



CLARÍN: ROMANTICISMO, REALISMO

Leonardo RomeroTobar

El imperativo de comprensión total que suscitaban los modernos sistemas de pensamiento filosófico y científico encontró un eco resonante en los artistas del XIX, para muchos de los cuales su creación podría ser la *Comédie humaine*, la *Légende des Siècles*, *Guerra y Paz*, *Le tour du monde en quatre-vingt jours*... El sentirse inmersos en las grandes corrientes culturales que recorrían los tiempos presentes y los espacios civilizados diferenció a los hombres del XIX de los hombres de épocas anteriores, puesto que ellos podían verse simultáneamente como agentes activos y como sujetos pasivos de los acontecimientos culturales que estaban transformando al mundo occidental. De manera que no sólo se escribía en romántico, se filosofaba en positivista o se pintaba a partir de impresiones visuales, sino que a la vez que se verificaban estas acciones se estaban construyendo las nociones de romanticismo, de positivismo o de impresionismo. Y Clarín, registro ultra-sensible de las alteraciones de la atmósfera cultural, captó estas duplicaciones entre lo vivido y lo pensado con una sutileza perceptiva tal, que su prosa sigue siendo para nosotros un elocuente documento historiográfico de la época que le tocó vivir. El Clarín crítico consumió sus desvelos de escritor consagrándose —él lo afirmó en muchas ocasiones— a la indagación del «movimiento actual de nuestra literatura»; se ocupó, pues, poco de historia y teoría literaria y no practicó de propósito la crítica retrospectiva, pese a la ponderada visión que tenía de las posibilidades de la historiografía literaria del XIX y a su

familiaridad con la moderna Estética o con los textos clásicos del Siglo de Oro español¹. Como crítico, fue considerado por sus contemporáneos «realista» y «naturalista», si bien él mismo no escatimó mordacidades al referirse a los escritores hodiernistas atados a los prejuicios de la moda imperante, fuesen o no partidarios del discutido naturalismo: «Las almas pequeñas siguen en todo la moda con un fervor miserable. El culto de la actualidad es la idolatría más ruin que ha inventado el hombre. En literatura, los que no admiten más que el género o la escuela triunfante, la tendencia que predomina, son unos miopes, que además son algo malvados» (Nueva Campaña, 1887).

Hubiera podido, sin duda, hacer crítica histórica de los textos del pasado, como lector voraz que fue de ellos y como artista que sabía de la actualización permanente que penetra a los clásicos. ¿Qué escritor auténtico no está convencido de las presencias reales que son los textos aún vivos que se han escrito en tiempos anteriores? Pero prefirió la crítica de actualidad por desdén a la crítica erudita de su tiempo, una crítica que lastraba con cargas de información enfadosa el discurso literario que él hilaba en un decir ágil y sutil; pero, singularmente, se dedicó a los textos contemporáneos por su convencimiento del papel que debía representar en la educación de los españoles de finales del XIX una crítica «oportuna» que estuviese a la altura de las circunstancias y que integrase en una visión unitaria las expresiones más significativas de la creación literaria de cada momento; no en vano escribía en su imprescindible artículo «Del naturalismo» que el arte es «una manera irremplazable de formar conocimiento y conciencia total del mundo bajo un aspecto especial de totalidad y de sustantividad, que no puede darnos el estudio científico». Los grandes movimientos artísticos del siglo XIX —romanticismo, realismo— fueron el plano de fondo en la crítica clariniana, aunque no les dedicó secuencias extensas en sus páginas. Describió y analizó con pormenor la tendencia naturalista por tratarse del modelo teórico que más incitaciones provocaba durante las décadas de los setenta y los ochenta (recuérdese que para la Pardo Bazán, el naturalismo, a la altura del año 1882, era la «cuestión palpitante»), y aunque solía identificar los términos realismo y naturalismo, en pasajes clave de su crítica deja muy clara la diferencia que él observa entre una concepción arraigada de la mimesis literaria —el realismo— y las formulaciones de una escuela concreta, por muy «oportuna» que ésta fuera —el naturalismo—. Si carecemos de textos programáticos que nos permitan afirmar de modo concluyente las ideas de Clarín sobre el romanticismo y el realismo, estas palabras aparecen frecuentemente en su discurso crítico —y en el tejido de la prosa narrativa!— con valores significativos que nos ayudan a situarnos en esa zona del análisis conceptual en la que el hablante tantea a la par valores

coloquiales de las palabras e ideas complejas, asentadas en demoradas cogitaciones.

No estaba inscrita aún en el horizonte conceptual que vivió Clarín la concepción del romanticismo como la etapa cultural que abrió la honda crisis de la modernidad. Sin embargo, le quedaban muy cercanas las polémicas que habían enfrentado a los clásicos con los románticos; el modelo historiográfico que de ellas derivó subrayaba insistentemente las oleadas que oponían una tendencia nueva a una tendencia establecida, un simplificado esquema interpretativo que concibe la Historia como la dialéctica estricta de superación de lo viejo por obra de lo recién llegado. Clarín veía estas cuestiones y por ello, en el famoso ensayo publicado en *La Diana* (1882), apuntaba que la genealogía del naturalismo posee sus complejidades y que él, por su parte, sólo se limitaba a «señalar el movimiento natural del arte en su evolución, pasando de clásico a romántico, de romántico, hoy por fin, a naturalista». Así pues, él admite una diacronía evolucionista del arte y la literatura en correspondencia con las nociones historiográficas dominantes en su tiempo. Con todo, sí es posible establecer matices a partir de las intuiciones básicas sobre las que reposan su idea de lo que sean el romanticismo y el realismo.

ROMANTICISMO

Un primer sentido de esta palabra que salta a la vista en bastantes textos de nuestro autor es el referido al teatro «romántico», ámbito literario en el que se tejió la experiencia afectiva del niño y del adolescente aficionado a la literatura. Leopoldo Alas, nacido en 1852, vivió un tiempo histórico en que se hipertrofiaba la actividad teatral; el ocio —al menos, el ocio socializado— de muchas gentes del XIX tenía su marco adecuado en los espectáculos escénicos, habituales en muchas localidades, en la lectura individual o colectiva de las piezas impresas y en las frecuentes representaciones domésticas que entretenían los hogares burgueses de las ciudades provincianas. Clarín estuvo siempre fascinado por el teatro visto y leído en sus años más jóvenes —algunos estudiosos han llegado a hablar de su «romanticismo teatral»—, y al buen teatro de los años románticos dedicó muchas páginas de exégesis y algunos recuerdos emocionados: «Para mí las dos piezas dramáticas modernas, españolas, que más se acercan a la grandeza de nuestro teatro clásico, las más dignas de figurar al lado de *La vida es sueño*, *El mágico prodigioso* y otras tantas memorables antiguas, son *El Trovador* y la primera parte de *Don Juan Tenorio*; síguelas de cerca, sin duda, *Don Álvaro*, y no muy lejos *Los amantes de Teruel*. Mas *El Trovador*, ante todo» (escribe en el folleto de 1890 Rafael Calvo y el teatro español).

Todavía, en los últimos años del XIX, seguiría evocando aquel teatro, que él personificaba en la figura y en la obra de su admirado Echegaray; en el libro *Palique* (1893) precisamente leemos un párrafo en el que, a propósito

de la obra dramática del amigo, contraponen las dos grandes tendencias de la literatura decimonónica, y en esa oposición entre lo romántico y lo realista la ventaja queda para la parte romántica: «y si bien las tentativas de realismo escénico, abortadas en varias de sus últimas obras, han sido felices en general, el Echegaray poderoso, el vencedor siempre, con todos sus defectos, es el de antes, el impetuoso, el audaz, el singularísimo, el espontáneo... el romántico, en una palabra».

Las lecturas de textos románticos europeos que realizó nuestro autor fueron, por modo fundamental, lecturas de textos creativos: Leopardi, Goethe, Schiller, Chateaubriand, y el más admirado, Victor Hugo. La teoría y la prosa ensayística parece que fueron lecturas muy selectivas y, en buena medida, dependientes del conocimiento parcial que se tuvo en la España del XIX del romanticismo europeo. Téngase en cuenta que Menéndez Pelayo, el mejor informado de todos los contemporáneos de Clarín, manifiesta también un conocimiento incompleto de los textos fundamentales de aquel gran movimiento cultural y literario.

Shakespeare está muy presente en sus lecturas, pero los románticos ingleses —Byron, Keats, Shelley— suelen ser poetas citados en relaciones onomásticas, a pesar del interés que manifestó por Antonio Alcalá Galiano, uno de los liberales españoles más activos en los medios literarios londinenses de los años románticos. De los románticos germanos cita a veces a Schlegel, sin precisar de cuál de los hermanos se trata. Y aunque en el relato «Un documento» se refiera a Schleiermacher, no parece que tuviera un conocimiento profundo de lo que había significado la escuela de Jena en la elaboración del pensamiento literario del romanticismo. Sí conoce *De l'Allemagne* de Mme. de Staël —texto del que suele recordar párrafos significativos—, que fue el libro vulgarizador del romanticismo germano en todo el continente europeo e islas adyacentes; muestra, en fin, una decidida admiración por el humorista Jean-Paul Richter, cuyo *Museum* sirvió, incluso, como modelo remoto para el folleto del mismo título que Clarín publicó en 18902.

No fue el romanticismo hispano muy prolífico en teorizaciones de hondo calado, salvo los manifiestos y escritos de polémica circunstancial. Por ello las lecturas de románticos evocadas por Clarín son las de los textos y los creadores que tallaron el mejor perfil del romanticismo español. Desde los escritos de adolescencia —el periódico manuscrito *Juan Ruiz*— el nombre de Mariano José de Larra inunda las páginas del crítico literario; síntoma revelador es el párrafo final del libro *Sermón perdido* (1885): «¡Oh, Fígaro! ¡Eterno Fígaro! ¡Tus Batuecas están donde siempre; no se han movido de su sitio!». El «primer humorista de la península Ibérica» era, además, para el escritor asturiano el arquetipo de la profesión periodística y, lo que es más importante para su visión del romanticismo, el escritor epónimo del movimiento, ya que en sus obras «hay más elementos revolucionarios, de

profunda y radical revolución, que en las hermosas lucubraciones de Espronceda y en los atrevimientos felices de Rivas y García Gutiérrez. Larra, no sólo se adelantó a su tiempo, sino que aun en el nuestro los más de los lectores se quedan sin comprender mucho de lo que en aquellos artículos de aparente ligereza se dice, sin decirlo» (Solos, 1881, «Prólogo»).

El singular apego que manifiesta Clarín por los viejos románticos que se sobrevivían a finales del XIX —«mi Zorrilla», Campoamor³— fluye en paralelo con las emociones que le suscitaban los recuerdos de los viejos dramas románticos vistos y oídos en sus años de formación y con la evocación del refugio afectivo que seguía latiendo en el ámbito litúrgico del culto religioso y en el nicho ecológico de la familia. Vibra en todo ello un ansia de permanencia, de vida continuada, que nuestro autor no se recata en admitir en abundantes confesiones de signo autobiográfico:

En los grandes hombres de cierto género, en los que aspiran a vivir hasta donde es posible, con la idea, a lo menos, sub specie aeternitatis, es muy común esto de que no se les envejezca el alma. No se le envejeció a Goethe, no le envejeció a J. P. Richter, no le envejeció a Hugo, no le envejecía ni al mismo Flaubert el pesimista, que, cuanto más viejo, se sentía plus vache, como dice él mismo a Jorge Sand; no le envejece a Renan... y tampoco le envejece a Campoamor» (Museum, 1890).

La vertiente social del romanticismo, en Clarín, remite a los planteamientos organicistas en la concepción de la sociedad y del arte que se habían difundido a partir de la filosofía idealista germana. La sociedad, el arte, la literatura eran organismos que desplegaban sus potencialidades en una dinámica histórica para la que la «tradición» era el cauce comunicativo más adecuado. Lo señalaba el escritor asturiano en pasajes de reflexión sociológica avant la lettre y, desde luego, en textos referidos en exclusiva a cuestiones literarias; valga este testimonio proveniente de Mezclilla: «Ya se sabe que el romanticismo se entiende de muchas maneras, y que aun en su historia se pueden adivinar positivas manifestaciones de muy diversa índole. El afán de resucitar, ante la imaginación por lo menos, nuestra vida nacional pasada, especialmente en sus elementos estéticos, obedecía a las teorías que, en Francia en un sentido y en Alemania en otro, dominaban entre los reformistas de las artes y aun de otras esferas de la actividad, como v. gr., la del Derecho en Alemania con la escuela histórica que por la boca de Savigny proclamaba que el Derecho nacía todo él de las entrañas de la nacionalidad».

Pero romántico es adjetivo que en la prosa clariniana bordea significados difusos que apuntan hacia los desbordamientos del corazón y del deseo, hacia las ansias de la atracción espiritual ilimitada que habrían de personificar algunas de sus criaturas de ficción más conmovedoras. Estos valores de índole existencial están presentes siempre que adjetiva las

aportaciones artísticas de algunos de sus escritores favoritos, sea el Baudelaire comentado en un memorable trabajo de Mezclilla, sea el Victor Hugo, «pontífice del idealismo romántico» siempre admirado, y representado —según sus biógrafos— en un grabado de su gabinete de trabajo⁴.

Clarín empleó también la oposición «idealismo/realismo» en la que tantos contemporáneos suyos encontraron el paradigma conceptual sustitutivo de la ya vetusta dicotomía «clasicismo/romanticismo». Pero si para él esta formulación no pasaba de una perezosa fórmula de comunicación intelectual⁵, sí era el inevitable punto de referencia en las discusiones de Ateneos —a partir de un comentado debate en el madrileño de 1875—, en los Discursos académicos y en la crítica de oficio.

REALISMO

El debate del realismo que había ocupado las letras francesas de los años cincuenta y sesenta también había encontrado un simultáneo eco español, si bien referido a la interpretación de la pintura histórica que por aquellos años ocupaba la atención preferente de los artistas peninsulares. El realismo literario fue cuestión debatida en los años del sexenio democrático, es decir, en los años en los que Clarín veló sus primeras armas como crítico periodístico conocido. En las alusiones y en los comentarios sobre la literatura más oportuna para el momento no eludió la reiterada controversia «idealismo/realismo», si bien haciendo notar que él situaba los conceptos en un plano semántico distinto del habitual. Idealismo, por tanto, entendido por él como una íntima tensión existencial y realismo como sinónimo de fidelidad a la existencia observada en el común de los mortales. Lejos, pues, de los arquetipos estéticos de cuño platónico y de las crónicas escandalosas a que se referían habitualmente los polemistas que fatigaron las prensas con controversias extenuantes. Lo afirma paladinamente en su reseña a La Montálvez de Pereda: «Lo que yo creo es que los enemigos de ver en las novelas cosas feas y tristes (...) lo que deben hacer es atacar el mal en la raíz, y negar en redondo la legitimidad del arte realista, del arte que copia la vida tal como la encuentra. Todo lo demás son paños calientes, transacciones deshonorosas para los buenos idealistas, y patentes de corso para el desenfreno pornográfico de los que parece que se deleitan en retratar las miserias del mundo» (Mezclilla).

De los varios momentos en los que nuestro crítico aborda con una mínima precisión lo que él entiende por literatura realista se desprenden dos notas que él predica como elementos sustantivos del arte realista: la fidelidad mimética a la materia observada y representada (los caracteres humanos y la «realidad entera»⁶) y la composición trabada de las circunstancias a que obliga la lógica interna de los datos previamente observados; la novela era el género adecuado para estos propósitos y a este género refirió asertos tan

modernos como este: «no hay límites para el género novelesco [...], todo cabe en él, porque es la forma libre de la literatura».

Su sentido de lo «oportuno» en literatura (es decir «lo que conviene» en cada momento) es el resultado de su convencimiento de que la obra artística no puede ser ni una abstracción alegórica de importación —sugiere de forma muy gráfica en una ocasión el parecido de la Doña Perfecta galdosiana con la estatua de la Libertad de Nueva York— ni, por el otro extremo, un trivial documento de actualidad; entre lo universal y lo particular se sitúa su sentido de la escritura realista, para la que encuentra anclajes en la Poética aristotélica y en las obras maestras de todos los tiempos. Lo explica en muchas ocasiones; valga como testimonio, una en que reconoce a Menéndez Pelayo la condición de crítico profundo a propósito del discurso leído por éste en la Academia de la Historia: «Los hijos del arte, según Pelayo, son hombres como los que vemos en el mundo, dotados de una cualidad predominante buena o mala, con la cual se combinan en distintas dosis otras cualidades secundarias, y por esta complejidad de elementos brillan y se identifican con los demás hijos de Adán. Estas afirmaciones colocan al ilustre profesor de la Central en la escuela literaria que se llama naturalista» (Sermón perdido, 1885).

La decidida apuesta de Clarín en favor del realismo se identifica en muchos textos con la escuela «naturalista» —como en el anterior dedicado a Menéndez Pelayo— y, por descontado queda, con las novelas de Zola y, en ciertos aspectos, con algunos de los presupuestos teóricos de éste. Pero el Clarín lector de los clásicos españoles no podía olvidar lo que había sido la creación literaria de los siglos de Oro⁷. Las ficciones de Balzac, Flaubert y Zola eran modelos narrativos imprescindibles; ahora bien, de los discursos meta-narrativos de estos autores se apropia con vivacidad de las apreciaciones de técnica novelesca deslizadas por Flaubert en su correspondencia aunque desconfía de las regulaciones sistemáticas de Zola. Todo ello no obsta para esa identificación, muchas veces, repetida en Clarín y en casi todos los contemporáneos españoles, entre realismo y «naturalismo». Por ejemplo, en fecha tan avanzada como 1892, en que seguía sosteniendo:

En el mundo literario domina hoy, y debe dominar por algún tiempo, el arte realista, que con tantos esfuerzos y entre combates de toda especie consiguió su primacía; más aún, en cierto modo la novela social y de masas, de instituciones y personas mayores, que tiene en Occidente su principal representante en Zola, es algo definitivo, algo que viene a cerrar un ciclo de la evolución literaria desde el Renacimiento a nuestros días; en este punto, es pueril antojo y superficial coquetería de la moda pretender dejar atrás, como cosa agotada y que ya hastía, la novela de Zola y otras semejantes» (reseña de Realidad, en Ensayos y Revistas, 1892).

La deriva espiritualista que «Clarín» intensificó a partir de ese año no supone la negación de las virtualidades estimulantes que él había leído en la obra de los narradores franceses modernos; lo señaló de forma transparente en el prólogo a la traducción de la novela de Zola Travail, si bien ya había sostenido en el prólogo de Cuentos morales (1895) una postura radical y opuesta por el vértice al naturalismo de imitación contrahecha: «yo soy, y espero ser mientras viva, partidario del arte por el arte, en el sentido de mantener como dogma seguro el de su sustantividad independiente».

DE LA PROSA CRÍTICA A LA PROSA DE FICCIÓN

Las observaciones acerca del romanticismo, del realismo o del naturalismo que podemos sistematizar en las páginas críticas de nuestro autor reproducen, por una parte, estimaciones vigentes en su tiempo, y, en momentos memorables, formulan sugerencias sobre el sistema de pensamiento literario clariniano, muchas veces más pragmático (Beser dixit) y apegado a la circunstancia concreta de lo que nosotros deseáramos. Pero su prosa narrativa libera al estilo de las adherencias propias de la lengua de comunicación intelectual y traduce, en un plano de refracción imaginativa y de alquimia autobiográfica, las pulsiones íntimas, las emociones y los deseos del autor.

Las valoraciones mostrencas y los tópicos al uso sirven al narrador de los relatos clarinianos para caracterizar rasgos de personajes o matices significativos de situaciones. En el cuento «Cambio de luz», el zozobante intelectual que lo protagoniza «no se sintió gran maestro, no vio en sí un intérprete de esas dos grandes formas de la belleza que se llaman idealismo y realismo»; Doña Berta, en la novela corta del mismo título, había vivido su existencia bajo el cobijo de una naturaleza arcádica y ensimismada los mínimos recuerdos íntimos de su enamoramiento y su maternidad; entre esos recuerdos resonaban en su memoria las «baladas románticas que había aprendido en su juventud» y los ecos de los «folletines apelmazados» con que el hermano literato ilustraba a la familia⁸. La caracterización abocetada del romanticismo es un recurso eficaz para conocer las inquietudes íntimas de personajes planos —como el neoclasicismo poético del clérigo Ripamilán— y, desde luego, para perfilar los valores establecidos en el grupo social dominante:

Nada más ridículo en Vetusta que el romanticismo. Y se llamaba romántico todo lo que no fuese vulgar, pedestre, prosaico, callejero. Visita era el papa de aquel dogma antirromántico. Mirar a la luna era romanticismo puro; contemplar en silencio la puesta del sol..., ídem; respirar con delicia el ambiente embalsamado del campo a la hora de la brisa..., ídem; decir algo de las estrellas..., ídem; encontrar expresión amorosa en las miradas, sin necesidad de ponerse al habla..., ídem; tener lástima de los niños pobres..., ídem; comer poco..., ¡oh!, esto era el colmo del romanticismo. La de Páez

no come garbanzos —decía Visita— porque eso no es romántico» (La Regenta, cap. XVI).

Las alusiones a la estética realista cobran también un aire de rasgo caracterizador de personajes y situaciones. El cuento de título sintomático «Un documento» despliega las insatisfacciones afectivas de una refinada dama de la alta sociedad y la experimentación sincera que de sus sentimientos amorosos anatomiza un autor naturalista de treinta años; el «romanticismo místico-erótico» de la primera es sometido al escalpelo del autor que escribe «conforme al arte nuevo, esto es, tomando de la realidad sus obras», y la novela que resulta de su experimento traza un arreglo de cuentas —como en tantos conflictos melodramáticos— entre dos amantes despechados.

Las lecturas modernas —que podemos interpretar como un «naturalismo» de consumo— sirven para tipificar el horizonte de las inquietudes intelectuales de personajes novelescos protagonistas y secundarios; así, las novelas pornográficas frecuentadas por el retoño de los Vegallana o la denodada dedicación a la literatura materialista con que Álvaro Mesía talla su estimulante visión del universo («ya no veía más que átomos, y su buena figura era un feliz conjunto de moléculas en forma de gancho para prender a todas las mujeres bonitas que se le pusieran delante»). Y la probada técnica de grotesca deformación, propia del Alas más sarcástico, se manifiesta ostentosamente en relatos pre-esperpénticos —como el cuento titulado «Novela realista»— en los que la práctica de la fiel anotación documental de los hechos que ocurren en la vida cotidiana —incluso la imposible ortografía de la dama adúltera— sirve para trazar un chafarrinón crítico sobre las playas de moda.

Pero más allá de los recursos tipificadores de la escritura romántica y realista presentes en pasajes de la prosa narrativa clariniana, la fuerte tensión entre el anhelo hacia lo ilimitado y el bajonazo a que obliga la vida cotidiana funciona como una contundente confesión autobiográfica y como una declaración poetológica. Como teoría literaria es una declaración de naturaleza hegeliana que contrapone la poesía de lo absoluto y la prosa de la sociedad positiva; como exposición pública de la trama íntima del escritor la encontramos en sinceras declaraciones confesionales, por ejemplo, en una carta escrita a su amigo Quevedo hacia 1876, donde reconocía que «es verdad que pasaron los tiempos del romanticismo, pero yo no soy romántico, yo no me pretendo alma no comprendida, al contrario, todo el mundo me tiene por guasón, por positivista, por sidrero, si es caso..., luego yo no soy un melenudo», para afirmar a continuación «pero acá para inter me creo en las cosas grandes, tiendo mis miradas al Infinito y cuando no hay algo más urgente, me dedico a pensar en cosas serias y a veces hasta se me escapa una lágrima de amor» (carta publicada por F. García Sarriá en su libro Clarín o la herejía amorosa, 1975).

Esta tensión entre prosa y poesía, entre realidad inmediata e idealidad inaprensible, además de ser una de las claves de la cultura del XIX, es un tópico reiterado tanto en la prosa crítica como en la creación narrativa de Leopoldo Alas. En el discutido *Renan* veía a un hermano íntimo que, por detrás del método analítico y positivista, sentía «la inmortalidad de los espíritus nobles en el recuerdo de Dios» («*Mi Renan*», en Palique, 1893). Y, en oposición sarcástica a esta línea de fuga hacia un absoluto desbordante, el Víctor Quintanar de *La Regenta*, puesto a lavar su honra en un duelo de sangre, afirmará muy convencido que «la pistola, la del drama moderno, es prosaica».

Prosa de la vida cotidiana (una variante existencial del realismo artístico) y poesía de los anhelos que nunca tienen fin (experiencia vivida del romanticismo profundo). Estos son los dos cauces por los que transita la creación literaria del Leopoldo Alas narrador. Mostrarlo de manera convincente ha sido tarea de sus lectores más perceptivos, que han situado sus ficciones entre el romanticismo y el realismo. Sergio Beser, por ejemplo, ha mantenido que «*La Regenta* es un estudio de una concepción romántica de la vida, pero situada en un marco realista que convierte al libro en novela»; Gonzalo Sobejano, en fórmula paradójica contundente, ha afirmado que *Madame Bovary* «es una novela antirromántica sobre el alma romántica deteriorada, y *La Regenta* una novela romántica contra el mundo antirromántico».

Los presupuestos estéticos del realismo están satisfactoriamente cumplidos en la novela de 1884-1885: la distancia del narrado impersonal, las sondas en la conciencia de los personajes y en aquellos «interiores ahumados» de que habló Menéndez Pelayo, la estructuración del relato como un «trozo de vida» liberado del esquema compositivo de exposición, nudo y desenlace, la presencia destacada de las clases sociales en la ebullición de sus conflictos no resueltos. Vetusta, la ciudad provinciana; los dos grupos sociales que manejan el poder simbólico y el poder económico —el clero y la clase burguesa—; el inquietante recorrido a través de la «ciudad oculta de la conciencia» que va trazando el narrador; la lanzadera temporal que mueve la cronología de los acontecimientos relatados tanto hacia atrás como hacia adelante, todos estos elementos son otras tantas marcas de la ortodoxia realista en que se funda la narración de *La Regenta*. La suma del discurso del narrador y de la conciencia de Fermín de Pas epitomiza con palabras lo que es el propósito del clérigo inventado y el programa de trabajo de la escuela realista:

El magistral, olvidado de los campaneros, paseaba lentamente sus miradas por la ciudad escudriñando sus rincones, levantando con la imaginación los techos, aplicando su espíritu a aquella inspección minuciosa, como el naturalista estudia con poderoso microscopio las pequeñeces de los cuerpos. Vetusta era su pasión y su presa.[...]. Lo que sentía en presencia de

la heroica ciudad era gula; hacía su anatomía, no como el fisiólogo que sólo quiere estudiar, sino como el gastrónomo que busca los bocados apetitosos; no aplicaba el escalpelo sino el trinchante (La Regenta, cap. I).

Y contrapuestos a esos planes de aplicación inmediata se levantan las dos figuras enamoradas del infinito: el ambicioso Fermín de Pas, que aun dominado por los siete pecados capitales guarda rescoldos de los vagos anhelos sentidos en sus años de estudiante, y la conmovedora Ana Ozores, figura irrepetible del «romanticismo de la desilusión», como ha señalado Gonzalo Sobejano, aproximando convincentemente la patética figura de nuestra provinciana insatisfecha a los modélicos personajes flaubertianos de *L'éducation sentimentale*:

En España no hay otra novela que haga sentir como *La Regenta* los errores, padecimientos y caídas de la persona buena, poética, romántica dentro de un mundo en el que la más extendida forma del mal es la prosa, el prosaísmo, la falta de elevación, la ausencia de entusiasmo.

La posterior novela de «Clarín» —*Su único hijo* (1891)— produjo efectos de des-automatización entre los lectores contemporáneos. El texto seguía manteniendo la atmósfera conflictiva de un denso grupo burgués provinciano y desplegaba también las estrategias enunciativas de un narrador impersonal y a la vez implicado, pero añadía nuevos elementos que distancian esta novela de la escritura realista y naturalista. El fondo mítico que traba el sentido del texto —un Ulises menesteroso en regreso a las raíces de su espacio originario— y la abundante acumulación de material artístico —música, por modo excelente— dotan a *Su único hijo* de unas dimensiones inéditas en la narrativa española del momento, más parecidas a las novelas que, con voluntad experimental, se estaban escribiendo en la Europa contemporánea y a las que, a principios del siglo XX, publicarían en España Unamuno o Azorín.

Bonifacio Reyes, el protagonista de esta novela, vive un proceso contradictorio de degradación y sublimación moral que puede leerse como la doble respuesta narrativa a lo que en el fin de siglo se entendía como realismo y como romanticismo. Realismo sería el tratamiento paródico de un romanticismo fuera del tiempo que se sobrevive penosamente a sí mismo (lecturas de poetas justamente olvidados, tertulias anacrónicas, fantasías eróticas delicuescentes, incluso, la irónica explicación de lo que era la *Sehnsucht*⁹ para los alemanes); romanticismo, por contra, sería la afirmación de la voluntad del sujeto individual¹⁰, la capacidad de crear creyendo en el objeto de la fe, tal como el personaje confiesa en el cierre de la obra: «Bonifacio Reyes cree firmemente que Antonio Reyes y Valcárcel es hijo suyo. Es su único hijo. ¿Lo entiendes? ¡Su único hijo!».

Clarín crítico y Clarín narrador, al avistar los años finales del XIX, se interesó por los nuevos avatares que la literatura de aquel momento exhibía. Quedaban lejos los debates entre romanticismo y clasicismo, entre

idealismo y realismo e, incluso, las propuestas más cercanas de la escuela naturalista. El Clarín que envía a la imprenta el original de un libro que habría de titularse Siglo pasado (1901) atenúa las alusiones a estas palabras clave de la cultura artística del XIX. El perfil que le interesó subrayar en esta fase de plenitud fue el sentido integrador del espíritu humano que palpita en las creaciones antiguas y modernas en las que se mantiene tersa la fibra de humanidad; lo recordaba con palabras de otro crítico al escribir una reseña de la novela de Pardo Bazán, La Prueba, en el Madrid Cómico del 20-IX-1890: «un crítico inglés escribía no hace ocho días esto: Francia está en la actualidad muy preocupada con una reacción idealista; nothing is more “fin de siècle” than the soul. ‘Nada más fin de siglo que el alma’».

*

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

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. www.biblioteca.org.ar/comentario

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

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

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](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

