



Miguel Ángel Lozano Marco

Los relatos poéticos de Clarín

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Miguel Ángel Lozano Marco

Los relatos poéticos de Clarín

En uno de los mejores artículos que Azorín dedicara a su siempre admirado maestro, el que figura en *Clásicos y modernos* (1913), realiza una afirmación cuyo tono, elogioso y general, pudiera dar apariencia de irrelevante a una verdad que quiere expresarse de la manera más directa: «Clarín es una cosa distinta, aparte, de los novelistas, críticos, periodistas que vivían cuando él vivía» .

Esto es algo comúnmente admitido; pero lo necesario es mostrar el sentido de esta afirmación: el carácter insólito y peculiar de la obra de Leopoldo Alas en el ambiente de su época. Lo primero que puede llamarnos la atención en la frase, poco explícita para ser de un crítico tan perspicaz, es la manera de resaltar el nombre del autor (el nombre literario; esto es, su pseudónimo) sobre su obra. Nos está llamando la atención sobre la personalidad del creador por encima de su creación: vamos al hombre desde su obra. Pero de lo general pasemos a algo más concreto. En la segunda parte de su artículo, el escritor levantino apunta de manera sumaria unas consideraciones sobre el sector de la obra clariniana que aquí nos ocupa que nos sirven como punto de partida para desarrollar una breve reflexión. Advierte que en los cuentos se opera un cambio profundo: el escritor olvida el propósito realista que parece guiarle en su obra más conocida; la realidad es ahora un medio: «Se sirve de la realidad Alas para expresar una idea», y en la búsqueda de esa expresión no duda en violentar la realidad. «Casi todos los cuentos de Clarín son inverosímiles, no en el sentido de que sean fantásticos, sino en el de que falta en ellos una coherencia, una congruencia real». En definitiva, esos relatos, más que reflejo o trasunto, vienen a ser un «corolario de la vida».

Se trata, como sabemos, de relatos poéticos -no miméticos- que dan cuerpo literario a una compleja reflexión moral. Encontramos en esto una discrepancia con la poética realista-naturalista, pero también una coherencia -32- con la trayectoria del escritor; porque comprendemos mejor sus propósitos y sus hallazgos si prestamos atención a una serie de consideraciones dispersas en diversos escritos, que de manera complementaria van definiendo sus criterios rectores.

Creo que en primer lugar debe figurar esa afirmación rotunda que leemos en el inicio de su importante prólogo (1895) a los *Cuentos morales*: «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» (II,13). La frase no puede pasar inadvertida, y más aún en una tradición crítica como ha sido la nuestra, en la que ese sintagma, «el arte por el arte» ha tenido con frecuencia un sentido más que negativo, peyorativo, de clara descalificación, lo que viene a delatar lo limitado y restrictivo de ciertos criterios estéticos que hemos arrastrado durante años. De manera casi siempre extremista y simple, se ha entendido que

aludía a un arte esteticista gratuito, encerrado en una absurda y ridícula complacencia. Durante mucho tiempo, la belleza no ha sido un valor admitido sino de manera subordinada a alguna utilidad, sea como forma de enseñanza, o soporte de algún «mensaje» extraestético. De ese modo, encontrar tal afirmación al frente de un libro como este -y en 1895- es un suceso altamente significativo. Representa, ante todo, una reivindicación de la autonomía del arte, que pocas veces ha sido defendida con tanta fuerza. Unos años antes, participando en la polémica sobre el naturalismo, había apuntado, entre otras consideraciones, un criterio de alcance que debemos relacionar con lo anterior. Después de opinar que Zola «ha venido a caer en el error de creer que el arte debe ser ciencia, y que como ciencia deben cultivarse la observación y experimentación», expresa su convencimiento de 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»; y esta convicción sostiene y rige toda su obra narrativa.

Vayamos relacionando algunos criterios que encontramos dispersos a lo largo de años y de textos. El arte, y el arte literario en concreto, es sustancialmente independiente, goza de autonomía, al tiempo que propicia un conocimiento esencial. Ese conocimiento, que evidentemente no puede ser, -33- como pretendía Zola, de carácter científico -relacionado con la mentalidad positiva- tampoco puede resolverse en filosofía ni agotarse en ella. En un texto de 1897 expresa su desagrado ante «los literatos que hacen filosofía con la literatura», lo que le parece un «vicio generalísimo», extendido en aquellos días. Es evidente -viene a decirnos- que la gran literatura ha de ser «honda», ha de suscitar pensamientos y puede servir al filósofo, proporcionándole datos o argumentos para sus reflexiones; pero lo que no se ha de hacer es convertir la literatura en filosofía.

Clarín cultivó el cuento y la novela corta de manera constante a lo largo de su trayectoria como escritor. Por lo menos lo podemos documentar desde 1876, año en que aparece publicado su primer relato conocido, «Estilicón (Vida y muerte de un periodista)», hasta 1901, año en que ve la luz como publicación póstuma el libro de cuentos *El gallo de Sócrates*, y esta dedicación a un género confiere personalidad a su obra. Oportunista del naturalismo, como se definió, vio en el cuento una manera de expresión literaria «más libre», menos sujeta a rigurosos criterios del momento. Los métodos y las pretensiones propios del naturalismo no afectaron a sus cuentos, y cuando aparece, como en el caso de «Un documento», lo hace, no como procedimiento sino como elemento argumental. «Un documento» viene a ser el germen para una posible novela naturalista, a la que se alude, y cuyo argumento aparece resumido en la acción; pero abarca más: el contexto en el que surge la novela y lo que sucede más allá de sus páginas; las consecuencias en la vida de los personajes protagonistas del cuento que leemos, quienes son «documentos» para el libro que no podemos leer, aunque conocemos su contenido. Para sus cuentos no necesita de la observación y la experimentación; menos aún utilizar criterios científicos (biológicos, fisiológicos), ni tan siquiera analizar la fuerza determinista que el medio ejerce sobre los personajes. Cuando, a propósito de Daudet, hace una defensa de *Le petit chose*, está declarando al mismo tiempo los criterios que rigen la suya: «En tales obras no hacen falta más documentos que el corazón, la memoria y la fantasía, y no por eso valen menos que otros libros que vienen a ser producto y extracto de miles de datos acumulados, especies de Digestos del arte realista. A diferente propósito, diferente procedimiento».

No es otra cosa lo que el escritor necesita para escribir relatos como «Doña Berta», «El Quin», «Cambio de luz» o «El entierro de la sardina»: memoria, fantasía y corazón; más la capacidad para «idealizar» todo elemento que ingrese en su prosa. Si volvemos al prólogo de Cuentos morales encontramos allí, además de la justificación del título (son morales, no por un propósito edificante, sino por «la atención de autor a los fenómenos de la conducta libre»), unos criterios de consecuencias estéticas. Recordemos: Clarín dice que no persigue principalmente «la descripción del mundo exterior ni la narración interesante de vicisitudes históricas, sociales, sino el hombre interior, su pensamiento, su sentir, su voluntad» (II, 13). Se ha abierto un camino hacia el vasto mundo interior, un itinerario y una exploración que desarrollará Leopoldo Alas, pero también, siguiendo sus huellas, Unamuno, Pérez de Ayala y, en otro sentido, escritores como Azorín o Gabriel Miró. Y todo ello cuando se va dando la espalda a lo que constituía el fundamento de la literatura realista; cuando se entienden como realidades estéticas menores -casi prescindibles- el argumento y la descripción, y como inadecuada la presencia del contexto «real» entendido como referente histórico, social o ideológico. En resumen, se trata de prescindir de los elementos extraliterarios, de las aportaciones que la narrativa realista incorporaba desde la historia o la psicología, o desde criterios de cariz sociológico, cuando no desde ese «método experimental» que siguiendo a Claude Bernard algunos pretendían utilizar. De todo esto se prescinde para operar con elementos literarios puros. No es la «psicología», entendida como procedimiento de análisis o de caracterización, de cara a la coherencia en la construcción del personaje, el referente metodológico tomado de la ciencia; no es el proceso psicológico lo que puede ser observado -o analizado- en doña Berta, sino los movimientos de su espíritu y los resortes de su voluntad. A un personaje como doña Berta no se le puede entender desde la psicología, sino desde la poesía; así como el relato del que es protagonista no debe su desarrollo a procedimientos realistas, sino a una estudiada construcción poemática, y los datos históricos no son sino elementos subordinados a la idea y a la emoción que se crea y se transmite. Las correspondencias antitéticas entre los espacios y sus elementos (Aren-Madrid; hierba fresca-nieve hollada; verdor intenso-terrenos yermos; aislamiento-muchedumbres, etc...); las frases que funcionan como Leitmotiv; la subordinación de la trama a la voluntad del personaje; el hallazgo de una verdad en el dolor, etc...; todo ello se eleva por encima de las pretensiones realistas para entrar en el ámbito del «hombre interior» del que participamos todos.

En un momento central de este relato, el capítulo VI, en la prosa del narrador irrumpe la voz del autor apuntando una idea comprometedora. El pintor Valencia, que había intuido el sentido de la historia de doña Berta relacionándola con «su capitán», hace una copia de un cuadro, el retrato de la señora cuando era joven, y se lo envía poco después junto con el retrato de la cabeza de aquel capitán (lo que va a modificar radicalmente la vida de la anciana). Del primer retrato dice el narrador que es «copia fiel del cuadro que estaba sobre la consola en el salón de Posadorio, pero copia idealizada y llena de expresión y vida, gracias al arte verdadero. Doña Berta, que apenas se reconocía en el retrato del salón, al mirar el nuevo, se vio de repente en un espejo... de hacía más de cuarenta años» (I, 340). El arte resucita la vida del pasado, que no vibraba en el tosco -y tal vez más realista- retrato tomado directamente «del natural». El «arte verdadero» brota de la intuición del artista

cuando este, sobre su técnica, vislumbra la idea (platónica) que el copista anterior no supo ver en aquella realidad presente que intentaba copiar; y copió, pero sin alma.

No es, pues, la presencia inmediata de la realidad, el «documento» obtenido gracias a la observación, lo que confiere entidad al «gran arte», sino la capacidad del artista para idealizar esa realidad. La vida que recobra la figura procede de ese privilegio del creador que le permite encontrar la verdad ideal a partir de la realidad, y fijarla para siempre en una forma lograda. El Clarín idealista vivifica una historia tan poco «realista» como es la de esta novela corta, pero tan llena de verdad y de vida.

Lo que acabamos de apuntar a propósito del relato poético de 1891 podemos encontrarlo en una novelita anterior, «Las dos cajas», que vio la luz en el Almanaque de «La Ilustración» para el año de 1884; había sido redactada en junio de 1883 -poco antes de que comenzara a escribir La Regenta-, y fue recogida en el volumen Pipá (1886). Es interesante ver cómo esta novela corta viene a ser similar a Doña Berta en estructura y sentido: comparten un esquema de búsqueda y hallazgo. Si la dama busca el cuadro donde se representa el momento de la muerte de su posible hijo, y lo que encuentra no es sólo el lienzo, sino a sí misma en la experiencia del dolor vivificador y en la conciencia de la supremacía de la duda sobre la fe (logrado todo ello a costa de abandonar el paraíso estéril en el que consumió la mayor parte de su existencia), el violinista Ventura -nombre irónicamente significativo- persigue el hallazgo de una expresión personal, su «música sincera», a cuyo logro lo sacrifica todo. La estructura es similar: los nueve capítulos cubren dos partes de sentido antitético: una primera de búsqueda y alejamiento del mundo, y una segunda en la que el hallazgo adquiere condiciones que sobrepasan el propósito. El prado de Aren es en -36- esta obra el jardín cerrado, aislado, donde Ventura, en soledad, intuye la cercanía de esa expresión «sincera» aludida mediante referencias sinestésicas: «la humedad del relente pasaba al timbre de la cuerda; era más fresca y algo húmeda la nota del violín... Encontraba el músico cierto parecido entre el rayo de luna que bajaba y la vibración sonora que subía... Era una corriente de cierto fluido poético que ascendía y descendía como escala de Jacob» (I, 253). Compleja expresión poética donde se une la sutil presencia de la naturaleza con una intuición de lo sobrenatural. Sobreviene el fracaso: la sociedad no valora esa interpretación tan personal, y la estrecha necesidad -la supervivencia de su familia- obliga a Ventura a prostituir su arte, terminando como músico en un sórdido café de provincias. Allí, en medio de la indiferencia de todos, entre voces, gritos de los camareros, ruido de cucharillas y toses, «sonaba el violín como una queja de un alma dolorida por pena eterna, ante un Dios eternamente sordo a las quejas de las almas» (I, 262). La «música sincera» se logra cuando el artista ha soportado humillaciones y dolores, y no en un aislamiento que sólo propicia el dominio de la técnica, pero no el espíritu que ha de ser expresado. La «música sincera» es, pues, la expresión del amor y del dolor, y se alcanza después de haber perdido la fe en ella. Soledad, sentimiento, búsqueda y hallazgo; manifestaciones del «hombre interior» en poética prosa.

No ha de pasar inadvertida la relación entre lo que Ventura persigue y lo que el autor pretendía lograr con su prosa. Un interesante texto de 1888, los «Pequeños poemas en prosa», es un documento que necesariamente hemos de tener presente. Dividido en nueve secuencias -o nueve poemas-, su propósito relevante es hacer una apología de la capacidad

poética de la prosa, susceptible de alcanzar mayor hondura que el verso. El fragmento séptimo es el más explícito: «Las más dulces palabras y las más sublimes que suenan y sonaron en el mundo son y fueron prosa»; y concluye con una frase que guarda relación con el tema de la novela corta a la que nos hemos referido: «La prosa es algo más que la ausencia del verso, es la noble forma de la sinceridad absoluta».

Esta «poesía sincera» que se logra en prosa con más hondura que en verso queda mejor definida en el «pequeño poema» que cierra la breve -37- serie, gracias al empleo de un procedimiento metafórico. El verso canta con su lira, y maravilla a la tierra. La prosa muestra entonces lo que llama también «su lira»: «en el fondo de un valle misterioso, rodeado de colinas de verdura eterna, le enseñó un espejo: el agua tranquila de un lago dormido. Allí abajo en las linfas serenas estaba pintado el cielo con sus resplandores, como pinta astros y nubes el agua quieta; al misterio poético de los abismos altos se añadía el misterio poético del abismo de abajo; la belleza del valle, como un marco del cuadro sublime, también se reflejaba en el agua. Hubo un silencio de la Naturaleza, que fue como una voz de la noche, como una voz que decía callando: «El lago canta mejor que la lira». Clarín sustituye el convencional y artificial «espejo que se pasea a lo largo del camino», metáfora caracterizadora de la novela realista, por el lago que en lo escondido de la naturaleza copia en vivo su belleza y su misterio, formando parte del mismo misterio, metáfora de raigambre romántica y, por ello, más cercana al espíritu simbolista finisecular.

«El sustrato de su narrativa breve es la tensión poesía-prosa», escribe Gonzalo Sobejano con precisión magistral. Pero no todos los relatos de Clarín, como sabemos, responden al espíritu del párrafo citado. Dentro de la unidad de su mundo encontramos diversidad de tonos y de temas. Buena parte de sus cuentos pertenecen al terreno de la sátira, con elementos grotescos o burlescos y una prosa ácida e hiriente; pero tal vez los mejores sean los que parten de una emoción poética y construyen su trama sobre la historia de un sufrimiento: en torno a la omnipresencia del dolor -como «El Señor», «Doña Berta», «El Quin», etc.-, o sobre las respuestas -salvaciones o consuelos- que el autor encuentra como solución o paliativo de sus angustias en relatos como «Cambio de luz», «Un grabado» o «Un voto», entre otros. En no pocos casos resultan sorprendentes esas «tendencias masoquistas» que encontraba Sergio Beser en la reiterada «destrucción o derrota a que conduce a sus personajes más queridos»; pero en otros casos lo que encontramos es una notable crueldad. Cuentos crueles son «Benedictino» o «Un viejo verde» y, de manera peculiar, «El entierro de la sardina», el cuento que aparece en el penúltimo lugar del libro póstumo *El gallo de Sócrates*. Es este un curioso ejemplo de relato que, iniciado en clave grotesca, va modificando el tono narrativo para terminar convirtiendo lo grotesco en sarcasmo, lo ligero en grave, lo festivo -38- en lúgubre y lo ridículo en conmovedor. La sinécdoque de novela contiene y emana intensidad poética.

«El entierro de la sardina» es un ejemplo claro de cuento novelesco, muy propio de su época, que resume en pocas páginas toda una existencia, resume un sentido de la vida, mediante el tratamiento magistral del espacio, del tiempo y del personaje central. En lo referente al espacio, es uno de los relatos clarinianos donde mejor se recrea y se transmite la sensación de la vida cotidiana en una decimonónica ciudad provinciana; en una ciudad levítica, rutinaria y mortecina, cuyos únicos días de liberación son las fiestas de Carnaval. La visión apretada de los sucesivos carnavales constituye la línea temporal; en esta peculiar

conjunción de espacio y tiempo, la vida de Celso Arteaga, el protagonista, se nos presenta asociada a estas celebraciones anuales, y por tanto condensada desde su juventud hasta su vejez en momentos reveladores.

No asistimos en estas páginas a lo habitual en su vida, sino a lo excepcional, que paradójicamente es otro tipo de hábito, reiterado de manera similar todos los años en sus correspondientes fechas. Celso Arteaga es profesor, director de un colegio y, en ocasiones, juez municipal. Es uno de los hombres más formales de Rescoldo, su ciudad; pero a su inveterada seriedad sólo se alude en breves líneas: lo que se nos presenta del personaje es su noche de evasión y de éxito: su participación, después de cenar bien y de beber hasta alegrarse adecuadamente, en el «entierro de la sardina», ceremonia con la que, en la noche del Miércoles de Ceniza, terminan los carnavales. En esos días, el serio don Celso se transforma en un «hedonista temporero» -como le gustaba decir- y en el orador jocoso de más ingenio del lugar. Es un breve paréntesis en su vida formal, un paréntesis aceptado por todos y asumido por su sociedad.

El núcleo emotivo del cuento tiene que ver con esta «excepcionalidad»: en esas noches, la muchacha que recibe la ofrenda del orador carnavalesco viene a ser, por casualidad, la misma en dos años consecutivos en que don Celso deslumbra con su elocuente ingenio, estimulado por anteriores libaciones. Esa ofrenda -o regalo-, que consistía en una sardinita metálica, viene a parar a manos de la muchacha que más cerca tenía: Cecilia Pla. A partir de aquí, el narrador, con maestría, crea la sensación de un tenue sentimiento amoroso, tal vez mutuo. Clarín no hace hincapié en el tema sentimental; lo apunta adecuadamente, lo insinúa. Es una vaga sensación de -39- amor lo que percibe el lector, y lo que el mismo Celso parece experimentar. Pero una cosa es la jovial noche carnavalesca y otra muy distinta la vida cotidiana: se acercan esa noche y se mantienen a distancia el resto del año (la misma soledad e incomunicación expresada en «El dúo de la tos»).

Un matrimonio, al parecer de conveniencia, y el ejercicio de la judicatura en diferentes ciudades, llenan -sin que ocurra nada excepcional- la vida de Celso, hasta el momento en que jubilado, viudo y con los hijos casados, vuelve a Rescoldo para pasar allí sus últimos años. Casualmente también, tiene un breve encuentro con aquella Cecilia, a la que al principio no reconoce. Solterona, delgada, con el cabello canoso y pegado a las sienes, semejaba, por su aspecto, una sardina. En su desenlace, el título adquiere un nuevo y patético significado: una tarde, otra vez por casualidad, el anciano don Celso se cruza con un entierro que resulta ser el de esta mujer: el entierro de «la sardina».

Es una historia de encuentros casuales, de atracciones frustradas, fatal deterioro y efectiva soledad. El final es de un desengañado y amargo humorismo; un sarcasmo lanzado contra toda su vida, contemplada desde su extremo. Es un relato emotivo y triste que construye la materia de una historia alrededor del sentimiento de la soledad, que es su núcleo: la breve trama da cuerpo novelesco a una desolación -nada abstracta- a la que se le añade una punzada cruel. Entre lo excepcional -sólo en apariencia- y lo habitual, predomina en la vida lo segundo: lo rutinario y mortecino; y esto queda resumido en una pesimista generalización final: «¡Lo que era la vida! Un miércoles de Ceniza, un entierro de la sardina... y después la Cuaresma triunfante. Como Rescoldo, era el mundo entero. La alegría un relámpago; todo el año hastío y tristeza» (II, 303).

Es este el penúltimo relato que acomodó Clarín en un libro; el que lo sigue, el último, es aún más pesimista: todas las cenizas del «rescoldo» caen sobre una escena de apariencia real: la visita que en sus cada vez menos frecuentes viajes a Madrid realiza un narrador -en el que no podemos dejar de representarnos al mismo Leopoldo Alas- a un viejo maestro que sobrevive en olvido y en soledad. Una soledad paliada por la compañía de su vieja criada, la única persona que lo entiende, de la que el visitante recibe «por reflejo» el estado de ánimo del anciano. El escenario del encuentro tiene un carácter simbólico: una modesta habitación interior, sin pinturas, ni libros, ni casi muebles, cerrada, amurallada con telas y paños para no dejar entrar el frío, donde se refugia el viejo maestro, con los pies envueltos en una manta que casi se quema en el brasero de bronce. El frío de la vejez, la soledad y el desengaño. Sabe el anciano que los libros «no los leen», los artículos sí, «pero tampoco se entienden» (de manera que ya -40- no escribe), y hasta la correspondencia con sus pocos amigos es inútil, pues no hacen más que devolverle sus tristezas «con otro estilo». La obra de Clarín no podía cerrarse de manera más triste, con tan curioso cuento, «Reflejo (Confidencias)», cuyo subtítulo define mejor el sentido de un texto que es en realidad el «Epílogo» de su obra.

En el breve ensayo «La novela novelesca» confiesa Clarín que en las novelas contemporáneas echaba de menos la poesía: «Sí: suele le faltar la poesía en un sentido restringido y algo vago de la palabra; sentido que se explica mal, pero que todos comprenden bien». Esa poesía parece una aspiración: intenta definirla mediante referencias, tanteos, nombres de autores... pero no hay mejor ejemplo que su propia obra: ese amplio esfuerzo narrativo en el que había logrado suscitar ideas y emociones inseparables de unas realidades estéticas: en un arte literario que, por serlo, contiene y propicia un conocimiento esencial. Desde Pipá hasta El gallo de Sócrates se despliega el más complejo y bello conjunto de relatos de la literatura española, relatos poéticos en los que el «hombre interior» expresa sus inquietudes, congojas, anhelos, logros y desengaños en una prosa que al potenciar lo expresivo se impregna de lo lírico, porque, como escribió, «el alma sincera, noble y franca siempre tiene algo de lira».

Id.

[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](#).

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#).