

Clarín: el arte de narrar cuentos

Mi propósito en este trabajo es abordar, desde el punto de vista teórico, el arte narrativo de Leopoldo Alas "Clarín" en sus cuentos. En este momento en el que, por primera vez, disponemos de una edición completa de los mismos¹, puede ser una buena oportunidad para emprender esta tarea.

Hoy está fuera de toda duda que los dos géneros literarios cultivados con mayor asiduidad por Clarín son la novela corta y el cuento, modalidades en las que fue un autor prolífico, pues su producción sobrepasa el centenar de obras. Al observar su trayectoria de escritor, se puede constatar fácilmente que Clarín escribió cuentos desde el inicio hasta el término de la misma. Hay cuentos anteriores a su primera novela -*La Regenta* (1884-85)-, cuentos pertenecientes al período intermedio entre ésta y *Su único hijo* (1891), y cuentos a lo largo de toda la última década de su vida de escritor (1891-1901).

Aunque Clarín cultivó las dos variedades de relato breve conocidas desde antiguo: la novela corta y el cuento, yo me ceñiré únicamente al estudio de los cuentos. Quedan fuera de

(1) RICHMOND, C. (ed.); Clarín, *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 2 tomos, 2000.

este estudio, por lo tanto, las novelas cortas clarinianas a las que han prestado atención figuras tan señeras como Baquero Goyanes, Ricardo Gullón o Gonzalo Sobejano². Me atenderé a las conclusiones de este último, en lo que al número total de novelas cortas se refiere³. Una vez admitido dicho número, al contemplar cronológicamente la producción de relatos breves clarinianos, se observa que los cuentos se hacen cada vez más breves y la variedad de la novela corta apenas aparece después de *Cuentos morales* (1896). En las primeras colecciones de cuentos, publicadas en vida del autor, era la novela corta la variedad más abundante - *Pipá* (1886) es una colección de nueve relatos de los que cinco son considerados como novelas cortas: *Pipá*, *Avecilla*, *Las dos cajas*, *Bustamante*, *Zurita*. La segunda colección publicada incluye tres novelas cortas: *D^a Berta*, *Superchería*, *Cuervo* (1892). A partir de esta segunda publicación, las novelas cortas comienzan a escasear en las restantes colecciones de cuentos publicadas en vida del autor: tan sólo hay una en *El Señor y lo demás son cuentos* (1893, trece cuentos) - *El Señor*, que encabeza la colección y le da título-; y otra en *Cuentos morales* (veintiocho relatos) -*El cura del Vericuetto*-. *El gallo de Sócrates* (1901, quince cuentos), la última colección de cuentos publicada por Clarín, no contiene ya ninguna novela corta. Tampoco hay ninguna en *Doctor Sutilis*, un volumen de cuentos publicado en 1916, quince años después de la muerte del autor, con cuentos de fechas muy diversas.

En conclusión, el cuento fue el único género literario que Clarín escribió a lo largo de toda su vida. Hoy la crítica ha reva-

(2) BAQUERO GOYANES, M.; "Los cuentos largos de Clarín", *Los Cuadernos del Norte*, 2, nº 7, 1981, pp. 68-71. GULLÓN, R.; "Las novelas cortas de Clarín", *Ínsula*, nº 76, (1952). SOBEJANO, G.; *Clarín en su obra ejemplar*, Madrid, Castalia, 1991, 1ª ed. 1985, y "El cuento a la luz de la novela" en Leopoldo Alas, "Clarín", *Cuentos*, ed. de A. Ezama Gil, 1997, pp. IX-XXIV.

(3) SOBEJANO, G.; art.cit., 1997, p. XIV.

lorizado esta faceta de su trayectoria creativa y lo considera, de modo unánime, como el artífice principal en la creación del cuento moderno, cuestión que se analizará a lo largo de este trabajo a la par que se estudia su arte narrativo.

Los cuentos de autor del Romanticismo eran deudores en muchos aspectos del modelo del cuento folklórico tradicional – presencia de elementos mágicos, importancia de la acción a la que se subordinaban los personajes, tiempo breve e indeterminado, etc.-. Así lo subraya un estudioso del cuento decimonónico tan autorizado como Baquero Goyanes:

“La aproximación (del romanticismo) a lo popular, a lo espontáneo favorece el cultivo de la leyenda, del cuento fantástico, ya sea en verso o en prosa. Los naturalistas, utilizan el molde romántico y, despojando al relato breve de su carácter de ficción, lo hacen apto para reflejar los sucesos sencillos pero dramáticos de la vida cotidiana. El cuento se convierte, de conseja fabulosa que era, protagonizada por sifides, hechiceros y gnomos –escenografía germánica muy de moda-, en delicado instrumento - entre poético y científico- con el que pulsar psicologías y actitudes”⁴.

En la línea apuntada por Baquero, Alas se aleja de las fantasías y motivos del cuento tradicional para volver los ojos a la realidad de su tiempo, a los problemas sociales, políticos o de cualquier otra índole de la época en que vive, aspiración básica del realismo o naturalismo en que se inscribe nuestro autor al igual que la mayoría de los demás escritores de finales del siglo XIX. Pero, a diferencia de ellos, contempla la vida cotidiana de su tiempo con espíritu crítico apartado ya, por tanto, del afán de objetividad realista.

Sin embargo, su talante renovador con respecto al cuento no se reduce sólo a la mirada crítica, sino que se advierte sobre todo en la atención preferente a la problemática del ser humano

(4) BAQUERO GOYANES, M.; “Clarín, creador del cuento español” *Cuadernos de Literatura*, V enero-junio, (1949), citado por I. Zavala (ed.); *Romanticismo y realismo*, Barcelona, Crítica, (F. Rico *Historia crítica de la literatura española*, 5), 1982, pp. 612-13.

tanto en la vertiente individual como en la social. Este interés preferente por el hombre lo conduce a la modernización del género y a la modificación de muchos de los elementos del modelo tradicional. Así, por ejemplo, adelgaza hasta el mínimo la acción, elemento esencial del cuento, porque, más que la sucesión de hechos, interesan las circunstancias en que se desarrollan o el modo en que afectan a los personajes⁵. Además, es Clarín, entre sus coetáneos, el autor que con mayor empeño introduce en el cuento la vida psicológica de los personajes. Son muchos los cuentos clarinianos en los que se reducen al mínimo los sucesos exteriores para narrar las vivencias que experimentan los personajes ante ellos o para dar cabida a la vida interior de los mismos. El propio autor en el prólogo a *Cuentos morales* nos da a conocer cuál es su *modus operandi*:

“Los llamo así, porque en ellos predomina la atención del autor a los fenómenos de la conducta libre, a la psicología de las acciones intencionadas. No es lo principal, en la mayor parte de estas invenciones mías, la descripción del mundo exterior, ni la narración interesante de vicisitudes históricas, sociales, sino *el hombre interior*, su pensamiento, su sentir, su voluntad”⁶.

El autor deja bien claro que la razón fundamental para que sean cuentos “morales” no es el que de ellos se desprenda una enseñanza edificante para el lector, sino la atención preferente al mundo interior de los personajes. Hay que advertir, sin embargo, que este modo de operar ya estaba presente en los cuentos anteriores a *Cuentos morales*, y que, no todos los incluidos en esta colección, son *morales* en el sentido que Clarín da al término. En ella hay cuentos satíricos en los que la vida interior apenas está presente, aunque el personaje y su problemática siguen siendo elementos predominantes.

(5) SOBEJANO, G.; art. cit., 1997, p. XIX.

(6) ALAS, L.; *Prólogo a Cuentos morales*, vid. Richmond, C. (ed.); op. cit. Tomo 2, 2000, p. 13. En adelante todas las citas de los cuentos se harán por esta edición, indicando el título de cada uno, el tomo y la página al lado del texto.

J. Kronik⁷ fue el primero en llamar la atención sobre la modernidad en este modo de penetración psicológica de los personajes que, en ocasiones, le lleva a identificarse casi totalmente con ellos. En efecto, constituía una novedad, sobre todo en el cuento del siglo XIX, presentar el proceso psicológico como argumento, rompiendo los viejos moldes del cuento de acción. El lector conoce así, en su desarrollo interno, los pensamientos y sentimientos más íntimos, los recuerdos, los deseos y fantasías del personaje.

Así pues, en la cuentística clariniana los temas son los propios de la época; la innovación proviene del tratamiento que les da el autor y de su configuración en historias en las que la problemática del ser humano ocupa el lugar predominante.

Los estudios y clasificaciones que se han hecho atendiendo a su temática, observan la reiteración de temas, personajes y ambientes. Algunos de los temas que se reiteran en los relatos clarinianos son: el amor y las relaciones entre los sexos; la religión, las gentes humildes y marginadas; los intelectuales -filósofos, investigadores, sabios- los críticos, los actores; y, sobre todo, el tema del escritor y de la literatura.

Clarín vuelve una y otra vez sobre los mismos temas, sobre los mismos personajes para ofrecernos un nuevo enfoque, un nuevo matiz acerca de sobre ellos. Algunos títulos nos dejan ver bien a las claras que se trata de dos versiones de un mismo tema: *La perfecta casada*, *La imperfecta casada*. Y en otros casos, tras la lectura, se observa que entre dos cuentos existe una relación especular inversa. Así ocurre, por ejemplo, en *Un Documento* -influencia de la vida en la literatura- y en *Rivales* -influencia de la literatura en la vida⁸.

(7) KRONIK, J.; "La modernidad de Leopoldo Alas" *Papeles de Son Armadans*, CXXII, (1966), pp.121-134.

(8) RICHMOND, C. (ed.); Leopoldo Alas "Clarín", *Treinta relatos*, Selección, estudio y notas de...; Madrid, Espasa Calpe, 1995, 1ª ed. 1983, pp. 38-39.

La actitud que adopta el narrador ante lo narrado o ante sus personajes ha sido también tomada como criterio de clasificación. Suele reducirse a dos modalidades: la satírica y la íntima o *moral*⁹, o a tres: la satírica, la lírica y la crítico-poética¹⁰. Cuando el narrador opta por una actitud satírica la distancia con respecto a lo narrado es máxima; si se sitúa en una actitud lírica, la distancia es mínima; en el caso de la actitud crítico-poética la distancia es intermedia, ni demasiado alejada ni excesivamente próxima.

Pero ya, sin más preámbulos, vamos a entrar a analizar el arte de narrar cuentos de Clarín, tal como indica el título de este trabajo. Se trata ahora de examinar el manejo que hace este autor de las principales categorías narrativas a la hora de componer y relatar sus cuentos: acción (disposición en trama o argumento), personaje, tiempo, espacio y narrador.

1.- La trama

Como he indicado más arriba, todos los cuentos de Clarín se caracterizan por un debilitamiento de la acción. En este aspecto el autor también se aparta de lo que constituía un rasgo propio del cuento canónico: un encadenamiento de acciones, más o menos significativas, al que el personaje quedaba subordinado, con un principio muy marcado y un final sorprendente. En los cuentos de Alas apenas hay sucesos importantes, porque las figuras humanas, sus vivencias interiores, su psicología es lo que Clarín gusta de presentar tal como el mismo dejó indicado en el prólogo a los *Cuentos morales*. Son muchos los cuentos clarinianos en los que casi todo ocurre en el interior

(9) LISSORGUES, Y.; "Estudio preliminar" en ed. de Y. Lissorgues Leopoldo Alas "Clarín", *Narraciones breves*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 7-51.

(10) EZAMA GIL, A.; "Prólogo" a Leopoldo Alas, "Clarín", *Cuentos*, Barcelona ; Crítica, 1997, pp.XXVII-XCLX.

del personaje, pero, incluso en aquéllos que presentan acontecimientos exteriores, los sucesos se ofrecen en una evolución lenta, poco marcada, porque, como queda apuntado, interesa más el desarrollo que los hechos mismos. Es muy frecuente también que se produzca una combinación de sucesos exteriores con la narración del estado anímico del personaje.

Pero debilitamiento de la acción no significa debilitamiento de la trama argumental. Aunque no siempre, Clarín es un hábil creador de tramas, pese a esa mengua de la acción. También es verdad que hay cuentos en los que no logra componer una verdadera historia, porque tal vez tampoco era ése su propósito: muchos relatos clarinianos buscan el retrato psicológico, "la repetición de hábitos que configuran un carácter"¹¹. Es el caso de *Cuervo* o *El número uno*, *Para vicios*, etc., que adolecen de un estatismo que va en contra de la naturaleza dinámica del relato. Algunos teóricos los consideran artículos de costumbres más que cuentos.

Sin embargo, son muchos los relatos en los que Clarín consigue el dramatismo y la tensión argumental suficientes para estimular y mantener la atención del lector, por procedimientos muy diversos que vamos a estudiar brevemente.

En algunos de los relatos, Clarín introduce un pequeño grado de suspense que suscita de inmediato el interés del lector. Los acontecimientos se desarrollan con una determinada lógica, pero esa lógica, por algún motivo, se desvía de la trayectoria previsible, rompe las expectativas del lector que ha de trazar nuevas previsiones sobre el probable desarrollo de los hechos o sobre su desenlace. De este modo, el dramatismo y la tensión argumental se incrementan de manera notable¹². Cuentos de este tipo son, por ejemplo, *Amor' è furbo*, *El doctor*

(11) SOBEJANO, G; op. cit., 1991, p. 95.

(12) EBERENZ, R.; *Semiótica y morfología textual del cuento naturista*, Madrid, Gredos, 1989.

Angélicus, Un documento, Un viejo verde, El entierro de la sardina, Dos sabios, Aprensiones, etc.

En *Amor' è furbo* los juegos metateatrales y los constantes, equívocos y disimulos, parodia de los que solían ofrecer los libretos operísticos, hacen completamente imprevisible el final feliz que desenlaza el relato en el que los protagonistas –dos hombres y una mujer– acaban aceptando con total desenfado las relaciones promiscuas y adúlteras que han ido naciendo entre ellos. El lector ha de estar muy atento si quiere enterarse del desarrollo de la trama.

Dr. Angélicus narra el descubrimiento fortuito por parte del protagonista de la infidelidad de su joven esposa. Este hecho parece que cambiará el rumbo de los acontecimientos, sin embargo, el sabio Pánfilo se acomoda a la nueva situación con total disimulo.

Un final insólito es el que nos ofrece *Un documento* cuando la protagonista es negativamente sorprendida por su amante al recibir una novela basada en la breve relación erótico amorosa habida entre ellos.

Un viejo verde tiene igualmente un final inesperado, la declaración amorosa póstuma que Elisa Rojas recibe a través del epitafio de su amante.

En *El entierro de la sardina* el desarrollo de la acción rompe las expectativas del lector y el desenlace resulta sorprendente e imprevisible: la probable relación amorosa entre Cecilia Plá y Celso Arteaga se frustra por el matrimonio y el ascenso profesional de éste. El cuento acaba con el entierro de Cecilia, en el que Celso pronuncia una frase ambigua que el lector no sabe si es fruto de su dolor o de su cinismo.

En *Dos sabios* nada hace pensar al lector que aquellos dos hombres, que se encuentran en el balneario y rivalizan entre sí por todo, son viejos conocidos. El imprevisible reconocimiento sorprende al lector y lo precipita en el final del relato.

No faltan tampoco entre los cuentos clarinianos los comienzos intrigantes que tratan de captar el interés del lector desde el principio ya sea con un comienzo *in medias res*, un suceso llegado a su apogeo sin que se nos hayan dado a conocer sus antecedentes; con una frase contradictoria o un enigma aparente. Así sucede, por ejemplo, en *Un voto*, *La médica*, *El pecado original*, etc.

Pero entre los muchos cuentos de Clarín hay otros en los que la acción externa es prácticamente inexistente y la situación final apenas supone un cambio con respecto a la inicial. Las vivencias íntimas y el proceso psicológico del personaje se convierten en la trama del cuento y al lector se le invita a compartir sus emociones, sus pensamientos o sus recuerdos. Son éstos los cuentos más poéticos, aquellos en los que el análisis del mundo interior del personaje mantiene el interés. Así ocurre en *El dúo de la tos*, *Boroña*, *Vario*, *La conversión de Chiripa*, *¡Adiós, Cordera!*, *El Quin* o tantos otros.

Alguno de los cuentos clarinianos presenta, incluso, una trama compleja que exige la cooperación activa del lector. Por ejemplo, en *Mi entierro* los cambios de plano de la realidad a la fantasía, se vuelven verosímiles si el lector advierte que el cuento está contado en primera persona, pese a las muchas licencias que el narrador se permite por su estado de embriaguez, locura o muerte le permitan – como conectarse telepáticamente con el pensamiento de su mujer, por ejemplo-. Igualmente, en *Amor' è furbo* el lector ha de estar atento al paso de la realidad a la ficción que tiene lugar gracias a los juegos metateatrales. Sólo así se enterará de la boda falsa y de otros los equívocos que el desenlace desenmascara para propiciar el insólito *ménage à trois*, aceptado por los tres protagonistas.

En todo caso, la falta de sucesos de gran trascendencia en sus cuentos la suple Clarín con la profundidad de la exploración psicológica, con la mordacidad de su sátira, con la origina-

lidad de muchos de sus planteamientos basados en paradojas, antítesis y contradicciones, o con la riqueza cultural e intertextual de sus relatos.

2.- El personaje

La atención preferente de Clarín hacia el personaje, de la que venimos hablando reiteradamente, se manifiesta, en primer lugar, en la abundancia de títulos que llevan el nombre o el apodo del personaje protagonista: *Avecilla*, *Zurita*, *Doctor Angélicus*, *Doctor Pértinax*, *Doctor Sutilis*, *Vario*, *Manín de Pepa José*, *La conversión de Chiripa*, *La Ronca*, *González Bribón*, *El señor Isla*, *Don Urbano*, *La reina Margarita*, etc.

A pesar de la brevedad que impone el género, Clarín supo crear personajes con cierta hondura y con una riqueza de matices poco habituales en el cuento decimonónico. Desde luego, es en las novelas cortas donde la figura del personaje adquiere una relevancia extraordinaria. Pensemos en *Doña Berta*, *Pipá*, pero también hay algunos cuentos clarinianos en los que los protagonistas son figuras humanas perfectamente individualizadas. Al presentar a muchos de ellos fundamentalmente desde su mundo interior, el narrador hace partícipe al lector de sus anhelos y aspiraciones más íntimas, de sus sentimientos, de sus dudas, de sus recuerdos o sus reflexiones, etc. De este modo, el personaje gana en hondura y en eficacia. Por poner sólo un ejemplo, pensemos en Jorge Arial, protagonista de *Cambio de luz*, cuya exploración interior hace aflorar al hombre tierno, preocupado por su familia, amante del arte y de la música, acuciado por las dudas religiosas, rasgos todos que configuran un personaje de gran autenticidad, si no redondo, tampoco completamente plano.

Con el mismo objeto de dar profundidad e individualidad al personaje, Clarín recurre en algunos cuentos a la evocación retrospectiva de acontecimientos que condicionan su situación

presente, procedimiento muy habitual en sus novelas y por el que el cuento se aproxima a la novela¹³.

Con respecto a la presentación de los personajes, Clarín emplea la descripción directa del mismo a través de las palabras del narrador, así como la indirecta, la caracterización del propio personaje a través de sus actos, palabras y pensamientos. Cuando se trata de descripción directa por parte del narrador, siempre subjetivamente mediatizada por él, el retrato resulta más o menos apreciativo o abiertamente satírico, según que el enfoque sea cercano o distanciado. Veamos el de Elisa Rojas en *Un viejo verde*, en el que la presencia del narrador se deja sentir por los términos que indican percepción subjetiva de cualidades no visibles: "no se sabía por qué hablaba de inteligencia y de pasión", "movimientos canónicos, casi simbólicos, pero sin afectación ni monotonía, con sencillez y hasta con gracia" O en aquellos otros que implican el recuerdo y la competencia cultural del observador. Pero es, sobre todo, el comentario autorial, de carácter misógino, el que rompe toda ilusión de percepción objetiva.

"Desde un palco del centro oía la música, con más atención de la que suelen prestar las damas en casos tales, Elisa Rojas, especie de Minerva con ojos de esmeralda, frente purísima, solemne, inmaculada, con la cabeza de armoniosas curvas, que, no se sabía por qué, hablaban de inteligencia y de pasión, peinada como por un escultor en ébano. Aquellas ondas de los rizos anchos y fijos recordaban las volutas y las hojas de los chapiteles jónicos y corintios y estaban en armonía con la majestad hierática del busto, de contornos y movimientos canónicos, casi simbólicos, pero sin afectación ni monotonía, con sencillez y hasta con gracia". (*Un viejo verde*, tomo1, 482-483)

El de Tristán de las Catacumbas en *El poeta búho* puede servirnos de ejemplo de descripción extremadamente satírica. La sátira está presente en la abultada acumulación de rasgos nega-

(13) EBERENZ, R.; op. cit., 1989, p. 165.

tivos, en el nombre, en la forma de conocerse, en la reiteración hiperbólica del color negro, tanto para aquellas partes del cuerpo en las que dicho color puede resultar conveniente como para las que no lo es:

“Y entró don Tristán de las Catacumbas, a quien conozco de haberle pagado varios cafés sin leche. Es alto, escuálido, cejjunto, lleva la barba partida como Nuestro Señor Jesucristo, tiene el pelo negro, los ojos negros, el traje negro y las uñas negras. Lo único que no tiene negro son las botas que tiran a rojas” (*El poeta búho*, tomo 1,139).

Un procedimiento, habitual en las novelas de Clarín¹⁴ es la presentación de un personaje a través de la perspectiva de otro. Lo mismo ocurre en muchos de los cuentos clarinianos: la visión de un personaje o de su conducta se ofrece desde la percepción de otro u otros. Esta técnica contribuye al perspectivismo y provoca la cooperación activa del lector que tendrá que comprobar en qué medida esa visión es o no acertada. Son muchos los cuentos en los que los personajes se miran y son mirados desde distintos ángulos o perspectivas: *Un documento*, *Rivales*, *La Ronca*, *Un viejo verde*, *Benedictino*, *Los dos sabios*, *Reflejo*, etc. Veamos un ejemplo tomado del último cuento mencionado – *Reflejo*– en el que el un viejo maestro es visto a través de su ama de llaves o del propio narrador antes de que aparezca él directamente ante los ojos del lector:

“Sabe Antonia, vagamente, que su señor vale mucho; por cosas que ella no puede comprender, sabe que los papeles le han puesto mil veces en los cuernos de la luna; que ha sacado de su cabeza unos libros muy buenos que le han dado algunas pesetas, pocas... y mucha honra y muchos disgustos. Y sabe que todo ello no le ha servido para medrar, para hacerse rico, ni para tener influencia en la política, ni con el obispo, ni en Palacio, ni en parte alguna de esas en donde se hacen favores gordos” (*Reflejo*, tomo 2, 305).

(14) BOBES NAVES, C.; *Teoría general de la novela. Semiología de la Regenta*, Madrid, Gredos, 1985, p. 129.

En *Dos sabios* la gente del balneario observa a los dos bañistas que rivalizan entre sí por todo y los ve como “un par de chiflados caprichosos, exigentes en el trato doméstico y con berrinches endiablados, bajo aquella capa superficial de buena crianza” (*Dos sabios*, tomo 2, 271). Pero uno de ellos, el que se hace pasar por Pedro Pérez, ve a los bañistas como “¡Triste y enojoso rebaño humano!” (Id., 272). Un poco más tarde Pérez es observado por su contrincante, Álvaro Álvarez, quien hace conjeturas de todo tipo sobre él: “No era charlatán, pero majadero también lo sería”. “Debe de ser un profesor de instituto o un archivero lleno de presunción” (Id., 273).

En los cuentos satíricos los personajes se aproximan más al tipo. Aparecen caracterizados desde fuera mediante unos pocos rasgos en los que se satirizan vicios y defectos humanos de todos los tiempos. En ocasiones puede decirse que resultan deshumanizados, incluso esperpénticos. En alguno de estos cuentos, la caracterización consiste sobre todo en la reiteración hiperbólica de un atributo que se transforma en manía sin sentido. El título del cuento (*Dr. Pértinax*, *El número uno*, *El señor Isla*) o el nombre de los personajes (por ej., Pánfilo Saviaseca en *Doctor Angélicus*, Eufrasio Macrocéfalo en *La mosca sabia*) suelen condensar el rasgo que define al protagonista. Otras veces la caracterización se lleva a cabo más bien por un fuerte contraste entre lo que el personaje dice y lo que hace (*El sustituto*, *El Cristo de la Vega... de Ribadeo*), entre lo que el personaje quiere llegar a ser y lo que es (*Doctor Sutilis*), entre su conducta real y la que sería lógico esperar de él (*Benedictino*, *Dos sabios*), entre el comportamiento humano y el animal (*El gallo de Sócrates*), etc.

En todo caso, en los cuentos satíricos el personaje se configura como un carácter plano que ilustra los vicios, costumbres, conductas o ideas que el autor quiso satirizar.

3.- El tiempo

El tiempo es categoría narrativa que Clarín maneja con gran habilidad, como han puesto de relieve muchos estudiosos de *La Regenta*, pero vamos a ver qué ocurre en los cuentos. Al ser el cuento una narración breve, que se limita a captar una situación o un conflicto significativos, el tiempo necesariamente ha de ser breve. Se ha hablado incluso de la unidad de tiempo como lo más adecuado para el cuento: lo contado correspondería a un período tan breve que casi coincidiría con el tiempo de la lectura. Clarín en pocos cuentos se atiene a la unidad de tiempo: *El dúo de la tos*, *En el tren*, *La conversión de Chiripa*, etc., pero, aun en estos casos, por medio de resúmenes, se nos da a conocer algo del pasado de los personajes o hay incursiones en su suerte futura. Así, por ejemplo, en *El dúo de la tos* se narra lo que ocurre en una noche, cuando los dos enfermos de tuberculosis se encuentran en el hotel El Águila, pero el narrador nos ofrece datos sobre el pasado de ambos y sitúa el desenlace dos o tres años después de aquella noche, cuando muere el personaje femenino.

Lo más frecuente en los cuentos clarinianos es que el autor haga un uso muy libre de esta categoría narrativa. Ocurre a menudo, por ejemplo, que en un cuento se narre concentrada toda la vida de un personaje, desde la juventud hasta la vejez o hasta la muerte. Así sucede, por ejemplo, en *Un viejo verde*, *Benedictino*, *El entierro de la sardina*, *El número uno*, *Doctor Sutilis*, etc.

Un viejo verde cuenta, a grandes rasgos, la historia de Elisa Rojas, las relaciones con un admirador ya maduro, el insulto que las interrumpe, la posterior boda de Elisa, la falta de felicidad en su matrimonio y el reencuentro de esta mujer con su antiguo enamorado a través del epitafio en el cementerio.

Benedictino relata la amistad entre D. Joaquín y D. Abel, - Caín y Abel- las meriendas de cada tarde, la muerte de D. Abel,

la vida de sus hijas solteras, llena de penurias y de miserias que las lleva hasta la prostitución. El reencuentro de Caín, D. Joaquín, con la hija menor de D. Abel, Nieves, concluye con la degradación moral de los dos personajes.

Son muchos también los cuentos en los que se relata un período de gran trascendencia en la vida de un personaje, que puede ser más o menos largo, *Rivales*, *Un documento*, *Cambio de luz*, *Vario*, etc.

Al dilatar el tiempo en función de la historia que el autor quiere contarnos son muy frecuentes las retrospectivas en las que, como queda dicho, se recuperan datos del pasado del personaje que completan y agrandan su figura, dándole profundidad. Estas vueltas atrás en el tiempo suelen narrarse desde la interioridad del personaje, a través de su memoria afectiva, por lo que adquieren total verosimilitud y se adaptan bien a la brevedad del cuento. Clarín se revela así como un hábil manipulador del tiempo narrativo.

Existe otra fórmula para acortar el tiempo en los cuentos de diseño biográfico, es la siguiente: la alternancia de escenas y sumarios. El tiempo se detiene en las escenas, mientras que en los sumarios se acelera y pueden pasar largos períodos temporales e importantes acontecimientos en la vida de un personaje en dos o tres líneas del relato. Así, por ejemplo, en *Un documento* se cuenta con gran detenimiento el coqueteo entre los dos amantes, el intercambio de miradas, los pensamientos de ambos, en cambio la relación amorosa y sexual se narra sumariamente para pasar inmediatamente al desenlace. Lo mismo ocurre en *Un viejo verde* el cuento se desarrolla entre dos escenas: aquella en la que se relata la falta de prudencia de Elisa Rojas al llamar a su admirador "viejo verde" y aquella otra en la que Elisa se reencuentra con la tumba y el epitafio. La boda de Elisa y el fracaso de su matrimonio ocupan tan sólo unas pocas líneas.

4.- El espacio

La variedad de personajes de los cuentos clarinianos- artistas, intelectuales, pícaros, gentes humildes- hacen necesaria una gran variedad de ambientes. Como en los relatos de los escritores coetáneos a Clarín, son ambientes cotidianos, propios de aquella época, adaptados a los personajes que se mueven en ellos – ciudades de provincia, especialmente las del norte de España (aquellas que tuvieron que ver con la vida de Clarín), el ambiente urbano de la corte madrileña, ambientes rurales y campesinos, sobre todo del campo asturiano, balnearios, teatros, circos, casas, palacios, iglesias, oficinas, tabernas, etc. Sólo algunos cuentos se desarrollan en ambientes lejanos, Roma antigua en *Vario*, Roma más reciente en *Amor' è furbo*; o extranjeros, *La rosa de oro*, *El gallo de Sócrates*.

En muchos de los relatos clarinianos hay una perfecta adecuación entre el ambiente y los hechos o situaciones narradas, pero en algunos el autor lo traza con especial cuidado de manera que guarde una perfecta consonancia con personajes y sucesos. Así, la descripción del paisaje o está en función de hechos y personajes o, de lo contrario no está – *Rivales*, *El torso*¹⁵.

Al igual que ocurre en las novelas clarinianas, los espacios de sus cuentos suelen mantener una relación metafórica o metonímica con los personajes que los pueblan y con los conflictos que en ellos se desarrollan¹⁶. En este sentido, un ejemplo privilegiado lo tenemos en *El dúo de la tos*: el hotel El Águila, hotel de convalecencia, similar a un balneario, sugiere una idea de frialdad y transitoriedad que armoniza con la desolada situación de los dos enfermos de tuberculosis. La falta de afecto y de humanidad se desprenden de las metáforas dedicadas al

(15) GARCÍA DOMÍNGUEZ E.; "Los cuentos rurales de Clarín", *Archivum*, XIX, 1969, pp. 221-242.

(16) BOBES NAVES, C.; op. cit., 1985, p. 207.

hotel -*falansterio del azar, hospicio de viajeros, etc.*-. Como se puede observar todo es transitorio y caduco allí, ni siquiera la dirección del hotel o los criados son estables:

“El gran hotel del *Águila* tiende su enorme sombra sobre las aguas dormidas de la dársena. Es un inmenso caserón cuadrado, sin gracia, de cinco pisos, falansterio del azar, hospicio de viajeros, cooperación anónima de la indiferencia, negocio por acciones, dirección por contrata que cambia a menudo, veinte criados que cada ocho días ya no son los mismos, docenas y docenas de huéspedes que no se conocen, que se miran sin verse, que siempre son *otros* y que cada cual toma por los de la *víspera*” (*El dúo de la tos*, tomo 2, 66).

Tras esta descripción inicial el ambiente queda reducido al pasillo del hotel, a dos balcones cercanos cuyos ocupantes apenas se divisan en la oscuridad de la noche. Todo remite a la soledad, al aislamiento y a la proximidad de la muerte.

En *La Ronca* el espacio, que se describe explícitamente o sólo se sugiere, es el ambiente íntimo de los camerinos, en continua penumbra, que guarda estrecha relación con la humildad y timidez de la protagonista, actriz secundaria que vive siempre a la sombra y al servicio de otros actores - Petra Serrano o Pepe Noval-. La decepción final viene a sumirla en la oscuridad definitiva:

La misma adecuación entre sucesos y ambiente se puede percibir en *El caballero de la mesa redonda*. La acción se desarrolla en otoño, en un balneario que acoge gente de edad avanzada. Allí llega Don Mamerto Anchoriz, un viejo donjuán que, pese a las ansias de diversión y de aventura, se ve sorprendido por la muerte. La sensación de fin está presente en la estación otoñal, en el frío que envuelve las estancias, en el deterioro del edificio o en la avanzada edad de todos sus huéspedes.

Con gran economía de recursos Clarín crea otros ambientes. En *Vario* el paseo del poeta, trazado sobre el plano de la antigua ciudad romana, sugiere toda la atmósfera cultural, literaria o religiosa de la Roma antigua. Algo similar ocurre en *Un voto*,

cuento en el que se da vida a la atmósfera que envuelve al dramaturgo el día del estreno de una de sus obras, el bullicio de amigos que ocupan el saloncito en el que se encuentra el autor, los ruidos que llegan desde el escenario, etc.

Ahora bien, hay otros cuentos de este autor en los que el desinterés por el espacio en el que se desarrollan los hechos y se mueven los personajes es evidente, tal vez porque no cumple función alguna. Un caso notable de tal despreocupación es el que presenta en *Rivales*. Cuando el escritor Víctor Cano decide abandonar la Literatura por la vida, deja el lugar en el que vivía y escribía hasta ese momento, para marcharse sin rumbo fijo. En la fonda de una estación ve a un matrimonio, los señores de Carrasco. Atraído por la belleza y por la actitud de la dama que está concentrada en la lectura de un libro, se resuelve a seguirlos. Se mete en el mismo departamento del tren en el que ellos viajan. Averigua a dónde se dirigen y decide quedarse en el lugar de veraneo, Z, que es destino de la pareja. A partir de aquí todo el interés de la narración se concentra en el asedio de Víctor Cano, Flórez, a Cristina, la mujer de Carrasco. De ahí que el lugar sea completamente indeterminado: la playa, el pinar, la galería del balneario, la fonda, etc, sin más precisiones ni más lujo de detalles. Se llega incluso, a través del comentario autorial, a invitar al lector a que imagine el ambiente adecuado a la escena que se narra, recurriendo para ello a su experiencia personal o a sus lecturas¹⁷:

“La parte material, el teatro, por decirlo así, de la aventura iniciada, puede figurárselo el lector que haya vivido en una playa en verano y haya tenido amoríos, o pretensiones a lo menos, en ocasión tan propicia; los que no, pueden recurrir al recuerdo de cien y cien novelas, y cuentos y comedias en el mar, en la arena, los marineros y demás partes de por medio y decoraciones adecuadas hacen el gasto” (*Rivales*, tomo 1, 466-467).

(17) RICHMOND, C.; *Leopoldo Alas "Clarín". "Vario" ... varia: Clarín a través de cinco cuentos suyos*, Madrid, Orígenes, 1990, pp.123-124.

Un aspecto que tenemos que contemplar al hablar del tratamiento que Clarín da a la descripción, tan unida a la categoría del espacio, es el que se ha señalado repetidamente por parte de algunos críticos: este autor se aparta de lo que era habitual en todos los escritores costumbristas y realistas del siglo XIX. No aspira a la representación objetiva de una costumbre, de un paisaje, sino que sus descripciones, como ya hemos visto al hablar del personaje, son siempre subjetivas, en alguna medida, tanto si aparecen en boca del narrador como si son filtradas por la conciencia de un personaje, como ocurre con tanta frecuencia. La crítica considera que de este modo Clarín supera el costumbrismo y, en cierto modo, paulatinamente va dejando atrás el realismo o naturalismo más "ortodoxos". En general, las descripciones presentes en los cuentos clarinianos se integran en la historia de tal manera que en modo alguno serían prescindibles. A ellas asoma además una nota irónica, una crítica, un tono impresionista que manifiestan la visión personal y subjetiva del narrador o del personaje. Este tipo de descripciones pocas veces suponen una pausa en la narración. Como acabo de decir, pertenecen a ella, bien porque forman parte del pensamiento o de la percepción de un personaje, o bien porque resultan inseparables de la visión que el narrador nos ofrece de algo¹⁸.

Por último vamos a pasar revista muy brevemente a otra de las categorías narrativas imprescindibles en cualquier relato literario: el narrador.

5.- El narrador

El narrador de los cuentos clarinianos se presenta generalmente en tercera persona, sin embargo, tampoco faltan los cuentos narrados en primera persona, aunque éstos son signifi-

(18) RÍOS, L. de los; *Los cuentos de Clarín. Proyección de una vida*, Madrid, Revista de Occidente, 1965, p 115-138.

cativamente menos abundantes. Tal como señala A. Baquero Escudero¹⁹, aparte de los relatos epistolares, en muchos de los cuentos primipersonales Clarín suele adoptar una fórmula, habitual en otros autores de la época, en la que un narrador personaje refiere, o simplemente escucha, lo que otro personaje le confió. Así ocurre en: *La mosca sabia*, *El hombre de los estrenos*, *La yernocracia*, *El centauro*, *Cristales*, *Un grabado*, etc

En alguno de ellos, Clarín se identifica abiertamente con el narrador personaje. En *El poeta-búho* ese narrador nos cuenta cómo el poetastro Tristán de las Catacumbas se dirige a él llamándolo «Clarín» para solicitarle una crítica favorable de su último libro de poemas. En otros, nos ofrece datos por los que el lector colige que es el propio autor el que narra – *Versos de un loco*, *Reflejo*, *El sombrero del señor cura*.

Pero el uso de la narración en primera persona no aporta grandes novedades al cuento clariniano y, tal como la crítica reconoce de modo unánime, sólo resulta verdaderamente significativo en *Mi entierro (Discurso de un loco)*, relato en el que la figura del narrador y sus cambios de perspectiva- de la locura a la cordura-, nos permiten entender el cuento, sin destruir su apertura, tan innovadora en el contexto del cuento decimonónico.

La narración en tercera persona, que como digo es la predominante, se presenta en los cuentos de Clarín con características muy similares a las de otros autores decimonónicos. Se trata de un narrador omnisciente, que tan pronto narra desde fuera como adopta la perspectiva de uno o de varios personajes. Es narrador que interviene continuamente en la narración, ya sea con comentarios explícitos, ya sea con frecuentes llamadas de atención al lector. Al mostrar con toda claridad la mediatiza-

(19) BAQUERO ESCUDERO, A. L.; "Los cuentos en primera persona de Clarín", en *Homenaje a José María Martínez Cachero*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2000, pp. 161-173.

ción de instancias narrativas intermedias, ya se trate del autor implícito o del narrador, se destruye la impresión de narración objetiva para subrayar el carácter ficticio del cuento. Es este otro de los rasgos que la crítica ha señalado como característico del estilo de Clarín en sus cuentos: romper con la ilusión de realidad significa considerar el cuento ante todo como creación imaginaria.

La variedad de perspectivas que adopta el narrador es otro de los rasgos del arte narrativo de Clarín. Al aplicar el perspectivismo al cuento, el relato adquiere una profundidad inusitada y da la impresión de mayor amplitud a lo narrado. Para lograrlo, se vale de técnicas muy variadas, desde la narración en tercera persona, pasando por el diálogo, las citas de prensa, el cuento epistolar, el estilo indirecto o el indirecto libre.

En la narración en tercera persona que, como se ha dicho anteriormente, es la más frecuente en los cuentos clarinianos, el narrador deja pasar algunas palabras que claramente atribuye al personaje bien mediante el uso de letra cursiva o de comillas, o bien sin marca gráfica alguna²⁰. Con las palabras del personaje aparece su punto de vista y el narrador puede mostrarse en consonancia con él o en abierta contradicción, como ocurre habitualmente en las narraciones satíricas. Este procedimiento, tan característico del arte narrativo de Clarín, da a sus narraciones un carácter polifónico de gran modernidad para su época, por lo que al cuento se refiere.

En el caso de los cuentos en los que en el narrador adopta una posición de simpatía hacia el personaje, la atribución de palabras tiene la misión de trasladar al lector esa corriente empática, mostrándose en la intensidad de sus afectos, o,

(20) REISS, K.; "Valoración artística de las narraciones breves de Leopoldo Alas, Clarín, desde los puntos de vista estético, técnico y temático" *Archivum*, V, 1955, pp. 77, 126 y 256-303 [95].

simplemente, en su ingenuidad, en su incultura, etc. En los cuentos satíricos, la atribución de la voz, y de la consiguiente perspectiva, le sirve a Clarín para crear distancia y confrontación entre el personaje y el narrador, distancia que se trasladará al lector.

El perspectivismo se logra otras veces, como queda apuntado, por el cruce de miradas o por el cruce de opiniones contrastadas que afloran a la narración en el discurso exterior o interior del personaje reproducido mediante estilo directo, indirecto, indirecto libre o mediante notas, textos, cartas, etc. Con mucha frecuencia el narrador deja pasar la opinión de la colectividad enfrentada a la del individuo.

En algunos relatos el narrador se mantiene fiel a la perspectiva de determinado personaje y reproduce la visión personal e insólita que dicho personaje tiene sobre lo que le rodea. Así, por ejemplo, en *La conversión de Chiripa*, el narrador presenta la visión ingenua y desesperanzada del pillete a lo largo del trayecto que lo lleva del quiosco en el que se guarece de la tormenta hasta la iglesia en la que se produce su conversión. Allí su visión de la confesión delata la mirada del que es ajeno a las prácticas religiosas:

...“Cuando la oscuridad de la capilla se fue aclarando a sus ojos, ya acostumbrados a la penumbra, distinguió el grupo de mujeres que en un rincón, arrodilladas formaban corro junto a un confesonario. De vez en cuando un bulto negro se separaba del grupo y se acercaba al armatoste, del cual se apartaba otro bulto semejante” (*La conversión de Chiripa*, tomo 2, 53).

Pero, aun en estos cuentos en los que el narrador se mantiene predominantemente en el punto de vista de un personaje y en consonancia con él, de alguna manera, nos da a conocer otros puntos de vista o, mediante un comentario, rompe la empatía y nos hace sentir su presencia como instancia superior organizadora del mundo ficticio. Siguiendo con el mismo ejemplo, a través de la voz del narrador percibimos la opinión de

Chiripa, enfrentada a la de los obreros, y en el comentario parentético, el narrador nos muestra su dominio del personaje y su distancia cultural con respecto a él:

“Nunca daba su opinión, pero la tenía. La principal era considerar un gran desatino el pedir ocho horas de trabajo. Prefería, a oír disparates que le leyeran los papeles. Entonces atendía más. Aquello solía estar mejor hilvanado. Pero ni siquiera los de las letras de molde daban en el quid. Todos se quejaban de que se ganaba poco; todos decían que el jornal no bastaba para las necesidades ... Había exageración; ¡si fueran como él, que vivía casi de nada! Oh, si él trabajara aquellas ocho horas que los demás pedían como *mínimum* (él no pensaba *mínimum*, por supuesto)” (*La conversión de Chiripa*, tomo 2, 50).

Ya he apuntado, al hablar del personaje, que en los cuentos de Clarín abunda la presentación de la vida interior que contribuye de modo decisivo al cruce de perspectivas y a la polifonía, procedimientos que tanto enriquecen el universo narrativo del cuento clariniano. El narrador conoce todo lo que ocurre en el mundo interior de sus personajes: sus sentimientos sus sensaciones, sus pensamientos, incluso su inconsciente que aflora en sueños o fantasías, o lo que el personaje es incapaz de confesarse o de expresar. Los procedimientos para narrar el contenido de la conciencia de los personajes son variados: desde el resumen que integra tan sólo el tema en el discurso del narrador hasta la reproducción fiel en estilo directo. Pero lo más habitual es que se cuenten en estilo indirecto y, sobre todo, en estilo indirecto libre.

En conclusión, Clarín, en su arte de narrar cuentos, muestra una gran habilidad en el manejo de distancias, voces y perspectivas, recursos por los que, pese a la brevedad del género, consigue la ampliación y el enriquecimiento del universo narrativo.

GLORIA BAAMONDE TRAVESO
Universidad de Oviedo