



Maria Rosso Gallo

El mundo de «Doña Berta» de «Clarín»

de El narrador y el personaje. En el mundo de Leopoldo Alas «Clarín», Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001, pp. 142-157.

Definida nouvelle por el autor, Doña Berta se publicó en 18911 (el mismo año que Su único hijo) y refleja esencialmente las «tres notas básicas» que Oleza (1988: 431-2) destaca en «esa nueva novela que se vislumbra como respuesta a las corrientes neoidealistas», es decir, «el sentimentalismo» (en el sentido de «mayor expresión de la vida del sentimiento», como escribe Clarín en La novela novelesca), «la poesía y la psicología». En Doña Berta, el narrador mantiene su omnisciencia, capaz de penetrar en el mundo interior de los personajes y de ofrecer detalles que ellos no pueden captar desde su perspectiva limitada, permitiéndose de vez en cuando algún comentario irónico o humorístico, pero sin llegar nunca a la deformación caricaturesca ni al sarcasmo, ingredientes fundamentales de las dos novelas y de muchos relatos; prevalece, en cambio, el lirismo, a través del cual la voz narrativa, atenta a representar los matices de las sensaciones, se acerca a la protagonista con una actitud compasiva. Dividida en once capitulitos, la narración se reparte estructural y conceptualmente en dos bloques narrativos principales (caps. I-VII y

VIII-XI) que coinciden con la antítesis espacial campo/ciudad² y con el paso de la protagonista de la inanimación a la acción. En el nivel de la trama, pueden distinguirse las siguientes unidades:

a) Presentación del mundo de doña Berta (caps. I-II)

El narrador introduce al lector en ese «lugar en el Norte de España», encerrado en sí mismo e incontaminado, y lo presenta estrechamente vinculado a la personalidad de la protagonista, que va caracterizándose como una mujer ya anciana, sorda, «pobre, pero limpia» que «mezcla y confunde en sus adentros la idea de limpieza y la de soledad, de aislamiento» (ed. Ezama 1997: 167-8), vive una vida rutinaria rodeada por unas pocas personas y contempla con cariño al paisaje circundante, como si fuera un ser animado³. Los detalles toponímicos (en contraste con los elementos arquetípicos, sin nombre, como el río y el gato⁴) evocan un espacio concreto del mundo real, un rincón asturiano, donde doña Berta representa una aristocracia en decadencia, hostil a la invasión de la plebe, «la chusma» que deja cicatrices y manchas infames en la hierba del Aren, cuando «los Rondaliegos de antaño [...] no se dejaban manchar el linaje ni los prados» (p. 169)⁵. Miembro de un mundo que está desapareciendo, doña Berta, que ignora la historia y «tiene caprichosas nociones geográficas», considera todo lo de fuera como un enemigo, simbolizado por la idea de «romanos y moros» que no «pisaron jamás la hierba del Aren» (ibid.).

b) El pasado de doña Berta (caps. III-IV)

Tras el conjunto de escenas iterativas que representan el punto de equilibrio "actual" del relato, el narrador refiere un momento crucial de la vida de la protagonista -la desgracia-, a través de una analepsis, cuya indeterminada distancia temporal (o alcance, según la terminología de Genette 1972) implica un salto hacia atrás de varios años -unos cuarenta, como se especificará después-, haciendo coincidir la juventud de doña Berta con la primera guerra carlista (cf. L. de los Ríos 1965: 59), mientras que más adelante ciertas referencias situarán el presente del relato en el período canovista, a principios de la Restauración (cf. Romero Tobar 1994: 335). El episodio presenta una situación tópica⁶ -llegada de un soldado enemigo herido, enamoramiento a pesar del contraste ideológico, pérdida del honor, abandono- y el narrador subraya su literariedad ya sea remitiendo expresamente a ciertas «novelas de la época, traducidas del francés» (p. 172), causa del desbordado romanticismo de la joven Berta⁷, ya sea a través de un estilo rápido y sintético, en el que asoma la parodia de ciertos productos narrativos⁸. Toda la unidad vuelve a poner de relieve los atributos y los valores de

los aristocráticos hermanos Rondaliego -limpieza de la sangre, honor, alejamiento del vulgo⁹-, presentando unas referencias históricas desde la peculiar perspectiva ("intrahistórica" diría Valis 1986b) de una noble familia que ve menoscabarse sus prerrogativas a causa de «las nuevas leyes, y la nueva política especialmente» (p. 171), en contraste con la visión "objetiva" del narrador¹⁰. Al mismo tiempo, en el nivel del contenido, se activa el motivo de la carencia de la protagonista (pérdida del honor, del amor y del hijo): el locus amoenus de Zaornín, aparente paraíso, encierra en sí un vacío, es una huida del mundo y un escondite, una cárcel dorada donde la armonía de doña Berta con su entorno enmascara el tormento interior, la añoranza, el remordimiento. El campo equivale, pues, a la negación de la vida activa y el equilibrio es fruto del desengaño y la resignación.

c) La ruptura del equilibrio: de la resignación a la idea del sacrificio (cap. V y parte del VI)

El relato principal comienza en el capítulo V, con una acción singulativa situada en una indeterminada «tarde de agosto» (p. 181). El mundo exterior, como ya muchos años antes, irrumpe en la vida de doña Berta despertando el pasado y dándole un nuevo sentido: «un guapo mozo» (p. 182), «un pintor ilustre» (p. 183), que huye del rumor de la fama y busca inspiración en la soledad de la naturaleza, llega al Aren y encuentra a la anciana mujer, suscitando progresivamente en la protagonista contrariedad y pasmo, simpatía y al cabo confianza. Es el paso del aislamiento a la apertura, del silencio a la comunicación: doña Berta, por primera vez, cuenta parte de su historia y su confidente, tras llenar las elipsis por intuición, le da una explicación opuesta a la "oficial" mantenida por los Rondaliegos (para los cuales el liberal fue un infame traidor), iluminando repentinamente el pasado de la mujer, en consonancia con lo que el narrador omnisciente ha comunicado ya al lector en un paso previo¹¹:

Su capitán, a mi entender, no volvió... porque, al ir a recoger la absoluta, se encontró con lo absoluto, el deber; ese liberal, que por la sangre de sus heridas mereció conocer a usted y ser amado, mi respetable amiga; ese capitán, por su sangre, perdió el logro de su amor. Como si lo viera, señora: no volvió porque murió como un héroe...

(p. 186)

El pintor, a su vez, le cuenta a doña Berta fragmentos de su pasado: una historia de amor y muerte (p. 185) -referida sintéticamente en estilo indirecto- y una historia de «muerte heroica» (p. 187) -para la cual el narrador le cede la palabra al personaje, recurriendo a la cita directa-,

cuyo protagonista es otro capitán, en el escenario de la segunda guerra carlista: dos acontecimientos paralelos, reflejados el uno en el otro y unidos por misteriosos lazos a través del tiempo.

En ese encuentro ocasional, junto con la idea del fin heroico, aparece otro motivo importante, el del arte que va más allá de la muerte, neutralizando la nada del olvido y preservando las sombras del pasado, con sus verdades ocultas. En primer lugar, se halla una referencia a la función salvadora del arte en las palabras del propio pintor con respecto al segundo capitán («su heroísmo fue inútil...; pero mi cuadro conservará su recuerdo», p. 189). Poco después, al ver un retrato de la joven Berta, hecho «cuarenta y más años antes», el hombre experimenta una profunda emoción, descubriendo algo sorprendente que le lleva a comentar entre sí:

«Estas cosas no caben en la pintura; además, por lo que tienen de casuales, de inverosímiles, tampoco caben en la poesía; no caben más que en el mundo... y en los corazones que saben sentirlas».

(p. 190)

El narrador no añade más detalles desde su perspectiva privilegiada, dejando que la misteriosa casualidad se revele al lector a través de la conciencia de los personajes; pero le importa justificar el hecho sorprendente, atribuyendo al "mundo real" la posibilidad de albergar increíbles relaciones, inverosímiles en sí mismas, si no fueran probadas por la experiencia. Asoma aquí la preocupación del escritor realista por acreditar el evento fuera de la norma, acudiendo a la distinción de raigambre aristotélica entre hechos efectivamente ocurridos (objeto de la historia) y hechos verosímiles (objeto del arte), en una invitación al lector a dejar su incredulidad y aceptar ese mundo narrativo como "verdadero" o, al menos, como reflejo de la realidad, en la cual caben casos fortuitos fuera de toda expectativa y que, al dejar su huella en las reproducciones artísticas, no pueden atribuirse a caprichos de la fantasía, sino que deben buscarse en los misteriosos nexos de la vida. Las palabras del pintor adquieren más sentido cuando el detalle del retrato se satura en un punto sucesivo de la narración: transcurridos ocho días -marcados por el debate interior de la protagonista frente a la nueva visión de su vida-, doña Berta recibe dos obras del artista, una «copia idealizada y llena de expresión y vida» de su antiguo retrato, en la cual «se vio de repente en un espejo... de hacía más de cuarenta años» (p. 192), y el retrato del segundo capitán, en el que la anciana descubre una sorprendente semejanza con su antiguo amor, mezclada con sus propias facciones¹². Las dos pinturas son puentes tendidos hacia el pasado, representaciones visuales que dan concreción a la memoria; si el primer retrato es el «espejo del autoconocimiento» (Valis 1986b: 75), o de la recuperación de la propia identidad perdida, el segundo da impulso al reconocimiento, es la anagnórisis que rompe el equilibrio de la resignación y pone en marcha la reacción activa.

Entrando en la interioridad de la protagonista, el narrador registra la evolución de sus sentimientos, mediante la alternancia del comentario en

tercera persona, de la expresión en estilo indirecto libre y de la cita directa, esto es, a través de los tres tipos de «presentación de la conciencia», que Cohn (1978: 11-17) denomina «psiconarración», «monólogo narrado» y «monólogo citado». Tras la conversación con el pintor,

Los remordimientos de doña Berta, que aún más que remordimientos eran saudades, se irritaron más y más desde aquel día en que una corazonada le hizo creer con viva fe que su amante había sido un héroe, que había muerto en la guerra, y por eso no había vuelto a buscarla.

(p. 191)

La viva fe se acompaña con la desolada sensación del tiempo perdido («Y ahora... ¡qué tarde era ya para todo!...») y un amargo sentimiento de la muerte¹³, pero al mismo tiempo despierta el impulso al sacrificio:

[...] pensaba que en ella había una recóndita energía que la llevaría a un gran sacrificio, a una absoluta abnegación... si hubiera asunto para esto.

(p. 192)

Después de la anagnórisis causada por los retratos, la idea del sacrificio se hace aún más determinada, llevando a una «resolución heroica» que no brota ya del sentimiento (en vano doña Berta intenta despertar su amor maternal¹⁴), sino de una voluntad vinculada al concepto de la honra¹⁵ y también de un valor más profundo, depurado de los instintos emotivos, que reside en «otra alma más honda», donde cabe el aliento divino¹⁶. La protagonista, al final, pasa a la acción.

d) La «resolución heroica» (segunda parte del cap. VI y cap. VII)

Transcurridos algunos meses sin que llegara noticia del pintor, doña Berta se decidió a obrar por sí sola [...]

(p. 195)

Empieza así la fase activa, con el ingreso en Posadorio del usurero don Casto Pumariega, personaje que encarna la amenaza de lo de fuera, el fin del mundo de doña Berta, con quien la anciana trata «resuelta al sacrificio» (p. 196), fingiendo caer en sus trampas, consciente de que el

primer paso de su resolución implica la pérdida de su pequeño reino, «pero en eso precisamente consistía su sacrificio, a eso iba ella, a que la crucificara aquel sayón» (ibid.). La actitud heroica de la protagonista se subraya, por contraste, mediante la conducta de Sabelona, que se niega a acompañarla, y el narrador consolida la referencia a la Pasión (ya contenida en la idea de la crucifixión y en los atributos de «judío» y «sayón» referidos a don Casto):

Sabelona, como San Pedro, negó a su señora, desertó de su locura ideal, la abandonó en el peligro, al pie de la cruz.

(p. 198)

Para las dos mujeres, la ciudad representa «el peligro» y «la muerte segura» (desde la perspectiva de Sabelona, p. 198), un «laberinto de caminos, de pueblos, de ruido y de gentes extrañas, enemigas» (desde el punto de vista de doña Berta, p. 199); pero, dada la «resolución inquebrantable» de la protagonista, llega el día de la despedida (cap. VII), que Sabel vive como «una especie de fin del mundo» (p. 200) y que, efectivamente, representa el fin de ese mundo arcaico, feudal, incontaminado, a pesar del rumbo de la Historia.

En la escena del último contacto entre doña Berta y la Naturaleza, se introduce nuevamente el motivo de la ausencia del objeto del deseo y de la incomunicación de la protagonista, a pesar de su amor por el campo:

Ni el Aren, ni la llosa, ni el bosque, ni el palacio le dijeron nada. Ellos se quedaban allí, indolentes, sin recuerdos de la ausencia; su egoísmo era el mismo de Sabel, aunque más franco; el que el gato hubiera mostrado si hubiesen consultado su voluntad respecto del viaje. No importaba. Doña Berta no se sentía amada por sus tierras, pero en cambio ella las amaba infinito.

(p. 201)

Charnon-Deutsch (1985: 143) observa que aquí asoma un paralelo con el amor frustrado de doña Berta por el capitán y el hijo perdido, de lo cual deriva un impulso de amor altruista, concepto clave para comprender la ciega fe en la existencia del hijo, que anima a la protagonista en los capítulos siguientes. De hecho, ya anteriormente se ha subrayado el nexo entre la viva fe y el sacrificio, o la resolución heroica, y ahora se pone de relieve la relación entre la fe y el amor frente a la indiferencia cósmica, al silencio, al vacío:

A la Naturaleza hay que saber amarla como los amantes verdaderos aman, a pesar del desdén. Adorar el ídolo, adorar la piedra, lo que no siente ni puede corresponder, es la adoración suprema. El mejor creyente es el que sigue postrado ante el ara sin dios.

(p. 201)

Nuevamente se señala la lacra oculta del locus amoenus, donde la aparente perfección niega los impulsos vitales, es un vivir abúlico entre las cadenas del hastío:

Todas las cosas que veía se la aparecieron entonces a ella como presidiarios que se lamentan de sus prisiones y sin embargo aman su presidio. Ella, como era libre, podía romper la cadena, y la había roto...; pero agarrada a la cadena se le quedaba la mitad del alma.

(p. 202)

La resolución heroica de doña Berta es, por lo tanto, una libre afirmación del ser que implica, sin embargo, una dolorosa escisión, ya que las «dos almas» que siente la protagonista no pueden fundirse en una totalidad armónica y la vida de la una conlleva la muerte de la otra.

Significativamente, la despedida del amado mundo-presidio se cierra con la metáfora del suplicio, que remite a la precedente referencia a la Pasión:

En el patio estaban ya don Casto y el espolique; el verdugo y su ayudante, y también el burro en que doña Berta había de montar para ir al palo. El gato iba en una cesta.

(ibid.)

e) La batalla en el infierno urbano (cap. VIII)

En el capítulo VIII empieza el segundo bloque narrativo, ambientado en Madrid, nuevo espacio que corresponde a la personalidad transformada de la protagonista, como observa Charnon-Deutsch (1985: 143). La acción se sitúa en una «mañana fría, de nieve [...] de un día que iba a ser solemne para doña Berta» (p. 209), pues, transcurrido ya algún tiempo desde el momento de su llegada¹⁷, la mujer está a punto de ver «el cuadro famoso» que retrata al presunto hijo perdido. Pero, en primer lugar, el narrador se demora en la presentación del ambiente y de los sentimientos de la protagonista; si en el capítulo inicial deja algunas huellas de su presencia y de su contacto con el lector¹⁸, ahora tiende a representar la visión subjetiva del personaje, con un abundante uso del estilo indirecto libre.

El escenario urbano, de hecho, se contempla desde la perspectiva extrañada de la misma doña Berta, que lo connota como «un desierto», «una desolación», en contraste con el «verdadero mundo», la «verdadera tierra»

(p. 204) que ha dejado en Posadorio. La anciana mujer sigue rodeada por la soledad, pero ya no se trata del aislamiento dentro de la armonía protectora de la naturaleza, sino de la sensación de andar perdida entre la multitud indiferente, «desconocidos sin historia», similares a «enjambres de mosquitos», «en un universo poblado de fantasmas», «en aquel infierno» (p. 208), donde el sentimiento predominante, junto con la tristeza, es el miedo¹⁹:

Temía a la multitud..., pero sobre todo temía el ser atropellada, pisada, triturada por caballos, por ruedas. Cada coche, cada carro, era una fiera suelta que se le echaba encima. Se arrojaba a atravesar la Puerta del Sol como una mártir cristiana podía entrar en la arena del circo. El tranvía le parecía un monstruo cauteloso, una serpiente insidiosa. La guillotina se la figuraba como una cosa semejante a las ruedas escondidas resbalando como una cuchilla sobre las dos líneas de hierro. El rumor de ruedas, pasos, campanas, silbatos y trompetas llegaba a su cerebro confuso, formidable, en su misteriosa penumbra del sonido.

(p. 205)

Al lado de la significativa comparación con «una mártir cristiana» (en sintonía con las anteriores referencias a la Pasión y al suplicio), se destaca el símil iterado del campo de batalla:

La vida de la calle era, en su sentir, como una batalla de todos los días, en que entraban descuidados, valerosos, todos los habitantes de Madrid: la batalla de los choques, de los atropellos [...]

(p. 206)

A «la batalla diaria de los coches, caballos y transeúntes» (p. 215) se añade «su descomunal combate con aquellos ricachones que se oponían a que ella lograra el anhelo que la había arrastrado hasta Madrid» (p. 207). Si en otras páginas de Clarín la comparación o la metáfora hiperbólica tienen una funcionalidad irónica, en este caso sirven para destacar las dificultades de la protagonista y, además, crean un intencionado paralelismo con el heroísmo de los dos capitanes. Frente a los héroes de la guerra, doña Berta encarna la valentía anónima de la gente común, los mártires de los impulsos ideales y de los sacrificios diarios, ocultos entre los hechos de la Historia, como ya antes (en el cap. V) la anciana había aparecido desde la perspectiva del pintor:

[...] le hizo pensar en una estatua de la Historia vertiendo lágrimas sobre el polvo anónimo de los heroísmos oscuros, de las grandes virtudes desconocidas, de los grandes dolores sin crónica.

(p. 189)

f) El objeto del deseo, la duda y la fe (último párrafo del cap. VIII y caps. IX-X)

Presentadas las luchas de la protagonista contra el monstruo urbano, la acción se centra en la consecución del objeto del deseo, el cuadro que simboliza la existencia del hijo y hacia el cual doña Berta ha desplazado los sentimientos que no pudo vivir y la recuperación de su vida²⁰. El narrador, a lo largo de los dos capítulos, llena las elipsis, adecuando su alcance informativo a lo que la protagonista va gradualmente descubriendo, con un trastorno del orden lógico-temporal de los acontecimientos, que es indicio de la fusión con la conciencia, o perspectiva, del personaje (a diferencia del primer bloque, donde el lector puede disfrutar de la omnisciencia del narrador, enterándose de antemano de ciertos hechos que la protagonista ignora, como, por ejemplo, ocurre con la muerte del primer capitán).

Doña Berta, entonces, descubre que el pintor Valencia²¹ (por primera vez se cita su nombre) murió «aquel otoño, allá en Asturias, en un poblachón obscuro de los puertos, a consecuencia de un enfriamiento, de una gran mojadura», por lo cual los herederos («que eran los hospitales, según su testamento») habían vendido el cuadro a un «prócer americano», un «ricachón ultramarino» que «se lo había arrancado [...] al mismísimo Gobierno a fuerza de dinero y de intrigas diplomáticas» (p. 214). El anhelo de doña Berta choca así con la fatalidad, con el caso adverso, que hace aún más difícil la consecución del objeto del deseo.

«Aquella mañana fría, de nieve» (p. 209), cuando la anciana, tras superar el obstáculo de la indiferencia ajena, ve por primera vez el cuadro, éste está ya tendido en el suelo, a punto de ser trasladado a otro lugar, y se presenta como una «masa informe de manchas confusas, tristes» (p. 211), lo que acrecienta su sensación de soledad. Luego, al contemplarlo desde lo alto de una escalera, mientras los obreros se lo están llevando, se le aparece como una rápida fulguración, que reafirma su anagnórisis:

Como un fantasma ondulante, como un sueño, vio entre humo, sangre, piedras, tierra, colorines de uniformes, una figura que la miró a ella un instante con ojos de sublime espanto, de heroico terror...; la figura de su capitán, del que ella había encontrado, manchado de sangre también, a la puerta de Posadorio. Sí, era su capitán, mezclado con ella misma, con su hermano mayor; era un Rondaliego injerto en el esposo de su alma: ¡era su hijo! Pero pasó como un relámpago, moviéndose en ziszás, supino como si le llevaran a enterrar...

(pp. 212-3)

A lo largo de la escena, vuelve a vislumbrarse el leitmotiv de la Pasión y muerte, ya desde «los golpes secos de muchos martillos que clavaban cajones» (p. 210), en los que resuena el ruido de una crucifixión, luego en aquella figura del capitán «con los brazos abiertos» (p. 213) que evoca un entierro, y por último, más explícitamente, en la imagen visual de doña Berta desmayada:

Aquello también era un cuadro; parecía a su manera, un Descendimiento.

(ibid.)

Sucesivamente, la anciana logra «penetrar en el palacio de su rival el dueño del cuadro» (p. 214), donde puede contemplar la obra varias veces «a su placer», pero, precisamente cuando está más cerca del objeto deseado, se insinúan en ella la duda y el temor, ya que «no siempre reconocía a su hijo» (p. 215). Vacilando la fe, el cuadro deja de tener valor para ella, su resolución heroica no es más que una locura y su vida pierde todo sentido²². La lucha interior de doña Berta se resuelve con la afirmación suprema de la fe en la duda:

Se acordó de los santos; de los santos místicos, a quienes también solía tentar el demonio; a quienes olvidaba el Señor de cuando en cuando, para probarlos, dejándolos en la aridez de un desierto espiritual.

Y los santos vencían; y aun obscurecido, nublado el sol de su espíritu... creían y amaban... oraban en la ausencia del Señor, para que volviera.

Doña Berta acabó por sentir la sublime y austera alegría de la fe en la duda. Sacrificarse por lo evidente, ¡vaya una gloria!, ¡vaya un triunfo! La valentía estaba en darlo todo, no por su fe... sino por su duda. En la duda amaba lo que tenía de fe, como las madres aman más y más al hijo cuando está enfermo o cuando se lo roba el pecado. «La fe débil, enferma» llegó a ser a sus ojos más grande que la fe ciega, robusta.

Desde que sintió así, su resolución de mover cielo y tierra para hacer suyo el cuadro fue más firme que nunca.

(p. 216)

Ya antes se ha afirmado que «el mejor creyente es el que sigue postrado ante el ara sin dios» (p. 201) y el concepto se afina en la idea del poder interior que deriva de la voluntad de creer a pesar de todo. Amar aun sin correspondencia y tener fe aun en la duda son los baluartes de doña Berta contra el vacío que amenaza el sentido existencial de su vida; ésta es la única vía para recuperar el pasado y recomponer las fracturas que lo han marcado. No pudiendo ya recuperar ni su papel de madre, ni los afectos

perdidos, la única afirmación posible de la protagonista como persona consiste en superar la anterior pasividad -que la equiparaba a los elementos cósmicos encadenados- mediante la lucha y el sacrificio dirigidos, por un acto de fe, hacia un objeto simbólico.

g) La muerte (cap. XI)

Último acto de la vida de doña Berta: un sueño feliz, en el que se cumple el anhelado milagro, le parece de mal agüero a la anciana y despierta su aprensión, ya que la experiencia le ha enseñado «que las cosas soñadas no se cumplen» (p. 219); a continuación, la disputa con la casera por causa del gato acrecienta su mal humor, dejándola «triste, alicaída, disgustada y contrariada» (ibid.); poco después, el monstruo urbano, el temido tranvía, la atropella y doña Berta sale del escenario de este mundo:

«Así acabó la última Rondaliego, doña Berta la de Posadorio.»

(p. 221)

Con un cambio de focalización, el narrador (que, sobre todo en el segundo bloque, se ha adherido al punto de vista de la protagonista) se sitúa en la perspectiva visual de la multitud que «en corro, contemplaba el cadáver» (ibid.), describiendo la escena sin particulares notas emotivas, conforme a los sentimientos del público, en el cual «había más simpatía que lástima» (ibid.). El dramatismo, en cambio, se incrementa en la patética muerte del gato²³, víctima inocente, prisionero en un desván y olvidado por el mundo entero, similar al Ugolino dantesco, referencia que para Romero Tobar (1994: 333, n. 23) remite a la dualidad paraíso/infierno:

[...] y al cabo pereció como un Ugolino, pero sin un mal hueso que roer siquiera; [...] y murió tal vez soñando con las mariposas que no podía cazar, pero que alegraban sus días, allá en el Aren, florido por abril, de fresca hierba y deleitable sombra en sus lindes, a la margen del arroyo que llamaban el río los señores de Susacasa.

(p. 221)

El trágico fin del gato sella la larga serie de muertes diseminadas a lo largo de la novelita²⁴, cada cual con un preciso valor funcional y conceptual. El deceso de varios personajes, en primer lugar, incide en el plano sintagmático, o sea, en el nivel de la trama, causando un estado de carencia o de ignorancia en la protagonista y, por lo tanto, influyendo en

el desarrollo de la acción. Así, la muerte del primer capitán produce el estado de deshonra, la frustración afectiva y el aislamiento de doña Berta; el fallecimiento de los cuatro hermanos Rondaliego, depositarios del secreto, hace irremediable la pérdida del hijo; el deceso del pintor, potencial ayudante de doña Berta, priva a la protagonista de la comunicación con un confidente, obligándola a una lucha solitaria contra un mundo antagonista y a la suprema elección de la fe en la duda. Incluso una muerte tan marginal como la de la «colunguesa» amada por el pintor tiene su funcionalidad en el relato, ya que «aquel dolor de un amante que había sido leal» (p. 185) produce un efecto emotivo en doña Berta, incrementando su simpatía hacia el interlocutor, que desde este momento adquiere el papel de confidente.

Por otro lado, algunas muertes encierran paradigmáticamente una referencia simbólica o ideológica, ampliando el alcance conceptual de la narración. La caída de los dos capitanes en el campo de batalla representa la muerte heroica, aquella llamada hacia «el abismo de una tentación fascinadora a que en vano se resiste» (p. 188), el arrebatado mediante el cual el instinto triunfa sobre la razón, dentro de «una lucha espiritual misteriosa, de fuerza intensa» (p. 189). La muerte de doña Berta viene a ser una variante de este tipo de heroísmo, siendo el sacrificio de la misma vida en nombre de un ideal más alto, trasladado al anónimo campo de las batallas cotidianas, en un combate entre la fe y la duda. Las insistidas referencias a la Pasión y al martirio connotan esa autoinmolación, enmarcándola dentro de una especie de imitación de Cristo, en versión profana. Por otro lado, es significativo el comentario que refleja el punto de vista del público contemplando el cadáver de doña Berta:

De una manera o de otra, aquella mujercilla endeble no podía durar mucho; tenía que descomponerse pronto.

(p. 221)

Este corolario sella las numerosas alusiones al paso del tiempo, que lleva al inevitable desemboque en la muerte; la narración misma salta bruscamente de la juventud a la vejez de la protagonista, no sólo porque los acontecimientos intermedios, desteñidos por la rutina, parecen poco dignos de mención, sino también porque la vida huye rápidamente, sin sentido:

Berta se quedó sola con Sabel y el gato, y empezó a envejecer de prisa, hasta que se hizo de pergamino, y comenzó a vivir la vida de la corteza de un roble seco.

(p. 180)

«Vivir la vida de la corteza de un roble seco» expresa de modo significativo la idea de una vida que es muerte y cuya única salvación estriba en la inmolación por un ideal, por la fe que da sentido a la

existencia.

En cambio, la muerte del gato nos presenta a una víctima inocente, inmolada sin posibilidad de una libre elección: parte integrante de la Naturaleza, su existencia se realiza plenamente en la armonía del campo y resulta incompatible con la realidad urbana, que acaba por sacrificarlo cruelmente.

Con el fin de doña Berta y del gato se extingue definitivamente el mundo arcaico de Susacasa, de modo que ambos simbolizan también el «descomponerse» de los antiguos valores, tragados por el avance de la Historia.

En conclusión, podemos observar que la novela corta Doña Berta está construida según el principio de la concentración en la figura de la protagonista, a cuyo mundo interior el narrador se adhiere cada vez más a medida que avanza el relato. En la parte inicial (cap. II) se mencionan rápidamente unos personajes secundarios²⁵, y Charnon-Deutsch (1985: 138) observa que todos ellos muestran puntos de semejanza y de contraste con su dueña. Su funcionalidad, efectivamente, estriba en la caracterización del ambiente y de la vida de la protagonista, ofreciendo las coordenadas que evocan un mundo aristocrático en decadencia, en el cual pobreza y dignidad se mezclan en un arquetípico mundo rural asturiano, donde sobrevive un pequeño núcleo social que refleja valores de antaño. Doña Berta, por lo tanto, aparece en primer lugar insertada en este «señorío casi imaginario» (p. 167), esto es, se define como representante de una sociedad en trance de desaparecer; fijado su papel social, a continuación se desvelarán los rasgos existenciales que la caracterizan individualmente.

Entre este primer grupo de personajes, destaca la figura de Sabelona, compañera de vida de la protagonista, aunque sin comunicación íntima, que representa la integración pasiva en ese mundo frente a la transgresión y a la ruptura de su dueña. En cuanto a los personajes del pasado de doña Berta, el narrador elige estrictamente los rasgos que resultan funcionales en la trayectoria vital de la protagonista: de los hermanos se nos dice lo necesario para mostrar su ideología aristocrática y reaccionaria, sobre todo su fanático sentido del honor, lo que explica su conducta inflexible con respecto al hijo ilegítimo. La figura del capitán liberal aparece difuminada, como si el narrador la evocara principalmente a través de la memoria de doña Berta²⁶.

En el relato principal, el pintor aparece caracterizado con mayor detenimiento, según una selección de detalles que, por un lado, resultan significativos dentro de la temática de la novelita (la función del arte que salva la memoria en un mundo efímero y la muerte fatal que se cierne sobre todos los seres) y, por otro, implican las reacciones de la protagonista, justificando así la profunda influencia que este personaje va a tener en su vida, puesto que funciona como elemento que desencadena la crisis y lleva a la ruptura del orden establecido. Se trata, pues, de la figura secundaria más importante en la narración, tanto es así que se le entrega momentáneamente el papel de segundo narrador y, además, a través de su perspectiva se completa la caracterización de la protagonista.

El siguiente personaje que entra en escena es don Casto Pumariega, que aun siendo representante del mundo antagonista, le sirve a doña Berta como

medio para llevar a cabo su proyecto. El narrador, por medio de rápidas pinceladas, compone el retrato del personaje-tipo del usurero, calificándolo de forma explícita («ratón del campo, esponja del concejo», etc., p. 195) y presentándolo ya sea en una acción significativa, indicio de su índole gorrón²⁷, ya sea en las peculiaridades de su lenguaje²⁸; desde el punto de vista de la protagonista, se muestra la plena conciencia de la mujer con respecto a la personalidad de su interlocutor, lo que introduce un ulterior rasgo caracterizador de doña Berta («que a fuerza de administrar muchos años sus intereses había adquirido cierta experiencia y alguna malicia», p. 196), además de subrayar el alcance de su sacrificio. En el bloque narrativo ambientado en Madrid, se elimina todo detalle superfluo: el espacio, como hemos visto, se presenta a través de los ojos aterrados de la protagonista y, por encima de la «multitud», la indefinida masa de «gente», asoma algún elemento representativo, como el borracho salvado por doña Berta (pp. 206-7), que da una idea concreta del infierno urbano. Para marcar verosímilmente el desarrollo de la acción, se menciona a «un compañero de pupilaje» (p. 209), que le proporciona a doña Berta una ayuda para acceder al cuadro famoso y que, desde la perspectiva del «señor gordo, mal vestido», es «un cualquiera de los que se creen amigos y son conocidos, indiferentes» (p. 210), detalle suficiente para evocar en la mente del lector el marco social en que se desarrolla la «vida atormentada de pretendiente» (p. 207) de la protagonista. El «señor gordo» y los «cuatro hombres de blusa» (p. 211) representan el obstáculo de la indiferencia y no necesitan más señas de identidad que algún rasgo físico o de vestuario; significativamente, entre ellos es el «joven rubio y de cara alegre» el que se deja conmovir por las lágrimas de la anciana. De la vida diaria de la protagonista en Madrid se subraya lo que es relevante con respecto al hilo temático conductor, difuminando los demás detalles: así, el narrador se demora en la visión extrañada de la gran ciudad y en las sensaciones de miedo y soledad para representar la «resolución heroica» de la protagonista; nos la muestra buscando paz y armonía en la iglesia, donde se despierta el sentimiento de la «constancia de la fe» (p. 209), mientras que las mínimas alusiones a la posada bastan para evocar una vida modesta, de ahorros y privaciones. Doña Berta llega a ser amiga de la pupilera, y de ésta también se dan pocas referencias esenciales, como la miseria, que le impide ser caritativa de verdad (p. 208), y más adelante su hostilidad hacia el gato (p. 219), causa del accidente que provoca la muerte del animal. Más relieve adquiere, naturalmente, la figura del antagonista, el rico americano dueño del cuadro, y en este caso el narrador utiliza una técnica de presentación en la que se mezclan la propia perspectiva omnisciente y la focalización individualizada de la protagonista: es la voz del narrador la que nos refiere, por ejemplo, que el millonario «procuraba hacerse perdonar sus riquezas repartiendo beneficios; socorría a la desgracia, pero sin entenderla; no sentía el dolor ajeno, lo aliviaba» (p. 214), mientras que al punto de vista de la protagonista se deben expresiones como «su rival» (ibid.) o «su verdugo» (p. 218), marcadas por el uso de la cursiva. Es evidente, por lo tanto, el principio de selección, medida y equilibrio que rige la novelita; pero esa concentración se combina magistralmente con

un amplio alcance temático y conceptual que descende de la oposición vida/muerte y se compone, como hemos visto, de varios motivos concatenados. En síntesis, la narración, partiendo de un escorzo social "intrahistórico" y de una figura central bien individualizada, logra elevarse al nivel de una reflexión existencial. Por un lado, se muestra cómo la Historia de algún modo penetra en la vida de los individuos, incluso cuando éstos viven al margen del mundo, arrinconados en sus valores, ya que los grandes eventos producen cambios a los que es imposible resistir, hasta tal punto que el mundo aristocrático de doña Berta ya sufre la invasión de la plebe y aparece como un dejo arcaico que difícilmente sobrevivirá tras la muerte de la última de los Rondaliegos. La vida de la propia protagonista, aunque accidentalmente, ha sido trastornada por las guerras carlistas y, a pesar del intento de ocultar la deshonra y de llevar la existencia de siempre, en ella se ha producido una fractura imborrable.

Por otro lado, bajo la exposición de estos acontecimientos, late la reflexión sobre el valor de la vida y la huida inexorable del tiempo. La vida, en sí misma, ya es muerte, y aún más cuando corre bajo el signo de la renuncia y de la resignación; sólo puede salvarla una reacción activa, ya sea el impulso heroico de los dos capitanes, ya sea el sacrificio de doña Berta basado en la «fe en la duda»; estos personajes hallan la muerte, sí, pero una muerte que es una apoteosis, frente al fatal apagarse de todos los seres. Estrechamente enlazado con estos motivos, aparece el del papel del arte y de la literatura: si ciertas novelas forjan la personalidad de la joven Berta e influyen en la ruptura del equilibrio "natural", el arte verdadero le ofrece el medio para recuperar la identidad perdida y para sustituir el objeto del deseo perdido, alimentando la fuerza de la fe²⁹.

La protagonista, por lo tanto, encierra en sí una valencia literal y una figural: en el primer plano es un personaje individualizado, representante de una clase social en el ocaso, que vive una experiencia ejemplar; en el segundo nivel, encarna al ser humano que encuentra una escapatoria frente a la inexorable conciencia de la muerte.

Referencias bibliográficas

Alfani, Maria Rosaria [1997], *Introduzione a Clarín, Donna Berta*, Sellerio, Palermo.

Cohn, Dorrit [1978], *Transparent Minds*, Princeton U.P.; trad. francés *La transparence intérieure*, Seuil, Paris, 1981.

Charnon-Deutsch, Lou [1985], *The Nineteenth-Century Spanish Story. Textual Strategies of a Genre in Transition*, Tamesis Books, Londres.

Eco, Umberto [1979, 19985], Lector in fabula, Bompiani, Milano; trad. esp. Lumen, Barcelona, 1981.
Genette, Gérard [1972], Figures III, Seuil, Paris; trad. esp. Lumen, Barcelona 1991; trad. it. Einaudi, Torino, 1976.
Maestro, Jesús G. [1988], La muerte y las funciones narrativas en «Doña Berta», de «Clarín». Clasificación e interpretación, «Boletín del Instituto de Estudios Asturianos», XLII, pp. 123-143.
Ríos, Laura de los [1965], Los cuentos de Clarín. Proyección de una vida, Revista de Occidente, Madrid.
Romero Tobar, Leonardo [1994], "Doña Berta" en su pintura (Sobre la evolución narrativa de «Clarín»), «Homenaje a Alonso Zamora Vicente», IV, Castalia, Madrid, pp. 327-343.
Valis, Noël M. [1986b], La función del arte y la historia en "Doña Berta", de Clarín, «Bulletin of Hispanic Studies», LXIII, pp. 67-78.

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario