundos: "Renunció a las misiones de Oriente, al martirio probable, a la poesía de sus ensueños, y se redujo a buscar las grandezas de la vida buena ahondando en el alma, prescindiendo del espacio" (iv).

El tema es la trasposición del martirio por Dios desde el espacio ecuménico al inmediato contorno del mundo ordinario y al centro del corazón; tema puesto de relieve a través de una serie de motivos: el niño Juan de Dios jugaba a los altares, imaginando empresas misioneras; de adulto, contempla a Rosario tras los vidrios de su balcón (otro altar) y cumple misión de enfermero; finalmente, llamado a llevar los sacramentos a su amada agonizante, ora ante el altar doméstico, asiste (y habla con ella por primera vez) a la mujer que siempre había contemplado, y, repitiendo su renuncia primera al apostolado y su renuncia segunda a cualquier correspondencia amorosa, cae al salir sobre la calle, derramando los óleos, mientras escucha una voz que le dice en sus entrañas: "¿No querías el martirio por amor Mío? Ahí le tienes. ¿Qué importa en Asia o aquí mismo? El dolor y Yo estamos en todas partes" (x).

Es "El Señor" la novela-corta más concentrada de cuantas Clarín compuso, y la más lírica. No hay diálogos porque estorbarían al talante soledoso, introvertido y musical que impregna la conciencia del protagonista, cuya vida entera se ofrece a panorámica distancia. La prosa narrativa se hace poesía que selecciona y acentúa los sentimientos. La poesía del corazón apenas puede detenerse a configurar el mundo prosaico, y todo lo alza a un firmamento de belleza moral:

Llegó al portal, inundado de luz. Subió la escalera, que jamás había visto. Entró en una salita pobre, blanqueada, baja de techo. Un altarcito improvisado estaba enfrente, iluminado por cuatro cirios. Le hicieron torcer a la derecha, levantaron una cortina, y en una alcoba pequeña, humilde, pero limpia, fresca, santuario de casta virginidad, en un lecho de hierro pintado, bajo una colcha de flores de color de rosa, vio la cabeza rubia que jamás se había atrevido a mirar a su gusto, y entre aquel esplendor de oro vio los ojos que le habían transformado el

mundo mirándole sin querer. Ahora le miraban fijos, a él, sólo a él. Le esperaban, le deseaban, porque llevaba el bien verdadero, el que no es barro, el que no es viento, el que no es mentira (x).

Una pauta trimembre, de unidades cortas, sueltas, refuerza aquí la ansiedad expectante: "Llegó", "Subió", "Entró"; "pobre, blanqueada, baja"; "estaba", "Le hicieron", "levantaron"; "en una alcoba", "en un lecho", "bajo una colcha". Cuando el ánimo se exhibe en la contemplación de lo tan deseado, el verbo capital se reitera desenvolviendo la delicia en dos largos canales lentos: "vio la cabeza rubia que jamás se había atrevido a mirar a su gusto", "vio los ojos que le habían transformado el mundo mirándole sin querer". Pero se recupera el ritmo ternario al trastornarse la delicia en exultante congoja: "le miraban", "a él", "sólo a él"; "Le esperaban, le deseaban", "porque llevaba el bien"; el bien que "no es barro", "no es viento", "no es mentira".

Esta intensidad lírica (situable entre las narraciones de Bécquer y cierta prosa poética modernista que aún no tenía existencia) la alcanzan otros relatos inolvidables del mismo volumen: "¡Adiós, *Cordera!*", "Cambio de luz", "Un viejo verde" y la leyenda "La rosa de oro". Siguen el modo satírico-humorístico otros relatos como "El Centauro", "Protesto" (parábola del interés) y "Cuento futuro" (farsa utópica donde, extinguida la humanidad entera, Adambis y Evelina por poco repiten la escena del Paraíso, pero Adambis se niega esta vez a morder la manzana). Con todo, el hecho de que la colección se abra con tres relatos poemáticos y se cierre con otro, infunde al conjunto una fragancia emocional determinante. Y las narraciones de este libro (salvo la parábola, la utopía y la leyenda) son novelísticas: ejemplos del vivir, segmentos y muestras de la existencia común, iluminados por el anhelo de una fe, el resplandor del amor, o la preocupación responsable acerca de problemas sociales y políticos.

En España la aceptación del naturalismo literario no había sido ni muy amplia ni muy firme, entre otras razones por el peso de la tradición católica y, no menos, por el arraigo del idealismo krausista en el sector liberal de la intelectualidad. Hacia 1890 se había hecho ya sentir la insuficiencia de aquel movimiento,

y surgió así una actitud divergente, no adversa en todo al naturalismo, pero superadora de las limitaciones de éste.

Dos aspectos presenta esa nueva actitud: el religioso (busca de la finalidad ultraterrena) y el moral (afán de dar con los valores auténticos que justifiquen la conducta de la persona). Ambos denotan una misma voluntad de veracidad, que hay que ver en contraste con el clima de la Restauración, durante la cual, so capa de liberalismo político, se trataba de conservar, en beneficio de la propiedad privada y de la autoridad de las clases poderosas, el "statu quo" social y económico.

En el horizonte literario aparece entonces la novela rusa y su "elemento espiritualista", pregonado en 1887 por Emilia Pardo Bazán.²⁰ En las postrimerías de su breve vida, meditando sobre la expansión del nuevo espíritu, llegaría Leopoldo Alas a la conclusión de que ese espíritu nuevo no pretendía haber descubierto lo que el positivismo dejaba en abstención agnóstica, sino haber aprendido que "no se puede *vivir bien* sin pensar en eso" (*Siglo*, 172). Pero, en rigor, él nunca había cesado de pensar en eso. De modo que cuando alrededor de 1890 resurge la necesidad de que los hechos cedan a las ideas, la suficiencia del hombre a la esperanza en un más allá, la observación de la realidad a una captación intuitiva del misterio, y la confianza en el progreso a una crítica de sus decepciones, Alas es el escritor español de su edad mejor dispuesto a compartir y difundir el nuevo espíritu.

El mensaje caritativo de Tolstoi y el autenticativo de Ibsen fueron dos estímulos de máxima eficacia para los escritores del fin de siglo, así en lo personal como en lo colectivo. Es la época en que Galdós publica *Realidad*, *Ángel Guerra*, *Nazarín*, *Misericordia*, *El abuelo* y sus primeras obras dramáticas; en que Unamuno produce *Paz en la guerra* y sus ensayos sobre el casticismo; en que Ángel Ganivet escribe su *Pío Cid*, el *Idearium español* y *El escultor de su alma*. Llegan a España otras muchas sugerencias (decadentismo, simbolismo) y se inicia la penetración del pensamiento de Nietzsche, vitalista, voluntativo y anar-

²⁰ Emilia Pardo Bazán, *La Revolución y la novela en Rusia* [1887], Madrid, Publicaciones Españolas, 1961, p. 274.

coaristocrático. Especial relieve adquieren en esos años la caridad como conducta, al margen de cualquier credo, y la busca de la belleza por sí misma, sin que en esto haya de verse contradicción, pues se trata de dos maneras suprarracionales de levantarse por encima del estricto examen intelectual o científico.

En esos años publica *Alas Su único hijo*, *Doña Berta*, *El Señor*, *Teresa*, *Cuentos morales*, y poco después de morir saldrán *El gallo de Sócrates* y *Siglo pasado*. Es la época del *espiritualismo*, subsuelo que nutre al movimiento Modernismo-98. Joaquín Casalduero, y tras él Antonio Ramos-Gascón, han perfilado bien ese espiritualismo que, al analizar la materia, descubre en su límite último lo espiritual insondable; que añade a la experimentación, la intuición; que, al escrutar la interacción entre materia y espíritu, ser y querer ser, idea e ideal, abre la conciencia a “una concepción del mundo más inclusiva” y otorga al espíritu una cualidad fundadora en virtud de la imaginación y de la voluntad.²¹ Según Casalduero, si el naturalista tenía que “formarse a sí mismo”, el espiritualista tiene que “crearse a sí mismo”, como se ve en *El escultor de su alma* (y añadiría yo: como se ve ya predibujado en la paternidad fidencial del protagonista de *Su único hijo*).²²

Una precisión me parece oportuna: ese espiritualismo finisecular, aunque no suprime, sí modera el impulso científico positivista, considerando que la ciencia no falsea desde luego la realidad, pero tampoco la agota; y lo que ante todo menosprecia es el intelectualismo satisfecho del hombre-de-razón. Como Unamuno desarrollaría en seguida: los espirituales (Don Quijote) y los naturales (Sancho), por encima y frente a los intelectuales (bachiller Sansón Carrasco).²³ Clarín no llega nunca al antirracionalismo de Unamuno, pero abona el campo en que éste había de prosperar. Y en cualquier caso, del espiritualismo de Alas, operante desde antiguo en su obra, las mejores muestras son sus

²¹ Antonio Ramos-Gascón, ed. cit. de *Pipá* (1979), 60.

²² Joaquín Casalduero, *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, Madrid, Gredos, 1961, p. 129.

²³ Miguel de Unamuno, “Los naturales y los espirituales” [enero de 1905], en *Ensayos*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1916-1918, 7 vols.; V, 1917, p. 184.

libros del decenio del 90. Ya he mencionado el cuento "Cambio de luz": aquí se reconquista la fe en lo invisible en el preciso instante de perder la facultad de percibir lo visible; Jorge Arial, feliz en su trabajo y vida de familia, tiene un tormento: la duda acerca de Dios; cuando comprende que va a quedar ciego, comienza a sentir un paulatino cambio: en vez de hacer, sueña, y en vez de contemplar, escucha música; por fin, ya ciego, cuando todos creen que no ve, es cuando él ve de otra manera: ve la verdad, ve el amor, ve por dentro, a otra luz. "Puesto que había Dios, todo estaba bien" (*Señor*, 63).

De Dios habla Leopoldo Alas con singular franqueza en el prólogo de sus *Cuentos morales*, fechado en noviembre de 1895, donde dice entre otras cosas: "Mi leyenda, mis sueños de la Idea Divina, ya empezaron cuando empezaban mis ensueños amorosos, de *Don Juan por dentro...*, y a todas mis Dulcineas las he ido siendo infiel; y mi leyenda de Dios queda, se engrandece, se fortifica, se depura; y espero que me acompañe hasta la hora solemne, pero no terrible, de la muerte" (*Cuentos*, 9).

Esta penúltima colección de relatos se titula *Cuentos morales* porque en ellos predomina "la atención del autor a los fenómenos de la conducta libre, a la psicología de las acciones intencionadas", al "*hombre interior*". Encontramos aquí una categoría, la *interioridad*, cuya significación en la obra de Alas vengo resaltando, y pudiera decirse que si en *Doña Berta* descollaba la *grandeza* ética, y en *El Señor* la *poesía*, en *Cuentos morales* el centro de gravedad de las narraciones está en la interioridad.

Nada tiene de extraño, por tal razón, que de los 28 cuentos aquí coleccionados la gran mayoría, 20, sean cuentos novelísticos, de exploración psicológica de la realidad. Los otros son: tres fantasías alegórico-religiosas ("El frío del Papa", "La noche-mala del diablo", "Viaje redondo"), tres caprichos humorísticos ("León Benavides", "El número uno" y "La tara") y dos ejemplos morales de intención muy edificante ("El sustituto" y "*Flirtation* legítima"). Aunque no falte calado psicológico en estas fábulas, es en los cuentos novelísticos donde mejor se cumple esta fina observación de Laura de los Ríos: "Los cuentos son para Alas un medio expresivo, flexible y libre con el que, de muchas maneras, puede ir presentando y analizando, sin apenas dejarlo

sentir, el caso íntimo de un alma que sirve al autor, de manera más o menos velada, para su lección moral, o para plantear humorística o prácticamente un caso de conciencia." Y ya Ricardo Gullón había dicho de las novelas-cortas algo que puede predicarse igualmente de estos cuentos: "Su invención es imaginativa y no fantástica; por eso, propiamente novelesca. Al apoyarse con preferencia en la visión del personaje, en la reconstrucción del proceso psicológico determinante de la peripecia y no en la peripecia misma, estaba asegurándose, sin saberlo, la permanencia en la atención de generaciones posteriores."²⁴

Sólo una de las veinte narraciones novelísticas de *Cuentos morales*, "El cura de Vericuetto", que encabeza la serie, podría estimarse una novela-corta: por su división en dos partes (seis capítulos la primera, cinco la segunda: otra vez once) y por algunas notas intrínsecas: el momento crítico (el cura que, a fin de pagar una deuda en el juego, decide pasar por negociador y avaro hasta haberla saldado año tras año), el sentimiento del destino en forma de tiempo, o la exposición por etapas hasta el desenlace sorprendente (cuando muere el honrado cura, a quien todos creían avaro enriquecido, se comprueba que nada había guardado para sí: todo había ido a manos de su antiguo acreedor). Faltan, sin embargo, otros elementos: el suceso insólito, el objeto-símbolo, la reiteración de motivos, la estructura repetitiva y aun la composición concentrada. En cambio, la ejemplaridad moral del buen cura aldeano y el sesgo casi increíble (para los demás) de su sacrificio, dan al relato la calidad de un cuento: cuento dilatado.

La psicología del hombre interior resplandece en los otros relatos. Recordaré sólo la pregnante vibración emotiva de cuentos como "Boroña" (el indiano que vuelve, rico pero enfermo, a morir implorando a la imagen de su madre la humilde torta dorada de su infancia, mientras los parientes piensan sólo en la herencia), "El dúo de la tos" (dos enfermos que en un hotel, en la alta noche, se oyen toser, a distancia, soñando cada uno en la imposible compañía del otro desconocido), o "El Torso" (donde la fidelidad imperturbable —puro pecho magnánimo—

²⁴ Laura de los Ríos, *op. cit.*, 219. R. Gullón, *art. cit.*, 606.

del viejo criado Ramón, "el Torso", sirve de último refugio al dolor solitario del señor que se negó a tratarle del modo que su padre, "el Duque de los abrazos", siempre le tratará: no como un instrumento servil, sino como un compañero).

No lejos de tal emocionalismo están "el *Quin*" (historia del perro fiel abandonado por su amo, que revive en su conciencia todas sus decepciones y termina, como una criatura que ha perdido a su dios, amodorrado en un "dolor sordo, intenso, sin conciencia de su causa", 165) y "La trampa" (anécdota del apego de Manín y su rústica familia a una yegua achacosa e inservible, a la que conservan y cuidan contra toda utilidad).

Pero la hondura en el tratamiento de casos morales esplende sobre todo en otros relatos: "Un grabado" (ansia de un dios como "Dios Padre", a partir de una imborrable impresión de la orfandad real), "Cristales" (la envidia), "El señor Isla" (el resentimiento egocéntrico), "Snob" (la cursilería), "El caballero de la mesa redonda" (últimos días de un valetudinario Don Juan), "González Bribón" (la insignificancia y el rencor envejecido de un escritor) o "La Reina Margarita" (dos actores fracasados llegan a ser felices fuera del ambiente ilusorio de los teatros, en la humilde prosa del trabajo lucrativo y del matrimonio tranquilo).

La problemática religiosa logra en algunos de los *Cuentos morales* la tónica de la confesión. En la figura del viejo ex-filósofo Aurelio Marco, de "El frío del Papa", se esbozan los afanes del que, "huyendo de pretendida ciencia positiva [...], había vuelto, no a la confesión dogmática de sus mayores, pero sí al amor y al respeto de la tradición cristiana" (136), aunque esto que él llamaba "el *buen sentido religioso*" no le calentaba el corazón, como en su juventud "se lo calentaban hasta abrasarlo los relámpagos de fe poética, espectante, personal, originalísima, que brillaban a veces entre las tinieblas de sus dudas y negaciones"; y se preguntaba Aurelio Marco: "¿Por qué en mí la poesía y el amor son creyentes, y no lo es la inteligencia?" (137).

"Viaje redondo" es el relato de la imaginaria conversión del hijo al lado de su madre anciana, en una iglesia, fuera del tiempo, dentro de la atmósfera del milagro. De joven, había estudiado y vacilado mucho; pero, aunque conservase de la niñez un sen-

timiento cristiano, “amaba el amor, sólo creía en la fe, sin saber en cuál; tenía la religión de querer tenerla” (186). El argumento poético de la fe había dejado paso después a la idea de la muerte solitaria, y se había impuesto la norma de la sinceridad y de la verdad y el conocimiento de la naturaleza. Pero un universo sin padre, la lucha ciega de las cosas, el combate de las especies y de los individuos le provocaban horror. Empezaba a desconfiar de la razón. Volvía al idealismo de su edad de estudiante, ahora con más fuerza. Empezaba a ver en las cosas un fondo musical. Todo se le iba aclarando al confundírsele. Y “aparecía la evidencia de la verdad sin nombre” (189). Finalmente, añorando el ardiente entusiasmo, al despertar de este recorrido como de un sueño, al salir de este “*viaje redondo* de la vida del pensamiento” (190), el hijo, ya un anciano él mismo, encontraba en el regazo de la fe materna —antes de morir la madre, milagrosamente conservada en extrema decrepitud— la creencia antigua.

Pero el grado más alto de la religiosidad de Alas no se expresa en ese ensueño, sino en el sentimiento de la necesidad de Dios como padre. Tal sentimiento es ficcionalizado negativamente en el cuento “La noche-mala del diablo”: Lucifer sufre cada año la noche-mala de su impotencia para engendrar en esa nochebuena en que todos los años renueva el mundo su adhesión al Hijo de Dios nacido en el pesebre (a despecho de los estragos luciferinos de la Inquisición, la Ignorancia, la Monarquía absoluta, la Pseudo-Escolástica y el Materialismo sensual y egoísta). Aquel sentimiento adopta una forma afirmativa en el cuento “Un grabado”, donde el doctor Glauben, con todo el aparato de las tendencias más modernas de la filosofía, sostiene la existencia de un Dios Padre como necesidad absoluta y la aproximación de la edad teológica como “la definitiva” (103); porque: “No podía ser que el universo no tuviera Padre...” (109). Afirmación que parece tan radicada en la fe católica de Leopoldo Alas como en su formación krausista.

Pero —repito— lo más nuevo y logrado en los *Cuentos morales* consiste en su penetración en la interioridad de las almas. “Cristales” puede servir de arquetipo del cuento psicológico del último Clarín, que en otro relato del mismo libro observa iró-

nicamente: "el arte psicológico, que estuvo muy en boga hace muchos años, y volvió a estarlo hace unos diez, ahora les parece pueril, arbitrario y soso a los *modistos* de las letras parisienses, que son los tiranos de la *última novedad*" ("El *Quin*", *Cuentos*, 148).

Una pasión de Leopoldo Alas fue, según se ha recordado, la amistad. Escritores como Palacio Valdés, Menéndez Pelayo, Galdós, Castelar y otros, fueron amigos con cuyo trato se honraba y del que se sentía orgulloso. Pero era inevitable que la franqueza de su crítica suscitase precauciones y recelos. Algunos de estos recelos se echaban de ver incluso entre éstos que él tenía por amigos. "Cristales" es el cuento moral de la envidia enmascarada de amistad.

No es seguro que el Fernando del cuento sea un equivalente de Palacio Valdés, quien tan fríamente reaccionó ante el fracaso de *Teresa*. Como ello sea, "Cristales" expone, bajo la alegoría del espejo y de los ojos como cristales del alma, un breve proceso de desenmascaradora transparencia. En tres fases. Primero, el drama de Cristóbal ha fracasado, y Fernando lo defiende apasionadamente. Segundo, retirados ambos al reservado de un café, ve Cristóbal en un espejo el rostro de su amigo, radiante de felicidad, y vuelve a leer esa felicidad cuando observa los ojos de Fernando. Y tercero, Cristóbal se rehace pronto de su desengaño al analizar con recóndito deleite la miserable condición de su supuesto amigo, y sobre todo cuando, al volver a su casa, se mira al espejo y ve —ahora en sus ojos— el orgullo satánico con que él mismo acaba de reducir a polvo la envidiosa dicha del otro. Esta calidad prismática, refractada, de "Cristales", este refinado perspectivismo, incrementado por el hecho de que el narrador refiera al lector lo que a él le contó Cristóbal acerca de lo que él, Cristóbal, leyó en los ojos de Fernando y en los suyos propios ("*cristales* todos del alma de Clarín"),²⁵ es palmario indicio de la condición novelística de los cuentos morales de Leopoldo Alas.

El gallo de Sócrates, la última colección de cuentos por Clarín mismo preparada, no supone ya ningún avance sobre lo ob-

²⁵ Carolyn Richmond, *Treinta relatos* (1983), 116.

tenido en *Cuentos morales*, y podría verse como una prolongación o segunda serie de éstos. De los 15 relatos que la componen, seis son de traza fabulística (como “El gallo de Sócrates” o “La médica”) y los otros más novelísticos y de índole autobiográfica —de autobiografía interior—, como “Un voto”, “El sombrero del señor cura”, “Aprensiones” y “Reflejo”. En “El gallo” se contrasta al pensador auténtico (Sócrates) con el sectario supersticioso (Critón) que desfigura y trivializa el legado de aquél. “El sombrero del señor cura” se cita siempre para recordar la aversión de Clarín a las modas y su lealtad a lo permanente. “Reflejo” es modelo de cuento ensayístico: una visita al viejo escritor que vive cobijado en la memoria de cuanto sigue amando y respetando, lejos del mundano vaivén de los fervores y los desprecios.

No quisiera concluir este capítulo, cuyo objeto ha sido ponderar la fecundidad de Clarín como forjador de la moderna “novela-corta” y del “cuento literario” en la España de los Alarcón, Pereda, Fernánflor o Pardo Bazán, sin recordar una vez más que el sustrato de su narrativa breve es la tensión poesía/prosa. En las narraciones satíricas escarnece Clarín la prosa de la realidad deforme o decaída. En los relatos líricos exalta el valor de la realidad poética, más *real* que ninguna. En los cuentos de sondeo psicológico-moral ilumina la prosa que puede esconderse tras la apariencia noble, y la poesía que anida en tantas manifestaciones engañosamente prosaicas.

Como en sus novelas y como en su labor crítica, Leopoldo Alas recrea a través de su narrativa menor la problemática del romanticismo de la desilusión. Según hace notar Iouri Lotman, “el triunfo de la prosa corresponde a la época de la lucha contra el romanticismo”;²⁶ pero Alas, que vive en esa época, conoce y prepara el principio de otra que quiere infundir a la prosa todos los dones del verso menos el metro y la rima.

El protagonista de “El sustituto”, Eleuterio Miranda, “no creía más que en la poesía íntima... y en la prosa de la vida” (*Cuentos*, 208), y acuciado por ésta había accedido a escribir

²⁶ Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, Traduit du russe, Préface d'Henri Maschonnec, París, Gallimard, 1973, p. 129.

cierta oda para una solemnidad patriótica organizada por los regidores municipales que "le pedían que *cantase*"; mas al comprender el triste destino de los soldados pobres que tenían que venderse como sustitutos para ir a la guerra en lugar de señoritos como él, rompió los versos e "hizo una paráfrasis en prosa, pero en prosa mejor que los versos rotos" (212), resolviendo luego ir al frente y morir en el puesto de quien le había sustituido, porque al fin Miranda "era poeta" y "la mayor parte de los señoritos son prosistas" (214). Tenemos aquí, frente a frente, la prosa en verso y la poesía en prosa y en acción. Y en otro cuento, "El *Quin*", esta observación delicada a propósito de la retracción del noble perro de toda fornicación en los prados una noche sabática: "Jamás es la prosa del vicio grosero tan aborrecible como cuando tiene por escenario la poesía de la naturaleza" (*Cuentos*, 159).

Clarín polemizó con Núñez de Arce defendiendo lo poético de la prosa frente a la poesía en verso glorificada por el autor de *Gritos del combate*, y en un ensayo de 1888 decía:

Las más dulces palabras y las más sublimes que suenan y sonarán en el mundo son y fueron prosa. Lo más hermoso, lo más poético no está en los poemas, está en la vida, y la vida se habla en prosa. En prosa está el Sermón de la Montaña. En prosa se queja Romeo del alba importuna, si alguna vez Romeo se encuentra en el mundo con Julieta; en prosa arrulla la madre regando con voces de amor la flor de la cuna; en prosa se despide el padre al dejar el mundo, y su bendición y su consejo sobre nuestra cabeza... La imitación más perfecta de la hermosura real tiene que estar en prosa. La prosa es algo más que la ausencia del verso, es la noble forma de la sinceridad absoluta.²⁷

Y ya en 1882 había escrito que en cualquier novelista notable "lo mejor nunca está en la belleza que depende de la manera de decir, sino en la belleza de lo que se ha de decir, felizmente expresado, sin más adornos que la fidelidad, la fuerza que da la exactitud" (*Teoría*, 62).

²⁷ Fernando González Ollé, "Del naturalismo al modernismo: Los orígenes del poema en prosa y un desconocido artículo de Clarín" (1964), 52-53.

Porque no hay duda de que para Leopoldo Alas términos como “poesía” y “poético” implican una actitud *total*. Comentando la perplejidad de Clarín ante la definición de la “novela poética” (un sentido al pensar en el cual “se piensa un poco en lo lírico y hasta en lo *musical*, en cuanto cosa del espíritu”, *Ensayos*, 154), Mariano Baquero Goyanes suponía o proponía “una novela en la que el lirismo emanase no del ropaje verbal, sino de la misma trama, de la desnuda acción”, mientras Clifford Thompson hace estribar la poesía, no en la trama, sino en el personaje: “For Alas, a poet is any man of sensitivity and imagination who is capable of an idealistic rather than a purely rational response”: por ejemplo, Eleuterio Miranda, o Doña Berta, que consiguen trasponer a acción su impulso poético; o los protagonistas de “Las dos cajas”, “El entierro de la sardina” o “El dúo de la tos”, que fracasan en la tentativa (“The triumph of the prose of life does not affect the poetic quality of the work, for the poetry exists in the responses of the protagonist”).²⁸ Me parece evidente, sin embargo, que la “poesía” o lo “poético” en la narrativa de Clarín obra en todos los aspectos conjuntamente: en la conducta, en la trama o acción que mana de esa conducta, en el desenlace de la trama (logro o malogro, pues lo importante es la ética del personaje y no el resultado de sus actos), pero también en el espíritu del autor o del narrador que concierta con el protagonista y su destino, y en el lenguaje que intensifica su capacidad lírica y musical conforme describe situaciones, destinos, caracteres. Así puede comprobarse en los relatos citados por Thompson y en otros por él no nombrados y que son *totalmente* poéticos, como “Pipá”, “Avecilla”, “Superchería”, “El Señor”, “Cambio de luz”, “La rosa de oro”, “Vario”, “Un grabado”, “El Torso”, “El Quin”, “Un voto”, “Reflejo” y (¿cómo no?) “¡Adiós, Cordera!”. Cuentos éstos, concebidos al fulgor de una grandeza moral que los empapa;

²⁸ Clifford R. Thompson, Jr., “Poetic Response in the Short Stories of Leopoldo Alas” (1971), 272-275. Observaciones muy precisas sobre poesía y prosa hace también Monroe Z. Hafter en las páginas finales de su estudio “Heroism in Alas and Carlyle’s *On Heroes*” (1980).

estructurados bajo el gobierno de un ritmo lírico de compenetración; hechos palabra al compás íntimo de una elocuencia acorde.

Leopoldo Alas amaba la poesía del corazón y la prosa en cuanto medio para darle forma, así como aborrecía el prosaísmo de las relaciones ordinarias del mundo moderno —desalmado y enajenante— y menospreciaba el verso como mera razón medida, aconsonantada y declamada. Y era tanta la vehemencia con que Clarín sentía este conflicto entre lo poético en forma prosística y lo prosaico en forma aparentemente poética, y entre la poesía del corazón y la prosa del mundo degradado, que su mejor logro en la narrativa breve pudiera cifrarse en ese brevísimo cuento de ocho páginas, "Vario", sin más asunto que la situación momentánea de este poeta romano, Lucio Vario (del que apenas ha quedado sino el nombre) al presentir su anulación en la memoria de la posteridad.

El cuento no termina como un cuento, sino como un verdadero poema en prosa, que ningún modernista llegaría a superar. Deambulando a través de Roma una tarde de otoño y recordando la muerte reciente de su amigo Virgilio, Vario había sentido hasta el fondo del alma la inanidad de todo: ciudad, imperio, gloria, letras, discursos. En busca de un "más allá", de "algo nuevo, más puro, más libre; más noble", ha dejado Roma y emprendido viaje por el Mar Oriental. En la embarcación que le lleva, escribe otra tarde, a la luz del crepúsculo, frente al promontorio de La Quimera, versos de su poema a "La Muerte", transidos de un "anhelo de idealidad eterna". Las sirenas de Ulises rodean la nave, y, dormida la tripulación, murmuran en coro prediciendo a Lucio Vario su anegación y la de tantos y tantos poetas, sabios e historiadores en la desmemoria de los hombres futuros:

"...Un poco de polvo del desierto que se detiene un punto a engañar a la vanidad y a la curiosidad humana en forma caprichosa; seguirá soplando el viento del olvido, y el polvo volverá a cruzar el desierto... Vario, adelántate a la muerte, sé tú el olvido. No escribas, muere."

"Muere, muere, no escribas más", repitió el coro.

Vario se estremeció; pasó la mano por los ojos; sacudió el delirio, bebió con anhelo el aliento de la brisa fresca de la tarde, y a la última

luz del crepúsculo siguió trazando sus versos, arando la cera con el estilo silencioso y sutil que caminaba con medida.

Creyó la profecía; sintió sus versos hundidos en la nada del olvido, pero la inspiración siguió alumbrando en su cerebro, más fuerte, más libre. Vario respiró con fuerza; su alma sacudía una cadena que caía rota a los pies del viajero: la cadena del tiempo, la cadena de la gloria, la cadena del vil interés egoísta... "¡Ah!, todo era polvo, lo decían los hexámetros de Vario a la muerte: todo era nada, todo pasaba, todo caía en el olvido...", pero la brisa era saludable; y graciosamente meciendo el espíritu, el metro rítmico refrigeraba el alma; el sol del ocaso era sublime en su tristeza de rosa y oro; los colores del mar encanto de los ojos; la paz de las ondas parecía una música *silenciosa...*, y Vario, que el mundo no conocería, mientras vivía, era poeta (*Cuentos*, 93).

Para Clarín, poesía es creatividad: transfigurar el pasado en la memoria, vivir el presente como revelación, proyectar el futuro como obra generosa para todos, concebir la vida como un esfuerzo personal por encontrar el sentido de la realidad, aunque sea imposible; estimar el amor, la amistad y el trabajo como sentimientos desinteresados. Prosa es inercia: ir siendo, dejarse vivir, no pensar en los otros como iguales sino como instrumentos; dar por hallado el sentido o el sinsentido de la realidad y conformarse con ello; prosa es egoísmo, indiferencia, amnesia del origen y del fin.

IV. LA REGENTA Y SU ÚNICO HIJO A LA LUZ DE LA NOVELA EUROPEA DE SU TIEMPO

CUANDO Leopoldo Alas compone su novela primera y mayor, *La Regenta*, hacía ya mucho tiempo que el romanticismo parecía extinguido, y el naturalismo, invocado por el escritor como la concepción más oportuna, se encontraba en su apogeo. Para Alas naturalismo quiere decir que la verdad de los hechos y de la experiencia debe ser la meta de la ciencia (dirigida al conocer) como del arte (dirigido al sentir).¹ En la construcción de una novela, ello significa: documentación, mimesis, totalidad (pero compatibles con el fin artístico y la profundidad de pensamiento); acción sencilla, mundo moral social, personajes concretos en su carácter y en relación con el medio y con el mundo social, estudiados por fuera y por dentro; y, en fin, composición

¹ En lo que sigue, hasta donde se empieza a tratar de *Su único hijo*, he utilizado una pequeña parte de mi estudio introductorio a la edición de *La Regenta* (1981), partes algo más extensas del artículo "De Flaubert a Clarín" (1981) y la totalidad del artículo "*Madame Bovary* en *La Regenta*" (1981), cuyo texto formaba la mayor parte de la primera conferencia dada en la Fundación Juan March el 26 de mayo de ese año. Advierto, pues, al lector que de la exposición relativa a *La Regenta* sólo algunos párrafos son inéditos, y me disculpo también por no ser más completo tratando de esta novela. Además de la crítica ajena a que remito en estas páginas y en la bibliografía final, yo mismo me he ocupado de *La Regenta* en un trabajo de 1973, "La inadaptada (*La Regenta*: capítulo XVI)", que analiza actitud, temática, estructura y lenguaje de la obra con detenimiento. Es un estudio que tuvo buena fortuna: primero, por la buena compañía en que apareció en *El comentario de textos* (Madrid, Castalia, 1973), y luego, por las reimpresiones parciales pero bastante extensas con que lo honraron Sergio Beser (1982) e Iris M. Zavala (1982).

abierta, propiedad en los diálogos, estilo indirecto libre, impersonalidad narrativa y lenguaje inaparente.²

Naturalista en estos rasgos, *La Regenta* es, sin embargo, una novela donde caben muchas cosas ajenas a tal órbita: un hondo sentimiento religioso de la vida y de la relación de las criaturas al Dios deseado; una preocupación por el sentido de la existencia y la razón del dolor; una dimensión de interioridad anímica que es algo más que romanticismo, o es romanticismo en una acepción superior; un contraste, de antigua raíz cervantina, entre poesía y prosa, engaño y desengaño, y un significado moral saturadamente cristiano, sustrato mítico, y poderoso (aunque no ostentado) simbolismo.

De todas las notas aludidas aquella que infunde a *La Regenta* más singularidad y mejor la define, es esa dimensión de interioridad henchida de aliento romántico, pero no en sí sola y por sí misma, sino en contraste y conflicto permanente con un mundo exterior en el que el alma sabe que nunca podrá realizarse y hacia el cual, sin embargo, se ve arrastrada.

La acción de la novela es, como el naturalismo requería, sencilla: cerco puesto a una casada insatisfecha y soñadora por un sacerdote (que busca, como ella, un amor completo) y por un libertino (que busca la aventura); vaivenes de aquélla entre el uno, que la sugestión con el ideal de la hermandad espiritual, y el otro, que la atrae con el estímulo del placer y la pasión, hasta la victoria de éste, que, consumado el adulterio, huye después de matar en duelo al esposo; hostilidad de Vetusta hacia Ana Ozores, la Regenta, y ruptura definitiva del sacerdote con su ex penitente. A través de esta acción se despliega un complejo tejido de sentimientos y actitudes, pero la acción en sí —sencilla, ordinaria, minuciosamente observada— pone de relieve la discordancia (tan significativa del autor y para el autor, según se ha señalado al recordar su vida, su labor crítica y su narrativa

² Estos rasgos básicos del naturalismo según lo entiende Clarín, se hallan expuestos por él mismo en sus trabajos sobre *La desheredada* de Galdós (1881), "Del naturalismo" (1882), "Del estilo en la novela" (1882-1883) y en el prólogo a *La cuestión palpitante* de E. Pardo Bazán (1883), y pueden consultarse, reunidos por Sergio Beser, en *Teoría*, pp. 225-239, 108-149, 51-86 y 149-153 respectivamente.

breve) “entre la poesía del corazón y la prosa opuesta de las relaciones sociales y del azar de las circunstancias exteriores”.³

El hecho de aparecer como las conciencias más capaces de interioridad realza en seguida como protagonistas de la novela a Ana Ozores, la Regenta, y a Fermín de Pas, el sacerdote (Magistral de la catedral de Vetusta). Los demás, con muy pocas excepciones, integran la Vetusta no comprendida por Ana ni Fermín e incapaz de comprender a una y a otro; o sea, el antagonista colectivo en conflicto con los protagonistas individuales. Éstos no son tipos que funcionen como portadores de una idea o de una tesis (según ocurría en las novelas “tendenciosas” de los años 70). La complejidad de su carácter, las condiciones de su medio y los sucesos aleatorios de lo que el autor llamaba “la marea de la vida” (*Teoría*, 237) hacen imposible toda reducción de índole alegórica. Y así, Ana, habitualmente sumida en los más recogidos ensueños, puede enardecerse al más leve roce o según los asaltos de su temperamento reprimido; se aburre hasta la muerte en la soledad del caserón y ante la lluvia de Vetusta, pero extrae de las circunstancias exquisitos alicientes de tentación o sacrificio, y su conducta cambia inesperadamente con motivo de incidentes fortuitos. Se dan a conocer su temperamento y su carácter, pero Vetusta, el elemento “general” y “social” que, según el naturalismo, predomina en la vida que la novela debe reflejar (*Teoría*, 141) secuestra ese temperamento y arrolla momentáneamente ese carácter, extendiéndose a su alrededor como una humana bruma anónima contra la que Ana Ozores lucha a lo largo de los años sintiéndose impotente para hacer nada que no sea reflexionar sobre su infortunio.

Como explicó Sherman Eoff, Clarín no sólo quiso representar el ansia de dos almas (Ana, Fermín) por enaltecer el amor en busca de una relación personal con la divinidad, sino que se

³ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, t. III, (*Sämtliche Werke*, Stuttgart, Fr. Fromanns Verlag, 1928), p. 395: “der Konflikt zwischen der Poesie des Herzens und der entgegenstehenden Prosa der Verhältnisse, so wie dem Zufalle äusserer Umstände”. Trato de este tema más en particular en “Poesía y prosa en *La Regenta*” (*Actas* del “Simposio sobre Clarín y su obra en el Centenario de *La Regenta*, Barcelona, 1884”, en prensa).

propuso también hacer el retrato de una sociedad urbana en una época materialista “y lo agudo de su sátira indica lo sólidamente fundadas que estaban sus antipatías”.⁴ Críticos como Jean Bécarud, Luis García San Miguel, Juan Oleza o Robert Jackson han estudiado los valores de *La Regenta* como testimonio de un estado de cosas político, económico y social.⁵ Pero lo que ahora deseaba notar es que, en el nivel de la historia narrada y de sus personajes, el conflicto interioridad/exterioridad se centra en la tensión entre el alma romántica de la protagonista principal (orfandad, hermosura y virtud aunadas, inspiración, perpetuo anhelo, aspiraciones infinitas, busca de un amor perfecto, exaltación de lo innombrable) y la realidad prosaica del antagonista colectivo (gregaria medianía consolidada en hábitos y convenciones sin vista ni aliento hacia un más allá).

La estructura en que se dispone la trama de la novela confirma ese duelo. Siguiendo la tendencia a la novela abierta, que fuese, como Clarín decía, “un pedazo de la realidad” (*Sermón*, 61), cuando *La Regenta* principia ya están el sacerdote y el libertino, cada uno a su modo, enamorados de Ana Ozores, y ésta se siente agobiada por el fardo de ocho años de matrimonio infructuoso y acosada por el tedio de la ciudad en que vive prisionera.

Tres años pasarán de la primera a la última página, y aunque en ese intervalo se exponga un conflicto dramático, la presentación (el momento menos dramático) es tan morosa que ocupa la mitad de la novela; la complicación admite tantas alternativas, tantos sondeos laterales, tantas evocaciones de estados de ánimo, tantas memorias, reflexiones e ilusiones, que hablar de “nudo” sería la metáfora menos oportuna; y el desenlace es tan rápido en su efectividad y tan prolongado luego en tonalidad anticlimática, que obra más como una disolvencia que como

⁴ Sherman H. Eoff, *El pensamiento moderno y la novela española* (1965), 79.

⁵ Jean Bécarud, “*La Regenta*” de “*Clarín*” y la Restauración (1964); Luis G. San Miguel, *De la sociedad aristocrática a la sociedad industrial en la España del siglo XIX* (1973), 119-263; Juan Oleza, *La novela del siglo XIX* (1976), 164-170, y las introducciones a los dos tomos de su edición de *La Regenta* (1984), especialmente I, 45-68, y II, 31-45; Robert M. Jackson, “*La Regenta* and Contemporary History” (1977).

un final. Es, pues, una estructura determinada por los vaivenes del alma anhelante de Ana entre la ilusión espiritual cuyo medianero es el sacerdote y la tentación carnal cuyo conductor es el libertino; pero el diseño del texto apenas subraya tal estructura, pues se da a la conciencia lectora como la tupida mostración de todo un mundo en cuyo ámbito se abren los recónditos interiores de sus almas, en particular la de Ana Ozores: en su casa, en su soledad, en el claustro privado de su mente.⁶

El personaje aparece ante todo como intimidad percibida por dentro: recordando, cavilando, soñando, hablándose a solas. Sigue a Ana, en capacidad reflexiva, el sacerdote, y después, el marido cuando toma conciencia de su desgracia; Álvaro Mesía tiene una dimensión interior más corta (sus planes, sus celos, sus achaques); y los demás personajes aparecen más bien por fuera, en conversaciones o vistos a distancia, figuras más que personas, en caricatura más que en retrato, objetos de sátira y no focos de elegía. Con razón hablaba Frances Weber de la "comedia" de Vetusta y el "drama" de Ana y de Fermín, como manifestación dual de la quiebra y desequilibrio entre lo real y lo ideal, y también de la composición mediante sátira social y análisis psicológico.⁷

El estilo indirecto libre es el recurso de composición y estilo que Leopoldo Alas, adaptándolo de Flaubert y de Zola, practica como medio de reproducir "las reflexiones del personaje mismo" como si el narrador estuviese dentro del personaje "y la novela

⁶ Sobre la estructura de *La Regenta* es imprescindible la consulta del estudio de Emilio Alarcos Llorach "Notas a *La Regenta*" (1952). De gran valor y utilidad son también otros trabajos: F. Durand, "Structural Unity in Leopoldo Alas's *La Regenta*" (1963) y "Characterization in *La Regenta*: Point of View and Theme" (1964); F. W. Weber, "The Dynamics of Motif in Leopoldo Alas's *La Regenta*" (1966); J. Rutherford, *Leopoldo Alas, La Regenta* (1974); J. Oleza, *op. cit.* (1976); S. Beser, "Introducción" a *Clarín y "La Regenta"* (1982); G. Gullón, "Invención y reflexividad discursiva en *La Regenta*", en el libro *La novela como acto imaginativo* (1983), 123-147; Noël M. Valis, "Order and Meaning in Clarín's *La Regenta*" (1983); P. Wesseling, "Structure and Its Implications in Leopoldo Alas' *La Regenta*" (1983). Véase también "La inadaptada" (1973).

⁷ Frances W. Weber, "The Dynamics of Motif in Leopoldo Alas's *La Regenta*" (1966), 199.

se fuera haciendo dentro del cerebro de éste" (*Teoría*, 231). Y esta voluntad de adentramiento no sólo en las conciencias apartadas sino en el mundo de la novela viene reforzada por lo que Clarín denominaba, recomendándolo a Galdós, el "estilo latente": una no ostentación verbal, una justeza expresiva al servicio de la transparencia de lo imaginado.⁸

Aun en exposición tan resumida como ésta, podrá advertirse que el propósito cardinal de Leopoldo Alas al escribir *La Regenta* responde a la necesidad de expresar el contraste entre el alma anhelante (poesía del corazón) y el mundo convencional (prosa de las relaciones ordinarias). Dicho en los términos de Sergio Beser en su tan penetrante y tan completo trabajo sobre la novela de Alas:

[...] *La Regenta* es un estudio de una concepción romántica de la vida, pero, situada en un marco realista, y es este marco el que convierte el libro en novela. Esa puesta en escena realista comporta como exigencia la situación en un lugar y tiempo históricos y, a su vez, ese lugar y tiempo históricos, sitúan a la protagonista en un mundo social que rechaza y ridiculiza los comportamientos románticos. El conflicto entre la subjetividad de la protagonista y el mundo social, actuando éste como impedimento insalvable para la realización de aquélla, se establece como núcleo temático de la obra.⁹

La tensión mantenida en *La Regenta* entre poesía y prosa, reflexión y conversación, elegía y sátira, retrato y caricatura, tragedia y comedia, interioridad y exterioridad, búsqueda personal e inercia masiva, dolor e insensibilidad, soledad y sociedad, hace de aquélla el primer modelo español (en el tiempo y en densidad

⁸ *Cartas a Galdós* presentadas por Soledad Ortega (1964), 218. Queda claro lo que Alas entiende por "estilo latente" cuando escribe, en el tercer artículo "Del estilo en la novela", refiriéndose a Valera: "su manera de entender el género le aparta de la corriente de la actualidad, que nos lleva a la forma naturalista pura, en la que el autor se esconde y deja que la realidad imitada aparezca sola en el libro" (*Teoría*, 68); "En la narración no sigue el movimiento natural de los sucesos, ni cuenta con sinceridad, ni sabe, quiero decir, *ni quiere esconderse tras la cortina*" (*Teoría*, 70). La cursiva no es de Clarín.

⁹ Sergio Beser (ed.), *Clarín y "La Regenta"* (1982), 69.

y fuerza ejemplar) del tipo denominado por Lukács "novela del romanticismo de la desilusión" (*Desillusionsromantik*). Sus rasgos constitutivos podrían compendiarse así: el alma es más amplia que los destinos que la vida pueda ofrecerle, y su riqueza interna compite con la realidad exterior y puede llegar a eludirla, bastándose a sí misma; esta autosuficiencia acentúa la disociación entre la interioridad y el mundo; induce a la pasividad; tiende a disolver la forma de la novela en estados de ánimo y reflexiones sobre esos estados, y a reemplazar la trama por el análisis psicológico. Al protagonista, esencialmente contemplativo, el mundo exterior se le aparece convertido en costumbre, compuesto de regularidades y convenciones sin relación con el alma. Ésta, a la defensiva, se refugia en sí, considerando degradante y destinado al fracaso cualquier esfuerzo por realizarse fuera, y, no obstante, sin poder renunciar a lo que ha perdido, pues la vida la obliga a luchas y derrotas previstas. El desmedido anhelo de lo que debería ser lleva al alma a reconocer la vanidad de ese anhelo en su presunta proyección; y, así aislada, aliméntase el alma de una subjetividad que nada exterior parece capaz de interrumpir; y su romanticismo se hace desengañado y cruel para sí y frente al mundo, mientras ve en el tiempo el principio que todo lo deteriora y deprava y contra el que nadie puede nada, como no sea convertir la ausencia de realización del sentido en una forma —la novela misma— que configure en totalidad la esperanza y el recuerdo de lo perdido. La experiencia y comprensión de cuanto la vida rehúsa viene a ser, así, fuente de valor y de plenitud.¹⁰

A más avanzada cota de degradación capitalista de los valores humanos que *Les illusions perdues* de Balzac (1837-1843), el modelo supremo de la novela del romanticismo desilusionado sería, según Lukács, *L'éducation sentimentale* (1969). Para España, ese modelo es, a mi entender, *La Regenta*, que si tiene mucho

¹⁰ Georg Lukács, *Die Theorie des Romans* [1916], 3.ª ed., Berlín, Luchterhand, 1965, pp. 114-134. Mi antigua alumna de la Universidad de Columbia (Nueva York), Gemma Roberts, relacionó *La Regenta* con el romanticismo desilusionado en su fino estudio "Notas sobre el realismo psicológico de *La Regenta*" (1968).

que ver con *Madame Bovary* también guarda notables afinidades con la otra gran novela de Flaubert. Éste y Baudelaire son los creadores de una literatura poética, en verso y en prosa, cuya raíz común es un romanticismo realista o crítico a impulsos del cual se constituyen la poesía moderna y la moderna novela. Clarín dedicó a Baudelaire el estudio magistral al que ya se ha aludido, y fue el primer español que elogió e imitó sus “pequeños poemas en prosa”, y lo que hay de baudelaireano en la visión del autor de *La Regenta* fue comentado ya, primero por Josette Blanquat, luego por otros.¹¹ Con Flaubert hizo Clarín algo más que estudiarlo: lo recordó a cada paso, lo recomendó siempre, lo asimiló a fondo.

En España no hay otra novela que haga sentir como *La Regenta* los errores, padecimientos y caídas de la persona buena, poética, romántica dentro de un mundo en el que la principal forma del mal es la prosa, el prosaísmo, la falta de elevación, la ausencia de entusiasmo. Las Isidoras y Rosalías galdosianas (y nada se diga de un doctor Faustino, un José María Bueno de Guzmán o un “Cisne de Vilamorta”), bien poco son si se las compara con Ana Ozores.

De temperamento menos violento que Emma Bovary —acervo blancor sombrío—, Ana más que una soñadora de la pasión es una enamorada del amor (próxima en esto a Frédéric Moreau y Madame Arnoux, cuyo amor predestinado se estrella a cada paso contra los escollos de la vida corriente hasta desembocar en la confesión de la última entrevista, cuando el tiempo ha destruido todas las ilusiones de aquél salvo la memoria de su amor, demasiado perfecto para realizarse). La incapacidad de Ana para reemplazar el amor por otro ideal no es derivación de su carácter, sino imposición de su ambiente y fatalidad de su sino, que no le ha proporcionado el hombre ni el hijo que pudieran consolarla. Ana es, en el buen sentido de la palabra, buena. Su ma-

¹¹ Josette Blanquat, “Clarín et Baudelaire” (1959); G. Sobejano, “Introducción” a la ed. de *La Regenta* (Barcelona, Noguer, 1976), pp. 29-52 (y ed. Castalia, 1981, pp. 30-58); Noël M. Valis, “Fermín de Pas: Una ‘Flor del mal’ clariniana” (1978) y “The Landscape of the Soul in Clarín and Baudelaire” (1980).

duro dulzor intacto la asemeja a Madame Arnoux (Marie). Como en el caso de Emma, la educación le ha infundido cualidades que ninguna mujer de su medio y de su clase comparte, por lo que se halla sola en el hogar, en la iglesia, en las reuniones, en la calle, en esa Vetusta menos angosta que Yonville pero no menos insuficiente. No desdeña al vulgo por altanería, sino por angustiado aislamiento. De todas maneras, el duelo Ana-Vetusta resulta también fatal para la protagonista de esta novela, con quien el narrador sin embargo se identifica más frecuentemente y en grado mucho mayor que Flaubert con Madame Bovary, pues no quiere, como éste, expiar el romanticismo, sino iluminarlo y, así, en cierto modo, salvarlo.

Clarín no persigue la perspectiva impasible o tácitamente negativa de Flaubert, y es más satírico que Flaubert cuando enfoca la colectividad gregaria: el seductor Mesía (más Rodolphe que León), las damas sin problema como Obdulia y Visita; los Saturnos y Trifones, Somozas y Guimaranes (partícipes de varios rasgos de Monsieur Homais), los clérigos, comerciantes, indianos, aristócratas aburguesados y burgueses aristocratizantes. Quintanar, el marido, excepto al final, es personaje ridículo, a diferencia de Charles Bovary, que nunca lo es, por su limpio candor. Pero una forma de distanciamiento en Clarín es el reparto que ha hecho de las aspiraciones al amor total entre Ana y Fermín, figura ésta sin equivalente en *Madame Bovary* pero en quien se trasunta algo del planteamiento del amor en *L'éducation sentimentale*.

Pues, en efecto, por muchas capas de egoísmo, hipocresía, codicia y concupiscencia que el campesino convertido en canónigo haya ido poniendo sobre su conciencia, ésta le pide clamorosamente un amor plenario: "la deliciosa realidad de ver a la Regenta a todas horas y mirarse en sus ojos y oírla dulcísimas palabras de una amistad misteriosa, casi mística" (*Regenta*, XXI, 230).¹² Ese amor, que no puede reducirse a apetito (saciado por Fermín en las Teresinas y Petras tan fácilmente, y con menos complicaciones, como por el Padre Amaro en Amalia, dentro

¹² Cito siempre número de capítulo y de página conforme a mi edición de *La Regenta*, Madrid, Castalia, 1983 (3.ª ed.).

de la novela de Eça de Queiroz que Clarín tan bien conocía), es comparable al amor que desde su soledad anhela Ana Ozores, y la hermandad de almas que el clérigo trata de afirmar no es un ardid para encubrir la atracción, más bien es una metáfora parcial del amor pleno que ambos buscan. Amor que, relacionado por Fermín con el que Renan evocara entre el clérigo sueco Petrus de Dacia y la beata alemana Christine von Stommeln ("Une idylle monacale au XIIIe siècle: Christine de Stommeln", *Regenta*, XI, 408, nota 34), se asemeja también al que Frédéric y Marie buscaban en una relación tensa, prolongada, intermitente, prometedora y destinada a fracasar.¹³

Ningún otro personaje de *La Regenta* ni de *Madame Bovary* se muestra capaz de esa clase de amor. Ana en tal sentido (y en su recogimiento, dulzura, respeto y apariencia virginal) está más cerca de Marie que de Emma. Y, aunque tan diverso, Fermín recuerda a Frédéric en la tendencia a soñar desde su juventud un amor glorioso y a conservar a lo largo de los años ese ideal. Y, como en las dos novelas de Flaubert, también en la de Leopoldo Alas se hace patente la tragedia del tiempo: las últimas páginas de la historia de Ana causan la purificación iluminadora de lo trágico por la compasión que suscita el fracaso del amor derribado por la prosa de la vulgar aventura; fracaso asumido en dolor irreflexivo. Y la pérdida de las ilusiones graba en el lector, a través de esas páginas, la impresión de la fuga irreparable del tiempo, más poderoso que el sueño. Emma, Frédéric, Ana son ejemplares del héroe pasivo de la desilusión: padecen más que actúan, sienten más que conviven, piensan más que obran, sueñan más que realizan, y están solos en su imaginación ante un mundo que no les responde, que no podría nunca responderles.

¹³ El amor de Fermín a Ana es sentido crecientemente como un "sentimiento sin nombre", y nada hay más romántico que esta indefinición: "The essence of Romanticism [...] comes to consist in that which cannot be described. [...] The Romantic exalts the artist who does not give a material form to his dream [...]. It is romantic to consider concrete expression as a decadence, a contamination" (Mario Praz, *The Romantic Agony*, Translated from the Italian by Angus Davidson, Oxford University Press, Londres, 1970, pp. 14-15).

Clarín parece haber efectuado una contaminación de las dos grandes novelas de Flaubert, conjugando la novela personal predominante en *Madame Bovary* (melodía) y la histórico-social predominante en *L'éducation sentimentale* (sinfonía): retrato de una conciencia (o de dos: Ana, Fermín) y cuadro de una sociedad y de una época (el pequeño mundo de una capital de provincia en los primeros años de la Restauración). Ambos propósitos debieron de acudir a su mente con análoga fuerza, pero el más intenso hubo de ser el primero, y su cumplimiento es lo que mejor distingue la novedad de su novela. Reseñando *Tormento* de Galdós, en 1884, mientras componía *La Regenta*, ponderaba Clarín la legitimidad de una novela que tuviese por protagonista a un grupo, a una colectividad, a un pueblo entero, pero encaecía la necesidad de estudiar los interiores: "Interiores de almas, interiores de hogares, interiores de clases, de instituciones. En nuestro altisonante idioma se ha trabajado poco en este arte del buzo literario" (*Galdós*, 127). Desde esta actitud de exploración en lo interior, proponía allí mismo el estudio de la mujer y aludía también a la falsedad de la mayoría de los sacerdotes de novela.

El empeño en proceder hacia el fondo de la conciencia personal no podía haber sido estimulado en Leopoldo Alas por Galdós ni por el mismo Zola con tanta radicalidad como por Flaubert en *Madame Bovary*, y ese mismo empeño referido a hogares, clases, instituciones y a la plasmación de un panorama colectivo es presumible que fuese espoleado por la lectura de *L'éducation sentimentale* más que por la de varias novelas de Zola, Galdós y Eça de Queiroz que, sin duda, le inspiraron también en gran medida.¹⁴

¹⁴ Clarín cita *L'éducation sentimentale* en forma que implica conocimiento de esta novela, por lo menos desde 1882: "En *Madame Bovary*, por ejemplo, tenemos la obra maestra de la novela en que se estudia un carácter, no en análisis abstracto, sino casi siempre en las luchas exteriores, en sus relaciones con el mundo que solicita sus pasiones. *La educación sentimental*, del mismo autor, aunque inferior como resultado, es en el propósito, en el asunto, superior, pues en ella se trata de aplicar el mismo sabio, profundo y correcto examen a toda una sociedad y modo particular de vida de un pueblo" ("Del naturalismo, VIII",

En 1887 un periodista hoy casi sólo recordado por esto, Luis Bonafoux, achacó a Clarín haber plagiado en *La Regenta* la escena del teatro en que marido, mujer y rival contemplan desde un palco *Lucie de Lammermoor* en *Madame Bovary* y el *Don Juan Tenorio* en la novela española. Clarín respondió pronto, mostrando su honradez y su explicable apasionamiento.¹⁵ A Bonafoux no le faltaba razón, aunque sí buena fe. Pero lo que él, siguiendo los hábitos jurídicos de la crítica de su tiempo, llamaba "plagio", no es tal, y más exacto sería hablar, como hoy suele hacerse, de asimilación, diálogo, homenaje o intertextualidad.

Varios críticos se han ocupado de la relación entre *La Regenta* y *Madame Bovary* (Clavería, Laffitte, Melón, Eoff, Agudiez, Justa Arroyo de López-Rey). Todos han desdeñado los pormenores para remitir sólo a lo esencial (ambiente provinciano y burgués, adulterio, apetencia romántica de la mujer y desprecio de la estupidez humana, ruptura entre el ideal y la realidad), y todos, admitiendo el flaubertismo de Clarín, han destacado sus divergencias.¹⁶ Haré aquí lo contrario: señalar las particularidades de la deuda; tras ello quizá quede más de relieve la autenticidad de Clarín.

En la "Primera Parte" de *Madame Bovary*, Emma Roualt ha perdido a su madre, como Ana había perdido a la suya antes de

La Diana, 1882, en *Teoría*, 144). "Es más, esto mismo cabe a veces en el procedimiento naturalista, cuando la acción es amplia y el escenario que se escoge extenso: así Flaubert, en la *Educación sentimental* (libro poco leído y que merece serio estudio), emplea el riquísimo caudal de sus observaciones en la vida mundana de París, para trazar, con motivo de la aventura de Moreau, cuadros de exactitud asombrosa, no menos reales por haber cogido sus componentes en muy diversos sitios" ("*Pot-bouille*", Novela de Emilio Zola, II", *El Día*, 2-X-1882, en *Político II*, 181).

¹⁵ Luis Bonafoux, *Yo y el plagiario Clarín*, *Tiquismiquis de Aramis*, Madrid, Administración, 1888; y L. Alas, *Mis plagios* (1888). Reseñó la polémica J. M. Martínez Cachero, "Luis Bonafoux y Quintero, 'Aramis', contra 'Clarín' (Historia de una enemistad literaria)" (1953).

¹⁶ C. Clavería, "Flaubert y *La Regenta* de Clarín" (1942); G. Laffitte, "*Madame Bovary* et *La Regenta*" (1943); S. Melón, "Clarín y el Bovarys-mo" (1952); S. H. Eoff, "En busca de un dios de amor: Gustave Flaubert, Leopoldo Alas" (1961, 1965); J. V. Agudiez, *Inspiración y estética en "La Regenta" de Clarín* (1970), cap. VII; J. Arroyo de López-Rey, "*La Regenta* de Clarín: Justicia, verdad, belleza" (1972).

conocerla. En invierno y en verano, se aburre lejos de la ciudad, como Ana dentro de la ciudad. Para una y para otra el matrimonio ha sido una equivocación y no les trae la felicidad que hubiera de resultar de su presunto amor. Durante el tiempo del colegio, Emma se había deleitado confesándose con el sacerdote, escuchando las comparaciones amorosas de los sermones y leyendo *Le génie du Christianisme* (vi, 33);¹⁷ Ana, que nunca fue al colegio, se complace en la confesión y oyendo sermones, y también había leído en la biblioteca de su padre esa obra del romántico vizconde (IV, 206). A los quince años, Emma se había enamorado, leyendo a Walter Scott, de cosas históricas, y había soñado con trovadores (vi, 35); parecida afición a la historia novelada (*Los mártires*) y a la época trovadoresca en Ana: “serenatas de trovadores en las callejas y postigos” (XVI, 46). Emma había amado la iglesia por sus flores, la música por la letra de las romanzas y la literatura por sus excitaciones pasionales (vi, 37), como Ana gusta de “probar la religión por la belleza” (IV, 206) y tiene que padecer que le afeen sus inclinaciones de “literata”. La calma en que Emma vivía junto a su marido no podía ser la felicidad con que ella soñara, e iguales sentimientos experimenta Ana recién casada. Con sus costumbres y ademanes domésticos, Charles Bovary irrita a su esposa, y por más que ella se esfuerce en hacer el papel de enamorada recitándole rimas y cantándole canciones en el jardín, a la luz de la luna, el buen Charles no parece por ello conmovido, y Emma se repite: “Pourquoi, mon Dieu, me suis-je mariée?” (vii, 42); entre Quintanar y la Regenta, experiencias similares, por ejemplo en la escena del jardín del Vivero en el capítulo XXVII. Madame Bovary queda deslumbrada cuando asiste al baile de un marqués, y un vizconde la saca a bailar, y luego, en el lecho, se apelo-tona contra su esposo, que duerme (viii); así Ana se sorprende fascinada en el baile del Casino, en brazos de Álvaro (XXIV), y también ella intentó a veces encender en su marido algún arrebató: “ella misma le buscaba los besos en la boca” (X, 377). Ante el campo, frente a los pequeños

¹⁷ Cito en adelante capítulo, en romanos bajos, y página, en arábigos, de cada una de las tres partes de *Madame Bovary* por la edición de Edouard Maynial, París, Garnier, 1961.

burgueses imbéciles y entre la mediocridad de la existencia, Emma se siente cautiva, y deplora la falta de ambición del médico, al que ve como un "pauvre homme" (ix, 58); pasea, como los náufragos, sobre la soledad de su vida, unos ojos desesperados, oteando a lo lejos cada mañana una vela en las brumas, una chalupa o un barco cargado de angustias o lleno de felicidades, y sus días se suceden iguales, sin nada nuevo, lejos de todo acontecimiento o aventura; el porvenir le parece un negro corredor que termina en una puerta cerrada, e incapaz de coser o de leer, mira caer la lluvia y escucha el toque monótono de la campana (ix, 59). De modo semejante, desprecia Ana la vulgaridad de Vetusta, al marido sólo atento a su caza, su pajarera, sus pequeñas manías; ve aparecer a Álvaro "como un náufrago puede ver el buque salvador" y contempla la cerrazón de su vida entre el ruido de las campanas funerales (XVI, 27). Si Emma en el invierno volvía a sentir el más insoportable aburrimiento y "à la fumée du bouilli, il montait du fond de son âme comme d'autres bouffées d'affadissement" (ix, 61), Ana se desalienta a la llegada del mal tiempo y ve fundirse su conciencia con los restos del café frío y del cigarro apagado del esposo ausente (XVI, 10). Comparándose con otras mujeres más vulgares que vivían felices, execraba Emma "l'injustice de Dieu", "elle s'appuyait la tête aux murs pour pleurer" y envidiaba las vidas tumultuosas; bailes, placeres y arrebatos que no conocía (ix, 63); Ana siéntese abandonada de Dios, sola en el mundo, llora asomada en la noche al balcón y añora la intensidad que no conoce (X). Viendo a su mujer quejosa y decaída, Bovary la lleva a un buen médico, que diagnostica: "C'était une maladie nerveuse: on devait la changer d'air" (ix, 63); así Ana es visitada por dos médicos: el primero habla en seguida de los nervios, y el segundo le aconseja "cambio de vida" y "aire libre" (XXVII, 386).

En la "Segunda Parte" de la novela de Flaubert, Emma, en Yonville, no siente al principio menos hastío que en Tostes. Al joven pasante, Léon, le confiesa detestar "les héros communs et les sentiments tempérés" (ii, 78), sin preguntarse siquiera si le ama, pues cree que el amor debe llegar como huracán que arrastre al abismo el corazón entero (iv, 94); análogas antipatías y perplejidades en Ana Ozores. Mientras espera ese amor que

nunca viene, Madame Bovary sufre un pasajero cambio: se ocupa de la casa, frecuenta el templo, dirige a la criada, y los burgueses llegan a admirar su economía, los pacientes su cortesía, los pobres su caridad, y cuando ya se siente enamorada de León, busca la soledad para deleitarse en su imagen, disimulando el sentir tras una apariencia virtuosa y una resignación que la consuela un poco de su sacrificio (v, 100). La Regenta se entrega también a sus deberes domésticos con celo tan intenso como breve, pasa también por “madre de los pobres” y “buena católica” (III, 182) y cultiva también los refinamientos de la tentación resistida: “La tentación era suya, su único placer” (IX, 363). Evocando sus años de colegio y el dulce rostro de la Virgen, acude Emma a la iglesia en busca de refugio, y el cura, atento sólo a la miseria física y a la pobreza de los necesitados, ni siquiera vislumbra la distinta tribulación de aquella señora, que no busca “le remèdes de la terre” (vi, 105); es lo que Ana padece con sus confesores, aunque más largamente y con altibajos de encanto y desencanto, y la Virgen había sido su máxima devoción de adolescente. Cuando León deja Yonville, la tristeza se mete en el alma de Emma “comme fait le vent d’hiver dans les châteaux abandonnés” (vii, 115) y el recuerdo del ausente es el único fuego en que trata de calentar su tristeza, pero la conciencia se le adormece y, para hacer frente a los días malos, cambia sin cesar de gustos e intereses, adornos y lecturas (éstas “elle les prenait, les quittait, passait à d’autres”, 117); aunque más moderadamente, Ana sufre tales experiencias y en la lectura pasa de una a otra cosa sin poder fijar la atención: “la atención retrocedía, y tres veces leyó los cinco primeros versos, sin saber lo que querían decir” (XVI, 12). En la vida de Emma surge entonces Rodolphe Boulanger, que prepara su conquista con calculadores soliloquios gemelos de los que Álvaro Mesía sostiene consigo o con cualquier confidente. Rodolphe, como Álvaro, realiza la conquista con toda clase de convencionalismos seudorrománticos, fingiéndose triste, sin amigos, sin finalidad en la vida. Emma, fascinada, admira de cerca los ojos y el perfume del pelo de su seductor, y al cabo el galán le coge la mano y “elle ne la retire pas” (viii, 139); de manera semejante, siente Ana la proximidad de Mesía y sus atractivos: su gabán, “un perfume que debía marear muy pron-

to", sus dedos, sus uñas pulidas (XIII, 489). En su empresa, Rodolphe sabe dar tiempo al tiempo ("N'y retournons pas de sitôt, ce serait une faute", ix, 144), como Álvaro mide también sus pasos ("Esperaba en el buen éxito, pero no se apresuraba", VII, 294), mientras el marido resulta cómplice involuntario en el proceso, sugiriendo Bovary a Emma que salga a pasear con el amigo y se haga un traje de amazona, y Quintanar que Ana asista al baile de carnaval y se vista como corresponde. Entra la Bovary en su aventura con avidez de gozar la dicha soñada: "une immensité bleuâtre l'entourait" (ix, 152); y Ana presiente el placer desconocido como un "caer al cielo" (XXVIII, 424). Los encuentros de los amantes ocurren en el huerto de la casa de Bovary, y Emma llega a pensar en sobornar a la criada, y el amante la avisa arrojando arena a las persianas, como en *La Regenta* tienen lugar tales encuentros en la propia casa, y Álvaro soborna a la doncella, y hay señales, escaladas y secretos. Para el curtido Boulanger el sentimentalismo de la Bovary resulta embarazoso, aunque la encuentra tan bonita y candorosa que, al principio, ese amor sin libertinaje halaga su orgullo: idéntico proceso en la aventura de Mesía. Y sobreviene la fatiga: Rodolphe termina por tratar a su amante sin miramientos, como "quelque chose de souple et de corrompu" (xii, 179); Álvaro siente el cansancio y empieza a temer los excesos de la hembra reprimida (XXIX, 450). Dispuesto a no dejarse comprometer, escribe Rodolphe una carta de adiós llena de clichés estúpidos (xiii, 190), como desde Madrid, tras el duelo, enviará Álvaro a Ana una carta cuyas "frases románticas e incorrectas" probaban la pequeñez de su "espíritu miserable" (XXX, 522). Emma vuelve a caer enferma y, en el más grave momento de su dolencia, tiene la visión de Dios Padre, la sensación de "un autre amour au-dessus de tous les autres amours" (xiv, 199), y quiere entonces ser santa, compra rosarios, lleva amuletos; rastreando en ello peligros de herejía, el cura le proporciona lecturas piadosas de un catolicismo almibarado por el que la enferma se deja arrastrar hacia la resignación, la indulgencia y el idealismo, dirigiendo al Señor "les mêmes paroles de suavité qu'elle murmurait jadis à son amant, dans les épanchements de l'adultère" (xiv, 200). Aunque situada antes del adulterio y tratada con mucho mayor detenimiento, esta crisis re-

ligiosa la padece Ana con comparable fervor, su afán de santidad la lleva a emular a Teresa de Jesús, y las lecturas piadosas y los hábitos devotos la subyugan. Monsieur Homais observa aliviado cómo se disipa aquella crisis (“Vous donniez un peu dans la calotte!”, xiv, 202; Ana también se declaraba dispuesta a seguir “a las demás beatas”, XIX, 140), y para sacarla de su postración recomienda a Bovary que la lleve al teatro a ver al actor Lagardy, aunque el cura proteste contra las “tentations impures” (xiv, 203).

Es aquí donde Luis Bonafoux señalaba el plagio, que no es tal, pero sí recuerdo muy próximo. En confirmación de ello debe notarse que en ambos casos se trata de obras románticas (la *Lucie de Lammermoor* inspirada en Walter Scott, y el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla); en ambos casos la espectadora se siente identificada momentáneamente con la protagonista e impresionada por el físico, el atuendo, la voz y el énfasis del actor, y transportada a un espléndido ámbito de poesía; en ambos casos coinciden en el palco el marido, la mujer y el galán interesado por ésta (único aspecto tenido en cuenta por Bonafoux) y en ambos casos la mujer prefiere abandonar el teatro antes de que termine la obra. Y el capítulo de la visita al teatro no se puede decir que sea importante en *La Regenta* (XVI) y poco importante en *Madame Bovary* (II, xv), según alegaba Clarín en su réplica. Es importante en las dos novelas (el periodista antillano tenía razón al advertirlo en su contrarréplica), pues Emma vuelve a sentir esa noche la pasión acallada y encuentra de nuevo a León, que será su segundo amante.

Como la aventura con León repite en lo esencial la anterior con Rodolphe, y su principal función es revelar, mediante el duplicado, el desgaste y la vanidad de la pasión, no será menester recordar que en la “Tercera Parte” de *Madame Bovary* el nuevo amante se conduce más o menos como el primero (aunque más dominado por Emma que dominador) y que ambos se asemejan entre sí y a los dos se asemeja Álvaro Mesía (el seductor es un estereotipo). Pero otros elementos de esta parte final resuenan en la novela de Alas. Así, la visita a la catedral de Rouen, durante la cual, soportando las explicaciones del oficioso guía, Emma y León arden en mutuo deseo de copular, debió de inspirar la vi-

sita a la catedral de Vetusta en el capítulo primero de *La Regenta*: Saturnino Bermúdez da toda clase de detalles sobre capillas, sepulcros, etc., como el guía de Rouen, y es acosado por la coquetería de Obdulia Fandiño. En *Madame Bovary* el cicerone se viene encima del exasperado León con un montón de libros encuadernados “qui traitaient de la cathédrale” (i, 226), y creo que ésta es la primera entrada en el mundo de la novela de uno de los fenómenos de trivialización de la cultura típicos de la modernidad: el turismo. En *La Regenta*, Bermúdez recita ante un comisionista y su señora trozos de sus propios libros *Vetusta Goda* y *Vetusta Cristiana* (I, 134). En medio de esta su segunda aventura, Emma vuelve a estimar a su marido como “un pauvre homme, de toutes les façons”, y el narrador dibuja a Charles en el silencio de la casa “avec ses pantoufles de lisière et sa vieille redingote brune qui lui servait de robe de chambre” (ii, 235), de un modo parecido a como Quintanar se ofrece a los ojos de Ana antes de sufrir ésta un ataque: “bata escocesa a cuadros, un gorro verde [...] con borla” (III, 174). Ante los descuidos y enfados de Emma, envuelta en sus cróticos y pecuniarios embrollos, el esposo “expliquait tout par son ancienne maladie nerveuse” (vi, 267), y ella, por no tener a su lado en la noche a aquel hombre dormido y poder entregarse a sus lecturas, le relega a distinto piso (268): también Ana y don Víctor habían acordado “una separación en cuanto al tálamo” (III, 179) y también Quintanar achacaba todo a los aborrecidos nervios: “guerra a los nervios” (X, 383). Emma, asqueada, ansiaba rejuvenecerse “dans les espaces immaculés” (vi, 271); Ana, postrada y abatida, soñaba esa misma límpida libertad en regiones superiores (IX, 341; XXI, 208).

No descenderé a otros detalles menudos, como las parciales coincidencias entre Monsieur Homais y el médico Somoza, el periodista Trifón Cármenes o el ateo Guimarán (ciencia, periodismo, ateísmo); entre *Le Fanal de Rouen* y *El Alerta* (contrapuesto a *El Lábaro*); entre el hotel de Rouen “La Croix Rouge” y la tienda de Barinaga “La Cruz Roja”; o entre la descripción del entierro de Madame Bovary (III, x, 313) y la del sepelio del mismo Barinaga (XXII, 265). Es notable también, por mencionar otro detalle, que el cura Bournisien se afane por atraer al seno de la

Iglesia a un tullido largo tiempo apartado de ella (II, xi) y los clérigos de Vetusta tratan de conquistar para el cielo al alcohólico Barinaga (XXII), sin éxito, y al ateo Guimarán (XXVI), con éxito.

Pero lo importante es reconocer que, en la exploración de la conciencia de la protagonista, la lucha interior de ésta entre el tedio del matrimonio, la ilusión religiosa y la tentación erótica se ofrece en *La Regenta* a través de actitudes, motivos, situaciones, tonalidades y factores argumentales que dependen de la primera novela de Flaubert o se conexionan con ella.

Me parece erróneo, con todo, aceptar plenamente el "bovarismo" de Ana Ozores (como hizo Carlos Clavería), pues tal como lo definía Jules de Gaultier ("se concevoir autre qu'il n'est"), esto conviene a Emma en gran parte de su experiencia, pero no a Ana, que, a partir de la muerte de su padre, renuncia a casi todo lo que de adolescente soñara, y aunque aspire a ser otra, se convence pronto de que no es posible dentro del mundo en que vive.

Laffitte precisó con acierto que Ana "refuse à son désir d'amour les fictions romanesques" (p. 160), tratando más bien de satisfacerlo en la ternura conyugal, en el anhelo del hijo y, sobre todo, en el misticismo, que no sigue a la caída y al abandono (como en Emma), sino que se dirige precisamente contra la tentación. A conclusiones parecidas llegaba Santiago Melón, notando en Emma el impulso literario y ficticio que la lleva a creerse amante apasionada, y en Ana el combate de su sensibilidad moral contra la fuerza del instinto reprimido, sublimado. Sherman Eoff veía las dos novelas centradas en el mismo tema: "la carga que representa el mundo material y el fracaso del amor como medio de liberación" (p. 79). Aunque divagando en sus cotejos, Ventura Agudiez advertía que en Emma se daba una lucha entre la realidad subjetiva y la Realidad, mientras para Ana "el conflicto es religioso y social"; pero cuando consigna Agudiez que Ana "abandona toda idealización romántica que hubiese parecido anacrónica en 1884" (p. 132), debería haber dicho más bien que la refrena, cohibida por el ambiente, pues Ana no abandona el romanticismo —en el sentido alto y fuerte de esta palabra— y sólo reprime aquellos modos del romanticismo de época

que, en su tiempo y ciudad, solían ser ridiculizados por los burgueses del nuevo mundo positivista. En fin, Justa López-Rey observa que la gran distancia entre Emma y Ana es la que hay “de la mentira concupiscente a la verdad erótica”, prueba de lo cual sería que Emma acaba con el cuerpo deformado, mientras el cuerpo de Ana sigue siendo bello después de su entrega, como cumpliendo un principio de moral estética (pp. 337-339).

Los ecos formales de la novela de Flaubert en la de Alas son también efectivos. En *La Regenta* el discurso es conducido por un narrador que tiende a la impersonalidad, aunque Clarín marque su propia voz de autor con más frecuencia y franqueza que Flaubert. El arte de configurar escenas y trazar sumarios revela en ambos casos suma destreza, si bien Clarín resulte prolijo comparado con Flaubert, tan sobrio y elíptico siempre, y muy en particular en *Madame Bovary*, novela de una economía milagrosa. Las retrospecciones son más extensas en Alas, pero los dos autores saben equilibrar exterioridad e interioridad, con cierta ventaja para ésta por obra del estilo indirecto libre. La descripción es funcional, ligada mayormente a los puntos de vista de los personajes. Se da en ambos autores una sabia combinación de sucesos precipitados (hacia el final) y tiempos muertos (en medio del curso de las dos novelas). Se reiteran con frecuencia la aproximación al amor y el refugio en la soledad como “nudos”. La función simbólica de ciertos objetos es otro rasgo común: por ejemplo, las ventanas abiertas a la espera baldía. En general, Flaubert busca la disonancia entre el estado de ánimo y el ambiente (entierro de Madame Bovary en un hermoso día de cielo azul), mientras Clarín, más tradicionalmente, tiende a la consonancia (abatimiento de Ana en días lluviosos y fechas fúnebres). Los actantes se corresponden en parte: Emma y Ana, sujetos de la búsqueda de un amor decepcionante, son objetos de conquista del agente erótico (Rodolphe, Álvaro) con la involuntaria complicidad del adyuvante (Charles, don Víctor); pero en *La Regenta* hay un oponente (Fermín, y la propia Ana bajo la influencia de éste) que en *Madame Bovary* no tiene representación. El Magistral es, a su vez, sujeto de la búsqueda de un amor completo, y otro sujeto en lucha por la conquista de la misma persona. Como sujeto de aquel amor plenario, se asemeja a Frédéric Moreau mucho

más que a cualquiera de los amantes de Emma. El destinador, en fin, es colectivo en *La Regenta*: es Vetusta quien quiere hacer caer a Ana al nivel de su bajeza.

Helmut Hatzfeld examinó en uno de sus últimos trabajos la huella estilística de la novela de Flaubert en la de Alas: personificaciones, parangones, ritmo ternario, impresionismo, discurso indirecto libre, repetición intensificadora, cursivas, ironización de la retórica vulgar y "leitmotive".¹⁸

Lo que nadie ha apuntado, que yo sepa, es la posible resonancia en *La Regenta* de *L'éducation sentimentale*, novela que Clarín conocía desde 1882 por lo menos y a la que estimaba mucho. Frédéric y Marie se encuentran y vuelven a perderse a través de aproximaciones y alejamientos que recuerdan los de Fermín y Álvaro respecto a Ana, y éstos, Álvaro sobre todo, frecuentan el hogar de los Ozores con parasitismo comparable al que practica Frédéric en ciertas temporadas en casa de Arnoux. La insinuación o declaración tímida e incompleta del amor opera en ambas novelas. Los amigos de Frédéric le adivinan enamorado de Madame Arnoux, o le sospechan ya en disfrute de sus favores, como los de Álvaro respecto a Ana, y si Frédéric, sin olvidar nunca su gran amor, incurre diversivamente o por despecho en la aventura con Rosanette, la cortesana, y luego en el compromiso con Madame Dambreuse, mujer de un alto personaje político y financiero, Álvaro flirtea con sus ex queridas y asedia en Palomares a la "ministra". Las fiestas de los Dambreuse y las de los marqueses de Vegallana compiten en eficacia corruptora. Pero, ante todo, repárese en lo señalado atrás acerca del amor entre Frédéric y Marie, y entre Fermín y Ana (Fermín sería el aspecto espiritual de Frédéric y Álvaro su aspecto interesado: ambos aspectos confundidos en el heroísmo no heroico de Moreau y diferenciados hacia el delirio en el sacerdote y hacia el donjuanismo ramplón en el burlador de Vetusta). Y, lo que es más importante, la descripción social diseminada en las dos novelas, pese a tratarse de épocas distintas (aunque Restauración en un caso como en otro) contiene rasgos parecidos: nobleza en busca

¹⁸ Helmut Hatzfeld, "La imitación estilística de *Madame Bovary* (1857) en *La Regenta*" (1977).

del dinero, burguesía que imita a la nobleza y desdeña al proletariado, pueblo que se aburguesa, arribismo a través de las elecciones, poder de la prensa, fiestas y "salones", comienzos del feminismo, gusto por las antiguallas y por el lujo.

Venimos así a la autenticidad de *La Regenta* como revelación de la realidad histórico-social de España y de la verdad personal de Leopoldo Alas.

La realidad histórico-social de España, de la España de 1877 a 1880, en la escala reducida pero fiel de una capital de provincia, aparece reflejada como totalidad de un modo tan completo como penetrante. Desde Galdós (1901) hasta, por ejemplo, Robert Jackson (1977) no han escaseado las interpretaciones simbólicas de la novela.¹⁹ Ana Ozores sería la España contemporánea en sus virtudes y vicios, problemas y riesgos; Fermín, la Iglesia restaurada, ambiciosa de poder; Álvaro, el materialismo degradado, o la política liberal dinástica, de componenda y caciquismo a la manera de Cánovas; don Víctor Quintanar, la tradición del honor calderoniano, etc. Todo es simbólico, en la literatura como en la realidad, y los personajes de Alas poseen unas cualidades que fácilmente pueden descubrirse en la sociedad de la época. Pero Clarín no quiso encarnar ideas, sino trazar caracteres concretos, observados en el movimiento mismo de la "marea de la vida", forma del azar o la necesidad. Y esto es lo que había hecho mejor que nadie Flaubert en *L'éducation sentimentale*.

Leopoldo Alas, que era capaz de admirar con parejo entusiasmo la imaginación férvida de Hugo, la penetrante lucidez de Stendhal y el ímpetu narrativo de Balzac, encontró también estímulos para su primera gran novela en otras de sus todavía más admirados Zola, Eça de Queiroz y Galdós.

En *La conquête de Plassans* (1874), de Zola, un sacerdote ambicioso, guiado por la codicia y el celo tiránico de su madre, se adueña poco a poco de la voluntad del obispo, del clero, de las autoridades civiles y de la gente, fanatizando a una mujer casada, convirtiéndola en juguete de sus propósitos y concitando

¹⁹ Benito Pérez Galdós, "Prólogo" a la edición de *La Regenta*, Madrid, F. Fe, 1901. Robert M. Jackson, "*La Regenta* and Contemporary History" (1977).

sobre ella la desgracia. Ahora bien: el Padre Faujas es sólo ambicioso, no ama a Marthe Rougon con ninguna clase de amor sino que la utiliza y la desprecia, y Marthe, aunque luche entre la ilusión religiosa y la atracción humana y sea al fin capaz de sobreponer la conciencia moral al temperamento, está interpretada por Zola como una histérica de carácter mucho menos complejo y matizado que el de Ana Ozores.²⁰

En *La faute de l'abbé Mouret* (1875), el hijo de Marthe Rougon, Serge, ya sacerdote, experimenta la seducción maravillosa de la sensualidad en el solitario paraíso floral de la joven Albine; pero tal experiencia, a despecho de las premisas naturalistas de Zola, vévela el torturado sacerdote como un paréntesis sobrenatural, del que vuelve a su ascética exclusión de la carne como quien entierra un trauma en la noche absoluta de la amnesia para llevar al último grado de la crueldad masoquista la dedicación al espíritu; y si es verdad que entre el misticismo juvenil del clérigo enamorado de la Virgen María y la pujanza del sentimiento pagano de la naturaleza encarnado en Albine se entabla un conflicto devastador que tiene puntos de semejanza con las tensiones sufridas por Ana y por Fermín, debe notarse que estas tensiones están, en la novela de Alas, interiorizadas en cada una de esas conciencias en forma monodramática, mientras Zola había separado casi alegóricamente los dos extremos (Serge o el espíritu, Albine o la naturaleza), poniendo entre ellos, como por arte mágica, la vivencia de la caída original en el Paraíso ("le Paradou"), tras la cual el sacerdote lleva su renuncia a un morboso delirio de cas-

²⁰ En una reseña temprana, de 1885, notaba Luis Morote que el Magistral de Vetusta: "Salvo algunas diferencias se parece al abate 'Faujas' de la 'Conquête de Plassans', novela de Zola" (S. Beser, ed., *Clarín y "La Regenta"*, 1982, 305). Muchos años después, aludía en forma breve a *La conquête de Plassans* Werner Küpper en su tesis doctoral *Leopoldo Alas "Clarín" und der französische Naturalismus in Spanien* (1958), p. 107, nota 1. En mi edición de *La Regenta*, de 1976, llamé la atención sobre las semejanzas, y en la de Castalia, 1981, puse en notas a pie de página algunas aproximaciones. Al mismo tiempo que yo, e independientemente, observaba el parecido entre ambas novelas Stephen Gilman en "La novela como diálogo: *La Regenta y Fortunata y Jacinta*" (1975). Ulteriormente, Juan Oleza, en su edición de la novela de Alas (1984), ha insistido en lo mismo y agregado algún paralelo.

tidad: Cristo crucificado desplaza a la Virgen, y Serge preside impávido el entierro de Albine, que se quitó la vida envenenándose con los aromas de las flores.²¹

O crime do Padre Amaro (1875, 1876, 1880), de Eça de Queiroz, ha dejado también claros vestigios en *La Regenta* en aquello que se refiere sólo a la figura del sacerdote. Amaro es tan ambicioso como el cura de Plassans y como lo será el Magistral de Vetusta, y a diferencia de aquél y en coincidencia con éste, se halla poseído del demonio de la sensualidad, que lo induce a aventuras furtivas de la especie que Fermín entretiene con las criadas. No obstante, aunque las analogías de anécdotas y pormenores que pudieran establecerse entre *O crime* y *La Regenta* son numerosas, falta en Amaro casi por completo ese ideal de un amor íntegro y redentor que tanto hace sufrir al adorador de Ana.²²

Otra novela del escritor portugués, *O primo Basilio* (1878), impresionó hondamente al autor de *La Regenta*. En una carta a Galdós (del 24 de junio de 1883) decía Clarín que estaba acabando de leer "una novela de Eça de Queiroz que me tiene asustado" y recomendaba a su amigo la lectura de *O primo Basilio*.²³ Y un año más tarde, reseñando *Tormento*, elogiaba a escritores

²¹ Con harta razón precisó Ramón Pérez de Ayala que la acusación a Eça de Queiroz de haber plagiado en *O crime do Padre Amaro* la novela de Zola *La faute de l'abbé Mouret* era una ineptia (la semejanza estaba sólo en el título), pero que, en cambio, *O crime* "no se hubiera escrito sin la existencia previa de otra novela de Zola, *La conquête de Plassans*" (R. Pérez de Ayala, "Eça de Queiroz", en *Más divagaciones literarias*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1960, pp. 183-184). J. V. Agudiez en el capítulo III de su libro *Inspiración y estética* (1970), indica algunas relaciones entre la novela de Clarín, *Mouret* y *Amaro* dentro de la problemática general del sacerdote y el amor humano en la época. He estudiado —en proximidad más que comparativamente— el sentimiento de la Virgen en *La faute* y en *La Regenta*, así como también un soneto mariano de Antero de Quental comentado por Clarín, en mi artículo "Clarín y el sentimiento de la Virgen" (1984).

²² Trazo algunas relaciones entre *O crime* y *La Regenta* en mi edición de esta novela (1981). Véase además: H. Hatzfeld, "Two Stylizations of Clerical Tragedy: *O crime do Padre Amaro* (1875) and *La Regenta* (1884)" (1977).

²³ *Cartas a Galdós* (1964), 213.

como Eça en *O primo* y Galdós en *La desheredada*, que, aunque “no han inventado procedimientos, sino que siguen, en general, los de otros, lo hacen sin imitar, con originalidad en la observación y en las otras cualidades principales puramente artísticas”; así, Eça “sigue a Flaubert y a Zola, y se revela sin embargo como escritor de robusto ingenio, sólido, profundo. Para pintar la *burguesa* de Lisboa (*lisboeta*), no copia el tipo extranjero, ni menos el país; no sale de su pueblo, lo que conoce de veras” (Galdós, 120).

En *O primo Basilio* no hay sacerdote enamorado, pero sí un libertino, Basilio, que seduce a una casada, su prima Luisa, hasta que la sirvienta descubre el adulterio e intenta delatarlo. Álvaro se asemeja mucho a Basilio; la señora y la criada de Lisboa sólo como agentes de la trama parecen haber influido en la señora y la doncella de Vetusta, pues los caracteres y fisonomías son del todo diferentes: la sirvienta portuguesa es una amargada y envejecida mujer que, llena de un venenoso odio de clase, tortura sistemáticamente a la triste Luisa desde que ha espiado su secreto, en tanto que la joven Petra, “la rubia lúbrica”, no deja de ser nunca, pese a sus maquinaciones diabólicas, una agraciada aldeana que ama la vida; y en cuanto a las señoras, Luisa es, en efecto, la burguesa lisboeta, Ana en cambio no puede confundirse con la burguesa vetustense por más que oficial y superficialmente aparezca así bajo su título de “La Regenta”: es, por el contrario, en su sentir y, lo que importa más, a los ojos de su creador, y del buen lector, antiburguesa y supravetustense.²⁴

Clarín admiraba mucho toda la labor de Galdós, en especial a partir de *La desheredada* (1881). Sin embargo, ni ésta, Isidora Rufete, lectora de novelas que se cree descendiente de marqueses, ni Amparo, víctima de los fogosos instintos del cura Polo

²⁴ He dedicado un estudio especial a las criadas y, en particular, a Petra, la doncella de Ana Ozores (“Semblantes de la servidumbre en *La Regenta*”, 1983) y allí puede encontrarse un breve cotejo con *O primo Basilio*, novela de la cual señalo también algunos pasajes pertinentes en ciertas notas de mi edición de *La Regenta*, 1981. Véase también: R. M. Fedorchek, “Clarín y Eça de Queiroz” (1978), y M. T. Cristina García Álvarez, “Eça de Queiroz y Clarín: Cotejo entre *El primo Basilio* y *La Regenta*” (1979).

(*Tormento*, 1884), ni Rosalía con su afán por los trapos y los adornos (*La de Bringas*, 1884), pueden compararse con Ana Ozores, personaje tan de otra fibra, tan rico en intimidad, que sólo se percibe adecuadamente si se le mira como proyección fictiva del alma de su creador.

En cuanto a la posibilidad de que la novela de Palacio Valdés *Marta y María* (1883) tuviese algún efecto en la concepción de *La Regenta*, sólo cabe suponer que el efecto fuese de divergencia: en lugar de estudiar lo más externo y formal, la parte política y literaria del misticismo de una mujer (María), estudiar lo íntimo y esencial, la parte psicológica y poética, del misticismo de otra mujer mucho más humana (Ana Ozores).

Un crítico del *Boletín* de la Institución Libre de Enseñanza, que se firmaba Jerónimo Vida, juzgaba en 1885 *La Regenta* como la novela "más científica, si es lícito expresarse así, de cuantas han visto la luz en lengua castellana, en estos tiempos".²⁵ Y el estudio del carácter de Ana, la estrecha relación entre lo físico y lo psíquico, los efectos de la herencia y de la educación que el comentador señalaba tratando de explicar aquella calidad científica, son ingredientes que operan sin duda dentro de la novela; pero están puestos al servicio de la exaltación, directa o indirecta, del alma grande, noble, anhelosa de trascendencia, y de la negación satírica de la sociedad gregaria que, sumida en un materialismo envilecido, derrota pero no asimila a aquella alma.

Se ha propuesto a alguno o algunos de los personajes secundarios de *La Regenta* como portavoces discretos del verdadero pensamiento de su autor, y es cierto que Alas participaba del amor a la naturaleza de Frígilis, del cristianismo generoso y de la veneración mariana del obispo Fortunato Camoirán, y con certeza aplaudía la observación serena y respetuosa del médico Benítez, y simpatizaba con el pueblo que trabaja y ama sencillamente, naturalmente, sin refracciones ni exquisiteces. Pero Frígilis, For-

²⁵ S. Beser (ed.), *Clarín y "La Regenta"* (1982), 298. Tanto Jerónimo Vida como Luis Morote, autor de otra reseña de 1885 reproducida en el mismo libro de Beser, ven la novela como el estudio de "un caso de histerismo" (298); de "furor místico" e "histerismo religioso" (307); algo como "el tratado médico de una pasión en forma narrativa" (309).

tunato y Benítez no son poetas que luchan contra la prosa del mundo; más bien se apartan de ella; son extravetustenses. Contra la prosa del mundo sólo luchan —o ante ella y entre ella sufren, ambos supravetustenses— Ana y Fermín; sobre todo, Ana. Es la Regenta, que no en balde da título a la novela, quien porta el más alto significado de ésta. La búsqueda insaciable de valores, el anhelo vehemente y porfiado de lo Infinito a prueba de dolor, es lo propio de Ana Ozores y lo propio también de Leopoldo Alas. No es ya que la novela sea una “spiritual autobiography” de Clarín,²⁶ sino algo más: el alma de Alas es el alma de Ana, y Ana “the focal point of the work”.²⁷

Ana Ozores ha tenido una educación semejante a la de su creador, cuenta en la novela casi la misma edad (la “femme de trente ans” bien vale el hombre de treinta y tres), vive inadaptada en el mismo ambiente; su sentimiento religioso (ver a Dios, ensalzar a la Madre de Dios, admirar la belleza y el poder unitivo de la religión) es el poseído y luego acaso atenuado pero jamás perdido por el autor. La sensibilidad moral y el clamor del instinto, la soledad y la relación, el bien y la tentación del mal, atormentan con igual intensidad a una y otro. Ana observa una ética equivalente a la de su creador, fundada en la perpetua indagación del sentido del vivir y en la misericordia. Propende a la reflexión, la introspección y el análisis de la vida interior con la misma complacencia torturada y piensa lo que su creador pensaba acerca de la eficacia purificativa del dolor. Ama la literatura y prefiere los mismos poetas (fray Luis de León sobre todos). Pertenece a la misma clase social, con la que no se siente acorde pero a la que no podría abandonar sin perder todo o mucho de lo que su individualidad le debe. En fin, Ana Ozores, la criatura del Clarín más naturalista y menos obsesionado por la Trascendencia, es, a pesar del temperamento, todo un carácter; a pesar de la psicología fisiológica, un alma que vive dominando su cuerpo y que, cuando éste cede, sigue siendo una conciencia sufriente, lúcida y pura;

²⁶ Albert Brent, *Leopoldo Alas and “La Regenta”* (1951), 29.

²⁷ Frank Durand, “Structural Unity in Leopoldo Alas’ *La Regenta*” (1963), 326.

a pesar de la herencia, no es, por ejemplo, atea como su padre, y a pesar de su niñez y adolescencia reprimidas, vive ocho años fiel a un marido que se conduce como un padre, y resiste más de tres el cerco de un sacerdote (que no triunfa sobre ella) y de un seductor profesional (que puede vencerla pero no someter su alma al materialismo ni al conformismo).

En novela tan "científica", pues, la victoria moral no se la lleva la necesidad de la materia, sino la bondad y la belleza del espíritu de ese personaje de quien su creador se halla tan cerca que es muchas veces y en muchas cosas él mismo traspuesto a ficción. En apoyo de lo cual debe recordarse algo que nadie recuerda, y es que, no obstante los términos científicos que menudean en la novela y la condición morbosa de su protagonista (ataques, crisis nerviosas), el médico Benítez viene a decir finalmente: "Doña Ana, amigo mío, no estaba enferma", "Doña Ana es así; extremosa... viva... exaltada" (XXVII, 404). Y la propia Ana llega a concluir: "El impulso que la había arrojado dentro de la capilla ¿era voz de lo alto o capricho del histerismo, de aquella maldita enfermedad que a veces era lo más íntimo de su deseo y de su pensamiento, ella misma?" (XXX, 533). Si según el médico Ana no estaba enferma, sino que era exaltada, y según ella misma siente, su enfermedad era "ella misma" ¿qué enfermedad hay aquí? ¿No será el mal del siglo, el dolor cósmico, la llaga de la soledad en medio de la sociedad, la angustia del espíritu cuando comprende que toda carne perece y teme la aniquilación y se rebela invocando la esperanza de un trascender?²⁸

²⁸ A la ausencia de una enfermedad especificable se puede objetar que Frigilis confiesa a Quintanar (capítulo XXX) un "secreto que Benítez me impuso y que rompo por lo apurado del caso" (488), a saber, que la "exaltación" de Ana era una enfermedad y que la enferma podía "morir de repente cualquier día; una impresión extraordinaria lo mismo de dolor que de alegría, mejor si era dolorosa, podía matarla en pocas horas" (487); y corroborarían esto los ataques sufridos por Ana al saber la muerte de Quintanar hasta el punto de pasar ocho días "entre la vida y la muerte" (520) y las medicaciones, cuidados y temores de Benítez durante los meses de peligro y de convalecencia (521, 523-524, 528). Sin embargo, resulta por demás extraño que un médico tan responsable como Benítez oculte la gravedad del mal de la paciente a la persona que más necesitaba saberlo (su esposo) y se lo confíe *bajo secreto* al amigo. Todo hace supo-

Y volvemos así a la relación entre *La Regenta* y las dos grandes novelas de Flaubert. Clarín debe a éstas —mucho más que a las de los otros autores mencionados— la profundidad del planteamiento de ese problema tan suyo, tan propio y tan íntimo: el conflicto entre el alma romántica y el mundo antirromántico. Dar forma a ese conflicto, configurar en novela la reacción de la propia conciencia en época de crisis del idealismo y auge del positivismo, es labor más reveladora que dejar testimonio de la concreta historia social de un pueblo en unos años precisos, aunque en *La Regenta* aquello se haga dentro de esto, y así el sentido universal latente (la actitud ante la altura de los tiempos) se manifieste en lo concreto y particular de un mundo histórico percibido con máxima clarividencia, como ocurría en *Madame Bovary* y en *L'éducation sentimentale*.

Desde el punto de vista personal, la diferencia básica entre *Madame Bovary* y *La Regenta* consiste en que aquélla es una novela antirromántica sobre el alma romántica deteriorada, y *La Regenta* una novela romántica (sólo naturalista en procedimientos) contra el mundo antirromántico y en homenaje al alma bella y buena, derrotada pero inadaptable.

Al fondo de las diferencias que singularizan a Ana Ozores y a Fermín de Pas, puede observar el lector menos atento el paralelismo de sus destinos: huérfana de madre, huérfano de padre; infancia soñadora, niñez estudiosa; inspiraciones, aspiraciones; orientación del alma hacia el amor total; poderío de la tentación; reflexividad inagotable; fatal discordancia con el medio; inadaptación; fin desesperado.

Los momentos poéticos más logrados en la novela son los protagonizados por Fermín y por Ana, cada uno a solas.

ner que el amigo, Frígilis, ha inventado tan alarmante secreto para impedir la posible violencia del marido ultrajado y arreglar el problema por modo incruento y conciliador. Ello no significa que la "exaltación" de Ana no sea peligrosa. También porque ello es así es por lo que apela Frígilis al recurso del diagnóstico secreto y por lo que atiende Benítez a su paciente con la mayor solicitud. Pero la exaltación —indudable en Ana Ozores— no queda especificada como una enfermedad determinada por el médico, ni conduce tampoco a aquélla a la muerte súbita ni al suicidio.

Para Fermín de Pas: contemplación de Vetusta desde la torre de la catedral (I, 98-109); a la salida del palacio del obispo, caminando absorto por las calles (XII, 470-471); aguardando en la noche el regreso de los coches del Vivero (XIV, 535-537) y poco después en su balcón, contristado, cara a la luna (XV, 560-562); leyendo con fruición de enamorado la carta de Ana, en el parque, una mañana de mayo (XXI, 192-198); iracundo tras la confesión de la doncella, planeando su venganza, escribiendo y rompiendo cartas, preso en su sotana (XXIX, 463-465). La prosa se hace ahí poesía al traducir fielmente la intimidad del hombre: su insatisfacción, sus celos, su vergüenza, la plenitud de su amor indefinible, el ápice de su fracaso y de su dolor.

Los momentos poéticos culminantes de Ana Ozores son casi paralelos: el encuentro de la niña con las *Confesiones* de San Agustín (IV, 202-204); Ana escribiendo poesías a la Virgen en la hondonada de los pinos y creyendo rui señor a un oscuro pájaro aciago (IV, 208-210); recién confesada, meditando a solas en la Fuente de Mari-Pepa una tarde de octubre (IX, 339-348); mirando desde el balcón la luna a través de sus lágrimas (X, 371); sueño del infierno (XIX, 122-128); recuerdos de las apacibles excursiones al monte en compañía de buenos amigos (XIX, 133-137); Ana intentando recuperar su devoción en el templo (XXV, 334); su eufórico diario en el Vivero (XXVII, 392); su soledad última en la catedral (XXX, 534-537). Son momentos de revelación poética y religiosa, de recogimiento en la soledad y el dolor, trances de angustia y de gozo, crisis, epifanías, instantes álgidos.

Pero no es imprescindible que el foco del relato esté centrado en la conciencia de Fermín o de Ana. Por sí solo, el narrador alcanza otros momentos cimeros cuando se trasfunde en muy varias realidades intensas que de algún modo afectan a ésta o a aquél: las lluvias en Vetusta, el dulce ambiente asfixiante de la morada donde ambos personajes se encuentran, la procesión de Viernes Santo, la fiesta de San Pedro en el campo, la vuelta de la última excursión al Vivero un día de noviembre, la soledad final de los dos hermanos del alma. Toma el narrador en estas páginas una distancia emocionada que alza y ahonda la realidad, por humilde que sea, acompasándola al latido de un corazón compenetrado.

En *La Regenta*, Ana y Fermín exaltan, con su creador, la verdad romántica, no “le mensonge romantique”.²⁹ Clarín no tiene inconveniente —tiene visible complacencia— en ponerse sobre todo de parte de Ana, dentro de su alma, y en expresarse con ella y desde ella. Flaubert había procedido de otra manera: creyéndose en el deber de castigar a Emma Bovary y de castigarse a sí mismo (también en su estilo, severamente disciplinado, tan distinto del estilo hervoroso y raudo de Clarín), hubiera sentido insoportable humillación si hubiera dejado vislumbrar explícitamente un poco de amor hacia su criatura, una sombra de compasión con ella, una brizna siquiera de simpatía. Ya lo señaló Laffitte: en *Madame Bovary*, libro tenso, contraído, triste, distante, “on sent que l’auteur ne s’attache à rien ni à personne de ce qu’il crée”, mientras en *La Regenta* el autor “prend part et s’indigne”: “Il est pitoyable, même pour ceux qu’il chérit le moins, et, quand il s’est laissée aller à écraser trop de noir sur leur visage, il les adoucit d’un sourire, d’un remords ou d’une larme. Sa pitié s’égaie; sa malice s’apitoie” (art. cit., p. 163).

Se podría oponer a esto el final de *La Regenta*: Ana desmayada en la catedral recibiendo en los labios el beso inmundo del acólito pervertido: “Ana volvió a la vida rasgando las nieblas de un delirio que le causaba náuseas. / Había creído sentir sobre la boca el vientre viscoso y frío de un sapo”.

Ya el mismo acólito (Celedonio), dentro de otra novela anterior (“Pipá”, 1879), había escupido sobre el carbón a que se redujera, incendiado, el cuerpo del infeliz Pipá, aquel pillete harapiento capaz sin embargo de sentir al Dios bueno y transfigurar la realidad más áspera en una reverberante fantasía; y el relato terminaba así: “Hoy ya nadie se acuerda de Pipá más que yo; y Celedonio ha ganado una beca en el seminario. Pronto cantará misa”. Final que recuerda el de *Madame Bovary*:

Depuis la mort de Bovary, trois médecins se sont succédé à Yonville sans pouvoir y réussir, tant M. Homais les a tout de suite battus en

²⁹ Renée Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, París, Grasset, 1961.

brèche. Il fait une clientèle d'enfer; l'autorité le ménage et l'opinion publique le protège.

Il vient de recevoir la croix d'honneur.

Ana Ozores aparece, en la página final de la novela, derrotada por Vetusta, arrastrada por su lodo: pero Vetusta no ha podido asimilar a Ana, no ha podido someter su alma. El aparente castigo material, llevado al extremo de la profanación (y sólo se profana lo que aún es sagrado), descubre la victoria moral (el triunfo del dolor) en esa mujer que vuelve a la vida rasgando las nieblas. Es un motivo constante en la obra de Clarín el sufrimiento del bueno: "cuando se ama muy de veras se padece mucho" ("Doctor Sutilis", *Sutilis*, 21); "Quien más pone pierde más" ("Doctor Angelicus", *Sutilis*, 113); "los deslices de los llamados a no tenerlos tienen pronta y aguda pena, para que el justo no se habitúe al extravío" ("El Quín", *Cuentos*, 161). Y más atrás se recordó lo que escribía Leopoldo Alas a propósito de *Consuelo* (1878): "el que ama es el más débil y sucumbe bajo el egoísmo del que no ama" (*Solos*, 105). En esas páginas, seis años antes de terminar *La Regenta*, aseveraba también: "El fruto del mal no se les logra a los buenos para que no le tomen el gusto y se hagan malos", e invocaba los versos de Federico en *El castigo sin venganza* para aplicarlos a Fernando, traicionado por Consuelo: "sin mí, sin vos y sin Dios", "hombre que no puede estar / ni en Dios, ni en vos, ni en sí mismo". Habiendo pasado del bien (donde la desgracia le permitía la resignación) al mal (donde reconocía la traición y el desengaño) ¿qué le quedaba a Fernando?: "Ni fuera ni dentro de sí nada, a no ser la desesperación" (*Solos*, 107). En situación tal, desaparece de la vista del lector Ana Ozores: sin Dios; sin compañero (ni esposo, ni amante, ni hermano del alma); sin nada fuera de ella ni dentro de sí, a no ser la desesperación: la pena de no esperar nada.

Desde el punto de vista histórico-literario, *La Regenta* introduce en España la novela del romanticismo de la desilusión de manera próxima a como había quedado modelada en *Madame Bovary* y en *L'éducation sentimentale*: esa novela cuyo protagonista tiene conciencia de que su anhelo no puede satisfacerlo el mundo y acepta de antemano el fracaso, inmerso en la contem-

plación de la realidad negativa y de la interioridad solitaria, sin por ello dejarse doblegar a la inerte aceptación de esa realidad.³⁰ Cobran realce en este tipo de novela los estados de perplejidad, amorfos, cambiantes, semiconscientes; y por esta vía que abre Clarín, mejor que por el camino de la actividad y socialidad de Galdós, se llega a novelas tan renovadoras —y tan reveladoras de la crisis entre un siglo y otro— como *Pío Cid*, *Camino de perfección*, *La voluntad*, *La novela de mi amigo* o *Tinieblas en las cumbres*.

Más aún: si de *L'éducation sentimentale* arrancaba Proust para su reconstrucción musical del tiempo perdido, y en Proust sigue estando todavía la raíz inmediata de la novela de hoy, bien puede estimarse *La Regenta* el ejemplo más temprano y fecundo de esa línea de la novelística que cobró nueva fuerza en España a fines del siglo XIX con *Su único hijo* o *Los trabajos de Pío Cid* y a principios del nuestro con las aludidas novelas de Baroja, Azorín, Miró o Pérez de Ayala, pero que, transformada y no invalidada, llega hasta novelas tan actuales como *Makbara*, *Saúl ante Samuel* o *Teoría del conocimiento*. Pues nuestro tiempo continúa padeciendo aquel conflicto entre poesía y prosa —creatividad e inercia— como un conflicto entre soledad individual y sociedad de consumo, desamparo y tecnocracia, deseo y mercadeo; y aunque parezca mentira, todavía quedan “últimos románticos”, héroes imposibilitados para un heroísmo que, derribando los claus-

³⁰ “[...] Ana y Fermín no sólo combaten contra el medio, sino también contra sí mismos. Su aspiración a una fraternidad espiritual es una aspiración a salirse, a escapar, a superar el medio. Por eso el medio se opone con toda su fuerza, empujándolos a caer e integrándolos así en él. Visita, Obdulia, etc., conspiran contra la virtud de Ana porque no se resignan a que ella sea diferente, quieren a toda costa que siga la misma trayectoria que ellas. Si Ana y De Pas, al caer, no se integran en el medio, como quería éste, que hubiese preferido un adulterio sin escándalos, es porque su excesiva aspiración lo impide. Ambos están a punto de conseguirlo: Ana con su adulterio semisecreto con Mesía, De Pas con sus aventuras eróticas secretas con Petra y Teresina. Pero De Pas no se resigna y promueve el escándalo que, al mismo tiempo que les precipita en la caída, frustra totalmente su intento de adaptación, mediante el siglo, a las convenciones vetustenses” (J. Oleza, *La novela del siglo XIX*, 1976, 193).

tros de la soledad, trascienda a acción colectiva y solidaria, digna de cumplirse.

La novela segunda y última de Leopoldo Alas, *Su único hijo* (fecha editorial de la portada, 1890; efectiva salida del libro: 1891), parece muy distinta de la primera, y difiere de ella en bastantes aspectos, aunque en los esenciales resulta muy semejante, como nacida del mismo padre. La diferencia mayor la expresó Juan Oleza en estos términos:

La Regenta era un mundo y unos personajes en lucha contra él. En *Su único hijo* el mundo ya no es exterior a los personajes, está dentro de ellos, pero no por eso dejan de luchar. En *La Regenta* seres excepcionales luchan contra un mundo vulgar. En *Su único hijo* seres vulgares (otro elemento naturalista: la enorme vulgaridad y pequeñez del mundo descrito) que anhelan ser excepcionales luchan contra su vulgaridad. Si todo el conflicto se ha interiorizado, todos los elementos novelescos lo habrán hecho también: acción, espacio y tiempo se expresan desde dentro de los personajes. La ironía y el intelectualismo clarinianos, por otra parte, se acentúan al máximo: la novela deviene grotesca.³¹

En *La Regenta* Leopoldo Alas había trasfundido mucho de su ser, real y potencial, en dos conciencias superiores a su ambiente que buscaban un amor plenario allí donde era, no ya quimérico, sino temerario y absurdo buscarlo. En *Su único hijo* parece haber querido dar categoría de protagonista a un hombre mediocre que, en principio, se diría tan insignificante y trivial que sólo persigue cosas tales como el difuso consuelo de la música o la aventura pasional con una artista de ópera. Pero la busca no se detiene ahí: avanzará hacia el amor plenario; sólo que este amor será diferente.

La acción de *La Regenta* tenía lugar en aquella Vetusta a cuyo través se dejaba ver, en obvias correspondencias, la ciudad

³¹ Leopoldo Alas, "Clarín", *Su único hijo*, Edición, introducción y notas de Carolyn Richmond, Madrid, Espasa-Calpe, 1979; pp. xii, nota 1, y lxi. Por esta edición cito siempre.—El texto de Oleza, en *op. cit.*, p. 173.

donde Alas pasó la mayor parte de su vida. En *Su único hijo* la acción se sitúa en “una melancólica y aburrida capital de tercer orden” (*Único*, I, 5) que, por carente de nombre y por no descrita, aunque sí muy bien sugerida, produce un efecto más esquemático.

Abarcaba la historia de *La Regenta* los años 1877 a 1880, un tiempo que, respecto a la época romántica (en términos generales 1790-1830, y me refiero siempre al gran romanticismo europeo, el alemán y el inglés principalmente), se hallaba lo bastante adelantado para permitir y aun provocar la regeneración de sus virtudes sustanciales a otra altura del siglo. En *Su único hijo*, según todos los indicios, el tiempo primario de la acción corresponde a los años 60: “miserias del año sesenta y tantos, de la época en que [...] por poco se vuelven tontos todos los españoles” (*Palique*, 291). Años de Velisla o Selgas, con reminiscencias provinciales de pálidos remedos de Zorrilla, como Larrañaga o Heriberto García de Quevedo (IX, 169). Secundariamente, se evocan los años 40 a 50, cuando para aquellos confinados provincianos todas las pasiones venían a parar en “el amor” (entre comillas), porque “las otras, tales como la ambición desmedida, la aspiración a algo desconocido, la profunda misantropía, o eran cosa vaga y aburrida a la larga o tenían escaso campo para su aplicación en el pueblo” (IV, 30).

Argumento sintomático de la aversión de Alas al romanticismo convencional se halla precisamente en lo que escribe acerca de Emma Valcárcel, el personaje más malsano y malvado que trazó nunca su pluma:

Emma, como la mayor parte de las criaturas del siglo, no tenía vigor intelectual ni voluntario más que para los intereses inmediatos y mezquinos de la prosa ordinaria de la vida; llamaba poesía a todo lo demás, y sólo tenía por serio en resumidas cuentas lo bajo, el egoísmo diario, y sólo para esto sabía querer y pensar con alguna fuerza. Tal espíritu, era más compatible con aquel romanticismo falso y aquellas extravagancias fantásticas de su juventud, de lo que ella misma hubiera podido figurarse, a ser capaz de comparar el fondo de su alma mezquina con el fondo de los ensueños de sus días de primavera (IX, 122).

Por este regreso a tiempos y a tipos tan precarios, parecería como si Clarín, al advertir que en su novela más naturalista había cedido demasiado al romanticismo auténtico (al suyo ingéni-to y a lo mejor del romanticismo pasado, aquel que demandaba regenerada supervivencia), se hubiese propuesto ahora, emulando de nuevo a Flaubert, vejar el romanticismo mentido y exangué, traducirlo a caricatura, exponer las curiosas mezclas de delirio y ruindad que engendraba en ámbitos estrechos, en almas sofocadas, en años bobos; y ello mediante una obra de ficción más concentrada y más acre, menos indulgente aún que la historia de Ana y Fermín.

La voluntad antirromántica, que en *La Regenta* se notaba, pero sólo servía para hacer sentir más intensamente, por contraste, la belleza de la *verdad romántica* de los protagonistas y de su inventor, habría ahora tomado mayor peso en el planteamiento de *Su único hijo*, novela protagonizada por un mediocre, emplazada en un lugar indefinido y vagamente datada en un tiempo de seudorromanticismo epigónico. Seguiría vigente el programa de Zola en la memoria de Leopoldo Alas:

En ce moment, l'évolution qui se produit dans le roman semble le porter surtout à cette simplicité de la vie quotidienne, à l'étude de l'avortement humain, si magnifiquement analysé par Gustave Flaubert dans *L'éducation sentimentale*. C'est une réaction fatale contre les exagérations passionnées du romantisme; on se jette dans le train banal de l'existence, on montre le vide et le triste de toutes choses, pour protester contre les apothéoses creuses et les grands sentiments faux des oeuvres romantiques. Cela est excellent, car c'est par là que nous retournons à un art simple et vrai, à des sentiments humains et à une langue logique.³²

Se condensaba en tales palabras la esencia del realismo, llevado por Zola a su extremo naturalista. Pero el romanticismo, lejos de morir, iba a acendrarse precisamente gracias al reconocimiento lúcido de la naturaleza y de la realidad. Si el romanticismo es

³² Emile Zola, *Le roman expérimental*, O. C., Texte de l'édition Eugène Fasquelle, París, 1928, p. 205. (Artículo sobre Paul Alexis y sus "nouvelles".)

libertad individualista proyectada a lo Infinito, el estudio de la naturaleza concreta y de la cada vez más compleja realidad social en su variedad limitada y en su poder limitador no podía sino iluminar y enaltecer el impulso romántico, infundirle gravedad, madurararlo.

Por los años en que el naturalismo orienta a los novelistas españoles ocurre la rápida afluencia de esa novelística de la Verdad hacia otra de la Creatividad ético-estética que no viene mal expresada en el contrapuesto nombre de "espiritualismo" con que el movimiento en total suele designarse. Por más naturalismo que en *La Regenta* pueda descubrirse (y se puede descubrir bastante), no se comprende esa novela a fondo si no se la interpreta como una protesta espiritual contra el acoso de la materia, todo lo burguesamente condicionada que se quiera pero incontrovertible; y poco después titulaba Galdós un capítulo de *Fortunata y Jacinta* (novela influida por *La Regenta*) "Naturalismo espiritual" (3.^a Parte, Cap. VI).

Diríase que en España el mediodía de la novela naturalista coincide con la aurora de la novela espiritualista. En la novela de los últimos años 80 (que empieza a comunicar con la rusa y la de autores menos naturalistas como Maupassant, Bourget, Huysmans) el conflicto entre la libertad personal y la presión social se agudiza, y su representación fictiva, a la vez que escoge personajes y situaciones, problemas y motivos idóneos a la mejor manifestación de tal conflicto, provoca alteraciones en la técnica narrativa. Numerosos son estos cambios, pero los más importantes se compendian en lo que podría denominarse *reducción intensificativa*; y así, por ejemplo, Galdós entre *Fortunata* (1886-1887) y *Tristana* (1892) pasa de la novela grande expositiva a la condensada novela dramática (dialogada mayoritaria o totalmente) y al drama, mientras Clarín entre *La Regenta* (1884-1885) y *Su único hijo* (1891) procede de la novela sinfónica a la melódica y a la novela-corta. Responde el cambio a esa interiorización que la persona ansiosa de vivir la libertad experimenta ante la presión cada vez más alienante de la sociedad capitalista que la reduce.

En la novelística de esta transición se asiste al conflicto persona/sociedad en una forma que, aleccionada por la abrupta in-

tensidad del primer romanticismo, trata de superar esa contienda violenta, convirtiéndola en un padecimiento lúcido que no esquiva la prosa del mundo sino intenta sobrepujarla por creación de nueva fe, verdad distinta, generadora voluntad, si bien dentro de esta actitud la persona pueda reincidir en posturas del primer romanticismo, pero siempre con una conciencia más acrisolada del grado de realidad de su impotencia (las soluciones colectivistas se ven todavía como utópicas).

En *Su único hijo*, que no es una novela-corta pero sí una corta novela comparada con *La Regenta*, se da un modo de reducción intensificativa que la aproxima al arte de la "nouvelle", cultivado entonces por Alas con notada preferencia ("Doña Berta", "Superchería", "El Señor").

Extraño es el asunto de *Su único hijo*. Un joven escribiente de abogado, Bonifacio Reyes, es elegido por la hija del abogado, Emma Valcárcel, para la típica fuga romántica quinceañera, y rescatado luego por ella —viuda tras brevísimo matrimonio de conveniencia con un indiano— hasta quedar sometido al papel de dócil marido decorativo. Bonifacio, "soñador soñoliento" (I, 9), exteriormente sujeto al capricho de la histérica Emma, busca algo distinto y superior que lo sacuda de su pasividad. Primero, se siente atraído por la música. Después, el "Apolo bonachón y romántico, algo envejecido por los dolores de una vida prosaica" (V, 65), llega a la más exaltada voluptuosidad en su pasión por Serafina Gorgheggi, mediana cantante, corrompida por su protector en la farándula, que acaba apeteciendo la pacífica vida burguesa con tanta nostalgia como Bonifacio añoraba la vida supuestamente agitada y exótica de los comediantes. La aventura de Bonis con Serafina, su "amante y madre y musa en una pieza" (VII, 86), desata los celos, o más bien la cólera vengativa de Emma, furia, vampiro y tirana del pobre marido, a quien ella solivianta y atormenta, hasta que al fin da a luz un hijo, que puede ser del marido pero también podría ser del barítono Minghetti, compañero de Serafina, y que, sea de quien sea, despierta en Bonifacio una esperanza creadora más poderosa que la afición a la flauta y que la pasión por la tiple. Fascinado por la idea de ser padre de un hijo "único", Bonis se eleva y transfigura. Pone en metafísico enlace a su padre y al hijo esperado, contem-

pla en su mente la cadena de los hombres sucediéndose generación tras generación, y en esta perpetuadora línea, en este linaje, parece hallar el significado redentor de la existencia, proyectando cuanto él no ha sido hacia lo que su hijo pueda llegar a ser gracias a la educación que él ha de darle y a los desvelos con que cuidará al unigénito. Tal es su esperanza, y a ella se prende como a tabla en naufragio. Sin admitir la sospecha de que su hijo no sea suyo, sin ceder un instante al halago de la aventura con la "italiana inglesa", sin detenerse tampoco a medir su propia insuficiencia, Bonifacio Reyes concentra toda su fe en "su único hijo" (palabras del Credo): en la creación de ese otro ser que, sucediéndole y superándole, le redima.

Esta especie de parábola de la redención por el hijo es religiosa. Religiosa en el sentido etimológico del término, pues el hijo religa al padre a la tierra, más allá de la muerte, como el padre se sentía vinculado a su padre y a la serie de sus antepasados. (Es lo que Noël Valis expresa bien así: "The chain of fathers and sons, of past, present, and future draws Bonis to the roots, to the source of all being. The paternal quest has brought him to the nucleus of creation. Out of the comprehension of fatherhood arises the revelation of infinite creation").³³ Es religiosa también la parábola en el sentido sacro de la palabra, pues Bonifacio quiere creer y esperar en su único hijo como en Dios. (Lo expone ampliamente Francisco García Sarriá: abandonando su tentativa de reivindicar la sexualidad y el amor a la mujer como superior a todo amor —en *La Regenta*—, Alas habría optado en *Su único hijo* y en toda su obra a partir de entonces por la solución puramente religiosa, reivindicando para Cristo un padre humano, adhiriéndose a un cristianismo renovado según el cual Jesús es reducido a hombre pero tiene que dar testimonio del Padre; la religión sería, para Alas, como expresó en el prólogo a *Trabajo*, de Zola, creer en Dios, en el espíritu, en el misterio).³⁴

³³ Noël M. Valis, *The Decadent Vision in Leopoldo Alas* (1981), 176.

³⁴ Francisco García Sarriá, *Clarín o la herejía amorosa* (1975), pp. 195 y ss., y 231.

Parece indudable que la fe-esperanza-caridad paternal que aparece en *Su único hijo* como nueva redención hipotética, tiene mucho de *misterio* (en sentido religioso) y también mucho de esa lógica humana trascendental que consiste en el anhelo de perdurar a través de la vinculación de padres a hijos. Prefiero, sin embargo, entre las diversas interpretaciones que esta desconcertante novela ha suscitado, aquellas que atienden sobre todo a la profunda dimensión psíquica, a la grandeza ética y al impulso poético (y al quijotismo) del mediocre-sublime Bonifacio Reyes, en comunidad honda de intención con su creador, Leopoldo Alas, quien empieza presentando a aquél como un pobre hombre para irlo alzando más y más, a través de fracasos y tropiezos, hasta un nivel de alteza moral, si no efectiva, posible. Me refiero en particular a las interpretaciones de Monroe Z. Hafter y de Yvan Lissorgues. Escribe Hafter: "Sincerity, simplicity, integrity, perceptivity, good will, these seem to be the hallmarks of heroism which Carlyle inspired in Clarín, a modest and moral conception of greatness which takes its strength from a searching view of human reality", y bajo este nuevo influjo de Carlyle —del heroísmo accesible aun al más modesto de los hombres— habría compuesto Alas su segunda novela.³⁵ En cuanto a Yvan Lissorgues, expone en forma muy convincente cómo en *Su único hijo* el infierno que integran todos los otros personajes contrasta con la conducta de Bonifacio, un hombre cualquiera que, inicialmente distinto de los otros por empeñarse en buscar algo superior, sigue direcciones infecundas mientras se da a la música, a la pasión, al ensueño, pero termina por centrar su esfuerzo en la mejora interior, en el Bien, en Dios, en la regeneración del ser propio a través del hijo, en una especie de nueva santidad, en una espiritualidad creadora y quijotesca, en la forja de "un nouveau sentiment de la vie".³⁶

Me parecen más certeras estas interpretaciones porque valoran en la conducta del protagonista de *Su único hijo* el esfuerzo

³⁵ Monroe Z. Hafter, "Heroism in Alas and Carlyle's *On Heroes*" (1980), 329.

³⁶ Yvan Lissorgues, "Idée et réalité dans *Su único hijo* de Leopoldo Alas, *Clarín*" (1982), 60.

más que la consecuencia, la busca más que el hallazgo. Otros estudios de esta novela son de una gran calidad y contienen excelentes atisbos y comprobaciones (de Baquero Goyanes, 1952, pasando por Gramberg, Weber, Bandera, Sánchez, Feal, hasta Carolyn Richmond, 1979, y los trabajos sobresalientes de García Sarriá y de Noël Valis; ésta ilumina muy bien el decadentismo de la novela y los arquetipos que es dable descubrir en ella: Emma o la Madre Terrible; Serafina o la Gorgona-Ángel, la diablo-madre, transfigurada por su amante en la Madre Buena; Bonis o el héroe no-héroe que anda a la busca del heroísmo y para ello trata de conocerse, luchando contra su abulia, su esteticismo y su propensión al ensueño).³⁷ Pero en Leopoldo Alas importa decisivamente —siempre— el comportamiento del personaje, presu-puesta su buena hechura como ente de ficción.

Su único hijo no es sólo una novela más breve que *La Regenta* (16 capítulos, frente a 30), sino más concentrada. Tiene concentración de drama, según lo hace notar Germán Gullón en su estudio sobre el narrador (irónico, omnisciente, humorístico) y sobre la estructura de esta obra: “presentación directa e intensa de la realidad en lugar de transmisión indirecta, por vía descriptiva o narrativa, de algo ya sucedido”.³⁸ Carolyn Richmond ha insistido en la tensión entablada entre lo que se espera y no se espera, llamando la atención sobre el mayor desarrollo del “nudo” (capítulos IV a XIII) respecto a los antecedentes y al desenlace.³⁹ Se recordará, a este propósito, que en *La Regenta* ocupaba extensión privilegiada la exposición de antecedentes.

A mi parecer, *Su único hijo* se aproxima también a la novela-corta. La presencia del protagonista es casi constante a través del relato, el cual viene signado por un suceso peregrino: el advenimiento de la fe creativa en el hijo. Esta elevación desde un romanticismo blando y mimético (el ridiculizado en tantas impresiones de la pequeña ciudad letárgica) hacia un romanticismo superior y salvífico, va desenvolviéndose en escenas y sumarios

³⁷ Véase la bibliografía final. Noël M. Valis, *op. cit.*, pp. 153-168.

³⁸ Germán Gullón, *El narrador en la novela del siglo XIX* (1976), (196), p. 146.

³⁹ Carolyn Richmond, *ed. cit.* (1979), pp. xxviii-xxxiv.

a lo largo de los cuales el esperpento del cuadro externo es progresivamente desplazado por las epifanías o revelaciones de la conciencia del sujeto, cada vez más abroquelado en su soledad: resurrección moral de Bonis (IX), apaciguamiento de su pasión (XI), ideal del "hombre nuevo" (XIII), recuerdo del padre en la contemplación de su propia sombra en la pared (XIV), proclamación de la fe en el hijo (XVI). El punto culminante que ilumina la totalidad del destino es el anuncio del nacimiento de una criatura (XII). Las aventuras extraconyugales (Serafina) y conyugales (Emma) desembocan en la soledad del padre que espera a su hijo, lo ama y cree en él. Tiene así la novela algo de reducción (drama, novela-corta) de un panorama cuyas posibilidades de desarrollo pueden apreciarse en figuras secundarias tan bien movidas y retratadas como Nepomuceno, Mochi, Minghetti y, sobre todo, Marta Körner. Bonifacio, cada vez más oprimido, busca con creciente resolución su libertad, hasta que cree encontrarla. Consiste en sucederse en su hijo: "Él será el poeta, el músico, el gran hombre, el genio... Yo, su padre. Yo a lo práctico, a lo positivo, a ganar dinero, a evitar la ruina de los Valcárcel y a restaurar la de los Reyes" (XVI, 311).

Evoqué páginas atrás el temprano y mantenido interés de Clarín por los sentimientos sin nombre, y en *Su único hijo* abundan los testimonios. Entre las afecciones y situaciones de tal especie planteadas dentro de esta novela —de un refinamiento psicológico subrayado por todos los críticos—, baste aludir a la habilidosa mezcla de cultura romántica, sensualidad y avidez crematística de Marta Körner o a la equívoca exquisitez de Emma, agente de "una misteriosa y extraña corrupción sin nombre" (X, 160), experta en enfurecimientos o indiferencias igualmente inesperados por los otros (IX, 127), capaz de deleitarse en la malicia y el engaño más que en el placer material conseguido como resultado de sus artimañas (XII, 192) y propensa a escandalizar al señorío cursi del pueblo con "algo del todo nuevo, inaudito, asombroso y de todo punto irregular y subversivo" (XII, 203).

Pero es sobre todo el cándido Bonifacio quien atestigüa sensaciones y sentimientos más insólitos (y también más nobles, pues nada tienen que ver con la pretensión de Emma de *épater le*



bourgeois): se compara con la Virgen en su anunciación (XII, 206), sueña con “algo así como un injerto de hombre nuevo en el ya gastado tronco” (XIII, 227); erige su amor paterno en sustitución del ya conocido: “Amar a la mujer... siempre era amar a la mujer. No, otra cosa... Amor de varón a varón, de padre a hijo. ¡Un hijo, un hijo de mi alma! Ese es el *avatar* que yo necesito ¡Un ser que sea yo mismo, pero empezando de nuevo, fuera de mí, con sangre de mi sangre!” (XIII, 228). Y, poco antes del nacimiento del niño, reflexiona el insomne: “Esto era otra cosa; un sentimiento austero, algo frío, poético, eso sí, por el misterio que le acompañaba; pero más tenía de solemnidad que de nada” (XVI, 289). Este amor al hijo, esta fe en el único hijo podría haberlos glosado Alas con las mismas palabras con que en carta juvenil comentaba el amor del hermano a la hermana: pasión santísima sin nombre especial porque el de paternidad, aplicable a hijos e hijas en número cualquiera, no le conviene.

En *La Regenta* gobernaba la composición una *vai vén* de la persona a la sociedad y de ésta a aquélla. En *Su único hijo* la marcha del relato va *de fuera adentro*, lo que certifica el predominio de la interioridad en la conciencia del escritor, así como es prueba de grandeza la ascensión del mediocre a esa paternidad ideal que pertenece al ámbito insondable del misterio, y así como es demostración de poeticidad esa esperada palingenesia (término muy de Renan, *Vie de Jésus*, 1853, capítulo XVII) con la que el antes pasivo soñador acorralado por la prosa del mundo pretende convertir en fe su desengaño. Empieza la narración por sumarios y retratos (hasta el capítulo V), y desde ahí van haciéndose más frecuentes las escenas, particularmente aquellas que, enfocadas desde la conciencia de Bonifacio, ponen al descubierto sus meditaciones y proyectos, temores y esperanzas, a veces con lenguaje tan sutil que el narrador ha de excusarse por configurar en su propio estilo el profuso pensar de sujeto tan deficientemente educado (XI, 169; XIV, 252).

Se llega a comprender, en fin, que Bonifacio Reyes es un individuo tan inadaptado como Ana Ozores y que si ésta profesaba un romanticismo auténtico (apetito de infinitud) y aquél arrastra un romanticismo enclenque (sentimental, novelesco), ambos terminan de manera muy semejante: padecen una derrota

(efectiva en Ana, anunciada en Bonis), pero no aceptan la realidad que les ha impuesto la derrota, no se allanan al nivel que ella dicta a la generalidad: se sobreponen y, a su modo, triunfan en sí, librándose de la nivelación que habría de degradarlos, negándose a la opinión, asiéndose a su orgullo.

Con todo, el triunfo del dolor que Ana Ozores experimentaba en la inmanencia de su final abandono, aparecía al exterior como un castigo inexorable que le infligía el mundo. Pese a su eventual ridiculez, Bonifacio Reyes, ante la insidia de Serafina acerca de que su hijo no sea su hijo, reacciona con un gesto de voluntad fidencial que aspira a la trascendencia: su hijo es su hijo porque él quiere creerlo así, diga el mundo lo que diga (y esto es lo único que importa para captar el sentido del desenlace). Se advierte aquí el relieve que toma el "querer ser" en el naciente espiritualismo, Alas predibuja al ganivetiano "escultor de su alma" a través del proyecto paternal de su medianía, la cual habría de repetirse en su hijo, Antonio Reyes, protagonista de *Una medianía*, en cuyos fragmentos reaparece el fracasado, el inteligente sin ánimo, el dotado pero inútil, el romántico de la desilusión:

La realidad, tal como era desde que él tenía recuerdos, le había parecido siempre despreciable; sólo podía valer transformándola, viendo en ella otras cosas; la actividad era lo peor de la realidad ("*Una medianía*", en *Único*, 357).⁴⁰

Y es que, por mucho que el final de *Su único hijo* parezca más afirmativo que el de *La Regenta*, el comportamiento de Bonifacio Reyes es menos arriesgado, en último término, que el de Ana Ozores. Antes que mística y enamorada quería ser Ana poeta, y lo es a lo largo de su historia toda: sin versos apenas, en prosa, en acción íntima, imaginaria, solitaria, hasta quedar sus-

⁴⁰ Sobre las novelas anunciadas, fragmentarias o truncadas de Clarín, véase el útil resumen de J. M. Martínez Cachero "Noticia de otras novelas largas del autor de *La Regenta*" (1984), 87-92. Han estudiado con especial cuidado *Su único hijo* en conexión con la trilogía a la que esta novela debía servir de pórtico, según puede verse en la bibliografía, S. Beser (1960 y 1980), C. Richmond (1977 y 1982), N. M. Valis (1979) y M. Z. Hafter (1982).

pendida en la desesperación. Bonifacio, en cambio, soñaba traspasar a su hijo único la parte más difícil del oficio de vivir: él, a lo práctico; el poeta, el gran hombre, el genio, sería su hijo. Pero la poesía no puede encomendarse a otro; no se puede legar por testamento. Hay que asumirla a todo trance, entre la prosa, en plena prosa; conocida, convencida y dominada cualquier forma de la prosa del mundo.

V. ECLIPSE Y RECUPERACIÓN DE LEOPOLDO ALAS, CLARÍN

HE DADO a estas páginas el título *Clarín en su obra ejemplar* no porque opine que tal obra haya de servir de ejemplo a quienes hoy escriben novela o crítica literaria, proponiéndoles un modelo que seguir. En esta acepción, ninguna obra es ejemplar, o todas las obras de valor comprobado lo son. Al decir "obra ejemplar", he querido señalar que puede ser tomada como ejemplo, como caso representativo eximio ("exemplum" y "eximius" tienen la misma raíz: "emere", distinguir) de responsabilidad, o capacidad óptima de respuesta, a un mundo, a una época, a un estado de las relaciones humanas en el ámbito de la cultura y, más precisamente, de la literatura.

En la época en que Clarín publica su obra, la literatura en España procede, en líneas muy generales, desde el naturalismo, a través del espiritualismo, hacia el modernismo-98; proceso que traduce el sucesivo relevo de tres valores dominantes: la verdad, el bien, la belleza; o en otras palabras: ciencia, religiosidad, arte puro.

Religioso por carácter y por educación (católica primero, krau-sista después), Leopoldo Alas se acerca a la verdad de lo real y a la óptica de la razón científica y filosófica en la medida en que puede hacerlo un humanista cuya vocación es la literatura imaginativa y la crítica literaria; recupera su religiosidad a una nueva luz que transforma su antigua fe y su juvenil idealismo romántico en una voluntad de creencia creativa inspirada por la caridad; y, tal vez sin proponérselo, prepara el terreno para la expansión de esa otra fe en la belleza por la belleza y en el arte puro que el modernismo proclama; fe moderada en España —y muy mar-

cadamente en Clarín— por las preocupaciones regeneradoras en torno a 1898. (Cuanto he dicho y pueda decir sobre Clarín poeta, no implica evasión: fue un educador, un combatiente cultural, y se tenía a sí mismo por un jornalero: “Yo soy un albañil que trabaja en una pared que sabe que no ha de ver concluida, y tengo la seguridad de que cuando más alto esté me caeré de cabeza del andamio. Yo trabajo en la filosofía y en la historia y sé que cuanto más trabajo me acerco más al desengaño. Huyo, ascendiendo, de la tierra, seguro de no llegar al cielo y de precipitarme en un abismo..., pero subo, trabajo. [...] de lo único que no reniego es del trabajo; es la historia de mi corazón, el espejo de mi existencia”, “Un jornalero”, *Señor*, 172).

Entendida la ejemplaridad en el sentido apuntado, podría parecer que la de Clarín se redujera a probar de modo excelente los cambios culturales que se verifican en la España de su tiempo. Que prueba esos cambios, es indudable, y sólo quien vive de veras, cambia y evoluciona. Frente a esta capacidad de evolución, la casi inmovilidad de un Pereda, por ejemplo, resulta estéril. Pero, por otra parte, la versatilidad de una Emilia Pardo Bazán resulta lábil. La obra de Clarín es ejemplar porque evoluciona, pero también porque posee un núcleo permanente, un principio de homogeneidad que resiste tanto a la inercia como a las modas. Ese principio es su romanticismo crítico, su fidelidad a la poesía con plena conciencia y experiencia de la prosa. Y tal romanticismo crítico, tan primero y tan último en el curso de su vida y obra, coincide con el sentido más profundo de la cultura de su época: depurar los valores auténticos de la persona creativa en el choque, cada vez más enajenador, con un mundo que amenazaba sofocarlos.

Es inevitable recordar (aunque se haya hecho ya tantas veces) el cuento “El sombrero del señor cura”. El cura de la Matiella decidió una vez comprarse un sombrero “útil, conforme con su destino y las leyes constantes de la proporción”. Era un sombrero de copa regular y de alas algo anchas “para que diesen un poco de sombra al rostro”. Pero el sombrero, adquirido cuando tales sombreros no se llevaban, provocaba extrañeza: parecía su copa demasiado alta y sus alas ridículas por lo estrechas. Pa-

sado algún tiempo, dejó de llamar la atención porque coincidía poco más o menos con el tipo de sombrero que se llevaba. Al cabo de unos cuantos años, volvió a parecer anticuado, y al cabo de otros cuantos, nuevamente estuvo a la moda. Y el cura se sintió siempre tan de acuerdo con su sombrero (gustase o no a la gente) como satisfecho estaba de su ministerio (estuviese o no de moda la religión entre los que dictaban el progreso). Agradecido a la lección modesta del clérigo rural, confiesa el narrador:

Hace tres lustros, yo me presenté en mi cátedra con un *sombrero* que no estaba de moda; tenía, es claro, buen cuidado de explicar siempre por qué en punto a filosofía hay que atender poco a los sombreros que llevan los demás; pero con todo, por conciencia, también advertía siempre que lo corriente entonces no era pensar así.

El positivismo (¡y qué positivismo el que llega a las *masas* de los ateneos, academias, cátedras, foros, congresos, clubs, anfiteatros y *laboratorios*!) era en aquellos días, aquí en España, la última palabra. Yo combatía con toda la fuerza de mi convicción las teorías capitales del positivismo, sin negar sus méritos, sus servicios, sus verdades particulares, ni el genio y el talento de tales o cuales positivistas.

Era yo joven y parecía en cátedra un viejo, un rezagado.

Pasaron años... y mi *sombrero*, como el del cura de la *Matiella*, está por esos mundos del pensamiento, de moda; a la última... ¿Por qué no decirlo a los discípulos? Se lo digo con cierta satisfacción contenida, hasta algo melancólica...

Mis ideas son novísimas, mi tendencia la de los jóvenes maestros de Europa y de América..., pero yo no parezco un joven, porque voy siendo viejo de veras.

Y como para el viejo, aunque no sea perro, no hay *tus, tus*; sin que deje de halagarme el ver en autores *flamantes* confirmadas mis opiniones, no siento por ello demasiado calor.

Y, como el cura de la *Matiella*, aunque pase la moda de mi sombrero, pienso conservarlo hasta que me muera... y acaso después. *Et nunc et semper* (Gallo, 82-83).

¿Incredulidad escéptica? Pocos escritores menos escépticos que Leopoldo Alas. ¿Eclécticismo? Sí, pero nacido de tolerancia positiva, no de táctica acomodaticia. Mejor sería decir que Clarín tenía carácter; carácter, y una viva, despierta y esforzada curiosidad intelectual, abierta a todos los horizontes.

Por este perfil podríamos reconocer la ejemplaridad de Clarín aun en el sentido más estricto del término: como él, debiéramos permanecer y evolucionar, asistir atentos a los cambios y persistir auténticos en la continuidad de lo elegido por libre examen. El cuento del cura da a sentir el ya vertiginoso ritmo de los cambios: naturalismo, espiritualismo, simbolismo, modernismo... Anteaer eso. Ayer y hoy, más y más "ismos", que no son, aunque lo parezcan, banderas ni etiquetas, sino ideales por los que se trabaja y se lucha; y aun por algunos se muere.

Es a la otra ejemplaridad, sin embargo, a la que me refiero. Y esta ejemplaridad representativa puede apreciarse tanto en la novela como en la narrativa breve como en la labor crítica de nuestro autor.

Es ejemplar una novela como *La Regenta* porque ofrece en forma artística perduradera el conflicto del alma romántica (en el sentido alto en que he empleado siempre esta palabra) frente a un mundo antirromántico, "el conflicto entre la poesía del corazón y la prosa opuesta de las relaciones sociales y del azar de las circunstancias exteriores", conflicto que si en esa primera novela se resuelve en un desenlace trágico, en la segunda (*Su único hijo*) tiene un planteamiento y un final de farsa trágica también.

Es ejemplar la narrativa breve de Leopoldo Alas porque es él quien, sintiendo, como nadie en la España de su tiempo, la urgencia de resolver aquel conflicto, en el plano estético, mediante la superación del prosaísmo de la prosa y la elevación de ésta a la misma jerarquía de la poesía en verso, crea una prosa, poética por lo que expresa, pero también en su lenguaje, que plasma en dos géneros de gran eficacia futura: la novela-corta (que hay quien estima la forma moderna, burguesa, heredera de la tragedia)¹ y el cuento literario de signo novelístico, ese cuento que aparece en Clarín como hermano de la novela psicológica y

¹ Como "tragedia no trágica" interpretaba en 1928 Bernhard Bruch la novela-corta: forma sentimental-burguesa surgida cuando en el siglo XIX la tragedia se hace difícil y se siente la necesidad de un género igualmente riguroso ("Novelle und Tragödie", en J. Kunz, ed., *Novelle*, Darmstadt, 1968, p. 130).

de la poesía lírica (y a veces del moderno ensayo) más que como prolongador de la cuentística de origen oral y traza fabulosa.

Y es ejemplar la obra crítica de Clarín porque aquel mismo conflicto explica los criterios afirmativos de su enjuiciamiento de la literatura (interioridad, grandeza, poesía) y los negativos (superficialidad, pequeñez, prosaísmo), a través de los cuales combatía el crítico, deseando infundir salud a un ambiente viciado.

Como bien observa Yvan Lissorgues, aun al Clarín más cercano al naturalismo le era imposible concebir "una literatura que deje de lado el problema metafísico, que se olvide del ser profundo, que se olvide del alma" (*Político II*, 168). Si la raíz común de la novela, el cuento y la crítica de Leopoldo Alas estuviese, como propongo, en el sentimiento poético de la vida en contraste consciente y lúcido con la marea de la prosa del mundo burgués constituido propiamente en España, con todos sus caracteres prosaicos, en la época de la Restauración, podríamos hacernos ahora dos preguntas, de cuyas respuestas depende que veamos la ejemplaridad de Clarín como algo singular y como algo que nos afecte todavía en suficiente medida.

Sería ingenuo, e injusto, proponer a Clarín como único representante español del romanticismo crítico, pero parece lícito considerarlo el mejor: el más romántico y el más crítico. Baste recordar al escritor más fecundo de la generación anterior, Galdós, y a otro de la misma generación que haya sido, como Clarín, novelista, cuentista y crítico, Emilia Pardo Bazán.

Galdós, por su vastísima obra tan abarcadora, tan viva, llena de tan concreto sentido histórico y tan poderosa percepción social, es el novelista más generoso de la época, pero el valor poético de su obra reside en su capacidad para crear personajes relacionados, ambientes, movimiento dramático, no en su facultad de infundirse en la conciencia de personajes excepcionales haciéndolos vivir ante el lector desde dentro y hacia adentro (salvo contados casos); y por lo que toca al lirismo, entendido como fecundación musical de la palabra por la intensidad del sentimiento en íntima alianza con la imaginación y la ideación, Clarín mismo (que lo admiraba como nadie) dejó dicho que Galdós era lo menos lírico que puede ser un gran artista (*Ensayos*, 339), y creo

que a ninguno de los innumerables estudiosos de la novelística galdosiana se le ha pasado por la mente la idea de rectificar este aserto.

En lo que respecta a Emilia Pardo Bazán, de la misma generación que Alas y Palacio Valdés, cualquier lector acostumbrado a calificar con respeto la labor ajena en su propio valor concederá a la producción narrativa y crítica de la escritora gallega no escasas virtudes: dotes descriptivas, facilidad para narrar, arrojo para plantear problemas de amplia repercusión, talento para hacer de poca cosa unas novelas aceptables y enjambres de cuentos, curiosidad infatigable por las actualidades y los cambios de orientación estética, etcétera. Pero elevación, pasión de Infinito, intimidad, grandeza de propósito y de acción, fidelidad al sentimiento profundo, emoción, musicalidad, impulso lírico, aversión al prosaísmo de las nuevas circunstancias, no son notas que puedan atribuirse en modo alguno a esta escritora, ni sé que nadie razonablemente lo haya intentado.

Dicho de otra manera: Galdós, Pardo Bazán, Clarín, contemporáneos, viven un mismo mundo, en el cual, si política y socialmente se acusa el conflicto entre de un lado la burguesía utilitaria conservadora y, de otro, el intelectual individualista-liberal (y el proletariado surgente), en lo estético se ahonda la distancia entre el artista, cada vez más aislado, y aquella sociedad burguesa. Definiendo la pugna, en el plano literario, como conflicto entre la poesía del corazón y la prosa de las relaciones ordinarias, reconoceremos que quien mejor expresa el dolor (elegía) y el desprecio (sátira) frente al prosaísmo de su mundo, es Leopoldo Alas, mientras Galdós o Pardo Bazán parecen resignados o complacidos. Ya lo indicaba Clarín mismo, comentando una novela de Galdós: si a Flaubert le repugnaba la materia burguesa, el autor de *Miau* vivía "como el pez en el agua, en medio de sus Peces, Cucúrbitas, Villaamiles, etc., etc., así inventados como reales; pues por la mañana habla con ellos en su despacho, con la fantasía, y por la tarde los saluda de veras, trata y estudia en el salón de conferencias, en la calle, en el paseo" (*Mezclilla*, 270). Es ya un lugar común de la crítica reparar en la "ternura" de Alas, un lugar tan común como el referirse a la dureza, acritud o rigor de Clarín. Nadie, que yo sepa, ha hablado nunca de la

ternura ni de la dureza de Galdós ni de Pardo Bazán, con todo y ser esta última una mujer, de quien la ternura podría esperarse más fácilmente que de un hombre tan riguroso y tan duro.

La otra pregunta es si este conflicto poesía/prosa, generador de toda la obra de Clarín, nos puede afectar e interesar hoy en alguna medida (es de suponer que muchos lo consideren una antigualla, indigna aun de la menor curiosidad).

Pensemos en algunas novelas de nuestro tiempo, por ejemplo *La cólera de Aquiles*, *Makbara*, *Saúl ante Samuel*. No son novelas que respondan al paradigma del "romanticismo de la desilusión", pero llevan en su raíz este conflicto, exacerbado. Antinovelista o no, la novela actual se interesa primordialmente por revelar el funcionamiento de la conciencia en su creatividad, y así hacen la Matilde Moret de *La cólera*, el anónimo juglar de *Makbara* y el narrador primario y el secundario (el primo Simón) de *Saúl ante Samuel*: celebrar la ceremonia de su soledad, expresar la hostilidad del mundo a dejarse abarcar, reflexionar más que sobre el mundo sobre el modo agónico de representarlo o sustituirlo.

Sin embargo, estas novelas están en relación genética más estrecha de lo que pueda sospecharse con la novela del romanticismo de la desilusión, de cuyo patrón, *L'éducation sentimentale*, arranca Proust en *À la recherche du temps perdu*. Y ¿qué es el *Ulysses*, de Joyce, sino la epopeya del héroe no heroico en la urbe prosaica durante la jornada más literalmente cotidiana? Si en la novela del romanticismo desilusionado la conciencia se contrae frente al mundo, refugiándose en el asilo de la intimidad, en la novela moderna se retrae del mundo para crear y crearse en un solipsismo desde el cual poco importa que el mundo posea alguna consistencia o ninguna.² Y Matilde Moret puede afirmar: "Sé sobradamente [...] que está pasado de moda decir que una es romántica. Que es algo que no se dice, propio de persona cursi cuando no de hortera. Lo malo, en mi caso, es que eso es exactamente lo que soy en el sentido más elevado del término: idealismo, desprecio de las convencionalidades, entrega apasio-

² Jürgen Schramke, *Zur Theorie des modernen Romans*, Munich, C. H. Beck, 1974, pp. 101 y 146.

nada".³ Y el juglar de la plaza marroquí alza cada día su "mínusculo islote de libertad y fiesta en un océano de iniquidad y pobreza" para cantar la libertad o el amor contra el progreso de la grey civilizadora del Oeste y contra el rigor ortodoxo económico-social de la grey civilizadora del Este, contra las jerarquías burocráticas del Partido único lo mismo que contra la incomunicación capitalista (parachosques contra parachosques).⁴ Y las páginas de *Saúl ante Samuel*, que aluden al luchador arriesgado bajo el espectro del meditador paralítico, musicalizan la leyenda de la reflexión infinita.

Como *L'éducation sentimentale*, está *La Regenta* al principio de este itinerario de la novela moderna, y relacionar la soledad de Ana Ozores o la de Fermín de Pas con la de Matilde Moret, el paria, o el primo Simón, no es insensato. Lo sería establecer algún vínculo, por remoto que fuese, entre estos personajes y los protagonistas de *Lo prohibido*, *Ángel Guerra* o *El Cisne de Vilamorta* (aunque no se me oculta que otras novelas españolas del siglo xx, como las *Memorias de un hombre de acción*, *El ruedo ibérico*, *La colmena* y algunas de las novelas realistas de los años 50, podrían relacionarse más sensatamente con lo que la novelística galdosiana representa).

Clarín fue, además, el modelador de la novela-corta española de tipo moderno: de aquella que, formada en Italia, transformó decisivamente Cervantes, y que, antes de Clarín, tuvo fuera de España cultivadores tan fecundos como Goethe y Kleist, Flaubert y Maupassant, entre otros. Sólo en Clarín pudieron hallar ejemplo Unamuno para sus *Tres novelas ejemplares*, Pérez de Ayala para sus tres novelas poemáticas de la vida española (*Prometeo*, *Luz de domingo*, *La caída de los Limones*), o Gabriel Miró para novelas-cortas como *La palma rota* o *Dentro del cercado*. No estoy sugiriendo el magisterio de Clarín (con su *Doña Berta. Cuervo. Superchería*, primera colección de novelas-cortas concertadas, de un solo autor, en España) respecto a esos y otros autores posteriores que podrían nombrarse, sino sólo una rela-

³ Luis Goytisolo, *La cólera de Aquiles*, Barcelona, Seix Barral, 1979, p. 15.

⁴ Juan Goytisolo, *Makbara*, Barcelona, Seix Barral, 1980, p. 200.

ción probable, mucho más difícil de establecer con otros ejemplos decimonónicos como *El clavo* de Alarcón, *Blasones y talegas* de Pereda, *La sombra* de Galdós o *Insolación* de Pardo Bazán.

Lo que distingue al cuento literario moderno desde aproximadamente 1880 hasta hoy parece ser, más que otra cosa, su condición partitiva: su capacidad para revelar en una parte la totalidad. Subsisten y se renuevan por todo el siglo especies fabulísticas (cuentos populares, ejemplares, maravillosos, fantásticos), pero lo más innovador es el cuento novelístico (impresión, fragmento, escena, testimonio) que revela cómo la conciencia experimenta el mundo. Clarín cultiva ambas especies, pero es en la segunda donde hace labor más original: en aquella especie de cuento que no se cierra sobre sí mismo, sino que se abre a la realidad compartida. Y como estos cuentos de Clarín (que parecen novela fragmentaria, resuelta en unidades diseminadas) son los cuentos de Baroja, impresiones instantáneas del vivir; de Max Aub, Francisco Ayala, Cela y Delibes, que tienden a configurar situaciones existenciales; o de Aldecoa, Fernández Santos, Medardo Fraile o Carmen Martín Gaité, testimonios sociales a la vez que hechuras poemáticas.

He aquí, por ejemplo, la tonalidad clariniana de un cuento de Pío Baroja: "Lo desconocido" (de *Vidas sombrías*, 1900).⁵ Una pareja matrimonial burguesa vuelve en tren, de pasar unos meses en una playa del Norte. Con técnica impresionista que Clarín no poseía aún pero bordeaba a veces, sugiere el narrador cómo el sol se va retirando del pueblo, el sonido de la campana de la estación, el movimiento del tren, lo que el tren va dejando ver al retardar o acelerar su carrera, el poder absorbente de la oscuridad. Los medios expresivos tienen calidad poemática: varios párrafos comienzan con una copulativa que va agregando recuerdo tras recuerdo: —... "Y en su cerebro resonaban...", "Y, mezclándose con sus recuerdos, llegaban del país de los sueños otras imágenes...", "Y, al comparar este recuerdo con otros...". La experiencia más intensamente grabada en la memoria de la mujer (un viaje en barca a través de la ría) se evoca con sen-

⁵ Pío Baroja, *Vidas sombrías*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1955, pp. 118-122.

sibilidad musical: los remos, el extraño canto de los remeros, el deseo de internarse mar adentro. Rememorando este deseo, la conciencia de la mujer se siente de nuevo impelida a entregarse a lo desconocido, estimulada por el movimiento del tren y la fascinación de la sombra nocturna. Pero, al cesar el movimiento, esa misma sombra la acobarda, e impotente ante la llamada del misterio, la enamorada de lo ignoto volverá fatalmente a la estrechez del vagón, a la obligación matrimonial, al empequeñecimiento de la realidad.

Como una Ana Ozores sorprendida al azar, la anónima viajera de Baroja trasmite en silueta el duelo entre la ilimitación del sueño y la opresión del mundo de las convenciones y los hábitos. Pasa como en el memorable cuento claríniano "El dúo de la tos", donde el idilio a distancia entre las dos toses, del hombre y de la mujer, alumbraba en cada uno la ilusión de un cariño posible, de un posible consuelo, pero los monólogos se pierden en la noche, y (comenta el narrador): "Amaneció. En estos tiempos, ni siquiera los tísicos son consecuentes románticos. El número 36 despertó, olvidado del sueño, del dúo de la tos." "El número 32 acaso no lo olvidara; pero ¿qué iba a hacer? Era sentimental la pobre enferma, pero no era loca, no era necia. No pensó ni un momento en buscar realidad que correspondiera a la ilusión de una noche, al vago consuelo de aquella compañía de la tos nocturna" (*Cuentos*, 85).

Relacionar los cuentos de Unamuno con los de Clarín es todavía más fácil. Me limitaré a un ejemplo. En *El gallo de Sócrates* el cuento final es un cuento que podría calificarse de ensayístico, y se titula "Reflejo". El autor refiere sus impresiones y memorias de un viaje a Madrid y, en especial, la visita que hizo a un antiguo maestro, ahora refugiado en su casa, olvidado de todos y al que sirve una vieja criada. Ésta describe al visitante el estado de alma de su señor, proporcionándole así un "reflejo" de él, de su apartamento, de su calma, de su conciencia del olvido; y tras el reflejo, en la visita efectiva, al día siguiente, el narrador escucha del maestro las mismas tristezas: le tienen por atrasado porque gusta de leer a Victor Hugo; recibe la frialdad y la ingratitud de los que siguen la moda modernista; ha dejado de escribir libros, artículos y aun cartas a los amigos, y ya no

hace nada más que leer y calentarse los pies, no los cascos; ciertos gusanos literarios le ponen ya en la lista de sus muertos, pero él no se siente un muerto de ellos, "sino mío", no un muerto de actualidad, sino un muerto antiguo, "la momia de Sesostris... en la actitud en que le sorprendió la muerte, hace miles de años... ¡leyendo a Victor Hugo!" (Gallo, 141).

En *El espejo de la muerte*, de Unamuno, se trata del cuento titulado "Una visita al viejo poeta". Un joven literato visita al viejo poeta, el cual pasa las horas en el pequeño huerto de su casa, en una ciudad de provincia, al amparo de la torre de la colegiata. Y el viejo poeta habla al literato joven de todo lo que le ha llevado a renunciar al yo de la fama para recuperar su persona concreta, su yo íntimo, lejos de la gloria, repensando los viejos lugares comunes de una buena vecina sobre la caducidad de la dicha y la resignación: "Sí —dijo—, ya sé que ustedes disertan mucho acerca de la vida, y dicen que hay que amarla; pero la tienen de querida y no de esposa. ¡La vida! ¡En ella me he enterrado, he muerto en vida en ella misma! ¡Hay que vivir! ¿Y para qué? Esto es, ¿para qué?... [...] No quiero inmolar mi alma en el nefando altar de mi fama; ¿para qué?"⁶ Pero no insistiré en la paridad entre Unamuno y Clarín: sus hondas afinidades han sido estudiadas satisfactoriamente por Manuel García Blanco (1952), Franco Meregalli (1956), Charles McBride (1969).

Tan ejemplar como la novela y la narrativa breve de Alas es su obra crítica. Sus interpretaciones y su juicios no fueron superados por ningún contemporáneo, y quien conoce la obra entera de Clarín (me refiero a varios) puede afirmar sin temor a equivocarse que él, el crítico Clarín, acertó siempre. Siempre.

Manuel de la Revilla, su antecesor más próximo, estaba mejor preparado para la filosofía que para la crítica literaria. Juan Valera, que poseía las mejores dotes, tendía en sus ensayos interpretativos a la divagación, simpatizaba muy poco con los escritores extranjeros actuales y, en sus comentarios de literatura reciente, alardeaba de una benevolencia superflua que, por delicada

⁶ Miguel de Unamuno, *El espejo de la muerte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1961, 6.ª ed., p. 135.

que fuese la ironía latente en algunos casos, inducía a la confusión. Galdós nunca pretendió ser crítico y, aunque no le faltaban cualidades, no lo quiso ser y no lo fue sino muy obligadamente. Otros críticos, como "Fray Candil" o Bonafoux, son imitadores de Clarín, por descontado ingratos. Urbano González Serrano, maestro de Alas, se dedicó principalmente al comentario de las ideas y de las nuevas corrientes filosóficas. Y en cuanto a Palacio Valdés, que empezó como crítico militante, abandonó muy pronto el palenque, precavido como era: tras hacerse a las armas con varios opúsculos publicados entre 1878 y 1879, dio a luz en colaboración con Clarín el libro *La literatura en 1881*, pero en seguida arrimó a un lado la lanza quijotesca —si alguna vez la empuñó— y se vistió el verde gabán del caballero ecuánime. Acaso se sintiera oscurecido por Clarín; al menos, el lector de hoy nota inmediatamente la diferencia abismal entre Palacio y Alas en aquel libro: en Palacio todo es negatividad diluida en un aguachirle de presuntuosa ironía y plácida prosa de redactor que se escucha complacido; en Clarín todo es negación o afirmación a pleno riesgo, en una prosa enjuta, nerviosa y centelleante. "La verdad desnuda en estilo llano: ésta es nuestra divisa", afirmaban los autores en el prefacio; pero la afirmación cuadra a Clarín, no a su amigo y paisano.

Sólo quedan, como críticos comparables, Emilia Pardo Bazán y José Yxart. Pardo Bazán, con *La cuestión palpitante* (1883) y *La Revolución y la novela en Rusia* (1887) provocó interés general hacia el naturalismo y hacia la novela rusa. Su interpretación del naturalismo es muy inferior a la que dio Clarín en sus artículos "Del naturalismo" (*La Diana*, 1882), "el comentario de mayor penetración crítica, escrito en España sobre el naturalismo", "fructífera síntesis entre su formación hegeliana y las corrientes naturalistas", en palabras de Sergio Beser (*Teoría*, 107). El libro sobre la novela rusa, que sigue muy de cerca, como es sabido, a Melchor de Vogüé, no es más que divulgación. Y, en fin, el *Nuevo Teatro Crítico* (1891-1893), aunque contenga útiles y perspicaces reseñas que demuestran lectura y buen juicio, no deja de ser una consecuencia de los *Folleto*s del propio Clarín. José Yxart sí es un crítico de calidad extraordinaria: en sus dos campos más cultivados, el drama y las artes plásticas, supera a Cla-

rín, aunque no fue, como éste, novelista, cuentista, ensayista ni pedagogo.

Para Ivan Lissorgues, Clarín es uno de los mejores críticos europeos de su tiempo: "La curiosidad intelectual que siempre le anima, la agudeza de sus juicios y la altura de sus miras hacen de él uno de los mejores representantes de la cultura de su época y, a nuestro parecer, puede rivalizar sin desmerecer con los Brunetièrre, Sainte-Beuve, Hennequin, Bourget..." (*Político II*, 121).

De los sucesores españoles de Clarín, justo es decirlo, ninguno le iguala: ni el divagatorio e insignificante "Andrenio" (probable modelo de aquel otro crítico literario que en el *ABC* de los años franquistas adormecía todas las semanas al sufrido lector), ni el joven Andrés González Blanco, estropeado por una palabrería irrestañable; ni el inteligente "Critilo" (Enrique Díez-Canedo), culto, fino, concentrado, pero discreto hasta el punto de no pasar de discreto; ni los noventiochistas que por algún tiempo hicieron crítica periodística, todos entregados a un impresionismo que sirve muy bien para conocerles a ellos, pero no tanto a los autores de que se ocupan (Azorín, Baroja, Unamuno). Nada hay que decir de la caterva de los publicistas (Luis Bello, Manuel Bueno, Francos Rodríguez, etc.). La excepción la constituye Ramón Pérez de Ayala: su libro *Las máscaras* contiene recensiones de obras dramáticas (calurosas para Galdós, Valle-Inclán o Arniches; destructivas para Benavente y los arrendajos del modernismo) que recuerdan en el panegírico y en la sátira las de su maestro Clarín, y contiene además ensayos de estética de una lucidez análoga a la de ese maestro y, en algunos casos, superior.

Con Ortega y Gasset y su generación vienen a la crítica literaria nuevos métodos y mayor exigencia teórica; pero si la interpretación ensayística se enriquece, la crítica de enjuiciamiento inmediato no se hace ni más justa, ni más animada, ni más valerosa, ni más perspicua que lo fue en Clarín. Y si esto ocurre en algunos escritos es cuando su autor sigue de algún modo el ejemplo clariniano, como lo hacen, cada cual a su estilo, Juan Ramón Jiménez, Manuel Azaña, Enrique de Mesa o los citados Pérez de Ayala y Enrique Díez-Canedo. No lo hacen nunca —y

se nota en perjuicio suyo— Rafael Cansinos Assens, en principio vitalizador pero a la postre adormecedor, ni Julio Casares, preocupado exclusivamente de la gramática y la moral en el sentido más conservador de una y otra disciplina.

Por las fechas en que publican sus críticas los dos escritores últimamente nombrados, ya Clarín habitaba la sombra del eclipse. El eclipse había empezado en vida de Leopoldo Alas, y es lo que suele ocurrir: los nuevos se afirman desalojando a los viejos. Pero Clarín no llegó a viejo: morir a los 49 años es morir en la plenitud. Y, sin embargo, el eclipse le afectó en vida: primero, como novelista o narrador, y después, como crítico; o sea, en el orden inverso en que ello sucedió tras su muerte: se le olvidó más pronto como crítico que como autor de cuentos y novelas.

Clarín fue tan temprano escritor de imaginación como crítico literario. Pero puesto que los primeros libros que dio a luz fueron de crítica y ya para 1881 venía haciendo crítica en revistas y periódicos, la publicación posterior de *La Regenta* no alteró la sentencia: crítico era Clarín y crítico había de ser. Inútil que publicara luego *Pipá*, *Su único hijo*, *Doña Berta*, *El Señor*, *Cuentos morales* o que se atreviera incluso a estrenar un drama. Clarín era un crítico: en los periódicos, en los folletos, en los libros misceláneos quedaba ello bien probado: era un crítico, y un crítico "duro". Siendo un crítico duro, no podía ser un novelista bueno, ni siquiera un cuentista gracioso o tierno. Era un crítico duro.

Si en cartas privadas reconocieron excelentes escritores (Galdós, Valera, Menéndez Pelayo) la gran calidad del Alas narrador, ni ellos, ni menos aún los medianos y los nullos aplaudieron públicamente su obra creativa ni le alentaron a proseguir (aunque algunas de las primeras reseñas de *La Regenta*, de Jerónimo Vida, de Luis Morote, de Jacinto Octavio Picón, fuesen muy positivas).⁷ Llegaba así Leopoldo Alas a dudar, en ocasiones, de sus dotes de novelista, como lo expresa en algunas cartas a Galdós. En realidad, como experto crítico que era, no podía dudar, y acaso no

⁷ Las dos primeras, en S. Beser (ed.), *Clarín y "La Regenta"* (1982), 297-302 y 303-309; la tercera, en Andrés Amorós, "Doce cartas inéditas de Clarín a Jacinto Octavio Picón" (1981), 17-20.

dudaba la mente, pero vacilaba el ánimo. Con frecuencia se le abatirían las alas del corazón. Seguía escribiendo, sin embargo, contra el desaliento, literatura poética y literatura crítica. Sus relatos y novelas sólo merecían de los demás algunos elogios dispersos y reservados. Galdós mismo no hizo público su encomio de *La Regenta* hasta unos meses antes de la muerte de Clarín y porque éste le suplicó un prólogo repetidas veces.

Dado, pues, que para sus contemporáneos Clarín era un crítico y, por eso mismo, no podía ser gran novelista, los jóvenes del 98 como crítico hubieron de verle principalmente. Se ha hablado mucho del desentendimiento entre Clarín y esos jóvenes, y, por ejemplo, William Bull (un hispanista que no se comprende llegara a ocuparse de Leopoldo Alas con tan tasada provisión de simpatía), exhibió todas las frases mezquinas de viejos y de jóvenes contra Clarín que pudo reunir.⁸ El libro fundamental de Sergio Beser sobre Alas como crítico literario (1968) despejó tales nieblas. Unamuno afirmaba que Clarín era el único escritor español vivo que le hacía pensar; Valle-Inclán respetaba el juicio de Clarín como era de esperar en un artista por todos conceptos heroico; Azorín admiraba al crítico en principio y llegaría a admirar mucho más al moralista de las novelas y los cuentos; Rubén Darío rectificaría pronto los malentendidos; Enrique Gómez Carrillo agradecía a Clarín sus estímulos; y nada digamos del fervor justo de Pérez de Ayala, Adolfo Posada, Rafael Altamira y otros por su maestro o compañero.

Pero, con todo, el eclipse comenzó en vida y aumentó a la muerte de Leopoldo Alas. Concernió al crítico primeramente, como era lógico, al cesar la presencia de la firma de Clarín en los periódicos. Nadie parecía interesarse en aquellos libros y folletos cuya actualidad había dejado de serlo. Lo más que se hizo fue formar un volumen, titulado *Galdós*, con todas sus críticas de las obras de este autor, aún vivo, y editarlo en 1912 como primer tomo de unas *Obras completas* que nunca se completaron, y en ello obró más la atención hacia el criticado que hacia el crítico (salieron tres volúmenes más, espaciadamente, y el plan quedó varado).

⁸ W. E. Bull, "Clarín and His Critics" (1950).

La Regenta, después de su segunda edición meses antes de morir su autor, no reapareció hasta 1908, editada por Maucci con incuria notable, y hasta el año 1949 no volvería a ver la luz, y no en España, sino en Buenos Aires. ¡Treinta y ocho años entre la tercera edición de esa novela y la cuarta!

Por esos primeros tiempos del eclipse lograron publicación *Superchería*, en 1918, con prólogo de Azorín, y *El Señor y lo demás, son cuentos*, en 1919 (Calpe). Y Azorín preparó unas *Páginas escogidas* para Calleja (1917) que algo hubieron de contribuir a que no se olvidase del todo el conjunto de la obra de Leopoldo Alas.

La conferencia de 1921, de Pedro Sainz Rodríguez, "La obra de Clarín", concebida con intelecto de amor, fue un conato de recuperación sin resultados inmediatos, aunque allí se hacía una apreciación muy bien fundada y muy comprensiva de la producción toda de Alas y podían leerse acerca de su crítica observaciones tan equilibradas como la siguiente:

Para valorar a Alas como crítico no nos hemos de fijar exclusivamente en determinar el, a nuestro parecer, acierto o error en sus juicios sobre sus contemporáneos. Es preciso tener en cuenta los atisbos de Alas cuando vio claramente en sus comienzos lo que iba a dar de sí un autor; la cantidad de ideas que, formando una especie de estética dispersa, puso en circulación; su conocimiento de las literaturas extranjeras, y sobre todo, su sensibilidad exquisita, su fina comprensión, que le hizo anticiparse a sus contemporáneos, entendiéndolo y sintiéndolo que son Ibsen y Baudelaire, cuando el hablar de ellos en España era una pedería extravagante.⁹

No voy a hacer un resumen histórico del olvido y la rehabilitación de Clarín, ni a trazar un estado bibliográfico del asunto, pues se ha ido replanteando y resumiendo en diversos trabajos.¹⁰ Más oportuno me parece evocar algunas impresiones per-

⁹ Pedro Sainz Rodríguez, "La obra de Clarín", en *Evolución de las ideas sobre la decadencia española* (1962), 391.

¹⁰ Véase: L. Alas, Clarín, *Crítica popular* (1896), Prólogo de Antonio Sotillo, v-xvi; J. M. Martínez Cachero, "Crónica y bibliografía del primer centenario de Leopoldo Alas: años 1951 y 1952" (1953); S. Beser, *Leopol-*

sonales y, luego, indicar en abreviatura el estado actual de la cuestión.

Los que iniciamos la enseñanza media al terminar la guerra civil podíamos leer, de la época y géneros a que me refiero, novelas de Pereda cuantas quisiéramos, algunas de Valera y Palacio Valdés, las del P. Coloma, e incluso determinados libros de Azorín, Baroja o Unamuno, pero muy poco, casi nada, de Galdós ni de Leopoldo Alas. Si pude yo leer *La Regenta*, en su primera edición, por los años 40, es porque en la casa familiar no faltaban libros, ni me faltó un buen hermano. En 1947 Juan Antonio Cabezas, el mismo autor de la biografía de Clarín aparecida en el fatídico 1936, publicó en Biblioteca Nueva un tomo grande, encuadernado, de lomo sobredorado, de *Obras selectas* de Clarín, dentro del cual figuraban las dos novelas mayores, 25 relatos, algunos "solos" y "paliques" y tres "folletos". El volumen no estaba al alcance de fortunas estudiantiles, pero ya por los años 50 uno pudo hacerse con él, y su lectura despertó el deseo de conocer todas las obras de Leopoldo Alas. Poco a poco, fuera ya de España pero en correspondencia con algunas librerías anticuarias, fui adquiriendo cuantas pude encontrar, y fueron bastantes, aunque nunca he llegado a disponer de todas.

Me estoy refiriendo a primeras ediciones de las obras de Clarín, y el lector pensará que dónde está el eclipse, puesto que sin grandes dificultades podía uno hallar tantas. Pues bien, el eclipse está precisamente en eso: en que, salvo las *Obras selectas* editadas por Cabezas en 1947 y tal cual tomo de cuentos de Austral o Calpe (aún quedaban restos de Calpe por ahí), las librerías de nuevo no ofrecían nada de Clarín por los años 40 y 50; y en el hecho, increíble pero cierto, de que por esos mismos años podían encontrarse en librerías de viejo, de manera relativamente fácil, primeras ediciones de sus obras, lo que revela que no eran muchos los que las buscaban.

do Alas, *crítico literario* (1968), passim; S. Beser, *Teoría* (1972), 9-21; A. Ramos-Gascón, *Olvidada* (1973), 11-14; A. Ramos-Gascón: *Pipá* (1976), 69-70; J. M. Martínez Cachero, *Leopoldo Alas "Clarín"* (1978), "Introducción", 9-12; S. Beser, *Clarín y "La Regenta"* (1982), "Nota preliminar", 7-8; Y. Lissorgues, *La pensée...* (1983), cap. 1, pp. 5-45; Harriet Turner, "Vigencia de Clarín: Vistas retrospectivas en torno a *La Regenta*" (1983).

Pocos se ocupaban, en efecto, de leer a Clarín, ni de reeditar sus libros, como no fueran selecciones. Las *Obras selectas* no volvieron a editarse hasta 1966. Un volumen de *Cuentos*, preparado por Martínez Cachero y prologado por Baquero Goyanes, en el que con gran acierto se eligió la mayoría de los relatos de *Cuentos morales* (uno de los mejores y más olvidados libros de Clarín) apareció en Oviedo en 1953, y hace ocho años todavía quedaban sobrantes.

Al cumplirse en 1952 el primer centenario del nacimiento de Leopoldo Alas la revista *Archivum*, de Oviedo, le consagró un número especial con excelentes trabajos de Alarcos Llorach, Baquero, Ricardo Gullón, Martínez Cachero y otros, y esa fue la primera tentativa seria en España de recuperar al escritor asturiano, al "provinciano universal" (el tomo de *Cuentos* ovetense que he citado hace un momento era presentado por Martínez Cachero como el "homenaje más grato a Leopoldo Alas", el "recuerdo más eficaz en el centenario de su nacimiento", p. 5).

Lo que poco antes del centenario habían hecho críticos como Clavería o Laffitte, Clocchiatti, Adolfo Posada con su emotivo libro en 1946, o Albert Brent con un importante estudio monográfico sobre *La Regenta* (basado en el concepto de frustración), no trascendía el recinto académico. Otro ensayo de tipo biográfico, de Marino Gómez-Santos, en 1952, aireó el nombre de Alas. Pero, con ser muy estimable aquella labor de centenario, ya se sabe lo que tales homenajes suelen significar: si no se acompañan de la reedición y la difusión de las obras del escritor entre toda clase de lectores, el incienso se desvanece pronto, el remolino se calma y... hasta otro centenario.

Antes de aludir a algunas repercusiones de dicho centenario (pues algunas tuvo), recordaré otros hechos anteriores y muy sintomáticos. En 1941 y en 1943 el hijo superviviente de Clarín, Adolfo Alas (al otro, Leopoldo, le habían "legalmente asesinado el 16 de febrero de 1937", en palabras de Jorge Guillén)¹¹ publicó dos tomos de cartas: uno de cartas de Menéndez Pelayo,

¹¹ Jorge Guillén, *Guirnalda Civil*, Cambridge, 1970, p. 9. En realidad, fue legalmente asesinado el 20 de febrero, según me comunicó la hija de la víctima, doña Cristina Alas de Tolívar.

Unamuno y Palacio Valdés a Clarín, y otro de cartas de éste y de Menéndez Pelayo, completados ambos tomos con páginas escogidas de la obra de su padre.

El prólogo al primer tomo está firmado por Adolfo Alas en septiembre de 1938 ("III Año Triunfal") y el prologuista, que declaraba tener a sus dos hijos y "únicos nietos de Clarín" (únicos nietos varones) luchando voluntarios por Dios y por España, invocaba naturalmente la nobleza de la obra de su padre y le ponía en entera coincidencia con "la figura más gloriosa y representativa de la nueva España: con D. Marcelino Menéndez y Pelayo". Las páginas que de Clarín seleccionaba y fragmentariamente publicaba eran las tituladas "Diálogo edificante", "La religión y la enseñanza", "La restauración idealista", trozos de los prólogos a Rodó, Tolstoi y Zola, el prólogo a los *Cuentos morales*, el cuento "La conversión de Chiripa" en que este vagabundo sólo halla amparo en la iglesia, y otros cuentos religiosos: "Un grabado" (necesidad de un Dios Padre), "Ordalías" (pedagogía de la pulcritud) y "La noche-mala del diablo" (Lucifer estéril), si bien amputados algunos pasajes de los tres. O sea: la selección quería ser, como el adjetivo del primer texto, "edificante"; y si ocurre que en el prólogo al *Ariel* de Rodó, Clarín afirmaba que "la democracia [...] es lo que piden el progreso y la justicia" (p. 199 del tomo), Adolfo Alas inserta un paréntesis en letra cursiva donde se apresura a advertir: "Mussolini, treinta y ocho años después, decía, en uno de sus admirables discursos del Campo de Mayo: 'Nosotros somos las auténticas democracias de Europa. Italia y Alemania triunfan hoy por sus democracias organizadas y jerarquizadas'". Es decir: la democracia orgánica que invocaría oportunamente el general Franco.

El prólogo al segundo tomo es de Gregorio Marañón, y en unas "Notas" preliminares, escritas en junio de 1942, Adolfo Alas, entre otras observaciones, comentaba el izquierdismo que Juan Antonio Cabezas le había atribuido a Clarín para asegurar que su padre "por encima de todo, era un místico, enamorado de la divina figura de Jesús como un apóstol, y enemigo de todo sectarismo y, por tanto, de cuanto a *izquierdismo* pudiera oler siquiera" (p. 23), volviendo más tarde a emparejar "la obra *positiva*" de Clarín con la "ingente y gloriosa de Menéndez Pelayo".

yo" (p. 27). Sin duda reconocía el anotador tácitamente una obra "negativa" de su padre; obra negativa que él soslayaba al coleccionar otras "páginas escogidas": todas ellas en loor de Menéndez Pelayo, salvo un fragmento del folleto satírico contra Cánovas (figura muy mal vista por los vencedores de 1939) y el ensayo sobre Baudelaire, que si figura ahí es porque en él Clarín explica, y muy lúcidamente, el hondo sentido cristiano de *Les fleurs du mal*.

No rememoro nada de esto para oscurecer ni con la más leve mancha la actitud de Adolfo Alas. Las circunstancias de la guerra y de la inmediata postguerra hay que haberlas vivido para explicarse muchas cosas. Lo rememoro para hacer ver cómo la obra de Clarín se mutilaba y se tamizaba en medio de tales circunstancias, llegando así desfigurada, al menos por unilateralidad, hasta quienes leyeran esos volúmenes en los años cuarenta para siempre malditos.

En convergencia con lo que acabo de recordar, una colección tan meritoriamente divulgativa como la "Austral" publicaba en 1944 un libro de Clarín titulado *¡Adiós, Cordera! y otros cuentos* (vol. 444), que no es sino *El Señor y lo demás, son cuentos* descabezado: sin el relato inicial, "El Señor". Ignoro el motivo de la decapitación, pero parece lo más probable que se debiera a que en tal relato aparecía un sacerdote enamorado íntegramente (por tanto, también físicamente) de una mujer, y aunque fuese un amor tan idealista como ya se advirtió, el sacerdote adora la belleza de aquella mujer, lleva la mirada de sus ojos grabada en su corazón y, al salir de administrarle los sacramentos, se le derraman los santos óleos. Libre de toda sombra de herejía, "¡Adiós, Cordera!" podía encabezar más inocentemente la colección.

Dejemos esos tiempos malos, que no podían traer una recuperación del verdadero Clarín: religioso, sí, pero no pío; espiritual, sí, pero no asceta; poeta, sí, pero no místico en el sentido blando del término; romántico, sí, pero jamás en el sentido trivial de esta palabra.

Como defensa de su padre en los años siniestros, las razones de Adolfo Alas que he transcrito, y otras que no transcribo, podían tener una explicación comprensible. Antonio Ramos-Gascón

recordaría estas otras palabras, de Torcuato Fernández-Miranda, que no son defensa, sino ataque, y que están firmadas en 1953, un año después del centenario: según Miranda, la obra de Alas "ha sido y es radicalmente disolvente de valores esenciales a ese modo de ser que es ser español".¹² Mal podía prosperar, bajo esta censura, la difusión de la obra de Clarín entre los lectores españoles, pese a los esfuerzos de críticos nacionales y extranjeros que siguieron estudiando esa obra: esa obra de la que apenas existían ediciones fidedignas y manejables.

En 1971 escribiría José María Valverde que el redescubrimiento de la obra novelística de Clarín "empezó, con caracteres minoritarios y casi clandestinos, bien entrados los años cuarenta para convertirse en moda en los sesenta".¹³ Hoy es corriente decir que *La Regenta* es la mejor novela española del siglo pasado, o una de las dos mejores de ese siglo (con *Fortunata y Jacinta*), o la mejor novela española después del *Quijote*, pero tal apreciación es menos nueva de lo que parece. Por los primeros años de nuestra centuria, Rafael Altamira escribía: "Como novelista, es opinión de muchos críticos que [Alas] excede a casi todos los españoles, no faltando quien tenga *La Regenta* (expurgada de varios pasajes que la alargan excesivamente) por la mejor novela española contemporánea".¹⁴ Y Unamuno, que en una carta de 1900 se había dirigido a Alas como a autor de "las novelas más sugestivas y más hondamente tiernas, y los cuentos más sentidos", declaraba en 1920: "no nos resolvemos a poner ninguna de las novelas de Galdós por encima de *El sombrero de tres picos* o *El escándalo*, de *Sotileza*, de *La Regenta* o de alguno de los estupendos cuentos clarinescos. Y es que en Galdós lo que domina es la obra total, el conjunto, la masa".¹⁵ En la fecha del centenario, 1952, Mariano Baquero presentía lo que hubo de acontecer: "*La Regenta* comienza ya a suscitar la atención que merece, y es de esperar que pronto comience a ser citada

¹² En *Pipá* (1976), 69, nota 65.

¹³ José María Valverde, *Azorín*, Barcelona, Planeta, 1971, p. 53.

¹⁴ Rafael Altamira, "Leopoldo Alas (Fragmentos de un estudio)", en *Cosas del día*, Valencia, Sempere, 1907, p. 87.

¹⁵ Miguel de Unamuno, "Con el palo en el bombo" (*El Liberal*, Madrid, 21-II-1920), en J. M. Martínez Cachero, *Leopoldo Alas "Clarín"* (1978), 95.

por todos como la más lograda creación novelística española en el siglo pasado".¹⁶

Fuera de España, estudios como los de Meregalli (1956), Gramberg y Küpper (1958), Josette Blanquat (1959 y 1961) y Sherman Eoff (1961) preparaban el terreno, aunque en España no los conociesen más que unos cuantos especialistas (el estudio de Katherine Reiss sobre los cuentos, publicado en *Archivum* en 1955, también es muy meritorio).

La recuperación de Clarín, que se inicia con el centenario y se cumple en gran parte en los años 60, no fue una moda, como piensa Valverde: fue un acto de justicia, y por cierto ha tardado mucho en alcanzar un grado satisfactorio. Mucho hubo de contribuir a la reivindicación de Alas, la de Galdós, iniciada antes y fuera de España, a raíz, cómo no, del centenario de su nacimiento (fundamental fue el libro tantas veces reeditado de Joaquín Casaldueiro). Pero, además, la novela social de los años 50 a 60, algo había de favorecer a los dos grandes maestros del realismo más o menos naturalista y, en todo caso, crítico; y Santos Sanz Villanueva ha recordado opiniones muy favorables a Clarín, de J. A. Goytisolo (1961) y de su hermano Luis (1959); no menos declarada es la admiración de Juan Goytisolo hacia el crítico Clarín y hacia su mayor novela *La Regenta*, bien conocida también por Juan Benet.¹⁷

Pero la rehabilitación se lleva a cabo, principalmente, por dos vías: la de la crítica universitaria y la de la propagación editorial.

La crítica universitaria aporta estudios iluminadores sobre *La Regenta*: de Sherman Eoff (1961), Frank Durand (1963, 1964 y 1965), Bécarud (1964), Frances Weber (1966), Robert Jack-

¹⁶ Mariano Baquero Goyanes, "Una novela de Clarín: *Su único hijo*" (1952), en *Prosistas españoles contemporáneos* (1956), 34-35.

¹⁷ Santos Sanz Villanueva, *Historia de la novela social española* (1942-1975), Madrid, Alhambra, 1980, t. I, p. 126, nota 42.—Sobre el inconformismo de Clarín y Larra proyectado en el protagonista de *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo, véase lo que escribe Sergio Beser en su "Introducción" a *Teoría* (1972), pp. 10-11.—Juan Benet muestra conocer bien *La Regenta* en las pp. 35-39 de su libro *En ciernes*, Madrid, Taurus, 1976.

son (1969). Laura de los Ríos dedica todo un libro (1966) a los cuentos de Clarín como proyección autobiográfica de éste. John Kronik, además de investigaciones eruditas, glosa en agudo artículo "La modernidad de Leopoldo Alas" (1966). En 1968 publica Sergio Beser el mejor libro hasta ahora consagrado a *Leopoldo Alas, crítico literario*. Siguen aportaciones meritorias de J. V. Agudiez (1970) sobre *La Regenta*, de Laura Núñez sobre el estilo de Clarín (1974), el apasionante estudio de García Sarriá *Clarín o la herejía amorosa* (1975), la guía cuidadosa e inteligente de *La Regenta* preparada por el inglés John Rutherford, algunos artículos memorables (entre otros varios) como el de Stephen Gilman acerca del diálogo entre *Fortunata y Jacinta* y *La Regenta* (1975) o el de Aranguren "De *La Regenta* a Ana Ozores" (1976), la monografía de Noël Valis sobre la visión decadente en Leopoldo Alas (1981), el estudio estructural de Pieter Wesseling (1983) y el sumario crítico-bibliográfico acerca de *La Regenta* elaborado con esmero por Harriet Turner (1983).

Sobre *Su único hijo* discurre la crítica con tanta fecundidad como sobre la primera novela, si se tiene en cuenta la diferencia de dimensiones y de calidad. Estudian la segunda novela de modo sobresaliente Baquero Goyanes (1952), Cesáreo Bandera (1969), Feal Deibe (1974), Germán Gullón (1976), García Sarriá en el libro antes citado (1975), Hafter (1980), Noël Valis (1981), Yvan Lissorgues (1982).

Si José Fernández Montesinos, en sus eruditas y clarividentes monografías sobre novelistas del XIX exploró la obra de Alarcón, Valera, Pereda, Fernán Caballero y Galdós, y no llegó a Clarín, la crítica ideológica y la formalista y estructuralista toman en los años 70 como objeto preferido la novela realista del siglo XIX, incluyendo casi siempre a Clarín, como muestran los libros de F. Pérez Gutiérrez (1975), Germán Gullón (1976 y 1983), Juan Oleza (1976) o Enrique Miralles (1979).

La aparición de un tomo sobre Clarín en la serie "El Escritor y la Crítica", en 1978, a cargo del infatigable clarinista José María Martínez Cachero; la publicación de otro acerca de nuestro autor en la colección "Escritores de todos los tiempos", al cuidado de Benito Varela Jácome, en 1980; la salida de *Clarín* y "*La Regenta*" en 1982 como antología de páginas críticas sobre

esta novela, precedida de un completísimo estudio introductorio de Sergio Beser, demuestran que Leopoldo Alas está en nuestros días, más que nunca, consagrado como un clásico vivo.

Pero toda esta producción crítica (he tenido que pasar en silencio a varios estudiosos de considerable mérito) sería insuficiente si no se hubiese dado, a la vez, otra actividad editorial. Aquí hay que recordar la edición de *La Regenta* de Martínez Cachero (Planeta, 1963, 1967) y la de Alianza Editorial (1966 y copiosas reediciones: en 1981 salía una duodécima edición), la cual, al ser libro de bolsillo, puso la novela al alcance de todos. Publicó Alianza también *Su único hijo* (1966), *Solos de Clarín* (1971) y *Cuentos morales* (1973), y la colección Austral *El gallo de Sócrates* (1973).

En ediciones cuidadas, con estudio introductorio y anotación, se han publicado: en Labor, *Palique* (1973); en Castalia, *Teresa* (1975) y *La Regenta* (1981; ya antes, en Noguer, 1976); en Cátedra, *Pipá* (1976) y en Selecciones Austral *Su único hijo* (1979), siendo los preparadores respectivos Martínez Cachero, Leonardo Romero, G. S., Antonio Ramos-Gascón y Carolyn Richmond, incansable estudiosa de *Su único hijo* y de la narrativa breve de Clarín en trabajos que el lector verá consignados en la final bibliografía y en su tomo antológico *Treinta relatos* (1983).

Recientemente, con motivo del centenario de la publicación de *La Regenta* (Barcelona, 1884-1885), esta novela ha ocupado y sigue ocupando el centro de la atención: se han hecho de ella tres ediciones facsímiles; en 1983 ha sido editada en Selecciones Austral por Mariano Baquero Goyanes, y en 1984 en Cátedra por Juan Oleza. La espléndida traducción inglesa de John Rutherford (1983) abre a la historia de Ana Ozores los horizontes más amplios.

Por otra parte, Soledad Ortega dio a conocer en 1964 las importantes cartas de Clarín a Galdós; Sergio Beser editó una colección imprescindible de críticas clarinianas sobre novela y novelistas (*Teoría*, 1972); Jean-François Botrel los escritos periodísticos de 1875-1880 que tituló *Preludios de Clarín* (1972), más un epistolario "editorial" de notabilísimo interés biográfico (1981); Antonio Ramos-Gascón, una útil serie de artículos en *Obra olvidada* (1973), y Lissorgues sus dos tomos de *Clarín político* (1980-

1981) y su libro sobre el pensamiento religioso y filosófico de Leopoldo Alas (1983), colecciones y estudios de la extraordinaria importancia que ya se ha señalado en el capítulo I.

La revista asturiana *Los Cuadernos del Norte* ha dedicado dos números, uno a Clarín (1981), otro a su *Regenta* (1984). El profesor Antonio Vilanova, de la Universidad de Barcelona, organizó en marzo de 1984 un "Simposio sobre Clarín y su obra en el Centenario de *La Regenta*". Con el mismo motivo preparan sendas reuniones para 1984 y para 1985 las Universidades de Oviedo y de Athens, Georgia (Estados Unidos).

Halagüeño y estimulante como es cuanto acabo de enumerar, el lector español de hoy no puede adquirir en ninguna librería libros como *Mezclilla* y *Ensayos y revistas*, donde están los ensayos críticos más profundos de Clarín, ni ninguno de los *Folletos literarios*. Las mejores novelas-cortas de Leopoldo Alas (*Doña Berta. Cuervo. Superchería*) y su mejor colección de cuentos (*Cuentos morales*) no están editados con la dignidad que merecen. Es de desear, por ello, que prospere el proyecto de unas *Obras completas* de Clarín, realmente completas y a la vez manuales, manejables, que parece hallarse en vías de organización en Oviedo. Es de desear también que se acometa al fin una biografía de Leopoldo Alas documentada e interpretativa. Y otra finalidad merecedora de fomento sería mantener siempre viva la relación entre el periodista, el crítico, el cuentista y el novelador; finalidad a la que las páginas de este pequeño libro —poniendo de relieve la constancia del conflicto poesía/prosa en artículos, críticas, cuentos y novelas— han intentado servir modestamente, o sea, con conciencia del límite y del modo.

VI. BIBLIOGRAFÍA

ABREVIATURAS

De los títulos de Clarín citados en el texto:

<i>Apolo</i>	Apolo en Pafos, 1887.
<i>Berta</i>	Doña Berta. Cuervo. Superchería, 1892.
<i>Calvo</i>	Rafael Calvo y el teatro español, 1890.
<i>Campaña</i>	Nueva campaña, 1887.
<i>Cánovas</i>	Cánovas y su tiempo [1887], 1947 (<i>Selectas</i>).
<i>Cuentos</i>	Cuentos morales [1896], 1973.
<i>Discurso</i>	Un discurso, 1891.
<i>Ensayos</i>	Ensayos y revistas, 1892.
<i>Galdós</i>	Galdós, 1912.
<i>Gallo</i>	El gallo de Sócrates [1901], 1973.
<i>Literatura</i>	La literatura en 1881, 1882.
<i>Mezclilla</i>	Mezclilla, 1889.
<i>Museum</i>	Museum (Mi revista), 1890.
<i>Olvidada</i>	Obra olvidada, 1973.
<i>Palique</i>	Palique [1894], 1973.
<i>Pipá</i>	Pipá [1886], 1976.
<i>Plagios</i>	Mis plagios, 1888.
<i>Poeta</i>	A 0,50 poeta, 1889.
<i>Político I</i>	Clarín político I, 1980.
<i>Político II</i>	Clarín político II, 1981.
<i>Preludios</i>	Preludios de Clarín, 1972.
<i>Regenta</i>	La Regenta [1884-1885], 1983 (3.ª ed.).
<i>Selectas</i>	Obras selectas, 1947.
<i>Señor</i>	El Señor y lo demás, son cuentos [1893], 1919.
<i>Sermón</i>	...Sermón perdido, 1885.
<i>Siglo</i>	Siglo pasado, 1901.

<i>Solos</i>	Solos de Clarín [1881], 1971.
<i>Sutilis</i>	Doctor Sutilis, 1916.
<i>Teoría</i>	Teoría y crítica de la novela española, 1972.
<i>Teresa</i>	Teresa [1895], 1975.
<i>Único</i>	Su único hijo [1891], 1979.
<i>Viaje</i>	Un viaje a Madrid, 1886.

De nombres citados en la bibliografía:

B.	= Barcelona.
M.	= Madrid.
L. A., C.	= Leopoldo Alas, Clarín.
LR	= La Regenta.
SUH	= Su único hijo.

De algunas revistas citadas en la bibliografía (de otras se da el título completo o en abreviatura clara):

<i>Archivum</i> (Oviedo)	= AO
<i>Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo</i>	= BBMP
<i>Boletín de la Real Academia Española</i>	= BRAE
<i>Bulletin Hispanique</i>	= BH
<i>Boletín del Instituto de Estudios Asturianos</i>	= BIEA
<i>Bulletin of Hispanic Studies</i>	= BHS
<i>Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno</i>	= CCU
<i>Cuadernos Hispanoamericanos</i>	= CHA
<i>Los Cuadernos del Norte</i> (Oviedo)	= CN
<i>Hispanic Review</i>	= HR
<i>Modern Language Notes</i>	= MLN
<i>Nueva Revista de Filología Hispánica</i>	= NRFH
<i>Papeles de Son Armadans</i>	= PSA
<i>Papers of the Modern Language Association of America</i>	= PMLA
<i>Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos</i>	= RABM
<i>Revista de Estudios Hispánicos</i> (Alabama)	= REH
<i>Revista de Literatura</i> (Madrid)	= RL
<i>Revista de Occidente</i>	= RO
<i>Revista Hispánica Moderna</i>	= RHM
<i>Revue de Littérature Comparée</i>	= RLC
<i>The Romanic Review</i>	= RR
<i>Romanische Forschungen</i>	= RF

ADVERTENCIA SOBRE LA BIBLIOGRAFÍA

Se divide en dos apartados: A) DE CLARÍN; B) SOBRE CLARÍN. En ambos apartados los capítulos I a IV (GENERAL; CRÍTICA; NARRATIVA BREVE; NOVELAS) corresponden a las materias tratadas en los capítulos I a IV de este libro. Dentro de cada capítulo y sección el orden de las entradas es cronológico, por creer este orden más racional y probablemente más útil.

En el apartado A se ha prescindido de las obras de Leopoldo Alas de tema jurídico, así como de sus prólogos a obras ajenas. En el apartado B el criterio de selección es amplio.

A) BIBLIOGRAFÍA DE LEOPOLDO ALAS, CLARÍN

I. *Obras selectas*

Páginas escogidas, selección, prólogo y comentarios de Azorín, Madrid, Calleja, 1917.

Obras selectas, prólogo biográfico de Juan Antonio Cabezas, Madrid, Biblioteca Nueva, 1947, 1966 (2.ª ed.).

II. *Crítica*

Solos de Clarín, Madrid, A. de Carlos Hierro, 1881; 4.ª ed., F. Fe, 1891. —, M., Alianza Editorial, 1971.

La literatura en 1881, M., A. de Carlos Hierro, 1882. (La primera mitad del libro es de A. Palacio Valdés).

...*Sermón perdido (Crítica y sátira)*, M., M. Fernández y Lasanta, 1885.

Un viaje a Madrid, M., F. Fe, 1886. ("Folletos literarios, I").

Cánovas y su tiempo, M., F. Fe, 1887. ("Folletos literarios, II").

Nueva campaña (1885-1886), M., F. Fe, 1887.

Apolo en Paños, M., F. Fe, 1887. ("Folletos literarios, III").

Mis plagios.—Un discurso de Núñez de Arce, M., F. Fe, 1888. ("Folletos literarios, IV").

Mezclilla, M., F. Fe, 1889.

A 0,50 poeta. Epístola en versos malos con notas en prosa clara, M., F. Fe, 1889. ("Folletos literarios, V").

Betnito Pérez Galdós (Estudio crítico biográfico), M., R. Fe, 1889. ("Celebridades españolas contemporáneas", I).

Rafael Calvo y el teatro español, M., F. Fe, 1890. ("Folletos literarios, VI").

Museum (Mi revista), M., F. Fe, 1890. ("Folletos literarios, VII").

Un discurso, M., F. Fe, 1891. ("Folletos literarios, VIII").

- Ensayos y revistas 1888-1892*, M., M. Fernández y Lasanta, 1892.
- Palique*, M., Victoriano Suárez, 1894.
- , Edición, introducción y notas de José María Martínez Cachero, B., Labor, 1973. (Textos Hispánicos Modernos, vol. 26).
- Crítica popular*, Valencia, Impr. de F. Vives Mora, 1896. ("Biblioteca de Vulgarización Literaria", I). [Antología].
- Siglo pasado*, M., Antonio R. López, s. a. [1901]. [Póstuma].
- Galdós*, M., Renacimiento, 1912. (*Obras completas*, tomo I).
- BESER, Sergio: *Leopoldo Alas, Teoría y crítica de la novela española*, B., Laia, 1972.
- Preludios de Clarín*, estudio preliminar, selección y notas por Jean-François Botrel, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1972.
- Obra olvidada. Artículos de crítica*, selección e introducción de Antonio Ramos-Gascón, M., Júcar, 1973.
- LISSORGUES, Yvan: *Clarín político*, tomo I, Leopoldo Alas (Clarín), periodista, frente a la problemática política y social de la España de su tiempo (1875-1901), estudio y antología, Université de Toulouse-Le Mirail, 1980.
- , *Clarín político*, tomo II, Leopoldo Alas (Clarín), periodista, frente a la problemática literaria y cultural de la España de su tiempo (1875-1901), estudios y artículos, Université de Toulouse-Le Mirail, 1981.
- TORRES, David: *Los prólogos de Leopoldo Alas*, M., Playor, 1984. [Textos de 9 prólogos a obras propias y 22 a obras ajenas.]

III. *Narrativa breve*

- Pipá*, M., F. Fe, 1886.
- , edición de Antonio Ramos-Gascón, M., Cátedra, 1976.
- Doña Berta. Cuervo. Superchería*, M., F. Fe, 1892.
- , M., Renacimiento, 1929. (*Obras completas*, tomo IV).
- , Buenos Aires, Emecé, 1942, prólogo de Ramón Pérez de Ayala.
- El Señor y lo demás, son cuentos*, M., M. Fernández y Lasanta, 1893.
- , M., Calpe, 1919.
- Cuentos morales*, M., Impr. "La España Editorial", 1896.
- , M., Alianza Editorial, 1973.
- El gallo de Sócrates*, B., Maucci, 1901. [Póstuma].
- y otros cuentos, M., Espasa-Calpe, 1973. ("Colección Austral", número 1.547).
- Doctor Sutilis*, M., Renacimiento, 1916. (*Obras completas*, tomo III).
- Cuentos*, selección y nota liminar José M.^a Martínez Cachero, prólogo Mariano Baquero Goyanes, viñetas María Cristina Alas, Oviedo, Gráficas Summa, 1953.

Treinta relatos, selección, edición, estudio y notas de Carolyn Richmond, M., Espasa-Calpe, 1983. ("Selecciones Austral", 114).

IV. *Novelas*

Speraindeo [Tres capítulos de novela], *Revista de Asturias*, Oviedo, números 8 (pp. 119-122), 10 (pp. 157-159) y 11 (pp. 168-170), de 30 abril, 30 mayo y 15 junio de 1880. [Reproducido en: *Cuentos*, Oviedo, 1953, pp. 309-332, y en *Su único hijo*, M., 1979, pp. 360-385].

La Regenta, B., Daniel Cortezo y Cía., 1884, 1885. 2 vols.

—, M., F. Fe, 1901. 2 vols. ("Prólogo" de B. Pérez Galdós).

—, B., Maucci, 1908. 2 vols.

—, Buenos Aires, Emecé, 1946. 2 vols.

—, M., Biblioteca Nueva, 1947, 1966 (2.ª ed.). (Págs. 5-554 de *Obras selectas*, prólogo de J. A. Cabezas).

—, introducción de Juan M. Lope y Huberto Batis, México, UNAM, 1960, 1972. (Introducción, pp. vii-xxviii).

—, edición, introducción, bibliografía y notas de José M.ª Martínez Cachero, B., Planeta, 1963, 1967 (2.ª ed.). (Introducción, pp. ix-lxxxii).

—, M., Alianza Editorial, 1966. (Numerosas reediciones).

—, introducción de Jorge Ibarguengoitia, México, Porrúa, 1972. (Introducción, pp. ix-xix).

—, edición, prólogo y notas Gonzalo Sobejano, B., Noguer, 1976. (Prólogo, pp. 11-58).

—, edición facsimilar, Gijón-Santiago de Compostela-Madrid, Silverio Cañada editor, 1981. 2 tomos. [Reproduce Barcelona, 1884-1885].

—, edición, introducción y notas de Gonzalo Sobejano, M., Castalia, 1981, 1983 (3.ª ed.). 2 tomos. (Introducción, t. I, pp. 7-76). ("Clásicos Castalia", vols. 110-111).

—, M., diciembre 1983. 2 tomos. ("Biblioteca Júcar", 76 y 77). [Reproduce Barcelona, 1884-1885. Edición facsimilar].

—, edición facsimilar conmemorativa del centenario de su publicación, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, enero 1984. 2 tomos. [Reproduce Barcelona, 1884-1885. "Nota previa" de Juan Cueto].

—, edición e introducción de Mariano Baquero Goyanes, M., Espasa-Calpe, 1984. (Introducción, pp. 9-62). ("Selecciones Austral", 119).

—, edición de Juan Oleza, M., Cátedra, 1984. 2 tomos. (Introducción, t. I, pp. 11-117; t. II, pp. 11-56). ("Letras Hispánicas", 182 y 183).

Las vírgenes locas [Capítulos V y VI de la novela, en colaboración varia por entregas, así titulada], *Madrid Cómic*, desde el núm. 169 (15 mayo) hasta el núm. 186 (11 octubre), con interrupciones y no siempre por capítulos enteros, de 1886.

- Palomares* [Un capítulo, «Mosquín», de la novela proyectada con tal título], *Revista de Asturias*, Oviedo, 15-III-1887, pp. 168-174, tomo II. [Reproducido en J. M. Martínez Cachero, "Dos fragmentos...", 1962].
- Sinfonía de dos novelas. Su único hijo.—Una medianía* [Siete capítulos de novela], *La España Moderna*, I, núm. 8, agosto 1889, pp. 5-31. [Reproducido en *Doctor Sutilis*, 1916, pp. 305-335, y en *Su único hijo*, ed. 1979, pp. 327-359].
- Cuesta abajo* [Doce inserciones], *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, desde marzo 1890 hasta julio 1891, núms. 376 a 447, discontinuamente. [Selección en B. Varela Jácome, *L. A., C.*, 1980, pp. 337-345].
- Su único hijo*, M., F. Fe, 1890. [1891, realmente].
- , M., Renacimiento, 1913. (*Obras completas*, tomo II).
- , edición, introducción y notas de Carolyn Richmond, M., Espasa-Calpe, 1979. ("Selecciones Austral", 67).
- Tambor y gaita* [Fragmento de una novela anunciada], *Renacimiento Latino*, abril 1905. [Póstuma]. [Reproducida en N. M. Valis, RF, 1981, pp. 377-402].

V. Teatro

- Teresa*, ensayo dramático en un acto y en prosa, M., Impr. de José Rodríguez, 1895.
- , *Avecilla, El hombre de los estrenos*, edición, introducción y notas de Leonardo Romero, M., 1975. ("Clásicos Castalia", vol. 69).

VI. Epistolarios

- MENÉNDEZ PELAYO, UNAMUNO, PALACIO VALDÉS: *Epistolario a Clarín*, prólogo y notas de Adolfo Alas, M., Escorial, 1941.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, ALAS, Leopoldo (Clarín): *Epistolario*, notas de Adolfo Alas, M., Escorial, 1943.
- CARDENAL IRACHETA, M.: "Seis cartas inéditas de Clarín a Castelar", *BBMP*, XXIV, 1948, 92-96.
- BESER, Sergio: "Siete cartas de Leopoldo Alas a José Yxart", *AO*, X, 1960, 385-97.
- , "Documentos clarinianos" [Seis cartas de L. A. a Narciso Oller], *AO*, XII, 1962, 507-26.
- Cartas a Galdós*, presentadas por Soledad Ortega, M., *Revista de Occidente*, 1964. [De Clarín, pp. 207-96].
- MARTÍNEZ CACHERO, José M.: "13 cartas inéditas de L. A. a Rafael Altamira y otros papeles", *AO*, XVIII, 1968, 145-76.

- GARCÍA SARRIÁ, Francisco: "Cartas de Clarín a José Quevedo", en *Clarín o la herejía amorosa* (M., Gredos, 1975), 241-80.
- GAMALLO FIERROS, Dionisio: "Las primeras reacciones de Galdós ante *La Regenta*", *La voz de Asturias*, Oviedo, 30-VII y 6, 10, 13 y 27-VIII-1978.
- AMORÓS, Andrés: "Doce cartas inéditas de C. a Jacinto Octavio Picón", CN, II, núm. 7, mayo-junio 1981, extra, 8-20.
- BLANQUAT, Josette, Jean-François BOTREL: *Clarín y sus editores*, 65 cartas inéditas de L. A. a Fernando Fe y Manuel Fernández Lasanta 1884-1893, edición y notas por —, Rennes, Université de Haute Bretagne, 1981.

B) BIBLIOGRAFÍA SOBRE LEOPOLDO ALAS, CLARÍN

I. General

- ALTAMIRA, Rafael: "L. A. (Fragmentos de un estudio): I- El literato, II- El profesor", en *Cosas del día*, Valencia, Sempere, 1907, 82-99.
- SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro: "La obra de Clarín" [M., 1921], en *Evolución de las ideas sobre la decadencia española*, M., Rialp, 1962, 334-429.
- CABEZAS, Juan Antonio: "*Clarín*" *el provinciano universal*, M., Espasa-Calpe, 1936.
- FISHTINE, Edith: "Clarín in his Early Writings", RR, XXIX, 1938, 325-42.
- BULL, William E.: "The Liberalism of L. A.", HR, X, 1942, 329-39.
- CLAVERÍA, Carlos: "Clarín y Renan", en *Cinco estudios de literatura española moderna*, Salamanca, 1945, 29-45.
- POSADA, Adolfo: *Leopoldo Alas, "Clarín"*, Oviedo, Imprenta La Cruz, 1946.
- BULL, William E.: "Clarín's Literary Internationalism", HR, XVI, 1948, 321-34.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio: "*Clarín*" y *Lázaro*, Noticias de unas relaciones literarias (1889-1896), Valencia, Castalia, 1951, 32 pp.
- GARCÍA BLANCO, Manuel: "Clarín y Unamuno", AO, II, 1952, 113-40.
- GÓMEZ-SANTOS, Marino: *Leopoldo Alas "Clarín"*, *Ensayo bio-bibliográfico*, Oviedo, Inst. de Est. Asturianos, 1952.
- GULLÓN, Ricardo: "Aspectos de Clarín", AO, II, 1952, 161-87.
- MARTÍNEZ CACHERO, José M.: "Los versos de L. A.", AO, II, 1952, 89-111.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón: "Clarín y Don Leopoldo Alas" [Prólogo a la ed. de *Doña Berta*, Buenos Aires, Emecé, 1942], AO, II, 1952, 5-21.
- TORRE, Guillermo de: "Presencia de Clarín", AO, II, 1952, 221-231.
- MARTÍNEZ CACHERO, José M.: "Clarín y Azorín", AO, III, 1953, 159-80.

- MARTÍNEZ CACHERO, José M.: "Crónica y bibliografía del primer centenario de L. A.: años 1951 y 1952", *AO*, III, 1953, 79-112.
- , "Luis Bonafoux y Quintero, 'Aramis', contra 'Clarín' (Historia de una enemistad literaria)", *RL*, fasc. 5, 1953, 99-112.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco: "El problema religioso en la obra de Clarín", *AO*, 1955, 319-49.
- MEREGALLI, Franco: *Clarín e Unamuno*, Milano, La Goliardica, 1956.
- GRAMBERG, Eduard J.: *Fondo y forma del humorismo de L. A., C.*, Oviedo, Inst. de Est. Asturianos, 1958.
- BLANQUAT, Josette: "Clarín et Baudelaire", *RLC*, XXXIII, 1959, 5-25.
- MARTÍNEZ CACHERO, José M.: "Noticia de tres folletos contra Clarín", *BIEA*, XIII, 1959, 225-44.
- BLANQUAT, Josette: "La sensibilité religieuse de Clarín, Reflets de Goethe et de Leopardi", *RLC*, XXXV, 1961, 177-96.
- ESQUER TORRES, Ramón: "Las luchas del siglo XIX: El P. Blanco García y L. A., C.", *Bol. de la Soc. Castellonense de Cultura*, XXXVIII, 1962, 241-55.
- KRONIK, John W.: "Clarín and Verlaine", *RLC*, XXXVIII, 1963, 368-84.
- SAILLARD, Simone: "Documents pour une biographie. Le dossier universitaire de C. à Saragosse", *Les Langues Néo-latines*, LVII, 1963, 37-61.
- SÁNCHEZ, Roberto G.: "Clarín y el romanticismo teatral. Examen de una afición", *HR*, XXXI, 1963, 216-28. [Reproducido en *El teatro en la novela*, M., Ínsula, 1974, pp. 151-68].
- BLANQUAT, Josette: "L'hommage de Clarín à un prélat asturien", *BH*, LXVIII, 1966, 216-52.
- KRONIK, John W.: "La modernidad de L. A.", *PSA*, XLI, mayo 1966, 121-34.
- MEREGALLI, Franco: "Clarín and Unamuno: Parallels and Divergencies", en J. Rubia Barcia and M. A. Zeitlin (eds.), *Unamuno Creator and Creation*, Los Angeles, University of California Press, 1967, pp. 156-70.
- BOTREL, Jean-François: "Últimos ataques de Bonafoux a Clarín", *AO*, 1968, 177-88.
- GARAGORRI, Paulino: "L. A., literato y filósofo", en *Unamuno, Ortega, Zubiri, en la filosofía española*, M., Plenitud, 1968, pp. 229-44.
- BONET, Laureano: "Clarín ante la crisis de 1898", *RO*, 73, 1969, 100-119.
- MCBRIDE, Charles A.: "Afinidades espirituales y estilísticas entre Unamuno y Clarín", *CCU*, XIX, 1969, 5-15.
- TORRE, Guillermo de: "Clarín, crítico y novelista", en *Del 98 al Barroco*, M., Gredos, 1969, 265-81.
- URMENETA, F. de: "Sobre estética clariniana", *REH*, XXVII, 1969, 255-61.

- BESER, Sergio: "L. A. o la continuidad de la Revolución", en Clara E. Lida, Iris M. Zavala (eds.), *La Revolución de 1868, Historia, Pensamiento, Literatura*, Nueva York, 1970, pp. 397-411.
- DAVIS, Gifford: "The Literary Relations of Clarín and Emilia Pardo Bazán", *HR*, XXXIX, 1971, 378-94.
- ASHMURST, Anna W.: "Clarín y Darío: Una guerrilla literaria del Modernismo", *CHA*, 1972, núm. 260, pp. 324-30.
- GARCÍA LORENZO, Luciano: "De Clarín y Unamuno", *Prohemio*, III, 1972, 467-72.
- IBARRA, Fernando: "Clarín-Galdós: Una amistad", *AO*, XXI, 1972, 65-76.
- RAMOS-GASCÓN, Antonio: "Clarín y el primer Unamuno", *CHA*, 1972, núms. 263-264, pp. 489-95.
- GIL DE MURO, Eduardo: "El anticlericalismo de Clarín", en V y VI *Ciclo de Conferencias sobre Oviedo*, Oviedo, 1973, 101-118.
- IBARRA, Fernando: "Clarín y Rubén Darío", *HR*, XLI, 1973, 524-40.
- , "Clarín y la liberación de la mujer", *Hispanófila*, 51, 1974, 27-33.
- NÚÑEZ DE VILLAVICENCIO, Laura: *La creatividad en el estilo de L. A., C.*, Oviedo, Inst. de Est. Asturianos, 1974.
- RAMOS-GASCÓN, Antonio: "Relaciones Clarín-Martínez Ruiz", *HR*, 42, 1974, 413-26.
- GARCÍA SARRIÁ, Francisco: *Clarín o la herejía amorosa*, M., Gredos, 1975.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco: *El problema religioso en la generación de 1868*, M., Taurus, 1975, 269-338.
- IBARRA, Fernando: "El dios de Clarín", *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, Bordeaux, 1977, 467-79.
- RICHMOND, Carolyn: "La polémica Clarín-Bonafoux y Flaubert", *Insula*, núm. 365, abril 1977, 1 y 12.
- MARTÍNEZ CACHERO, José M.: *Leopoldo Alas, "Clarín"*, M., Taurus, 1978. (Serie "El Escritor y la Crítica"). [Antología de estudios críticos de varios autores. Bibliografía selecta, pp. 273-76].
- PHILLIPS, Allen W.: "Nueva luz sobre Clarín y Gómez Carrillo", *RABM*, LXXXI, núm. 4, octubre-diciembre 1978, 757-79.
- SCHRAIBMAN, Joseph: "Galdós y Clarín: Del realismo al simbolismo", *Actas del Congreso de AEPE*, Budapest, 1978, pp. 23-37.
- BOTREL, Jean-François: "Producción literaria y rentabilidad: el caso de Clarín", *Hommage des Hispanistes Français à Noël Salomon*, B., Laia, 1979, pp. 123-33.
- VALIS, Noël M.: "L. A. y los Goncourt: El alma neurótica", *Hispanic Journal*, Indiana, Pa., 1, 1979, 27-35.
- , "L. A. y Zola: Paralelismos y divergencias temáticos", *Anuario de Letras*, México, XVII, 327-35.

- HAFTER, Monroe Z.: "Heroism in Alas and Carlyle's *On Heroes*", *MLN*, 95, 1980, 312-34.
- LISSORGUES, Yvan: "España ante la guerra colonial de 1895 a 1898. L. A., C., periodista, y el problema cubano", en R. Jammes, introd., *Cuba: Les étapes d'une libération*, Hommage à Juan Marinello et Noël Salomon, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1979-1980, I, pp. 45-76.
- VARELA JÁCOME, Benito: *Leopoldo Alas "Clarín"*, M., Edafe, 1980 ("Escritores de todos los tiempos", vol. 6).
- BOTREL, Jean-François: "Clarín, el dinero y la literatura", *CN*, II, núm. 7, mayo-junio 1981, extra, pp. 78-82.
- GIL DE MURO, Eduardo T.: "Clarín, un cristiano en la balanza", *CN*, II, núm. 7, mayo-junio 1981, extra, pp. 114-19.
- KRONIK, John W.: "L. A., Krausism and the Plight of the Humanities in Spain", *Modern Language Studies*, XI, núm. 3, 1981, 3-15.
- LISSORGUES, Yvan: "Concepción de la Historia en L. A. (C.): Una historia artística al servicio del progreso", *CN*, II, núm. 7, mayo-junio 1981, extra, pp. 50-55.
- MARTÍNEZ CACHERO, José M.: "Necrologías sobre Clarín", *CN*, II, núm. 7, mayo-junio 1981, extra, pp. 2-7.
- SOBEJANO, Gonzalo: "De Flaubert a Clarín", *Quimera*, Barcelona, núm. 5, marzo 1981, 25-29.
- ZAVALA, Iris M.: "Clarín", en *Romanticismo y realismo*, B., Crítica, 1982, pp. 563-622. [Cap. 9 del tomo 5 de F. Rico, ed., *Historia y crítica de la literatura española*].
- LISSORGUES, Yvan: *La pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas (Clarín) 1875-1901*, Paris, Editions du CNRS, 1983.
- ROMERO TOBAR, Leonardo: "Clarín, catedrático de la Universidad de Zaragoza (El naturalismo y La Mano Negra)", en *Cinco estudios humanísticos para la Universidad de Zaragoza en su Centenario IV*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1983, pp. 119-172.

II. Crítica

- BULL, William E.: "The Naturalistic Theories of L. A.", *PMLA*, LVII, 1942, 536-51.
- CLOCCHIATTI, Emilio: *L. A., C.: Su crítica y estética*, Québec, «La Crítica», 1949.
- GULLÓN, Ricardo: "Clarín, crítico literario", *Universidad*, Zaragoza, XXVI, 1949, 389-431.
- BULL, William E.: "Clarín and his Critics", *Modern Language Forum*, XXXV, 1950, 103-111.

- ALONSO CORTÉS, Narciso: "Clarín y el *Madrid Cómico*", AO, II, 1952, 43-61.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor: "Crítica y sátira en Clarín", AO, II, 1952, 33-42.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco: "Crítica literaria en la obra narrativa de Clarín", AO, 1952, 63-68.
- BULL, William E., Vernon A. CHAMBERLIN: "*Clarín: The Critic in Action*", Stillwater, Oklahoma State University Publications, vol. 60, 1963.
- FERNÁNDEZ AVELLO, Manuel: *Algo sobre Clarín y sus paliques* [Discurso], Oviedo, Inst. de Est. Asturianos, 1963.
- GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando: "Prosa y verso en dos polémicas decimonónicas: Clarín contra Núñez de Arce y Campoamor contra Valera", BBMP, XXXIX, 1963, 208-227.
- , "Del naturalismo al modernismo: Los orígenes del poema en prosa y un desconocido artículo de Clarín", RL, XXV, 1964- 49-67.
- SOBEJANO, Gonzalo: "Clarín y la crisis de la crítica satírica", RHM, XXXI, 1965, 399-417. [Reproducido en *Forma literaria y sensibilidad social*, M. Gredos, 1967, 139-177].
- BESER, Sergio, y Laureano BONET: "Índice de colaboraciones de L. A. en la prensa barcelonesa", AO, XVI, 1966, 157-211
- BESER, Sergio: "La crítica de L. A. y la novela de su tiempo», en *Homenaje a Jaime Vicens Vives*, B., 1967, II, 57-66.
- , *Leopoldo Alas, crítico literario*, M., Gredos, 1968.
- MAYORAL, Marina: "Clarín y Valera críticos literarios", RO, 82, 1970, 97-103.
- WEINER, Hadassah Ruth: "Integralismo de Clarín: *los interiores ahumados*", CN, II, núm. 7, mayo-junio 1981, extra, 84-93.
- MARTÍNEZ CACHERO, José M.: "El crítico Clarín a través de sus comentarios al poeta Emilio Ferrari", *Homenaje a José Manuel Blecua*, M., Gredos, 1983, 433-42.

III. Narrativa breve

- BAQUERO GOYANES, Mariano: "Clarín, creador del cuento español", *Cuadernos de Literatura*, V, 1949, 145-69.
- , *El cuento español en el siglo XIX*, M., CSIC, 1949.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco: "Gentes humildes en la obra narrativa de Clarín", *Arbor*, 22, 1952, 186-95.
- GULLÓN, Ricardo: "Las novelas-cortas de Clarín", *Insula*, núm. 76, abril 1952, 3.

- REISS, Katherine: "Valoración artística de las narraciones breves de L. A., desde el punto de vista estético, técnico y temático", *AO*, V, 1955, núms. 1 (pp. 77-126) y 2-3 (pp. 256-303).
- KRONIK, John W.: "Censo de personajes en los cuentos de Clarín", *AO*, XI, 1961, 323-406.
- , «The Function of Names in the Stories of Alas», *MLN*, LXXX, 1965, 260-65.
- RÍOS DE GARCÍA LORCA, Laura de los: *Los cuentos de Clarín: Proyección de una vida*, M., Revista de Occidente, 1965.
- KRONIK, John W.: "Unamuno's *Abel Sánchez* and Alas's *Benedictino*: A Thematic Parallel", en G. Bleiberg, E. I. Fox (eds.), *Spanish Thought and Letters in the Twentieth Century*, Nashville, Tenn., Vanderbilt University Press, 1966, 287-97.
- BESER, Sergio: "En torno a un cuento olvidado de L. A.", *CHA*, LXXVII, 1969, núm. 231, pp. 526-48.
- BORING, Phyllis Z.: "Some Reflections on Clarín's *Doña Berta*", *Romance Notes*, 11, 1969, 322-25.
- GARCÍA DOMÍNGUEZ, E.: "Los cuentos rurales de Clarín", *AO*, XIX, 1969, 221-42.
- MONTES HUIDOBRO, Matías: "L. A.: el amor, unidad y pluralidad en el estilo", *AO*, XIX, 1969, 207-220. [Sobre "¡Adiós, *Cordera!*"].
- ROUND, Nicholas G.: "The Fictional Integrity of L. Alas' *Superchería*", *BHS*, 47, 1970, 97-116.
- THOMPSON, Clifford R., Jr.: "Poetic Response in the Short Stories of L. A.", *Romance Notes*, 13, 1971, 272-75.
- MCBRIDE, Charles A.: "Alienation from Self in the Short Fiction of L. A., C.", *Homenaje a Casaldueiro*, M., Gredos, 192, 379-87.
- LORDA ALAIZ, F. M.: "Descripción científica de la obra literaria *¡Adiós, 'Cordera!'*", *BRAE*, LII, 1972, 503-510.
- ROGERS, Douglass M.: "Don Juan, *Donjuanismo*, and Death in Clarín", *Symposium*, 30, 1976, 325-42. [Sobre "El caballero de la mesa redonda"].
- THOMPSON, Clifford R., Jr.: "Cervantine Motifs in the Short Stories of L. A.", *REH*, X, 1976, 391-403.
- ULLMAN, Pierre L.: "Clarín's Androcratic Ethic and the Antiapocalyptic Structure of *¡Adiós, 'Cordera!'*", en L. E. Davis, I. Tarán (eds.), *The Analysis of Hispanic Texts: Current Trends in Methodology*, 2nd. York College Colloquium, Jamaica, N. Y., Bilingual Press, 1976, 11-31.
- RODRÍGUEZ DÍEZ, Bonifacio: "Un modelo de análisis para los cuentos de Clarín", en *Estudios humanísticos y jurídicos*, Homenaje a D. Emilio Hurtado Llamas, 1977, 339-53.

- SANS, Jaume: "El personaje del intelectual en los cuentos de L. A., C.", *AO*, XXVII-XXVIII, 1977-78, 71-100.
- MARTÍNEZ CACHERO, José M.: "Doña Berta de Rondaliego en Madrid (Leopoldo Alas: *Doña Berta*, viii)", en Andrés Amorós *et al.*, *El comentario de textos*, 3: *La novela realista*, M., Castalia, 1979, 255-78.
- MCBRIDE, Charles A.: "Literary Idealism in Clarín's Creation of Setting", *Crítica Hispánica*, Johnson City, TN, 2, 1980, 149-56. [Sobre "Doña Berta" y "Superchería"].
- BAQUERO GOYANES, Mariano: "Los 'cuentos largos' de Clarín", *CN*, II, núm. 7, mayo-junio 1981, extra, 68-71.
- RICHMOND, Carolyn: "Clarín y el teatro: El cuento de un crítico", *CN*, II, núm. 7, mayo-junio 1981, extra, 56-67. [Sobre "La ronca"].
- GRISWOLD, Susan C.: "Rhetorical Strategies and Didacticism in Clarín's Short Fiction", *Kentucky Romance Quarterly*, 29, núm. 4, 1982, 423-33.
- MILLER, Martha La Follette: "Oppositions and Their Subversion in Clarín's 'La rosa de oro'", *Modern Language Studies*, 12, núm. 3, 1982, 99-109.
- RICHMOND, Carolyn: "Un documento (vivo, literario y crítico). Análisis de un cuento de Clarín", *BIEA*, núms. 105-106, 1982, 367-84. [Sobre "Un documento"].
- VALIS, Noël M.: "The Presence of *Nana* in Clarín's *La mosca sabia*", en G. Paolini (ed.), *La chispa '83*, New Orleans, Tulane University, 1983, 287-96.
- RICHMOND, Carolyn: "*Las dos cajas* de Clarín y otras dos de Marsillach. Una fuente literaria desconocida", *HR*, 52, 1984, 459-75.

IV. *Novelas*

1) *General*

- BALSEIRO, José A.: *Novelistas españoles modernos*, Nueva York, Macmillan, 1933. (Nueva edición: Las Américas, Nueva York, 1963, cap. VII, pp. 354-87).
- AVRETT, Robert: "The Treatment of Satire in the Novels of L. A., C.", *Hispania*, XXIV, 1941, 223-30.
- BAQUERO GOYANES, Mariano: "Clarín y la novela poética", *BBMP*, XXIII, 1947, 96-101.
- , "Clarín, novelista", *Insula*, núm. 76, 1952, 1 y 9-10.
- PÉREZ MINIK, Domingo: *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*, M., Guadarrama, 1957, pp. 131-55.
- KÜPPER, Werner: *L. A. "C." und der französische Naturalismus in Spanien*, Colonia, 1958.

- DURAND, Frank: "L. A., C.: Consistency and Outlook as Critic and Novelist", RR, LVI, 1965, 37-49.
- PATTISON, Walter T.: *El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario*, M., Gredos, 1965.
- WEBER, Frances W.: "Ideology and Religious Parody in the Novels of L. A.", BHS, XLIII, 1966, 197-208.
- THOMPSON, Clifford R., Jr.: "Egoism and Alienation in the Works of L. A.", RF, 81, 1969, 193-203.
- ORTIZ APONTE, Sally: *Las mujeres de Clarín. Esperpentos y camafeos*, Universidad de Puerto Rico, 1971.
- PROAÑO, Franklin: "Presencia y problemática del yo en los personajes de Clarín", BIEA, XXVII, 1973, 549-75.
- SAN MIGUEL, Luis G.: *De la sociedad aristocrática a la sociedad industrial en la España del siglo XIX*, M., Edicusa, 193. (Cap. III: "Asturias en la Restauración").
- TOMASSO, Vincenzo de: "*Clarín*" nella narrativa spagnola del secondo ottocento, *Sei Studi su L. A.*, Pisa, Pacini, 1973.
- PROAÑO, Franklin: "Tricotomías del yo en los personajes de Clarín", BIEA, XXVIII, 1974, 313-21.
- SÁNCHEZ, Roberto: *El teatro en la novela. Galdós y Clarín*, M., Ínsula, 1974. [Sobre Clarín, pp. 151-207].
- PROAÑO, Franklin: "Dicotomías del yo en los personajes de L. A.", BIEA, XXIX, 1975, 65-75.
- OLEZA, Juan: *La novela del XIX: del parto a la crisis de una ideología*, Valencia, Bello, 1976. ["Clarín: las contradicciones de un realismo límite", pp. 139-213].
- MIRALLES, Enrique: *La novela española de la Restauración (1875-1885): Sus formas y enunciados narrativos*, B., Puvill, 1979.
- MIRANDA, Soledad: *Religión y clero en la gran novela española del siglo XIX*, M., Pegaso, 1982.

2) Fragmentos de novelas

- BESER, Sergio: "*Sinfonía de dos novelas*. Fragmento de una novela de Clarín", *Ínsula*, núm. 167, 1960, 1, 12.
- MARTÍNEZ CACHERO, José M.: "Dos fragmentos narrativos de L. A.", *AO*, XII, 1962, 479-506. [*Las vírgenes locas*, 1886, y *Palomares*, 1887].
- RICHMOND, Carolyn: "A 'Peristyle' without a Roof: Clarín's *Su único hijo* and Its Unfinished Trilogy", en *Studies in Honor of Ruth Lee Kennedy*, Chapel Hill, N. C., 1977, 85-102.
- VALIS, Noël M.: "A Spanish Decadent Hero: Clarín's Antonio Reyes of *Una medianía*", *Modern Language Studies*, IX, núm. 2, 1979, 53-60.

- BESER, Sergio: "El lugar de *Sinfonía de dos novelas* en la narrativa de L. A.", en *Hispanic Studies in Honour of Frank Pierce*, ed. by J. England, Sheffield, 1980, pp. 17-30.
- VALIS, Noël M.: "*Tambor y gaita: Clarín's Last Project?*", *RF*, 93, 1981, 397-402.
- HAFTER, Monroe Z.: "A Goncourt Clue to a Clarín Plot", *Comparative Literature Studies*, 19, núm. 3, 1982, 319-334.
- MARTÍNEZ CACHERO, José M.: "Noticia de otras novelas largas del autor de *La Regenta*", *CN*, V, núm. 23, enero-febrero 1984, extra, 87-92.

3) "La Regenta"

- BONAFOUX, Luis: *Yo y el plagio Clarín (Tiquismiquis de Aramis)*, M., Administración, 1888, 74 pp.
- LAFFITTE, G.: "*Madame Bovary et LR*", *BH*, XLV, 1943, 157-63.
- CLAVERÍA, Carlos: "Flaubert y LR de Clarín", *HR*, X, 1942, 116-25. (Y en *Cinco estudios*, Salamanca, 1945, 9-28).
- BRENT, Albert: *L. A. and "LR". A Study in Nineteenth Century Spanish Prose Fiction*, The University of Missouri Studies, vol. XXIV, núm. 2, Columbia, Missouri, 1951.
- ALARCOS LLORACH, Emilio: "Notas a *La Regenta*", *AO*, II, 1952, 141-60. [Reproducido en *Ensayos y estudios literarios*, M., Júcar, 1976, pp. 99-118].
- BAQUERO GOYANES, Mariano: "Exaltación de lo vital en LR", *AO*, II, 1952, 189-219. [Reproducido en *Prosistas españoles contemporáneos*, M., Rialp, 1956, pp. 127-72].
- MELÓN, Santiago: "Clarín y el Bovarysimo", *AO*, II, 1952, 69-87.
- KÜPPER, WERNER: *Op. cit.*, 1959 (Sección 1).
- EOFF, Sherman H.: "En busca de un dios de amor: Gustave Flaubert, Leopoldo Alas", en *El pensamiento moderno y la novela española*, B., Seix Barral, 1965, 59-90. [El original inglés es de 1961].
- DURAND, Frank: "Structural Unity in L. A.'s *La Regenta*", *HR*, XXXI, 1963, 324-35.
- BÉCARUD, Jean: "*La Regenta*" de "*Clarín*" y la Restauración, M., Cuadernos Taurus, 1964. [Reproducido en *De La Regenta al Opus Dei*, M., Taurus, 1977, pp. 11-30].
- DURAND, Frank: "Characterization in LR: Point of View and Theme", *BHS*, XLI, 1964, 86-100.
- WEBER, Frances W.: Art. cit., 1966 (Sección 1).
- , "The Dynamics of Motif in L. A.'s *La Regenta*", *RR*, 57, 1966, 188-99.

- SERRANO PONCELA, Segundo: "Un estudio de *LR*", *PSA*, XLIV, 1967, 19-50.
- ROBERTS, Gemma: "Notas sobre el realismo psicológico de *LR*", *AO*, XVIII, 1968, 189-202.
- JACKSON, Robert M.: "'Cervantismo' in the Creative Process of Clarín's *LR*", *MLN*, 1969, 208-27.
- MAZZEO, Guido E.: "The Banquet Scene in *LR*, A Case of Sacrilege", *Romance Notes*, 10-11, 1968-69, 68-72.
- MONTES HUDOBRO, Matías: "Riqueza estilística de *LR*", *REH*, III, 1969, 43-59.
- SÁNCHEZ, Roberto G.: "The Presence of the theater and the Consciousness of the Theater in Clarín's *LR*", *HR*, XXXVII, 1969, 491-509. [Reproducido en *El teatro en la novela*, M., 1974, 169-92].
- AGUDIEZ, Juan Ventura: *Inspiración y estética en "La Regenta" de Clarín*, Oviedo, Inst. de Est. Asturianos, 1970.
- IFE, Barry W.: "Idealism and Materialism in Clarín's *LR*: Two Comparative Studies", *RLC*, XLIV, 1970, 273-95.
- DAMONTE, Mario: "Funzione dei referimenti musicale ne *LR* de Clarín", en *Omaggio a Guerrieri Crocetti*, Genova, 1971, 5-47.
- NIMETZ, Michael: "*Eros and Ecclesia* in Clarín's *Vetusta*", *MLN*, 86, 1971, 242-53.
- ARROYO DE LÓPEZ-REY, Justa: "*La Regenta* de Clarín: Justicia, verdad, belleza", *Homenaje a Casaldueiro*, M., Gredos, 1972, 325-39.
- NOVAL FERNÁNDEZ, Francisco: "*Vetusta*, Clarín, Frígilis (Aproximación a *LR*)", *BIEA*, XXVI, 1972, 743-63.
- PALLS, Byron P.: "El naturalismo de *LR*", *NRFH*, 21, 1972, 23-39.
- PROAÑO, Franklin: "Ascesis y misticismo en Ana Ozores", *BIEA*, XXVI, 1972, 765-82.
- WILTROUT, Ann: "El cosmos de *LR* y el mundo de su autor", *AO*, XXI, 1972, 47-64.
- FERRERAS, Juan Ignacio: "*LR* ante un nuevo método", en *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX*, M., Edicusa, 1973, pp. 197-223.
- LOTT, Robert C.: "El estilo indirecto libre en *LR*", *Romance Notes*, 15, 1973, 259-63.
- POLO DE BERNABÉ, José M.: "Mito y símbolo en la estructuración narrativa de *LR*", *PSA*, 68, 1973, 121-40.
- SEMPRÚN DONAHUE, Moraima: "La doble seducción de la Regenta", *AO*, XXIII, 1973, 117-33.
- SOBEJANO, Gonzalo: "La inadapta (Leopoldo Alas: *La Regenta*, capítulo XVI)", en Alarcos, Amorós et al.: *El comentario de textos*, M., Castalia, 1973, 126-66.

- ASENSIO, Jaime: "El motivo del *alarde* en *LR* de Clarín", *RABM*, 1974, 597-600.
- PROAÑO, Franklin: "Cambios de identidad en Ana Ozores", *NRFH*, 23, 1974, 115-21.
- RUTHERFORD, John: *Leopoldo Alas, La Regenta*, Londres, Grant and Cutler, Tamesis Books, 1974 (Critical Guides to Spanish Texts, núm. 9), 79 pp.
- GILMAN, Stephen: "La novela como diálogo: *LR* y *Fortunata y Jacinta*", *NRFH*, XXIV, 1975, 438-48.
- GUENOUN, Pierre: "A propos de l'entrée en scène d'Ana Ozores dans *LR* de Clarín", en *Mélanges... Ch. V. Aubrun*, 1975, I, 341-49.
- ORTEGA, José: "Don Fermín de Pas: Un estudio 'de superbia et concupiscentia catholicis'", *REH*, IX, 1975, 323-42.
- ARANGUREN, José Luis L.: "De *La Regenta* a Ana Ozores", en *Estudios literarios*, M., Gredos, 1976, pp. 177-211.
- OLEZA, Juan: *Op. cit.*, 1976 (Sección 1).
- HATZFELD, Helmut: "La imitación estilística de *Madame Bovary* (1857), en *La Regenta*", *Thesaurus*, 32, 1977, 40-53.
- : "Two Stylizations of Clerical Tragedy: *O crime do Padre Amaro* (1875) and *La Regenta* (1884)", en A. Bugliani (ed.), *The Two Hesperias... in Honor of J. G. Fucilla*, M., Porrúa, 1977, 181-95.
- JACKSON, Robert M.: "*La Regenta* and Contemporary History", *REH*, XI, 1977, 287-302.
- RICE, Miriam Wagner: "The Meaning of Metaphor in *LR*", *REH*, XI, 1977, 141-51.
- FEDORCHEK, Robert M.: «Clarín y Eça de Queiroz», *NRFH*, XXVII, 1978, 336-45.
- THOMPSON, Clifford R., Jr.: "Un documento de Clarín: un paso hacia *La Regenta*", *AO*, XXVII-XXVIII, 1977-78, 65-69.
- VALIS, Noël M.: «Fermín de Pas: Una 'Flor del mal' clariniana», *Explicación de Textos Literarios*, 7, i, 1978, 31-36.
- GARCÍA ALVAREZ, María Teresa Cristina: "Eça de Queiroz y Clarín: Cotejo entre *El primo Basilio* y *La Regenta*", en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, vol. 4, 1979, 419-27.
- PELEGRÍN, Benito: «Doña Ana en la cama, la regenta en el diván», *Cahiers d'Études Romanes*, 5, 1979, 139-66.
- VALIS, Noël M.: "Romantic Reverberation in *LR*: Hugo and the Clarinian Decay of Romanticism", *The Comparatist*, 3, 1979, 40-51.
- : "The Landscape of the Soul in Clarín and Baudelaire", *RLC*, LIV, 1980, 17-31.
- GILMAN, Stephen: *Galdós and the Art of the European Novel: 1867-1887*, Princeton University Press, 1981. [Cap. VI, pp. 154-86.]

- PEÑA, Vidal: "Algunas retóricas de LR", CN, II, núm. 7, mayo-junio 1981, extra, 36-42.
- RICE, Miriam W.: "Metaphorical Foreshadowing in LR", *Hispanófila*, 71, 1981, 41-52.
- SÁNCHEZ, Elizabeth: "La dinámica del espacio en LR de Clarín", CN, II, núm. 7, mayo-junio 1981, extra, 28-35.
- SANZ VILLANUEVA, Santos: "Ediciones desconocidas de *La Regenta*", CHA, núm. 370, abril 1981, 173-77.
- SOBEJANO, Gonzalo: "*Madame Bovary* en *La Regenta*", CN, II, núm. 7, mayo-junio 1981, extra, 22-27.
- VALIS, Noël M.: *The Decadent Vision in L. A., A Study of La Regenta and Su único hijo*, Louisiana State University Press, Baton Rouge and London, 1981.
- BESER, Sergio (ed.): *Clarín y "La Regenta"*, B., Ariel, noviembre 1982. ["Introducción" de S. Beser, pp. 9-93. Se reproducen estudios de Durand, Weber, Serrano Poncela, Clavería, Sobejano, Alarcos, Núñez. "Bibliografía", pp. 89-93.]
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego: "El naturalismo en *La Regenta*", CHA, núm. 380, febrero 1982, 257-97.
- SCHRAIBMAN, Joseph, Leda GARAZZOLA: "Hacia una interpretación de la ironía en LR de Clarín", *Studies in Honor of José Rubia Barcia*, Lincoln, Nebraska, 1982, 175-86.
- SCHYFTER, Sara E.: "La loca, la tonta, la literata: Woman's Destiny in Clarín's LR", en G. Mora, K. van Hooft (eds.), *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*, Ypsilanti, MI, Bilingual Press, 1982, páginas 229-41.
- GULLÓN, Germán: "Invención y reflexividad discursiva en LR, de L. A.", en *La novela como acto imaginativo*, M., Taurus, 1983, pp. 123-47.
- SOBEJANO, Gonzalo: "Semblantes de la servidumbre en LR", en *Serta Filológica F. Lázaro Carreter*, M., Cátedra, 1983, t. II, pp. 519-29.
- TURNER, Harriet S.: "Vigencia de Clarín: Vistas retrospectivas en torno a *La Regenta*", *Arbor*, CXVI, núm. 456, diciembre 1983, 379-402.
- VALIS, Noël M.: "Order and Meaning in Clarín's *La Regenta*", *Novel, A Forum for Fiction*, 16, núm. 3, 1983, 246-58.
- WESSELING, Pieter: "Structure and Its Implications in Leopoldo Alas' *La Regenta*", HR, 51, 1983, 393-408.
- ALONSO, Luis Ricardo: "*La Regenta*: Contrapunto del ensueño y la necesidad", CN, V, núm. 23, enero-febrero 1984, extra, 3-9.
- Argumentos*, VIII, núms. 63-64, 1984. [Dedicado a LR. Colaboraciones de E. Alarcos, A. Amorós, C. Bobes, J. A. Cabezas, M. Fernández Aveillo, C. Richmond, y otros varios].

- BARBÁCHANO, Carlos: "La Regenta y el cine", *CN*, V, núm. 23, enero-febrero 1984, extra, 77-81.
- BOBES NAVES, María del Carmen: "Los espacios novelescos en LR", *CN*, V, núm. 23, enero-febrero 1984, extra, 51-57.
- BONET, Laureano: "La música como voz callada en LR: un rastreo léxico", *CN*, V, núm. 23, enero-febrero 1984, extra, 64-69.
- CIPLIJAUSKAITĖ, Birutė: *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*, B., Edhasa, 1984.
- DURAND, Frank: "El crimen religioso y ético de Ana de Ozores", *CN*, V, núm. 23, enero-febrero 1984, extra, 19-24.
- Insula*, XXXIX, núm. 451, junio 1984. [Dedicado a LR. Colaboraciones de J. Bécarua, Y. Lissorgues, J. M. Martínez Cachero, C. Richmond, G. So-bejano, varios escritores consultados y A. Vilanova].
- NEIRA MARTÍNEZ, Jesús: "La función del disparate lingüístico y del dialectalismo en LR", *CN*, V, núm. 23, enero-febrero 1984, extra, 60-63.
- RICHMOND, Carolyn: "El heroísmo irónico de Vetusta", *CN*, V, núm. 23, enero-febrero 1984, extra, 82-86.
- RUTHERFORD, John: "Introducción a *La Regenta*", *CN*, V, núm. 23, enero-febrero 1984, extra, 40-47.
- SOBEJANO, Gonzalo: "Clarín y el sentimiento de la Virgen", *Aufstieg und Krise der Vernunft*, Festschrift für Hans Hinterhäuser, hsg. von M. Rössner und B. Wagner, Viena, H. Böhlau, 1984, 157-172.
- TINTORÉ ESPUNY, M.^a José: *La crítica de "La Regenta" en la prensa del siglo XIX*. [Tesis de licenciatura, Universidad de Barcelona, febrero 1984. Inédita].
- TOLIVAR ALAS, Ana Cristina: "La música en LR", *CN*, V, núm. 23, enero-febrero 1984, extra, 70-76.
- WEINER, Hadassah Ruth: "Cinco breves apuntes sobre LR", *CN*, V, núm. 23, enero-febrero 1984, 30-33.

4) "Su único hijo"

- BAQUERO GOYANES, Mariano: "Una novela de Clarín: *SUH*", *Anales de la Univ. de Murcia*, X, 1951-52, 125-71. [Reproducido en *Prosistas esp. contemp.*, M., Rialp, 1956, pp. 33-125.]
- KÜPPER, Werner: *Op. cit.*, 1958 (Sección 1).
- GRAMBERG, Eduard: "*SUH*, novela incomprendida de L. A.", *Hispania*, XLV, 1962, 194-99.
- WEBER, Frances W.: Art. cit., 1966 (Sección 1).
- BANDERA, Cesáreo: "La sombra de Bonifacio Reyes en *SUH*", *BHS*, XLVI, 1969, 201-225.

- MONTES HUIDOBRO, Matías: "SUH: Sinfónico avatar de Clarín", *AO*, XXII, 1972, 149-209.
- SÁNCHEZ, Roberto G.: "Teatro e intimidad en SUH: Un aspecto de la modernidad de Clarín", *Insula*, núm. 311, octubre 1972, 3 y 12. [Reproducido en *El teatro en la novela*, 1974, pp. 193-207.]
- FEAL DEIBE, Carlos: "La Anunciación a Bonis: Análisis de SUH", *BHS*, LI, 1974, 255-71.
- VARELA JÁCOME, Benito: «Estructuración de SUH», en *Estructuras nove-
lísticas del siglo XIX*, B., Aubí, 1974, pp. 185-213.
- GARCÍA SARRIÁ, Francisco: *Op. cit.*, 1975 (Sección 1).
- ULLMAN, Pierre L.: "The Antifeminist Premises of Clarín's SUH", *Estudios
Ibero-Americanos*, I, 1975, 57-91.
- GULLÓN, Germán: *El narrador en la novela del siglo XIX*, M., Taurus, 1976.
[Sobre SUH, pp. 133-48].
- OLEZA, Juan: *Op. cit.*, 1976 (Sección 1).
- WEINER, Hadassah Ruth: "SUH: Desequilibrio y exaltación", *BIEA*, XXX, 1976, 431-47.
- LITTLE, William, y Joseph SCHRAIBMAN: "Notas sobre el motivo de la paternidad en SUH de Clarín", *BIEA*, XXXII, 1978, 21-29.
- RICHMOND, Carolyn: "La ópera como enlace entre dos obras de Clarín: *Amor'è furbo* y *Su único hijo*", *Insula*, núm. 377, abril 1978, 3.
- HAFTER, Monroe Z.: *Art. cit.*, 1980 (véase I. General).
- VALIS, Noël M.: *Op. cit.*, 1981 (Sección 4).
- LISSORGUES, Yvan: "Idée et réalité dans SUH de L. A., C.", *Les Langues
Néo-latines*, 76, fasc. 4, 1982, núm. 243, pp. 47-64.
- O'CONNOR, D. J.: "The Telescoping of Time in Clarín's SUH", *Romance
Notes*, 23, 2, 1982, pp. 134-39.
- RICHMOND, Carolyn: "Un nuevo epistolario de Clarín: La elaboración de SUH", *Insula*, núm. 423, febrero 1982, 5 y 12.
- : "Un eco de Maupassant en Clarín. El desenlace de SUH", *CN*, III, núm. 16, noviembre-diciembre 1982, 28-33.
- RIVKIN, Laura: "Extranatural Art in Clarín's SUH", *MLN*, 97, 1982, 311-28.

**ESTE LIBRO
SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EL DÍA 27 DE FEBRERO DE 1985**

