



La crítica de la poesía en verso y un olvidado relato de Clarín

Ángeles Ezama Gil

Con este trabajo pretendemos rescatar del olvido uno de los últimos relatos clarinianos, prácticamente desconocido hasta hoy, dada su efímera existencia en las páginas de una publicación periódica. El relato en cuestión apareció publicado en la revista valenciana *Arte Moderno* el 7 de enero de 1900 (Año II, núm. 7, págs. 52-53) con el título de «Malos humores (diálogo y no platónico)».

Si consideramos la obra literaria de Alas como un *continuum* que nos permite constatar la presencia reiterada de algunas constantes, bien en el terreno crítico, bien en el creativo, o en ambos, «Malos humores» es un buen punto de partida para corroborar algunas de ellas.

En primer término, el cuento citado, presenta una configuración semejante a la de otro relato clariniano anterior, «Jorge (diálogo, pero no platónico)»¹. La coincidencia del subtítulo no es casual, y tal vez revela la intención clariniana de elaborar una serie de relatos de características similares: forma dialogada², temas estrechamente relacionados con las preocupaciones del escritor *Clarín* (la crítica de la poesía) y del hombre Leopoldo Alas (el juego)³, y tono humorístico y doctrinal.

En segundo lugar, y por lo que se refiere al tema del relato, en este caso la crítica de la poesía de imitación campoamorina y sus extremos, «Malos humores» se sitúa en la línea de relatos como «El poeta-búho»⁴, «El sustituto»⁵, «Feminismo»⁶, «Álbum-abanico»⁷ y «Versos de un loco»⁸, cuyo tema fundamental (y casi único) es la crítica de la poesía española contemporánea.

Establecidos estos puntos de referencia, «Malos humores», tanto por su temática como por su fecha de composición, se hallaría en condiciones de pasar a engrosar el volumen póstumo *Doctor Sutilis*, del cual forman parte todos los cuentos mencionados, a excepción de «El sustituto». Por este motivo consideramos fundamental una reflexión sobre esta colección, tan poco conocida en su conjunto, y a la que tan escasa atención se le ha dedicado, dado, tal vez, lo dificultoso de la tarea.

La colección de relatos *Doctor Sutilis* fue compilada y publicada póstumamente en 1916. El volumen responde al título del cuento más antiguo de los recopilados («Doctor Sutilis»), siguiendo una ya aquilatada costumbre de Alas en colecciones como *Pipa, El gallo de Sócrates y otros cuentos* o *El Señor y lo demás, son cuentos*.

La meta que se persigue con esta recopilación, que constituye el volumen tercero de unas pretendidas *Obras completas*, es la de reunir todas las composiciones narrativas de Alas dispersas en otros trabajos o en las páginas de los periódicos. El conjunto dista mucho de ser completo, tal y como lo han ido revelando las paulatinas recuperaciones de textos como «Estilicón. Vida y muerte de un periodista»⁹, «Post-prandium. Cuento trascendental»¹⁰, «Kant, perro viejo»¹¹, «La guitarra»¹² o «El oso mayor»¹³.

La nota más característica del volumen es su heterogeneidad, que responde a la falta de criterio unificador previo. Así, encontramos en *Doctor Sutilis* cuentos de Alas insertos en sus anteriores libros de crítica, relatos publicados en la prensa periódica entre 1878 y 1899, y ese experimento de novela que es *Sinfonía de dos novelas* («Su único hijo». «Una medianía»)¹⁴.

Los relatos procedentes de libros de crítica son doce, de los veintiocho que integran el volumen; cinco pertenecen a *Solos* («La mosca sabia», «El Doctor Pértinax», «De burguesa a cortesana»¹⁵, «De la comisión» y «El diablo en Semana Santa»), tres a *Sermón Perdido* («Los señores de Casabierta», «El poeta-búho» y «Don Ermeguncio o la vocación»), dos a *Palique* («Diálogo edificante» y «Un candidato») y dos a *Siglo Pasado* («La contribución» y «Jorge (diálogo, pero no platónico)'). Estos cuentos al pasar a *Doctor Sutilis* resultan descontextualizados, perdiendo su significado originario al servicio del conjunto¹⁶; significado que explicita *Clarín* en el «Prefacio a manera de sinfonía» que precede, desde la primera edición, a su libro *Solos de «Clarín»*:

A guisa de entreacto o de entremés, van sembrados por el librito algunos cuentecillos más o menos tendenciosos, sin más propósito de mi parte que el de entretener, si puedo, al lector; el mérito único que yo, su padre (el de los cuentos), veo en ellos, es el de no ser azules¹⁷, mato al inocente siempre que es necesario, y me tiene sin cuidado que el mismo sol que alumbró al bueno alumbró al malo; el mundo es así, y caso de que yo me atreviera a corregirle la plana no habría de ser en un cuento, sino en una ley votada en Cortes, que es como el gobierno de Sagasta quiere darnos la libertad¹⁸.

Estos relatos se definen, habitualmente, por su carácter «tendencioso»; suelen exponer, de forma más o menos velada, una tesis de índole política («De la comisión», «Un candidato», «La contribución»), religiosa («Diálogo edificante») o literaria («El poeta-búho»); actúan así como prolongación (mediante la «demostración» narrativa) o complemento (mediante el tratamiento de asuntos diversos) de los artículos de crítica estrictamente literaria. A menudo se sirven del diálogo como modo de discurso primordial, que permite una exposición, mucho más directa, de las tesis del autor (v. gr. «El Doctor Pértinax», «Diálogo edificante»). Se caracterizan, además, por la utilización de nombres de lugares y personajes simbólicos, frecuentemente de carácter satírico; v. gr. en «De la comisión», el pueblo del protagonista se llama «Villaconducho»; el río, «Pozos-oscuros»; el marqués que se aprovecha de la explotación salmonera del río, «Pozos-hondos»; el escribano, «señor Litis-pendencia», el sastre, «señor Pespunte», y así sucesivamente.

La catalogación de los cuentos incluidos en volúmenes de crítica resulta, por lo demás, dificultosa, dado que, algunos de ellos (es el caso de «Los señores de Casabierta» y «El poeta-búho») semejan, por su configuración, un producto a medio camino entre el cuento y el artículo de costumbres. Sergio Beser¹⁹ distingue en *Solos* únicamente cuatro relatos (excluye el titulado «De burguesa a cortesana»), en *Sermón Perdido* sólo uno (considera «Los señores de Casabierta» y «El poeta-búho» como artículos cortos y satíricos, próximos al artículo de costumbres), en *Palique* uno (considera «Diálogo edificante» como «Palique») y en *Siglo Pasado* reconoce los dos citados. Laura de los Ríos²⁰ coincide con Beser en la apreciación de los cuentos de la colección *Sermón Perdido*, así como Gonzalo Sobejano²¹. Este último intenta una categorización de las distintas formas en que *Clarín* elabora su crítica en modo satírico:

Clarín recurrió alguna vez a la ficción, y escribió sátira en forma de cuento, epístola, visita, proceso, arbitrio, «historia natural», «interview», discurso, consulta, traducción apócrifa, rapsodia²².

La diversidad formal de su obra crítica la había señalado ya el propio Alas en el «Prólogo» al folleto *Un viaje a Madrid*: «Así irá la crítica en estos folletos envuelta muchas veces en formas muy variadas, algunas poco usadas para esta clase de asuntos»²³.

Sin necesidad de afirmar que relatos como «El poeta-búho» o «Los señores de Casabierta» constituyen artículos de crítica satírica en forma de cuento, resulta obvio que en Alas se aprecia una tendencia natural hacia la crítica, que se manifiesta en buena parte de su obra de creación; al respecto señala Francisco García Pavón:

Si «Clarín» fue crítico literario ante todo, necesariamente hemos de hallar en su obra narrativa abundantes elementos de ese ejercicio. Ciertamente no son géneros muy conjugables la pura creación artística y la alusión crítica a cualquier objeto literario. Pero «Clarín» es así, y estas transvasaciones constituyen una constante de su estilo, que si no lo embellecen, al menos lo personalizan²⁴.

Ahora bien, negar la categoría de «cuentos» a relatos como los dos citados equivaldría a negársela a otras composiciones clarinianas, unánimemente reconocidas como cuentos, tales «El hombre de los estrenos» (*Pipá*), «González Bribón» (*Cuentos morales*), «Tirso de Molina» o «Reflejo» (*El gallo de Sócrates y otros cuentos*), que se apartan por su configuración del cuento «fabulístico» tradicional, para adaptarse al esquema del cuento «novelístico» moderno; esto es, un relato «partitivo» (elige un aspecto de la realidad para aludir a toda ella), que desarrolla «un mínimo de trama, si así puede llamarse, a través de la cual se llega a una comprensión de la realidad, pero no a su trascensión», y que, en su final, «vienen a dar en un retorno, una repetición, una abertura indefinida o una permanencia dentro del estado inicial»²⁵. En todo caso, se maneja un concepto de «cuento» mucho más amplio que el actual, que incluye relatos contruidos en forma de narración, de diálogo (escena teatral), de epístola o de artículo de costumbres.

Dejando aparte los relatos breves incluidos en volúmenes de crítica, la heterogeneidad del conjunto resulta, en buena medida, de la distancia cronológica que media entre los relatos recopilados, ya que el primero («Doctor Sutilis») se publica en 1878 y el último («Doble vía») en 1899. Estos relatos proceden, al menos en la parte que nos ha sido posible constatar²⁶, del medio periodístico, siguiendo un modo de publicación habitual en el momento, que lleva al relato breve, primero al periódico y luego, desde aquí, al libro. El procedimiento había sido utilizado por Alas en sus libros de cuentos anteriores; así *Pipa* recoge narraciones publicadas entre 1879 y 1884; *Doña Berta*, entre 1890 y 1892; *El Señor y lo demás, son cuentos*, de 1892 a 1893; *Cuentos morales*, de 1893 a 1895, y *El gallo de Sócrates y otros cuentos*, entre 1894 y 1900 aproximadamente.

En *Doctor Sutilis* la distancia cronológica es más acusada; mientras que la mayoría de los relatos pertenecen a la década de los 90 (lo que confiere al conjunto una cierta unidad), tres de ellos escapan a este marco temporal: son «Doctor Sutilis» (1878), «Novela realista» (1880)²⁷ y «Doctor Angélicus» (1881). El aparente «abandono» de estos cuentos, por parte de un escritor tan cuidadoso de su labor literaria como *Clarín*, responde tal vez a insatisfacción con el producto narrativo logrado, o quizás apunta hacia la práctica común de elaborar varios ensayos narrativos en torno a un mismo tema para, posteriormente, aprovechar sólo algunos de ellos de cara a la confección de nuevos volúmenes. De hecho, *Clarín* gusta de trabajar en torno a temas recurrentes: la filosofía, la poesía, el teatro, la crítica socio-política, el adulterio, etc. Estos temas recurrentes son, en la colección *Doctor Sutilis*: la réplica a modelos literarios conocidos («El viejo y la niña»²⁸, «Nuevo contrato»²⁹, «La perfecta casada»³⁰, «El filósofo y la vengadora»³¹), la crítica de aspectos de la vida social y política nacional («El Rana»³², «Doble vía»³³, «Un repatriado»³⁴), la crítica de la poesía («Feminismo», «Versos de un loco», «Álbum-abanico»³⁵), la evocación regionalista («Manín de Pepa José»)³⁶ o la caracterización del «tipo» («Medalla... de perro chico»).

Como en el caso de los cuentos insertos en volúmenes de crítica, es frecuente el recurso a la utilización de nombres simbólicos (v. gr. «Antonio Casero»³⁷, «Teopompo Filoteo de Belem»³⁸ o «Don Autónomo Parcerisa»³⁹), a la construcción del relato en forma epistolar («Un repatriado», «El filósofo y la vengadora»⁴⁰) o dialogada («Nuevo

contrato»), y a la adopción de una actitud humorística, frecuentemente de tono satírico, por parte del narrador. El relato se inclina hacia la explicitación de una tesis, sobre todo cuando se refiere a temas candentes de la vida socio-política nacional o a géneros literarios en situación de crisis. Esto último es lo que sucede con la poesía española contemporánea: el cuento nos ofrece, habitualmente, una situación-tipo que ejemplifica la crítica, indirecta, de toda una forma de hacer poesía. La obra crítica clariniana constituye un modo de denuncia mucho más directo. El cotejo de los relatos cuyo tema específico es la crítica de la poesía en verso (ya mencionados al principio de este trabajo) con la correspondiente «teoría» crítica clariniana al respecto, ocuparán las páginas que siguen, en un intento por arrojar luz sobre un aspecto tan fundamental del quehacer literario de Alas como es el de la estrecha correlación entre «teoría» y «praxis» de la literatura.

La consideración de la crítica literaria en Alas impone una aproximación a su definición y categorización; el prólogo al volumen *Palique* (1894) constituye la mejor referencia a este respecto. Reconoce *Clarín* la existencia de «varios géneros de crítica que son racionales y... obedecen a facultades y fines respectivos» (*Palique*, p. 60); y distingue entre ellos la «crítica literaria» en sentido estricto, a la que intenta dotar de una definición:

- 1.º, *crítica*, es decir, *juicio*, comparación de algo con algo, de hechos con leyes, cópula racional de términos homogéneos; y
- 2.º, *literatura*, es decir, de arte, estética, atenta a la *habilidad* técnica, a sus reglas (absolutas o relativas)

(*Palique*, p. 62)

La «crítica inmediatamente literaria» conoce, a su vez, varias maneras⁴¹; entre ellas la «higiénica y policíaca», y la que consiste en «estudios largos, de ciertas pretensiones críticas» (*Palique*, p. 59). La primera, que encuentra su mejor expresión en los «paliques», va dirigida a los escritores vulgares, de escasa o nula valían y resulta de indudable utilidad en el terreno de las letras:

«Si se me dice que de todos los modos de crítica éste que hace de ella un negociado de higiene y de policía es el más enojoso, el de menos brillo y más disgustos para quien se emplea en tal oficio, declaro que pienso lo mismo; pero también creo, que es de mucha utilidad, particularmente en países como el nuestro, donde la decadencia de toda educación espiritual, del gusto y hasta del juicio, a cada movimiento nos empuja hacia los abismos de lo ridículo, o de lo bárbaro, o de lo bajo y grosero, o simplemente de lo tonto»

(*Palique*, págs. 64-65)

La tarea del crítico «higiénico» no es, como un análisis superficial revela a algunos, eminentemente destructiva: Alas es consciente de las posibilidades que ofrece de cara a una mejora de la realidad circundante:

estos paliques que muchos tachan de frívolos, malévolos, inútiles para la literatura. Son inútiles por la pobreza de mis facultades, no por la intención, sino por la naturaleza del género. Son crítica *higiénica* y de *policía*; son crítica a una realidad histórica que se quiere mejorar, conducir por buen camino.

(*Palique*, p. 66)

El segundo tipo de crítica afecta a las obras y temas de reconocido interés literario; Alas cita como ejemplo los artículos del volumen *Ensayos y Revistas* (1892), con trabajos tan significativos como «La novela novelesca» o «Revista literaria (enero 1890). La crítica y la poesía en España».

La crítica que se aplica a la poesía española del momento se adecúa, por lo general, al modo satírico⁴², habida cuenta del deplorable panorama en que Clarín sintetiza el estado de la versificación contemporánea⁴³, panorama que expone detalladamente el diálogo entre el crítico Clarín y la musa de la poesía lírica (Erato) en el folleto literario *Apolo en Pafos*, y que se ciñe a las siguientes realidades del quehacer poético: el *sentimentalismo*⁴⁴, las nuevas tendencias poéticas⁴⁵, la decadencia de la poesía lírica⁴⁶, la poesía de Campoamor y Núñez de Arce (en la que domina la atención a los hechos del siglo) y el futuro de la poesía lírica en nuestro país (de signo absolutamente negativo).

A despecho de estas desfavorables circunstancias, Clarín no deja de erigirse en admirador y exégeta de los grandes poetas: Campoamor⁴⁷, Núñez de Arce⁴⁸ y, en parte, Manuel del Palacio⁴⁹; los «dos poetas y medio»⁵⁰ que son para Alas los únicos exponentes de altura en la poesía contemporánea. No obstante, su crítica más meditada es la que dedica a poetas extranjeros como Baudelaire, Verlaine o Anthero de Quental; es precisamente en la digresión previa al enjuiciamiento de las *Flores del mal* donde Alas nos ofrece una caracterización más explícita de lo que es para él esa crítica reflexiva, «con ciertas pretensiones»:

¿qué duda cabe que en la crítica de arte lo primero es *enterarse*, comprender? Y comprender la poesía es claro que no consiste sólo en descifrar sus elementos intelectuales, sino que hay que penetrar más adentro, en la flor del alma poética; por eso ha habido, hay y seguirá habiendo tantos críticos muy sesudos, muy instruidos, muy perspicaces, que al hablar de poetas desbarran lastimosamente. El crítico de poesía necesita ser... ¿cómo lo diré yo?, ecléctico en sentimiento, y un poco también en ideas [...] Me atrevo a sostener que en poesía no hay crítico verdadero sino es capaz de ese acto de

abnegación que consiste en prescindir de sí mismo, en procurar, hasta donde quepa, *infiltrarse* en el alma del poeta, *ponerse en su lugar*. Sólo así se le puede entender del todo y juzgar con justicia verdadera⁵¹.

Pero, puntualiza páginas adelante, «diré que es también claro que la crítica es así cuando se trata de verdaderos genios, o de grandes talentos por lo menos; para los tontos y necios que se meten a poetas, el mejor trato es el de cuerda; esto es evidente» («Baudelaire», p. 85). Los primeros son, sin embargo, casos aislados, cuyo trabajo da cuerpo a esa «flor del espíritu»⁵² que es la poesía. Los últimos, por el contrario, constituyen un grupo numeroso de medianías y nulidades disfrazadas de medianías, completamente falto de originalidad:

«Nuestras medianías no saben más que imitar, dándole siempre vueltas al mismo amaneramiento, al poeta de su predilección, o por lo menos su protector y amigo; no escriben libros de ciencia estética; no piensan en la técnica de su arte; les basta con las reglas atropelladamente redactadas de las poéticas vulgares; han aprendido los *misterios* técnicos de la métrica en el instituto provincial, y eso les basta; no han vuelto a pensar en las profundas y complicadas leyes del ritmo en su relación con la idea bella. Y de los grandes problemas estéticos, ¿qué han dicho, qué han pensado? Nada. No les importa. Todo se reduce a escribir *como* Campoamor, o *como* Bécquer, o *como* Núñez de Arce, o *como* Quintana, o *como* los traductores de los poetas clásicos o de los modernos extranjeros»

(«Revista literaria (enero 1890). La crítica y la poesía en España», págs. 1.161-1.162)

La poesía de imitación es objeto de denuncia, a través de la parodia, en algunos de los últimos relatos clarinianos. En «El sustituto» se realiza una crítica de la poesía heroica de imitación al modo de Quintana, cuyas *Poesías patrióticas* (1808) se pretende remediar en «unos versos bastante largos, todo lo retumbantes que le fuera posible, y en los cuales se hablara de Otumba, de Pavía... y de otros generales ilustres» («El sustituto», p. 229). Pero el protagonista, Eleuterio Miranda, no cree en la operatividad de este tipo de poesía épica, objetiva, que resulta falsa si no va acompañada de una acción efectiva encaminada a salvar a la patria: «bien comprendía cuan ridículo resultaba, en el fondo, aquello de contribuir a salvar la patria, dado que en efecto zozobrase, con endecasílabos y eptasílabos más o menos parecidos a los de Quintana» («El sustituto», p. 230). La poesía épica implica un modo de vida comprometido, que en el caso de Miranda se traduce en una actitud heroica destinada a restituir la memoria del «sustituto»; actitud arrastrada hasta la muerte del poeta, inspirada por modelos épicos

universales: «sus recuerdos de la *Iliada*, del *Ramayana*, de la *Eneida*, de *Los Lusíadas*, de la *Araucana*, del *Bernardo*, etc., etc., llenaron su fantasía para inspirarle un *bell morir*» («*El sustituto*», p. 236).

En «Malos humores» se lleva a cabo una crítica de la poesía de imitación campoamorina y sus extremos, en concreto de las *Humoradas* (1886)⁵³. Esta forma poética breve, compuesta generalmente en pareados y cuartetos, que Campoamor define escuetamente como «un rasgo intencionado»⁵⁴, y que se caracteriza por el predominio del humorismo, pretende reivindicar «esa poesía, ligera unas veces, intencional otras, pero siempre precisa, escultural y corta, que nuestro eminente poeta el señor don Gaspar Núñez de Arce ha bautizado con la expresión desdeñosa de «suspirillos líricos, de corte y sabor germánicos, exóticos y amanerados» («Prólogo», *Humoradas*, p. XII). El mayor mérito de esta poesía breve es el de ser una forma condensada, de tal modo que siempre sugiere más de lo que expresa («Prólogo», *Humoradas*, págs. XX-XXI).

A esta forma de poesía se refiere el relato «Malos humores», cuyo protagonista es un poeta «lapidario»⁵⁵; definido éste en términos de «poeta que graba en piedra, que escribe inscripciones más que otra cosa, poeta que pone epitafios a sus ilusiones y a las cosas del mundo exterior» («Malos humores», p. 52), es partidario de una poesía breve: «El bello ideal de la poesía es el telegrama para Filipinas; es decir, aquel estilo en que se ahorran palabras como si cada una costara un ojo de la cara» («Malos humores», p. 52). De este modo, se decide a componer humoradas, que «encierran en dos, tres o cuatro versos toda una historia» («Malos humores», p. 52); para muestra véase la primera de ellas: «Al llegar a mi edad, la primavera - se parece al otoño a su manera»⁵⁶, y glosa, en términos mucho más amplios (se trata de una poesía condensada):

Esto quiere decir que como ya he cumplido los treinta y cinco años, ya no me alegra la falaz coquetería del renacimiento de la naturaleza; en ese pareado aludo yo a mis desengaños y aventuras, a mi tristeza resignada del presente, etc., etc. En fin, se podría escribir un libro con lo que quiere decir ese par de versos.

(«Malos humores», p. 52)

No obstante, la humorada es para el poeta sólo un puente de paso hacia la poesía perfecta, que sería aquélla reducida a un mero sistema de señales; es precisamente en la basculación hacia este extremo donde se vierte el grueso de la sátira clariniana, véase

Verbi gratia: una manecilla apuntando con el índice a unos cuernos y un rabo significaría todo aquello que Dante explicó diciendo:

per me si va ne la città dolente, - per me si va nel' eterno dolore, - per me si va la perdutta gente, etc.

-Ya comprendo; según la escuela de usted, toda la *Iliada*

debería reducirse a la conocida frase «aquí fue Troya». El Homero de ese género debe de ser algún sordomudo.

(«Malos humores», p. 52)

En «El poeta-búho. Historia natural»⁵⁷ la crítica afecta a la poesía de imitación al modo del romanticismo, que ya había sido parodiada por Alas en uno de los tempranos ensayos narrativos incluidos en *Juan Ruyz*:

En sus mocedades fue poeta melenudo, y según sus cuentas, escribió la palabra corazón dos billones de veces; dolor, la mitad; ataúd, sesenta millones; laúd, otras tantas para hacer consonante con la anterior; y amor, perjura, dulzura, ardor, sentimiento, aliento, imploro, adoro, hijos, prolijos, ojos, abrojos, alma, calma, los participios en ante, ado, ido; los adverbios en ente, y verbos con verbos los rimó, respectivamente, más de siete mil.

De modo que mi tío dice que ya está empalagado con tanta poesía, como si lo fuesen estos versos combinados siempre de la misma manera y siempre con los mismos consonantes y en los que el vate nombra el corazón sin acordarse de él y llama a la muerte cuando si viniese la tendría un canguelo horrible⁵⁸.

La poesía que se denuncia es, concretamente, la de carácter funeral, a la que se subordinan todos los elementos del relato: el calificativo asignado al poeta, «búho» (con sus connotaciones de nocturnidad, rapacidad y aislamiento), el nombre del mismo (don Tristán de las Catacumbas), sus gestos («con gestos de muerto desengañado»), el saludo que dirige al crítico («fúnebre como él solo; el apretón de manos del convidado de Piedra»), los títulos de los libros avalados por el escritor (*Ecos de la turba*, *El Réquiem eterno*), los subtítulos del último de ellos («Idilio del subsuelo», «Fuegos fatuos», «Resposos de mi lira» y «Rimas⁵⁹ de luto») y el «aroma» que se desprende de sus versos: «cuando terminó la primera parte, olía a difunto» («El poeta-búho», p. 125).

El tema mortuorio resulta habitual en la poesía de cantares, género que Alas parodia en este cuento, si bien no en las formas más comunes de la cuarteta asonantada o de la seguidilla, sino en las de la copla y el romance. El segundo de los poemas de don Tristán recuerda a uno de los cantares populares recogidos por Augusto Ferrán:

Poema de D. Tristán

-La llevaban a enterrar
en un ataúd muy ancho,
en el que llevan a todos
los difuntos de aquel barrio.
El cadáver se movía
con los tumbos que iba dando.
Yo les hallé en el camino.
-Detened, les dije, el paso.
No va *completo* el vehículo,
aún hay sitio para ambos;
llevadme también a mí
que yo la carrera pago;
poco hay desde aquí a la muerte,
el viaje no será claro...

Poema de A. Ferrán

El carrito de los muertos
ha pasado por aquí;
llevaba la mano fuera,
por eso la conocí⁶⁰.

En «Versos de un loco» efectúa Clarín una dura crítica del poeta modernista de imitación⁶¹, el cual, pretendiendo elaborar un tipo de poesía totalmente novedoso, cae, sin embargo, en las preocupaciones idealistas tradicionales; este hecho lo apuntaba ya la musa Erato en *Apolo en Pafos* (p. 77):

entre los poetas modernísimos que se creen desligados de la tradición y de la herencia romántica, hay preocupaciones idealistas, aunque ellos lo nieguen; y ese mismo impersonalismo, y sobre todo, el tecnicismo, la ciencia y el arte descriptivos tomados como objeto, inmediato y único, la trascendencia metafísica que casi siempre late en las obras de esos autores, sea para blasfemar, o para dudar, o para resignarse, son elementos extraños a la verdadera poesía natural.

El entronque de las nuevas tendencias poéticas (parnasianismo y simbolismo en particular) con el Romanticismo se revela, efectivamente, en no pocos aspectos del relato: la tópica apariencia del poeta⁶², su misión⁶³, su condición de ser marginal⁶⁴ y su afán de trascendencia⁶⁵, manifiesto este último en una contradictoria mezcla de esoterismo y cristianismo. La afición por las doctrinas esotéricas, procedente del parnasianismo, es una mera «pose» que el poeta adopta para poder tildarse de «ateo», pero que, en todo momento, aparece mezclada con motivos cristianos (numerosas alusiones religiosas, que se traducen en una alabanza a la divinidad); así lo evidencia el

discurso del poeta resumido por el narrador: «había hablado, sin dejarme meter baza, de Budha, de Lao-Tseu, del etíope que Renán nos describe, creo que en *San Pablo*, y que va meditando el Evangelio a su manera; de Verlaine, de Caran d'Ache, de San Agustín, del gallo de Sócrates y del gallo de San Pedro...»; así lo revela también la dedicatoria de su obra: «Aunque usted no lo crea, / señor obispo, / aunque parezco hereje / me quiere Cristo» («Versos de un loco», p. 212); y uno de sus «Estambres»: «Ha de ser en el cielo una sorpresa / de los santos sin fin inocentones, / ver llegar a montones / una y otra remesa / de ateos, sin saberlo, / santurriones» («Versos de un loco», p. 215).

La misma mezcla de novedad y tradición se percibe en el empleo de la métrica, que si, por una parte, recurre a estrofas conocidas como la seguidilla, el pareado, el cuarteto, la lira o el romance, y a la utilización de la rima consonante, por otra, echa mano de metros y combinaciones métricas inusuales, que ya el romanticismo había puesto en práctica. Se aprecia una preferencia por el decasílabo compuesto de dos pentasílabos («Pero la mano, que ya es de plomo, / entre dolores, sin saber cómo, / siempre acaricia. La pasión fuerte / que tanto oprime, siempre es delicia»), que entra a formar parte de combinaciones métricas con el pentasílabo, formas nuevas sobre esquemas métricos conocidos: el del cuarteto (AbAB) o el del sexteto (ABcABc).

El mismo afán de novedad afecta a la expresión poética, que se caracteriza por su vaguedad, su oscuridad incluso: «Hay siempre una impostura en hablar claro; / no se puede ser claro sin mentira... / Ve oscuro y algo raro; divaga, ama y delira» («Versos de un loco», p. 213).

Alas, en definitiva, propone el rechazo de las obras producidas por estas mediocridades (nulidades incluso) porque su efecto sobre el público resulta pernicioso, y se confirma en su postura apoyándose en una cita de Shopenhauer:

No es necesario considerar seriamente la cantidad de tiempo y de papel malgastados por este enjambre de poetas mediocres y todo el daño que causan; pues, por una parte, el público pide siempre algo nuevo; por otra, se inclina siempre, por instinto, a lo absurdo, a lo vulgar y bajo, más conforme con su propia naturaleza; por esto los escritos medianos le apartan de las verdaderas obras maestras, y le impiden instruirse en su lectura; trabajan, por consiguiente, esos poetas medianos contra la benéfica influencia del genio; corrompen más y más el gusto, y detienen el progreso del siglo⁶⁶.

En la literatura del momento esta clase de poetas está representada por escritores como Antonio Fernández Grilo⁶⁷, José Velarde, Emilio Ferrari y Carlos Fernández Shaw, que atraen la parte más importante de la sátira clariniana.

En un nivel más general, pero no por ello menos crítico, se sitúa la caracterización que Alas realiza de la figura del «grafómano»⁶⁸, fiel exponente de los vicios y defectos de buen número de escritores contemporáneos, en particular poetas. Es el grafómano aquel individuo que tiene «la manía de escribir», y la practica a despecho de las otras

muchas ocupaciones de su existencia; vanidoso hasta el extremo, suele escribir de balde, y se cree con frecuencia «fundador de una escuela, jefe de un bando literario»; su labor literaria se guía siempre por cánones preestablecidos: le gusta escribir «largo y tendido», hace uso de títulos largos, afectados y tópicos y suele dividir su obra en capítulos precedidos por números romanos. Su clase es numerosa y su efecto sobre la literatura pernicioso.

El mejor exponente de esta tan denostada figura en la narrativa clariniana es, sin duda, Jesús Murias de Paredes, protagonista del relato titulado «Feminismo». Murias presenta el aspecto tópico del grafómano (es el bohemio por excelencia): «tenía aspecto de tísico, el valor de su melena desaliñada y de un castaño sucio (sucios tenía todos los colores de su cuerpo y traje); usaba barba corrida... de la vergüenza de sus pocos pelos; pocos y mal avenidos. En fin, así eran los poetas, o no debían ser» («Feminismo», p. 230). Trabaja de balde («Lo que no hacían era pagarle. No faltaba más» («Feminismo», p. 229)), y por tanto, pasa hambre («en su pueblo natal se moría de hambre», y en Valladolid, «el horizonte era más ancho, pero el hambre la misma» («Feminismo», p. 229)). Ello da como resultado una poesía débil, que nace ya enferma; Alas se muestra muy consciente de las estrechas relaciones existentes entre la literatura y el estómago:

Recuerdo haber leído un artículo de mi buen amigo el muy notable publicista y pensador Pompeyo Gener [...] en que se hablaba de lo mal que solían comer algunos escritores madrileños y de los alardes de miseria y depravada cocina de algunos bohemios de la corte literaria. Gener censuraba este amaneramiento, este *ebionismo* literario, causa tal vez del escaso vigor intelectual de muchos [...] sea por lo que sea, por mala comida material o por escaso e insustancial pasto del espíritu, o por ambas deficiencias, ello es que la literatura española, como cosa de todos, como ambiente social, se va convirtiendo en una marea viva de necesidad suficiente⁶⁹.

La poesía «hija del hambre» es mal común, cuyos remedios, materiales, se hallan al alcance de la mano. Para Teopompo Filoteo de Belem, protagonista de «Versos de un loco», son cinco duros; para el poeta de «Malos humores», «pepsina y hierro de Bravais»; para Murias, en fin, la traducción de un diccionario de teología francés en 25 tomos.

Entre los defectos formales que la literatura grafománica revela, la obra de Murias incorpora la «manía» por los títulos tópicos, de moda; así los de sus dos libros son sometidos a continua reelaboración, humorística por otra parte, en el curso del relato. El poeta compone primero sus *Ecos del Pisuerga* y después sus *Ecos de la Esgueva*, que se transforman posteriormente, por efectos de la parodia, en *Ecos de ambos ríos*, *Ecos de todos los ríos y canales de Castilla y Aragón* y *Ecos de Entrambasaguas*⁷⁰.

Otro prurito del poeta grafómano es el de la afectación en los títulos: «se nota que hay siempre afectación, falsedad en el nombre que dan a sus trabajos. Esta afectación ahora consiste en fingir naturalidad y sencillez» («Los grafómanos», p. 1.184). Los títulos de las secciones de la obra del «poeta loco» responden a este principio:

«Estambres» y «Pistilos» entran a formar parte de una amplia tradición de títulos poéticos con nombres de flores; así, v. gr., *Flores de Almendro* (Villaespesa) o *Ternezas y flores* (Campoamor); y tal vez no son sino algunas de esas «flores de trapo» a las que Alas hace referencia en sus reflexiones sobre las *Flores del mal*:

No hay que confundir las *Flores del mal* con las «flores de trapo» que algunos nos quieren hacer tomar por el colmo del arte de los jardines poéticos. La distinción importa dejarla consignada, no tanto por lo que haya de malsano, retorcido, forzado y decadente en el simbolismo, cuanto para evitar la confusión de clases. Una cosa es el talento de un poeta muy notable y otra cosa la habilidad de las medianías, que deben más de la mitad del valor de sus ocurrencias al *medio* en que viven, a la atmósfera literaria de París, que produce casi sin necesidad de aprender, como en germinación espontánea, prosas y versos alambicados, quintaesencia de la fiebre intelectual.

(«Baudelaire», p. 105)

Finalmente, la división de los poemas en grupos encabezados por números romanos, que sustituyen a los títulos correspondientes, es objeto de crítica en «El poeta-búho» (p. 125): «Oiga usted ahora el IV. Y me leyó todos los números romanos posibles».

El panorama poético que denuncian estos relatos responde a una realidad que ya el escritor había explicitado en sus artículos críticos (vid. Prólogo de *Nueva Campaña*): el desgaste de la forma poética en nuestro país, dada la recurrencia constante en los mismos tópicos, y la falta total de originalidad; debido todo ello al hecho de que «La juventud actual no tiene un solo poeta verdadero en España»⁷¹. *Clarín* llega a pronosticar el fin de la poesía⁷² entre nuestros escritores: «La poesía decae de tal manera que amenaza próxima muerte, y lo que es más triste, muerte sin sucesión» («¿Y la poesía?», p. 298). No obstante, su actitud general es de resistencia a admitir la desaparición de la poesía en verso: «A mí me parece ridículo pretender acabar con la literatura rimada» («¿Y la poesía?», p. 300).

A despecho de todas estas consideraciones negativas, la obra narrativa de Alas, dotada de un cierto carácter ejemplar (recuérdese el título del libro de Gonzalo Sobejano), pretende exponer los defectos, por medio de ejemplos, para que puedan ser corregidos. La confrontación entre la obra crítica y el relato breve clariniano (fundamentalmente en su última etapa -década de los 90-), a propósito de la crítica de la poesía en verso, confirma al cuento como testimonio fehaciente de la estrecha conexión entre todas las áreas del quehacer literario del escritor; algo que ya apuntaba *Azorín* en 1917:

Las obras en que *Clarín* ejercita su crítica le sirven a él no para una demostración de técnica literaria, sino para explayar una enseñanza ética o filosófica. Cuando *Clarín* critica, son

sus propias ideas morales las que el autor va exponiendo; la obra, su técnica, su génesis, su desenvolvimiento es lo de menos; lo importante, lo esencial es la reflexión filosófica que hace nacer en el cerebro del crítico. Y los ensayos hallan su complemento en el cuento y en la novela⁷³.

«Malos humores (diálogo y no platónico)»

-¿De modo que usted es poeta?

-Sí, señor; en cuanto llega la primavera, ya se sabe, poeta. ¡Si viera usted... siento unas cosas muy raras por aquí dentro!... Pero como en la oficina tiene uno mucho que hacer, sobre todo ahora con esto de las quintas... sin quintos, no me queda tiempo para dar rienda suelta al estro, y tengo que contentarme con ser poeta *lapidario*.

-¿Y qué es eso? ¿Poeta de cal y canto? ¿O que hace usted llorar, a las piedras? ¿O que apedrea usted con sus poesías al prójimo?

-No, señor; poeta lapidario, poeta que graba en piedra, que escribe inscripciones más que otra cosa; poeta que pone epitafios a sus ilusiones y a las cosas del mundo exterior. El bello ideal de la poesía es el telegrama para Filipinas; es decir, aquel estilo en que se ahorran palabras como si cada una costara un ojo de la cara. Aquello de *Rege Carolo tercio* es un modelo del género. Los poetas lapidarios acabaremos por ser autores de rótulos exclusivamente.

-Como quien dice, pintores de muestras de la literatura.

-Sí, señor; algo así. Llegaremos a suprimir los verbos como algunos oradores parlamentarios. Es más, si se me creyera a mí, acabaríamos por reducir la poesía a un sistema de señales. *Verbi gratia*: una manecilla apuntando con el índice a unos cuernos y un rabo significaría todo aquello que Dante explicó diciendo:

*Per me si va ne la città dolente, - per me si va nel' eterno
dolore, - per me si va la perdutta gente, etc.*

-Ya comprendo; según la escuela de usted, toda la *Iliada* debería reducirse a la conocida frase «aquí fue Troya». El Homero de ese género debe de ser algún sordo-mudo.

-Algo hay de eso también. Pero en el ínterin que se llega a ese grado de perfección, yo me contento con escribir *Humoradas* que encierran en dos, tres o cuatro versos toda una historia. Verá usted cómo me entró a mí esta afición al extracto de poesía. Yo, antes

de estar empleado en la Diputación, vivía de extractar causas para un secretario o relator de la Audiencia, y cuando me dediqué a las musas se me ocurrió hacer con los poemas lo que hacía con las causas. Y ahora voy a leerle a usted algunos poemas reducidos a la mínima expresión. Ahí va el primero:

Al llegar a mi edad, la primavera - se parece al otoño a su
manera.

Esto quiere decir que como ya he cumplido los treinta y cinco años, ya no me alegra la falaz coquetería del renacimiento de la naturaleza; en ese pareado aludo yo a todos mis desengaños y aventuras de la vida pasada, a mi tristeza resignada del presente, etc., etc. En fin, se podría escribir un libro con lo que quiere decir ese par de versos. Pero allá va otro poema concentrado:

Perdí la libertad de tanto amarte, - y esclavo de mi amor, vivo contento;
porque sufro un tormento - ¡y es tan dulce el tormento de adorarte!

Esto se refiere a la hija del registrador de la propiedad de Becerreá, en la provincia de Lugo; siendo allí escribiente del registro me enamoré perdidamente de doña Jacintita, que crea usted que hacía de mí lo que quería. Yo pasaba las grandes murrias. ¡Pero si viera usted cómo gozaba con mi desesperación! Aquello de sufrir por ella...

-Basta, basta; ya lo he comprendido todo. Hasta lo dice la *humorada*, como usted la llamará, que ha recitado usted. Y hasta se me figura comprender que la chica le desdeñó a usted por hacer caso del oficial del registro...

-Sí, señor, justamente. Se deduce eso también del contexto, ¿eh?

-Sí, hombre; están sangrando las calabazas. A otra cosa.

-Oiga usted:

Nunca oirás de mis labios que mi vida
no tiene para mí más atractivo
que atizar esta llama que, escondida,
es el solo alimento de que vivo.

-Eso es un poema de hambre.

-Sí, señor; yo desempeñé en Castrourdiales una escuela elemental incompleta. El alcalde no me pagaba, pero su hija era una pintura y yo me enamoré de ella en secreto. No se puede usted figurar...

-Bueno, bueno. Otro poema en cifra, el último.

-Allá va:

¡Mírame así, mi bien! De tarde en tarde
una sola mirada,
inquieta, recatada,
vacilante, cobarde;
pero mirada en que arde la pasión,
por prohibida, idolatrada.

Aquí se alude a una señora casada, a la mujer del síndico de Peñamellera, con quien estuve en relaciones ilícitas y telegráficas. No conseguí el codiciado fruto prohibido porque a la mitad del poema el síndico descubrió el sistema de señales y salió con la humorada de arrimarme un pie de paliza...

-Pues, hombre, en los versos de quinta esencia que se refieren al caso, no se conoce el estrago de la paliza...

-No, señor; eso se conoce en este pie de que cojeo.

-¡Ah, sí! De modo que la tal aventura debió usted escribirla en versos de pie quebrado.

Vamos a ver, y esas humoradas ¿no se las ha leído usted a Campoamor?

-Sí, señor.

-¿Y qué le dijo a usted?

-Que estaba muy flaco.

-Efectivamente, ahora que me fijo. Parece usted la momia de Ramsés II. Pero, ¿no le dijo a usted más Campoamor?

-Me dijo también que me cuidara, que tomara pepsina y hierro de Bravais... y que «no abusara del bordón en lo sensible».

-También tiene usted cara de abusar del bordón...

-Pero, y de mis humoradas ¿qué me dice usted?

-Pues nada, lo mismo que Campoamor. Y que todas esas *humoradas*... proceden de los malos humores.

(Desde la escalera): -¡Ah! Y que si quiere usted sanar... que no vuelva a beber cerveza.

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](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario