CLARÍN: UN REALISMO DE FRONTERAS

YVAN LISSORGUES
Université de Toulouse le Mirail

Si Leopoldo Alas es conocido en Europa y en otras partes del mundo es gracias a *La Regenta*, obra considerada, aunque todavía tímidamente, como un clásico universal. En España es ya otra cosa. La obra de Clarín, sus novelas y sus cuentos, así como su personalidad moral e intelectual, que informa un sinnúmero de artículos ensayísticos y de crítica literaria, superan el espacio de su tiempo y tras largo período de injusta postergación, Leopoldo Alas es reconocido hoy, en un grado distinto y tal vez superior a todos los escritores de la segunda mitad del siglo XIX, como un "clásico contemporáneo". Su pensamiento filosófico, no conocido aún en toda su amplitud, firmemente arraigado en la mejor tradición clásica e hispánica de las luces y enriquecido por todas las corrientes europeas de la época, asimiladas con discernimiento y entusiasmo, todo su pensamiento, tanto en su aspecto ético y religioso como estético, merecería hoy conocerse, difundirse, discutirse en Europa para respaldar el humanismo racional de un Habermas, pongo por caso, y contrarrestar las abdicaciones más o menos interesadas de los Adorno, Hockheimer, Vattimo y demás actuales "nuevos seudo-filósofos", más o menos mercaderes estos últimos del invento llamado "posmodernidad". En nuestro mundo despiadado del utilitarismo en grande, globalizado y disfrazado de engañosas apariencias, el pensamiento de Leopoldo Alas podría leerse como el de un clásico... pero de un clásico histórico, es decir como un sueño de modernidad frustrada.

En cambio, su obra de creación "goza de eterna primavera" por alcanzar "lo bello permanente del fondo del alma humana a partir de la representación de la sociedad en que brota" (dicho con palabras de Urbano González Serrano, 1883, p. 155).

A este aspecto de la obra clariniana, "lo bello permanente del fondo del alma humana" se han asomado ya varios estudiosos, cuyos trabajos han abierto y explorado perspectivas de imprescindible recorrido, para quien desea comprender las más

profundas dimensiones del arte de Clarín. Hasta me incliné un tiempo a limitar mi intervención sobre este aspecto de "Alas adentro" a un desglose de esos valiosos estudios: los de Sergio Beser y de Carolyn Richmond, particularmente el que dedica esta última a "Vario", las iluminaciones que Antonio Vilanova proyecta sobre las "medias tintas" y "los caracteres indecisos", las sugestivas indagaciones de Laureano Bonet sobre las vibraciones simbólicas en el estilo de nuestro autor y sobre el lenguaje de la música, los insuperables trabajos de Gonzalo Sobejano sobre "Poesía y prosa en La Regenta", tema, en 1984, de la conferencia de clausura, inolvidable para el público del Paraninfo de esta Universidad; en cuanto al artículo del Profesor Sobejano "Los sentimientos sin nombre en *La Regenta* "fue el catalizador de una reflexión sobre el lenguaje y sus límites en la obra de Clarín, o sea, sobre lo que llamo *realismo de fronteras*.

Por eso, por la perspectiva abierta de "los sentimientos sin nombre", les propuse casi espontáneamente a Antonio Vilanova y a Adolfo Sotelo este título: "Clarín: un realismo de fronteras" (sin medir en un principio las dificultades de la empresa). Hace tiempo, en efecto, que intuimos que uno de los aspectos más originales y más profundamente humanos del arte de Leopoldo Alas es su capacidad para adentrarse en espacios espirituales, predominantemente afectivos, no del todo alumbrados por la razón, y conseguir expresar o sugerir la indefinida y hasta cierto punto indefinible luminosidad deparada por la intuición de los límites. Esta aptitud, poéticamente pre–bergsoniana (y nótese que es mucho decir en dos palabras), esta aptitud por no ser del todo conceptualizada, se anima ante todo, efectivamente, en una actividad de poeta. Además, esta aptitud, que es también sensibilidad, o mejor dicho capacidad empática, le permite al poeta y al narrador entrar en comunión hasta cierto punto no con la cosa en sí, sino con la percepción de la cosa en sí. Dicho sea de paso, para no abrir de modo redundante el debate kantiano, si estuviera del hombre poder entrar en la cosa en sí, no hubiera poesía; y pese al sueño de Hegel, bien sabemos que la ciencia nunca podrá disolver la necesaria percepción poética de una otredad irreductible; Hegel también, de vez en cuando, era poeta... como muchos constructores de sistemas, como Zola, como Taine y hasta como Comte...

Lejos de estos posibles debates, no extraños, por cierto, al tema del *realismo de fronteras* pero que son otros debates siempre abiertos, la lectura de algunas páginas de Alas nos ofrece el fascinante placer de seguir una sinuosa senda iluminada que nos conduce hasta las orillas de simas insondables, para que nos asomemos al misterio bien real de un espacio que se sitúa fuera de la jurisdicción de la palabra. Clarín, sin dejar nunca el campo de lo real, y cuando, como dice, *está para ello,* alcanza muy a menudo, llevado por el calor creativo, esta zona fronteriza que separa lo que puede decirse con palabras de lo que no puede expresarse con el lenguaje común; las fronteras por las que se mueve son los límites de la posible captación humana de las realidades.

Es una primera justificación del título *realismo de fronteras*. El problema no es nuevo, es eterno y universal y es el que le da carta de naturaleza a la poesía.

La originalidad, en nuestro autor, es que la poesía se desprende del relato, dimana de la narración, es decir que la poesía se vive como la vida, de la que es inseparable. Ahora bien, no toda la vida es poesía; es más: sin prosa no podría haber poesía. Así pues, en un mismo espacio literario pasamos de lo más superficial, de lo más contingente, a lo más profundamente humano, del estar al ser, a veces de lo vulgar a lo sublime, de la prosa a la poseía. Como todo se da en una misma narración, sin transición entre lo uno y lo otro, aunque con jerarquías implícitas (o explícita) evidentes, podemos también hablar de *realismo sin fronteras.*

Realismo de fronteras, realismo sin fronteras... De hecho, las dos expresiones son complementarias y no, por cierto, por la cuadrícula estructural de lo horizontal y lo vertical que podrían sugerir, pues el arte de Clarín está muy por encima de cualquier geometría, por demás evidentemente necesaria como coordenada del relato.

En cada una de las dos expresiones hay una palabra fija: *realismo.* Alas nunca se aparta de la realidad; para él, como para todos los novelistas de la segunda mitad del siglo XIX, la "materia novelable" es, además de la naturaleza, "el hombre y la sociedad contemporáneos". Más generalmente, para él, por imperativo absoluto, es decir moral y artístico, todo es realidad, incluso, como sabemos, el misterio. Es preciso subrayar de entrada esta fundamental orientación realista para soslayar las asechanzas de las analogías. Por ejemplo si se acerca al símbolo, en la línea de Jean–Paul y de Baudelaire, como tan atinadamente revela Laureano Bonet, es a partir de lo real, no según la postulación simbolista de un mundo oculto tras las apariencias, pues ese mundo oculto, no alcanzable por la razón y en gran parte incognoscible, para Clarín, *es,* es una realidad, y no hay para qué *suponer* su existencia.

Estas primeras palabras son fundamentales aproximaciones, tan fundamentales que pueden aparecer como conclusiones. Efectivamente, para los conocedores de nuestro autor, estas aproximaciones no son postulados, sino perspectivas, que pueden tomarse como guías de lectura de las obras de Clarín, para ensanchar y profundizar estas mismas conclusiones.

* * *

Sería, por cierto, repetir un tópico de la crítica recordar que en *La Regenta* se enfrentan dos mundos, el de la contingencia vetustense y el de los valores de interioridad vividos por algunos personajes privilegiados. Es más sugestivo y más profundo, efectivamente, acercarse a esta obra maestra del gran realismo, como hace Gonzalo Sobejano, a partir del enfrentamiento de dos estilos, el de la prosa y el de la poesía. Es de observar que en el estilo de Clarín la prosa nunca es prosa prosaica, y eso por voluntad, dignidad o buen gusto del narrador que siempre impone su dominación a través de procedimientos distanciadores como el humor o la ironía, cuando no de esos ingredientes poco conformes con las teorías estéticas del naturalismo que son lo burlesco y lo grotesco. Esta dignidad artística que Clarín otorga a su narrador, podría ser uno de los rasgos distintivos entre el arte del autor de *La Regenta* y el de

quien firma una novela como *Tristana,* pongo por caso, cuyo narrador, como ha demostrado Gonzalo Sobejano, se deja contaminar, por mimetismo (o demagogia) por la vulgaridad de los personajes más vulgares (Sobejano, 1998). La prosa vetustense, bajo su forma común de falsa moral, códigos sociales petrificados, dogmas, envidia, hipocresía, vicios vulgares, etc. se derrama por todos los espacios sociales y ha colonizado gran parte de la conciencia de muchos personajes secundarios que representan en su conjunto la humanidad media, con su urbana mentalidad intrahistórica. Enfrente, por decirlo así, surgen de ese medio individuos de personalidades bien definidas, extravetustenses como Frígilis y el obispo Camoirán o supravetustenses, como don Fermín y su madre, que dominan las reglas y los códigos sociales para manejarlos hábilmente en provecho suyo. Y hay la protagonista, cuya hermosura física y moral, es en ese mundo de pasiones bajas, no por fuertes menos bajas, una excepción. En un principio, antes de que empiece el drama lento que constituye el argumento, Ana es el único personaje que "vive la poesía del corazón frente a la prosa de la vida". Pero a lo largo de esta primera novela de Alas, las cosas se matizan y enriquecen, las fronteras entre prosa y poesía se hacen en ciertos casos deleznables; mejor dicho, el estilo de la poesía se insinúa a veces en el campo de la prosa, como levadura de ciertos rasgos de humanidad sepultados bajo los escombros de costumbres petrificadas. Don Fermín, don Víctor, Saturnino Bermúdez llegan a derramarse por dentro, se hacen *personajes líricos,* es decir personajes que se confiesan, por supuesto que en grados muy distintos. Lo que primero debe subrayarse es que el narrador de *La Regenta* pasa, a veces en un mismo párrafo, de manera visible y sin transición, *sin fronteras,* pero sin empacho del estilo de la prosa al de la poesía. Pero es más decisivo para caracterizar el arte de Alas notar que en los momentos en que Ana y Fermín intentan comprender y expresar como pueden lo que les pasa, el narrador, merced a "esa especie de sexto sentido abierto al arte literario" que es "la introspección del novelista en el alma toda, no sólo en la conciencia de su personaje", el narrador llega hasta *las fronteras* de lo conocido, de lo expresable, allí donde las cosas no tienen nombre.

La segunda novela de Leopoldo Alas, no es producto de "la fuerza tranquila del *gran realismo*"; ya es reflejo –como a menudo se ha dicho– de las crispaciones del fin de siglo, y sobre todo de ciertas inquietudes íntimas del autor. En el espacio literario de *Su único hijo,* se dibujan, como en *La Regenta,* pero en planos más o menos alejados todas las realidades sociales y económicas de la época, realidades, cuya representación vale como documento– en prosa por supuesto– para una lectura histórica de la España de la Restauración. Sobre todo, en *Su único hijo* la prosa lo ha invadido todo, y el estilo empleado en lugar de realzar las cosas gracias al humor o a la ironía, las allana en la seudoneutralidad de lo gris (pintura del entorno social) o las rebaja por complacerse con cierta acritud en lo grotesco (retrato de Marta y de su padre, de Nepomuceno, del propio Bonis) o en lo abyecto (pintura de Emma Valcárcel). La vulgaridad del entorno y de los personajes es prosaica, pero el estilo que la capta no es prosaísmo, es meramente la prosa adecuada a la visión que el autor tiene

de tal vulgaridad. Es prosa prosaica por necesidad artística. Pocas veces aflora en esta novela la poesía del corazón; escasas muestras pueden rastrearse en *Su único hijo* del llamado *realismo de fronteras*. Los únicos momentos realmente de nostalgia poética son aquellos en que Bonis intenta coincidir con algo suyo de ayer, con algunas señas de su identidad desbrujulada: frente a la casa derruida de su infancia y cuando vuelve, como Ulises, a la sanchopancina ínsula de sus "Raíces". Entonces, el narrador encuentra esa vibración del autentico sentir, que algunos críticos califican de pre–proustiana. En cuanto a la redentora idea del hijo, redentora para el protagonista pero redentora también para ese mundo gris, sin luz de futuro, es una idea. Y la fuerza de la idea es tanta que el personaje la vive como tal, como idea, glosando lugares comunes, como "la cadena de los padres y de los hijos" y eso aunque la idea del hijo le llene el corazón de emoción y de ternura. La lógica de la necesidad no permite salvar las fronteras y la poesía, la íntima poesía resulta aquí notablemente hipotecada por el peso de la necesidad racional.

Después de la redacción apasionada de *La Regenta,* que fue como echar deprisa en el papel todo un mundo que llevaba en gestación avanzada dentro de sí, es manifiesto que a Clarín le cuesta trabajo escribir obras narrativas de cierta amplitud. Los anuncios perentorios y repetidos de nuevos títulos dirigidos a editores y amigos revelan, por cierto, una gran actividad imaginativa y un febril deseo de escribir novelas y traducen tal vez la necesidad de imponerse obligaciones que orienten sus actividades en medio del calidoscopio de una vida interior inquieta y de vez en cuando dominada por los nervios. El hecho es que le cuesta trabajo terminar la segunda novela, aunque ésta le salga, en cierto modo, como afirma la crítica, después de Azorín, otra obra maestra. A menudo, después de 1885, Clarín le confiesa al editor que aunque "sentado a la mesa para escribir" no está siempre "para ello". En cambio, y es lo que nos interesa y justifica el rodeo biográfico, el cuento es la buena medida, perfectamente adaptada a un temperamento inquieto y solicitado por muchas actividades diversas. En el cuento es donde se dan las más claras muestras del *realismo sin fronteras* y sobre todo donde se rozan los más sinuosos límites de lo alcanzable por el lenguaje.

En muchas páginas de las dos novelas y en casi todos los cuentos de la edad madura (y Alas tiene conciencia de alcanzar la edad madura ya desde los treinta y tantos años), los por él llamados "morales" y también en otros no así llamados, hay superpuestos o entrelazados varios niveles de expresión de una realidad literaria siempre compleja. Puede observarse que en un primer grado, el cuento está vertebrado por el relato propiamente dicho, el que se vale de las coordenadas de espacio concreto y de tiempo determinado y que está constituido por la representación de elementos "objetivos" proporcionados por la naturaleza o por la prosa, en sentido hegeliano, de las necesidades sociales (códigos, costumbres, leyes económicas, etc.). En este primer nivel narrativo es donde se cuenta la historia, se retrata a los personajes, se evocan las relaciones sociales, se describen las cosas... Pero la narración de este relato (que podría bastarse a sí mismo como representación de una rea-

lidad humana en estricta relación con la historia del momento) se abre siempre, naturalmente, sin transición, *sin frontera*, a otro relato focalizado en la vida interior de un personaje. Este profundo y segundo relato se ordena, en general, en torno a un núcleo vital, en el cual se dramatiza de un modo más o menos patético, uno de los grandes problemas de la vida: el amor, la muerte, el afán de inmortalidad, la aspiración a absoluto, el deseo y la necesidad de Dios... Este segundo relato, da lugar a otra narración, más flexible, más vagarosa, ordenada (o desordenada) por los impulsos de una afectividad que domina un tiempo "psicologizado", en el cual se mezclan deseos e ilusiones, recuerdos y nostalgias, esperanzas y temores, etc. etc. Allí es donde el narrador, que acompaña *en empatía* a su personaje, se enfrenta (no es la palabra, no la hay) con realidades indecibles, *de fronteras.*

Tal es, poco más o menos, el esquema de casi todos los cuentos "morales", y responde a la intención del autor, para quien no es lo principal, en la mayor parte de esas invenciones "la descripción del mundo exterior ni la narración interesante de vicisitudes históricas, sociales, sino el *hombre interior,* su pensamiento, su sentir, su voluntad" ("Prólogo" a *Cuentos morales*, 1895). En muchos casos la *poesía de las fronteras* supera de modo inefable la intención proclamada...

Me limitaré a algunos ejemplos.

En Boroña, puede decirse que se plantea, una vez más, el problema histórico de la emigración obligada, por motivos económicos, de algunos miembros de las pobres familias campesinas de Asturias; también se narra la historia tópica del emigrado que sale pobre y vuelve, después de una vida de trabajos y ahorros, hecho rico indiano, para terminar su vida en la tierra que le vio nacer; y también se da el caso de que la familia pobre que le sabe rico espera su regreso para saciar su codicia. Este primer nivel del relato es perfectamente coherente, podría ser un documento histórico más sobre los temas de la emigración, del indiano, de la codicia campesina... Pero no es más que el relato necesario para envolver una tragedia, o dicho con menos brutalidad, para sustentar el otro relato, la narración de toda la vida interior de Pepe Francisca. En América, su afán aparente era ganar dinero, cada día más dinero, pero su deseo profundo, permanente era volver a su tierra, vivir con su madre, a quien siempre veía con los ojos del niño que era cuando salió. Al regresar, enfermo, con fiebre, al borde de la muerte, intenta desesperadamente vivir, a través de sensaciones afectivas y en las fronteras de lo inconsciente, el vital deseo imposible de la plenitud de la infancia.

En *El entierro de la sardina* todo es prosa: prosa la vida en una ciudad levítica, prosa las diversiones que acompañan las fiestas del entierro de la sardina, prosaico el héroe de las fiestas, hombre que al final del cuento, viejo ya se muestra espeso y grosero. Este primer relato que llena casi todo el espacio literario del cuento oculta la historia no contada de Cecilia Plà. Detrás del relato principal se adivina la palpitación de un amor disimulado, que se sufre en silencio. Sólo al final del cuento (y al final de una vida) se comprende lo que fue un destino fiel a un amor imaginado y se sugiere la soledad de una mujer tendida durante toda la existencia hacia lo otro

imposible. Pero esta novela no se cuenta; el narrador da el punto de partida de la posible historia de Cecilia y el final. Todo pasa como si el narrador desistiera de las palabras por temor a caer en las vulgaridades de la novela rosa. En este caso, Clarín alcanza el *límite del realismo:* el que sugiere una historia literaria bien real, sin contarla, dándole así su total plenitud poética.

En *Un jornalero,* pueden verse tres estratos de significación. Hay primero la historia del motín, de la revolución, que revela, según el narrador, la estupidez y la vulgaridad de los revolucionarios. Por debajo del tumulto del primer plano, emerge el temor del intelectual al tomar conciencia de los posibles trastornos de los valores culturales y filosóficos, para él fundamentales. Aún más abajo, aparece el tema universal de la supervivencia del hombre en sus obras. Ese tema, forma derivada del afán de inmortalidad, se desarrolla de manera casi lírica en otro cuento: *Vario.* Vario, el poeta latino olvidado, rescatado y recreado por Clarín, como hermano gemelo, huye de Roma, para ir allá, al encuentro de la muerte, más allá en búsqueda de una ilusoria inmortalidad a través de la poesía, a la que, mientras vive dedica toda su alma.

La historia de *El Quin,* es, en cierto modo, la biografía de un perro ordinario, contada por un narrador que, de vez en cuando, salva *la frontera* de su propia conciencia para colarse en la borrosa interioridad del animal e intentar percibir las cosas de una manera ante todo afectiva, como es verosímil que las percibe un perro, es decir un ser que carece de razón y cuyas facultades de comprensión son muy relativas, por decirlo así. El narrador en simpatía con el *Quin* descubre que éste no necesita de la palabra para establecer relaciones de comprensión con el entorno y hasta de comunión con los seres amados; tiene un lenguaje, que es realmente un lenguaje *de fronteras,* pues es el lenguaje de la afectividad, no del sentimiento (que es el grado superior de la percepción afectiva) sino del sentir, como veremos. Hasta nos atreveríamos a decir que este perro vulgar es, para el autor, un *yo experimental,* pero un yo elemental. La "experimentación" (o el "experimento", o como puede llamarse) es vertiginosa, desde el doble punto de vista artístico y metafísico. El cuento ilustra, como *Boroña* , como *El Torso,* como *El entierro de la sardina,* como *¡Adiós Cordera!,* como otros muchos, el juicio de Clarín según el cual "en toda realidad se puede ver poesía".

Redención artística parecida es la del criado fiel llamado *El Torso,* cuya biografía da lugar a un relato, que, en segundo grado, es también la historia de una relación afectiva, pero aquí el sentir, aunque innominado, como siempre, en su real vivencia, puede identificarse, en la zona imprecisa de las *fronteras* narrativas, según el vocabulario aproximativo del sentimiento.

El Señor, es otra "experimentación" *fronteriza...* El relato biográfico de Juan de Dios, a partir del momento en que la mirada de la niña ilumina la vida interior del joven y puro sacerdote, hasta el terrible clímax del punto final, es la narración del intenso vivir de un sentimiento sin nombre; pero es el intento, de parte del narrador, en estrecha empatía con su personaje, de seguirle hasta donde es posible en su

voluntad de comprender ese deseo, ese amor tan vivo, entre divino y humano, incomprensible para los demás. Parece que Clarín ha creado este ejemplar personaje, ejemplar por la pureza de su fe, para poder explorar con más hondura ese auténtico sentimiento sin nombre, entre fraternal y carnal, que experimentaba Fermín de Pas; y tal vez para emular el relato de Renan "Une idylle monacale au XIIe siècle" (Renan, 1884) encontrando él mismo el lenguaje "de un cariño puro, desinteresado y realmente místico, sin dejar de ser ayudado por simpatía carnal" (Alas [1892]; 1991, p.274).

Otros muchos cuentos y novelas cortas, no menos artísticos y, en última instancia, no menos filosóficos, podrían citarse como ejemplos en Clarín de un realismo *sin fronteras* que se insinúa en las zonas opacas del deseo, del sentimiento o del sentir, ahí donde, más allá de *las fronteras* del lenguaje racional, se rozan los mundos de lo inefable. Ya en 1910, Azorín había comprendido la originalidad de Clarín respecto a los demás escritores de la segunda mitad del siglo XIX, Galdós inclusive. "[...] Es Galdós un pintor excelente, agudo, de costumbres españolas; pero en sus libros no se pasa más allá de esta notación exacta y real de la vida y de la sociedad. En Clarín, por el contrario, tras de la primera realidad, hay otra más lejana, más honda; sus cuadros, sus pinturas, tienen algo más de lo que se ve y lo que se toca; existe en ellos, algo a manera de un más allá, de una idealidad, que no es puramente contingente y actual" (*La Vanguardia,* 19–VIII–1910; citado por Sotelo, 2001, 406). Es decir, como se ha dicho "lo bello permanente del fondo del alma humana" a partir de las realidades históricas del momento, pero con tal que por lo bello se entienda la "sustancia poética" de la vida, incluso de la vida prosaica, que, desde luego, deja de serlo.

* * *

Es natural que nos preguntemos: ¿Cómo puede Clarín percibir y vivir hasta cierto punto ese mundo límite situado más allá de las fronteras racionales, ese mundo de la afectividad sin nombre, ese mundo del misterio, presentido pero inefable? ¿De qué arte se vale para sugerirlo, para hacérnoslo sentir y hasta cierto punto vivir?

* * *

Tal vez deba matizarse el juicio de Azorín por lo que respecta a Galdós, pues éste, según el juicio del mismo Clarín sobre *Realidad,* se adentra lo más que puede en "el arte del alma", pero es evidente que al padre de Isidora, de Fortunata y de Tristana, por pudor o por recelo, no le gusta aventurarse en las zonas opacas de las interioridades no alumbradas por la conciencia. Por eso tal vez se apoderó Buñuel de Tristana, para darle el trasfondo humano de que carece el personaje literario... Pérez Galdós se acerca al misterio, pero se detiene cerca de la frontera, lo observa desde una posición segura. Isidora, Fortunata, Tristana sueñan pero de sus sueños el

narrador hace una descripción como desde fuera, mientras que Clarín vive de modo sinestésico el de Ana, hasta sentir, como subraya Sobejano, el "olor y el sabor del infierno" (Sobejano, 1984). Los santos y las santas de Galdós son santos de acción; no se interrogan, no vacilan, no dudan, ni siquiera Benina. Obran. Mucho hubiera que decir acerca del arte respectivo de los dos novelistas... Basta decir que para Alas no hay fronteras, ni siquiera se detiene en la línea que separa lo racional de los "interiores ahumados". Por eso todos sus personajes tienen su zona de sombra, incluso el pobre Casto Avecilla.

En Clarín se da el caso de una gran lucidez racional, de una ingente cultura que alumbra con multitud de luces referenciales el caminar intelectual, lo cual permite siempre alzar el debate, cualquiera sea, a la mayor altura y sobre todo, y es lo que nos atañe explicitar, tiene una capacidad empática fuera de lo común. Sabe, y discretamente se lo dice a su admirado don Benito que "es necesaria esa especie de sexto sentido abierto al arte literario gracias a la introspección del novelista en el alma toda, no sólo en la conciencia de su personaje "(*La Ilustración Ibérica,* 15–IX–1888; *Ensayos y revistas* [1892]; 1991, p. 246).

Cuando teoriza sobre el naturalismo, en 1882, sabe y afirma que el novelista debe acudir a "esas facultades que en general se llaman intuitivas, cuyo estudio, añade, aún está por hacer científicamente", (Beser, 1972, 147) para no sólo conocer la realidad, sino" sentirla, amarla y casi entrar en ella, o que ella entre en nosotros" (*Ibid.* 127). Antes, en 1876, relacionaba, de pasada, la intuición con el amor a propósito de *Recuerdos de Italia*: " La fantasía en Castelar, como en todo gran poeta, tiene algo de profecía, es intuición que adivina secretos, es amor que penetra en la esencia del objeto amado". (*La Ilustración Española y Americana,* 5–XI–1876; *Solos* [1881]; 1972, p.95). En "Un Voto", cuento conceptualizado en torno a la idea del hijo (como en su segunda novela), Clarín, critica "a los espíritus *geométricos"*, de "intransigencia esquinada " y casi les tiene lástima porque "no pueden ellos comprender esta *plasticidad* del misterio; la seguridad con que se apoya, sino los pies, las alas del espíritu, en la bruma de los presentido, de la intuición inspirada" (*La Ilustración Española y Americano, Almanaque para 1898*; *El gallo*, p. 51). Podrían espigarse muchas alusiones teóricas a la intuición, considerada como medio de conocimiento de las profundas realidades inalcanzables por la razón, y sobre todo como necesaria aptitud del novelista que quiere penetrar "en el alma toda" de su personaje. Clarín no hace de la intuición y de la introspección un medio sistemático de conocimiento para construir sobre los elementos así deparados toda una filosofía completa, pero sus meditaciones introspectivas y sobre todo sus empáticas creaciones le llevan muy cerca del pensar bergsoniano; no puede sorprender que sea, en España, el primero en conocer al filosofo de *Los datos inmediatos de la conciencia* y el que lo comprenda mejor, mejor, en todo caso que no pocos intelectuales parisienses, como Fouillée ("Autores tan serios y penetrantes como Fouillée, juzgando a Bergson, demuestran que no le han entendido más que a medias" –*El Español,* 20–XI–1899–).

¿Qué relación hay entre la empatía y la introspección? La empatía es la capacidad de comprender a otro, de vivir lo que vive, de penetrar en su alma y de experimentar lo que experimenta. La introspección es la observación de los propios estados de ánimo o de conciencia. Es decir que el novelista, que está en estrecha simpatía con su criatura, puede someter a examen introspectivo a esa misma criatura, obra suya, que es él en otro; éste puede ser muy distinto (¿Qué relación hay entre Pepe Francisca, *El Torso, El Quin,* Juan de Dios, Fermín de Pas,etc. y Leopoldo Alas?) o muy cercano (Narciso Arroyo de *Cuesta Abajo,* Jorge Arial de *Cambio de luz,* o Vario; en estos últimos casos se habla de autobiografía más o menos transparente, aspecto estudiado por Laura de los Ríos, 1965). Pero Clarín sabe también que, como dice Ana Ozores, "no hay alma que no tenga su poesía en el fondo"; esta frase que podría ser el epígrafe de sus cuentos, clarín la pone en boca de Ana (*La Regenta,* ed. de Sobejano, II, 391; en adelante *LR*). Y sobre todo, sabe, por vivirlo, que en el fondo del alma los hombres se parecen. Por eso, él, Clarín, profundamente creyente, a su modo, puede encontrarse en honda simpatía con Baudelaire (Léanse de nuevo las inolvidables lecturas de Josette Blanquat, 1959,1961), comprender a los ateos Leopardi, Antero de Quental y más llorar con Shelley cuando niega a Cristo. Porque puede dejarse llevar ¡suprema poesía! por "esta tendencia casi–mística a la comunión de las almas separadas por dogmas" (*La España Moderna,* IX, noviembre de 1889, artículo sobre *La Unidad Católica* de Díaz Ordóñez; *Ensayos y revistas,* [1892]; 1991, pp. 181–199). Posada confiesa que Leopoldo le dijo un día que estaba a punto de escribir un diálogo entre Santa Teresa y Darwin...

* * *

En los relatos de Clarín, se ha dicho, la poesía se desprende de la narración, se vive como la vida de la que es inseparable, y de la que sigue el ritmo. Y la poesía, como también se ha dicho, nace de la prosa de la superficie del relato, en otra zona "no lejana", según Azorín, pero más profunda y más opaca, donde se viven los imperativos vitales, más o menos misteriosos, que se llaman genéricamente, amor, muerte, afán de inmortalidad, y son los grandes temas universales de la literatura. Ahora bien esas realidades vitales se viven más que se piensan, son cosas más del corazón que de la cabeza. Y Clarín sabe que esas cosas, que en la vida interior están alumbradas sólo en sus fronteras por las luces de la razón, son ante todo afectividad. Cuando se entera de la teoría de los neurones iluminada por Ramón y Cajal y Jolgi, imagina maravillado "esas famosas cabelleras de nervios diminutos que las grandes inteligencias tienen por camino para llegar a las cosas". Y acto seguido, comenta: "También debe haber neurones del corazón, cabelleras sentimentales para hacerse cargo de esas vibraciones más íntimas de los seres que son como su música recóndita, a la que sólo se llega por la estética. Y el hombre que no comunica por hilos infinitos con ambos aspectos de la realidad no la penetra" (*Los Lunes de El Imparcial,* 11–III–1895; Lissorgues, 1996, pp.208–209).

Por intuición y empatía, el autor trata de vivir en su mayor plenitud lo que le pasa por dentro al personaje, es decir que intenta sentir esa luz opaca y ese calor difuso que es la vida interior. En cuanto al narrador, pues el poeta de la interioridad es un narrador, se afana por buscar el lenguaje de la afectividad.

Pepe Francisca debe de saber confusamente que va a morir, pero el impulso vital se lo hace olvidar. Todo su ser tiende a coincidir afectivamente con el que fue, pues tiene la sensación de que ya que fue, puede ser de nuevo y así seguir siendo. El deseo inconsciente de la vuelta a la infancia es el deseo de volver a la plenitud de la inconsciencia. Por eso la *boroña* que le daba fuerzas cuando niño, debe restituirle esa salud en la que cree. Con todos su sentidos anda buscando vestigios de permanencia, ilusorias pero necesarias tablas de salvación: "los *perfumes*, para él exquisitos, del establo" estaban "llenos de recuerdos de la niñez primera: le olía el lecho de las vacas al regazo de Pepa Francisca, su madre".

Pepe Francisca, como muchos de sus compañeros de ficción, Bonis en Raíces o delante de las ruinas de su casa de la infancia, Ana, meditando cerca de la Fuente de Mari Pepa, el mismo Francisco Arroyo de *Cuesta abajo*, Juan de Dios, y otros muchos, viven, sin pensar, lo que los sabios y los poetas llamarían pocos años después memoria afectiva, y que Clarín es uno de los primeros en descubrir, en la dinámica de la narración. Cuando se conozca mejor a Leopoldo Alas en el área europea, se impondrá como un eslabón decisivo en la progresiva emergencia del conocimiento de la interioridad, que va desde Maine de Biran, pongo por caso, hasta Bergson, Antonio Machado, Proust... Hasta es, probablemente, el primer escritor que tiene la intuición del caótico tartamudeo del lenguaje interior, aunque no se atreve a darle forma, como hará, varios lustros después James Joyce: "Bien sabemos ya todos [...] que pensamos muchas veces y muchas cosas sin hablar interiormente, y otras veces hablándonos con tales elipsis y con tal hipérbaton, que, traducido en palabras exteriores este lenguaje sería ininteligible para los demás" (*La Ilustración Ibérica,* 15–IX–1888; *Ensayos y revistas* [1892]; 1991, p. 247).

He aquí algunos ejemplos de expresión de la memoria afectiva: Narciso Arroyo, frente a un paisaje tal vez visto cuando muy niño confiesa: "Sentí en el alma, y hasta vagamente en los sentidos, como el gusto de una reminiscencia de la niñez, que quitaba el carácter de absoluta novedad a lo que iba viendo"; después meditando: "El resultado de aquella evocación era muy parecido a lo que puede llamarse el recuerdo de un perfume o de una música; más de un perfume" (*Cuesta abajo* [1891]; Rivkin, 1985, p.116). La memoria afectiva es una forma de lenguaje del corazón, que no puede expresarse directamente, sino a partir del color y del calor de la sensación que trae en el recuerdo algo de lo vivido anteriormente, en otra ocasión. Después de "recibir" la mirada de la niña, a Juan de Dios "le asaltaba un recuerdo mezclado con la reminiscencia de una sensación lejana. Olió, *con la imaginación,* a agua de Colonia" (*El Señor* [1893 b] 1988, p. 54).

El lenguaje de la afectividad está más allá de las fronteras del lenguaje racional.

El dúo de la tos, muestra que no se comunica sólo con palabras: "El 36 fue transformando la tos del 32 en voz, en música, y le parecía entender lo que decía, como se entiende vagamente lo que la música dice" (*Cuentos morales* [1896]; 1973, p.83). En la misma página, leemos esta fulgurante observación fortuita: "El país de los ensueños, en que todos los ruidos tienen palabras". Más allá de la frontera de la razón, hay que salvar la frontera de los ensueños para que las cosas se vuelvan claras, con, por lo menos, la claridad del sueño...

La vida interior del perro *Quin* es afectividad casi pura, orientada por algo como embriones de ideas, agitada por amodorrados recuerdos. El *Quin* percibe directamente las cosas a través del ruido de la palabras y del movimiento de los gestos: "No distinguía las palabras de los gestos y actitudes porque en todo ello veía la expresión directa de la ideas y sentimientos" (*Cuentos morales,* 150). Los dueños del *Quin* eran sus amores, escribe el narrador, y sus amores los concentraba todos en Sindulfo, su dueño; los dos "se comprendían por señas, por actos acordes". El *Quin* "le leía en los ojos, y en el modo de trabajar en la taracea, sobre todo en el tañer la flauta, el fondo del alma" (*Ibid.* 156). La intuición del autor cala tan hondo en la vida interior del perro y con tal verosimilitud, que no es posible hacer del cuento una lectura alegórica; se impone en primer lugar como un buceo en una vida elemental, en una conciencia sin luz de ideas (o serán ideas sin nombre), pero profundamente animada por los afectos. Sólo al final, de una manera más didáctica que artística, el narrador, después de explicar que el *Quin* siguió padeciendo sin saber porqué, intenta dar a su cuento un alcance simbólico: "¡Quién sabe si muchas tristezas humanas, que no se explican, tendrán causas análogas! ¡Quién sabe si los poetas irremediablemente tristes serán ángeles desterrados... del cielo... y sin memoria! [...]. El *Quin* no tenía el recurso de hacerse simbolista, ni de crear un sistema filosófico; ni una religión [...] (*Ibid.*, 162) Y le quedaría el dolor, intenso, sin conciencia de su causa" (*Ibid.*,165).

Es que en este cuento más que de sentimiento se trata de sentir, de un sentir captado en su movimiento, en su vivir, sin que sea posible u oportuno nombrarlo como sentimiento. Si bien se mira, lo mismo puede decirse de lo que le pasa a Pepe Francisca, al 36 y al 32 del *Dúo de la tos,* a Fermín, a Juan de Dios,... En cambio, en *El Torso,* por ejemplo, puede hablarse de sentimientos, pues los expresados o sugeridos en el cuento pueden ser identificados con palabras: amor dolor, reconocimiento, ingratitud, a ellos puede acercarse el vocabulario corriente, para nombrarlos y expresar, con elementos lingüísticos, sus manifestaciones exteriores o íntimas. No se dice todo, pero se sugiere bastante como para que se perciba algo de la pena, de la tristeza, de la resignación del personaje. Un paso más, y se volvería a pasar la frontera para caer en el sentimentalismo, más o menos lacrimoso. Pero en Clarín, el sentimiento guarda siempre la pureza de su dignidad.

En *El Señor* es donde la introspección del novelista en el alma toda del personaje revela, a partir de una insólita coincidencia empática, matices del sentir deparados por delicadas intuiciones. Juan de Dios, como Fermín, se encuentra en la necesidad de comprender lo que le pasa. De Pas, siente y cree que lo que experimenta es algo

insólito, que no tiene nombre, pero no se atreve a ir más lejos: "Lo que importaba era la cosa, no el nombre" (*LR*, II, 196); reacciona, en cierto modo, como un positivista sin religión. Juan de Dios tampoco puede expresar lo que le pasa; lo único que sabe es que no se siente culpable y sin embargo, movido por una fe intachable, intenta hacer comprender a los demás lo que vive por dentro. En el confesonario, las palabras sólo abren la alternativa: o es pecado o es tontería sentimental y seudomística. Juan se ve encerrado en su propio lenguaje del corazón sin posibilidad de comunicación. Incluso él mismo opone la representación vulgar de su propio sentir a la verdad inefable de lo que experimenta. Si me viera obligado a presentar una cita para justificar el título *realismo de fronteras,* elegiría esta frase en indirecto libre: "Si la plasticidad tosca, grosera, injusta con que se representaba a sí propio su sentir era ya cosa tan diferente de la verdad inefable, incalificable de su pasión, o lo que fuera, cuánto más impropio, injusto, grosero, desacertado, incongruente había de ser el juicio que otros pudieran formar al oírlo confesar lo que sentía, pero sin oírlo sentir" (*El Señor*, p. 58). Al fin, Juan acaba por callar en el confesionario lo referente a esta situación de su alma, pues él solo en rigor "podía comprender lo que le pasaba, porque lo sentía" (*Ibid.* 59). Los neurones del corazón mandan a lo neurones de la cabeza: Juan de Dios comprende lo que le pasa porque lo siente.

En este cuento aflora la intuición de que ciertos sentimientos son independientes de sus causas, como si tuvieran, como sentimientos (mejor diríamos como sentires) naturaleza propia. Juan "supo lo que era melancolía, desequilibrios del alma, por la primera vez. Su estado espiritual era muy parecido al del amante verdadero que padece el desengaño de un único amor" (*Ibid.* 51) Aquí habla el narrador superior a su personaje y establece una analogía entre *lo* que experimenta Juan y *lo* que podría sentir un amante abandonado. Ese *lo* es *algo* que parece, pues, tener naturaleza propia, ya que provoca en dos sujetos distintos un dolor parecido, una añoranza semejante, una misma vibración.

Y sin embargo, el narrador, en su exploración del alma toda del personaje no disimula nada. Juan, el enamorado de Dios, busca a través de los ojos de la niña, una vida más ideal, y eso que esta mirada aunque depurada de toda posible significación sexual, tiene, que quiera que no, sus ramificaciones carnales: "Por sitios de las entrañas que él jamás había sentido, se le paseó un escalofrío sublime, como si fuera precursor de una muerte de delicias: o todo iba a desvanecerse en un suspiro universal, o iba a transformarse en un paraíso de ternuras inefables" (*Ibid.* 54). Algo semejante debía de sentir Fermín, a pesar de toda la fuerza de su razón y del vigor de su inteligencia, cuando, al principio, veía a Ana acercarse a su confesionario o cuando dominado ya por la pasión "odiaba cuanto pudiera perturbar" "el delirio sin nombre que gozaba en presencia de Ana" (II, 257). Algo parecido experimentó Serge Mouret, enajenado en Le Paradou. El naturalismo, para un verdadero realista, no riñe con la poesía...

* * *

Hay poesía porque hay misterio.

Para Clarín, la razón es luz, es una cualidad singular del espíritu humano y una conquista de los siglos y es una obligación ensanchar su campo; la ciencia es buena. Pero el misterio es también una realidad: misterio de la vida y de la muerte, misterio de la vida interior, de la cosa en sí, del otro, misterio del lenguaje y de sus relaciones con las cosas, misterio del misterio. Leopoldo Alas ha pensado mucho en ello y su idea del misterio, su modo de sentirlo y de vivirlo condiciona su vivencia y su expresión de la poesía.

La única explicación total aceptable, que no borra el misterio, sino que le da sentido, es Dios. Un Dios de la razón, implicado por una especie de apuesta a lo Pascal: "Si hay Dios todo está bien, si no hay Dios, todo está mal", repite Jorge Arial antes de que *cambie de luz*. Pero ese Dios de la razón es un Dios desconocido, irrepresentable, es decir extraño a todas esas representaciones que los hombres pretenden dar de él; extraño a los dogmas que se le atribuyen. Ahora bien, el secreto más íntimo del universo es el amor, como descubre con dolor, cuando ya no puede volver atrás el Fausto de "Nuevo Contrato": " El secreto de la realidad, el fondo del ser, el primer móvil es el amor. Amar, sentir, eso es todo. La ciencia absoluta nos dice eso, nada más: sentid, amad..." ("Nuevo contrato", *Doctor Sutilis,* 1916, p.227). Dios es amor, es el Padre común necesario; cada hombre, cada padre de familia se llama Glauben, es decir fe en alemán, para poder exclamar que la idea de la realidad, el universo sin cariño paternal es "demasiado horrorosamente miserable para no ser falsa" ("Un grabado", *Cuentos morales*, p. 109). Dios, un Dios del corazón es una necesidad y, desde luego, una duda poética.

No se sabe hasta qué punto Clarín hace suya la idea de Schopenhauer, profundizada y difundida por Richard Wagner, según la cual la música es la expresión del sentimiento. Lo cierto es que, para él, la música puede ser expresión de lo inefable de la experiencia religiosa. Así el hijo de "Viaje redondo", al asomarse, en un momento de su trayectoria vital, a las verdaderas realidades, ve que las cosas empiezan a "tener un doble fondo que antes no les conocía. Era un fondo así, como si dijera, musical. Mientras hablaban los hombres de ellas, callaban; pero el *curioso* de la realidad, el creyente del misterio, que a solas, se acercaba a espiar el silencio del mundo, oía que las cosas *mudas* cantaban a su modo" (*Cuentos morales,* 189). Y no es necesario ser un experto en música para sentir las sugestiones de los sonidos armoniosos; Alas confiesa al músico don Tomás Bretón que él no entiende una palabra en música, y que, además, tiene muy mal oído (*Madrid Cómico*, 23 de octubre de 1886). Jorge Arial tampoco es músico, y sin embargo "prefería entenderse con los suyos por música ¡Oh, de esta suerte, sí! Beethoven, Mozart, Händel, hablaban a todos cuatro de lo mismo. Les decían, bien claro estaba, que el pobre ciego tenía dentro del alma otra luz de esperanza, luz de amor, de santo respeto al misterio sagrado." (*El Señor,* p.97).

En Clarín, la razón nunca abdica sus derechos y si siente el encanto de ciertas explicaciones irracionales del misterio, antiguas o modernas, no las acepta. En

1887, confiesa a Giner que no entiende que su amigo Aramburu, catedrático de Derecho Penal, hombre "muy bueno y muy inteligente" crea en lo sobrenatural, "para mí eso constituye un jarro de agua fría" (Carta a Giner, Gómez–Tabanera, 1985). Se muestra receptivo ante las creencias orientales que afloran, de vez en cuando en sus relatos (la *zabala* de "¡Adiós Cordera!", el Ramayana, las bayaderas de "Viaje redondo", etc.); escribe al respecto, Carolyn Richmond: "El oriente es para él como fuente de un nuevo espiritualismo renovado que él relaciona vagamente con la poesía" (Richmond, 1990, p.18). Vario, verdadero hermano gemelo de Leopoldo, "no creía en nada positivamente, pero cualquier prestigio, una alucinación, una superchería encontraría su razón débil y dócil al encanto" (*Cuentos morales*, p.91). Clarín también se muestra dócil al encanto de un "superchería", aunque ésta sea, para él como para Vario, "un vicio de la inteligencia" (*Ibid.*, 90).

Y la naturaleza ¿puede verse realmente como un gran libro abierto, que ofrece a la mirada signos de realidades escondidas, como afirman los místicos, los románticos alemanes y particularmente Jean–Paul Richter? Como respuesta a tan importante pregunta, núcleo de la orientación simbolista de la segunda mitad del siglo XIX, remito al insólito estudio de Laureano Bonet, titulado "Clarín, Jean–Paul, Baudelaire: un tríptico simbolista", que alumbra esta delicada cuestión. No se le escapa a Bonet que Clarín, si bien se acerca a "las lindes de la sima simbolista del meta–lenguaje, del no–lenguaje incluso" "no se atreve a introducirse en tal sima; y ese temor o esa timidez, explicaría, en buena parte, su incomprensión hacia las vanguardias finiseculares" (Bonet, 1987, 965). Todo esta perfectamente dicho, sólo que, a mi modo de ver, no hay recelo ni timidez de parte de Alas, sino rechazo lúcidamente asumido y a pesar del encanto.

Ese encanto lo reconoce, en 1893, en la concepción de Carlyle para quien "las cosas particulares, aisladas, son, como tales, en rigor, una apariencia, símbolos; si no fueran más que eso que parecen, no serían nada; su verdadera realidad, la que merece la pena de amarla y estudiarla, es invisible, está en la oscuridad, en el fondo... y también en el misterio" (Alas, 1893a, I, p.16). Pero para Carlyle, lo que importa es la percepción de lo divino (*Ibíd.*, I, p. 14)

Ese encanto ya encontraba su expresión en 1880 en el artículo que dedicaba a *El Tren directo* de Ortega Munilla y particularmente en la siguiente frase, también citada y analizada por Laureano Bonet:

> "En la naturaleza, donde quiera, millones de millones de objetos con mil posturas y contorsiones nos hacen señas para que leamos en su *misterioso alfabeto*, a guisa de *arabesco*, la *ciencia oculta* que presintieron las patrañas *supersticiosas* " (*Solos*, p.286).

Esta frase hace eco a otra de Jean–Paul citada por Bonet (p.952) y luego comentada por él con las siguientes palabras: "los guiños simbólicos que emiten las criaturas de la naturaleza" permitirían conectar con "las esencias más recónditas de

dichos seres"(p.958). A mi modo de ver, hay semejanza de sentido ("las cosas hacen señas", "los guiños simbólicos") pero el alcance es distinto. En el poeta alemán, según Bonet, la conexión es posible con las esencias más recónditas de los seres. Para Clarín, esos signos no pasan de *misteriosos alfabetos*, a partir de los cuales, a lo más, se presintieron "patrañas *supersticiosas*", es decir falsas leyendas, pretextos, alucinaciones, en una palabra engaños. El escritor del siglo XIX, el poeta, puede, como Vario en su tiempo, percibir el encanto de esos "misteriosos arabescos" que abren los arcanos de una "ciencia oculta" y engañosa, pero no debe dejarse llevar por el capcioso camino de una ilusión que sigue siendo, como en tiempos de Vario, un "vicio de la inteligencia".

No, Clarín no puede ser simbolista, y no por timidez; al contrario, por racional y varonil reacción. No quiere y no necesita postular, más allá de la realidad natural, un mundo sumaturalista para poblarlo con creaciones de una fantasía desenfrenada y enfermiza. Postular un mundo, otro mundo increado y, para sugerirlo y darle consistencia, inventar un lenguaje y musicalizar las palabras, no es acercarse a la esencia de las cosas, sino alejarse hacia los rincones del sueño." Alas recela abiertamente –escribe atinadamente Bonet– de las extravagancias [simbolistas], donde lo que más luce es una aptitud a la incoherencia lógica" (*Ibid.* 974). Pero en contra de lo que sugiere Bonet, no creo que sea por afán polémico; tampoco parece aceptable la perentoria afirmación de Pedro Salinas, según la cual Clarín sería "un fugitivo del realismo", perdido entre dos mundos, "en ninguno de ellos hizo su asiento" (Citado por Bonet, *Ibid.*, 974).

En 1901, en uno de sus últimos textos, al evocar su trayectoria intelectual y espiritual desde los años de juventud naturalista, confiesa: "Era yo entonces [...] tan idealista como ahora, así como soy ahora tan naturalista como entonces" ("Prólogo" a *Trabajo*).

A Clarín le basta encararse con el misterio, un misterio bien real, pero extraño a la luz racional y ante el cual la razón permanece muda por carecer de lenguaje adecuado a esas realidades misteriosas. Para él la clave del misterio es Dios, el Supremo Misterio, en el que cree... No, Clarín no es un fugitivo del realismo; al contrario, bien arraigado en su mundo, es un poeta que busca en las fronteras de la realidad, de toda la realidad, un lenguaje acorde con la esencia de las cosas. Esta búsqueda es ya en sí verdadera poesía. Como Vario, resignado al olvido, "mientras vivía era poeta" sin saber que por eso, por ser poeta, viviría en sus palabras. Y Por eso vive Leopoldo Alas, en sus palabras, hoy más que nunca.

OBRAS CITADAS

Alas, Leopoldo, *Solos de Clarín* [1881], Alianza, Madrid, 1971.
—, *La Regenta* [1884–1885], ed. de Gonzalo Sobejano, Castalia, Madrid, 1981.
—, *Ensayos y revistas 1888–1892* [1892], ed. Antonio Vilanova, Lumen, Barcelona, 1991.

—, "Introducción" a Thomas Carlyle, *Los Héroes. El culto de los héroes y lo heroico en la Historia,* traducción directa del inglés de Julián G. Orbón, profesor de lenguas, con un prólogo de don Emilio Castelar y una introducción de don Leopoldo Alas (Clarín), Manuel Fernández y Lasanta, Madrid, 1893a, 2 tomos, Introducción: t. I: pp. 1–29; t. II: pp. 7–31.

—, *El Señor y lo demás, son cuentos* [1893b], ed. de Gonzalo Sobejano, Espasa, Madrid, 1988.

—, *Cuentos morales* [1896], Madrid, Alianza, 1973.

—, " Prólogo del traductor" a Emile Zola, *Trabajo,* Maucci, Barcelona, 1901.

—, *El gallo de Sócrates* [1901], Espasa, Madrid, 1973.

—, *Doctor Sutilis*, Renacimiento, Madrid, 1916.

Beser, Sergio, *Leopoldo Alas, Clarín: Teoría y crítica de la novela española*, Laia, Barcelona, 1972.

Blanquat, Josette, "Clarín et Baudelaire", *Revue de Littérature Comparée,* 1, 1959, p. 1 y ss.

—, "La sensibilité religieuse de 'Clarín'. Reflets de Goethe et de Leopardi", *Revue de Littérature Comparée,* 2, avril–juin, 1961, pp.177–196.

Bonet, Laureano, "'Clarín', Jean Paul, Baudelaire: un tríptico simbolista", *Clarín y "La Regenta" en su tiempo,* , Universidad de Oviedo, Ayuntamiento de Oviedo, Oviedo, Principado de Asturias, 1987, pp. 951–983.

—, "La música como voz callada en *La Regenta* : un rastreo léxico", *Los Cuadernos del Norte*, núm. XXIII, enero–febrero, 1984, pp. 64–69.

Ezama Gil, Angeles, Leopoldo Alas"Clarín", *Cuentos,* ed. de Angeles Ezama, Estudio preliminar de Gonzalo Sobejano, Crítica, Barcelona, 1997.

Gómez Tabanera, José Manuel y Esteban Rodríguez Arrieta, "La 'conversión' de Leopoldo Alas 'Clarín': ante una carta inédita de Clarín a don Francisco Giner de los Ríos (20–X–1887), *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos,* Oviedo, 1985, pp. 467–482.

González Serrano, Urbano, *Cuestiones contemporáneas,* Fernando Fe, Madrid, 1883.

Lissorgues, Yvan, *Clarín político II*, Lumen, Barcelona, 1989.

—, "Le prêtre et la femme: le cas du Magistral de *La Regenta*, don Fermín de Pas, *Hommage à Robert Jammes*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1994, t. II, pp. 693–705.

—, *El pensamiento filosófico y religioso de Leopoldo Alas, Clarín (1875–1901),* Grupo Editorial Asturiano, Oviedo, 1996.

Richmond, Carolyn, Leopoldo Alas "Clarín", *"Vario"... y Varia. Clarín a través de cinco cuentos suyos,* Ed. y estudio crítico de Carolyn Richmond, Editorial Orígenes, Madrid, 1990.

Ríos, Laura de los, *Los cuentos de Clarín*, Revista de Occidente, Madrid, 1965.

Alas, Leopoldo, "Clarín", *Cuesta abajo*, ed. de Laura Rivkin, Júcar, Madrid, 1985.

Sobejano, Gonzalo, "Sentimientos sin nombre en *La Regenta*", *Insula,* núm. 451, junio 1984.

—, "Poesía y prosa en *La Regenta*", *Clarín y su obra en el centenario de* La Regenta, ed. Antonio Vilanova, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1985, pp. 293–316.
—, *Clarín en su obra ejemplar*, Castalia, Madrid, 1985.
—, "La prosa de *Tristana*", Yvan Lissorgues y Gonzalo Sobejano (eds.) *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX. Idealismo. Positivismo. Espiritualismo,* Presses Universitaires du Marail, Toulouse, 1998, pp. 189–199.
Sotelo Vázquez, Adolfo, "Azorín, lector y crítico de Leopoldo Alas, *Prosa y poesía. Homenaje a Gonzalo Sobejano*, Gredos, Madrid, 2001, pp. 395–405.
Vilanova, Antonio, "*La Regenta* de Clarín y la teoría hegeliana de los caracteres indecisos", *Insula,* núm. 451, junio de 1984.