

# Los cuentos rurales de Clarín

## 1

Dentro de la abundante producción narrativa de «Clarín» —novelas, largas y cortas, y cuentos—, los relatos de ambiente rural forman un grupo bien definido.<sup>1</sup> No sería acertado ver solamente entre ellos una superficial analogía de ambientación, sino que ofrecen también una más profunda unidad artística, sólo en parte atribuible a su específico fondo campesino. Las observaciones que siguen, pretenden precisamente, poner de relieve esta esencial unidad, analizarla en sus elementos más importantes y proponer o sugerir una interpretación global de esta breve serie de narraciones.

Antes de enfrentarnos con los textos conviene dejar aclarado un aspecto marginal: el de su cronología. Sin entrar en pormenores, baste con apuntar: primero, que corresponden a los años de 1891 a 1896;<sup>2</sup> y segundo, que más de la mitad de los relatos son de 1895-1896. Lo que significa —sin apurar dema-

---

(1) Así, por ejemplo, para M. BAQUERO, *El cuento español en el siglo XIX* (1949), 377-381, bajo el rótulo de “cuentos rurales”; LAURA DE LOS RÍOS, *Los cuentos de Clarín* (1961), 116-128, “cuentos regionales asturianos”; J. W. KRONIK, en la introducción al texto de “La guitarra”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 136 (IV, 1961), 27-28, “cuentos y novelas cortas de ambiente rural, generalmente asturiano”, etc.

(2) Utilizo, en lo posible, la fecha de publicación (en revistas, periódicos, etc.) de cada relato. Desconozco la fecha de “Manín de Papa José”, cuento publicado en volumen en 1916, pero por su estilo parece contemporáneo de los relatos de *Cuentos morales* (1894-1896).

siado el dato— que es poco exacto etiquetarlos como relatos «naturalistas», ya que la etapa naturalista de «Clarín» queda clausurada hacia 1890, según las tesis coincidentes —e independientes— de W. Pattison y S. Beser.<sup>3</sup> En cuanto a la relativa condensación en 1895-1896, parece indicar que el ruralismo clariniano no es una vena constante en su producción narrativa, sino una como respuesta a necesidades expresivas momentáneas.

De todas maneras no puede hablarse de un cambio radical, ni mucho menos, respecto del período 1880-1890; «Clarín» nunca pretendió renegar del naturalismo ni olvidar sus positivos logros, sino más bien trascenderlo o superarlo —para evitar la trampa del documentalismo como fin— hacia un tipo de narración semejante a la intentada por Galdós desde *Realidad* (1889) y, sobre todo, desde *Angel Guerra* (1890-91). «Clarín», que no dedicó nada de su labor crítica al estudio del cuento y la novela corta, cuando escribe sobre la novela del porvenir después de 1890 habla de neo-idealismo, neo-psicologismo, novela de sentimiento, novela novelesca y también de novela poética, apuntando hacia las *novelas poemáticas* de Pérez de Ayala. Estos vagos enunciados parecen referirse, en general, a una intensificación emocional o, simplemente, sentimental, a expensas de la complejidad de los análisis y la riqueza de las descripciones, y en este sentido es evidente que la narración breve —dentro de un amplio margen— resuelve por sí misma muchos problemas. En el caso de Clarín, y sin olvidar las circunstancias personales que pudieron influir también en ello —sobre todo el exceso de trabajo y la creciente pérdida de facultades físicas—, podemos pensar que el relato

(3) W. PATTISON, *El naturalismo español* (1965), 161-162 y 173-174; S. BESER, *Leopoldo Alas, crítico literario* (1968), especialmente págs. 328-337. Otros críticos hablan también de un cambio de estilo, como M. BAQUERO en *Revista de la Universidad de Oviedo*, VII (1946), 143, refiriéndose a la novedad que supone *Doña Berta* (1891) y, sobre todo, INA REISS, *Archivum*, V (1955), 88-89, que precisa algunos de los procedimientos que utiliza Clarín para pasar de “un estilo prolijo y difuso” —que todavía es predominante en *Su único hijo* (1890)— a otro caracterizado por la “brevedad y concisión” desde *Doña Berta*. El propio Clarín, en carta a Altamira de 1893, habla de su creciente “tendencia muy fuerte a la sobriedad y a la sencillez”; puede verse este interesante texto en J. M. MARTÍNEZ CACHERO, *Archivum*, XVIII (1968), 158-159.

de ambiente rural, iniciado con dos obras maestras, *Doña Berta* y *¡Adiós, Cordera!*, pudo ser un ensayo de solución.

## 2

Vamos a examinar en primer lugar un rasgo lateral, la función del paisaje, comentando sucintamente también textos de años anteriores. Comenzaremos por un pasaje de *La Regenta* (cap.º XXIX, p. 809 de la ed. de Martínez Cachero) que puede servir de paradigma de la manera que tiene Clarín de utilizar los datos de la descripción al servicio de la trama. Dice así:

«Pasaron un túnel y no quedó ya nada de Vetusta ni de  
« su paisaje. Era otro panorama; estaban a espaldas de la sie-  
« rra; montes rojizos, lomas monótonas como oleaje simétri-  
« co<sup>1</sup> se extendían cerrando el horizonte a la izquierda de la  
« vía. El cielo estaba oscuro por aquel lado, bajas las nubes,  
« que como grandes sacos de ropa sucia se deshilachaban sobre  
« las colinas de lontananza; a la derecha campos de maíz, ahora  
« vacíos, enseñaban la tierra, negra con la humedad; entre las  
« manchas de las tierras desnudas aparecían el monte bajo,  
« de trecho en trecho, las pomaradas ahora tristes con sus  
« manzanos sin hojas, con sus ramos afilados, que parecían  
« manos y dedos de esqueleto. Por aquel lado el cielo prometía  
« despejarse, la niebla hacía palidecer las nubes altas y del-  
« gadas que empezaban a rasgarse. Sobre el horizonte, hacia el

(1) Esta imagen —y su contraria: las olas del mar como montañas—, que encontramos también en otro lugar de *La Regenta* (IX; pág. 206 de la ed. cit.: "...otras ondas del terreno que semejaban un oleaje de verdura"), reaparece diez años más tarde en *El cura de Vericuetto*, al comienzo del capítulo II (págs. 27-28 de la ed. de *Cuentos*, Oviedo, 1953; en adelante abreviamos C); "Yo tengo mi casa de campo en la marina, donde los montes alcanzan poco la cresta y parecen las olas suaves y nada altaneras que se des-hacen sobre la playa en ondas graciosas, tenues, cada vez más tenues", etc. El paisaje en Clarín, en el plano descriptivo, abunda en elipsis, pero esta innegable pobreza no contradice el que Clarín alcance algunos de sus mejores momentos en la utilización lírica o narrativa de este mismo paisaje. La pobreza descriptiva, por otra parte, es lo normal en los novelistas españoles de su tiempo. Véase lo que dice J. F. MONTESINOS, en su *Pereda* (págs. 263-270 de la ed. de 1969), poniendo este aspecto de la novela de la restauración en relación con la pintura española inmediatamente anterior a nuestro tardío impresionismo.

« mar, se extendía una franja lechosa, uniforme y de un matiz  
« constante. Sobre los castaños, que semejaban ruinas y mos-  
« traban descubiertos los que eran en verano misterios de su  
« follaje, sobre los bosques de robles y sobre los campos des-  
« nudos y las pomaradas tristes pasaban de cuando en cuando  
« en triángulo macedónico bandadas de cuervos, que iban ha-  
« cia el mar, como náufragos de la niebla, silenciosos a ratos,  
« y a ratos lamentándose con graznar lúgubre que llegaba a la  
« tierra apagado, como una queja subterránea.»

El párrafo está organizado en varios niveles: la enumeración de lo que se ve (montes y lomas, cielo y nubes, campos de maíz, pomaradas, castaños, bandadas de cuervos), la disposición espacial (a espaldas de la sierra, a la izquierda de la vía, a la derecha, sobre el horizonte —esto es, de frente—, por encima), algunas indicaciones temporales (campos de maíz *ahora* vacíos, pomaradas *ahora* tristes; el cielo prometía despejarse, las nubes empezaban a rasgarse), y ya, en el extremo más alejado de la pura descripción, las expresiones subjetivas, más frecuentes hacia el final, pero muy abundantes en todo el texto.

Lo que nos interesa subrayar es el hecho de que todos los niveles se hallan articulados entre sí, y además casi cada uno de los elementos cobra todo su sentido sólo en el contexto —el fragmento está intercalado en medio de una serie de sombrías meditaciones de Quintanar a raíz del descubrimiento del adulterio de Ana. Así adquieren justificación recursos como las superposiciones temporales (del tipo «campos de maíz ahora vacíos»), tan inadecuadas desde el punto de vista descriptivo, y lo mismo las interpretaciones subjetivas degradantes («las nubes como grandes sacos de ropa sucia»), pero sobre todo la acumulación de rasgos negativos, y en especial la ausencia de color (con la excepción de «montes rojizos»; en cambio, «cielo oscuro», «tierra negra», «franja lechosa», y en la mayoría de los casos falta toda alusión cromática— lo que nos indica nuevamente que no se trata de una descripción). En cuanto a que las pomaradas sean «tristes» o el graznar de los cuervos «lúgubre», que los ramos de los manzanos parezcan «manos y dedos de esqueleto», que los castaños semejen «ruinas», ct-

cétera, son expresiones de valor ambiguo, que pueden cargarse ¿a la vez? a la cuenta del narrador y a la del personaje, como ocurre en otros muchos lugares de la obra de Clarín<sup>5</sup>. Es decir, que, en definitiva, las escenas de este tipo no apartan al lector de lo más importante —en esta clase de relatos—, el análisis psicológico; y no sólo subrayando el estado de ánimo del personaje, a la manera de un contrapunto, sino incluso modificando de alguna manera la acción, o acompañándola en su progreso. Así ocurre, por ejemplo, en el pasaje siguiente (*La Regenta*, IV; ed. cit., 95-96), del que sólo reproducimos lo que importa:

«La cuesta era ardua, el camino como de cabras; pavorosos  
«acantilados a la derecha caían a pico sobre el mar, que des-  
«hacia su cólera con bramidos que llegaban a lo alto como  
«ruidos subterráneos. A la izquierda los tomillares acompa-  
«ñaban el camino hasta la cumbre, coronada por pinos entre  
«cuyas ramas el viento imitaba como un eco la queja inextin-  
«guible del océano.» «Después de un recodo de la senda que  
«seguía, Ana vio de repente nuevo panorama; Loreto quedó  
«invisible. Enfrente estaba el mar, que antes oía sin verlo; el  
«mar, mucho mayor que visto desde el puerto, más pacífico,  
«más solemne; desde allí las olas no parecían sacudidas vio-  
«lentas de una fiera enjaulada, sino el ritmo de una canción

(5) Este rasgo estilístico se puede relacionar, por una parte, con el uso genérico del "estilo indirecto", muy abundante en Clarín y, por otra, específicamente, con el uso del imperfecto con función distinta de la derivada de su connotación aspectual durativa. Cf. H. WEINRICH, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje* (1968, trad. española) y sus observaciones sobre la oposición imperfecto-indefinido en la organización del relato en el siglo XIX. No entendemos muy bien, sin embargo, por qué Weinrich atribuye a Maupassant (y, por lo tanto, retrasa hasta 1880) la sistematización del nuevo uso del imperfecto, siendo, por el contrario, una de las características más conocidas del estilo de Flaubert; recuérdese lo que Marcel Proust escribió en su famosa carta a Albert Thibaudet sobre el estilo de Flaubert, *Chroniques*, NRF, 1927: "Cet éternel imparfait, composé en partie des paroles des personnages que Flaubert rapporte habituellement en style indirect pour qu'elles se confondent avec le reste... cet imparfait, si nouveau dans la littérature, change entièrement l'aspect des choses et des êtres", etc. Hay también un estudio bastante detallado del estilo indirecto de Flaubert en E. AUERBACH, *Mimesis* (1950, trad. española), 155-157, en términos que podrían ser aplicados también a Clarín; en lo fundamental, Auerbach explica que el estilo indirecto no es una reproducción del contenido de la conciencia de los personajes, sino la formalización artística que de ese contenido nos propone el narrador. La "identificación" de narrador y personaje no sería, por tanto, incompatible con la "imposibilidad".

« sublime, vibraciones de placas sonoras, iguales, simétricas, que iban de Oriente a Occidente. En los últimos términos del ocaso columbraba un anfiteatro de montañas que parecían escala de gigantes para ascender al cielo; nubes y cumbrés se confundían, y se mandaban reflejados sus colores. En lo más alto de aquel *cumulus* de piedra azulada Ana divisó un punto; sabía que era el santuario. Allí estaba la Virgen. En aquel momento todos los celajes del ocaso se rasgaban, brotando luz de sus entrañas para formar una aureola a la Madre de Dios... La puesta del sol era una apoteosis.»

Aunque el estilo es, desde luego, inferior al del texto del capítulo XXIX, se observan aquí los mismos procedimientos: mezcla de descripción —siempre muy sucinta— y de expresiones subjetivas; pero aquí los elementos naturales no sólo subrayan o matizan algún aspecto del análisis psicológico, sino que provocan ellos mismos los cambios, o, por lo menos, hay una interacción entre ambas series. El camino por el que asciende Ana es un «camino de perfección»; según dice el narrador «subía con una ansiedad apasionada, como si fuera camino del cielo por la cuesta arriba» (*ibid.*, p. 96), y las montañas ya hemos visto que son comparadas con una escala «para subir al cielo». Estas expresiones se explican, claro, recordando la devoción de Clarín por los grandes escritores místicos del Siglo de Oro, pero su función es la de preparar y, en cierto sentido, *explicar* la escena final del capítulo hasta el «milagro» que la culmina (p. 97), haciéndola verosímil —en términos literarios— mediante una interpretación subjetiva del paisaje.

### 3

En los relatos de ambiente rural el paisaje es más funcional aún que en las narraciones del período anterior, hasta el punto de que en algunos casos, cuando su función es realizada por algún otro elemento, llega a faltar por completo. En un solo caso encontramos un tipo de descripción casi puramente

ornamental: en *El cura de Vericueto* (1894), y por dos veces, pero dichos pasajes se encuentran en las primeras páginas, antes de iniciarse el relato propiamente dicho —el testamento del protagonista— y son, además, muy breves (C 27-28 y 29).

Los dos ejemplos más notables de descripción funcional los tenemos en *Doña Berta* (1891) y *Boroña* (1896), sobre todo en la primera de estas obras. La posesión de Susacasa y su dueña, durante más de la mitad de la narración (capítulos I a VII), forman un todo inseparable; la finca es un «escondite verde y silencioso» para Doña Berta (OS 721 a), «rincón suyo, todo suyo, sordo, como ella, a los rumores del mundo, empaquetado en verdura espesa de árboles infinitos y de lozanos prados, como ella lo está en franela amarilla» (*id.*) En *Doña Berta*, por consiguiente, la descripción no es continua, sino que se nos ofrece en pequeñas frases o palabras sueltas, al paso de la narración, hasta el capítulo VII, en el que se verifica la dolorosa separación de lo que hasta entonces estuvo unido:

«Subió el repecho, llegó a lo más alto, y desde allí contempló sus dominios. La espesura se movía blandamente, reluciendo con la humedad, y parecía quejarse en voz baja. Chillaban algunos gorriones. Doña Berta no tuvo ni el consuelo de poetizar la solemne escena de despedida. La Naturaleza ante su imagen, apagada y preocupada, no tuvo esa piedad de personalizarse que tanto alivio suele dar a los soñadores melancólicos. Ni el Aren, ni la llosa, ni el bosque, ni el palacio le dijeron nada» (OS 742 b). «Chillaban los gorriones. Parecían decir: 'A nosotros, ¿qué nos cuenta usted? Usted se va, nosotros nos quedamos; usted es loca, nosotros no (...) Vaya con Dios'. Pero doña Berta perdonaba a los pájaros, al fin chiquillos, y hasta al mismo Aren verde, que, más cruel aún, callaba. El bosque se quejaba; ése, sí. Pero poco, como un niño que, cansado de llorar, convierte en ritmo su queja y se divierte con su pena; y doña Berta llegó a notar, con la clarividencia de los instantes supremos ante la Naturaleza, llegó a notar que el bosque no se quejaba porque ella se iba; siempre se quejaba así; aquel frío de la mañana plomiza y húmeda era una de las mil formas del hastío que tantas veces se pudo leer en la Naturaleza. El bosque se quejaba, co-

« mo siempre, de ese aburrimiento de cuanto vive pegado a la  
 « tierra y de cuanto rueda por el espacio en el mundo, sujeto  
 « a la gravedad como a una cadena. Todas las cosas que veía  
 « se le aparecieron entonces a ella como presidiarios que se  
 « lamentan de sus prisiones y, sin embargo, aman su presidio.  
 « Ella, como era libre, podía romper la cadena, y la había ro-  
 « to; pero agarrada a la cadena se le quedaba la mitad del  
 « alma» (OS 743 a).

En esta escena se realiza la ruptura de la imagen del campo como refugio, y este descubrimiento de la indiferencia de la naturaleza, en términos de desmitificación de uno de los más permanentes motivos de la literatura occidental, tiene sobre todo un efecto de contraste respecto de la diseminada descripción de los capítulos anteriores, con una terminología inequívoca: «escondite verde y silencioso», «rincón suyo», «rincón de hojas y yerbas» (721 a), «por aquí no se va a ninguna parte», «carreteras y ferrocarriles quédanse allá lejos; hasta los caminos vecinales pasan haciendo respetuosas eses por los confines de aquella mansión, embutida en hierba y follaje; el rechino de los carros se oye siempre lejano, doña Berta ni lo oye» (723 a), «la esquivez topográfica» (724 b), «rincón perdido, oculto por la verdura que lo rodeaba y casi sumergía» (727 b), «la soledad y apartamiento de Susacasa» (729 b), y aún, en el recuerdo desde Madrid, «aquel rincón de la verde alegría» (744 a).

Esta noción, tan insistentemente expresada, se complementa naturalmente con otras series referidas, una, a la soledad y aislamiento ya no del paraje, sino de sus habitantes, y otra a la latente hostilidad de las relaciones con el exterior:

Soledad: «Adonde no llegaron nunca ni los romanos ni los moros» (721 a), «por Susacasa jamás atravesaron cazadores, ejércitos, bandidos, ni pícaros delincuentes» (723 a), con todo lo que sigue hasta 724 a, etc. Hostilidad: los caminos de las servidumbres públicas del Aren son «cicatrices» (722 a), «manchas infames, huellas de la plebe, de los malditos destripaterones que, por envidia, por moler, por pura malicia, mantienen sin necesidad, sin porqué ni para qué, aquellas servidum-

bres públicas, deshonra de los Rondaliegos» (723 a); «los empecatados vecinos se empeñan en turbar tanta paz, en manchar aquellas alfombras» (id.); «no se dejaban manchar el linaje ni los prados» (id.); «en definitiva, romanos y moros vienen a representar para ambas, como en símbolo, todo lo extraño, todo lo lejano, todo lo enemigo» (723 b); «la situación de su casa también parecía una huída del mundo; los pliegues del terreno y las espesuras del contorno, y el no ser aquello *camino para ninguna parte* fueron causa del olvido, que, con ser un desprecio, era también la paz anhelada» (725 a); «la ofendía un poco un viajero que atravesaba sus dominios» (731 a); y, para terminar: «necesitaba de todo su valor, de su resolución inquebrantable, para salir de su casa y meterse en aquel laberinto de caminos, de pueblos, de ruido y de gentes extrañas, *enemigas*» (741 a; subrayado de Clarín).

Estos ejemplos, y muchos más que pueden añadirse, nos dicen con toda claridad que el paisaje es sólo un recurso, y no el único, para indicar la situación y la voluntad de confinamiento de la protagonista; y así, cuando el entorno no es un refugio suficiente, la visión del paisaje se modifica. «Ni el Aren, ni la *llosa*, ni el bosque, ni el *palacio* le dijeron nada».

#### 4

En *Boroña* se nos da una situación hasta cierto punto análoga. El protagonista regresa a su casa después de una larga ausencia, y el paisaje es una invitación al recogimiento, al sosiego, al reposo físico y afectivo: «la estrechez de una vega», una «honda pradería de terciopelo verde oscuro que descende», «angostura del valle», «robledal espeso» (1.004 a), son las primeras nociones que se ofrecen al lector. Más de la mitad del cuento —muy breve— transcurre sin que el protagonista haga otra cosa que recordar su pasado mientras contempla el paraje que rodea su casa, «el rincón de verdura en que había nacido» (1.005 a). «Tardaba en llamar porque le placía aquella soledad de su humilde valle estrecho, que le recibía apacible, silencioso, pero amigo» (1.006 a), amigo en contraste con el

mundo exterior —«viaje terrible», «grandes luchas», «faltó la salud» (1.005 *b*)— del que Pepe Francisca quiere definitivamente huir. Hay también, como en *Doña Berta*, una voluntad de confinamiento que parece favorecida por esa especial topografía de los valles asturianos que Clarín sugiere con unas pocas palabras; todo lo demás parece como subordinado a esto: la sordera de Doña Berta, la invalidez creciente de Pepe Francisca, el aislamiento sentimental, la misma anécdota del hilo argumental... La codicia de los parientes del indiano es un recurso del mismo tipo que el descubrimiento de la indiferencia de la naturaleza en *Doña Berta*: una ruptura en ese mundo imaginario tan amorosamente construido, «aquel paraje con que tantas veces había soñado» (1.004 *b*).

El mismo esquema, sustentado siempre por la interpretación del paisaje, encontramos en *¡Adiós Cordera!*: confinamiento, soledad, hostilidad del mundo exterior, ruptura. El «prao Somonte» es la mínima y más intensa expresión de esta multiplicidad de sentidos del paisaje. La *llinda* misma ya subraya la autolimitación —«Rosa y Pinín tenían por misión, en el prado, cuidar de ella, de que la Cordera no se extralimitase, no se metiese por la vía del ferrocarril, ni saltara a la heredad vecina. ¡Qué había de saltar! ¡Qué se había de meter!» (812 *a*)—, lo mismo que la expresión «recorte triangular» (811 *a*) con que se alude al prado la primera vez que se le menciona. El paso del tren «se ahogaba en el mar de soledad que rodeaba el prao Somonte. Desde allí no se veía vivienda humana; allí no llegaban ruidos del mundo más que al pasar el tren» (812 *b*).

En cuanto a la tensión entre este rincón y el resto del mundo, es no sólo explícita sino intensamente subrayada por el narrador: un palo de telégrafo al lado de la vía del tren, dentro del prado, «representaba para Rosa y Pinín el ancho mundo desconocido, misterioso, temible, eternamente ignorado» (811 *a*); sus rumores, «el lenguaje incomprensible que lo ignorado hablaba con lo ignorado» (811 *b*) —volveremos sobre este concreto rasgo de los lenguajes ininteligibles—; el tren es para la Cordera «un peligro que pasaba, una catástrofe que amenazaba sin dar» (812 *a-b*), y desde el principio lo mira

«con antipatía y desconfianza» (812 *b*), lo mismo que los niños después: «miraban con rencor los trenes que pasaban y los alambres del telégrafo. Era aquel mundo desconocido, tan lejos de ellos por un lado y por otro, el que les llevaba su Cordera» (815 *b*); «miraban con rencor la vía, el telégrafo, los símbolos de aquel mundo enemigo» (816 *b*); y, cuando al final Rosa se queda sola en el prado, «con qué odio miraba Rosa la vía manchada de carbones apagados; con qué ira los alambres del telégrafo... Aquello era el mundo, lo desconocido, que se lo llevaba todo» (817 *b*).

La ruptura del idilio inicial tiene lugar muy simplemente, con la marcha de la vaca, ya hacía el fin del relato, y se proyecta sobre el lector en forma de una nueva vivencia del paisaje a través de los dos niños. «Aquellos días [los que preceden a la marcha definitiva de la Cordera], en el pasto, en la verdura del Somonte, el silencio era fúnebre ... Rosa y Pinín yacían desolados, tendidos sobre la hierba, inútil en adelante» (815 *b*); el silencio, antes paz, ahora es muerte; la quietud, desolación. Es, poco más o menos, el mismo procedimiento que ya señalamos en *Doña Berta* y en *Boroña*, en las escenas —en nuestra opinión— centrales en cada relato: hay una situación inicial de armonía entre el protagonista y el entorno, situación que en un momento dado se rompe y da paso a una especie de *anagnórisis* (reconocimiento de la propia soledad). *Doña Berta* y *Pepe Francisca* reaccionan tratando de superar el descubrimiento —los dos, por cierto, con las mismas palabras: «no importaba», en estilo indirecto (742 *b* y 1.005 *a*, respectivamente)— mientras los niños de *¡Adiós, Cordera!* quedan marcados por él. (No así la Cordera, o no del todo. La última impresión que el lector tiene de la vaca es el «lamento triste, resignado», 816 *a*; pero esta resignación no está en directa relación con la ruptura del idilio).

## 5

Podemos ahora rastrear este mismo esquema en otras direcciones, que nos aproximan a su real complejidad.

Es fácil observar, por ejemplo, que el confinamiento del personaje protagonista no siempre aparece como voluntario. En dos casos ocurre precisamente lo contrario; no se trata, desde el punto de vista formal, más que de una inversión, y no de otro esquema argumental distinto. Nos referimos a *El cura de Vericucto* y a *La trampa*, narraciones en las que el paisaje aparece, también con función análoga a la que tiene en los ejemplos ya examinados. En *El cura de Vericucto* el paisaje ya no simboliza el refugio, sino la cárcel. «Metíme en Vericucto como en una cueva». «Veinte años llevo arañando la tierra, cuidando esta pobre viña del Señor, donde he tenido que encerrar toda mi actividad, todos mis esfuerzos» (C 65). En relación con esta interpretación, es ciertamente curioso que Clarín haya abandonado por una vez su modelo habitual de paisaje asturiano —el valle, la hondonada— y nos ofrezca un paisaje *picudo*: «Si os queréis figurar una montaña, muy puntiaguda, como una gran torre, podéis decir que Vericucto ocupaba el campanario» (30). «Más alta que la iglesia, más alta que todas las chozas del grupo, está la casa del señor cura» (31). Por el contrario, en *La trampa* se vuelve al paisaje-tipo; la protagonista, una yegua, «venía de Castilla, de la tierra llana; tal vez la abrumaban las montañas» (196). «De tarde en tarde volvía la cabeza de repente, como si esperara ver algún paisaje de la llanura con que estaba soñando» (198). «De cuando en cuando, como volviendo a la realidad, levantaba la cabeza, como si buscara aire más libre, horizontes más anchos: aquellas colinas verdes tan cercanas, a derecha e izquierda, parecía que la oprimían, que la ahogaban» (198-199).

Por otra parte, en algunos casos —como queda apuntado más arriba—, no es el paisaje el encargado de expresar estas situaciones. En *El Quin*, por ejemplo, el paisaje está apenas aludido: un valle, una aldea, aunque estas alusiones son siempre significativas: «la soledad augusta del valle nemoroso» (C 160), «aquel valle, de silencio solemne», «inmensa soledad callada de la tierra y el aire» (163); después de la crisis, «toda la extensión del ancho valle le pareció un calabozo, una insoportable esclavitud» (165). El confinamiento se nos muestra en este cuento como un proceso absolutamente consciente, a

pesar de que el protagonista es un perro: «Con delicia de artista contemplaba ahora el Quin los pasos de su vida: de la corte a la ciudad provinciana, de la ciudad a la aldea... Y cada paso en el retiro la parecía un paso *más cerca* de su alma. Cuanta más soledad, más conciencia de sí» (161), palabras que nos proponen una interpretación de todas estas narraciones, o, por lo menos, nos dan la pista de la problemática que Clarín pretendía afrontar con ellas. Porque esta «conciencia de sí» que necesita «retiro» y «soledad» es una formulación explícita e inequívoca de que el ambiente rural, la aldea y la misma naturaleza, simbolizan la última parcela de la personalidad, la autenticidad del personaje, en combate con el mundo: conquista, reconquista o mera defensa. Y deja de ser símbolo en el momento en que el personaje adquiere conciencia de su fracaso vital; lo mismo en *Doña Berta* que en *¡Adiós, Cordera!* que en *El Quin*. En otros cuentos, como en *Boroña*, el protagonista vive engañado —voluntariamente— hasta el final, y muere sin haber renunciado a su sueño; en *El cura de Vericuetto* o en *La trampa* el desengaño es anterior al comienzo de la narración, y hay en cambio un gradual, casi imperceptible, proceso de acomodación, una especie de paz negociada entre las partes— que también aparece ocasionalmente en los demás relatos. En definitiva, detrás de cada argumento concreto hay una suerte de *forma canónica* a la que cada texto se aproxima desigualmente (no sólo los ya citados, sino también *El torso*, *La guitarra* y *Manín de Pepa José*; en estas obras Clarín prescinde ya completamente de la utilización simbólica del paisaje).

## 6

Intentaremos establecer con cierta precisión cuál sea esta forma canónica supuesta, que ya está por lo menos esbozada.

El núcleo estaría dado por una tensión —implícita o explícita— entre el protagonista y el entorno. Esta tensión se origina, se manifiesta o se resuelve en un proceso que viene a ser, más o menos, la línea argumental del relato.

La tensión entre el protagonista y el entorno se nos ofrece dentro de un repertorio muy limitado de variantes. Puede ser «el mundo» —es decir, la totalidad de lo existente— como opuesto al individuo; así en *Doña Berta*, que acaba por no conservar más trato que el de su gato; en el final de *¡Adiós, Cordera!*, después de la marcha de Pinín; en *El Cura de Vericuetto* —aunque aquí sea el protagonista el que voluntariamente se endurece (C 65) contra todos—; en *El Quin* («para él no había religión, para él no había habido amor», C 170); en *Manín de Pepa José*, después de la muerte de Ramona, cuando Manín ve el mundo «vacío, enemigo» (C 306)... Pero esta extrema tensión no se produce, generalmente, desde el principio —sólo, como ya hemos dicho, en *El cura de Vericuetto* y *La trampa*—, sino que pasa por situaciones más limitadas, en las que el protagonista divide el mundo exterior en dos zonas, una amistosa y otra hostil. En *¡Adiós, Cordera!*, en *Boroña*, es la familia la que forma un conjunto cerrado, opuesto al mundo; en *Manín*, sólo la hija; en *El torso* y *El Quin*, el amo —familia en la sociedad patriarcal<sup>6</sup>—; no deja de tener interés el que sólo en *La guitarra* haya un boceto de relación amorosa de hombre y mujer, aunque secundaria, pues la máxima intensidad afectiva se da en las relaciones de padre e hijo, después de madre e hijo. Finalmente recordemos que este ámbito afectivo puede estar simbolizado por un ámbito físico correlativo: Susacasa en *Doña Berta*, el prao Somonte en *¡Adiós, Cordera!*, el valle en *Boroña*, la aldea en *El Quin*, etc.

En cuanto al proceso en que esta tensión se resuelve, ofrece asimismo ciertos rasgos constantes, difíciles de formular por manifestarse a distintos niveles. Cada relato se plantea, claro está, de manera peculiar, pero no es difícil reconocer que las variantes argumentales se mantienen bastante próxi-

(6) No hay en Clarín ninguna clase de interés externo por la sociedad patriarcal, ni para idealizarla — como hacen en cambio Pereda, Palacio Valdés o Valle-Inclán— ni para describirla en su decadencia — como en ocasiones hicieron Galdós o la Pardo Bazán —; pero sí hay una nostalgia evidente de las relaciones de vinculación personal recíproca, como veremos después. Desde este punto de vista la problemática de *El torso* y *El Quin* puede relacionarse con la que se plantea en *La conversión de Chiripa* y en ciertos momentos del decano *Teresa*.

mas y que, en el fondo, se trata de variaciones sobre el mismo tema.

Hay, por ejemplo, un proceso de intensificación afectiva: el protagonista va renunciando —de grado o por fuerza— a ciertas parcelas de su vida sentimental, va sufriendo sucesivas amputaciones cordiales, y en un momento dado— el momento inmediatamente anterior al climax argumental— su mundo afectivo se reduce a una sola cosa; si ésta llega a faltarle, lo que no siempre sucede, se produce un final cerrado, sin futuro, a veces la muerte, otras el fracaso total. Para no cansar demasiado al lector nos limitaremos a apuntar los ejemplos más expresivos, haciendo apresurada mención de lo que acaso mereciera un análisis demorado.

Quizá el cuento más característico de este tipo de intriga sea el de *Boroña*, o por lo menos uno de los ejemplos más claros. El protagonista llega a simbolizar (término que utiliza Clarín, OS 1.005 *b* y 1.007 *a-b*) en la *boroña* todas sus ilusiones, «todos los anhelos de su alma». Comer *boroña* en su casa natal llega a ser, finalmente, no ya el símbolo de la pérdida alegría de vivir, sino más estrictamente la única ilusión que le queda, después de haber renunciado incluso al amor de su familia. El gran fracaso de Pepe Francisca es precisamente el no poder comer *boroña*, y en su lecho de muerte, «delirando, creía saborear el pan amarillo ... sus dedos, al recoger ansiosos la tela del embozo, señal de muerte, tropezaban con pedazos de borona y los deshacían, los desmigajaban... y...

—¡Madre, torta! ¡Leche y boroña, madre; dame boroña! —suspiraba el agonizante, sin que nadie le entendiera» (1.007 *b*).

Una reducción semejante se da en *La guitarra*, aunque este cuento puede considerarse marginal al grupo y el más alejado de la forma canónica. En *La guitarra* a Ramona le muere primero el marido, después el hijo<sup>7</sup>; como único recuerdo, una

---

(7) Por esta muerte enlaza *La Guitarra* con una serie de cuentos sobre el tema del soldado muerto —tema al que apunta también ¡*Adiós, Cordera!*—, como son, entre otros, *El sustituto*, *El Rana*, *En el tren* y *La contribución*.

guitarra destrozada. «De tanto amor, no quedaba más que aquello (G 34). Finalmente Ramona, después de dura lucha interior, acaba por entregar aquellos restos a la novia de su hijo. Las últimas líneas del cuento expresan la superación del fetichismo del objeto —presentado poco antes como verdadero símbolo: «se fue paso tras paso, perezosa y mal humorada, a casa del capellán, con la guitarra así, *como amortajada*, debajo del brazo» (id.)—, y es uno de los pocos finales abiertos de esta serie de relatos:

«—Yo, *pa acordame del mío fíu* hasta que Dios me llame *na su compañá, ¡non necesito de músiques!*» (G 35).

El mismo proceso aparece en *Manín de Pepa José*, cuyos últimos refugios —después de renunciar a la poesía, a la música, a la libertad, y después de la muerte de su madre y de su hija— acaban siendo la bebida y la comida. En la secuencia de la comida del funeral (C 298-306), páginas magistrales que no deberían faltar en ninguna antología de costumbristas españoles, el lector asiste a un *contrafactum* del proceso de la tragedia clásica: la *hybris* que precede al derrumbamiento del héroe. Aquella homérica *furtura* no puede tener más que un final. «Roque [el yerno de Manín] dejaba a su suegro disparatar, desentonar, descomponerse, escandalizar... La convenía... 'Ya lo veían aquellos señores; testigos eran: quedaba explicado por qué él trataba al padre de su difunta como a un perro... Si se le dejaba comer y beber bien, se ponía así, loco» (C 305-306). Y en efecto Manín regresa, ya definitivamente, «a su choza miserable, a su vida de perro pastor» (306), privado de toda ilusión y enfrentado, con el suicidio, «un remedio que no sabía buscar, en sus cortos alcances» (307).

En correlación con esta intensificación afectiva, a un nivel muy alejado, puede haber una progresiva pérdida de facultades físicas y a veces también un progresivo confinamiento espacial —no sólo un confinamiento, ya señalado al hablar del paisaje, sino una gradación decreciente—, como ocurre por ejemplo en *El cura de Vericuelo*, *Boroña*, *El torso* y *Manín*. El paradigma podría ser *El torso*, donde la decadencia física

de Ramón está muy visiblemente denotada por el narrador: primero pierde una pierna, luego un brazo (C 122), después el reuma amenaza privarlo del uso de las extremidades que le quedan (C 125), se queda sordo (127) —como Doña Berta; la sordera es el símbolo de la total incomunicación con sus semejantes—, y paralelamente se va reduciendo a un espacio cada vez menor: sucesivamente en el palacio, con multiplicidad de funciones —«lo dirigía todo, lo vigilaba todo» (122)—, en los jardines, viviendo en el pabellón «en un altozano, a lo último del parque» (123), «apenas salía de su pabellón» (124), «pasaba el día sentado» (127); estas etapas sucesivas están glosadas muy explícitamente: «al destierro» (123), «se dio por confinado» (124), «como enterrado en vida» (127), «había ido perdiendo terreno» (id.), frase de doble sentido, que se refiere también a la pérdida de atribuciones en la organización de la casa.

En definitiva, la impresión que se desprende de este conjunto de narraciones, impresión de fracaso, está provocada por estos motivos recurrentes, que se entrecruzan y ocupan alternativamente el primer plano del discurso. Otros rasgos menores, que se dan con cierta reiteración —tales como las ocasionales oposiciones *corte/aldea*— no hacen más que subrayar el esquema fundamental, o romperlo momentáneamente —así en ciertas escenas estáticas (como la contemplación del valle en *Boroña*) o regresivas a situaciones más abiertas (como el banquete en *Manín*).

## 7

No podemos detenernos en el análisis de cada una de las situaciones concretas de todo el conjunto. Algunas han sido descritas con suficiente información, y el lector recuerda sin duda las demás. Por el contrario, merece la pena que intentemos aproximarnos al sentido que pueda tener esta insistencia en contenidos tan próximos, y tan cercanos también en su conformación.

El lector familiarizado con la obra narrativa de Clarín no dejará de notar, por de pronto, que el tema del fracaso sentimental es también el de sus novelas largas, *La Regenta* y *Su único hijo*. El amor es la gran ilusión de Ana Ozores, como la paternidad para Bonifacio Reyes. El narrador parece llevar la acción demoradamente hasta que el horizonte vital de los protagonistas queda reducido a este sentimiento dominante; entonces sobreviene la ruptura, el gran fracaso. Los protagonistas han remontado penosamente una larga serie de pequeñas frustraciones hasta llegar a un momento de casi plenitud. «Con amor se podía vivir dondequiera, como quiera, sin pensar más que en el amor mismo». (*La Regenta*, XXIX, pp. 781-782 de la ed. cit.) «El mundo adquiriría de repente a sus ojos un sentido sólido, positivo» (*Su único hijo*, XVI; p. 697 a de OS). Y todo se viene abajo de pronto, muy pocas páginas después. El lector se siente testigo de una gran estafa. Los protagonistas —Ana, Bonis, Doña Berta, Pinín y Rosa, Pepe Francisca, «el Quin», Ramón «el Torso»— ponen en juego sus sentimientos, su mundo afectivo, frente a un mundo indiferente, que maneja otra escala de valores. El fracaso no es, por ello, una peripecia ocasional, sino que este planteamiento conlleva un inevitable desenlace. (Sólo en *La trampa*, y parcialmente en *El cura de Vericuetto*, hay, como decimos más arriba, una «paz negociada»).

Aunque algunos críticos se han ocupado con acierto y penetración de este gran tema de la narrativa de Clarín<sup>8</sup>, no es inútil volver sobre ello e introducir algunas precisiones, a la vista precisamente de estos cuentos rurales. Porque en ellos la naturaleza, o, por mejor decir, el campo, concebido como refugio —voluntario— o como prisión —involuntaria— por los personajes, es utilizado por el narrador como mero

(8) Atendiendo sobre todo a *La Regenta*, podríamos citar, entre otros, a A. BRENT, *Un. of Missouri Studies*, XXIV, 2 (1951); M. BAQUERO, *Archivum*, II, 3 (1952), sobre todo 201-203 (para la interpretación de Baquero está desarrollada también en otros trabajos anteriores y posteriores); E. ALARCOS, *ibid.*, donde a través del análisis "formal" se va siguiendo el curso de la doble "experiencia fallida" (158) y donde explícitamente se oponen naturaleza y sociedad como opción entre "la alegría, bondad y sencillez" naturales y el "odio" y la "pena" de la vida social (160), interpretación semejante a la de Baquero; Su. H. FORT, *El pensamiento moderno y la novela española* (1965, trad. española), etc.

símbolo; esto es, *significa*, pero no *es*, el aislamiento que podría preservar del fracaso. Lo que en las novelas mayores de Clarín podría entenderse como oposición *naturaleza / sociedad* o *vitalismo / intelectualismo* opera en los cuentos rurales a un nivel de mayor concreción, en la forma doble de *conciencia individual / mundo exterior* y de *valores afectivos / valores utilitarios* (en el sentido de «valores de cambio» y no de «valores de uso»). Estas últimas oposiciones son en definitiva formas más elementales e intensas de los mismos conflictos, según, p. ej., fórmulas de este tipo:

*naturaleza:conciencia::sociedad:mundo exterior*  
*vitalismo:valor afectivo::intelectualismo:valor utilitario*,  
 sin que se pueda hablar de un *desplazamiento* de las preocupaciones clarinianas hacia otros problemas, sino de nuevos planteamientos de la misma problemática.

O, dicho de otra manera, la novedad que estos cuentos y novelas cortas aportan con respecto a las dos novelas mayores de la etapa naturalista, en lo que se refiere al básico sistema de tensiones, es una regresión a planteamientos más radicales, más primarios, más cerca del romanticismo —cuyo tipo sería la oposición *conciencia individual / mundo exterior*—, pero a la vez hay también una asunción del naturalismo en el sentido de que esta oposición se plantea ya desde fuera, críticamente, y no desde la perspectiva de la conciencia individual; por lo menos la simpatía y ternura que el narrador manifiesta por determinados personajes están sobradamente compensadas por el uso, también frecuente, de procedimientos distanciadores: es decir, hay, al menos, una voluntad de separar al narrador de lo narrado.

Nos parece bastante claro que lo que estos relatos tienen de común no sólo con las novelas del mismo Clarín, sino con gran parte de la literatura narrativa del siglo XIX puede ser descrito, aproximadamente, siguiendo el modelo propuesto por G. Lukács para la novela de dicho siglo,<sup>9</sup> pero sólo aproxima-

---

(9) *Die Theorie des Romans* (1916-1920); citamos por la primera ed. francesa. París-Lausanne. Gonthier, 1963.

damente. En el modelo de Lukács encontramos, en efecto: a) un *héroe problemático* («más contemplativo que activo», 113); b) un mundo exterior («desprovisto de sentido», 110), y c) el paso del tiempo (119-126). La organización de estos elementos es obvia: conflicto entre el héroe y el mundo, proceso de desgaste (o de depravación, 121). Pero Lukács insiste en dos aspectos que faltan en los cuentos rurales de Clarín —aunque no en las novelas—, y son la búsqueda de lo esencial que el protagonista realiza activamente —*id est*, por medio de actos<sup>10</sup>— y el especial tratamiento del tiempo como *durée*, según lo había analizado Bergson anteriormente. Por supuesto que el tiempo en el relato breve no puede recibir el mismo tratamiento que en la novela, y la caracterización de Lukács la utilizamos sólo como referencia. Pero la ausencia de búsqueda activa y la ausencia de «vivencia de la temporalidad» (Lukács, 123) podrían entenderse en estos cuentos de Clarín no sólo como imposiciones inevitables de la forma narrativa escogida, sino también como determinantes de la elección del vehículo.

La pasividad de los protagonistas clarinianos no parece, por otra parte, independiente de su «intemporalidad». El único caso claro de voluntad positiva que se manifiesta en actos lo tenemos precisamente en *Doña Berta*, en los capítulos que siguen a la visita del pintor, a partir del pasaje que comienza: «Otra vez se quedó sola doña Berta con sus pensamientos» (OS 736 a), con todo lo que sigue que, salvando todas las distancias, es una verdadera *recherche du temps perdu*. En cambio, no es posible pasar por alto el peculiar tratamiento del paso del tiempo, por ejemplo, en los capítulos iniciales de la misma obra, en los que la rutinaria actividad cotidiana es incapaz de engendrar una conciencia temporal. «Berta se quedó sola con Sabel y el gato, y empezó a envejecer de prisa, hasta que se hizo de pergamino, y comenzó a vivir la vida de la corteza de un roble seco» (729 a-b). Acaso podría estar en

(10) LUKÁCS, 113-114: «El problema estético —la transformación de los estados anímicos y de la reflexión, el lirismo y la psicología en medios de expresión épica— se concentra... en torno al problema épico fundamental: el de los actos que son necesarios y posibles... El problema es, por tanto, traducir en actos este ensimismamiento [propio del "héroe problemático"] o su comportamiento vacilante y rapsódico», etc.

relación con esto el que la mayoría de los protagonistas sean viejos —Doña Berta, el Torso, Manín—, niños —en ¡Adiós, Cordera!—, animales, es decir, seres sin conciencia temporal —la «Cordera», la «Chula» de *La trampa*, el *Quin*—. Precisamente en *El Quin* insiste Clarín de una manera inequívoca en el paralelismo entre la pérdida de memoria y la pasividad, la «existencia de vegetal semoviente», en un pasaje donde, por lo demás, se acumulan las referencias: al mito del paraíso perdido, a la teoría platónica de las Ideas, en una ¿intencionada? paráfrasis de Fray Luis:

«...Empezó a perder la memoria de la vida pasada y, con ella, su ideal: el cariño al amo. No fue que dejara de quererle, dejó de acordarse de él, de verle, de sentir lo que le quería; velo sobre velo, en su cerebro fueron cayendo cendales de olvido; pero olvidaba... las imágenes, las ideas; desapareció la figura de Sindulfo, el concepto de amo, el de ciudad, el de *aquellos tiempos*. Perro al fin, el *Quin* no era ajeno a nada de lo canino, y su cerebro no tenía fuerza para mantener en actualidad constante las imágenes y las ideas. Pero le quedó el dolor de su desencanto; de lo que había perdido», etc. (C 166-167).

En cambio, y ya como final, la descripción que hace Lukács puede convenir en lo que se refiere a la recíproca relación —pero no interacción— entre conciencia individual y mundo exterior, sobre todo si introducimos las precisiones que Lucien Goldmann ha aportado a la doctrina lukacsiana.<sup>11</sup> Pues podría considerarse característica de la narrativa de Clarín la agudización del choque entre los «valores auténticos» que

(11) Cf. L. GOLDMANN, *Introduction aux premiers écrits de Georges Lukacs*, págs. 157-190 de la trad. francesa de *Die Theorie des Romans*, 1963; *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, 1961, págs. 13-37, y muy de pasada, en "El estructuralismo genético en sociología de la literatura", págs. 205-222 del volumen colectivo *Literatura y sociedad* (1969, trad. española). Para lo que nos interesa ahora baste con decir que Goldmann ha subrayado la homología —no aludida en ningún momento por Lukács— entre la forma novelesca descrita en *Die Theorie des Romans* y la descripción que Marx hace en *El Capital* de la sociedad de producción para el mercado y, en especial, el análisis marxista del fetichismo de la mercancía. Las relaciones entre el héroe novelesco y el mundo en torno se nos presentan, a través de esta interpretación, como trasposición de las relaciones entre el individuo y el mundo en la sociedad liberal.

propone o cree proponer el protagonista y el lenguaje «degradado» que recibe como respuesta. A veces este choque es tan explícito que recibe la forma, tan grata al sentimentalismo post-romántico, de conflicto entre valores afectivos «desinteresados» —la maternidad en *Doña Berta*, el amor a la familia en *Boroña*, la solidaridad sentimental en *¡Adiós, Cordera!* o *La trampa*, la lealtad doméstica en *El torso* o *El Quin*, etc.— por un lado, y valores específicamente económicos por otro— el precio comercial de la finca o del cuadro en *Doña Berta*, la riqueza material del indiano en *Boroña*, etc. Pero por encima de estas relaciones primarias la problemática clariniana cristaliza constantemente en formas más desligadas del puro realismo descriptivo, apuntando hacia el tema del aislamiento individual, de la incomunicación interpersonal y, regresando siempre a su planteamiento inicial en *La Regenta*, la necesidad de un Dios personal, «el ansia que sienten los hombres por tener una relación personal y afín con la Divinidad» (Eoff, 89). En lenguaje no metafísico, sino sociológico, la necesidad sentida por ciertos grupos humanos de una relación no mediaticada entre el hombre y el mundo, y la busca infructuosa de situaciones en las que los valores cualitativos —de uso, en términos económicos— sean los que presidan las relaciones cotidianas. El amor, el ámbito rural, serían así símbolos de función análoga: símbolos inasequibles de un mundo no mediaticado por las relaciones económicas.

ELÍAS GARCÍA DOMÍNGUEZ