

Los relatos poéticos de *Clarín*

Miguel Ángel Lozano Marco

En uno de los mejores artículos que Azorín dedicara a su siempre admirado maestro, el que figura en *Clásicos y modernos* (1913), realiza una afirmación cuyo tono, elogioso y general, pudiera dar apariencia de irrelevante a una verdad que quiere expresarse de la manera más directa: «Clarín es una cosa distinta, aparte, de los novelistas, críticos, periodistas que vivían cuando él vivía»¹. Esto es algo comunmente admitido; pero lo necesario es mostrar el sentido de esta afirmación: el carácter insólito y peculiar de la obra de Leopoldo Alas en el ambiente de su época. Lo primero que puede llamarnos la atención en la frase, poco explícita para ser de un crítico tan perspicaz, es la manera de resaltar el nombre del autor (el nombre literario; esto es, su pseudónimo) sobre su obra. Nos está llamando la atención sobre la personalidad del creador por encima de su creación: vamos al hombre desde su obra. Pero de lo general pasemos a algo más concreto. En la segunda parte de su artículo, el escritor levantino apunta de manera sumaria unas consideraciones sobre el sector de la obra clariniana que aquí nos ocupa que nos sirven como punto de partida para desarrollar una breve reflexión. Advierte que en los cuentos se opera un cambio profundo: el escritor olvida el propósito realista que parece guiarle en su obra más conocida; la realidad es ahora un medio: «Se sirve de la realidad Alas para expresar una idea», y en la búsqueda de esa expresión no duda en violentar la realidad. «Casi todos los cuentos de Clarín son inverosímiles, no en el sentido de que sean fantásticos, sino en el de que falta en ellos una coherencia, una congruencia real». En definitiva, esos relatos, más que reflejo o trasunto, vienen a ser un «corolario de la vida»².

Se trata, como sabemos, de relatos poéticos –no miméticos– que dan cuerpo literario a una compleja reflexión moral. Encontramos en esto una discrepancia con la poética realista-naturalista, pero también una coheren-

¹ «Leopoldo Alas», cito por *Obras escogidas de Azorín, tomo II, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, p. 866. Clarín está presente en la obra de J. Martínez Ruiz, Azorín, desde su primer libro, Buscapiés (1894), hasta el último, Ejercicios de castellano (1960).*

² *Ibíd.*, pp. 869-870.

cia con la trayectoria del escritor; porque comprendemos mejor sus propósitos y sus hallazgos si prestamos atención a una serie de consideraciones dispersas en diversos escritos, que de manera complementaria van definiendo sus criterios rectores.

Creo que en primer lugar debe figurar esa afirmación rotunda que leemos en el inicio de su importante prólogo (1895) a los *Cuentos morales*: «Yo soy, y espero ser mientras viva, partidario del arte por el arte, en el sentido de mantener como dogma seguro el de su sustantividad independiente» (II,13)³. La frase no puede pasar inadvertida, y más aún en una tradición crítica como ha sido la nuestra, en la que ese sintagma, «el arte por el arte» ha tenido con frecuencia un sentido más que negativo, peyorativo, de clara descalificación, lo que viene a delatar lo limitado y restrictivo de ciertos criterios estéticos que hemos arrastrado durante años. De manera casi siempre extremista y simple, se ha entendido que aludía a un arte esteticista gratuito, encerrado en una absurda y ridícula complacencia. Durante mucho tiempo, la belleza no ha sido un valor admitido sino de manera subordinada a alguna utilidad, sea como forma de enseñanza, o soporte de algún «mensaje» extraestético. De ese modo, encontrar tal afirmación al frente de un libro como éste –y en 1895– es un suceso altamente significativo. Representa, ante todo, una reivindicación de la autonomía del arte, que pocas veces ha sido defendida con tanta fuerza. Unos años antes, participando en la polémica sobre el naturalismo, había apuntado, entre otras consideraciones, un criterio de alcance que debemos relacionar con lo anterior. Después de opinar que Zola «ha venido a caer en el error de creer que el arte debe ser ciencia, y que como ciencia deben cultivarse la observación y experimentación»⁴, expresa su convencimiento de que el arte «es una manera irremplazable de formar conocimiento y conciencia total del mundo bajo un aspecto especial de totalidad y de sustantividad, que no puede darnos el estudio científico»⁵; y esta convicción sostiene y rige toda su obra narrativa.

Vayamos relacionando algunos criterios que encontramos dispersos a lo largo de años y de textos. El arte, y el arte literario en concreto, es sustancialmente independiente, goza de autonomía, al tiempo que propicia un conocimiento esencial. Ese conocimiento, que evidentemente no puede ser,

³ Todas las citas de sus cuentos proceden de los *Cuentos completos de Clarín*, edición, introducción, bibliografía y apéndices de Carolyn Richmond, dos tomos, Madrid, Alfaguara, 2000. Después de cada cita se consignar entre paréntesis el tomo y el número de la página.

⁴ «Del naturalismo» (La Diana, 1882), recogido por Sergio Beser en Leopoldo Alas: teoría y crítica de la novela española, Barcelona, Ed. Laia, 1972, p. 124.

⁵ *Ibíd.*, p. 143.

como pretendía Zola, de carácter científico –relacionado con la mentalidad positiva– tampoco puede resolverse en filosofía ni agotarse en ella. En un texto de 1897 expresa su desagrado ante «los literatos que *hacen filosofía con la literatura*», lo que le parece un «vicio generalísimo», extendido en aquellos días. Es evidente –viene a decirnos– que la gran literatura ha de ser «honda», ha de suscitar pensamientos y puede servir al filósofo, proporcionándole datos o argumentos para sus reflexiones; pero lo que no se ha de hacer es convertir la literatura en filosofía⁶.

Clarín cultivó el cuento y la novela corta de manera constante a lo largo de su trayectoria como escritor. Por lo menos lo podemos documentar desde 1876, año en que aparece publicado su primer relato conocido, «Estilicón (Vida y muerte de un periodista)», hasta 1901, año en que ve la luz como publicación póstuma el libro de cuentos *El gallo de Sócrates*, y esta dedicación a un género confiere personalidad a su obra. Oportunista del naturalismo, como se definió, vio en el cuento una manera de expresión literaria «más libre», menos sujeta a rigurosos criterios del momento⁷. Los métodos y las pretensiones propios del naturalismo no afectaron a sus cuentos, y cuando aparece, como en el caso de «Un documento», lo hace, no como procedimiento sino como elemento argumental. «Un documento» viene a ser el germen para una posible novela naturalista, a la que se alude, y cuyo argumento aparece resumido en la acción; pero abarca más: el contexto en el que surge la novela y lo que sucede más allá de sus páginas; las consecuencias en la vida de los personajes protagonistas del cuento que leemos, quienes son «documentos» para el libro que no podemos leer, aunque conocemos su contenido. Para sus cuentos no necesita de la observación y la experimentación; menos aún utilizar criterios científicos (biológicos, fisiológicos), ni tan siquiera analizar la fuerza determinista que el medio ejerce sobre los personajes. Cuando, a propósito de Daudet, hace una defensa de *Le petit chose*, está declarando al mismo tiempo los criterios que rigen la suya: «En tales obras no hacen falta más documentos que el corazón, la memoria y la fantasía, y no por eso valen menos que otros libros que vienen a ser producto y extracto de miles de datos acumulados, especies de *Digestos* del arte realista. A diferente propósito, diferente procedimiento»⁸.

⁶ Véase el artículo «Paul Verlaine» (La Ilustración Española y Americana, 8 de octubre de 1897), recogido en *Clarín*, Obra olvidada, selección e introducción de Antonio Ramos-Gascón, Madrid, Júcar, 1973, p. 180.

⁷ Sergio Beser, «La Regenta y su circunstancia literaria», Introducción a su edición, *Clarín* y «La Regenta», Barcelona, Ed. Ariel, 1982, p. 35.

⁸ Mezcilla, Madrid, Fernando Fe, 1889, p. 247.

No es otra cosa lo que el escritor necesita para escribir relatos como «Doña Berta», «El Quin», «Cambio de luz» o «El entierro de la sardina»: memoria, fantasía y corazón; más la capacidad para «idealizar» todo elemento que ingrese en su prosa. Si volvemos al prólogo de *Cuentos morales* encontramos allí, además de la justificación del título (son *morales*, no por un propósito edificante, sino por «la atención de autor a los fenómenos de la conducta libre»), unos criterios de consecuencias estéticas. Recordemos: *Clarín* dice que no persigue principalmente «la descripción del mundo exterior ni la narración interesante de vicisitudes históricas, sociales, sino el *hombre interior*, su pensamiento, su sentir, su voluntad» (II, 13). Se ha abierto un camino hacia el vasto mundo interior, un itinerario y una exploración que desarrollará Leopoldo Alas, pero también, siguiendo sus huellas, Unamuno, Pérez de Ayala y, en otro sentido, escritores como Azorín o Gabriel Miró. Y todo ello cuando se va dando la espalda a lo que constituía el fundamento de la literatura realista; cuando se entienden como realidades estéticas menores –casi prescindibles– el argumento y la descripción, y como inadecuada la presencia del contexto «real» entendido como referente histórico, social o ideológico. En resumen, se trata de prescindir de los elementos extraliterarios, de las aportaciones que la narrativa realista incorporaba desde la historia o la psicología, o desde criterios de cariz sociológico, cuando no desde ese «método experimental» que siguiendo a Claude Bernard algunos pretendían utilizar. De todo esto se prescinde para operar con elementos literarios puros. No es la «psicología», entendida como procedimiento de análisis o de caracterización, de cara a la coherencia en la construcción del personaje, el referente metodológico tomado de la ciencia; no es el proceso psicológico lo que puede ser observado –o analizado– en doña Berta, sino los movimientos de su espíritu y los resortes de su voluntad. A un personaje como doña Berta no se le puede entender desde la psicología, sino desde la poesía; así como el relato del que es protagonista no debe su desarrollo a procedimientos realistas, sino a una estudiada construcción poemática, y los datos históricos no son sino elementos subordinados a la idea y a la emoción que se crea y se transmite. Las correspondencias antitéticas entre los espacios y sus elementos (Aren-Madrid; hierba fresca-nieve hollada; verdor intenso-terrenos yermos; aislamiento-muchedumbres, etc...); las frases que funcionan como *Leitmotiv*; la subordinación de la trama a la voluntad del personaje; el hallazgo de una verdad en el dolor, etc...; todo ello se eleva por encima de las pretensiones realistas para entrar en el ámbito del «hombre interior» del que participamos todos.

En un momento central de este relato, el capítulo VI, en la prosa del narrador irrumpe la voz del autor apuntando una idea comprometedora. El pintor Valencia, que había intuido el sentido de la historia de doña Berta relacionándola con «su capitán», hace una copia de un cuadro, el retrato de la señora cuando era joven, y se lo envía poco después junto con el retrato de la cabeza de aquel capitán (lo que va a modificar radicalmente la vida de la anciana). Del primer retrato dice el narrador que es «copia fiel del cuadro que estaba sobre la consola en el salón de Posadorio, pero copia idealizada y llena de expresión y vida, gracias al arte verdadero. Doña Berta, que apenas se reconocía en el retrato del salón, al mirar el nuevo, se vio de repente en un espejo... de hacía más de cuarenta años» (I, 340). El arte resucita la vida del pasado, que no vibraba en el tosco –y tal vez más realista– retrato tomado directamente «del natural». El «arte verdadero» brota de la intuición del artista cuando éste, sobre su técnica, vislumbra la idea (platónica) que el copista anterior no supo ver en aquella realidad presente que intentaba copiar; y copió, pero sin alma.

No es, pues, la presencia inmediata de la realidad, el «documento» obtenido gracias a la observación, lo que confiere entidad al «gran arte», sino la capacidad del artista para idealizar esa realidad. La vida que recobra la figura procede de ese privilegio del creador que le permite encontrar la verdad ideal a partir de la realidad, y fijarla para siempre en una forma lograda. El *Clarín* idealista vivifica una historia tan poco «realista» como es la de esta novela corta, pero tan llena de verdad y de vida.

Lo que acabamos de apuntar a propósito del relato poético de 1891 podemos encontrarlo en una novelita anterior, «Las dos cajas», que vio la luz en el *Almanaque de «La Ilustración» para el año de 1884*; había sido redactada en junio de 1883 –poco antes de que comenzara a escribir *La Regenta*–, y fue recogida en el volumen *Pipá* (1886). Es interesante ver cómo esta novela corta viene a ser similar a *Doña Berta* en estructura y sentido: comparten un esquema de búsqueda y hallazgo. Si la dama busca el cuadro donde se representa el momento de la muerte de su posible hijo, y lo que encuentra no es sólo el lienzo, sino a sí misma en la experiencia del dolor vivificador y en la conciencia de la supremacía de la duda sobre la fe (logrado todo ello a costa de abandonar el paraíso estéril en el que consumió la mayor parte de su existencia), el violinista Ventura –nombre irónicamente significativo– persigue el hallazgo de una expresión personal, su «música sincera», a cuyo logro lo sacrifica todo. La estructura es similar: los nueve capítulos cubren dos partes de sentido antitético: una primera de búsqueda y alejamiento del mundo, y una segunda en la que el hallazgo adquiere condiciones que sobrepasan el propósito. El prado de Aren es en