



**Mariano Baquero Goyanes**

## **Clarín, novelista**

Todo Centenario de un escritor parece traer consigo la necesidad de revisar y actualizar su obra, salvándola de la posible -y a veces, inevitable- caída en el olvido.

Ante el Centenario del nacimiento de Leopoldo Alas (1852-1952) casi resultaría impertinente hablar de revalorización a la vista de la cada vez más extensa bibliografía crecida en torno a su figura y a su obra.

Acertó plenamente Azorín al comparar el caso de Alas con el de Stendhal.

De la incompreensión que a ambos rodeó generalmente en vida, se ha pasado a una cada vez más intensa admiración, como si esos escritores -extranjeros, los dos, en su siglo- hubieran adivinado el gusto de unas futuras generaciones y evitado, a la vez, toda concesión al sector peor dotado de la suya.

Leopoldo Alas, «Clarín», según una caricatura publicada en el «Madrid Cómico»

Es del Clarín novelista del que rápidamente deseo hoy decir algo, apretando aquí el más amplio estudio que su excepcional técnica narrativa

exige. Y empleo el adjetivo «excepcional» con toda intención, por creer que, en el panorama novelístico de su tiempo, los dos relatos extensos que Alas publicó, *La Regenta* y *Su único hijo*, representan algo insólito; algo que casi cabría definir como la superación inteligente del naturalismo ambiental, sin desembocar en los pastiches idealista-bourgetianos que sucedieron al exasperado zolismo.

Clarín, que en el prólogo a *La cuestión palpitante* vio en el naturalismo lo que llamaba un oportunismo más<sup>2</sup>, supo -pese a todas las acusaciones que en su tiempo y después se le hicieron de ser el Zola español, el más crudo naturalista de nuestro XIX, librarse de las servidumbres de tal escuela literaria, aprovechándose de todo lo que en ella estimó valorable, pero enderezándolo hacia un nuevo tipo de novela, densamente psicológica en *La Regenta*, y humorísticamente intelectualizada en *Su único hijo*.

En la primera, la lentitud descriptiva, la abundancia de personajes, la precisa caracterización de los ambientes, el agudizado detallismo, proporcionan al relato corteza y color naturalistas. Y, sin embargo, son las almas las que a Clarín interesan en tal novela, más próxima -salvadas todas las distancias y atendiendo sólo a su interna estructura- a Stendhal que a Zola.

Relacionar el nombre de Alas con el de Stendhal puede parecer absurdo y efectista en una primera impresión, apoyada en lo más epidérmicamente estilístico, en la confrontación de dos maneras narrativas tan distintas como la seca y rápida del francés y la densa y lenta del español. Y, sin embargo, tras esa disparidad que afecta, sobre todo, a la expresión prosística, hay algo más. Ya Aubrey F. G. Bell, comentando la habilidad con que Alas caracteriza a sus criaturas novelescas en *La Regenta*, dice: «One is inclined to see here as much of Stendhal as of Flaubert»<sup>3</sup>. Y más recientemente Albert Brent, en su estudio de *La Regenta*, ha comparado la figura de don Fermín de Pas con la de Julián Sorel en *Le rouge et le noir*, próximos ambos por un denominador común de hipocresía al servicio de una incontenible ambición<sup>4</sup>.

En una pura novela psicológica -y creo que no otra cosa es *La Regenta*- importan siempre más los sucesos que transcurren almas adentro que el lance, el episodio exterior, sólo color, sonido o movimiento. Cada hecho tiene, por consiguiente, su tempo narrativo adecuado. Narrar el duelo y muerte de don Víctor Quintanar -hecho exterior-, exigía menos páginas que describir las crisis religiosas de Ana, la Regenta, o la ambición del Magistral frente a Vetusta, motivos ya psicológicos, para los que hay que descender al matiz delicado, revelador. Idéntica técnica es, en esencia, la de Stendhal cuando en muy escasas páginas -acelerada a veces la prosa por significativos etcéteras, reemplazadores de los lugares comunes que el lector puede suponer- precipita el final de *Le rouge et le noir*. Describir en esa novela el agitado espíritu de Sorel cuando, en el jardín de Mme Renal, se decide a apresar una mano de la dama, requería también menos páginas que las empleadas para describir la escena del atentado en la iglesia o cualquiera otra de contenido semejante, es decir, con predominio de la anécdota sobre el análisis.

De los dos tiempos, el que fluye sobre el espacio que sostiene el protagonista, y el que complejamente se produce en este mismo, en su interior, es el segundo el que a narradores como Stendhal y Alas interesa

y al que dedican atención.

«Clarín»

Alas narra los hechos que constituyen la trama de La Regenta, con el tempo preciso, adecuado a la índole de cada uno de ellos. Y así, toda la acción del primer volumen -de carácter más bien expositivo- es mucho más lenta que la del segundo, en el que los acontecimientos se precipitan, llegando a sucederse rapidísimamente en los últimos capítulos.

Así lo reconocía el propio Clarín al escribir a un amigo el 21 de mayo de 1885:

«Veremos si el segundo tomo te gusta tanto o más o menos. Miga creo que tiene más. Movimiento tiene mucho más, de fijo»<sup>5</sup>.

Consta La Regenta de treinta largos capítulos. Hasta el XXIX no se consuma el adulterio de Ana Ozores con Álvaro Mesía -sugerido en las últimas líneas del XXVIII-, y es en el XXX donde tienen lugar el duelo del marido con el seductor, la muerte del primero, la deshonra pública de Ana y la terrible escena última en la catedral, entre la viuda y su confesor, don Fermín de Pas.

Ha empleado Alas veintiocho capítulos en preparar una tragedia que se resuelve en dos solamente. Los más próximos a estos últimos -es decir, casi todos los del tomo segundo- son de acción más intensa, como tocados de la violenta explosión final, en contraste con los del tomo primero, donde el planteamiento de la acción exigía lentitud descriptiva, expositiva.

Para percibir esa diferencia de tono emocional -y por consiguiente, de ritmo narrativo- entre una y otra parte, bastaría recordar la frase inicial de la novela y contrastarla con las escenas finales.

Se abre La Regenta con una descripción de la ciudad, Vetusta, en una hora espesamente soñolienta, de polvo y de calígine. He aquí esa primera frase -arranque de la significativa obertura que es el primer capítulo de la novela-: «La heroica ciudad dormía la siesta...»

Con ese adjetivo, Clarín nos revela ya algo del orgullo de la vieja ciudad, con muchos siglos de recia y gloriosa historia a la espalda: siglos que, sin embargo, sirven para mantenerla, rutinaria y atrasada en ese sopor -dormir como imagen de muerte- con que Alas nos la presenta. Y ese sopor, ese tono de perezosa siesta es el que va a dominar en toda la primera parte, caracterizada por la lentitud con que seres, hechos y ambientes nos son presentados. Clarín trata de hacer sentir al lector, a través de las minuciosas descripciones del casino, del teatro, de los paseos, de las tertulias, todo el inmenso hastío de la vida provinciana; hastío que, combinado con otras complejas causas, empuja al drama a seres como Fermín de Pas y Ana Ozores, oprimidos por la vulgaridad ambiental<sup>6</sup>. Si de la primera frase con que se abre la novela saltamos al final, comprobaremos que, al disolverse el hastío, el sopor, bajo el efecto de ingredientes pasionales, como el amor adúltero de Ana y el sacrílego de don Fermín<sup>7</sup>, ha surgido un ritmo más rápido, ajustado al dramatismo

interno de la acción, llevada ya con vértigo creciente.

¡Qué profundo contraste entre el tono de esa primera visión de una ciudad soñolienta -conocida a través de los ojos del Magistral- y el tono de la escena que cierra la obra! Alas, que invirtió tantas páginas en analizar estados psicológicos, nada dice ya en la última escena de lo que piensan y sienten Ana y el Magistral, contentándose con describir, objetivamente, sus acciones y gestos. Así parecía pedirlo el ritmo narrativo de las últimas páginas, cada vez más intensamente dramáticas, hasta culminar en ese estallido -no por silencioso menos intolerablemente agudo- del encuentro de los dos protagonistas.

No deja de ser curioso y significativo que también Su único hijo concluya con un encuentro entre dos de los protagonistas en el interior de un templo: Bonifacio Reyes, en ocasión del bautismo de su hijo, descubre en la iglesia a Serafina, la cantante italiana, de la que fue amante adúltero. Serafina le revela cruelmente el engaño en que vive respecto al que cree su hijo.

Es un final duro y terrible que recuerda el de La Regenta. Uno y otro coinciden en presentar el sagrado recinto de una iglesia como marco de una explosión de bajas pasiones, de resentida venganza, de afrenta. El beso que Ana Ozores, desmayada, recibe del repugnante Celedonio es tan cruel y repulsivo como la violenta declaración que Serafina hace a su ex amante bajo las bóvedas del templo, revelándole el adulterio de su mujer.

Clarín es implacable en el castigo de sus criaturas novelescas, y sabe cerrar sus obras con acritud y brusquedad, evitando toda moraleja, pero dándola casi implícita, apretada en esos duros y espléndidos finales, frente a los que, instintiva y angustiadamente, se desearían unas páginas más, no para forzar un final feliz, sino para aliviar la sensación de violenta caída con que se cierran estas novelas.

Pocos novelistas españoles del XIX -excepto Galdós- se hubiesen atrevido a concluir sus relatos así, tan ácida y abruptamente, sin acorde final más o menos dilatado.

Hay entre las dos novelas, La Regenta y Su único hijo, las suficientes diferencias para, a su través, poder pulsar la extraordinaria habilidad técnica de Alas.

Clarín, que en La Regenta se sirvió de un preciso detallismo descriptivo para conseguir toda una atmósfera local, empleó luego, en Su único hijo, una técnica de signo opuesto, a base de alusión y de rapidez en las escuetas descripciones.

Y es que en la primera obra, el ambiente -Vetusta con su especial fisonomía ciudadana- era un personaje, un importante personaje. En Su único hijo parece como si no fuera necesaria la presencia de un ambiente muy concreto. Todo es un poco fantasmal y desdibujado. A veces se tiene la impresión de estar ante el mismo mundo provinciano de La Regenta -la ciudad sin nombre en que transcurre Su único hijo podría ser Vetusta, dadas sus características-, pero visto esquemáticamente, casi en su esqueleto, convertido todo en mueca humorística.

En la evasión de Ana Ozores de la realidad era necesario pintar ésta con todo detalle. En Su único hijo no hay tal auténtica evasión. Los personajes que creen escapar -asiéndose a tópicos románticos- de la realidad, se precipitan grotescamente en ella.

En una caricatura importa más el gesto que el detallar facción por facción. Por eso en Su único hijo no necesitó ya Clarín de un complejo soporte espacio-temporal -Vetusta- como escenario y causa de una tragedia burguesa. Ahora bastaba con una débil pero interesante apoyatura, dada por una España triste y muy mezquinamente romántica; fondo del vivir de unos pobres seres, cuyas muecas, entre grotescas y trágicas, parecen a veces desembocar en lo esperpéntico<sup>8</sup>.

Si en La Regenta había ya pocas descripciones paisajísticas, en Su único hijo éstas son aún más escasas, como conviene a la mayor brevedad y concentración del relato.

El paisaje, para Clarín, siempre está en función de lo humano: el prao Somonte más que el poético sustentáculo de Pinín, Rosa y La Cordera, es casi una parte integrante de ellos mismos -o ellos del paisaje, tan ligados están-, surgiendo el drama al producirse la separación.

Recuérdese sobre este aspecto del paisaje al servicio de los personajes del relato, el capítulo VIII de La Regenta, en el que, a propósito de la cocina de los Marqueses de Vegallana, se nos ofrece un espléndido bodegón de aves, frutas, pescados..., cornucopia barroca en donde todos los sentidos hallan objeto de que gozar: contraste del pardo plumaje de las perdices con el rojo y plata del salmón desmenuzado; fragancia, suavidad y crasitud de peras, manzanas, avellanas, nueces...

«Y todo aquello había sido movimiento, luz, vida, ruido, cantando en el bosque, volando por el cielo azul, serpeando por las frescas linfas, luciendo al sol destellos de todo el iris, al pender de las ramas, en vegas, prados, ríos, montes...»<sup>9</sup>.

Es como si el estático bodegón se resolviera en dinámico agitarse de luz, colores, vida. El pasaje completo constituye una de las más bellas descripciones de Alas y revela su sensibilidad para lo plástico, no asfixiada por su afición a la descripción ceñidamente psicológica. Lo admirable de este trozo -denso reposar de colores transmutados en pánico paisaje- es que no se trata de una incrustación forzada y sin fundamento, ya que sirve para que Visita, amiga de los Marqueses, piense, al contemplar tal copia de alimentos: «¡Indudablemente, Vegallana sabe ser un gran señor!» Véase, pues, cómo el paisaje está directamente ligado a lo humano, justificando psicologías y ambientes.

En Su único hijo apenas recuerdo más paisaje que el rural de Cabruñana, lugar natal de Reyes, al que éste acude a buscar una nodriza para su hijo. Ese paisaje -teñido por Clarín de luces crepusculares- tiene, como inequívoca estampa romántica, una inmediata resonancia sentimental en el protagonista, que, ante él, piensa en sus padres, en su hijo, y se siente dignificado espiritualmente. Es, por tanto, otro expresivo ejemplo de la comentada ligazón naturaleza-hombre.

Fuera de esos pálidos colores crepusculares no hay ya casi, en Su único hijo, otros trozos descriptivos en los que entre la pura naturaleza. Sólo en un caso se alude al sol empañado por la tan asturiana neblina: «Los barrenderos levantaban nubes de polvo que un sol anaranjado teñía del mismo color de la niebla que se arrastraba sobre los tejados»<sup>10</sup>. Es uno de

los pocos toques de color, apagado y frío, perceptibles en la obra, tan desnuda descriptivamente, tan lejana de toda blanda acuarela y tan próxima, en ocasiones, al aguafuerte duro y sombrío.

Antes de cerrar este desordenado ensayo sobre algunos aspectos de la técnica empleada por Alas en sus novelas, quisiera aludir al tan comentado proustiniano de La Regenta.

Creo que si algo suena a Proust en La Regenta hay que buscarlo en el tempo lento empleado, en general, a lo largo del relato, y, sobre todo, en el frecuente uso de asociaciones como resortes con los que pasar de un plano a otro, ya se trate de un lugar, de un tiempo o de un protagonista.

En la imposibilidad -por falta de espacio- de estudiar aquí este procedimiento con la atención que merece, me limitaré a recordar al lector el importante capítulo III de la novela en el que se describe a Ana Ozores en su alcoba, pensando en la primera entrevista que acaba de tener con don Fermín y en la confesión del día siguiente. Ana, ya en el lecho, trata de hacer examen de conciencia, recordando toda su vida. Una sensación física la ayuda a recordar -como la magdalena mojada en té a Proust-: es el roce de la sábana contra la mejilla.

«Esta costumbre de acariciar la sábana con la mejilla la había conservado desde la niñez. Una mujer seca, delgada, fría, ceremoniosa, la obligaba a acostarse todas las noches antes de tener sueño. Apagaba la luz y se iba. Anita lloraba sobre la almohada, después saltaba del lecho; pero no se atrevía a andar en la oscuridad y pegada a la cama seguía llorando; tendida, así, de bruces, como ahora, acariciaba con el rostro la sábana que mojaba con lágrimas también»<sup>11</sup>.

Esta sensación física es el resorte de que Alas se sirve para trasladar la acción desde el presente al pasado, dándonos a conocer los años infantiles de Ana. En todo el pasaje utiliza el novelista una técnica narrativa montada sobre el uso de asociaciones físicas y psicológicas. La nostalgia de Ana por el regazo cálido de una madre, le hace recordar el lomo suave de un perro de lana, logrando Alas así una tan proustiana observación como la siguiente:

«Como aquel a quien, antes de descansar en el lecho el tiempo que necesita, obligan a levantarse, siente una sensación extraña que podría llamarse nostalgia de blandura y del calor de su sueño, así, con parecida sensación, había Ana sentido toda su vida nostalgia del regazo de su madre. Nunca había oprimido su cabeza de niña contra un seno blando y caliente, y ella, la chiquilla, buscaba algo parecido donde quiera. Recordaba vagamente un perro negro de lanas, noble y hermoso; debía ser un terranova. -¿Qué había sido de él?- El perro se tendía al sol con la cabeza entre las patas, y ella se acostaba a su lado y apoyaba la mejilla sobre el lomo rizado, ocultando casi todo el rostro en la lana suave y caliente»<sup>12</sup>.

Obsérvese el desdoblamiento o multiplicación de imágenes y recuerdos provocados por una sola sensación inicial: la del roce de la sábana contra la mejilla.

El pasaje es muy largo -todo el capítulo- y el engarce de los recuerdos, apoyados en sensaciones y engendrándose unos en otros, resulta sumamente complejo y artístico. La exquisita sensibilidad de Clarín, próxima aquí a la de Proust, logró evocar toda una infancia, haciéndola surgir -como Combray del fondo de una taza de té-, de una sola y proliferante sensación.

Apretada y desordenadamente he tratado de señalar algunos rasgos característicos de la técnica narrativa empleada por Alas en sus novelas. No hay espacio ya para un resumen final ni aun para ese encendido elogio que suele cerrar todos los artículos de Centenarios.

Quede únicamente constancia de una admiración profunda y permanente por el que Ramón Pérez de Ayala ha llamado «uno de los grandes de nuestra literatura del siglo XIX».

2009 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

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

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