

Valoración artística de las narraciones breves de Leopoldo Alas, «Clarín», desde los puntos de vista estético, técnico y temático*

I. LA ESTETICA

Después de haber visto cuán variada y diferente es la obra narrativa de «Clarín» en cuanto a las formas literarias que puede adoptar el género de las narraciones cortas, dirigiremos la atención a su valor literario y artístico, sacando conclusiones del anterior análisis.

El valor estético de una obra de arte reside en la belleza que el artista sabe imprimirle. Tuvimos ocasión ya de exponer el muy personal concepto que tuvo de la estética «Clarín». Para él una obra de arte, además de la belleza exterior, ha de poseer belleza interior, la cual es expresión artística de alguna idea grande, de transcendencia universal. Hablando de las novelas, escribió «Clarín». «Es claro que las novelas no son ni pueden ser tratados cientí-

* ARCHIVUM inicia en este fascículo la publicación de una parte de la tesis doctoral de la profesora alemana Srta. Katherine Reis sobre *Las narraciones breves de Leopoldo Alas, «Clarín»*, leída durante el curso 1953-1954 en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Heidelberg y calificada de «Sobresaliente».

En el próximo fascículo concluirá esta inserción. (N. de la R.)

ficos de la vida; es claro que el artista ha de contentarse con la belleza; ¿pero la belleza de qué?... ¿No hay belleza en las ideas recónditas que descubre el moralista, el artista, el político, etc., etc? ¿No ha de ser bello más que lo que todos vemos y notamos todos los días y tal como todos lo notamos?»¹

Tal concepto de la belleza de una obra literaria hace que «Clarín» no se contente con seguir el lema tradicional del «arte por el arte», que en «Clarín» experimenta una transformación personalísima. Nuestro autor se declaró partidario del arte por el arte, pero además solicita de una verdadera obra de arte que ostente gran profundidad de visión humana. Una obra artística, según «Clarín», ha de poseer siempre nobleza estética, pero también el enlace artístico de un argumento ha de encerrar enseñanzas de amplio sentido. Los dos factores han de vivir en solidaria existencia, en perfecto equilibrio y compenetración mutua.

Esta actitud del creador artístico convierte a «Clarín» en escritor moralista de cualidad muy especial. Nuestro autor siempre subrayó que el poeta, además de artista, es hombre. Como hombre, el artista queda obligado a las normas de la ética, a los deberes que impone la sociedad. Por ello, una obra de arte, cuyo próximo fin es la belleza, como producto humano no puede oponerse al orden moral. En cambio, del prólogo de «Cuentos morales» deducimos ya, que «Clarín» no quiere ser moralista en el lato sentido de la palabra, ya que el dogmatizar y el moralizar directamente sería actitud anti o extraartística en un escritor. «Clarín» es moralista en el sentido de que quiere advertir al lector cosas hondas, quiere promover el estudio de ellas y encaminar a su solución. Tal aspecto tiene la belleza interior que «Clarín» quiere imprimir en sus narraciones. Rechaza las obras de tesis y el dogmatismo estrecho; aborrece cualquier abierta tendenciosidad por juzgarla antiartística. Y en sus propias obras lleva a la práctica su convicción. Suspende la actitud de polémica que ante ciertos te-

¹ Nueva Campaña, págs. 118-119.

mas hubiera podido adoptar para dejar a los hechos sugerir lo que él calla. En muy pocas narraciones se deja vencer por el ardor polémico, dando más bien implícitamente sus lecciones. Sin duda alguna, en «Clarín» existía un anhelo de puro esteticismo y tenía bastante capacidad para alcanzarlo. Prueba de ello son algunas pocas narraciones como «Doña Berta», «El dúo de la tos» entre ellas. ¿Cómo se explica, pues, el que en la mayoría de sus obras renuncie a semejante actitud? ¿Por qué da tanta importancia a la implícita lección de moral, de humanidad, a hacer traslucir una idea, un problema en sus narraciones? ¿Cuál es el origen del concepto tan personal de la estética que profesa «Clarín»? La explicación, sin duda, ha de buscarse primero en el temperamento crítico de nuestro autor y segundo en el ambiente en que vivió Leopoldo Alas.

En «Clarín» había una natural inclinación hacia la crítica, hacia la sátira. Por algo se convirtió durante su vida poco a poco en el crítico literario y de costumbres más temido y más eficaz de su época. Abierto a todos los problemas de su tiempo, registrador concienzudo de todas las tendencias espirituales, intelectuales y literarias de la segunda mitad del siglo XIX, no es extraño que las experiencias que hacía en calidad de tal colaborasen a formar su intelectualidad, influyesen en su concepto del arte.

«Clarín» se había convertido en censor y educador de varias generaciones literarias. La tarea del crítico—que él siempre consideró como alta misión—le hizo familiar con los defectos de la vida intelectual y literaria de su tiempo. En varias ocasiones se quejó del mezquino ambiente espiritual, de la falta de una sólida educación, de la esterilidad intelectual, de la exagerada importancia de la moda que hizo nacer siempre nuevos «ismos» efímeros. El crítico y el pedagogo «Clarín», ante este estado de las cosas no podía limitarse en su obra creacional al puro esteticismo, ni podía menos de exigir más profundidad, más trascendencia, más sustancia de las ideas a los demás escritores y poetas de su época. A esto hay que añadir el ambiente político e ideológico en que vivió

«Clarín». La segunda mitad del siglo XIX en España está llena de ardor polémico, de lucha entre contrapuestas doctrinas políticas, literarias, filosóficas, de problemas religiosos, sociales e ideológicos. Todo eso se convirtió en materia de discusión que en amplia medida se trasladó al campo de la literatura. En tal ambiente era difícil mantenerse en un plano puramente estético. El que «Clarín», con todo, en sus obras creacionales, con pocas excepciones, no haya descendido nunca a la polémica abierta, el que haya sabido transformar artísticamente las preocupaciones personales y de su época, es otra prueba de que en él hay que apreciar a un artista, a un poeta de veras.

De esta manera se destaca claramente de otros muchos narradores y novelistas del siglo XIX cuya obra literaria hoy día parece envejecida por estar ligada demasiado estrechamente a las condiciones de vida de su época, mientras que la obra clariniana sorprende por su tono y valor actualísimos.

En «El Quín» escribe: «Los griegos, los clásicos, no tenían palabras para el concepto que hoy expresamos con esta de la moda; allí la belleza, por lo visto, según Eggir, no dependía de estos vaivenes del capricho y del tedio».¹

«Clarín», en materia estética, no se deja vencer por los caprichos de la moda. La belleza, en su concepto, es un valor constante, sin límites temporales ni geográficos. La belleza de una verdadera obra de arte ha de poder apreciarse en cualquier época, en cualquier país del mundo. Aplicando bien las leyes de la estética, un autor es capaz de dar belleza imperecedera y universal a su obra literaria.

¿En qué está, pues, el secreto de una obra bella? «Clarín» lo declara inequívocamente con motivo de una novela de E. Pardo Bazán. Primero el asunto en el espíritu del autor ha de elevarse a un alto grado de contemplación puramente estética, para ser convertido en primera materia artística y luego el autor ha de «saber

¹ Cuentos morales, p. 211.

sentir y expresar eso mismo de un modo desinteresado, estético, con valor de emoción universal».¹ Siguiendo estos preceptos en sus propias obras creacionales, «Clarín» ha sabido alejarse de toda polémica, logrando aquella belleza de valor constante y universal que anhelaba. A través del análisis de las diferentes narraciones clarinianas hicimos constar ya el desigual valor literario de ellas, lo que resulta, de que no siempre se atenía a estas leyes de la estética. Esto nos sirvió también para distinguir varios grupos en su obra narrativa. Las novelas cortas y los cuentos se pueden considerar como verdaderas obras de arte. Los estudios psicológicos y tipológicos, en cambio, aunque suponen cierto esfuerzo creacional, no fueron escritos por el artista, sino por el psicólogo, el erudito «Clarín». Aunque no faltan a las leyes estéticas, no atienden bastante a las leyes del género literario de las narraciones breves, que requieren una trama bien desarrollada. Los artículos de costumbres, en fin, son obra del periodista, del crítico «Clarín», que, aunque invente una trama, no eleva el asunto a la alta contemplación estética, indispensable para crear una obra de arte.

La belleza es la finalidad de la estética. ¿Cuáles son los elementos que concurren para expresar bellamente lo que el autor se propone decir? Creemos que en este lugar hay que hablar de la atmósfera, el tono predominante de una narración, del estilo y del lenguaje del autor. Estos tres factores cooperan a producir la belleza y junto con la técnica narrativa, con la cual están íntimamente ligados, hacen nacer una obra de arte.

Pensando en la obra tan variada del cuentista «Clarín», se nos ofrece pronto un criterio estético que sirve para establecer diferentes grupos de narraciones breves, correspondientes al tono predominante en ellas, a la atmósfera que sabe crear el autor.

En un grupo de narraciones que denominaremos *poéticas*, «Clarín» indudablemente alcanza la mayor pureza estética; en ellas

¹ Museum (Mi revista). Folletos literarios VII, p. 77.

suspende cualquier tendenciosidad extraartística, renuncia a cualquier preocupación doctrinaria. El tono predominante que se acerca al lirismo, la atmósfera de poesía que brota de las mismas entrañas de la narración, les conceden alta belleza. En ellas «Clarín» es artista, poeta.

Consideramos como narraciones poéticas: Doña Berta, El dúo de la tos, Superchería, El Señor, La rosa de oro, Vario, ¡Adiós, Cordera! y Viaje redondo.

En cuanto al valor estético, a estas narraciones les siguen inmediatamente las sentimentales. En ellas suele encerrar el autor alguna lección de *h u m a n i d a d*. Sin embargo, no alcanza la completa pureza estética de las narraciones poéticas. El tono predominante de estos cuentos y novelas cortas suele ser la ternura por lo cual los denominamos *sentimentales*. La ternura es, según advierte Baquero Goyanes, la nueva dimensión que «Clarín» trae a la literatura decimonónica. Sin embargo, en muy pocas narraciones clarinianas este tono de la ternura existe independientemente. Suele ser acompañado de un fino humorismo, a veces incluso de una delicada ironía. «Clarín» emplea la nota humorística como compensación de la ternura, para evitar cualquier sentimentalismo, cualquier sensiblería. El mismo define el humor español de la siguiente manera: «El humor español de que hablo no es un juego lírico en que la risa y las burlas y pequeñeces se buscan para descanso de las profundidades graves que agobian, sino que es como correctivo del excesivo idealismo que el español lleva en el alma; es un miedo a 'hacer la bestia' por ser demasiado ideal».

«Clarín» aplica el humor en sus cuentos sentimentales no sólo como correctivo del excesivo idealismo, sino también como correctivo de la emoción sentimental excesiva y exagerada. De esta manera da sus lecciones de humanidad a través de una ternura sobria, masculina, cuya característica es la contención emotiva.

Como narraciones sentimentales en tal sentido consideramos: Pipá, Avecilla, Las dos cajas, El caballero de la mesa redonda, Un jornalero, Benedictino, La Ronca, El cura de Vericueto, El Quín,

La trampa, La Reina Margarita, La contribución, Boroña, La conversión de Chiripa, El Torso, El Rey Baltasar, En la droguería, El entierro de la Sardina, El Rana y Manín de Pepa José.

Otro grupo lo forman las narraciones *humorísticas*, cuyo tono predominante es el humor, ahora ya sin componente de ternura, de emotividad. Nos interesa destacar la diferencia que existe entre la atmósfera humorística y la irónica que puede residir en una narración. Tanto el humor como la ironía son categorías de signo intelectual, las dos radican en una especial conformación crítica de un hombre para ver las cosas en su aspecto ridículo. Pero el carácter y la finalidad de las dos categorías son distintas. El humor destaca lo ridículo de una cosa, y hace entrever, a la vez, una actitud *compasiva* frente a esta ridiculidad.

El autor humorístico ve el aspecto risible de la existencia de algún ser humano y se compadece de él. El humorista se eleva sobre lo ridículo. Mientras tanto la ironía revela una actitud no compasiva sino de *comprensión*. El autor se burla de algo que censura, sintiéndose situado sobre el mismo plano, con la única ventaja de haber reconocido ya la causa del defecto de lo que censura, la que quiere hacer ver también a los que no la han comprendido aún. La atmósfera irónica de una narración supone una finalidad pedagógica, educativa¹

En el grupo de las narraciones humorísticas recogemos, siempre atendiendo al tono *predominante* del relato: Zurita, Un viejo verde, Protesto, León Benavides, «Flirtación» legítima, Tirso de Molina, La médica, Dos sabios, La fantasía de un delegado de Hacienda y Novela realista.

Atendiendo a la diferencia indicada entre el humor y la ironía, distinguimos otro grupo de narraciones irónicas. Como dijimos ya, la atmósfera irónica de una narración lleva implícita una tendencia didáctica, educativa por el valor pedagógico propio de la iro-

¹ Respecto de la definición de la «ironía», compárese: André Jolles, *Einfache Formen*, Halle 1929, p. 255.

nía. Esto supone fácilmente un alejamiento de la intención estética de una obra de arte. Una ojeada a las narraciones de este grupo muestra que en él se hallan, en efecto, algunos de los cuentos menos logrados de «Clarín» desde el punto de vista estético y técnico.

Forman parte de este grupo: La mosca sabia, El doctor Pértinax, De burguesa a burguesa, De burguesa a cortesana, Amor, é furbo, Mi entierro, Un documento, Rivaletas, Ordalías, El sustituto, El gallo de Sócrates, El pecado original, En el tren, La perfecta casada y Album-abanico.

La nota predominante de otro grupo, el de las narraciones *filosóficas*, es la de la reflexión, el tono es completamente serio. Decece, sin embargo, el grado de la pureza estética en estas narraciones, pues en ellas la belleza se relega al segundo plano ante las ideas que quiere expresar el autor. Llama la atención el hecho de que las narraciones filosóficas casi todas tienen carácter autobiográfico, biografía de la espiritualidad de «Clarín», que, según dice él mismo, siempre era filósofo por afición y durante toda su vida se mostró muy preocupado de problemas y corrientes filosóficas.

Consideramos como narraciones filosóficas en tal sentido: Cambio de luz, Un grabado, El frío del Papa, La noche-mala del Diablo, Un voto, El sombrero del señor cura, Aprensiones y Nuevo contrato. Además los ensayos y estudios: Jorge, Un repatriado y La Yernocracia.

Cuando la ironía en una narración se acentúa en tal grado que se convierte en sátira, nace un fenómeno característico de un nuevo grupo. Pues la atmósfera *satírica* es la menos apta para crear belleza artística. La sátira, aniquila, destruye. Pero no sólo aniquila el objeto de la sátira, sino también el aspecto artístico de una obra literaria. La sátira lleva implícita la nota de polémica, y el ardor polémico no permite al autor atender a la belleza artística de su obra.

Se hallan, pues, en este grupo pocos cuentos de nuestro autor, y éstos forman la parte más floja de la obra creacional de «Clarín». Se salvan muchas de estas narraciones por un agudo análisis

psicológico en ellas contenido. Otras guardan interés para un lector que quiere estudiar el ambiente literario o político de la segunda mitad del siglo XIX.

En este grupo incluimos los cuentos: *El Cristo de la Vega...* de Ribadeo, *Doctor Angélicus*, *Doctor Sutilis* (los tres malogrados) y los artículos y estudios: *De la comisión*, *D. Ermeguncio o la vocación*, *Los señores de Casabierta*, *El hombre de los estrenos*, *Bustamante*, *El poetabuho*, *Un candidato*, *El Centauro*, *Cuento futuro*, *D. Urbano*, *La Tara*, *El número uno*, *Para vicios*, *La imperfecta casada*, *D. Patricio o el premio gordo en Melilla*, *El señor Isla*, *Snob*, *González y Bribón*, *Medalla... de perro chico*, *Ver-sos de un loco* y *Doble vía*.

Junto con la atmósfera característica de una narración hay que tener en cuenta el estilo de su autor. Precisamente en su estilística «Clarín» se diferencia más de sus contemporáneos.

En otro capítulo destacamos ya que tanto la novela corta como el cuento se caracterizan por la brevedad. Una de las dotes principales del cuentista es saber hallar el justo límite entre el argumento y la extensión narrativa. Claro que esta exigencia repercute también en el estilo, que, preferentemente ha de ser conciso, de pocas palabras, en un cuento. En una novela corta, el autor tiene ya más posibilidad de probar mayor galanura narrativa; sin embargo, también ha de evitar cualquier exceso porque la novela corta igualmente tiende a la brevedad, a la contención narrativa. Si el autor dedica demasiada atención a la galanura estilística de una narración, fácilmente se desvía del interés argumental. Como vimos ya, el empleo del diálogo, las descripciones de figuras y ambientes en una narración corta han de ser concisos, ejecutados con pocas pinceladas acertadas, siempre sujetas a la característica sustancial de la brevedad. A lo largo de nuestro análisis de las narraciones clarinianas, repetidas veces tuvimos ocasión de subrayar la manera ejemplar que revela el autor en el empleo del diálogo, de la descripción del paisaje o de un protagonista en sus obras más perfectas.

Valorando la obra narrativa de nuestro autor, además de los ruegos estilísticos propios del género, hay que tener en cuenta las características generales del estilo de la prosa castellana. Martín Alonso hace constar que la prosa de «Azorín» es modelo de la prosa castellana moderna, aquel «Azorín» que dijo: «Haced lo siguiente y habréis alcanzado de un golpe el gran estilo: colocad una cosa después de otra; nada más, eso es todo. ¿No habéis observado que el mayor defecto de un orador o de un escritor consiste en que coloca unas cosas dentro de otras, por medio de paréntesis, de apartados, de incisos y de consideraciones pasajeras e incidentales? Pues bien; lo contrario es colocar las cosas—ideas, sensaciones—unas después de otras. (Autocrítica de «Azorín»)¹.

Las características del «gran estilo» son, pues, la sencillez, la claridad, la precisión, cualidades que faltan a la mayoría de los prosistas españoles del siglo XIX, porque en su estilo realizaron otro ideal: el de una retórica arcaica, de un énfasis declamatorio. La conformidad del estilo clariniano con las características de la estilística moderna, es otro factor que da a la obra narrativa de nuestro autor aquel tono de actualidad. Después de los primeros tanteos y en el apogeo de su carrera de cuentista, los cuentos y las novelas cortas de «Clarín» se narran en una prosa que parece escrita en nuestros días y no más de medio siglo atrás.

Leopoldo Alas siempre abogó por un estilo sencillo y natural, tan poco usado en su época. Ya en 1881 escribió: «Grandes peligros ofrece en España el atrevimiento de romper con el estilo convencional y artificioso, de recepción oficial, de paraninfo, que pasa aquí, para los más, como el único castizo, correcto, noble y elegante. Hay muchos escritores que se burlan de la Academia para decir impunemente sus barbarismos y solecismos; pero son pocos los que, en vez de menospreciar la gramática, menosprecian

¹ En: Martín Alonso, «Ciencia del Lenguaje y Arte del Estilo», Madrid 1949, páginas 173-174.

la falsa oratoria de un lenguaje arcaico y de relumbrón. Si en toda clase de escritos la falta de naturalidad y sencillez es deplorable, como en ningún otro género lo es en la novela.¹

El que «Clarín» se haya atenido a su ideal de prosa natural y sencilla lo reconoce incluso Eugenio D'Ors, que fuera de esto no concede mucho a nuestro autor.² Respecto a su propio estilo, «Clarín» manifestó en uno de sus folletos: «La mucha costumbre de haber sido gacetillero dificulta en mi, cuando no imposibilita, el empleo del estilo completamente noble; y las frases familiares, muy españolas y gráficas, pero al fin familiares, y ciertas normas alegres, de confianza, antiacadémicas, por decirlo más claro, acuden a mi pluma sin que pueda yo evitarlo.»³

No se puede tomar esta declaración al pie de la letra. Veremos más tarde que, si la costumbre de haber sido gacetillero dificulta en él el empleo del estilo completamente noble, de ningún modo lo imposibilita. Sabe muy bien hacer los distingos necesarios, empleando frases familiares, antiacadémicas casi exclusivamente en un ambiente adecuado, mientras que tratando de otros temas, desarrollando un argumento elevado, sabe alcanzar la mayor nobleza del estilo. Gran parte de sus narraciones breves viene lastrada por la intromisión de la crítica, por el lenguaje habitual de gacetillero, pero notamos aquel lastre sólo en sus obras de menor valor artístico: en los artículos de costumbres, en sus narraciones satíricas e irónicas.

Claro que nuestro autor no inició su carrera literaria con un estilo perfecto, limpio y sazonado. Observando cronológicamente sus narraciones breves, es fácil notar su evolución y creciente perfección estilística.

En las narraciones del joven cuentista notamos un estilo prolijo, de párrafo largo y sintaxis compleja. Salta a la vista este rasgo

¹ La literatura en 1881. Madrid 1882, págs. 140-141.

² Eugenio d'Ors: «Clarín», en *Novísimo Glosario*, «Arriba», de 16-3-1947.

³ Mis plagios. Folletos literarios IV, p. 59.

característico, en mayor o menor grado, en todas las narraciones de las colecciones de «Solos» y «Pipá». Por ejemplo leemos en «Un documento», donde se describe la sensación del protagonista al ver que la mujer adorada le mira por primera vez y parece interesarse en él: «Por más que en Flores protestasen una porción de nobles sentimientos, y hasta de orgullo ofendido con el placer que sentía, antes de que la reflexión pudiera deshacer el encanto, el corazón le latió con fuerza, un sudorcillo tibio, que parecía que le regaba por dentro, le inundó de una voluptuosidad también nueva, y, lo que es peor que eso, sintió en el alma, en el alma espiritual, no en el alma del cuerpo, que dicen que hay algunos filósofos; digo, que sintió en lo más íntimo de sí, una ternura caliente, calentísima, que parecía acariciarle las entrañas y aflojar no sé qué cuerdas tirantes que hay en el espíritu de los que se han acostumbrado a sofocar ilusiones, a matar unos sueños y aspiraciones locas y románticas, decididos a ser unos sosos hombres de juicio».¹

Fijémonos en que una sola frase forma todo este párrafo. Se debe esta característica seguramente al influjo del naturalismo, que propendía hacia el lujo descriptivo y el detenido análisis de observación. Movido por el afán de hacerse entender completamente, de explicarlo todo minuciosamente, se muestra gran detallismo tanto en la descripción de los ambientes como de los personajes y los sucesos. De ello nace un estilo prolijo y profuso, tal como lo observamos en las primeras narraciones de «Clarín». Poco a poco, Leopoldo Alas irá librándose de este procedimiento para aspirar a una visión más serena, clara y sencilla de las cosas. Simultáneamente su estilo se hizo limpio, conciso, sazonado, lleno de gracia y jugosidad. Para mostrar la perfección a la que llegó «Clarín», buscamos una situación parecida a la de «Un documento», eligiendo un párrafo de «Benedictino», que describe la sensación del viejo Caín al volver a ver a la hija menor de su difunto amigo: «Caín tropieza con ella varias tardes en una y otra calle solitaria. La sa-

¹ «Pipá», págs. 140-141.

luda de lejos. Un día le para ella. Se lo come con los ojos. Caín se turba. Nota que Nieves 'se ha parado' también; ya no envejece y se le ha desvanecido el gesto avinagrado de solterona rebelde». ¹

Compárese este breve «Caín se turba» con los «sudorcillos, cuerdas tirantes» y todo el aparato descriptivo de «Un documento». En ambos casos el autor expresa perfectamente la sensación del personaje: en «Un documento» por el detenido análisis del que brota un estilo prolijo, enredado; en «Benedictino» por la acertada selección y colocación de unas pocas palabras significativas.

No es que «Clarín» en sus narraciones posteriores renuncie por completo al párrafo largo. Pero aun en las frases más largas, pone una cosa después de otra, sin hacer incisos y consideraciones pasajeras e incidentales.

Algunos otros factores caracterizan más el estilo personal de nuestro autor y por eso merecen especial atención. Entre ellos el empleo de los puntos suspensivos: tal vez el rasgo más interesante del estilo clariniano. Nuestro autor no se sirve de ellos de vez en cuando, sino tan frecuentemente que se convierten en elemento típico de su estilo. Interesante es observar que existe un patente paralelismo entre el empleo de los puntos suspensivos y la evolución estilística de nuestro autor. En sus primeras novelas cortas y cuentos, los puntos suspensivos faltan casi por completo. Aparecen al final de la colección «Pipá» y a partir del tomo «Doña Berta, Cuervo, Superchería» entran en plena función. A medida que la prolijidad estilística se convierte en brevedad y concisión, aumenta el empleo de los puntos suspensivos; el autor por medio de ellos evita las descripciones detallistas. Advertimos en tal fenómeno un cambio manifiesto en el ideal estético de nuestro autor. La belleza, mejor que por explicaciones prolijas y detenidas, se deja expresar por unas pocas palabras que, por ser acertadas y cuidadosamente elegidas, indican los contornos de una idea, de un suceso, de un personaje, de un ambiente. Los puntos suspensivos

¹ «¡Adiós, Cordera!» y otros cuentos, p. 126.

son medio técnico para evitar demasiadas explicaciones. Y, a la vez, un recurso pedagógico para convertir al lector en otro protagonista de los sucesos narrados, otorgándole libertad de emplear su propia imaginación para enjuiciar los acontecimientos, reflexionar sobre las ideas, perfeccionar la impresión de los ambientes indicados por el autor. En «El Gallo de Sócrates» escribió «Clarín»: «El que demuestra toda la vida, la deja hueca». Podríamos aplicar este juicio a la estética de «Clarín»: «El que demuestra toda la belleza, la deja hueca». Vencida la influencia naturalista en su estilo, el ideal estético de «Clarín» parece ser no dejar hueca la belleza por demostrarla demasiado y por completo, sino, al contrario, reside en indicar los contornos y llenar a éstos con materia de belleza, no expresada sino insinuada. Uno de los medios con el que persigue tal finalidad es el empleo de los puntos suspensivos. Ellos dan a la frase una especial entonación. Esta suele expresar el sentido íntimo de las palabras acentuando las ideas, los sentimientos del que escribe, tal como quiere él. La entonación especial que logra «Clarín» por los puntos suspensivos es expresión de un contenido de pensamientos y sentimientos que no quiere explicar ex-profeso. «Clarín» nunca ha sido un escritor seco, frío, pulido, sino, al contrario, apasionado, sentimental, jugoso. Los puntos suspensivos para él, eran la manera de cargar aun las frases más cortas de sentimientos, ideas, pasión e intención.

En una ocasión dice nuestro autor algo sobre su empleo: «Pero por no hacerme eterno, pongo esos puntos suspensivos que indican que la materia aún da mucho de sí»¹.

Aunque aquí se trata de una crítica literaria y los puntos suspensivos indican más bien que quieren poner fin a unas reflexiones que no caben en toda su amplitud en el artículo en cuestión, no parece errado opinar que el cuentista «Clarín» hubiese ido descubriendo la posibilidad de parecida función en su obra narrativa:

¹ La literatura en 1881, p. 156.

indicar que una frase aun da mucho de sí, si el lector repara en su especial entonación.

Hasta aquí nos referimos al empleo de los puntos suspensivos en las descripciones. Cuando el autor hace hablar directa o indirectamente a uno de sus personajes, a esta primera función se añaden otras. Por ejemplo indican que el que habla hace algún gesto o una pausa, hablando — función ésta que se nota ya en «Zurita», mientras que en «Un grabado», por ejemplo, que viene recargado de puntos suspensivos, éstos expresan el tropel de pensamientos, de conceptos, de imágenes que surgen, mientras habla, en la mente del locutor. A veces, por ejemplo en «Aprensiones», los puntos suspensivos sirven para ilustrar que el que habla busca una expresión adecuada que no halla en seguida; o también, como en «El Rana», para indicar que el locutor no puede terminar una frase porque le faltan las palabras o porque los pensamientos se apartan del asunto «Clarín» explica esta función de los puntos suspensivos en el diálogo, cuando escribe: «En español 'castizo' se puede hablar a medias palabras, llenando el diálogo de puntos suspensivos, sobreentendiéndolo casi todo; somos en este punto más 'graciosos' (en el sentido rigurosamente estético de la palabra) que los mismos franceses»¹.

Algunos pocos ejemplos van a probar lo anteriormente dicho:

En el «¡Adiós, Cordera!... ¡Adiós, Cordera!...» del cuento de este título², el autor expresa con los puntos suspensivos que el grito de Rosa y Pinín se extingue poco a poco, se pierde a lo lejos; logra de esta manera una prolongación sentimental de la breve frase.

En «Cambio de luz»³ el protagonista piensa: «Puede que no haya Dios. Nadie ha visto a Dios. La ciencia de los hechos no prueba a Dios...» De haber suprimido los puntos suspensivos, el autor

¹ Ensayos y Revistas, Madrid 1892, p. 354.

² ¡Adiós, Cordera! y otros cuentos, p. 18.

³ Ob. cit., p. 24.

hubiera dado a la última frase el mero sentido de una constatación. Por medio de ellos, en cambio, la recarga de ideas. El lector nota que Ariel vacila, duda de los resultados de la ciencia de los hechos: a pesar de todo lo que habla en contra de la existencia de Dios, siente que ha de seguir buscándole.

Otro efecto alcanza «Clarín» al final del mismo cuento¹, donde escribe: «Cogía entre las manos la cabeza de su hija, se acariciaba con ella las mejillas..., y la seda rubia, suave, de aquella flor con ideas en el cáliz le metía en el alma con su contacto todos los rayos de sol que no había de ver ya en la vida...» Los puntos suspensivos detrás de «mejillas» y «vida» hacen que el lector se fije en lo dicho, acompañe en su propia imaginación los gestos de Ariel, presencie más íntimamente los intensos sentimientos del ciego.

En «El Centauro»² leemos: «Violeta, al preguntarle si era feliz con su marido, me contestaba ayer, disimulando un suspiro: «Si, soy feliz... en lo que cabe... Me quiere..., le quiero... Pero... el ideal no se realiza jamás en este mundo».

Aquí los puntos suspensivos se repiten a corto espacio y sirven para indicar que Violeta habla lentamente, ponderando bien lo que dice.

También en «Protesto»³ hallamos los puntos suspensivos como indicio de que el locutor hace una pausa al habla: «Sí tal—le dijo en una ocasión el cura de su parroquia, cuando Fermín ya era muy hombre—, sí tal; puede usted perder una cosa...: el alma». Esta es una pausa significativa que aumenta el interés del lector, cuya atención se fija ahora más en la palabra que sigue.

En el mismo cuento hallamos uno de los frecuentes casos en los que los puntos suspensivos sólo indican que uno de los locutores interrumpe al otro sin dejar que termine éste su frase⁴: «Ve

¹ Ob. cit., p. 35.

² Ob. cit., p. 70.

³ Ob. cit., p. 50.

⁴ Ob. cit., p. 62.

usted primero a Josef interpretando los sueños de Faraón, y más adelante a Daniel explicándole a Nabucodonosor...—Pues este Nabucodonosor que tiene usted delante, mi señor don Mamerto, no necesita que nadie le explique lo que ha soñado».

Poco después tropezamos en el mismo cuento con otra función de los puntos suspensivos. «Primeramente, niego que haya podido hacerse en el cielo un protesto..., porque es evidente que en el cielo no hay escribanos», dice D. Mamerto. Aquí parece que los puntos piden al lector que piense primero él mismo, por qué en el cielo no se puede hacer un protesto. Y sólo después el autor da la respuesta, su respuesta, que en semejantes casos—éstos menudean en las narraciones clarinianas—ofrece una solución más o menos inesperada, lo que puede añadir una nota humorística o irónica al sentido de toda la frase.

A «Clarín» le gusta conceder al lector bastante espacio para completar en su imaginación una idea, un teatro, un suceso, el aspecto de una figura humana. Por ejemplo escribe en «Un viejo verde»¹: «Sabía que él era un artista, un soñador, un hombre de imaginación, de lectura, de reflexión... Los puntos suspensivos incitan al lector a figurarse de veras a este hombre, a formarse una idea más completa de él, tomando como base lo poco que dice el autor.

Varias veces los puntos suspensivos tienen dos o tres diferentes funciones. Así en el párrafo de «Un jornalero»²: «No duermo, no digiero, soy pobre, no creo, no espero..., no odio..., no me vengo...», exclama Fernando Vidal. Aquí los puntos suspensivos parecen indicar que Vidal va bajando cada vez más su voz: tienen una función acústica. A la vez dan expresión al esfuerzo que cuesta a Vidal asegurar tan firmemente que no odia ni se venga como puede decir antes, sin vacilar, que no duerme, no cree y no espera. Los puntos cargan de dramatismo toda la frase.

¹ Ob. cit., p. 74.

² Ob. cit., p. 114.

Otra modalidad la encontramos en un párrafo de «Benedictino»¹: «Justo; su día... era el día de la boda de 'la mayor'. Porque lo natural era empezar por la primera. Era lo justo. Después... cuando ya no me hacía ilusiones, porque las chicas pierden con el tiempo y los noviazgos..., guardaba los frascos... para la boda de 'la segunda'». Aquí los puntos suspensivos reproducen la manera pensativa de hablar de Abel, mientras acuden los recuerdos de los días pasados. Al lado de la función acústica que observamos antes, los puntos suspensivos pueden tener también otra que se podría llamar plástica. Por ejemplo en la frase: «Bebió ella. ¡Cómo se puso! Bebí yo... ¿qué remedio?, obligado»². Los puntos en este lugar hacen que el lector vea casi realmente cómo Caín toma lentamente su trago de benedictino, confuso, no sabiendo qué hacer.

En un párrafo de «La rosa de oro»³, «María abrió la caja al otro día, a solas en su alcoba, y vió dentro... una rosa de oro con piedras preciosas en los pétalos, como gotas de rocío, y con tallo de oro macizo también», los puntos suspensivos aumentan la curiosidad del lector por saber lo que hay dentro de la caja; y a la vez hacen sobreentender que María contiene la respiración de puro sorprendida ante la maravilla que descubren sus ojos.

Con estos pocos ejemplos no hemos podido agotar, ni con mucho, las modalidades de función que tienen los puntos suspensivos en las narraciones breves de «Clarín». Sin embargo, se podrá inferir de ellos que en todo caso contribuyen a la viveza, la gracia, la significación de lo escrito. En vista de lo cual rechazamos la opinión de Torrente Ballester de que nuestro autor abusa de los puntos suspensivos⁴.

Es verdad que la lectura de las narraciones de «Clarín» requiere toda la atención del lector, que no debe contentarse con notar

¹ Ob. cit., p. 124.

² Ob. cit., p. 128.

³ Ob. cit., p. 145.

⁴ Gonzalo Torrente Ballester: *La Literatura Española Contemporánea (1898-1936)* Madrid.

que hay puntos suspensivos, sino que debe averiguar lo que se «sobreentiende» con ellos. Al lector superficial no le revelan ni toda la belleza ni toda la significación de lo que dice «Clarín», al no comprender y ahondar en la función de los mismos.

Otro elemento estilístico que por su frecuente empleo se convierte en rasgo típico del estilo clariniano, es el empleo de la letra bastardilla. El crítico «Clarín» siempre luchó por la pureza de la lengua castellana, por un estilo noble y castizo. Este prurito de la lengua da origen al empleo de la letra bastardilla en su obra narrativa. Pues, al estudiar las ocasiones en las que la empleó, el lector nota que siempre se trata de incorrecciones fonéticas o sintácticas, de galicismos y frases hechas, de tópicos y citas, de palabras extranjeras y dialectales, de reticencias y palabras creadas por un personaje de la narración; también indica un sentido figurativo o la segunda intención de una palabra; además todos los apodosos se escriben en letra bastardilla.

Los ejemplos son innumerables. Escojamos unos pocos para demostrar el empleo de la letra bastardilla en su múltiple función.

Para la incorrección fonética: Un 'tuntunvolutum' (totum revolutum); una caja de 'Pandorga' (Pandora)¹.

Para los galicismos: Ello que el libro 'hizo furor'²; quiere usted 'crear el papel' de Cocupassepartout?³.

Para las frases hechas: Hizo provisiones 'allá para el invierno'⁴; el 'torrente invencible y arrollador de la civilización'⁵.

Para los tópicos: El 'ilustre prócer'⁶; la 'religión de sus mayores'⁷; la 'lejana infancia'⁸.

¹ Avecilla, en «Pipá», p. 189.

² Cuento futuro, en «¡Adiós, Cordera! y otros cuentos», p. 79.

³ Los señores de Casabierta, en «Doctor Sutilis», p. 119.

⁴ «Pipá», p. 47.

⁵ La Trampa, en «Cuentos morales», p. 278.

⁶ «Flirtación» legítima, en «Cuentos morale», p. 341.

⁷ El caballero de la Mesa Redonda, en «Cuentos morales» p. 363.

⁸ «Pipá», p. 42.

Para las citas: Era como decir: 'Alea jacta est' ¹; 'lasciate ogni speranza' ².

Para las palabras extranjeras: La 'bonhomie' de Wellington ³, implacable en sus 'vendettas'.

Para las palabras dialectales: 'Esti duro non me paéz buenu, señuritu...!' ⁴; el 'camín rial' ⁵.

Para las reticencias: Me 'caso' en el 'tal' del 'Tal' ⁶.

Para las palabras creadas por un personaje de una narración: La 'ingratitude' ⁷; la 'alternancia' ⁸.

Para el sentido figurativo: No fué aquel día cuando 'perdió el honor' ⁹; el señorito, más poético más 'creador' de lo que él mismo pensaba ¹⁰.

Para los apodos: El 'duque de los abrazos' ¹¹ y todos los nombres apelativos como 'El Rana', 'La Ronca', 'La Reina Margarita' etc. que sin excepción se escriben en letra bastardilla.

En resumen, casi todas las narraciones breves de «Clarín» están llenas de palabras o frases escritas en cursiva. No se puede hablar de una obsesión maniática de nuestro autor, porque obedece no sólo a un prurito suyo, sino que además persigue con ello una finalidad: quiere llamar la atención del lector sobre estas palabras. Siempre logra que éste se fije especialmente en tales palabras. Aunque en muchas ocasiones esto sirva sólo para hacer entender que el autor está consciente de emplear un galicismo, una frase hecha, un tópico, etc., en otras la letra bastardilla llama la atención

¹ Ob. cit. p. 15.

² Benedictino, en «¡Adiós, Cordera! y otros cuentos», p. 125.

³ «Pipá», págs. 17 y 18.

⁴ Bustamante, en «Pipá», p. 343.

⁵ La Trampa, en «Cuentos morales», p. 277.

⁶ El Rana, en «Doctor Sutilis», p. 209.

⁷ Ob. cit. p. 209.

⁸ La conversión de Chitipa, en Epistolario a «Clarín», 1941, p. 215.

⁹ Doña Berta, p. 20.

¹⁰ El Sustituto, en «Cuentos morales», p. 309.

¹¹ El Torso, en «Cuentos morales», p. 156.

sobre una expresión que tiene valor enfático o que encierra doble sentido, una segunda intención que podría pasar inadvertida sin este recurso técnico.

En esta peculiaridad estilística de «Clarín» se revela tanto el crítico como el hombre erudito e intelectual, siempre consciente de lo que escribe, concienzudo en su dicción, buscador de la palabra más adecuada.

«Clarín» se sirve a veces de tales palabras, indignas de su estilo, galicismos que aborrece, porque en cierto momento caracterizan mejor un personaje o un ambiente, porque estas expresiones llevan implícita una asociación de ideas, de sentimientos que se avienen al caso y que, expresadas en estilo llano y noble, requerirían muchas palabras.

Otro rasgo característico de la estilística clariniana es la mezcla o el empleo alternativo de diferentes estilos que también tiene efectos de valor afectivo. Repetidas veces subrayábamos que a «Clarín» le gustan los contrastes y esto vale también respecto al estilo.

En varias narraciones, el estilo apasionado, sentimental en que cuenta la trama, se vuelve intencionadamente seco, objetivo, frío hacia el final de la obra, restableciendo una atmósfera de normalidad, de observación desinteresada.

En los juegos de palabras es donde se revela otro rasgo característico del estilo clariniano, que gracias a ellos obtiene buena parte de su jugosidad y amenidad. Podrían citarse numerosos ejemplos para comprobar lo dicho. Escogeremos unos pocos. En «El hombre de los estrenos», uno de los protagonistas declara que está en Madrid para lograr que le casen una sentencia y para asistir al mismo tiempo a la boda de un pariente. «Todo es casar»¹, y cuando pregunta al narrador, si es escritor festivo (en sentido de humorístico, chistoso), le contesta éste: «¿Festivo...? No, señor;

¹ «Pipá», p. 232.

por mi desgracia soy escritor de todos los días»¹. En «Cuento futuro», Evelina Apple encuentra a Jehová «algo raro» y Adambis afirma: «Y tan raro, como que es el único»². En «Benedictino», Abel habla de sus tres hijas empezando: «La mayor...», a lo que Caín murmura: «Hola! ¿Ya cantamos en 'la mayor'?»³. En «Aprensiones» el autor dice de Amparo que «no era casta, pero era cauta»⁴. En «Tirso de Molina» los protagonistas buscan un camino en la obscuridad; uno de ellos dice: «Procuremos orientarnos. Es decir, oriente ahora no se puede buscar»⁵. De «La Médica» citamos ya lo del «enfermo de cuidado» y también de «Doctor Angélicus» lo del primo que no tiene nada de general, por ser alférez. Son unos pocos ejemplos de juegos de palabras que «Clarín» sabe emplear con habilidad y también con acierto. Nunca usa de ellos cuando no entonan con la atmósfera especial de la narración, pues los juegos de palabras se hallan preferentemente en narraciones humorísticas o irónicas. En cambio, faltan por completo cuando se trata de un argumento serio que no se presta bien a jugar con las palabras.

Otro elemento estilístico: la inclinación hacia la cita y hacia las alusiones a la literatura o los acontecimientos contemporáneos, se explica por el hecho de que a los escritores—sobre todo los del siglo XIX—les gusta dirigirse con sus obras a un determinado público con el que establecen relaciones estrechas por citar otras obras o figuras literarias, cuyo conocimiento pueden suponer en sus lectores. Claro que con tal medida se excluye a la gran masa de los lectores que no sabrán saborear estas alusiones y citas. Puede observarse que este defecto es más grande en la obra del joven cuentista, mientras que el estilista madurado se abstiene por completo de las citas de la mitología y la antigüedad clásicas en la

¹ Ob. cit. p. 233.

² «¡Adiós, Cordera! y otros cuentos», p. 101.

³ Ob. cit., págs. 118-119.

⁴ El Gallo de Sócrates, p. 154.

⁵ Páginas escogidas de «Clarín», p. 337.

mejor parte de su obra creacional, sobre todo cuando el argumento desarrollado no ofrece la oportunidad de introducir tales citas.

También las alusiones a personajes y sucesos contemporáneos de «Clarín» son frecuentísimas en su obra narrativa. Sin embargo, se limitan casi exclusivamente a los artículos de costumbres. En cuanto a las novelas cortas y los cuentos, se hallan muy raras veces y esto solamente en los del joven cuentista. Por ejemplo cita en «La mosca sabia» y en «Avecilla» a Campoamor; en «El doctor Pértinax» a Alejandro Pidal y Món; en «Mi entierro» a Sagasta; en «Zurita» a Castelar, Salmerón y Giner. Hay que advertir que la materia tratada en estas narraciones casi siempre justifica las alusiones y en su época habrán contribuído al interés del relato, pero pasado medio siglo ya no poseen la misma fuerza atractiva.

Habiendo estudiado en sus rasgos típicos el estilo de nuestro autor, dirigiremos la atención al lenguaje de las narraciones.

Subrayábamos ya que el lenguaje empleado por «Clarín» en sus narraciones cortas, vencida la influencia del naturalismo, se destaca por su sencillez y su naturalidad, por la casi completa ausencia del retoricismo decimonónico. Una característica particular de nuestro autor es que siempre procura adaptar cuidadosamente el lenguaje al ambiente en el que se desarrollan los sucesos.

«Avecilla», por ejemplo, se desarrolla en un ambiente vulgar, el protagonista es un pobre oficinista que se presenta con un lenguaje propio del ambiente y de la intención irónica del autor: «El concienzudo Avecilla terminaba la copia de una minúta conceptuosa escrita por el oficial de su mesa, y mientras limpiaba la pluma en la manga de percal inherente a su personalidad ofi-nesca, sonreía a la idea de un proyecto que desde aquella mañana tenía entre ceja y ceja»¹.

«El Señor», en cambio, trata un tema elevado, serio y también el lenguaje es culto, elevado:

¹ Pipá, p. 172.

«Cual una abeja sale al campo a hacer acopio de dulzuras para sus mieles, Juan recogía en la calle, en estas muestras generales de lo que él creía universal cariño, cosecha de buenas intenciones, de ánimo piadoso y dulce, para el secreto labrar de místicas puerilidades a que se consagraba en su casa, bien lejos de toda idea vana, de toda presunción por su hermosura». ¹

En un «Viejo verde», en cambio, cuento romántico, según dice su autor, «Clarín» emplea un vocabulario digno del romanticismo:

«Monasterio tendió el brazo, brilló la batuta en un rayo de luz verde, y al conjuro surgieron, como convocadas, de una lontananza ideal, las hadas invisibles de la armonía, las notas misteriosas, gnomos del aire, del bronce y de las cuerdas». ²

«Benedictino», al contrario, se desarrolla en un ambiente vulgar, el lenguaje familiar y popular, se adapta al argumento:

«La segunda (hija de Abel) luchaba con la edad de Cristo y se dejaba sacrificar por el vestido, que la estallaba sobre el corpachón y sobre el vientre. ¿No había tenido fama de hermosa? ¿No le habían dicho todos los pollos atrevidos e instruidos de su tiempo que ella era la mujer que dice mucho a los sentidos?» ³.

«La noche-mala del Diablo», en fin, se desarrolla en un ambiente misterioso y fantástico y también allí acierta «Clarín» en el lenguaje apropiado:

«Tal como las altas nubes abaten a veces el vuelo y vuelan sobre las montañas y descienden a beber en las aguas de los valles, al demonio le parecía que aquella noche, el cielo, el de los ángeles, se había humillado y se cernía al ras de la tierra; y las nieblas del río y las lejanías azuladas del horizonte le parecían legiones disfrazadas de querubines».

Son éstos unos pocos ejemplos que fácilmente podrían multi-

¹ Obras Selectas de «Clarín», p. 993.

² ¡Adiós, Cordera! y otros cuentos, p. 30.

³ P. 121.

plicarse. Sin embargo, bastarán para probar el acierto de «Clarín» en la elección del lenguaje apropiado a cada ocasión.

Un rasgo particular de «Clarín» es que dedica mucha atención a los nombres y apellidos que da a sus personajes literarios. El nombre de un protagonista es un factor que conjuga con los del estilo y del lenguaje, para retratar mejor y más fielmente a un ser humano. No nos referimos sólo a los estudios tipológicos en los que parece natural que el autor exprese ya por medio del nombre el carácter o la cualidad típica del protagonista. El filósofo de «La mosca sabia» se llama «Macrocéfalo»; el sastre de «De la comisión», Pespunte y el escribano de la misma narración, Litispendencia; el protagonista de «El número uno», Primitivo Protocolo; el distraído y caritativo director de biblioteca de «Para vicios», Pantaleón Bonilla; el triste poeta ultraléurico de «El poeta-buho», D. Tristán de las Catacumbas etc. etc. Es más; hasta en sus cuentos «Clarín» provee a sus protagonistas de nombres intencionados y significativos reveladores de su carácter, de su profesión, de alguna condición particular. D. Casto Avecilla, por ejemplo: el solo nombre es ya fiel retrato de su portador. D. Glauben se llama el filósofo protagonista de «Un grabado», que busca el consuelo de sus dudas en la fe de un Dios padre como imperativo categórico del dolor. María Blumengold es el nombre de la protagonista de «La rosa de oro». El nombre de Pantaleón de los Pantalones indica la profesión de mercader de tejidos de un personaje de «Doctor Sutilis». Parcerisa se apellida el pobre D. Autónomo de «La perfecta casada» que no tiene mucho de que reirse, casado que está con Serafina, un verdadero serafín. D. Pánfilo Saviaseca se llama el sabio antivital de «Doctor Angélicus», y D. Sarcófago el médico de «Novela realista». Ramón Baluarte es el nombre del crítico de «La Ronca», que ha de ser baluarte de veras para poder realizar su ideal de crítico justo y franco. Blindado se apellida un personaje de «Bustamante» «y lo estaba contra todos los ataques de la vergüenza que no conocía». El título del duque de Pergamino de «En el tren» indica ya que el personaje tiene de hombre vi-

vo y sensible lo que un papel. «Clarín» revela gran ingenio en la invención de nombres para los protagonistas de sus narraciones. Sin embargo, hay también muchísimos sin especial significación. Y está bien así, pues cualquier aplicación sistemática y sin excepción de este medio técnico decaería en manía y perdería su valor estético.

También manifiesta siempre «Clarín» una particular preocupación por el lenguaje de cada uno de sus personajes, así que se puede decir que el habla de cualquier protagonista representa otra modalidad lingüística. También en este aspecto Alas se deja guiar por el lema de la naturalidad. Quiere que sus personajes hablen tal como lo harían si existiesen de veras. Su lenguaje debe sonar tan natural y verídico como corresponde a su profesión, a su clase social, a su condición personal.

Acabamos de ver que «Clarín» dispone de un vocabulario variado y diverso. Sabe hablar como un libro de caballería cuyo vocabulario encontramos empleado en «La mosca sabia», donde la mosca cuenta sus aventuras de «caballero andante»:

«Este—le decía—fué por mi vencido, sobre el empinado Cáucaso, y aún en sus cumbres corre en torrentes la sangre del mosquito que a tus pies se postra, malferido por la poderosa lanza a que tú prestas fuerza, ¡oh mosca Mía! con dásela a mi brazo por conducto del alma que te adora y vive de tu recuerdo»¹.

Igualmente domina el vocabulario de un filósofo positivista. En «El doctor Pértinax» hace decir a éste:

«Si me he muerto, no es posible que yo sea yo, como hace media hora que vivía; y todo esto que delante tengo, como sólo puede ser ante mí, en la representación, no es, porque ya no soy; pero si no me he muerto, y sigo siendo yo, éste que fui y soy, es claro que esto que tengo delante, aunque existe en mí como representación, no es lo que mis enemigos quieren que yo crea, sino una farsa indigna tramada para asustarme»².

¹ Solos de Clarín, p. 153.

² Solos de Clarín, p. 201-202.

Acierta plenamente en la imitación del lenguaje de una provinciana necia y presumida, en «De burguesa a cortesana», donde la protagonista escribe:

«Ya sé que las de Pinto dijeron por ahí a los amigos que las de Covachuelón no iríamos a las fiestas por falta de posibles o por falta de amor a los regocijos, como dice mi Juan que se llama eso; no haga usted pizca de caso, porque ya nos hemos encargado los sombreros, de esos que parecen de hombre, que son la última moda, según dijo la modista, que es de París de Francia, como si dijéramos; porque si bien ella no nació allá ni lo vió nunca con sus propios ojos, su marido es de pura raza parisién»¹.

Maneja «Clarín» el vocabulario de los perdis populares como la jerga política. Emplea la terminología técnica de la química con tanta gracia como acierto la terminología filosófica.

«La otra fórmula era floja, insuficiente; me faltaba lo del pentóxido de fósforo, y no había pensado en la forma cristalina de la betaméthylnaftalina, y en cambio, había metido el ácido amido-sulfónico donde no toca pito. ¡Pero, señor, cómo me había yo olvidado de las propiedades cristalográficas de los dos estereoisómeros ácidos alfa-methyl beta-clorocrotónico del ácido alfadiclo-ro-sigma-dimethylsuccinio»²,

dice el sabio en «El pecado original», mientras que el filósofo Pablo Leal de «Un voto» expone sus ideas adecuadamente diciendo.

«Y, sin embargo, es una pretensión ridícula querer elevarnos por encima de los límites de nuestra pobre individualidad, y hacernos superiores a las influencias de raza, clima, civilización, nacionalidad, tiempo etc. etc., sin más fundamento que la idea de que el conocimiento realmente científico necesita, para ser, prescindir de todas las influencias históricas»³.

¹ Ob. cit., p. 346.

² El Gallo de Sócrates, p. 98.

³ Ob. cit., p. 71.

No podemos dar aquí ejemplos de todas las modalidades lingüísticas. Las citadas sirven para demostrar y probar las dotes de «Clarín». Sin embargo no queremos omitir otra advertencia. En varias narraciones «Clarín» muestra en el lenguaje de sus personajes especial afición a las palabras compuestas, que también sirven para caracterizar a los protagonistas. El músico de «Las dos cajas», por ejemplo, habla de la «filarmonitangibilidad»; a Vecilla le gustan palabras como «jurídico-administrativo», «lírico-dramático-escenográfico», «económico-alegórico-moral» etc.; Abel de «Benedictino» emplea con tanta frecuencia el mote «contencioso-administrativo» que sus hijas son apodadas como «las Contencioso-administrativas»; el Rey Baltasar crea la palabreja «político-moral-administrativo». Casi siempre tal afición en un personaje revela el anhelo de éste de impresionar a los demás, de darse tono y dignidad.

Con todo hay que advertir que en ninguno de sus personajes «Clarín» perdona frase hecha, modismo, incorrección verbal, tópico ni expresión dialectal. Aunque son necesarios para retratar más natural y fielmente a los hombres, Alas sin excepción alguna los pone en letra bastardilla, mostrando de esta manera que él, defensor de la pureza de la lengua, no está conforme.

Después de haber estudiado el concepto estético, las características del estilo y del lenguaje de nuestro autor, vamos a encuadrar los resultados en un marco más amplio, hablando en el próximo apartado de técnica de Clarín, con la que los elementos estéticos, estilísticos y lingüísticos se hallan en íntima relación:

II. LA TÉCNICA

Mencionamos ya la influencia desfavorable que ejerció el naturalismo en el primitivo «Clarín». En su técnica narrativa nuestro autor tardó algo en librarse por completo de ella. En «'Flirtación' legítima», «El Caballero de la Mesa Redonda», «Aprensiones», «La Médica» y otros pocos cuentos no renuncia a estudiar deteni-

damente—demasiado, de acuerdo con las exigencias de un cuento -- algún personaje o un ambiente, antes de anudar la verdadera trama de la narración, de manera que en un principio hasta creemos que se trata de un artículo de costumbres o un estudio tipológico.

No obstante, a partir del año 1890 más o menos, se observa un patente apartamiento de la técnica naturalista en sus cuentos y novelas cortas. Nuestro autor busca su propio camino, independientemente de toda moda reinante.

Este es el lugar conveniente para decir algo del eclecticismo clariniano. En 1887 escribió:

«El culto de la actualidad es la idolatría más ruin que ha inventado el hombre. En literatura, los que no admiran más que el género o la escuela triunfante, la tendencia que predomina, son unos miopes, que además son algo malvados»¹.

Esa misma idea la expresa en sus narraciones «El sombrero del señor cura» y «Reflejo». «Clarín» fué siempre un espíritu altamente independiente. Cuando él aceptó una idea, un procedimiento literario, no lo hizo por sujetarse a una moda, sino porque de buena fe creyó en su bondad y conveniencia. De las diversas corrientes literarias de su época aceptó lo que le pareció valer la pena, lo que le sirvió para sus propios fines. La sinceridad, su principal pasión, le hizo registrar todo nuevo movimiento literario y filosófico. Pero nunca toleró los exclusivismos. Más bien aspiró a armonizar las tendencias diferentes. Consideró tan legítima la aparición del naturalismo: «Que era una 'fórmula' legítima, a la que había que hacer sitio en el arte; pero que no era única ni acertada en sus exclusivismos, así técnicos como filosóficos, ni otra cosa que la manifestación literaria 'más oportuna' en su tiempo»², como acogió con interés la reacción idealista, lo que expresa en una «Carta a Hamlet» diciendo: «Desde ahora te lo declaro,

¹ Nueva Campaña, págs. 31-32.

² «Galdós», p. 207.

me intereso en favor, no sin reservas, del actual movimiento»¹.

«Clarín», con todo, no se inclina nunca «sin reservas» hacia una u otra tendencia. Buscó una síntesis entre el realismo y el idealismo, entre lo viejo y lo nuevo, entre lo nacional y lo extranjero. Gracias a que Leopoldo Alas no sólo era cuentista, sino también crítico, podemos basar nuestras afirmaciones en las propias palabras de él, tomadas de su obra de crítico, y no sólo en su obra creacional cuya interpretación—como la de toda obra de arte—siempre sería más o menos subjetiva.

«Clarín» buscó, como dijimos, la síntesis entre el realismo y el idealismo, las dos corrientes predominantes de su época, y lo prueban sus palabras: «Todo es legítimo en el arte, el realismo y el idealismo; pero a condición de que el primero no olvide, en lo singular que directamente copia, buscar lo propio para la expresión de lo genérico; y de que el segundo, el idealismo, lo ejemplar y perfecto que concibe, lo aplique verosímilmente a una creación individual, viva y por todos lados determinada y acabada»².

Propagó además la síntesis entre lo viejo y lo nuevo, escribiendo: «Y lo primero que hace falta para decir 'lo nuevo', es conocer bien lo viejo, penetrar su valor, saber sentirlo, y hasta amarlo, en lo que tiene de amable»³.

Por fin, buscó la síntesis entre lo nacional y lo extranjero, exclamando: «El Quijote debiera ser el 'Carmen nostrum necessarium'»⁴ por una parte y advirtiendo por otra la necesidad «del enlace que el arte nacional puede y debe tener con el de las naciones más adelantadas y dignas de atención»⁵.

Al lado de Cervantes, Luis de León, Santa Teresa, Campoamor, Pérez Galdós y otros españoles, «Clarín» admira a Shakespeare,

¹ «Siglo pasado», Madrid 1901, p. 158.

² «El Buey suelto» (Pereda), en Obras selectas de Clarín, p. 1061.

³ Páginas escogidas de Clarín. p. 159.

⁴ «Siglo pasado», p. 61.

⁵ «Galdós», p. 209.

Zola, Renán, Goethe, Heine, Turgeniev y cualquier hombre grande, sea español o extranjero, que haya influído en su espíritu. Recomienda su lectura a todos los que aspiran a decir algo nuevo y hondo.

En resumen, se puede decir que «Clarín» se destaca por la falta de un sistema prefijado e incluso fijo. Lo único sistemático que se halla tanto en su obra de crítico como en su obra creacional es su actitud de comprensión, su afán de ahondar, de hacer la debida justicia a cualquier manifestación sincera y original tanto en la vida como en la filosofía y en la literatura. Dispone del don del eclecticismo más amplio.

Todo lo anteriormente dicho sirve para comprobar la independencia de nuestro autor, la que no se manifiesta sólo en el crítico, en el filósofo, en el moralista, en el literato «Clarín» en general, sino que salta a la vista y ha de tenerse en cuenta también al valorarse la obra del cuentista «Clarín».

Subrayábamos ya que nuestro autor, aunque reconoce los méritos del naturalismo, poco a poco se independiza de la técnica narrativa casi científica, atenta más bien al aspecto exterior de las cosas, del naturalismo, que objetiva e impersonalmente iba fotografiando los ambientes, los personajes, los asuntos. «Clarín» va adoptando otra técnica personal que se podría llamar realista; y realista según la concepción muy personal de nuestro autor, para quien la realidad no se expresa sólo en las manifestaciones exteriores sino que se halla «sumergida en lo desconocido», tiene sus raíces en lo interior, cuyas condiciones hay que estudiar para comprender las manifestaciones exteriores. Realidad sólo puede haber cuando se atiende «al hombre entero con su corazón, su vida estética, sus revelaciones morales, sus tendencias de fuerza social, hereditaria».

La técnica realista en las narraciones de «Clarín» se revela, pues, en grado creciente por las descripciones exactas de los ambientes y el estudio de los protagonistas, en que atiende a su interioridad como resorte de las manifestaciones exteriores.

Antes de hablar de la técnica narrativa de «Clarín» respecto a la composición, quisiéramos estudiar su técnica en el aspecto formal.

Son diversas las formas en las cuales un autor puede presentar su narración. Una de las más frecuentes es la narración enmarcada, como tal vez podría traducirse la palabra alemana de «Rahmenerzählung», que con gran maestría fué realizada por algunos de los mejores narradores del siglo XIX, como por ejemplo Theodor Storm, C. F. Meyer, Gottfried Keller, Turgeniev y otros. Es que el argumento propiamente dicho de una narración está provisto de un marco narrativo, en el que el autor describe las condiciones o el ambiente en los cuales se narra este argumento, o bien introduce en aquel marco el relato de cómo se hallaron ciertos documentos cuya lectura o investigación representan el argumento. También suele describirse en tal marco de una narración algún suceso que ha proporcionado al narrador el conocimiento del asunto que relata después. De esta forma no hallamos sino rasgos rudimentarios en la obra clariniana. Así en «León Benavides» inventa un marco - su encuentro con el león del Congreso—para dejar la palabra después al mismo león que cuenta su historia; pero no se cierra el marco al final de la narración. Lo mismo hay que decir de «La mosca sabia», cuyo comienzo podría considerarse como marco de la historia de la mosca, que, sin embargo, no se cierra al final del cuento. «Un viejo verde» lleva un marco que ya apenas se puede llamar así, porque no contiene más que una observación personal del autor respecto al carácter del cuento. «Novela realista», por fin, ostenta indicios de un marco en la anotación en que se trata de los «apuntes de la cartera de un suicida», que bien se hubieran prestado para desarrollar una narración enmarcada. Es verdad que tal forma de presentar una narración se adapta mejor a la novela corta que al cuento, por la mayor extensión narrativa que supone. Pero, en ninguna de sus novelas cortas «Clarín» se sirve de este recurso técnico, si no se quiere juzgar como narración enmarcada a «El cura de Vericueto», considerán-

dose la primera parte y el breve final, cuyos protagonistas son el narrador e Higadillos, como marco de la historia del cura, contada a través del testamento de éste. En este caso, la forma distaría mucho de ser perfecta, por la desproporción entre el marco y la verdadera narración por una parte, y la desproporción que existe entre las dos partes del marco, por otra. Igual cosa puede decirse de «Un grabado», cuento en el que la descripción del doctor Glauben en su cátedra y en su casa y la visita del narrador, podrían pasar como marco de la historia del catedrático. También en este caso las dos partes del marco muestran sensible desproporción. Fuera de las narraciones mencionadas, «Clarín» presenta todos sus cuentos y novelas cortas directamente.

La forma epistolar que también se aplica a las narraciones breves—como también a las novelas—se halla en cuatro obras de Clarín: «De burguesa a cortesana», «De burguesa a burguesa», «El filósofo y la 'vengadora'» y «Un repatriado». Pero allí apenas hay acontecimientos; se trata de estudios psicológicos y filosóficos. Sin embargo, se sirve «Clarín» varias veces de las copias de párrafos tomados de algún diario u otro documento personal como recurso técnico para abreviar las explicaciones o presentar con más veracidad y autenticidad las reacciones y sentimientos de un protagonista; así en «Bustamante», «Superchería», «La médica», «Doctor Angélicus», «Doctor Sutilis» y «Novela realista».

La forma dialogada la muestran: «Nuevo Contrato», «La contribución» y gran parte de «En el tren».

A parte de estas pocas excepciones, «Clarín» da a sus narraciones breves la forma más usual de la narración directa. Entre ellas se hallan algunas narradas en primera persona, cual si el mismo narrador hubiese presenciado los acontecimientos; así en «Mi entierro», «El hombre de los estrenos», «Yernocracia», «Centauro», «Cristales». En «El sombrero del señor cura», «Reflejo», «El poeta-buho» y «Versos de un loco», el autor se identifica abiertamente con el narrador. Frente a este procedimiento hay que destacar que en las narraciones que indudablemente encierran personales expe-

riencias espirituales e íntimas de «Clarín», éste se esconde tras un protagonista, contando el argumento en tercera persona; así en «Cambio de luz», «El frío del Papa», «Viaje redondo» y «Un voto». Además en «Un grabado» y «Un repatriado», el yo de la narración no se deja identificar con el autor, mientras que precisamente los respectivos protagonistas principales, el doctor Glauben y el amigo emigrante, reflejan fielmente la espiritualidad de «Clarín».

En resumen, Leopoldo Alas desarrolló la mayoría de sus cuentos y novelas cortas contando el argumento en tercera persona.

Mucho más interesante que el estudio de la forma exterior de las narraciones clarinianas resulta el de su estructura interna. Con ello volvemos la atención a la técnica de la composición, cuyos elementos y recursos maneja «Clarín» con variedad, habilidad y características muy personales.

Los comienzos de las narraciones breves de «Clarín» ofrecen interesante material para sacar conclusiones respecto a su técnica narrativa. Le interesa comenzar sus narraciones con una exposición o prólogo que muestran al protagonista en perspectiva ideal, quiero decir, en un ambiente revelador de su carácter, su vida o sus obras, mejor dicho: de aquellos aspectos de su carácter, su vida o sus obras que forman la base de la narración. Tal procedimiento se observa al comienzo de muchísimas narraciones: Zurita, el filósofo krausista malogrado, se nos presenta en cátedra; Juan de Dios, cuya vida es determinada por su amor a Dios y a su madre, es introducido durante una de las frecuentes visitas que de niño hace con su madre a la iglesia (*El Señor*); Fernando Vidal (*Un jornalero*), al comienzo del cuento, sale de la biblioteca, cuya defensa le lleva a la muerte; Chiripa, el despreciado mozo de cordel sin trabajo, huye de un chubasco sin encontrar refugio, lo que le lleva a una iglesia, donde se realiza su conversión (*La conversión de Chiripa*); a AVECILLA, pobre oficinista, le encontramos en su oficina; el poeta Miranda de *El Sustituto* al comenzar la narración «canta a la patria»; la Reina Margarita se

nos presenta durante un ensayo, en el rincón de un teatro, mientras que la coqueta Cristina está sentada en su tocador (*Un documento*). Fácilmente podrían multiplicarse los ejemplos.

Sin embargo, no todos los comienzos de las narraciones clarinianas presentan al protagonista en perspectiva ideal. Otras empiezan con una breve descripción del protagonista en su aspecto exterior o de sus condiciones de vida; así «El Rana», «Benedictino», «La rosa de oro», «Un grabado», «Doctor Angélicus», «El Rey Baltasar» y otros varios.

A otro grupo de narraciones les da «Clarín» por su sólo comienzo lo que llamaremos la «perspectiva del interés», quiero decir: que la primera frase, llena de excitación dramática, nos entera de algún suceso que ha llegado ya a su apogeo sin que conozcamos los antecedentes, lo que despierta de un golpe el interés del lector, ávido de saber lo que ha pasado antes y lo que pasará después; así en «El pecado original» que empieza: «Ya iban a darle garrote, cuando quería hablar»; o en «Un voto», cuyas primeras frases son: «El drama se hundía. Ya era indudable» y también en «El doctor Pértinax», que se inicia con las palabras: «El sacerdote se retiraba mohíno; Mónica, la vieja impertinente y beata, quedaba sola junto al lecho de muerte». Además «La Trampa» comienza de tal manera, diciendo el autor: «¿Convenía o no la carretera? Por de pronto era una novedad y ya tenía ese inconveniente». También el poema burlesco que comienza la novela corta «El cura de Vericueto» sirve a la perspectiva del interés.

Por fin hay que mencionar otro tipo de comienzos. Es el grupo de narraciones que se inician con la descripción del ambiente en el que se desarrollan después los acontecimientos. De esta manera son ejemplo: «El entierro de la Sardina», «Tirso de Molina», «El dúo de la tos», «El Torso», «Viaje redondo», «Dos sabios» y otras.

Como vemos, para comenzar una narración, «Clarín» muestra bastante variedad en la técnica narrativa. La manera de contar los antecedentes del argumento de un cuento o una novela corta, de-

pende en alto grado del comienzo de la narración. En las que se inician con la perspectiva del interés, la exposición de los antecedentes suele seguir inmediatamente a las primeras frases, lo mismo que en las narraciones que empiezan con la descripción del protagonista. En las demás, nuestro autor suele exponer primero los antecedentes hasta alcanzar el presente de la narración, cuando empieza la acción.

Para el desenvolvimiento del argumento es de suma importancia el tempo de la narración. «Clarín» suele acelerar el tempo de la narración sólo en una ocasión: cuando hay que salvar grandes distancias temporales y él no quiere interrumpir el relato, reanudándolo con la narración del estado de cosas varios meses o años después; por ejemplo, en «El entierro de la Sardina», «Benedictino», «Las dos cajas», «Manín de Pepa José» y otros. En contra de lo que podría esperarse, no acelera el tempo de la narración al acercarse ésta a su apogeo, cuando describe algún suceso dramático. Muy al contrario, suele emplear un tempo bastante lento, sin que por ello los sucesos pierdan algo de su dramatismo. Pensamos en «El Señor», donde el autor se detiene bastante en el camino de Juan de Dios a la casa de Rosario, desarrollando gradual y no rápidamente el dramatismo de la situación; o también en «Manín de Pepa José», donde el tempo de la narración se vuelve acentuadamente lento al acercarse el apogeo del drama: la borrachera de Manín durante la comida funeral; lo mismo pasa en «Doña Berta», en «Avecilla», en «La Ronca» y en otras muchas de sus mejores narraciones. Tal lentitud narrativa, que fácilmente destruiría cualquier tensión dramática en manos de otro autor, está en íntima relación con su manera de concebir sus narraciones breves. Es que «Clarín» no estima de principal interés la invención de sucesos dramáticos e inauditos, no se fija tanto en la peripecia que narra, sino más bien en la visión del personaje que experimenta tal suceso, dedicando su mayor atención a la reconstrucción del proceso psicológico determinante de la peripecia. A este proceso psicológico sabe imprimir tanto interés, tanto dramatismo íntimo, gra-

dualmente llevado a su punto culminante, que el tempo lento de la narración no destruye la tensión dramática, sino que la aumenta e intensifica cada vez más. Esta técnica — feliz síntesis de algunos elementos de la técnica naturalista y de la técnica de las novelas psicológicas de su época —, hace juego con el propósito de «Clarín» de estudiar el 'hombre interior', y contribuye a que su obra se conserve tan viva y actual en nuestros días, a que las narraciones clarinianas respondan tan perfectamente a la sensibilidad actual, pues lo que más suele envejecer en una narración son las peripecias, mientras que la interioridad de los hombres siempre queda actual en cualquier momento, en toda época.

Otra modalidad narrativa se realiza por «Clarín», precisamente en algunos de sus mejores cuentos. En general, la descripción suele reservarse a la exposición de un argumento y a veces además los finales muestran carácter descriptivo, mientras que en la parte central, el desenvolvimiento de un argumento, predomina la narración. Frente a esta usual división ternaria, entre los cuentos de «Clarín» observamos algunos divididos en cuatro partes, alternando la descripción y la narración, o bien la exposición y la acción, respectivamente. Dicha forma se halla realizada en «Benedictino», «El Rana», y «La Ronca», mostrando los párrafos armonioso equilibrio entre sí.

Los finales de las narraciones clarinianas muestran tanta variedad como los comienzos. Una de las modalidades, sin embargo, que a nuestro autor le parece gustar más, es el final brusco, duro y acre como lo vemos en «Pipá» (seguido el final duro por una posdata), «Un jornalero», «En el tren», «El Rey Baltasar», «Boroña» y algunas más. Estos finales dejan en el lector la impresión de una pesadilla. Desearía leer algunas palabras más, para aliviarse de tal sensación. Con todo el autor por medio de este recurso técnico alcanza el efecto que quiere: el de un choque brusco que obliga al lector a pensar en lo leído aún después de haber terminado la lectura. «Clarín» suele terminar sus narraciones de modo brusco y duro preferentemente cuando el argumento tiende a lla-

mar la atención sobre una de las heridas tan graves que suele causar a un hombre la incomprensión, el desamor, la indiferencia de los demás.

Frente a los finales duros y acres, observamos otra modalidad en las narraciones de «Clarín». Algunas de éstas suelen terminar con unas frases objetivas, descriptivas que permiten al lector que restablezca su equilibrio mental, que la tensión dramática de un argumento decrezca poco a poco hasta volver a la normalidad. Observamos este procedimiento del autor en «Doña Berta», «Superchería», «El dúo de la tos», «La trampa» y otros muchos cuentos y novelas cortas.

Otro grupo de narraciones se termina de modo muy peculiar. Dejamos mencionado ya que a «Clarín» le gustan las posdatas, que sobre todo añade a sus primeros cuentos, es decir a casi todos los recogidos en el tomo «Pipá» y a «Doctor Angélicus». En las narraciones posteriores no observamos este recurso técnico que cumple varias funciones. En algunos casos se entera el lector por medio de la posdata de algún suceso ocurrido algunos años después de los relatados en la narración; así en «Pipá», «Amor' é furbo», «Avecilla» y «Zurita». En los dos primeros, la posdata encierra un fuerte efecto de contraste, que echa una luz significativa e irónica sobre los sucesos de la anterior narración. En los dos últimos, la posdata acentúa el carácter de hombre frustrado y ridículo del protagonista. En otros casos, «Clarín» en las posdatas da una como sucinta interpretación personal del argumento narrado anteriormente; así en «Un documento», «El hombre de los estrenos» y «Doctor Angélicus».

Por fin hay que señalar otra modalidad: en este caso «Clarín» moraliza abiertamente al terminar los cuentos; así en «Doctor Sutilis», «El pecado original», «El Sustituto», «En la droguería» y «El sobrero del señor cura».

Nos queda por hablar de algunas cuestiones técnicas particulares que son típicas del arte de composición de nuestro autor,

porque la solución que les da «Clarín» revela mejor las características de sus narraciones.

La manera de presentar los personajes en sus novelas cortas y sus cuentos es de gran importancia. Queda mencionado ya que nuestro autor en sus narraciones no se fija tanto en los sucesos que ocurren, sino más bien en el proceso psicológico de algún protagonista, determinante de este suceso. A lo largo de nuestro análisis de las narraciones clarinianas subrayamos ya la atención que dedica el autor al análisis psicológico de sus personajes. Veremos más tarde, al hablar de la temática, que siempre el hombre y nunca los sucesos están en el primer lugar. Estos dos factores se conjugan cuando el autor presenta a sus protagonistas. Aquí se indica otro de los admirables anticipos a la literatura moderna. Como advirtió M. Baquero Goyanes, hablando de la novela «La Regenta»¹, «Clarín» al presentar sus personajes emplea un perspectivismo psicológico, característico de la novela contemporánea; afirmación que probó el conferenciante citando ejemplos de la «Forsyte Saga» de Galsworthy, «Pan» de Knut Hamsun y «Climas» de André Maurois. ¿En qué consiste este perspectivismo psicológico?

En las novelas clarinianas los personajes suelen ser distintos según el ángulo desde el que se los contemple, ángulo que suele ser otro personaje de la novela. En sus novelas cortas y cuentos, «Clarín» maneja también este perspectivismo psicológico al presentar sus personajes, aunque con regularidad variable. Hay, sin embargo, bastantes ejemplos para demostrar tal procedimiento.

En «Superchería», el lector conoce a Caterina Porena desde la perspectiva de su hijo Tomasuccio, luego de la perspectiva de otro protagonista, Nicolás Serrano. Es decir que la vemos con los

¹ «La técnica narrativa de Clarín», conferencia pronunciada el 16 de diciembre de 1952 con ocasión de un ciclo de conferencias dedicado a «Clarín» por la Universidad de Oviedo, con motivo del primer centenario del nacimiento del escritor.

ojos de otros dos personajes de la novela corta antes de que la contemplemos directamente por medio de la descripción que de ella hace el autor.

En «Las dos cajas», el subteniente por una parte, y Ventura y doña Carmen por otra están encargados de hacérsenos ver mutuamente, revelando así mejor lo que significan el uno para el otro.

En «Doctor Angélicus» el protagonista es presentado por medio de unas consideraciones de su mujer acerca de él.

En «Novela realista» no hay otra perspectiva de doña Paz que la del señor X. Y a don Restituto, su marido, le vemos también sólo desde el ángulo de la descripción que contiene el diario de doña Paz y los apuntes del señor X.

El cura de Vericuelo se ve primero con los ojos del burlón de Higadillos, y la familia de D. Casto AVECILLA se nos presenta vista por los ojos del marido y padre. La señora de Carrasco de «Rivales» está vista por los ojos de Víctor Cano antes de que el mismo autor la contemple directamente e igual cosa pasa con el protagonista de «Un Viejo verde», a quien conocemos desde la perspectiva de Elisa Rojas. Las tres muchachas de «Benedictino» se presentan tal como las ve su padre, y María Blumengold de «La rosa de oro» está introducida por el jardinero Bernardino.

Fácilmente podrían citarse más ejemplos, aunque hay también muchas narraciones en las que Clarín renuncia al perspectivismo psicológico.

¿Qué efectos tiene este recurso técnico, tan hábilmente manejado por nuestro autor? Con su empleo Clarín se aleja de la técnica realista, objetiva de otras narraciones, adoptando una actitud subjetiva. De esta manera se presentan los personajes, no en su realidad objetiva, que podría pintar muy bien el autor debido a la «omnisciencia épica» de la que dispone un narrador. En cambio, Clarín escoge una perspectiva limitada, la de un personaje de la narración cuya impresión subjetiva nos presenta otro personaje. Con ello parece perseguir dos finalidades: por una parte los personajes vistos en perspectiva psicológica alcanzan mayor reali-

dad y verosimilitud humanas a los ojos del lector; por otra, salta a la vista más claramente el papel que juega tal personaje para el otro por el que está presentado.

Semejante procedimiento observamos en las descripciones del paisaje, que repetidas veces también está tratado de manera perspectivística. «Clarín» nunca abusa de las descripciones para pintar un paisaje. Pero cuando lo describe, nunca es mera decoración, sino, al contrario, muchas veces se convierte en como otro protagonista del argumento que ejerce la función de otro ser humano, presentando a un protagonista desde una perspectiva psicológica. De esta manera el paisaje adquiere valores psicológicos y hasta simbólicos. En pocas narraciones «Clarín» introduce la descripción de un paisaje. Su empleo se reduce casi a los cuentos de ambiente rural: «Doña Berta», «¡Adiós, Cordera!», «Boroña» y «El cura de Vericueto». Podrían citarse también: «Superchería», «El caballero de la Mesa Redonda», «Manín de Pepa José», «El Quin», «La Trampa» y «Tirso de Molina». Vamos a ver qué función, qué valor tiene en las diferentes narraciones la descripción del paisaje.

En «Doña Berta» el «escondite verde y silencioso de Susacasa» es fiel reflejo del alma de la protagonista, su vida tranquila y solitaria y sigue siéndolo a lo largo de toda la narración. El bosque otoñal de Susacasa expresa mejor que todas las palabras el estado de alma de doña Berta, perdida en recuerdos de su juventud que no se llevaron a la práctica y ahora que ha alcanzado el otoño de su vida, es tarde para realizar. El hastío, el ruido, la excitación del tráfico madrileños, a su vez, son reflejo ejemplar de la excitación nerviosa, del sentimiento de desorientación, de extravío de la vieja doña Berta, arrancada de su rincón solitario de Susacasa.

En «¡Adiós, Cordera!» el prao Somonte, cruzado por los palos del telégrafo y al lado de la vía férrea, alcanza valor simbólico, representando el prado la vida sosegada y pacífica de los niños y la vaca abuela, vida en la que gradualmente irrumpe la hostilidad del mundo: los palos del telégrafo y el tren.

En «Boroña» la descripción del paisaje crea la deseada atmósfera de felicidad melancólica que corresponde al estado del alma del indiano que finalmente regresa y vuelve a ver al mismo paisaje invariado, pero, a pesar de ello, no el mismo de antes, porque lo ve con otros ojos; ya no desde la perspectiva de niño alegre y contento, sino desde la del hombre rico pero gastado y enfermo.

En «Superchería», la tierra de Avila que recorre el tren durante una noche estrellada, expresa el estado del alma de Nicolás Serrano.

En resumen: el paisaje siempre está en íntima relación con los seres humanos que pasan por él, como reflejo o símbolo del estado anímico de ellos y nunca como mero decorado, como bastidores de la escena.

El empleo del diálogo también cumple en la mayoría de los casos la misma función que la manera perspectivística que observamos en las descripciones del paisaje y la presentación de los personajes. El diálogo está en función de la verosimilitud, de la realidad humana de los personajes o también es símbolo de un drama humano que revela el argumento de una narración. Esta última función se observa mejor en «Un viejo verde», «Boroña» y «¡Adiós, Cordera!». Son éstos los cuentos en los que «Clarín» alcanza la mayor precisión emotiva en el empleo del diálogo. «Ahí tenéis lo que se llama... un viejo verde» son las únicas palabras habladas directamente por la protagonista de «Un viejo verde» y encierran en una frase todo el drama de la narración. En «Boroña» las palabras: «Madre, dame boroña», repetidas varias veces, tienen valor simbólico de la lucha dramática del protagonista por recuperar la juventud, la salud, la felicidad perdidas. E igualmente las casi únicas palabras habladas directamente en «¡Adiós, Cordera!» son las de aquel significativo y conmovedor adiós.

Por otra parte, dijimos, el diálogo sirve a la verosimilitud y realidad humanas de los personajes y con ello cumple la misma función que el perspectivismo psicológico en la presentación de los protagonistas. Al estudiar el lenguaje de «Clarín» hicimos men-

ción de la atención que éste dedicó al lenguaje de sus personajes literarios. A todos les hace hablar tal como corresponde a su condición personal, su clase social, su educación o su profesión. De esta manera resultan más reales, más vivos, más humanos.

Muy significativo suele ser para la técnica narrativa de un autor la fijación temporal de los sucesos que relata en una de sus narraciones. En las de «Clarín» nunca tropezamos con una fecha exacta. A pesar de ello resulta interesante el estudio de esta cuestión.

Solamente en «Vario» indica el autor una fecha más o menos precisa, diciendo que «Vario» emprende su viaje algunos años después de la muerte de Virgilio. En otra ocasión alude él mismo en una nota al anacronismo de algunos sucesos narrados: en «La rosa de oro» indica que hay un anacronismo voluntario en su alusión a los husitas y a Santa Francisca Romana, lo mismo que en el Papa que muestra rasgos de Martín V y otros de Eugenio VI, ambos anteriores a León X, que en el cuento debe haber vivido mucho antes.

«Amor' é furbo» se desarrolla en «la época en que el drama lírico, generalmente clásico o bucólico, hacia las delicias de la grandeza romana».

En otras narraciones «Clarín» indica una fecha más o menos vaga y por lo visto lo hace para despertar en el lector la conciencia de la situación política que tiene importancia para el argumento. Así en «¡Adiós, Cordera!» alude a la guerra carlista; en «La Contribución» y «El Rana», a la guerra de Cuba y en «El Sustituto» y «D. Patricio o el premio gordo en Melilla», a la guerra de Africa.

Fuera de estas indicaciones de la época en la cual se desarrollan los sucesos de una narración, «Clarín» introduce de vez en cuando la alusión a una fecha, sea un día o un mes, que por asociación de ideas contribuye a crear la atmósfera deseada. En «El frío del Papa» y «El Rey Baltasar» se trata del día de Reyes, que en un español debe de despertar sentimiento semejante

al que la palabra «Weihnachten» despierta en un alemán, es decir que cualquier lector está dispuesto ante esta fecha a volverse niño en su imaginación, a creer en milagros, a sentir piedad y devoción. En los dos cuentos indicados, estos sentimientos contribuyen a que el lector se deje impresionar más hondamente por los sucesos del argumento.

Sin embargo, en general, las narraciones clarinianas podrían desarrollarse en cualquier año o época. Y no esperamos otra cosa en un cuento, a no ser que se trate de un cuento histórico.

A continuación quisiéramos ocuparnos brevemente del reproche de inverosimilitud que se hace a nuestro autor. Azorín, gran admirador de Leopoldo Alas, es el primero en asegurar que «todo cuento de «Clarín» se desenvuelve absurda, inverosímilmente. Pero «Clarín» salta por encima de tal absurdidad y tal inverosimilitud para llegar a su idea, a su lección moral o psicológica».¹

Opinión ésta que hicieron suya también otros críticos de la obra clariniana. A ella quisiéramos enfrentar lo que dijimos antes de la preocupación de «Clarín» porque sus personajes fuesen auténticos, lo que acabamos de decir de su manera de presentar los personajes para que resulten reales, verosímiles, naturales. Y lo mismo se observa en cuanto a los sucesos narrados en los cuentos y las novelas cortas. No hay que aplicar un criterio demasiado estrecho y rígido. Cuando alguna cosa, algún suceso o alguna vicisitud de una narración parecen inverosímiles, habría que pensar primero, si nuestro autor no tiene razón, cuando en «Doña Berta», con ocasión del encuentro entre la anciana y el pintor hace pensar a éste: «Estas cosas no caben en la pintura; además, por lo que tienen de 'casuales', de inverosímiles, tampoco caben en la poesía: no ca-

¹ «El paisaje de España visto por los españoles», Madrid, 1923, p. 69; y expresado con semejantes palabras en Páginas escogidas de «Clarín». Selección y comentarios de Azorín, Madrid, 1917, p. 17.

ben más que en el mundo... y en los corazones que saben sentir-las.»¹

En otro lugar repite «Clarín» su opinión acerca de lo que es verosímil. En «Superchería», narración llena de 'casualidades', hace decir a Serrano: «Todo esto en un cuento parecería inverosímil», y Caterina le contesta: «Pero todo es verdad: luego fué 'posible'.»²

Semejante sensación expresamos cuando ante algún suceso inesperado, extraordinario que experimentamos, solemos decir: «Igual que en una novela», olvidándonos de otro dicho popular, que como todos ellos encierra un grano de innegable verdad: «La vida es la mejor novelista». Lo que deseamos decir es que no se debería tachar de inverosímil ningún suceso de una narración porque nosotros mismos no hayamos experimentado aún tal cosa. Claro que hay entre las narraciones de «Clarín» algunas que son de veras fantásticas, imposibles en absoluto. Pero en tales casos suele él mismo indicar este carácter del cuento, subtitulándolo como «Discurso de un loco» (Mi entierro) o bien «Fantasía» (Tirso de Molina). En «Un grabado» hace advertir al doctor Glauben que él es un «caso para los amigos de la patología psicológica» y de esta manera el autor de antemano se defiende contra el reproche de inverosimilitud. Con todo, creemos exagerada la afirmación de A. González Blanco que escribe referente a «Un grabado»: «Y un caso es en verdad, bien patológico; que un hombre de ciencia, por ver un grabado en una revista inglesa, de tres niños abandonados, sin padre, llegue hasta formarse una teodicea...»³

Como dice «Clarín»: «Estas cosas no caben más que en el mundo... y en los corazones que saben sentir-las».

Importante papel juega, respecto al aspecto verosímil de los sucesos de una narración, la motivación, con la cual el autor sabe prepararlos. Y este recurso técnico es empleado tan acertadamen-

¹ «Doña Berta, Cuervo, Superchería», p. 42.

² Ob. cit. p. 204.

³ Leopoldo Alas «Clarín». Estudio crítico de sus obras, p. 39.

te por «Clarín» como los demás. En ninguna de sus narraciones breves un suceso, una acción, resulta ser desconcertante, imposible por ilógica. Aunque nos hallemos más de una vez ante un giro inesperado que toma un acontecer, al pensarlo bien, siempre nos convencemos de que no podía ser de otra manera. Siempre están perfectamente motivados y preparados los sucesos o las actitudes de algún personaje. Los efectos, los resultados que se producen, concuerdan felizmente con el carácter del personaje determinante de ellos o con el aspecto de un suceso que está en íntima relación con otro. Para no hacernos demasiado largos escogemos sólo cuatro ejemplos de entre los muchísimos que se podrían citar; a través de los cuentos «Benedictino», «¡Adiós, Cordera!», «La Ronca» y de la novela corta «Doña Berta» trataremos de demostrar el arte de la motivación que «Clarín» emplea como uno de los recursos de su técnica narrativa.

En «Benedictino», el viejo solterón de Caín delinque con la hija, soltera también, de su difunto amigo Abel. El suceso en sí choca, desconcierta al lector, que quisiera exclamar: esto es imposible, es inverosímil, ante la actitud que toma Caín después, ya que este no se arrepiente, no se desespera, no piensa en buscar una salida sino que sonríe «entre satisfecho y disgustado». El cuento termina:

«Y el último pensamiento de Caín al dormirse ya no fué para la 'menor' de las 'Contenciosas' ni para el benedictino de Abel, ni para el propio remordimiento. Fué para los socios viejos del Casino, que le llamaban 'platónico': ¡él, 'platónico'!»¹

Sin embargo, esta actitud al parecer inverosímil, deja de serlo si nos fijamos en el carácter de Caín tal como lo pinta «Clarín» a lo largo de la narración. A principios del cuento leemos:

«Caín quería a las personas para sí, y, si cabía, para reirse de las debilidades ajenas, sobre todo si eran ridículas o a él se lo parecían».²

¹ «¡Adiós, Cordera!» y otros cuentos, p. 128.

² Ob. cit. págs. 116-117.

A la mujer de Abel, Caín la tiene por su natural enemigo; ¿por qué?:

«Ahora tenía él mismo, Caín, que guardar su ropa y llevar la cuenta de la lavandera, y si quería pitillos y cerillas tenía que comprarlos muchas veces, pues Abel no estaba a mano en las horas de mayor urgencia»¹.

Después de la muerte de Abel, el autor llama ya por su nombre el rasgo más típico del carácter de Caín. Las tres hermanas han quedado huérfanas y Caín les «había socorrido con la cortedad propia de su peculio y de su egoísmo»; «se olvidó de las chicas como de todo lo que le molestaba», pues «¿quién piensa en la desgracia ajena si quiere ser feliz y conservarse?»² Un hombre así no puede reaccionar de otra manera que la arriba descrita. El egoísmo, la voluntad de olvidar todo lo que molesta y de conservarse feliz, es lo primero y lo único importante para Caín; allí no caben arrepentimiento ni deseo de ayudar a quien ha sufrido una desgracia por culpa de él. Ya resulta comprensible su sonrisa «entre satisfecha y disgustada» y toda su repugnante reacción ante los hechos está perfectamente preparada y motivada.

El segundo ejemplo lo tomamos de «¡Adiós, Cordera!» Dejamos mencionado ya el papel funesto que juegan en el cuento los palos del telégrafo y el camino de hierro. También este papel está maravillosamente elaborado.

En un principio, el palo del telégrafo «representaba para Rosa y Pinín el ancho mundo desconocido, misterioso, *temible*, eternamente ignorado»³, pero aún no unen a esta impresión la idea de peligro inminente y personal para ellos mismos. Pinín se divierte abrazándose al leño y trepando hasta cerca de los alambres; Rosa «más enamorada de lo desconocido, se contentaba con arrimar el oído al palo del telégrafo»⁴, cuyas vibraciones para ella son los

¹ Ob. cit. p. 118.

² Ob. cit. p. 126.

³ Ob. cit. p. 9.

⁴ Ob. cit. p. 9.

papeles, las cartas que se escriben por los hilos. También la novedad del ferrocarril se convierte después de la primera excitación en «recreo pacífico, suave, renovado varias veces al día»¹. Sólo la vaca Cordera sigue sintiendo antipatía y desconfianza contra el tren. Pero cuando, por fin, no hay otro remedio ya que vender la vaca, cambian las cosas. Rosa y Pinín desolados, «miraban con rencor los trenes que pasaban, los alambres del telégrafo. Era aquel mundo desconocido, tan lejos de ellos por un lado y por otro, el que les llevaba su 'Cordera'»². Y finalmente, cuando el tren se lleva también a Pinín a la guerra carlista, el papel del tren y del telégrafo se muestra con última claridad: «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»³.

Es uno de los ejemplos de cómo «Clarín» sabe indicar un motivo a principios de una narración, elaborando gradualmente su función respecto del argumento, hasta convertirlo en verdadero símbolo.

En «Doña Berta» tendremos ocasión de observar cómo nuestro autor sabe motivar una acción inesperada, una resolución extraña, por la hábil combinación de sucesos que hace verosímil que se produzca tal efecto. De la Berta de Rondaliego que al principio está pintada como parte integrante del rincón tranquilo, aislado, pacífico de Susacasa nunca podría imaginarse el lector que, vieja ya, con mil achaques, no habiendo salido nunca de su rincón, se resolviera un día a partir para Madrid, a lanzarse al mundo desconocido sólo para buscar un retrato de su hijo que apenas había conocido. Sin embargo, Doña Berta lleva a cabo esta hazaña y aunque la resolución la tome inesperada y súbitamente, no parece imposible ni increíble porque el autor prepara bien este

¹ Ob. cit. p., 11.

² Ob. cit. p. 16.

³ Ob. cit. p. 19.

cambio del carácter de doña Berta, que durante toda una vida se había contentado con lo que sus hermanos habían mandado, que no se había opuesto nunca contra su destino. «Clarín» combina algunos sucesos, algunos efectos, algunos impulsos que no sólo hacen verosímil sino hasta necesaria la inusitada actividad y firmeza heroica de la anciana. Aparece el pintor famoso que está en busca de nuevos asuntos y motivos. Doña Berta por primera vez cuenta a un hombre su historia. Esta tiene alguna semejanza con otra de un amigo del pintor. En casa éste reconoce ante un retrato de la joven Berta el parecido entre ella y su amigo. La anciana se convence de que sólo puede tratarse de su hijo, a la vez que está segura ahora por las afirmaciones del pintor de que su capitán no ha sido infiel, por lo cual opina que tiene derecho éste a pedirle a ella cuentas respecto a su hijo. El pintor a quien solicita ayuda para obtener lo único que le ha quedado de este hijo—el retrato de él—no contesta. Su hijo ha dejado una deuda. Todo ello la empuja a la resolución decisiva. Quiere el retrato de su hijo. ¿A dónde ir a buscarlo si no a la corte? Quiere dejar sin mancha el recuerdo de su hijo muerto pagando su deuda. ¿Cómo obtener el dinero necesario sino vendiendo Susacasa? La pesadilla que toda su vida le había impedido tomar una resolución enérgica, luchar por su derecho: la duda en la fidelidad y sinceridad de su amante, queda desvanecida. Y resulta completamente plausible, perfectamente motivado el cambio inesperado que se produce en la actividad de la anciana.

También en «La Ronca» los sucesos se motivan cuidadosamente. Ante los elogios y la actitud afirmativa y favorable que el crítico Baluarte muestra frente a los méritos y éxitos de Juana González, «La Ronca», el lector esperaría que el crítico la escogiese a ella también para formar parte de una compañía que ha de representar a España en un certamen de teatro en el extranjero. ¿No ha admirado siempre a la actriz? ¿No ha alabado siempre sus dotes, su trabajo en las tablas? Pero Baluarte no la escoge. Quedamos desconcertados en el primer momento. Sin embargo, pensándolo bien,

observamos que la actitud del crítico no es ilógica, sino motivada perfectamente. Desde el principio el autor pinta a Baluarte como un crítico que ejerce su oficio «con toda la honradez escrupulosa que requiere»¹. Su lema es «no escandalizar jamás, no mentir jamás, no engañarse ni engañar a los demás.»² El lector que conoce la admiración de Baluarte frente a los valores personales de la Ronca y que sabe que ésta ama en secreto al crítico, se inclina hacia una solución sentimental y feliz de la cuestión. Baluarte, sin embargo, fiel a su lema de la absoluta sinceridad, se da cuenta de que para el empeño de que se trata no es a propósito el talento de Juana y lo dice «sin miedo, tranquilo, sin vacilar, como si en el mundo no hubiera más que una balanza y una espada y no hubiera corazones, ni amor propio, ni nervios de artista.»³ La actitud impassible y severa del crítico no puede ser otra, queda preparada y motivada ejemplarmente. Además hay una concesión para la inclinación sentimental del lector; pues, años más tarde, el ideal de la absoluta sinceridad no lo ha abandonado el crítico, pero, por lo menos suspiraba: «¡El demonio del 'sacerdocio'!»⁴ al reconocer que la Ronca ha sido la única mujer que le amaba como él quería.

Terminamos con estas consideraciones acerca de la motivación en las narraciones de «Clarín» el estudio de su técnica narrativa para entrar ahora en el estudio de su temática.

KATHERINE REISS

Universidad de Heidelberg.

¹ Ob. cit. p. 131.

² Ob. cit. p. 132.

³ Ob. cit. p. 137.

⁴ Ob. cit. p. 138.