



Miguel Ángel Lozano Marco

# **El relato «Las dos cajas» en la obra narrativa de «Clarín»**

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Miguel Ángel Lozano Marco

## El relato «Las dos cajas» en la obra narrativa de «Clarín»

Es posible que si hay un elemento caracterizador que dé unidad al conjunto de la mejor obra literaria de «Clarín» -novelas, cuentos, teatro- sea la omnipresencia del dolor. De la lectura de su obra nos queda una sensación de amargura y el recuerdo de unos personajes que sufren. Ofrecer este espectáculo de la vida, transmitir la visión de una humanidad doliente es lo que perseguía el escritor asturiano, y así lo declara explícitamente: no tenemos más que acudir a las páginas que bajo el epígrafe Tristeza y pesimismo dedica Sergio Beser en su fundamental libro a la exposición de esta temática, para hacernos una idea cabal de ello. El citado profesor, al estudiar la obra crítica de «Clarín», señala algo esencial: «La insistencia con que se refiere a la tristeza llega a dar la impresión de que provocar este sentimiento, bajo las distintas manifestaciones de melancolía, pesimismo, dolor, compasión, etc., es para él la más alta aspiración estética del arte». El dolor que produce el espectáculo de la vida reflejado por el escritor tiene un efecto purificador y mueve al lector a la compasión, y ello puede llevarlo a modificar sus relaciones con el mundo; la obra de Leopoldo Alas, como es bien sabido, tiene un carácter fundamentalmente ético, y a esta finalidad lo subordina todo. Pero se preocupa en marcar sus distancias con lo que él denomina «pesimismo sistemático», cosa que en alguna ocasión achaca a Zola, porque si los datos con los que operan los pesimistas sistemáticos son ciertos, las consecuencias -860- que de ellos extraen al adecuar esos datos a un sistema pueden no serlo. Lo que en definitiva queda claro es que los dolores del mundo que presenta el arte literario no dependen sólo de la visión de un escritor: están en la realidad.

Si nos acercamos al campo de sus relatos podemos ir comprobando las observaciones apuntadas. El profesor Mariano Baquero Goyanes advertía la existencia de dos tipos de cuentos: aquellos en los que predomina la ternura y otros satíricos, caricaturescos, burlescos, que, en buena medida, pueden estar en la línea de sus Paliques. Aunque el humorismo de estos segundos es también acre, las mejores narraciones cortas se encuentran entre las del primer grupo; y esa ternura que tan bien supo apreciar el profesor Baquero se identifica con el sentimiento de compasión al que antes aludíamos. En el mismo sentido, hay un acuerdo unánime entre los críticos que de la narrativa breve clariniana se han ocupado (Laura de los Ríos, Baquero Goyanes, Gullón, Kronik,...) en evidenciar un fenómeno de transferencia, y hasta de notable identificación, a veces; en afirmar que en sus personajes encarnó su propio dolor; y ello singulariza al escritor asturiano entre los de su época y lo acerca a concepciones más modernas del arte literario. Por otro lado, y como apunta Sergio Beser, «Clarín» veía en el cuento un género más libre que la novela, menos sujeto a procedimientos de escuela o de movimiento -el naturalismo no afecta a los relatos cortos en la misma medida que a la novela- y es por esto más apto para expresar personales

intuiciones y sentimientos y profundas convicciones: de ahí el carácter único, personal, de la narrativa breve clariniana.

John W. Kronik, en un excelente artículo, señala algo que podemos tomar como punto de partida: «Las narraciones más impresionantes de Alas son, en efecto, los cuentos donde idealiza personajes y ambientes o donde criaturas cuyo espíritu se ve sostenido por un ideal quedan derrotadas frente a la realidad». En este grupo entra el relato del que nos vamos a ocupar, Las -861- dos cajas, y también otras obras maestras de la narrativa breve en las que se cumple ese designio; pero creo conveniente modificar la apreciación del citado crítico en el sentido de considerar «derrota» la situación a la que llegan los personajes protagonistas, puesto que nos encontramos ante la paradoja de que esa «derrota» es precisamente su triunfo. Es patética la trayectoria del perro «Quin», e injusto el final, en el que lo dejamos con un «dolor sordo, intenso, sin conciencia de su causa...»; pero el narrador concluye ofreciéndonos una moralidad -no en balde es una «fábula» con animales: «¡Pobre Quin! Como era un perro, no podía consolarse pensando que, con eso y con todo, a pesar de tanta desgracia, de tanta miseria, sólo por haber sido humilde, leal, sincero, era más feliz que muchos reyes de los que más ruido han hecho en la tierra».

La paradoja de hallar la felicidad en el dolor aparece como constante en las vidas de los personajes más positivos de «Clarín»: la angustiada búsqueda de doña Berta justifica toda su vida, y es la razón de ella; en su sufrimiento está su grandeza. Es seguro que don Diego nunca había sentido con tanta intensidad y tanta sinceridad como cuando abrazado a Ramón, el Torso, le cuenta «las penas íntimas que no le importan al mundo». El sacrificio de Eleuterio Miranda, «exagerado» a juicio de su capitán, pues «no estaba obligado a tanto» -morir heroicamente para que los beneficios de tal hazaña recayeran sobre el nombre y la fama póstuma de Ramón Pendones, quien había sido su sustituto, llegando a ser él «sustituto del sustituto»-, lo redime de la condición grotesca con la que nos aparece en el cuento confiriéndole dignidad no sólo póstuma, pues vive como héroe sus últimos días; igual que el poeta Vario es poeta mientras vive, sabiendo que trabaja para el olvido. También la apoteosis de ese sentimiento al que Juan de Dios no da nombre sucede cuando lleva el «Señor» a Rosario, moribunda, y logra lo que desde antaño deseaba, ser mártir, como le dice esa voz honda en sus entrañas: «El dolor y Yo estamos en todas partes». El dolor es tan omnipresente como Dios. El doctor Glauben descubre el horror, el desamparo y la soledad al contemplar un grabado titulado «Huérfanos»; aquello le ocasiona un «infinito padecer», pero también le lleva a buscar y vislumbrar la existencia de un Dios Padre: la paternidad como imperativo categórico del dolor».

Ninguna expresión mejor de esta paradoja que la que se nos ofrece en Cambio de luz: el protagonista, Jorge Arial, encuentra su felicidad en aquello -862- que aparentemente es su desgracia: al quedar ciego descubre otra luz que ilumina «las cosas por dentro», y se le hace difícil poder comunicar a su familia «la fe en su propia alegría, en su propia serenidad íntima». En todos estos personajes, como en otros muchos que puede identificar cualquier lector de «Clarín», reconocemos esa idea fundamental: la grandeza y dignidad del hombre se nos revela en el dolor, y en él encuentra su plenitud.

Las dos cajas es también un relato sobre el dolor. Escrito poco antes que La Regenta (pues está fechado en julio de 1883 y la gran novela comenzaría a ser redactada en el otoño de ese

mismo año), guarda con ella ciertas relaciones. En primer lugar, un planteamiento temático esencial al que podemos aludir utilizando las mismas palabras con las que Gonzalo Sobejano define el motivo central de la novela; así, encontramos en el relato «un asunto que plantea la discordancia entre una conciencia solitaria enamorada de un bien superior y una colectividad ciudadana que sólo presenta a esa conciencia un mundo de mediocridad [...]». Además, el clímax de la novela corta está relacionado con el desenlace del capítulo veinticinco, en el que Ana Ozores se conmueve profundamente oyendo en la Catedral, en Semana Santa, el Stabat Mater de Rossini; esta «música sublime» exalta su fantasía y le hace sentirse a los pies del Magistral como María al pie de la cruz, pues el sacerdote «estaba crucificado también por la calumnia [...]». La música sacra le descubre el profundo sentido de la «religión eterna»: «vivir llorando por las penas del mundo, amar entre lágrimas». Debe señalarse también la misma utilización irónica del adjetivo que califica el lugar aragonés al que llega a sufrir el martirio el fracasado Ventura: «la heroica ciudad» (271), sintagma que se haría famoso al encabezar la novela de Vetusta. Por último, culminando la temática que hemos ido exponiendo en los relatos, La Regenta resume en su desenlace lo que es común a todos ellos, pues, utilizando otra vez lo escrito por el profesor Sobejano, la catástrofe de la protagonista es «al mismo tiempo el triunfo del dolor».

Ventura Rodríguez, al igual que Ana, se consume en la persecución de un ideal que se le va revelando como irrealizable, pero en el que cree. Ambas obras presentan la distancia que existe entre el ideal al que se tiende y la realidad, o para decirlo con más precisión -y esta puede ser la definición temática del relato- muestran las contingencias a las que la realidad somete el ideal perseguido.

Ventura es violinista precoz y virtuoso desde los doce años. Genio reconocido por los demás, el muchacho intuye una nueva manera de interpretar la música -concebida como la «expresión de las profundidades más bellas e inefables del alma» (255)- que denominará para sí música sincera; en su búsqueda desdeña la forma convencional de ejecución, arte superficial que sólo halaga los sentidos, pero que es el único comprendido y valorado por críticos y público. Pensaba el joven violinista que «todos los usados recursos de la instrumentación eran falsos, afectados; que los efectos de la armonía, y más aún de las combinaciones melódicas, eran lo más contrario de la sencillez verdadera, que no es la rebuscada» (255). El arte, para él, es religión -sobre ello tendremos que volver luego-, y su música, «sencilla, natural», un «nuevo canto llano, con toda la sublime sencillez del antiguo, pero sin su monotonía» (261). Esta música «natural», esperada y buscada, queda descrita por él mismo mediante sinestesias, en correspondencias con matices sutiles de la naturaleza captados por cuatro de los sentidos corporales -tacto, olfato, vista, oído-: «Sé -dice Ventura dirigiéndose a la música que está concibiendo- vapor del relente, extracto de aroma, rayo de luna, murmullo de la fuente o de las hojas...».

Es conveniente que acudamos a un cuento fundamental de «Clarín», el ya citado Cambio de luz, fechado diez años después que el que nos ocupa, pues en él la música queda concebida también como «expresión de las profundidades más bellas e inefables del alma». Jorge Arial, enamorado de la «belleza que entra por los ojos», propende por ello, y a su pesar, a «cierto materialismo intelectual», al «dogma materialista de ver y creer», lo que «pugnaba con los anhelos más íntimos de su sensibilidad de creyente». Arial padece en silencio sus

dudas hasta que en un concierto siente una revelación ante «aquel hablar sin palabras de la música serena, graciosa, profunda, casta, sencilla, noble...». En el proceso de su ceguera se acerca con frecuencia al piano e interpreta, a su manera, «melodías sencillas», mezclando obras conocidas -864- con invenciones suyas: «Mi música llamaba Ariel a aquellos conciertos solitarios, música subjetiva que no podía ser agradable más que para él, que soñaba, y soñaba llorando dulcemente a solas, mientras su fantasía y su corazón seguían la corriente y el ritmo de aquella melodía suave, noble, humilde, seria y sentimental en su pobreza». Como la de Ventura, esta es también sencilla, humilde..., y suena con «rumor de fuente escondida bajo tierra».

Esta manera de concebir la música tiene unas referencias precisas. Jorge Ariel pide a su hija que le lea «las lucubraciones en que Wagner defendió sus sistemas, y les encontraba un sentido muy profundo». El nombre del compositor aparece citado también en *Las dos cajas* encarnando lo que, para Ventura, representaría la cumbre de su idea de la música (278), y no está de más señalar que ambos califican su arte como la «música del porvenir». Como sabemos, el autor de *Parsifal* rompe con las normas estéticas tradicionales de la armonía musical -al igual que en su más sencilla esfera hace el violinista- y concibe este arte como expresión de lo inexpresable, manifestación de sentimientos inefables, etc.; es también representación de las fuerzas naturales, de ahí que Leopoldo Alas, en un artículo de 1888 califique de «wagnerianos» fenómenos naturales y estados anímicos: «Todos los ayes del alma, todos los gritos de la adoración, todos los murmullos de los bosques, todas las cigarras y todos los grillos de la pradera, todas las abejas que borrachas de perfumes zumban alrededor de las flores, todas las flores y todas las brisas, todas las olas y todos los truenos, todas las fuentes y todos los ruidos del terremoto, son wagnerianos».

Resulta evidente que esta idea de la música, ya en *Las dos cajas*, guarda relación con las ideas wagnerianas; pero al mismo tiempo también guarda estrecha relación con el pensador que influyó en Richard Wagner: Artur Schopenhauer. Para este filósofo la música es, en la gradación jerárquica de las artes, la primera, por encima de la poesía lírica y la poesía trágica -Ventura vislumbra en ella «el último cielo de la poesía» (255)- por ser «objetivación inmediata» e «imagen acabada» de la voluntad. Es «el lenguaje del sentimiento y de las pasiones, como las palabras el de la razón»; nos -865- descubre «la esencia interior del mundo y expresa la más honda sabiduría en un lenguaje que su razón [la del mismo compositor] no comprende». En *Cambio de luz* el protagonista, en el párrafo que antecede inmediatamente a la cita de Wagner, propone una modificación: «Un pesimista ha dicho que la música habla de un mundo que debía existir; yo digo que nos habla de un mundo que debe de existir». Está claro que, sin nombrarlo, se refiere al filósofo alemán; pero sí lo nombra en un artículo recogido en *Nueva campaña* (1885-1886), en el que utiliza la misma idea: «[...] yo, partidario de Zola en muchas cosas, no le sigo en su guerra a la música, y en esto me acerco a Schopenhauer, al cual la música le hablaba de un mundo bueno que no había, pero que debía haber [...]». Esta idea, que «Clarín» cita de memoria, como lo delatan las modificaciones, parece proceder del último párrafo del tomo segundo de *El mundo como voluntad y representación*, que en la traducción que he manejado dice: «[...] a veces la música eleva tan alto nuestro espíritu, que parece hablarnos de otros mundos mejores al nuestro [...]».

Comenzábamos estas páginas hablando de la ubicuidad del dolor en el mundo -tan ubicuo como Dios, según se nos dice en El Señor- y de su carácter positivo, convicciones de Leopoldo Alas que muestran una clara analogía con el pensamiento de Schopenhauer, y que debemos señalar. En un artículo, citado por Sergio Beser, «Clarín» escribía: «las naciones, como los individuos, progresan con el dolor», dando al dolor un matiz que falta en Schopenhauer, el de ser factor del progreso; pero ambos comparten la misma valoración del sufrimiento: «Únicamente el dolor y la necesidad pueden ser experimentados positivamente [...]. No es la dicha, sino el dolor el elemento positivo [...]». En Los dolores del mundo comienza afirmando: «Si no tiene por objeto inmediato el dolor, puédesse decir que nuestra existencia no tiene ninguna razón de ser en el mundo», y más adelante escribe que «la historia de una vida es casi siempre la historia de un sufrimiento». Análoga es, -866- asimismo, la valoración de la piedad o compasión como sentimiento fundamental: es la actitud que busca provocar «Clarín» en el lector, con un propósito ético, y de igual forma Schopenhauer consideraba que la piedad es el «principio de toda moralidad»: «Una piedad sin límites por todos los seres vivos es la prueba más firme y más segura de la conducta moral». Para ambos, también, los seres de mejores cualidades humanas son los que más sufren.

Una nueva analogía tendremos que destacar más adelante; pero llegados a este punto quiero declarar que no pretendo con estas notas mostrar la influencia del filósofo sobre el escritor asturiano -hipótesis apuntada en algunas ocasiones-: para ello es necesario un trabajo de más enjundia que el aquí pergeñado, en el que sólo intento señalar rasgos comunes, o, en todo caso, adivinar cierto estímulo schopenhaueriano sobre personales preocupaciones de Leopoldo Alas, en las que mantiene siempre su independencia intelectual.

Una diferencia esencial hay entre los dos relatos citados, Cambio de luz y Las dos cajas, en la función que cumple la música: si en el primero confirma la fe de Ariel y es la expresión de su «triumfo», Ventura fracasa al perder la fe en su música. La razón de todo ello es obvia: en Ariel la interpretación de la música aparece como una actividad pura -desligada de aspectos materiales-, individual, relegada al ámbito de la intimidad personal o familiar, mientras que en el violinista el ejercicio musical está enredado con la realidad del mundo en el aspecto más material, pues de él depende la subsistencia de su familia. Deseó guardar en su pureza la música, no profanar el violín, pero se vio obligado a vivir de él después de comprobar su incapacidad para ejercer otras actividades lucrativas. El ideal perseguido sufre los efectos del corrosivo ácido de la realidad.

La historia de Ventura Rodríguez es, en buena medida, la historia de una pérdida de la fe. Creía «con fe inquebrantable» en la música sincera que iba a brotar de su instrumento, y en la persecución de esta música choca con un público y una crítica incapaces de entenderlo. Su lucha individual; el amor a su familia -que, como a Ariel, le parece lo más serio- y la necesidad económica; la hostilidad del público, que prefiere intérpretes más superficiales y brillantes, le hacen dudar de sus sueños, considerarlos como «la extravagancia de una medianía», y perder la fe «por culpa del mundo» (268). Pero en ello juega un papel decisivo el carácter del protagonista (como en los mejores relatos de «Clarín», lo esencial no es la peripecia, sino el análisis del -867- proceso psicológico del personaje). Sin hacer excesivo hincapié, difuminándolo en lo posible, el narrador presenta a Ventura como un ser orgulloso. Cuando nos habla por primera vez de su carácter dice: «Tenía vanidad como

todos, y se creía y se sentía un gran músico», pero a continuación, y gracias al estilo indirecto libre, sabemos que califica de «necios» a sus «imprudentes admiradores» (254) porque no podrían comprender sus sueños. Aparece, pues, despreciando a su público y a sus rivales, los violinistas Gómez y Pérez, que tocaban «muy bien, por el sistema corriente» (258). A su música, todavía intuida, la llama «¡Orgullo mío!» (261). Cuando comienzan sus dudas, se pregunta: «Acaso me ciega el orgullo, y esto que yo creo falta de envidia será tal vez sobra de vanidad» (260). Al escasear las ofertas, el narrador nos dice: «El orgullo, lo que él llamaba su dignidad de artista, no le permitía solicitar lo que ya no se le ofrecía espontáneamente» (262), y si lo solicitaban, respondía con displicencia que llamaran a Gómez o a Pérez. La apremiante necesidad de mantener esposa e hijo violenta su carácter: «Tragó las lágrimas del despecho»; olvida sus aspiraciones e intenta superar a sus rivales, sin conseguirlo. Sigue a esto una «violenta reacción del orgullo salvaje» (264) y renuncia a tocar en público. Después de sus fracasos y por su torpeza para los negocios, Ventura «escogió retorcerse las entrañas y volver a ser violinista», y a ello sigue su muerte moral: «algo se le moría dentro del alma. Era el amor propio, con todo lo que tiene de bueno y de malo, lo que se le moría» (265). Pierde la fe, prostituye su música, fracasa, y termina ganando el pan como violinista en un café de provincias, donde se le considera en parte como eminencia musical, en mayor parte con indiferencia. Ha sido, pues, la humillación de su orgullo lo que ha provocado la pérdida de la fe. Luego veremos reavivarse su vanidad con sueños ingenuos y patéticamente grotescos cuando se siente admirado por ese subteniente de caballería que provocará el drama.

Katherine Reiss ofrece una interpretación del sentido de esta novela corta que creo necesario tener presente; afirma que Ventura «se resigna ante la incompreensión de los hombres que le rodean, ante las dificultades que se oponen a la realización de su idea. Se deja desviar de su tarea por otras exigencias. Busca un sucedáneo en el amor a su mujer y sobre todo, en él a su hijo. Se muestra incapaz de seguir con entera lealtad su vocación innata y por eso su vida resulta ser un fracaso: el artista Ventura había renegado de su idea de la música sincera y [...] además pierde el sucedáneo de su vocación, el amor de su mujer y de su hijo». Esta interpretación me parece muy -868- interesante, pero inadecuada al caso. Por este camino se llega al Prometeo de Pérez de Ayala, cuyo protagonista fracasa por delegar en el hijo el cumplimiento del propio proyecto vital, por declararse frustrado en la plenitud de su edad. No sería nada inoportuna la comparación entre Las dos cajas y Prometeo, pues en ambas podemos percibir un mismo diseño -aspiración a un ideal elevado e impreciso; fracaso en plena juventud; muerte del ideal encarnado en el hijo- y a estos relatos de «Clarín» se los puede definir como «novelas poemáticas»; véase, por ejemplo, las opiniones que Pérez de Ayala expresa sobre el arte narrativo de su maestro en el prólogo «Clarín y don Leopoldo Alas»: esa caracterización del relato clariniano es también una definición de la «novela poemática». Si he dicho que la interpretación de Katherine Reiss me parece inadecuada es porque en realidad Ventura consigue lo que perseguía, pero lo consigue a pesar suyo y sin darse cuenta de ello; esta es la paradoja: lo encuentra cuando ha perdido la fe. Porque si en este mundo se logra el ideal perseguido, es siempre en la medida en que la realidad lo puede dar.

Intentemos explicar lo apuntado observando el tratamiento irónico que se le ha dado al tema, porque es la ironía el elemento estructurador del relato. En realidad, en Las dos cajas encontramos dos tipos de ironía: una primera de tono más superficial que nace de ciertos

contrastes (el subteniente pide una copa de anís del «Mono» y se abisma en reflexiones religiosas, por ej.; formas de contrarrestar la ternura o el sentimentalismo de la escena) y que baña el tono caricaturesco del primer capítulo; y otra más profunda, sobre la que se ha construido la narración. El mismo nombre del protagonista ya apunta a ese sentido irónico, Ventura: «Felicidad, satisfacción o suerte; estado de la persona que tiene en la vida las cosas deseables o deseadas por ella». Y en realidad Ventura puede aparecer como un ser privilegiado; tiene lo que deseaba: el amor de una esposa, un hijo tal y como lo había imaginado, facultades excepcionales, fama precoz... y las mejores cualidades humanas. «Ventura había nacido para violinista», dice la primera frase del relato, encuadrándolo en una ironía por su correspondencia con el desenlace: el entierro del violín. La verdad es que Ventura había nacido para hombre, y de ello es consciente desde muy joven. No hace caso de los resultados de dos craneoscopias en las que se diagnostica su excepcionalidad en posibilidades opuestas: «Será un portento o será un imbécil; o asombrará -869- al mundo por su habilidad artística, o llegará a ser un gran criminal embrutecido» (253). Descartada la segunda posibilidad, padres y familiares tienen la certeza de encontrarse ante un genio y, como tal, se supone que debe tener una moral especial. El muchacho recela de todas estas teorías; con su inteligencia precoz comprende que «ante todo era hombre» (254), y cultiva sus buenos sentimientos, lee buenos libros, de los que confortan la voluntad, y actúa rectamente. Nos encontramos ante un hombre completo, que conoce la mezquindad de su entorno y que vislumbra un ideal: la música sincera. Pierde la fe, como ya sabemos, pero irónica y paradójicamente, su fracaso es la condición necesaria para el hallazgo de su música. Acudamos a la estructura de la obra para explicar lo apuntado.

El relato, aunque esté dividido en nueve secuencias, en realidad consta de dos partes, aproximadamente iguales en extensión: la primera comprende las cuatro primeras secuencias y es un resumen narrativo de un largo período temporal: desde los ocho años del protagonista hasta algo más de los veinte. Cuenta el éxito público, búsqueda de su idea de música y fracaso, hasta que, una vez casado y padre de familia, ha de humillarse y prostituir su arte; debe abandonar Madrid. La segunda parte, desde la secuencia V hasta el final, tiende a lo presentativo y centra su acción en un escenario, el café «Iris», un local de provincias (es una ciudad de Aragón no identificada) al que acuden labradores, artesanos, soldados... Cuenta el «martirio» o «sacrificio» del violinista y la liberación final, y se nos presenta a Ventura actuando en ese café. Pues bien, en la primera parte destaca un único momento en el que el narrador se detiene en una escena: después de casarse, Ventura se retira con -870- su mujer a vivir en una casita de barrio rodeada por un jardín. En ese jardín, resguardado por árboles tan altos que ocultan las casas vecinas, se entrega en soledad a «gestar» la música sincera, y esas mismas asociaciones sinestésicas que antes citamos van haciendo su aparición, se van anunciando: «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 la escala de Jacob». Unos «dulcísimos quejidos» del violín eran «como el murmullo que hay en los nidos de golondrinas»; eran «ensayos de gorjeos» (261). Se presiente esa música, que es representación de la naturaleza, y se la asocia con el hijo que está gestando la esposa. Ideal de música e hijo quedan, en este fragmento, identificados: ambas son creaciones de Ventura y se adivina o presiente su llegada.

Pero las vigiliias y presentimientos del jardín tienen su correspondencia, y su antítesis, en la segunda parte, en las veladas del «Iris», y el escritor subraya la relación y el contraste. El café es un lugar cerrado y lleno de hombres vociferantes, indiferentes a la música. Ventura ya no espera nada e interpreta ante su mujer y su hijo, y mirando a ambos consigue la fortaleza y la inspiración. Y es precisamente en ese lugar, y una vez que los suyos se han retirado a dormir, cuando logra inconscientemente su ideal: «sin conocerlo acaso, como en sus mejores tiempos, mejor tal vez, tal vez como lo pedía aquella su invención de la música sencilla, sincera, buena, santa, de que ya no se acordaba, o por lo menos en que ya no creía». Entre los ruidos del café y la indiferencia de todos «sonaba el violín como una queja de un alma dolorida por pena eterna, ante un Dios eternamente sordo a las quejas de las almas» (272).

La música sincera nos aparece así como la expresión del amor y del dolor, y el violinista sólo puede acceder a ella desde su padecimiento, desde el dolor de su humillación; no es su «orgullo», sino el fruto de la muerte de su orgullo; de ahí también que esta música sea sincera, porque expresa con inmediata sinceridad unos sentimientos profundos que todavía no podía expresar en el jardín de su casa, por estar más atento a la música que a sus sentimientos. Todo esto queda relacionado con el concepto del arte como «religión», tal y como lo imagina Ventura: religión «no en el sentido pedantesco y trivialmente impío [...], sino como formando parte de la expresión artística de la religión misma, como una especie de oración perpetua del mundo» (255). Es «nuevo canto llano» -el propio del culto cristiano- y alcanza su máxima expresión en la música sacra. El clímax del relato sucede en una noche de Semana Santa, mientras en el café hay un «silencio de -871- iglesia» y Ventura viene a ser un sacerdote ensimismado y emocionado en su culto. Interpreta el Stabat Mater de Rossini mientras su esposa permanece al pie del estrado como una Mater Dolorosa -se nos dice que ella acostumbra, para sus adentros, a llamarlo «su querido mártir» (273)-. Recordemos la escena del Stabat Mater de La Regenta; Ana descubre allí el sentido de la religión: «Amar entre lágrimas»; la vivencia del amor y del dolor.

Pero sucede aquí la suprema ironía: el hallazgo de la música sincera en toda su grandeza y plenitud alimenta el «adulterio espiritual» de su esposa -ahogada en la «atmósfera de desconsuelo en que Ventura vivía»- con un subteniente solitario y sensible: Ventura sorprende las miradas amorosas entre ambos, «una suerte de amor triste y lánguido», mientras los emociona su música. Se establece, pues, un complejo haz de relaciones fundamentadas sobre la ironía: la Mater Dolorosa, que vela al pie de su mártir, emprende el camino del adulterio; el subteniente de caballería, que acude al café impresionado por la música del violinista -el único admirador-, acaba enamorándose de la esposa; y la música sincera, creación de Ventura, se independiza de su creador y es estímulo para el adulterio, incipiente y platónico. El diseño estructural de la obra es, pues, claramente irónico: la persecución de un ideal, fundamentado en la fe, conduce a un fracaso humillante; el dolor del fracaso es la condición necesaria para el hallazgo del ideal perseguido; pero, a su vez, el hallazgo de este ideal es causa de un dolor mayor.

El desenlace es bien conocido: el violinista rompe el instrumento, y a los pocos días muere su hijo. Los dos ideales son destruidos, pero Ventura gana la serenidad. Nunca nos había aparecido tan sereno como en esta última secuencia en la que entierra su violín junto al ataúd del hijo. La maestría narrativa de Alas, quien maneja con habilidad los recursos del

relato corto, logra dar con el tono de las respuestas al enterrador -llamado significativamente Ventura- la visión del estado de ánimo, que se resume en la frase que cierra la obra, con la que intenta tranquilizar al sepulturero: «No tema usted; no estoy loco» (282). El dolor no lo enloquece; le da lucidez y serenidad. Y en esto podemos encontrar esa nueva analogía con Schopenhauer que dejamos apuntada páginas atrás. Según el filósofo alemán, la experiencia de un dolor intenso lleva al hombre a la liberación, a elevarse por encima de sí mismo y de todo sufrimiento: «cuando el hombre se ha apropiado por completo esta convicción [que el fin propio de la vida es el dolor], le proporciona en todas las circunstancias de la vida una calma maravillosa...». Pero el mismo Schopenhauer nos indica su coincidencia con el cristianismo en este aspecto, pues alude a los libros de edificación cristiana que «hablan con tanta frecuencia de la eficacia de la cruz y del dolor, y con razón [dice el filósofo] se hizo de la cruz, que simboliza la ‘pasión’ y no la ‘acción’, el -872- símbolo de la religión cristiana». Esto último guarda mayor coherencia con el sentido de la religión tal y como aparece en la narrativa de «Clarín»: sus mejores personajes son los que aceptan su cruz -pensemos también en Teresa- y se elevan y purifican en el dolor; pero no descarta del todo el estímulo schopenhaueriano, que se evidencia en el sentido de la liberación del sufrimiento por la conciencia que despierta la experiencia de un gran padecimiento. Y lo que es evidente es que Ventura se ha liberado de los padecimientos y ha logrado la suprema serenidad, que está más allá del dolor.

---

**[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](#)**.

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



**editorial del cardo**