



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Letras

TENSIÓN IDEALISTA Y LA ESTÉTICA DEL DOLOR:
LA NARRATIVA BREVE DE LEOPOLDO ALAS

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN LETRAS

PRESENTA:
FERNANDO VILLARREAL BARAJAS

TUTOR
DRA. MARÍA DE LOURDES FRANCO BAGNOULS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

COMITÉ TUTOR
DRA. GUADALUPE BELEM CLARK DE LARA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

DR. JOSÉ MARÍA VILLARÍAS ZUGAZAGOITIA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO, MAYO, 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A MI MADRE
IN MEMORIAM

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	V
-------------------	---

CAPÍTULO I

EL IDEALISMO DE LEOPOLDO ALAS “CLARÍN”

I. KRAUSE, EL KRAUSISMO ESPAÑOL Y LEOPOLDO ALAS.....	1
II. FILOSOFÍA, CIENCIA Y LITERATURA: ASPECTOS DEL SER.....	19
III OTRAS FUENTES DEL IDEALISMO DE ALAS.....	33

CAPÍTULO II

TENSIÓN IDEALISTA

I. LOS FILÓSOFOS IDEALISTAS CLARINIANOS.....	56
II. LO IDEAL EN LA REALIDAD.....	74
III. TENSIÓN IDEALISTA.....	96
IV. EL RENACIMIENTO ESPIRITUAL DE ALAS: INTENSIFICACIÓN DE UN IDEALISMO LATENTE.....	114

CAPÍTULO III
LA ESTÉTICA DEL DOLOR

I. LA ESTÉTICA DEL DOLOR.....	131
II. EL DOLOR COMO ONTOLOGÍA.....	159
III. EL CARÁCTER IDEAL DE LA PÉRDIDA DEL IDEAL.....	176
CONCLUSIÓN.....	185
BIBLIOGRAFÍA.....	191

INTRODUCCIÓN

En el capítulo V de *La Regenta*, que sirve como regresión a la adolescencia y juventud de Ana Ozores, se informa que “sus amigas y los jóvenes desairados” se referían a la protagonista como Jorge Sandino. El apelativo obedece a su afición juvenil por escribir versos. La reacción airada de la alta sociedad vetustense obedece a la construcción de género; los afanes literarios eran considerados un vicio imperdonable para una mujer noble. De las composiciones de la niña sólo sabemos que eran versos libres de inspiración romántico-religiosa. Lo sugestivo de este referencia no sólo es relativo al antagonismo que se fragua tempranamente entre la protagonista y la sociedad a la que pertenece, sino que también a la construcción de la personalidad de la protagonista. Los versos son el símbolo de su naciente idealismo. En éste se conjuga un anhelo por interioridad, unas ansias místicas, el desprecio hacia el mundo, así como un concepto exagerado del amor. No es de sorprender, entonces, que para los vetustenses Ana sea una *romántica*. El discurso narrativo cuestiona estas pretensiones; el desenlace es la derrota de su idealismo.

Del mismo modo, Bonifacio Reyes de *Su único hijo* presenta un carácter fundamentalmente idealista. El personaje está construido como alguien que tiene una representación ideal de la realidad. Su romanticismo de juventud se refiere como una afectación, cuyo carácter es, esencialmente, anacrónico y superficial. La afición a tocar la flauta es el símbolo de esta idiosincrasia, la cual se critica cruentamente en los primeros capítulos de la novela. Si bien la trama se enfoca en la transformación del personaje, su idealismo continúa como materia de controversia. Su noción ideal de la paternidad contrasta con las dudas respecto a su paternidad factual, la cual se refiere como un asunto equívoco, abierto a debate. Estos dos

VI

idealismos son paradigmáticos en la obra clariniana en el sentido de que ejemplifican bien una actitud constante: el ataque y censura al idealismo. No cabe duda que Alas se vale, en muchas ocasiones, de este designio discursivo y castiga todo vestigio de idealismo en sus personajes.

Ahora bien, lo sugestivo de este hecho es que el autor de tales narraciones es, esencialmente, un idealista. ¿En qué consiste el idealismo clariniano? Ese es precisamente el *quid* de esta investigación. El objetivo primario del presente estudio es una búsqueda del autor en su misma obra. Alas, en su faceta como narrador, presentó dos posturas que aunque no necesariamente se refutan una a la otra, sí responden a propósitos muy distintos. En primer lugar tenemos al novelista que sigue preceptos realistas e, incluso, muy a su manera, naturalistas. En esta concepción teórica, la literatura es un vehículo del racionalismo; su fin, además del estético, es evidenciar de una manera causal los males sociales. Por otro lado, es también un cuentista prolijo, que sigue preceptos más subjetivos. El cuento es en esta otra manera de concebir el fenómeno literario un género más íntimo, más lírico, más personal, más ideal. Estas dos posturas se combinan en el mismo escritor. Apremiar estos dos modos de pensar la literatura y de crear obras literarias brinda una imagen más rica, aunque también más compleja, de Leopoldo Alas.

Este estudio parte de la premisa hermenéutica de que en sus creaciones, el autor tiene una intencionalidad determinada y que es el deber del crítico acercarse lo más posible a ésta, pese a nuestra propia intencionalidad como intérpretes. El objeto de la investigación es precisamente la búsqueda de la opinión clariniana. Es un esfuerzo crítico por entender los alcances del idealismo del autor y la función de éste en su estética. En la personalidad de Alas se conjugan el culto a la razón y una profunda religiosidad; ambos aspectos, en el ideario

VII

clariniano, no sólo no se contraponen, sino que se complementan. En este pensamiento hay una pretensión conciliatoria, un afán por armonizar lo que a la distancia nos puede parecer una antinomia. Esta tesis es un empeño por desentrañar las paradojas del autor, llevar a cabo un análisis de las desgarraduras ideológicas que lo embargaron en su afán de resolver el gran conflicto de la Edad Moderna: la contraposición de fe revelada y razón científica.

Esta investigación se enfoca en la narrativa breve clariniana; lo anterior no presupone, de manera alguna, falta de atención a sus novelas. La razón de este enfoque obedece a dos factores. En primer lugar, la poca atención que, en términos cuantitativos, la crítica ha tenido con el cuentista, en contraposición al novelista. Los cuentos y novelas cortas clarinianos son un recurso inestimable para comprender los alcances de la experiencia literaria según Alas; son un manantial de poesía y pensamiento. En segundo lugar, al ser un género más íntimo en su propia concepción, el cuento permite tener un acercamiento más frontal con el autor y ahondar en los principios heurísticos de su propia estilística. Por medio del análisis de la narrativa breve es posible abstraer el conflicto inherente a su aspiración conciliatoria. En su obra crítica, hay muy pocas referencias al cuento como género. No así a la novelística, que ocupa muchas de las páginas más perspicaces de su obra periodística. No es de sorprender, entonces, que la crítica que ha atendido el vínculo entre el crítico y el artista haya optado por las novelas del autor.

Esta tesis es, esencialmente, un estudio literario de algunos de los cuentos de Clarín. Es, asimismo, una reconstrucción de su pensamiento filosófico, estético y religioso. La metodología que ha guiado el análisis es la hermenéutica. Ante las corrientes teóricas que predominan en los estudios literarios, se ha optado por un retorno al texto, por un esfuerzo por

VIII

descubrir el sentido y la intencionalidad que el autor plasmó en sus escritos. Es, en breve, un trabajo exegético; es la búsqueda del horizonte cultural e ideológico del escrito. Como premisa fundamental, se ha considerado a los textos como un universo que se basta a sí mismo; se les ha valorado, asimismo, como un documento histórico, en el cual se expresa una opinión determinada; son el reflejo de una idiosincrasia. He buscado al autor en sus criterios, en lo que el texto anuncia, sin que intervenga un juicio en cuanto a la verdad o falsedad de estos.

La acción interpretativa está siempre enlazada a lo que las mismas narraciones expresan. Sin embargo, éste no es sólo un análisis literario, sino que también hermenéutico. Es un esfuerzo por comprender las obras literarias como el medio por el cual determinada tradición u horizonte cultural se expresa. Hans Georg Gadamer sostiene que ante el arte nos encontramos con un excedente semántico. La aprehensión de lo que se nos dice es siempre más del significado declarado y comprendido. Lo que nos dice algo es como la persona que nos dice algo: Es ajeno a nosotros, nos trasciende. Este exceso de significado, no obstante, está presente en la obra misma.¹ Ante esta riqueza de sentido, el intérprete se encuentra ante un problema metodológico: ¿Cómo acercarse, a medida de lo posible, a la intencionalidad del autor? Afortunadamente, para el exégeta de la obra clariniana existe una herramienta hermenéutica: su vasta obra periodística.

El papel preponderante de Alas en las letras hispánicas decimonónicas no se reduce a su faceta como narrador, sino que también fue el principal crítico literario de su época, así como un periodista prolijo. De 1875 a 1901, publica cerca de 2500 artículos; nos encontramos, por lo tanto, con un periodista profesional. La temática de sus artículos es muy diversa; está en

1 Gadamer (1977), pp. 100-102.

IX

consonancia con su eclecticismo. Desde la profundidad de la filosofía hasta el día a día de la política de la Restauración, desde la solemnidad hasta lo festivo, desde lo teórico hasta lo popular. Estos aportan una imagen veraz del ambiente cultural de la España de finales del siglo XIX, desde una óptica muy particular: la de una minoría de la burguesía culta y liberal. Por medio de una lectura concienzuda de la obra periodística es posible abstraer los elementos más sobresalientes y constantes del pensamiento filosófico, religioso y estético de Alas. El estudio de dichos escritos permite ahondar en el horizonte cultural e idiosincrático clariniano.² Los resultados de dicho análisis aportan un recurso imprescindible para comprender lo que sus narraciones expresan. Es este, en breve, un análisis conjunto: las narraciones desde la perspectiva teórica que brinda su obra periodística.

Uno de los elementos más sobresalientes de la estilística narrativa clariniana es la lucha y, en muchos casos, derrota, de lo ideal en lo real. Alas es un poeta de la idealidad frustrada, de la complicación que implica el anhelo por lo eterno, de la lírica del dolor y la pérdida. Estos rasgos están en total consonancia con su desgarradura ideológica. La reconstrucción de los elementos más sobresalientes de su pensamiento filosófico, así como la genealogía de éste permiten al exégeta ahondar en los principios ideológicos que subyacen a la temática del sufrimiento y la confrontación brutal de lo ideal con lo real. Por medio de esta aproximación a su pensamiento es posible abstraer los elementos que respaldan uno de los estilos discursivos más ricos de la lengua española. Este estudio, asimismo, reflexiona sobre la función de la estética en la idiosincrasia de su creador. Se aboga, por lo tanto, por el lugar de Alas como esteta en el pensamiento europeo finisecular. Se cuestiona los fundamentos de tal estética.

² Como lo hace el estudio de Yvan Lissorgues, *El pensamiento filosófico y religioso de Leopoldo Alas*, Clarín, Madrid: GEA, 1996.

X

Idealismo y realismo, prosa y poesía, metafísica y datos positivos, ironía y solemnidad, anhelos y frustraciones. Tales son los conflictos clarinianos. Tal es la belleza de su obra. Esa es la grandeza del máximo representante de la literatura decimonónica española.

CAPÍTULO I EL IDEALISMO DE LEOPOLDO ALAS “CLARÍN

I. KRAUSE, EL KRAUSISMO ESPAÑOL Y LEOPOLDO ALAS

Leopoldo Alas se formó en un ambiente krausista; no obstante, su pensamiento es demasiado amplio para circunscribirlo a cualquier doctrina o tendencia filosófica. Aunque jamás se consideró un adepto de la escuela krausista, ciertos preceptos del pensamiento krausiano informan su ideología.¹ En carta a Menéndez Pelayo (12-III-1888) el autor confiesa que a excepción de la *Estética*, jamás había leído otra obra de Karl Christian Friedrich Krause. En realidad, su conocimiento de la doctrina krausiana es indirecto. Yvan Lissorgues señala al respecto: “Clarín no conoce el idealismo filosófico de Krause más que a través de las enseñanzas de sus profesores de la Central: Salmerón, Azcárate, González Serrano y sobre todo Francisco Giner”.² En la epístola aludida, Alas hace también una sugerente valoración del filósofo alemán: “Del Krause del que yo me atrevo a responder es del Krause filósofo del derecho”.³ Asegura, asimismo, que la influencia actual del idealista alemán en la filosofía del derecho es aún considerable. Finalmente, señala: “En cuanto a mí, creo firmemente que si hay Dios, como no dudo, Dios y orden divino, etc., etc., el Derecho es lo que dice Krause”.⁴ La influencia de la filosofía krausiana sobre el literato español se circunscribe inicialmente a sus concepciones jurídicas y a su teoría del Estado. Estos dos aspectos no son, sin embargo, el único vestigio del influjo krausista. El análisis conjunto de la filosofía de Krause y el pensamiento clariniano revela que el idealismo de Alas comparte varias pretensiones y preceptos krausianos.

1 Para distinguir el sistema, doctrinas y preceptos de Krause de la escuela filosófica que Sanz del Río encabezó, a los primeros se les denominará con el adjetivo “krausiana(o)” y a la segunda, “krausista/krausismo”. Es importante recordar que el krausismo como escuela filosófica y movimiento intelectual no fue exclusivo de España; hubo también krausistas en Alemania, Bélgica e Hispanoamérica.

2 Lissorgues (1996), p. 148.

3 Menéndez Pelayo/Alas, pp. 45-46.

4 *Ibid.*, p. 46.

A su retorno de Heidelberg, Julián Sanz del Río trajo consigo un sistema filosófico que conjugaba una pretensión teosófica con el racionalismo.⁵ El éxito y arraigo de la filosofía krausiana en España radica en las necesidades ideológicas del sector progresista de la burguesía española. Estos hombres pretendían el liberalismo político, económico y social, así como el desarrollo de una nueva moralidad, basada en una religión natural. El krausismo español pretendió invertir el orden del pensamiento religioso; tanto Krause como Sanz del Río no consideraban a la filosofía como *ancilla theologiae*; proponían, en cambio, una religiosidad basada en preceptos racionales. El sistema krausiano comparte la aspiración fundamental del idealismo alemán: crear un sistema total que establezca los pilares inamovibles de todo el saber humano a partir del conocimiento del principio absoluto. La filosofía de Krause parte de la intuición de Dios; por medio de la Ciencia (*Wissenschaft*) el ser humano llega al conocimiento de la divinidad.⁶ Rafael Orden Jiménez señala que el sistema del saber de Krause “tiene como principio la intuición intelectual del Ser Supremo, previa a la predicación de sus propiedades”.⁷ El ser humano se subsume bajo el concepto de un yo cognoscente que por medio de la Ciencia llega al fundamento cognoscente.

5 La historia del krausismo español es bien conocida. En 1843, el ministro de la Gobernación, Pedro Gómez de la Serna, en su afán de reorganizar la facultad de filosofía y letras de la flamante Universidad Central, nombra por decreto a Sanz del Río catedrático provisional de historia de la filosofía, bajo la condición de que éste pase dos años en el extranjero para prepararse para dicha cátedra. El conocimiento de Sanz del Río de la filosofía había sido por medio del eclecticismo de Victor Cousin, el entonces soberano de la filosofía francesa, quien le había brindado informes parciales de la filosofía postkantiana alemana. El futuro líder de los krausistas españoles sólo tenía noticias de Krause gracias a su lectura del *Cours de Droit Naturel* de Heinrich Ahrens, traducido al español por su amigo y colega, Ruperto Navarro (1841). La estancia de Sanz del Río en el extranjero comenzó en París, donde se entrevistó con Cousin, de quien rápidamente se decepcionó. De ahí parte a Bruselas donde se reúne con Ahrens, quien le aconseja que vaya a Heidelberg, donde se encontraban Hermann von Leonhardi y Karl David August Röeder, discípulos destacados de Krause. Trascorridos dos años, regresó a España y comenzó una escuela filosófica, que luego se convirtió en un influyente movimiento cultural.

6 La voz alemana *Wissenschaft* se traduce como ciencia, mas tiene un sentido mucho más amplio. Para los idealistas alemanes este término se refería a un conocimiento total y absoluto que incluye a todas las ciencias particulares y a la filosofía. Para diferenciarla de la acepción española, se empleará “Ciencia” en el sentido de *Wissenschaft* y “ciencia” en el sentido de conocimiento sistemático.

7 Orden, p. 233.

El sistema filosófico krausiano, el racionalismo armónico, tiene como objeto establecer la continuidad ontológica del hombre con el *Ser Supremo*. La conclusión fundamental de Krause es el *panenteísmo*, el neologismo que sintetiza la tesis general de su sistema, expresada en el *Sistema de filosofía*: Dios incluye dentro de sí al mundo sin ser equiparado a él. Esta concepción, de acuerdo con Orden Jiménez, es un logro de la filosofía krausiana, ya que “reivindica tanto la inmanencia del mundo dentro de Dios como la trascendencia de éste con respecto a aquél”.⁸ La idea de Dios, como fundamento del ser humano y del conocimiento, se encuentra latente en cada persona como una eterna revelación, como una pre-intuición del Ser.⁹ A diferencia de Immanuel Kant, Krause le concede a la razón la facultad epistemológica de conocer lo divino. El ser humano, por lo tanto, está capacitado para elevarse desde su finitud hasta lo infinito; por medio del conocimiento de sí mismo puede llegar al conocimiento de Dios. El hombre, como parte del mundo, participa de la inmanencia divina.

Entre las obras de Krause que tuvieron mayor repercusión en España se encuentran el *Sistema de filosofía, Sintética*, “obra básica del pensamiento teológico” del krausismo español, según Martín Buezas, y el *Ideal de la Humanidad para la vida*, “el norte utópico del que se vale la doctrina krausista para fijar su rumbo”, como lo califica Juan López Morillas.¹⁰ Sanz del Río tradujo ambas obras, aunque sólo la segunda fue publicada.¹¹ Como bien señala López Morillas, el *Ideal de la humanidad* puede considerarse como “un breve compendio de etiología y terapéutica de los males que aquejan a la condición humana”.¹² Esta obra analiza la realidad

⁸ *Ibid.*, p 297.

⁹ El éxito de la Analítica de Krause, el primer movimiento de su sistema filosófico, se basa en esta eterna revelación divina. *Vid.* Orden, p. 561.

¹⁰ Buezas, p. 53; López Morillas, p. 69, respectivamente.

¹¹ Sin embargo, copias manuscritas de la traducción de la *Sintética* del *Sistema* circularon entre los krausistas españoles.

¹² López Morillas, p.76.

de Dios como *Ser Supremo*, para después, explicar el universo como una totalidad orgánica. El ser humano, en la lógica krausiana, es la tercera esfera que constituye el universo, síntesis de las otras dos esferas: naturaleza y razón. A lo largo de la Historia, razón y naturaleza han usurpado alternativamente la tutela sobre el ser humano; no obstante, Krause anuncia la buena nueva de una síntesis armónica de dicha oposición. Esta separación de la verdadera esencia del ser humano, unidad de esferas, es una separación de Dios, el dolor histórico de la humanidad.

En el *Ideal* se expone una filosofía política y social basada en un principio: hay un *Ser Supremo*. La obra pretende mostrar la manera de dar dirección racional a la vida, lo cual sólo puede suceder por medio de la armonía entre diversos opuestos de la condición humana. El medio para lograr tal cometido es la *idea*, el concepto puro, inmanente en el espíritu humano, el cual no se desprende de experiencia sensible alguna. Ésta, en palabras del propio Krause, es “esa voz profunda que antecede a toda historia y vence todo límite geográfico”.¹³ Esta *idea*, la esencia del ser humano, armoniza toda oposición debido a su naturaleza como una imagen de origen divino. Desde esta perspectiva metafísica, Krause sostiene que la aspiración suprema de la humanidad es una vuelta gradual a la unidad con Dios; el contenido de la Historia es precisamente el recuento de ese retorno.

Krause sentencia que la más alta tarea que el ser humano puede realizar es hacer que todos los individuos vuelvan en sí, es decir que se reconozcan en Dios, hacer que la *idea* se vuelva *ideal*. Sólo de este modo se logrará que nuestro origen se convierta en destino, que todo ser humano viva unido y subordinado a Dios; que en su esfera limitada, realice la armonía de la vida universal. El aprecio de Sanz del Río por el *Ideal* es incontrovertible; la obra de Krause, en

13 Krause, edición digital.

sus propias palabras, es “un ensayo de filosofía práctica, individual y social, más comprensivo en su objeto y plan, más armónico en su tendencia y relaciones que otros ensayos anteriores”.¹⁴ En el *Ideal de la humanidad* se plantea un plan de acción para lograr la vuelta al origen.¹⁵ Su objeto, por lo tanto, es más pedagógico que filosófico. Sin embargo, en el ensayo se aprecian claramente las nociones fundamentales del sistema de Krause: la concepción del saber como una totalidad, el carácter armónico de su filosofía y la idea de la intimidad con Dios, la cual se basa en la continuidad ontológica del ser humano con la divinidad.¹⁶

Sanz de Río aceptó la buena nueva de Krause: los tiempos eran propicios para que el ser humano se reconociera en Dios. El racionalismo armónico de Krause fue para los krausistas españoles un medio para conciliar los opuestos de la vida nacional, para resolver la antinomia ciencia y fe, y para despertar el deber moral en la razón. Era el camino para establecer una religión natural que lograría que el ser humano se elevase del “mundo del sentido al mundo del espíritu”.¹⁷ Por medio de esta teosofía, estos reformadores españoles pretendían incorporar el racionalismo a España y lograr así la modernidad. La noción que estos hombres tenían del progreso es plenamente idealista; éste sólo se daría por medio de la transformación espiritual del ser humano, es decir, lograr la evolución del hombre hacia su destino en Dios. Esta fe en el devenir histórico fue una de las características esenciales del krausismo español, en especial el de Francisco Giner de los Ríos, el venerado maestro de Clarín.

La difusión de la filosofía de Krause en España fue un fenómeno universitario. Desde las aulas de la Universidad Central, bastión del krausismo español, Sanz del Río propagó el

14 «Introducción» en Krause, edición digital.

15 El cual se basa en la armonización del ser humano, sus círculos de acción e instituciones

16 De acuerdo con Orden Jiménez, estos tres aspectos del sistema krausiano son constantes en la evolución de su pensamiento (Orden, pp. 70, 75, 275).

17 Sanz del Río, edición digital.

sistema krausiano, al cual rápidamente se incorporó el sector progresista y liberal de la burguesía española, la cual pretendía cambiar la realidad nacional por medio de una drástica transformación del atávico hombre hispánico. La esencia de la reforma era suplantarse la religión revelada por una racional. Este precepto fue uno de los aspectos centrales de la airada animadversión hacia el krausismo. Jacinto Rivera de Rosales apunta que el krausismo español significó la primera gran ruptura con la escolástica y la primera irrupción del idealismo alemán en España.¹⁸

El rompimiento de la tutela que la teología había ejercido sobre la filosofía generó una irritada contraofensiva por parte del sector tradicionalista de la sociedad española de la segunda mitad del siglo XIX. Los reaccionarios tomaron como fundamento la neo-escolástica de Jaime Balmes; sin embargo, su condena al sistema y doctrina krausiana fue superficial. Mario Méndez Bejarano señala que “el krausismo siempre fue combatido por las ramas”, es decir por su lenguaje embrollado, su sectarismo, por el panteísmo; pocas veces se atacó el meollo de su contenido.¹⁹ Desde la incorporación de Sanz del Río a la Universidad Central, en 1854, la escuela krausista vivirá en una constante controversia. La contraofensiva tradicionalista tiene un carácter eminentemente religioso y político. Los reaccionarios combaten tanto el panteísmo como el liberalismo político.²⁰ Estas mismas censuras son el *quid* de la célebre disputa de

18 Rivera, p. 64. Es pertinente señalar que un siglo antes, Benito Jerónimo Feijoo había aceptado el racionalismo como medio para explicar el mundo y, por tanto, había roto parcialmente con la escolástica. En sus ensayos y cartas curiosas, el benedictino español aplica una lógica desmitificadora que sólo respeta el dogma religioso. La diferencia, no obstante, entre el clérigo gallego y los krausistas españoles es que los segundos sí se convirtieron en escuela; Feijoo significó, entonces, el primero de varios intentos por incorporar el racionalismo en España; una tentativa aislada, sin embargo. Los krausistas pertenecen, por lo tanto, a una vertiente del pensamiento español que combate la visión escolástica del mundo, la cual llega hasta bien entrado el siglo XX con José Ortega y Gasset.

19 Méndez Bejarano, p. 569.

20 Estos ataques son consonantes con el *Syllabus complectens praecipuos nostrae aetatis errores*, publicado por Pío IX junto a la encíclica *Quanta Cura* (diciembre de 1864). El *Syllabus* condena por igual al socialismo, racionalismo, liberalismo y panteísmo. Juan Manuel Ortí de Lara fue quien inició la censura al panteísmo krausista, la acusación más común al sistema y doctrina de Krause y seguidores, al impugnar el discurso que Sanz del Río pronunció a propósito del

Marcelino Menéndez Pelayo contra la escuela krausista.²¹

Aunque su postura tiene como fundamento su ideología tradicionalista y su catolicismo, Menéndez Pelayo trata el asunto con mayor profundidad y analiza el trasfondo de la doctrina.²² En primera instancia, el autor innova al intentar elucidar por qué Sanz del Río optó por la filosofía de Krause por encima de otros sistemas idealistas. En la *Historia de los heterodoxos españoles*, le recrimina a Sanz del Río que su comisión no fue ir a Alemania a aprender un sistema determinado, sino a “estudiar la filosofía y literatura alemanas en toda su extensión e integridad”.²³ Asimismo, presenta la originalidad de situar el lugar que ocupa el sistema krausiano en el contexto del idealismo alemán: el krausismo es, en su opinión, “el modo

inicio del ciclo escolar 1856-1857 de la Universidad Central. En este mismo tono se encuentran las detracciones de neocatólicos como Gabino Tejano, Cándido Nocedal y Francisco Navarro Villoslada (Hibbs, p. 278). Esta hostilidad tiene su punto climático durante el trienio 1865-1867. En 1865 se incluye al *Ideal de la Humanidad* en el *Índice Romano* y Navarro Villoslada exige al gobierno la destitución de los catedráticos cuyos escritos y enseñanzas vilipendian a la Iglesia, el dogma y la monarquía. Dicho cometido se logra en 1867.

21 Menéndez Pelayo también presenta un espíritu reformista, pero para él, la transformación de la vida nacional debe partir de una postura tradicionalista. En esta línea de pensamiento, el progreso consiste en descubrir lo que España fue para encontrar el paradigma de lo que España debía ser. Los ataques de Menéndez Pelayo contra el krausismo comienzan en 1876, cuando éste, a sus veinte años, refuta el artículo de Gumersindo de Azcárate «El Self Government y la Monarquía doctrinaria», en el cual se asevera que la Iglesia y el Estado habían causado el lamentable estado del progreso científico en España y sugiere que la verdadera ciencia española comienza con el retorno de Sanz del Río de Alemania. Menéndez Pelayo ataca a los *denigradores* de la ciencia nacional y defiende los méritos de la ciencia española de los siglos XVI-XIX; con tal objeto lanza un sinnúmero de nombres y títulos (López Morillas, p. 205).

Esta ofensiva continúa en *Historia de los heterodoxos españoles* (1880-1882), en la cual se alterna la diatriba al más puro estilo neocatólico con el análisis de los preceptos básicos de la doctrina krausista. Ahora bien, el verdadero tema de la polémica de Menéndez Pelayo contra el krausismo no es la ciencia española, el panteísmo o el liberalismo, sino una visión de su patria: “España la evangelizadora de la mitad del orbe; España martillo de herejes, luz de Trento, espada de Roma, cuna de San Ignacio...; esa es nuestra grandeza y nuestra unidad; no tenemos otra” (Menéndez Pelayo, II, p. 1038).

22 Sin embargo, las palabras de Menéndez Pelayo también hacen eco de los improperios de los neocatólicos. En la *Historia de los heterodoxos españoles*, denuncia la concepción panteísta de Dios y el empleo de la terminología cristiana con un sentido que expresa la inmanencia divina en el mundo. Asimismo, señala la ininteligibilidad de la prosa de Sanz del Río, “el Heráclito de nuestros tiempos” (Menéndez Pelayo, II, p. 952). Condena que los krausistas consideren a la ciencia como una religión y denuncia la pretensión krausista de llevar a cabo una profunda renovación religiosa por medio de la Ciencia, a costa del catolicismo. Para el santanderino es alarmante la propagación de un sistema filosófico cuya consecuencia lógica es una religión natural. Argumenta, asimismo, que la religiosidad independiente es nociva, no sólo para el catolicismo, sino para el bienestar público, ya que dichas “abstracciones” sólo pueden convertirse en utilitarismo e inmoralidad grosera (*ibid.*, p.1018). Finalmente, denuncia el programa pedagógico y gubernamental que los krausistas proponían; imputa el *monopolio educativo* que estos ejercieron desde la vuelta de Sanz del Río de Heidelberg y la manera como se repartieron las cátedras universitarias, “como botín conquistado” (*ibid.*, p. 950). Asimismo, censura que al triunfo de la Setembrina, los diputados y ministros hayan legislado de acuerdo con la doctrina (*ibid.*, p. 952).

23 Menéndez Pelayo, II, p. 936.

alemán de eclecticismo” el cual se “presenta después de cosechada la amplia mies de Kant, Fichte, Schelling y Hegel, con la pretensión de concordarlo todo, de dar a cada elemento y a cada término del problema filosófico su legítimo valor”.²⁴

De acuerdo con el autor santanderino, Sanz del Río eligió el sistema de Krause debido a su ceguera y lobreguez intelectual: sólo a él “podía ocurrírsele cerrar los ojos a toda la prodigiosa variedad de la cultura alemana”. Esta incapacidad intelectual no le permitió apreciar “la poética teosofía de Schelling y el edificio dialéctico de Hegel”. La influencia de Tiberghien y Ahrens, con quienes se entrevistó en Bruselas en su camino a Alemania, lo desvió de los grandes idealistas alemanes e hizo que fuera “a prendarse del primer sofista oscuro”.²⁵ Esta *estrechez de entendimiento* merece ser puntualizada. Elías Díaz señala que Sanz del Río sí conocía y estimaba la filosofía de Hegel. Lo anterior se manifiesta en su traducción del *Sistema de Filosofía* de Krause, en la cual se puede observar que efectivamente tenía conocimiento de los sistemas de Kant, Schelling y Hegel.²⁶ Asimismo, Rivera de Rosales refiere que Sanz del Río tradujo *El destino humano*, primera obra de Fichte en español, la cual jamás llegó a publicarse.²⁷

La causa determinante de la elección de Sanz del Río por la filosofía de Krause no explica el arraigo, rápida difusión e influencia del krausismo como movimiento cultural.²⁸ El

24 *Ibid.*, p. 941.

25 *Ibid.*, p. 937, las tres citas anteriores.

26 Díaz, p. 12.

27 Rivera, p. 64.

28 La elección de Sanz del Río por el sistema krausiano sobre otros que actualmente gozan de mayor prestigio en la historia de la filosofía plantea una complejidad teórica que desbordaría la estructura de este capítulo. Sin embargo, es pertinente señalar algunos datos que acotan el ambiente filosófico alemán en la década de 1840. Durante los años de estancia de Sanz del Río en Alemania, el hegelianismo ya no era la última palabra en filosofía en aquella nación. Después de la muerte de Hegel, su filosofía había decaído vertiginosamente; el sistema había sufrido un cisma y tanto hegelianos de izquierda como de derecha mantenían incesantes pugnas. Por otro lado, en 1841, el destronado Schelling tomó la cátedra en la Universidad de Berlín que Hegel había dejado vacante tras su muerte. Federico Guillermo IV de Prusia ordenó que ocupara dicha cátedra y le encomendó combatir el panteísmo hegeliano. Cuando Sanz de Río llegó a Alemania,

éxito del krausismo *vis-à-vis* otros sistemas del idealismo alemán no fue una simple casualidad. Luis Araquistáin señala que el sistema de Krause, en efecto, “es una mística y, en el fondo, un enlace con la mística española del siglo XVI”.²⁹ Este carácter del racionalismo armónico explica el éxito del krausismo en España. Este mismo autor también declara que Sanz del Río era un krausista *avant la lettre*; su propia religiosidad lo predispuso al sistema místico-filosófico de Krause. Azorín, por su parte, sostiene una tesis similar; apunta que el carácter español era proclive a recibir un misticismo filosófico. Afirma, asimismo, que más que una filosofía, el krausismo es una moral. La fuerza del movimiento radicaba precisamente en ese carácter, el cual Azorín relaciona con los vestigios de la presencia de Erasmo en el alma hispanica: “Se podría decir sin ribetes de paradoja que los krausistas son los últimos *erasmistas* españoles”.³⁰

El propio Giner de los Ríos opina que el verdadero espíritu religioso español, en su forma más pura y genuina, es la mística y teología del siglo XVI; los místicos son los verdaderos maestros del libre examen. Según la lógica ginerina, el alma hispánica está atraída hacia Dios por medio de una revelación íntima.³¹ El krausismo persuadió a una minoría selecta de que el progreso consistía en aceptar una visión racionalista del mundo, la cual infaliblemente

Schelling enseñaba su curso de religión en el cual abogaba por una nueva ontología contraria al Idealismo Absoluto de Hegel. Manuel Fernández Lorenzo apunta que Schelling no había publicado ninguna obra de envergadura filosófica desde 1812, por lo que su sistema, el cual tuvo giros considerables a lo largo de los años, no tenía un carácter total y absoluto (Fernández Lorenzo, p. 44). El mismo autor señala también que Sanz del Río optó por importar un sistema cerrado, “que se pudiese utilizar confortablemente en una especie de enseñanza universitaria acelerada para remediar la penuria filosófica reinante en España” (*ibid.*, p. 45).

29 Araquistáin, p. 27.

30 Azorín, pp. 109-110. Marcel Bataillon, en la conclusión de *Erasmo y España*, establece un paralelismo entre el erasmismo y el krausismo; destaca que ambos movimientos tuvieron buenos resultados porque “disponían de un rico sustrato local” y lograron que España participara “en el pensamiento y esperanza comunes de la humanidad civilizada”. Bataillon afirma que, aunque el erasmismo “ofrecía una plataforma mucho más amplia” para una renovación espiritual, la comparación entre ambos movimientos no es arbitraria (Bataillon, p. 805; todas las citas).

31 Gómez Molleda, p. 105.

conduciría a un conocimiento de la esencia divina.³² Este libre ejercicio de la razón sólo podría darse en un Estado que garantizase la plena libertad. El cambio de la realidad española, en breve, se edificaría sobre la creación de un nuevo hombre que viviría racionalmente y establecería una relación armónica consigo mismo, con sus semejantes y con Dios; la reforma comenzaría desde el individuo mismo quien al resolver los antagonismos internos de su ser, es decir el conflicto naturaleza/espíritu, lograría transformar las asociaciones humanas y las instituciones, como el Estado y la religión.

Al igual que Aquiles Zurita, la caricatura de un aprendiz de filósofo, protagonista del cuento «Zurita», Alas llegó a la corte española atraído por los insignes profesores, con la ambición de convertirse en filósofo y literato. Jean-François Botrel señala que el paso de Leopoldo Alas por las aulas de la Universidad Central fue una verdadera “revolución de pensamiento”, la cual resolvió el primer conflicto ideológico clariniano del que tenemos noticia: la antinomia entre fe católica y liberalismo político.³³ Ahí encontró una doctrina que promulgaba un imperativo armónico fundamentado en una noción metafísica. Adquirió una religiosidad auténtica, una fe eminentemente racional, la duradera convicción de que el ideal hacia el que el hombre tiende es Dios. En «Marcelino Menéndez Pelayo. Cartas a un estudiante», Alas declara que al igual que el especiero de Espronceda, su religión es “la natural”.³⁴ Esta fe racional requiere de una metafísica, la cual adquirió en la cátedra de

32 Los krausistas representan en la Historia de las ideas en España el primer esfuerzo fructífero de incorporar la convicción de que el mundo puede explicarse por medio de la razón. Tanto Descartes, Spinoza, Leibniz y después los idealistas alemanes llegaron a una religión natural a partir de premisas racionales. Los krausistas son herederos de esa tradición filosófica.

33 «Introducción», en Alas (1972), p. XXXIX.

34 En *Solos de Clarín*, Fernando de Fé: Madrid, 1881. A menos de que se señale lo contrario, todas las citas de la obra periodística de Alas provienen de *Obras Completas*, Oviedo: Ediciones Nobel, 2003-2009, a partir de ahora *OC*. Se consigna el tomo, volumen, si lo hay, y la página. *OC*, IV, v. 1, p. 130; la cita anterior.

Salmerón, donde “se *aprende* a ser religioso”.³⁵

Para Leopoldo Alas, el krausismo significó una oportunidad real de cambiar el paradigma mental del pueblo español. Al igual que en su postura ante el Naturalismo como corriente literaria, bien se puede hablar de un *oportunismo* también en cuanto al krausismo.³⁶ En el artículo «El libre examen y la literatura presente» (1880) señala que el alma española tiene una inclinación natural hacia un sistema idealista. Sin embargo, matiza puntualmente su propio juicio y atiende un precepto básico: la viabilidad del movimiento filosófico e intelectual. En sus propias palabras, el krausismo era “la filosofía del siglo, la única que podía ser algo más que una momia, un ser vivo, entró en España con la influencia de las escuelas idealistas importada por el filósofo citado [Sanz del Río]”.³⁷ Si bien Alas nunca se consideró un krausista, a lo largo de su carrera periodística sólo tuvo palabras laudatorias para sus maestros krausistas de la Universidad Central. El principal mérito que encontró en el krausismo fue la emancipación de la capacidad racional del ser humano. La estancia de Sanz del Río en Heidelberg y las enseñanzas que trajo de Alemania fue “el único renacimiento filosófico que en España ha habido en el presente siglo”.³⁸

En su artículo dedicado a *Gloria* de Benito Pérez Galdós, Alas describe irónicamente la tradición filosófica nacional: “España, desde el siglo XVI, no ha dejado de filosofar; lo que hizo fue filosofar de la peor manera posible; tuvo un sistema, a saber: que no se debía

35 Alas (1972), p. 182.

36 En el ensayo «Del Naturalismo» (1882), Alas señala que la corriente literaria encabezada por Émile Zola era la tendencia *oportuna* para renovar la literatura nacional y lograr que España se adaptase a los tiempos modernos. En este sentido, refiere en repetidas ocasiones su propio *oportunismo* naturalista. En su opinión, era imperativo reformar las letras españolas, pero antes se debía valorar la viabilidad de la tendencia literaria para efectuar cambios estéticos e ideológicos. El Naturalismo representó para él la oportunidad de tal renovación.

37 «El libre examen y la literatura presente», en *Solos de Clarín; OC*, IV, v. 1, p. 158. Eloy Terrón (1969) presenta un argumento similar al de Alas para explicar el arraigo del krausismo en España.

38 «Prólogo», en Posada (1892), p. XIV.

pensar”.³⁹ Del mismo modo, en el ya referido ensayo «El libre examen y nuestra literatura presente», reflexiona sobre el panorama filosófico español del siglo XIX y sentencia: “La filosofía aquí se reducía a las declamaciones elocuentes del ilustre Donoso Cortés y al eclecticismo simpático, pero originalmente infecundo del gran Balmes, que como tantos otros soñaba con alianzas imposibles entre sus creencias y las poderosas corrientes del siglo”.⁴⁰ Comparte, por lo tanto, el juicio de los krausistas españoles y considera que la verdadera filosofía había sido una importación de Sanz del Río: “La filosofía en España era en rigor planta exótica, puede decirse que la trajo consigo de Alemania el ilustre Sanz del Río”.⁴¹ Esta opinión fue constante en el pensamiento clarininano. En «Le mouvement littéraire contemporain» (1900), número especial de la *Nouvelle Revue Internationale* dedicado a España, expresa una idea similar: “L'unique école moderne qui commença à prospérer un peu depuis quelques années, fut celle de Krause”.⁴² Su amistad y admiración por Marcelino Menéndez Pelayo no le impidió señalar la injusticia con la que el santanderino había juzgado a los krausistas. La correspondencia entre ambos da fe de la estima que el autor asturiano tuvo por los krausistas y el mérito que reconoció en la corriente filosófica.

Si bien, Alas considera que la escuela de Sanz del Río propagó un espíritu filosófico fecundo que generó buenas obras y buenos pensamientos, también mantiene una postura crítica ante el sistema de Krause y sus seguidores españoles. En primera instancia, acepta la noción

39 «Gloria», en *Solos de Clarín*; OC, IV, v. 1, p. 374.

40 «El libre examen y la literatura presente»; OC, IV, v. 1, pp. 154-156.

41 *Ibid.*, p. 158.

42 OC, X, p. 804. El panorama filosófico que Alas describe en este ensayo es desolador; fuera de algunos partidarios de Krause y Comte, no hay filósofos ni filosofía en España. De los krausistas refiere que sólo queda Giner de los Ríos, el único español que ha leído a Krause en alemán y que ha comprendido cabalmente su doctrina. Asimismo, señala que el positivismo también tiene sus “partisanos”. Alas lamenta que sus compatriotas se alejen de la filosofía pura y desinteresada. Finalmente, señala que la *filosofía* oficial, la que domina en España, es el catolicismo.

básica de la ética krausista, el libre examen, el cual no es una doctrina normativa, sino un conocimiento racional de Dios, el cual invita al ser humano a desenvolver plenamente su potencial moral. Sin embargo, observa un defecto capital en el sistema: su exclusivismo. El pensamiento filosófico clariniano es esencialmente antidogmático, según refiere Lissorgues.⁴³ Para Alas, el krausismo era un sistema de carácter cerrado, y como tal, corría el peligro de convertirse en un credo. Sanz del Río propagó una doctrina de carácter sistémico que no requería de mayor especulación filosófica, sino que se ocupó primordialmente de aspectos prácticos, como mejorar la conducta de los seres humanos por medio de la ética, el derecho y la educación con el fin de hacer efectiva la *idea* de Krause. Como informa Lissorgues, “Clarín parecía reprocharle a Giner el entregarse a fondo a la formación de nuevas generaciones en detrimento de la defensa de la pura filosofía”.⁴⁴ Lo anterior demuestra que para Alas, el krausismo no era definitivo. Sin embargo, a pesar de ese defecto, jamás negó la importancia de sus maestros krausistas en su formación. En su «Revista Mínima» del 25 de julio de 1888, declara enfáticamente el origen de su conocimiento filosófico: “De él [Salmerón] aprendí lo más serio que creo saber en filosofía”.⁴⁵

En el artículo «La verdad suficiente» (1877), Alas argumenta que después de tres siglos de especulación, el pensamiento libre no se ha agotado. La filosofía, por ende, no concluye con el krausismo. Este texto es de un valor inestimable para el intérprete del pensamiento clariniano ya que evidencia la ambigüedad del autor hacia los sistemas filosóficos idealistas, incluido el krausiano. En éste, refiere que existen dos modos de reflexión filosófica: uno abstracto y otro

43 Lissorgues (1996), p. 217.

44 *Ibid.*, p. 170.

45 *OC*, VII, p. 709.

relativo. Al respecto señala: “la filosofía de lo relativo, de la *verdad suficiente*, es una reacción contra el excesivo idealismo y las doctrinas dogmáticas, autoritarias, que predominaron hasta los últimos tiempos”.⁴⁶ La filosofía de lo relativo, como propedéutica es mejor que las creencias cerradas de un dogma. Pero como sistema no tiene forma, ni exigencias lógicas. Alas no lamenta, incluso celebra, la ruina de los sistemas metafísicos subjetivos; el mérito del relativismo es la negación del dogmatismo y los sistemas contruidos *a priori*.

Esta ponderación de la filosofía de lo relativo no es, sin embargo, un encomio al positivismo. Al respecto, declara que el sistema de Comte no descubrió el valor de la verdad real que existe en el conocimiento analítico: “a otros pensadores, quizá desdeñados por idealistas, se debe este trascendental adelanto de la filosofía”.⁴⁷ El pensamiento filosófico clariniano vacila entre estos dos polos, el idealismo y los datos positivos. Es heredero de una

46 «La verdad suficiente», *Ecos de Nalón*, 30 de diciembre de 1877; *OC*, V, p. 889.

47 «La verdad suficiente (Conclusión)», *Ecos de Nalón*, 8 de enero de 1878; *OC*, V, p. 901. Es muy factible que esta declaración tenga un trasfondo krausiano/krausista. El sistema de Krause parte de una premisa fichteana: el yo cognoscente como actividad. Sin embargo, a partir de 1813, Krause declara que no somos activos y nada más que activos. El propósito de su analítica es elucidar ese otro aspecto del ser humano. Krause parte de lo más próximo al ser humano, su *yo*, para llegar al conocimiento del Ser Supremo. El filósofo alemán usa el método analítico kantiano para concluir que la razón pura puede establecer una continuidad ontológica entre Dios y el hombre. Sin embargo, este conocimiento no parte de una deducción. Krause censura el dogmatismo filosófico de sus contemporáneos; estima que los resultados principales de Schelling y Hegel carecen de una analítica adecuada, la base sobre la que se ha de fundar toda síntesis. Krause considera que Fichte y Schelling truncan la analítica emprendida por Platón, Locke, Leibniz y Kant. Su maestro y sus contemporáneos iniciaron la Ciencia directamente de la deducción (*Orden*, p. 328).

La analítica para Krause es la propedéutica necesaria para luego establecer una síntesis, es decir una deducción metafísica. Krause estaba convencido de que la analítica era la parte más original de su sistema. Sus discípulos, asimismo, consideran que la ventaja esencial de la filosofía krausiana radica en la analítica. Sanz del Río da a conocer al público hispánico dicha ventaja en su Introducción a la versión española del *Sistema de la filosofía* de Krause: “Este primer proceso del pensamiento, a la vez analítico e inductivo, que falta casi del todo en los sistemas precedentes, sirve en el de Krause de una gradual educación del Espíritu finito en el conocimiento de Dios -el Absoluto y el Supremo-, de un regreso a Dios sobre la distracción sensible y la variedad del conocimiento finito” (*apud Orden*, p. 328).

En este sentido es pertinente destacar lo que Leopoldo Alas, en 1890 –más de una década después de haber terminado su formación bajo los maestros krausistas de la Universidad Central–, dice con respecto a la separación de la analítica y la sintética. En *Museum*, séptima entrega de sus *Folletos Literarios*, refuta aspectos de la *Poética* de Campoamor, especialmente a su arbitraria división de la crítica literaria en *analítica*, *sintética* y *satírica*. De un modo burlón, declara: “Demasiado sabe Campoamor, que, según él no lee más que filosofía (y libros de cocina, como recuerdo haberle oído)”, y luego enfatiza: “las personas serias tienen que admitir que la síntesis *no tiene sentido* siquiera sin la o el análisis”. (*OC*, IV, v. 1, p. 1449; cursivas mías). Por otro lado, en cuanto a sus nociones sobre la filosofía del derecho, Alas aboga en su tesis doctoral por una analítica –a modo de propedéutica– que legitime toda deducción de la filosofía del derecho.

serie de conceptos de trasfondo krausista, así como una actitud caracterizada por la emancipación racional y la certeza de que la especulación filosófica conduce a lo absoluto, eterno y divino.

Alas asegura que su conocimiento filosófico, en especial el metafísico, proviene esencialmente de las enseñanzas de Nicolás Salmerón. Esta declaración tiene implicaciones fundamentales para el intérprete del pensamiento clariniano. Efectivamente, Salmerón fue un krausista connotado; su filosofía, sin embargo, presenta una particularidad determinante. Su pensamiento tiene dos etapas bien delimitadas. En la primera, asegura que la filosofía es una vuelta a sí mismo. En el interior del hombre hay una luz pura, la inmanencia divina. La filosofía parte de una percepción pura del Yo y, de ahí, se eleva hacia Dios. Es una Ciencia divina; da fe de la primera y última razón de todo conocimiento y realidad, del principio de toda ciencia particular. A partir de 1876, el ex-presidente de la Primera República Española, ya en exilio, comienza a valorar y ponderar los resultados de la observación y la experimentación de las ciencias naturales. En esta segunda etapa de su pensamiento filosófico, la especulación racionalista-espiritualista no basta; es necesario atender el mundo exterior, la objetividad positiva. Alas tuvo contacto con Salmerón en las postrimerías de la primera etapa; sin embargo, el influjo del filósofo español no se limita a un krausismo puro. En la postura clariniana respecto al valor de los datos positivos y las ciencias experimentales se observa la influencia del krausopositivismo de Salmerón.

Por otra parte, Francisco Giner de los Ríos es otra de las figuras del krausismo español que marcaron profundamente el perfil intelectual de Alas. En la *Historia de los heterodoxos*

españoles, Menéndez Pelayo asevera que Giner de los Ríos era “la mayor lumbrera de la escuela” después de Salmerón. Don Marcelino declara que Giner se caracteriza “por un furor propagandista, capaz de convertir en krausistas hasta las piedras”.⁴⁸ Más que un propagandista, Giner fue el pedagogo del krausismo. Desde su cátedra de filosofía del derecho en la Universidad Central o en la Institución Libre de Enseñanza propagó su convicción de que sólo por medio de la educación se crearía un nuevo ser humano, quien transformaría la realidad española y lograría la noción krausista del progreso. Lissorgues afirma que las enseñanzas de Giner marcaron muy profundamente la personalidad de Alas.⁴⁹ Este aprecio e influjo se observa en la dedicatoria que escribió en su tesis doctoral.⁵⁰ Asimismo, años más tarde, en su prólogo a *Ideas pedagógicas modernas* de A. Posada (1892), en plena madurez intelectual, reconoció al krausista malagueño como su *padre espiritual*. La doctrina de la que se llamó discípulo es la concepción krausista del Estado, el derecho y la ética; la paternidad espiritual es una actitud hacia la vida.

Durante sus estudios de doctorado, Alas estuvo en la zona de irradiación del pensamiento ginerino. En la cátedra de Giner, adquirió nociones jurídicas, una visión política y una ética que perduraron a lo largo de su vida y que informan su postura como jurisconsulto, intelectual y reformista. Alas no sólo se identificó con la ética de Giner y demás maestros, sino

48 Menéndez Pelayo, II, p. 1012; ambas citas.

49 Lissorgues (1996), p. 148.

50 “AL SEÑOR DON FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS/ Me preguntaba Vd. si no debía mayores servicios a algún otro profesor para dedicarle este trabajo. Mucho debo a muchos; pero a sus escrúpulos contesto aprovechándome de la licencia que me otorga de honrar con su nombre estas páginas./ Su sincero amigo y reconocido discípulo./ EL AUTOR”.

Lissorgues pondera el valor de Alas para dedicarle su tesis al destituido catedrático en aquellos años de reacción universitaria (Lissorgues, 1996, p. 182, n. 105). La dedicatoria demuestra que el agradecimiento era muy superior al pragmatismo. Es muy probable que el flamante Doctor estuviera consciente de las implicaciones de esta declaración, que denota su postura ideológica, y de las dificultades que le podría acarrear para obtener una cátedra. De 1878 a 1882, Alas será un “opositor a cátedras” de oficio, según sus propias palabras (Cabezas, p. 110).

que adoptó la visión de don Francisco con respecto a los problemas de la España finisecular, así como la solución que éste planteaba, la cual se centraba en una reforma ética y jurídica. Este influjo krausista se observa cabalmente en su teoría del derecho. En 1896, Alas responde al político y escritor catalán Enric Prat de la Riba quien había aludido a las *filosofías* expresadas en los artículos del autor asturiano.⁵¹ A esto, contesta que de *su filosofía* “sólo pueden juzgar mis discípulos en la Universidad, que es donde la expongo”.⁵² La declaración indica que Alas concebía que su filosofía se circunscribía al derecho. Lo anterior plantea un problema teórico para el intérprete del pensamiento clariniano.

De tomar literalmente dicha declaración, la interpretación del pensamiento filosófico de Leopoldo Alas debe ceñirse a las pocas noticias de las que se dispone sobre su magisterio, así como prescindir de una gran cantidad de artículos en los que se tratan, directa o indirectamente, temas filosóficos. De ser así, su pensamiento filosófico quedaría reducido a una filosofía del derecho de clara filiación krausista.⁵³ Es evidente que el pensamiento filosófico clariniano es mucho más amplio. Si bien el objeto de este estudio es analizar las nociones filosóficas que informan su idealismo –las cuales no se limitan, de manera alguna, al influjo krausista–, no es teóricamente viable prescindir de sus posturas como jurisconsulto; su propia declaración a Prat de la Riba demuestra la importancia que la teoría jurídica y del Estado tenían en su

51 Prat de la Riba entró en polémica con Alas debido a que este último había afirmado en prensa que por razones históricas y políticas el catalán es un dialecto del español.

52 «Revista Mínima», *La Publicidad*, 7 de marzo de 1896; OC, IX, p. 514.

53 La única fuente disponible de la labor docente de Alas son los «Apuntes de Derecho Natural de Leopoldo Alas, tomados por su alumno José Acebal González». Por medio de estas notas sabemos que Alas hacía la misma distinción entre derecho natural y positivo que su maestro Giner de los Ríos; el primero, en esta línea de pensamiento, es el objeto de la filosofía del derecho y el segundo es el objeto de la historia del derecho. Los apuntes del estudiante revelan también la valoración que Alas hacía del sistema filosófico krausiano y su doctrina del derecho: “Krause no está a la altura de Kant, ni de Hegel, ni de Fichte, ni de Schelling; pero en esta materia de la filosofía del Derecho, su doctrina ha hecho mucha fortuna y es muy considerada aún por autores que no la siguen; y en estos días, en Alemania particularmente, hay una gran restauración en este sentido, con la que están coincidiendo muchos escritores” (*Apuntes*, pp. 43-49, *apud* Lissorgues (1996), pp. 182-183, n. 108).

pensamiento filosófico. La teoría krausista del derecho jugó un papel fundamental no sólo en su formación académica y magisterio, sino también en su ideología como reformista e intelectual, y para ser más preciso, en su visión sobre los problemas de España y su posible solución.

En *El Derecho y la Moralidad* (1878), tesis doctoral, en *Programa de elementos de Economía Política y Estadística* (1877), ensayo para obtener una cátedra en la Universidad de Salamanca, en los «Apuntes de Derecho Natural de Leopoldo Alas, tomados por su alumno José Acebal González», y en el prólogo a *La Lucha por el Derecho* de Rudolf von Ihering (1881) se aprecian las nociones jurídicas de Alas, que tienen un evidente trasfondo krausista. Éstas parten de una concepción del derecho como un hecho de conciencia y como obra humana, es decir como un organismo de relaciones. En consecuencia, censura todas las escuelas jurídicas que prescinden de todo elemento interno y espiritual. Al igual que Giner, combate toda teoría que establezca que el fundamento del derecho es la coacción; la justicia, en su opinión, parte de un imperativo inmanente en el alma humana.⁵⁴ Alas equipara la moral y el derecho; ambos son dos esferas de un mismo hecho: el bien como esencia de la conciencia, idea plenamente krausista.⁵⁵ El derecho y la moral son dos formas totales de la vida que buscan la consecución del fin o fines del ser humano.⁵⁶ El derecho y la moral son parte de la inmanencia de Dios; la justicia y el bien son conceptos puros, imágenes de origen divino.

54 Mariano Maresca afirma que el pensamiento ginerino es evidente en toda la tesis doctoral. El jurisperito español afirma que Alas “reproduce mecánicamente un pensamiento ya dispuesto, el del krausismo español en la versión de Giner de los Ríos” (Maresca, p. 174).

55 Heinrich Ahrens, en su *Enciclopedia Jurídica*, señala que el derecho y la moral son “ramas de un mismo tronco superior común, la ciencia del Bien y su realización en la vida, a que se da hoy el nombre de Ética” (*apud* Del Hierro, edición digital).

56 La única distinción radica, entonces, en que la moral atiende la relación de motivo o intención; el derecho, por su parte, atiende la relación de utilidad, el acto como fin.

II. FILOSOFÍA, CIENCIA Y LITERATURA: ASPECTOS DEL SER

Cuando Leopoldo Alas llegó a la Universidad Central, el krausismo no era ya un sistema cerrado y exclusivista. Desde 1870, un año después de la muerte de Sanz del Río, el sistema krausiano era considerado filosóficamente insostenible, por lo que los seguidores de la escuela derivan hacia otras corrientes de pensamiento y escuelas filosóficas.⁵⁷ Cinco años después, Francisco de Paula Canalejas advirtió que los krausistas de la época no eran un grupo homogéneo, es decir, no eran una escuela filosófica. Giner, quien tras la muerte de Sanz del Río se convirtió gradualmente en el líder krausista, sancionó la apertura de sus discípulos hacia otras tendencias. El krausismo en el que Alas se formó ya era, por lo tanto, ecléctico. Más que una doctrina estricta, es una manera de sentir, pensar, una forma de ser, según refiere Lissorgues.⁵⁸ López Morillas observa tres etapas del krausismo español, las cuales corresponden a tres generaciones; la pureza de la doctrina disminuye de una a la otra, por lo que “se hace cada vez más difícil fijar la dosis de krausismo que, mezclada con otras maneras de pensar y sentir, encierra tal o cual criterio o dictamen”.⁵⁹

Sin embargo, pese a las pronunciadas diferencias que se pueden advertir en el pensamiento de los discípulos de Giner, estos conservaron, en distintos grados, su idealismo primigenio. María Dolores Gómez Molleda considera que Giner legó a los hombres que se formaron bajo su tutela un “idealismo incurable”, “un idealismo empeñado en anteponer la razón a la vida, el pensamiento al ser”.⁶⁰ Leopoldo Alas no es la excepción; en él se observan tempranamente posturas ideológicas que denotan la fuerte influencia de Giner de los Ríos.

⁵⁷ Gómez Molleda, p. 53.

⁵⁸ Lissorgues (1996), p. 163.

⁵⁹ López Morillas, p. 7.

⁶⁰ Gómez Molleda, pp. 10-11.

Además del ya citado influjo ginerino en las posturas jurídicas, y por lo tanto políticas y sociales de Alas, el krausista español infundió preceptos básicos del pensamiento clariniano: el carácter imprescindible del discurso metafísico, la convicción de que el hombre desde su finitud puede aspirar a lo infinito y la emancipación intelectual. El pensamiento de Alas, pese a su eclecticismo, es idealista.

Yvan Lissorgues señala que a diferencia de las posturas políticas de Alas, es muy difícil dividir la evolución de sus consideraciones filosóficas y religiosas en épocas.⁶¹ Lissorgues, al igual que Adolfo Posada, Mariano Gómez Santos, Laura de los Ríos y Francisco Pérez Gutiérrez, considera que en materias religiosas “Clarín permanece fiel a sí mismo”.⁶² Efectivamente, el propio Alas señala al respecto en 1888: “yo era más joven, creía en muchas más cosas que hoy creo; y no me refiero a lo religioso, ni a lo metafísico, que en poco he cambiado, a Dios gracias, sino en ciertas materias literarias, sociológicas, políticas, etcétera, etcétera”.⁶³ Asimismo, en 1896 declara que se considera progresista; sin embargo, sentencia: “no soy progresista en punto a lo eterno, a lo que posee en su perfección sustantiva la serenidad invariable”.⁶⁴ Si bien Alas mantuvo una serie de preceptos y convicciones idealistas/metafísicos a lo largo de su vida, una lectura cuidadosa de sus artículos muestra que la continuidad de su idealismo filosófico no estuvo exenta de escisiones.

61 En *Clarín político*, Lissorgues distingue tres etapas en la obra periodística de Alas: liberal militante 1875-1882, defensor del naturalismo 1882-1890, y regreso a la búsqueda espiritual 1890-1901. Asimismo, el crítico distingue dos etapas de las posturas políticas de Alas: republicano fervoroso y castelarismo. Sin embargo, el mismo autor en *El Pensamiento filosófico y religioso de Leopoldo Alas Clarín* enfatiza: “con la preocupación filosófica y religiosa nos hallamos en otro nivel” (Lissorgues (1996) p. 36).

62 Lissorgues (1996), p. 20.

63 «Revista mínima», *La Publicidad*, 26 de mayo de 1888; *OC*, VII, p. 691.

64 «Revista Literaria», *Las Novedades*, 3 de diciembre de 1896; *OC*, IX, p. 776.

Por lo tanto, más que hablar de *etapas* del pensamiento clariniano, entre las que destacaría una *idealista*, este estudio aboga por la noción de un idealismo continuo y latente, el cual se intensifica en determinados periodos de la vida del autor. Efectivamente, la búsqueda de certeza metafísica, el *quid* de las aspiraciones idealistas clarinianas, es estable, mas esto no presupone que Alas haya llegado a una conclusión cerrada. Las desgarraduras ideológicas que se observan en su obra periodística y literaria atestiguan la tortuosa senda que el anhelo idealista produjo en el autor. La búsqueda por certeza metafísica y ontológica no siempre fue exitosa, lo que se manifiesta en la temática del fracaso idealista y el dolor de su narrativa breve. El autor se encuentra en un estado continuo de tensión idealista, es decir, una aspiración metafísica y racionalista que se encuentra en un estado de asedio. ¿Cuáles son los elementos que contradicen y complican este espíritu de búsqueda idealista? La respuesta se encuentra en el influjo de otras corrientes de pensamiento.

El krausismo fue esencialmente para Alas un medio de emancipación intelectual; esto permitió que se abriera a otras ideas, entre las que figuran las conclusiones de las ciencias naturales. La ciencia, en efecto, informa la tensión idealista del autor; la aspiración metafísica clariniana se ve, en muchas ocasiones, confrontada por los datos positivos. Desde su debut como periodista, Alas pondera el método científico como un medio eficaz para aprehender la realidad. En 1878, declara que la ciencia “no es el vano ergotizar ni el fantasear imprudente, sino el estudio comedido, metódico, sistemático de la realidad en la realidad misma”.⁶⁵ Destaca, en primera instancia, el carácter ordenado y consecuente de la ciencia y sus resultados.

Dieciséis años después, en pleno renacimiento espiritual, señala en ese mismo sentido: “La

⁶⁵ «Libros y Libracos. *Los oradores del Ateneo*, por Armando Palacio (Conclusión)», *El Solfeo*, 28 de febrero de 1878; OC, V, p. 953.

ciencia moderna lleva, como suprema ventaja, a la antigua, no la profunda idealidad, no la genial intuición, sino el trabajo orgánico, la experiencia y la multitud de noticias que sólo pueden adquirirse en los *hechos*, mediante estudios artísticos de aplicación”.⁶⁶

En pleno siglo de cientificismo, Alas respalda el afán racionalista de la conquista de lo real por medio de las ciencias experimentales. La ciencia es buena porque brinda un conocimiento de la verdad, aunque éste, en el pensamiento clariniano, es siempre parcial. Si bien coincide con los postulados positivistas que consideran que la ciencia experimental es una forma legítima de conocimiento, rechaza, no obstante, que sea la única. Lo anterior denota su acotación temprana de los axiomas del positivismo. En esta línea de pensamiento, las ciencias experimentales y la filosofía de Auguste Comte aportan argumentos convincentes que refutan el dogmatismo católico. Sin embargo, el positivismo como sistema filosófico es exclusivista, defecto que no cesa de censurar. En 1878, sentencia al respecto: “una cosa es estimar en lo que valen la influencia histórica, los datos del progreso científico y otra, dar un valor absoluto y decisivo, en el propio pensamiento, a la imposición coercitiva de los sistemas preponderantes en determinado tiempo”.⁶⁷ El positivismo, no obstante, fungió como un correctivo eficiente para el krausismo. La doctrina de Comte, en la óptica clariniana, sirvió como un contrapeso para la escuela encabezada por Giner de los Ríos, sin el cual fácilmente podría haberse convertido en una secta cerrada. El diálogo y lucha contra el positivismo enriqueció al krausismo. Los datos positivos brindan un aspecto de la verdad que el idealismo desatiende; esta postura se aprecia socarronamente en el cuento «La mosca sabia», el cual se analiza en el siguiente capítulo.

⁶⁶ «Un proyecto», *El Globo*, 31 de marzo de 1894; *OC*, VIII, p. 714.

⁶⁷ «Sobre motivos de una obra póstuma de Sanz del Río», *El Solfeo*, 23 de abril de 1878; *OC*, V, p.1010.

Alas aprecia las refutaciones contundentes que la ciencia y el positivismo hacen al dogmatismo religioso. El autor combate el dogma católico como filosofía y lamenta que sus compatriotas encuentren en éste toda la verdad filosófica que necesitan. En su artículo «Nuestra metafísica» (1876), sentencia que la metafísica oficial en España, solventada por el Estado y los contribuyentes, es la escolástica: “Mediante 1.000 pesetas, perro más perro menos, se encarga un sabio cualquiera de probar a fuerza de sorites, epiqueremas y puñetazos sobre una mesa, que la filosofía de Santo Tomás es la única verdadera”.⁶⁸ El neocatólico Juan Manuel Ortí Lara, ironiza Alas, se ha encargado de demostrar que “lo mejor de la filosofía [es] no filosofar; creer en todo a ojos cerrados y mucho rezar mucha penitencia; esa, esa es la verdadera sabiduría”.⁶⁹ En ese sentido, celebra la publicación de *Los conflictos de la religión y la ciencia* de John William Draper (1875). En su artículo dedicado a esta obra, señala que Draper expone unas teorías, “corrientes extrañas que pueden enriquecer el pensamiento español, y con nueva fuerza arrastrarla al mar libre de cultura moderna”.⁷⁰ A esta obra la califica como un “libro de combate”, “combate contra la propaganda ultramontana”.⁷¹

Si bien coincide en ciertos puntos y alaba sus argumentos contra el dogmatismo religioso, Alas le censura al químico positivista estadounidense su desprecio por la metafísica: “Sin estar conforme con el sentido exclusivista de Drapper [*sic*], que relega al mundo de los sueños teosóficos toda clase de teodiceas y aun la metafísica, y sólo admite por ciencia la fundada en la experimentación de los hechos sensibles, reconozco que para combatir a este

68 «Nuestra metafísica», *El Solfeo*, 10 de octubre de 1876; *OC*, V, p. 587.

69 *Ibid.*, p. 588.

70 «Libros y Libracos. Biblioteca contemporánea. *Los conflictos entre la ciencia y la religión* por J.W. Drapper», *El Solfeo*, 17 de abril de 1876; *OC*, V, p. 455.

71 *Ibid.*, p. 456.

enemigo común, la hierocracia tradicionalista, son acaso más oportunos los argumentos que emplea Drapper [*sic*] que otros algunos”.⁷² Este artículo temprano expresa consideraciones capitales en el pensamiento clariniano. En primera instancia, expone el principal defecto que encontró en el positivismo: el repudio al discurso metafísico. Alas rechaza categóricamente el pensamiento de Comte y sus seguidores como sistema filosófico, mas no como método para aprehender la realidad. A propósito de las consideraciones positivistas concernientes a la suplantación de la metafísica por la ciencia, argumenta: “negar la posibilidad del pensamiento metafísico, no históricamente, sino en absoluto, para la inteligencia humana, es ser tan absolutista y tan dogmático como el más empedernido metafísico”.⁷³ El positivismo, afirma en otro artículo también de 1876, es “un ojo que le ha salido en la mano a la filosofía. El error de la filosofía contemporánea no está en querer *ver tocando*, en mirar con ese ojo, sino en cerrar los que tiene más cerca del cerebro”.⁷⁴

Alas mantiene una postura combativa contra el exclusivismo positivista. El artículo dedicado a *Recuerdos de Italia* de Castelar (1876) lo ejemplifica bien. En éste manifiesta su rechazo, que será sistemático a lo largo de su vida, al discurso anti-metafísico. Lissorgues señala que el artículo es “muy revelador de la palpitación espiritualista” ya que en éste “se desmarca de los que rechazan la posibilidad de una ciencia de lo absoluto y comunicación con lo metafísico”.⁷⁵ Ante el cientificismo decimonónico, Alas parece lamentar que la filosofía como disciplina haya sufrido un proceso de desintegración, que otras ramas del conocimiento,

⁷² *Ibid.*, pp. 455-456.

⁷³ «La Verdad suficiente»; *OC*, V, p. 900.

⁷⁴ «Libros y Libracos. *Estudios filosóficos y políticos* por Don Gumersindo Azcárate», *El Solfeo*, 17 de enero de 1878; *OC*, V, p. 917.

⁷⁵ Lissorgues (1996), p. 196.

las ciencias experimentales, hayan prescindido de la filosofía.⁷⁶ En el pensamiento clariniano, la filosofía es la ciencia de los objetos desde el punto de vista de la totalidad. Las ciencias experimentales son estudios particulares de la realidad. Esta postura denota la solidez de sus convicciones de origen krausista, es decir la necesidad de un conocimiento sintético del mundo. Para Alas la ciencia debe entenderse en el sentido de la voz alemana *Wissenschaft*.⁷⁷ Su postura ante el desarrollo científico es la misma que la de los filósofos idealistas alemanes. Las ciencias experimentales son relativas, atienden a un aspecto de lo real, mas no a la totalidad. En su opinión, la ciencia no está muy enterada de muchas cosas para atreverse a dar fórmula del misterio del mundo; la ciencia no está capacitada para dar un conocimiento sintético del universo; para este objeto es necesaria la metafísica.

En 1877, Alas declara: “La filosofía ha buscado siempre un primer principio de cuya verdad no quepa dudar por ser evidencia absoluta; principio que sirva de punto de apoyo a toda construcción científica”.⁷⁸ Este principio es la metafísica, postura estable a lo largo de su vida. Esta aseveración es cercana a la consideración del propio Krause, quien en el *Ideal de la Humanidad* señala que las ciencias deben reconocer la Ciencia fundamental que las precede, es decir el conocimiento de Dios y las ciencias divinas; asimismo las ciencias particulares deberán percatarse de que la materia de cada una de ellas es un conocimiento parcial de Dios.⁷⁹ Ante el auge de las ciencias experimentales, Alas pondera sistemáticamente la metafísica; aunque la

76 Una disciplina se desprende del tronco de la filosofía cuando ha logrado circunscribir un aspecto de la realidad, definirlo perfectamente y dedicar exclusivamente su atención a éste. Este proceso de desintegración comenzó con la revolución newtoniana; Kant, décadas más tarde, logró separar el discurso metafísico de la aprehensión de la realidad (ciencias experimentales). El concepto de *ratio*, de origen aristotélico, tenía dos significados: uno como pensamiento lógico y otro como *intellectus*. Kant oculta el segundo, al situarlo en la razón práctica, y convierte al primero en un absoluto.

77 *Supra* n. 6.

78 «Preludios. El Repentismo. Filosofía De Cánovas», *El Solfeo*, 26 de mayo de 1877; *OC*, V, p. 698. El texto es irónico; no obstante, la cita refleja bien el espíritu sintético del pensamiento filosófico clariniano.

79 Krause, § 90, edición digital.

ciencia refute varias de las verdades metafísicas y los sistemas filosóficos idealistas hayan agotado el discurso metafísico occidental, Alas tempranamente declara: “la filosofía no muere, la metafísica en sí esta [*sic*] incólume; los que perecen son los sistemas”.⁸⁰

El aprecio por la ciencia es constante a lo largo de la obra del autor. Incluso, durante su renacimiento espiritual, en la década de 1890, se desmarca de Ferdinand Brunetière y su proclamación de la bancarrota de la ciencia.⁸¹ No considera que el renacimiento espiritual sea una reacción idealista triunfante sobre la ciencia, sino la re-evaluación de un discurso que ofrece un tipo de conocimiento que la ciencia por sí misma no puede ofrecer. La ciencia tiene un valor fundamental para la vida como objeto de estudio, como método, como verdad, pero siempre como una certeza relativa. Lissorgues señala que en el discurso de apertura del año universitario de 1890, Alas expresa categóricamente su punto de vista sobre la ciencia, a la cual otorga una justificación humana y teológica.⁸² La ciencia es buena porque es verdad, una parte de la verdad que el ser humano puede aprehender: “El plan del Universo excede de los alcances del hombre; la utilidad definitiva no podemos nosotros decir cuál es”. La utilidad definitiva del mundo material “está en manos de Dios, es decir, excede de nuestro horizonte visible”.⁸³ Ésta corresponde a la pura *idealidad*.

La ciencia, en este orden de ideas, no es la única forma de conocimiento; la razón *-ratio-*, el principio de razón que fundamenta la ciencia no es suficiente para dar una explicación cabal del universo. Alas apelará, por lo tanto, a otra facultad cognitiva del ser

80 «La Verdad suficiente»; *OC*, V, p. 900.

81 Lissorgues (1996), p. 260.

82 *Ibid.*, p. 204.

83 *Un discurso, Folletos Literarios VIII*, *OC*, IV, v. 2, p. 1503; ambas citas.

humano: la intuición. Esta concepción, no obstante, pertenece a la madurez del autor. Durante la década anterior, los años ochenta, se aprecia una postura mucho más conflictiva, un estado de tensión entre las aspiraciones metafísicas y la realidad positiva. Alas asegura, en 1878, que una de las principales enseñanzas de sus maestros krausistas fue “ponerse en guardia contra las ridiculeces de la moda”.⁸⁴ El tomar como un absoluto los resultados científicos crearon un dogmatismo materialista, al que siempre se opuso.⁸⁵ Trece años más tarde, sentencia: “La irreligión de muchos, el escepticismo místico de no pocos se origina de este grave error de filosofía y de conducta, a que tanto contribuye el predominio del pensamiento francés, y según el cual queremos arrancar a la relación de conocimiento el secreto de la realidad todo, entero, con menosprecio y menoscabo de otras facultades reveladoras de lo intelectualmente incomunicable”.⁸⁶ Esta creencia en la capacidad cognitiva de conocer el misterio generó una tensión idealista, es decir, la serie de escisiones, producto de su afán por armonizar las aspiraciones idealistas con la realidad.

El autor asturiano asevera que el puro entendimiento no basta para comprender cabalmente la realidad; existen realidades como el sentimiento, la aspiración de lo absoluto, lo divino y el misterio que no se pueden aprehender por medio de la razón. La ciencia no puede dar una explicación sintética del mundo, para eso es necesario la metafísica. El entendimiento

84 El autor prosigue: “Ciertamente que, cuando se llega a pensar así, se oye con poca fe y se lee sin esperanza mucho de lo que por ahí se dice y escribe de filosofía; pero queda la fe en el manantial, y no es poco para un sediento saber que no sabe que no hay agua, si se compara con el que piensa que, decididamente, no la hay” («Sobre motivos de una obra póstuma de Sanz del Río II»; *OC*, V, p. 1014).

85 De acuerdo con John Passmore, el positivismo es el materialismo del siglo XIX; es la renovación del materialismo del siglo XVIII, el cual tenía su origen en la Grecia antigua. En el siglo XIX lo reformularon, sirviéndose de los términos de la ciencia contemporánea, que “poco tenían que decir que fuera filosóficamente original”. “La mayoría de ellos no fueron en realidad filósofos salvo en el más amplio sentido del término; fueron científicos, generalmente fisiólogos o biólogos, y su materialismo, era –al menos eso afirmaban– una deducción directa de los descubrimientos de la ciencia natural, no un producto de la especulación filosófica” (Passmore, p. [35]; todas las citas).

86 «Palique», *Madrid Cómico*, 8 de agosto de 1891; *OC*, VIII, p. 186.

es una facultad cognitiva que debe ser complementada por la la deducción metafísica. Sin embargo, no cree en la metafísica krausiana –o cualquier otra de carácter total y cerrado–, la cual no puede dar una explicación total del mundo natural y justificar los avances de la ciencia moderna. Este conflicto metafísica/ciencia, idealismo/materialismo informa la lucha entre ideal y realidad que aparece de manera recurrente en su obra literaria. La búsqueda por armonizar idealismo con los datos positivos es medular en la evolución intelectual de Alas.⁸⁷ La heterogénea manera de retratar el tema del idealismo en sus narraciones responde a las propias desgarraduras ideológicas que experimentó a causa de esta pretensión.

El análisis de sus posturas respecto al idealismo, una de sus principales inquietudes intelectuales, demuestra que éstas se caracterizan, ante todo, por la duda. La escisión ideológica clariniana, analizada en este estudio por medio del concepto de tensión idealista, es producto de la propia angustia metafísica del autor. En 1894, Alas diagnostica la crisis *fin de siècle*, producto del científicismo e intelectualismo, a la cual equipara con un padecimiento, “una disnea”. Los tiempos exigen “el aire del ideal, a toda costa y a toda prisa”.⁸⁸ Esta angustia, no obstante, se aprecia en su narrativa, tanto en la anterior como en la posterior al renacimiento espiritual. La adopción matizada de la estética naturalista por parte de Alas denota su incesante

87 Francisco García Sarriá, en su estudio *Clarín o la herejía amorosa*, señala que Alas intentó llevar a cabo una reconstrucción religiosa que tuviera en cuenta el desarrollo científico y sus repercusiones filosóficas. *Su único hijo*, afirma el crítico, representa la forma literaria en la que Alas reacciona ante tal situación, es decir, donde plantea dicha problemática (p. 177). García Sarriá asevera que este nuevo estadio de religiosidad es tanto un abandono parcial de la posición tradicional (catolicismo) y la adopción de teorías científicas: “De lo tradicional queda lo suficiente para no llegar a un extremismo haeckeliano, de lo nuevo, el darwinismo, hay lo suficiente para negar la posición tradicional” (p. 182). Por lo tanto, la nueva idealidad “forma parte del libre examen o libre pensamiento y éste implicaba la admisión del transformismo o darwinismo” (p. 183). El análisis de García Sarriá es muy sugerente; no obstante, la obra periodística de Alas y, sobre todo, su narrativa demuestra que la búsqueda por esta armonía entre ciencia/metafísica, realidad/idealidad y el conflicto subyacente es anterior a la publicación de *Su único hijo* (1891). Durante la década anterior ese misma problemática ya aparece. Esa idealidad que incorpora el desarrollo científico se fragua en los años ochenta.

88 «Revista Literaria. Dolores, poesías de Federico Balart (Conclusión)», *Los Lunes de El Imparcial*, 19 de febrero de 1894; *OC*, VIII, p. 683; ambas citas.

idealismo. En el ensayo «Del Naturalismo» (1882), el autor sostiene que la negación de la metafísica es ajena al naturalismo; éste tan sólo se preocupa más por la realidad y no a lo que *a priori* se supone que sea.⁸⁹ Como consecuencia, censura la “aspiración extraña” de Zola, de pretender convertir el arte en ciencia. El arte no puede ser positivismo. Es un momento en la evolución del arte; la verdad en la naturalidad, “una nota que antes no fue negada en absoluto, sino comúnmente desatendida y en parte negada por las teorías radicales del idealismo y por las obras de este género”.⁹⁰

Alas considera que el naturalismo es un correctivo eficiente contra el idealismo del pueblo español, en especial el literario; sin embargo, no considera que el naturalismo eliminará el idealismo; simplemente lo encauzará. En su faceta como crítico, no censura el idealismo *per se*, sino cierto tipo de idealismo, el empeñado en seguir moldes y estilos tradicionales, el exclusivista, el que desprecia la realidad. Valora, por otro lado, el mérito de cierto tipo de idealismo literario; éste es “una legítima manera de arte”, pero “no puede servir a fines utilitarios tan bien como el naturalismo”.⁹¹ Si bien aboga por una literatura oportuna para los tiempos, vehículo del racionalismo, que podría introducir el espíritu progresista europeo en España, no deja de ponderar a escritores idealistas que sobreviven a su tiempo, Víctor Hugo por ejemplo. Seis años más tarde, a propósito de la publicación de *Los pazos de Ulloa* de Emilia Pardo Bazán, Alas declara: “Idealismo y realismo son legítimos en la expresión literaria del sentimiento e idea que tenemos de la realidad; el idealismo es legítimo a condición de que al modificar el dato del sentido o de la observación y de la experiencia no salga de verosimilitud,

89 «Del naturalismo», *La Diana*, 16 de marzo de 1882. OC, VI, p. 917.

90 «Del naturalismo», *La Diana*, 16 de febrero de 1882. OC, VI, p. 876.

91 «La lírica y el Naturalismo. *Los buenos y los sabios* (Poema de Campoamor)», en *La Literatura en 1881*; OC, IV, v. 1, p. 440.

o sea de la gran virtualidad ideal de lo esencial: el realismo es legítimo también en poesía a condición de ver en lo real no sólo lo que aparece en la serie de fenómenos, sino la trascendencia ideal de que son expresión última y la más concreta”.⁹²

Esta afirmación denota que para Alas ambos credos literarios pueden armonizarse; la literatura idealista, para no degenerar en un exclusivismo censurable, debe circunscribirse a la verosimilitud; la literatura realista puede tener elementos idealistas y trascendentes. Esta consideración, no obstante, no es nueva en el pensamiento clariniano. En 1878, ya señalaba que los anhelos idealistas pueden aparecer en obras literarias que siguen los preceptos realistas e incluso naturalistas. En su análisis de *Pasarse de listo* de Juan Valera, declara al respecto: “El contraste entre la aspiración ideal y el ruin resultado en que a veces se quedan las cosas de la vida puede engendrarse materia artística interesante, siendo bien manejada”.⁹³ Valera, arguye en el mismo artículo, domina esta técnica discursiva; su estilo es alemán, un humorismo al estilo de Jean Paul Richter, Ludwig Tieck, Heinrich Heine y el británico Laurence Sterne. En la narrativa clariniana se observa este mismo precepto estético y el estilo humorístico germánico. Para Richter, una de las más fuertes influencias de Alas, el humorismo es un modo de vinculación artística con el mundo real, con los objetos, una salida del solipsismo fichteano y al alto idealismo de Schiller y Goethe.⁹⁴ El humor, según Jean Paul, se sirve del mundo pequeño para medir el mundo infinito y produce una risa en la que se mezclan un dolor y una grandiosidad.⁹⁵

92 «Lecturas. *Los pazos de Ulloa* (Conclusión)», *La Ilustración Ibérica*, 5 de febrero de 1887; OC, VII, p. 613.

93 «Libros. *Pasarse de listo*, novela de don Juan Valera», *El Solfeo*, 11 de julio de 1878; OC, V, pp. 1099- 1100.

94 Aullón de Haro, en Richter, pp. 17-18.

95 Richter, p. 98.

Sin embargo, Alas emplea también otro tono discursivo para retratar el conflicto de los ideales en la realidad. Si bien muchos de sus personajes idealistas responden a un propósito irónico y se convierten en una mordaz caricatura –como Victoria Pagés de «El Centauro», Aquiles Zurita de «Zurita» y Critón de «El gallo de Sócrates», por ejemplo–, muchos otros están contruidos bajo el precepto de mostrar solemnemente el anhelo por un ideal que la realidad contradice y destruye. Este precepto artístico es cercano al afán clariniano de resolver y armonizar las antinomias idealismo/realidad, metafísica/ciencia. En este orden de ideas, poner a prueba los más genuinos ideales en la vida prosaica es una materia estética de primer orden; el resultado de tal designio discursivo es, en muchas ocasiones, un fracaso rotundo. Las narraciones muestran la intuición de una humanidad doliente, anhelante y escindida. En ese sentido, Leopoldo Alas es un autor moderno. La modernidad es una ruptura con la tradición, un proceso de desunión; es la consecuencia del triunfo de la razón sobre la revelación. Como señala Octavio Paz, es una época que “inicia cuando la conciencia de la oposición entre Dios y Ser, razón y revelación, se muestra como realmente insoluble”.⁹⁶

La obra literaria de Alas participa de esta misma disputa. Muchas de sus narraciones expresan la disgregación de Occidente, el sentimiento de orfandad de una sociedad cristiana que paulatinamente pierde a Dios y, sin embargo, todavía aspira a la idealidad, al deísmo. Esta angustia metafísica se expresa magistralmente en su narrativa breve como la persistente aspiración por lo ideal en la burda realidad. El resultado de esta experimentación literaria es una estética del dolor que pone de manifiesto el sufrimiento humano como ontología. Ahora bien, la expresión del sufrimiento en la literatura es tan antigua como la literatura misma.

⁹⁶ Paz, p. 46.

Aristóteles señala que ésta tiene una función catártica: La tragedia “con el recurso a la piedad y el terror, logra la expurgación de tales pasiones”.⁹⁷ La tragedia debe ser imitación de hechos capaces de provocar el temor y la compasión; estos sentimientos deben satisfacer estéticamente, efecto que se logra por medio de la acción misma.⁹⁸ Uno de los elementos de la trama, además de la peripecia y la anagnórisis, es lo patético, “una acción destructora y que provoca reacciones dolorosas”.⁹⁹ La narrativa de *Alas* participa de esta misma pretensión: conmover. Sin embargo, emplea designios y motivos diferentes.

Aristóteles afirma que la tragedia “es imitación de hombres mejores que nosotros”.¹⁰⁰ Por lo tanto, sólo personajes nobles deben aparecer en el género teatral. *Alas*, por su parte, considera que las *medianías* son una materia literaria de primer orden. En su artículo dedicado a *Tormento* de Galdós, se defiende la noción de que los caracteres débiles pueden ser objeto de una obra literaria: “en las medias tintas, en los temperamentos indecisos está el acervo común de la observación *novelable*; el arte consiste en saber buscar a esto su belleza”.¹⁰¹ Entre los personajes mejor logrados se encuentran aquellos que responden a este precepto del credo estético clariniano. Son medianías con una legítima aspiración por lo absoluto y eterno. La destrucción de esta idealidad, el carácter trágico de la obra, nos muestra no sólo una intuición de la condición humana, sino que también obedece a una necesidad de edificar. *Alas* cree que además de la función catártica, el placer estético del dolor hace que el lector ahonde en el misterio, en la verdad que está más allá del principio de razón.

97 Aristóteles, p. 29.

98 *Ibid.*, p. 43.

99 *Ibid.*, p. 39.

100 *Ibid.*, p. 47.

101 «*Tormento*. Novela original de don Benito Pérez Galdós», en ...*Sermón perdido*, Fernando de Fé: Madrid, 1885; *OC*, IV, v. 1, p. 521.

III. OTRAS FUENTES DEL IDEALISMO DE ALAS

Leopoldo Alas es un intelectual convencido de que el idealismo, sea metafísico o religioso, obedece a una necesidad racional del ser humano. Esta constante aspiración, no obstante, es conflictiva; como expresa Violeta Pagés de «El centauro», “el ideal no se realiza jamás en este mundo”.¹⁰² El idealismo clariniano no es unidimensional; otras fuentes lo informan y matizan. Alas sentía gran admiración por Jean Paul Richter, Ernest Renan, Émile Zola, Francisco Giner de los Ríos, Emilio Castelar y Thomas Carlyle y los consideraba no sólo sus maestros, sino padres espirituales. Una de sus influencias tempranas, además de las de Giner y Salmerón, fue la de Jean Paul, autor que, en su opinión, representa el auténtico espíritu romántico. La ambigua postura de Alas hacia el Romanticismo se explica por los dos tipos de Romanticismo que distingue: uno profundo, melancólico y enigmático; otro vulgar e imitativo. En su «Revista Literaria» del 12 de marzo de 1900, señala que la palabra *Romanticismo* tiene “un sentido vulgar, entre nosotros corriente”, muy distinto al que le daba Richter.¹⁰³ Durante la década de 1880, el Romanticismo tardío es uno de sus blancos predilectos; dicha actitud y manifestación artística son un remanente de los idealismos pretéritos, el lastre del progreso. El Romanticismo de finales del siglo XIX, apunta Noël Valis, es un tropo de lo anticuado; lo romántico “becomes, then, a form of cursilería, an admission of collective and individual inadequacy, as well as the expression of yearned-for new identities”.¹⁰⁴ En muchas narraciones de este periodo, e incluso en algunas posteriores, los románticos están contruidos como cursis, es decir como un deseo por aparentar lo que uno no es. Este romanticismo superficial es en el pensamiento

102 *OC*, III, p. 428.

103 «Revista Literaria», *Los Lunes de El Imparcial*, 12 de marzo de 1900; *OC*, X, p. 654.

104 Valis (2002), p. 121.

clariniano una falsificación del verdadero espíritu romántico, el cual tiene como su símbolo más poderoso el *clair de lune* de Richter.

La influencia del romántico alemán se aprecia en la profunda huella que la *Estética* de Jean Paul dejó sobre el credo estético clariniano. En esta obra, advierte Alas, Richter creó una estética a su propia imagen.¹⁰⁵ Esta perspicaz observación denota su profundo aprecio hacia una teoría subjetiva del arte literario, romántica *ad extremum*.¹⁰⁶ Tempranamente, en 1876, Alas transige con la noción richteana que sentencia que el mejor estético es un poeta, ya que sólo éste es capaz de apreciar el valor intrínseco de una obra poética, porque la ha sentido con toda intimidad.¹⁰⁷ Considera, asimismo, que en la personalidad de Jean Paul, al igual que en las de Goethe y Schiller, se conjugaron perfectamente dos facetas: el crítico literario y el artista.¹⁰⁸ Richter, escribe en 1880, “no sería tan gran estético si no fuera tan gran artista”.¹⁰⁹ La grandeza de su crítica se debe a su carácter sarcástico, que es “acaso la más eficaz de las críticas”.¹¹⁰ Juzga, asimismo, que la *Estética* de Richter es aún actual en los años ochenta, a diferencia de las concepciones estéticas de Schiller y las teorías de Goethe, que han envejecido más y están más gastadas que el “humorismo profético” de Jean Paul.¹¹¹ En primera instancia, la valoración que hace del autor alemán se cifra precisamente en la ironía romántica.

105 «Pequeños Poemas (Campoamor)», recopilado en *Solos de Clarín*; OC, IV, v. 1, p. 316. En el artículo, Alas argumenta que al igual que Richter, el poeta asturiano “se ha creado una poética especial, una estética a su imagen”, lo que se aprecia en el prólogo que el propio Campoamor escribió para la obra.

106 En su estudio introductorio a la *Estética* de Richter, Pedro Aullón de Haro señala que la obra obedece a “una concepción individualizada dentro del Romanticismo y, por tanto, si bien se mira, radical y doblemente *romántica*” (Richter, p. 10).

107 «Libros. *Estudios de literatura y arte*, por Francisco Giner», *El Solfeo*, 10 de julio de 1876; OC, V, p. 519.

108 Alas también estima que Zola cumple con esta característica, a la cual califica como “felices excepciones de lo que es general entre los grandes autores” («La juventud de Flaubert», *El Día*, 23 de enero de 1882; OC, VI, p. 828).

109 «El drama histórico», *Los Lunes de El Imparcial*, 20 de septiembre de 1880; OC, VI, p. 525.

110 «La poética de Campoamor», en ... *Sermón perdido* (1885); OC, IV, v. 1, p. 555. Esta condición también la tienen Schiller, Goethe, Voltaire, Heine y Larra.

111 *Ibid.*, p. 558.

Alas observa el carácter “idealista y profundo” de este humorismo. Lo cómico romántico, de acuerdo con Richter, es una “manifestación de lo finito en lo infinito”, una inversión y destrucción de lo sublime.¹¹² En esta lógica, “lo pequeño reduce a la nada lo sublime”.¹¹³ Lo cómico es, por lo tanto, la nulidad de lo finito, su aniquilación; pero esta destrucción no corresponde a la individualidad, sino sólo a lo finito en su contraste con la idea.¹¹⁴ Ante lo infinito, todo es igual y nada; la simpleza humana, una; universal, jamás particular. En este sentido, Richter diferencia entre un humorista y un crítico socarrón; el primero da calor al alma; el segundo la hiela. El verdadero humorista, al presentar la universalidad de la nulidad humana, no niega su afinidad con el ser humano. El idealismo que Alas observa en el humor richtereano se cifra en lo que el propio esteta alemán llama *la idea aniquiladora*. Lo cómico romántico inspira seriedad. El humorismo es un descanso después de la tensión patética, un serio intermedio. Esta tregua logra una total idealidad; el humor

112 Richter, p. [93]. En la analítica de lo sublime, § 23-29 de la *Crítica del discernimiento*, Kant arguye que a diferencia de lo bello, que atañe a la forma y, por lo tanto, limitación de un objeto, lo sublime “cabe encontrarlo en un objeto sin forma, en la medida en que en él, u ocasionada por él, se representa la *inmensidad sin límites* y, sin embargo, se piensa a este respecto la totalidad de la misma” (§ 23, p. 317). La satisfacción estética de lo sublime es un placer negativo, una admiración o respeto ante la inmensidad, “una aprehensión que aparece como inadecuada para nuestra capacidad de exhibición, como violento para la imaginación; justo por esto se juzgará como más sublime” (*ibid.*, p. 318). La denominación kantiana de lo sublime es “*grande sin más*”, lo “*absolutamente grande*”, “*grande por encima de toda comparación*”. (§ 25, p. 323). En su analítica de lo matemáticamente sublime, el filósofo de Königsberg declara que en la contemplación de magnitudes inconmensurables, “la imaginación progresa hasta lo infinito por sí misma, sin que nada le estorbe; pero el entendimiento la guía mediante conceptos numéricos para los que ella debe proveer el esquema” (§ 26, p. 333). Lo sublime es, por lo tanto, el contraste de la infinitud, lo irrepresentable desde lo finito. Esta estimación, no obstante, no se da por medio de conceptos numéricos, sino es una mera intuición (*ibid.*, p. 328). La imaginación anhela progresar hasta el infinito; la razón, por su parte, tiene la pretensión de totalidad. De esta inadecuabilidad surge el sentimiento de una capacidad suprasensible en el ser humano, lo sublime.

En el caso de lo dinámicamente sublime, nos encontramos con el mismo contraste entre finitud e infinitud. Ante el poder de la naturaleza como amenaza, encontramos nuestra propia limitación (física), pero al mismo tiempo, encontramos en nuestra capacidad racional otro patrón de medida no sensible, “una capacidad de resistencia de un tipo muy diferente que nos da valor para poder medirnos con la aparente omnipotencia de la naturaleza” (§ 28, p. 348). Este nuevo patrón tiene bajo sí esa misma infinitud como unidad: todo en la naturaleza es pequeño frente a la superioridad que hemos encontrado en nuestro ánimo; eso –arguye Kant– es sublime. De esta forma, en un juicio estético, el poder de la naturaleza no tiene fuerza sobre nosotros, aparece conforme a un fin placentero. Lo sublime no es la naturaleza, sino la facultad humana de enfrentar la inconmensurabilidad y poder de la naturaleza.

113 Richter, p. 99.

114 *Ibid.*, p. 94.

“abandona la inteligencia para prosternarse piadosamente ante la idea”.¹¹⁵

Asimismo, el carácter ideal de la teoría de Richter se encuentra en sus consideraciones sobre la objetividad y subjetividad. El autor alemán señala que “lo romántico cómico es, en oposición con la objetividad clásica, el rey de la objetividad”.¹¹⁶ Por medio del humor se destruye el contraste entre los principios subjetivo y objetivo. El ser humano parte de la subjetividad con el objeto de apoderarse de lo infinito. La lógica del argumento es el siguiente: como no puedo poner el principio de objetividad fuera de mí, lo coloco en mí mismo, es decir lo sustituyo con un principio subjetivo. El yo, entonces, se encuentra dividido en dos factores: uno finito y otro infinito; lo cómico resulta en que esta escisión es racionalmente imposible. Estas nociones informan el humorismo clariniano. Para Alas, Richter representa “el mejor de los humoristas”; el humorismo es “su principal título de gloria”.¹¹⁷ No es de sorprender que en ciertas narraciones adopte algunos de estos preceptos para retratar la finitud anhelante de infinito.

Ahora bien, la influencia de Richter no se limita, de manera alguna, al humor. Alas considera que Jean Paul es no sólo un idealista genuino, sino, ante todo, un optimista, ya que ve la armonía de las cosas y contempla la realidad de manera realzada, lo chico y lo grande, lo tangible y lo etéreo.¹¹⁸ En Richter existen relaciones ocultas entre ideas y objetos, entre lo ideal y lo real.¹¹⁹ Esta concordancia crea un simbolismo enigmático que se encuentra, sobre todo, en

115 *Ibid.*, p. 100. Esta *idea* no puede ser otra que las ideas de la razón de Kant, es decir, una representación pura –no empírica– incondicionada, fundamento último de los fenómenos.

116 *Ibid.*, pp. 100-101.

117 «Un lunático», en *Solos de Clarín*; *OC*, IV, v. 1, p. 385 y «Del Naturalismo», *La Diana*, 1 de mayo de 1882; *OC*, VI, p. 976; respectivamente.

118 «Pequeños poemas (Campoamor)»; *OC*, IV, v. 1, p. 311.

119 *Ibid.*, p. 312. Esta cualidad también la encuentra en Campoamor. Es muy sugerente que en los artículos en que analiza las obras del poeta asturiano, Alas use como referencia a Richter. Establece de manera recurrente un paralelismo entre ambos autores. En su artículo «Las *Humoradas* (Campoamor)» de 1885, Alas sentencia: Jean Paul es el “abuelo de

la naturaleza. Jean Paul en su *Estética* establece que existe un lenguaje en el mundo material que trasciende nuestro entendimiento, un mensaje misterioso e indescifrable en la naturaleza. Laureano Bonet señala que existen paralelismos evidentes entre la *Introducción a la Estética* de Richter y el artículo clariniano «*El tren directo*, novela de D. José Ortega Munilla» (1880).¹²⁰ El punto de contacto es precisamente el *Naturgeist*. En el artículo, escrito de juventud, Alas señala al respecto: “También se puede leer entre líneas en la Naturaleza; hay en ella signos que son de interpretación más difícil que todos los jeroglíficos de Egipto”.¹²¹

Bonet sostiene que el gran aserto del texto es declarar que existen regiones nebulosas en las que el arte se impone decididamente a la ciencia.¹²² Estas consideraciones tempranas tendrán mayor elocuencia en la etapa de re-intensificación idealista; el arte, argumentará Alas, provee un conocimiento intuitivo de la realidad que la ciencia no puede brindar. Este otro conocimiento no es otra cosa que la *idealidad* situada más allá del mundo material. Este aspecto enigmático de la realidad se sintetiza en el *clair de lune* de Richter.¹²³ El rayo de luna simboliza las “misteriosas perspectivas ideales”, las cuales están más allá del principio de razón.¹²⁴ De acuerdo con Jean Paul, el *clair de lune* es la fuente de la poesía romántica, la cual

Campoamor”(OC, IV, v.1, p. 811).

120 Bonet (1987), p. 960.

121 «El tren directo (Munilla)», en *Solos de Clarín*; OC, IV, v. 1, p. 337.

122 Bonet, pp. 978-979. El crítico argumenta que más adelante, Alas traiciona su texto de 1880, una vez que anuncia los excesos del simbolismo, alucinaciones que considera enfermizas.

123 En el Programa IV de la *Introducción a la Estética*, «Sobre la poesía romántica», Richter dice: “un rayo de luna es a un mismo tiempo una figura y un ejemplo romántico” (p. 79). Las referencias a este pasaje de Jean Paul son muy recurrentes en la obra periodística de Alas. Para el autor español, Richter es una autoridad en lo concerniente al verdadero espíritu romántico. Las constantes citas son, asimismo, un homenaje al romántico alemán, al igual que la séptima entrega de *Folletos Literarios*, *Museum (Mi revista)* publicado en 1880. El título mismo del opúsculo, explica Alas, es en honor de Jean Paul: “en ello no hay ni intención de despojo, ni ridículas pretensiones de medirme con el maestro, sino sencillamente un homenaje a Richter” (OC, IV, v. 2, pp. [1435]-1436). Diez años antes, Alas habla del empeño del autor alemán por guardar y preservar objetos, tal como en un museo: “afanoso [guardaba] en un arca clavos, tapones de corcho, botones, etcétera, porque decía que nada de cuanto rodea al hombre, o es obra de sus manos e ingenio, merece desprecio ni olvido” («El tren directo (Munilla)»; OC, IV, v. 1, pp. 337-338).

124 *Museum (Mi revista)*; OC, IV, v. 2, p. 1464. Esta última entrega de *Folletos Literarios* está dividida en tres apartados y una lista de libros recibidos. El primero es una justificación de la nueva orientación que tendría este proyecto

es un nuevo tipo de profecía que anuncia un porvenir demasiado grande para la capacidad de aprehensión del ser humano. El principio de esta poesía romántica es “el sentimiento de inmensidad y casi de impotencia que experimenta el espíritu humano cuando se ve, silencioso, en medio del torbellino enloquecedor del universo”.¹²⁵ Alas destaca que “para Juan Pablo el *claire [sic] de lune* eran esos horizontes que caen al otro lado de la vida material”.¹²⁶ Esta poesía se distingue por su melancolía: la realidad última y enigmática sólo se puede captar por medio de un atisbo; el carácter inconmensurable e indeterminable de este misterio rebasa al ser humano, el cual, no obstante, se deja arrastrar por esta verdad.

La huella del pensamiento richteano en Alas se re-intensifica durante la década de 1890; ante el nuevo horizonte cultural, caracterizado por su idealismo y espiritualidad, el autor reivindica la idealidad que trasciende el mundo material como una forma legítima y necesaria de conocimiento. Durante esta misma época ocurre un hecho de gran importancia en su vida intelectual: el descubrimiento de Thomas Carlyle. Alas comparte con el escocés una profunda admiración por Richter; Carlyle no sólo defendía las teorías de Jean Paul, que Hippolyte Taine censuraba y calificaba como extravagancias, sino que además se fascinaba por ellas.¹²⁷ Lo que Alas ve en Carlyle es un idealismo optimista; el fundamento de esta consideración es que este último cree “en la gran trascendencia misteriosa de la realidad”.¹²⁸ Carlyle es una fuente de la

periodístico, el cual ya no continuó. El segundo y tercero están dedicados a *La Poética* de Campoamor y a las obras más recientes de Emilia Pardo Bazán, respectivamente. A propósito de la autora gallega, Alas menciona que ésta “tiene la facilidad, la transparencia, la *plasticidad* del orador de raza, y con todo esto la falta de *más allá*, de *claire [sic] de lune* psicológico” (*idem*).

125 Richter, p. 87.

126 «Las *Humoradas* de Campoamor», en *Nueva campaña (1885-1886)*, Madrid: Fernando Fé, 1887; *OC*, IV, v. 1, p. 811.

127 No es de sorprender que Alas, por este motivo, llame a Carlyle “el inglés-alemán” (aunque en realidad era escocés), tal como Renan es el “francés-alemán” y Menéndez Pelayo acaso acabe como un “español-alemán” («Revista Literaria. Resumen. *Historia de las ideas estéticas en España...*», en *Ensayos y Revistas (1888-1892)*, Madrid: Fernández Lasanta, 1892; *OC*, IV, v. 2, p. 1719.

128 «*La Débâcle*», *Los Lunes de El Imparcial*, 18 de julio de 1892; *OC*, VIII, p. 383.

concepción clariniana de la realidad misteriosa. En 1893, declara al respecto: “las más hermosas y más profundas páginas que Carlyle consagró a hacernos ver que el misterio de la realidad, lo más hondo, lo más importante, lo más bello y grande está más allá de nuestras explicaciones científicas”.¹²⁹ En *Los Héroes* se enfatiza dicha noción: “This world, after all our science and sciences, is a miracle; wonderful, inscrutable, *magical* and more, to whosoever will *think of it*”.¹³⁰

Alas, siguiendo a Carlyle, considera que la realidad debe ser tomada en serio, lo que “lleva al genio necesariamente a la metafísica”; por lo tanto, “no hay espíritu grande que no sea *metafísico*”.¹³¹ El autor de *Los Héroes* es a su juicio “el mayor idealista inglés”, la voz de esperanza que surge del pueblo práctico y utilitario por excelencia, como él mismo califica a la Gran Bretaña.¹³² Su veneración por Carlyle, no obstante, no carece de reservas. Por ejemplo, lamenta el espíritu puritano del autor que limita sus horizontes.¹³³ Lissorgues señala que gracias a la lectura de *Los Héroes*, Alas articula su castelarismo. Tal parece, sugiere el crítico francés, como si en la obra “encontrara la justificación –y tal vez la explicación– de su culto a Castelar”.¹³⁴ En la Introducción que escribió para la traducción española de *Los Héroes*, Alas confiesa lo revelador que fue la lectura, que en su propio ánimo había “causas anteriores” que lo predisponían a la tesis ahí defendida; era, en breve, un seguidor de Carlyle *avant la lettre*.

129 «Lecturas. *Toda la lira*, obra inédita de Víctor Hugo. *El doctor Pascal*, por Zola», *La Ilustración Ibérica*, 25 de noviembre de 1893; *OC*, VIII, p. 596.

130 Carlyle, p. 8.

131 «Revista Literaria. El discurso de Echegaray. El discurso de Castelar», *Los Lunes de El Imparcial*, 10 de septiembre de 1894; *OC*, VIII, p. 803.

132 «Revista Literaria. *Nazarín*, novela de Pérez Galdós», *Los Lunes de El Imparcial*, 5 de agosto de 1895; *OC*, IX, p. 285.

133 Carlyle, afirma Alas, “no es en el fondo más que un puritano filósofo y poeta, atento muy seriamente a *salvarse*, es decir, a guiar la conducta y la creencia de modo que el alma, contenta de sí misma, pueda mirar sin temor, cara a cara, el misterioso poder divino, realidad suprema. Si algo *limita* los horizontes del sublime soñador de *Los héroes*, es este espíritu puritano, de preocupación personal e interesada en lo religioso” (*idem*). Carlyle fue educado en el calvinismo, de ahí el epíteto “puritano”.

134 Lissorgues (1980-1981), p. 61.

Es evidente que sigue la tesis ahí defendida, la cual establece que el progreso de la humanidad se debe, sobre todo, a la acción de los grandes hombres, quienes ejercen sobre el resto una acción cultural y espiritual; que encarnan valores e ideales que producen cambios profundos en la historia.¹³⁵ La importancia de *Los Héroes*, sin embargo, no se restringe, de manera alguna, a la figura de Castelar y el castelarismo clariniano.¹³⁶ El héroe también puede ser un poeta y un hombre de letras. El vate es alguien en sintonía con el universo, un tipo de profeta, ya que participa del secreto de la realidad.¹³⁷ El héroe-poeta es la voz de un mundo en disolución.¹³⁸ Hay formas heroicas que pertenecen a tiempos antiguos y no pueden aparecer más en este mundo, como los héroes-dioses, los héroes-profetas y los héroes-poetas. El hombre de letras es el héroe de la modernidad. Carlyle enfatiza al respecto: “this same Man-of-Letters Hero must be regarded as our most important modern person”.¹³⁹ Este héroe vive en la esfera interior de las cosas, en lo verdadero, divino y eterno, en lo no observable para la mayoría, debajo de lo temporal y trivial.¹⁴⁰ El hombre de letras está capacitado para desentrañar la esencia que subyace a todo, la idea divina del mundo: “the Man of Letters is sent hither specially that he may discern for himself, and make manifest to us, this same Divine Idea”.¹⁴¹

135 *Héroes* es una colección de seis conferencias que Carlyle ofreció en Londres entre el 5 y 22 de mayo de 1840. En cada una, el autor analiza seis tipos de héroes: 1) el héroe como divinidad (Odín, el paganismo y la mitología escandinava); 2) el héroe como profeta (Mahoma y el Islam); 3) el héroe como poeta (Dante y Shakespeare); 4) el héroe como sacerdote (Lutero, la reforma, Knox y el puritanismo); 5) el héroe como hombre de letras (Johnson, Rousseau, Burns); y 6) el héroe como Rey (Cromwell; Napoleón y la revolución moderna).

136 Alas declara que la filosofía de su castelarismo está expuesta en su Introducción a *Los Héroes* (OC, IX, p. 515). Si bien el autor ve en el político y escritor español un héroe en la concepción de Carlyle, no cree que esta figura de la aristocracia intelectual, o bien cualquier otra, deba dominar. En este punto, difiere del autor escocés. Clarín, informa Lissorgues, no comparte la idea de Carlyle, Bourget y Renan que la élite debe dominar. Considera, en cambio, que el ser humano excepcional debe enseñar y guiar a los demás para que progresen (Lissorgues (1996), p. 128).

137 Carlyle, p. 81.

138 Dante en el caso del cristianismo medieval y Shakespeare en el del mundo de los caballeros (*ibid.*, p. 101).

139 *Ibid.*, p. 155.

140 *Idem.*

141 *Ibid.*, p. 156.

Estas consideraciones reafirman el convencimiento clariniano de la realidad misteriosa. No es de sorprender que Alas lamente la falta de *hombres excepcionales* en España, capaces de descifrar este lenguaje oculto. En su artículo «Del *Quijote*», reflexiona al respecto: “Verdaderamente familiarizado con él, yo no conozco a ningún grande hombre... Un día, en Covadonga, lugar sublime, pensé algo semejante: ¡Aquí no ha estado jamás ningún *grande hombre*, de esos de primera clase *verdadera*, de los que saben leer en la Naturaleza todo o casi todo su simbólico misterio”.¹⁴² Carlyle sostiene que el error más brutal es pensar que toda idea de Dios debe desaparecer de las concepciones que el hombre tiene del Universo.¹⁴³ El escepticismo que observaba en sus contemporáneos, herederos del sensualismo del siglo XVIII, es no sólo intelectual, sino moral, el cual se ha convertido en una enfermedad del alma.¹⁴⁴ Ante este escenario, la literatura adquiere un valor trascendental; ésta se convierte en un *cuarto estado*, mucho más importante que todos los demás. Los hombres de letras son un nuevo parlamento y la nueva Iglesia, verdadera, operante y efectiva de un país moderno. Lo anterior se justifica por la función que estos héroes y la literatura tienen en el pensamiento de Carlyle: revelan el secreto del universo.¹⁴⁵

Estas consideraciones repercutirán considerablemente en el pensamiento estético de Alas de los años noventa, sobre todo en sus ideas relativas a la literatura como vehículo de una intuición metafísica, una postración ante el misterio de la realidad, un tipo de religiosidad. Carlyle es uno de los pilares de la re-intensificación idealista y espiritual clariniana. Esta etapa, asimismo, se caracteriza por la reivindicación de la figura de Jesús, el más grande de los

142 «Del *Quijote*. Notas sueltas», en *Siglo pasado*, Madrid: Antonio R. López, 1901; OC, IV, v. 2, p. 1980.

143 Carlyle, p. 173.

144 *Ibid.*, p. 174.

145 *Ibid.*, pp. 162-163.

héroes, según Carlyle.¹⁴⁶ Alas, escindido entre una lectura humana de Cristo y el dogma cristiano, opta por la visión del autor escocés: Jesús es “una misteriosa y singular exaltación de la conciencia humana a la comunicación con lo ideal, algo *único* en la historia, y, como dice Carlyle, «la voz más alta que fue oída jamás en la tierra» ¡Carlyle!”.¹⁴⁷ Esta valoración, ahora bien, también tiene como fuente a Ernest Renan, a quien Alas consideraba “uno de los hombres que más han influido en mi alma”.¹⁴⁸ Para el bretón, Jesús está “a la cabeza de aquella gran familia de auténticos hijos de Dios”, es decir, aquellos que “sentían lo divino en sí mismos”.¹⁴⁹ El análisis de la figura de Jesús por parte de Renan destaca el carácter humano y prescinde del divino; no obstante, no cesa de ponderar el profundo idealismo de la doctrina de Cristo. Las enseñanzas de Jesús son “la idea más revolucionaria que haya salido nunca del cerebro humano”; esta *idea* se caracteriza por su “perfecto idealismo”.¹⁵⁰ El Nazareno “es un idealista consumado para quien la materia es tan sólo la manifestación de la idea y lo real, la expresión viviente de lo que no se ve”.¹⁵¹ Alas sigue el juicio del historiador y filósofo francés que declara que Jesús es la figura más poética de la Historia. Este carácter se basa en el idealismo de Cristo: “Renan le decía a Pompeyo Dur, que si no hubieran existido Jesús y San Francisco no cabría mayor tristeza y desencanto para la causa de la idealidad en la tierra”.¹⁵²

146 “Hero-worship, heartfelt prostrate admiration, submission, burning, boundless, for a noblest godlike Form of Man,—is not that the germ of Christianity itself?” (p. 11). El Cristianismo, en esta línea de pensamiento, es el más grande ejemplo de adoración al héroe (p. 14).

147 «La novela novelesca», en *Ensayos y revistas (1888-1892)*; OC, IV, v. 2, pp. 1612-1613.

148 «Paul Verlaine. *Liturgias íntimas* (Conclusión)», *La Ilustración Española y Americana*, 8 de octubre de 1897; OC, IX, p. 1130.

149 Renan (1968), p. 110.

150 *Ibid.*, pp. 135-136.

151 *Ibid.*, p. 136.

152 «San Francisco de Asís», *El Globo*, 23 de enero de 1894; OC, VIII, p. 655.

Para Renan “nunca se ha sido menos sacerdote que lo fue Jesús, nunca más enemigo de las formas que ahogan la religión con el pretexto de protegerla”.¹⁵³ Alas sigue este juicio, a modo de autoridad, en su combate contra la Iglesia católica de España. En esta lógica, cuando una religión se vuelve nacional empieza a corromperse: “Renan supo como nadie, demostrar cuánto empequeñece la idealidad piadosa el concepto del *dios nacional*”.¹⁵⁴ Ahora bien, pese a que en el inicio de su carrera periodística, Alas considera a Renan como un filósofo mediano, a partir de los últimos años de la década de 1880, reevalúa las doctrinas filosóficas de éste.¹⁵⁵ El pensamiento dialogal del francés es un *dilettantismo* filosófico que quizá es el mismo que tenían Platón y Sócrates, arguye Alas.¹⁵⁶ Considera que este sistema responde a la crisis de la filosofía, a la escisión del pensamiento científico respecto al discurso filosófico y los excesos de los sistemas idealistas. Es notorio su aprecio en la madurez hacia el dialoguismo, cuyo carácter anti-exclusivista y anti-dogmático se caracteriza por la confrontación de ideas.¹⁵⁷ A este sistema lo denomina *dilettantismo*, pero este calificativo no es, de manera alguna, peyorativo. Al respecto declara: “Renan [pasa] por *dilettante* en filosofía, siendo su doctrina y su espíritu de tolerancia cosa muy superior a todos los *dilettantismos*, a todos los eclecticismos”.¹⁵⁸ Ser un

153 Renan (1968), p. 117.

154 «Revista Mínima», *La Publicidad*, 25 de febrero de 1900; *OC*, X, p. 641.

155 En el artículo «*Pot-Bouille*. Novela de Emilio Zola (Los Rougon-Macquart)», *El Día*, 2 de octubre de 1882, Alas llama a Renan “ilustre soñador (en cuanto filósofo)” debido a sus preceptos estéticos que establecen que el arte debe consagrarse a idealizar la vida y dejar de lado los accidentes de la miseria, por ser indignos del arte (*OC*, VII, p. 126). Un año más tarde, a propósito de la misma controversia, mantiene su juicio sobre Renan como filósofo, aunque expresa su valoración de la prosa del autor de *Vie de Jésus*; lo califica como “un gran escritor, que es un mediano filósofo” («Boileau», *Revista Ibérica*, 16 de abril de 1883; *OC*, VII, p. 358).

156 «Las *Humoradas* de Campoamor»; *OC*, VI, v. 1, p. 809.

157 Este sistema aparece en los ensayos dramatizados que comprenden *Dialogues et fragments philosophiques* (1876). En estas obras se confrontan ideas encarnadas en personajes, un conflicto en que cada noción presenta su propia verdad. Laureano Bonet señala que la forma dialogal “deslumbrará a nuestro crítico” y lo moverá a recrear esta forma literaria en el folleto *Apolo en Pafos* («Leopoldo Alas, crítico literario: una acción ética e ideológica», en Alas, *OC*, IV, v. 1, p. 47).

158 «*Los pazos de Ulloa*. Novela original, precedida de unos apuntes autobiográficos, por Emilia Pardo Bazán», en *Nueva campaña*; *OC*, IV, v. 1 p. 827.

dilettante, no implica ser un espíritu de segundo orden, sino un pensador original y serio, que por medio de su teoría dialogada no resuelve las antítesis del pensamiento, ni las de la vida, sino que aprecia el valor positivo de cada idea.

El historiador y filósofo francés es “un gran talento consagrado a la ciencia, un gran artista de la palabra y un pensador que burla burlando, y entre antítesis y hasta paradojas, sabe penetrar en el alma y observar con original criterio *la misteriosa urdimbre de la vida*”.¹⁵⁹ Renan no es un sofista ya que no niega que la verdad existe, sino que niega que tal o cual sistema pueda tener una posesión exclusiva de ésta. El dialoguismo es, por lo tanto, la mejor manera de presentar las diversas fases de la verdad, una forma viable del discurso filosófico: “En el estado actual del espíritu humano, dice [Renan], la forma del diálogo es la única que puede convenir a la exposición de las ideas filosóficas”.¹⁶⁰

El siglo XIX, para el historiador y filósofo francés, representa una época de reflexión, la cual se caracteriza por un conocimiento antitético y controvertido.¹⁶¹ Alas aprecia el drama filosófico de Renan, ya que por medio del dialoguismo se expresa bien la lucha de doctrinas. No es de sorprender, por lo tanto, que se sienta atraído por esta filosofía de *guerrillas*.¹⁶² Este espíritu de controversia se aprecia en varias narraciones clarinianas, en las cuales el idealismo más genuino es puesto a prueba. El carácter contradictorio del dialoguismo como forma del discurso filosófico se amolda bien al pensamiento anti-dogmático de Alas, así como a sus propias escisiones ideológicas, a las desgarraduras causadas por el conflicto idealismo/realidad,

159 «Un drama de Renan. *Le Prêtre de Nemi* –Drame Philosophique»; *OC*, IV, v. 1, p. 895; cursivas mías.

160 *Ibid.*, p. 903.

161 Idea medular de *L'avenir de la science* (1890).

162 En «Cartas a Hamlet. Revista de ideas» Alas sentencia que una “filosofía... de guerrillas” es siempre preferible a un sistema dogmático “desde el punto de vista de la independencia personal” (*OC*, IV, v. 2, p. 2018).

la antinomia metafísica/ciencia. El dialoguismo no ofrece una síntesis al estilo hegeliano, sino que pondera la *verdad* de cada idea. Lo ideal tiene su propia legitimidad, equitativamente proporcional a lo material.

Alas sostiene que Renan es el idealista por excelencia.¹⁶³ Este idealismo se caracteriza por dejar ver “la profundidad del misterio, pero también el abismo, igualmente infinito, de la idealidad sentimental y *estética*, en el sentido restringido de esta última palabra”.¹⁶⁴ Es un idealismo, en breve, que triunfa incluso en la derrota. El análisis clariniano de *Le Prêtre de Nemi* de Renan (1885) explica cabalmente la paradoja del enunciado anterior y provee, asimismo, una herramienta hermenéutica de primer orden para comprender la función discursiva del *leitmotiv* clariniano del idealismo destruido por la realidad. En la obra, de acuerdo con Alas, se manifiesta la teoría idealista de Renan, la cual se despliega por medio del personaje Nemi, sacerdote romano. El tema del drama filosófico es el bien derrotado, que se representa como una “abnegación sublime”.¹⁶⁵ La obra tiene como trasfondo un pesimismo que consume la idealidad y, sin embargo, esta última renace.

En el análisis clariniano, la tesis central del drama filosófico es demostrar que “el bien nace, el mal lo abrumba, lo ahoga, como una vegetación tropical, que por todas partes lo acomete, y se alimenta de sus jugos, y trepa sobre él y lo oculta. Pero el bien renace, y aunque

163 Ahora bien, esta admiración es matizada. Alas señala que el positivismo, al igual que en el caso de Zola, le causó graves daños a Renan. Estos estragos positivistas también los observa en Salmerón y González Serrano en el contexto español («Palique», *Madrid Cómico*, 12 de febrero de 1898; *OC*, X, p. 97). Asimismo, declara que “el tiempo en que vivió y pensó llamó particularmente *ciencia* a un aspecto exclusivo del pensamiento y del análisis, y por esto, a pesar de una superioridad innegable como genio, Renan, en ciertas partes de su *obra*, no fue bastante fuerte para librarse de los moldes que las preocupaciones metódicas de su generación le impusieron” («*El doctor Pascal*, por Zola (Conclusión)», 30 de diciembre de 1893; *OC*, VIII, pp. 625-626).

164 «El retrato de Renan» en *Palique*, Madrid: Victoriano Suárez, 1894; *OC*, IV, v. 2, p. 1845. La religiosidad del autor francés, arguye Alas, consiste en una “postración ante el misterio sagrado y poético” («Renan», en *Siglo pasado*; *OC*, IV, v. 2, p. 1973).

165 «Un drama de Renan. *Le Prêtre de Nemi*.—Drame Philosophique», en *Nueva campaña*; *OC*, IV, v. 1, p. 904.

vuelve a ser ahogado, aún redivive y éste es el consuelo”.¹⁶⁶ La obra es, por lo tanto, una celebración del idealismo, el cual se convierte en algo sublime: pese a la desesperación, es imperativo seguir adelante; este empeño ante la adversidad “es poco lógico, tal vez, mas por lo mismo es sublime”.¹⁶⁷ Alas advierte la esperanza en medio de la tristeza, lo poético en el dolor. En *Le Prêtre de Nemi* hay “un idealismo profundo, serio, sincero, al cual se le debe el encanto que, a pesar del dolor, causa toda esta poesía sencilla, escultural, clásica”.¹⁶⁸ Como se verá más adelante, estas nociones se pueden apreciar en varias narraciones del autor e informan un aspecto medular de su credo estético.

Alas observa en Renan un pesimismo matizado: “ni cierra los ojos a las tristezas misteriosas de la vida, ni apaga los gritos del alma cuando una brisa de amor o de desesperanza hace vibrar sus cuerdas, pues el alma sincera y noble y franca siempre tiene algo de *lira*”.¹⁶⁹ Algunos pasajes de la obra del historiador francés muestran la miseria y el dolor humano de tal forma que podrían adscribirse a la novela naturalista y la novelesca.¹⁷⁰ Alas observa en esta expresión del sufrimiento cierto carácter poético e ideal. Ahora bien, sus consideraciones con respecto al dolor como materia estética son tempranas. En su artículo «El libre examen y nuestra literatura del presente» (1881) reflexiona sobre las dolencias de Campoamor y el efecto

166 *Ibid.*, pp. 904-905.

167 *Ibid.*, p. 909. Lo sublime, a partir de Edmund Burke, es un concepto que tiene un aspecto negativo, que lo distingue de las teorías de sus predecesores del siglo XVIII (Shaw, p. 53). En *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Burke enfatiza que el sentimiento de lo sublime opera como una estupefacción. El terror es, en efecto, el principio de lo sublime; sin embargo este terror no representa un peligro o amenaza para el espectador. Kant, por su parte, sostiene que aunque el juicio estético de lo sublime se encuentra en una representación de la naturaleza, un sujeto mortal también puede ser sublime. El valor ante el peligro y la adversidad es sublime: “Un ser humano que no se asusta, que no se atemoriza y que, por lo tanto, no retrocede ante el peligro, pero al mismo tiempo, con plena conciencia, se pone enérgicamente manos a la obra. Incluso en los estadios más civilizados sigue vigente esta superior consideración del guerrero” (Kant, § 28 p. 349).

168 «Un drama de Renan. *Le Prêtre de Nemi*. –Drame Philosophique»; *OC*, IV, v. 1, p. 910.

169 «La novela novelesca», en *Ensayos y revistas*; *OC*, IV, v. 2, p. 1614.

170 Por ejemplo, la Antioquía corrompida, Roma en 69 d.C. o la destrucción de Jerusalén (*ibid.*, p. 1607).

que éstas producen: “Muchas doloras de Campoamor parecen inspiradas en los escritos del pesimista Schopenhauer; el dejo de toda su poesía es una desesperación sublime, que ya sólo se goza en el encanto de la hermosura del dolor poético”.¹⁷¹ La referencia al filósofo alemán es de suma importancia para comprender la función discursiva del sufrimiento en la narrativa del autor.

Críticos connotados de la obra clariniana señalan la importancia del pensamiento del filósofo alemán sobre Alas.¹⁷² Efectivamente, las referencias al pensamiento de Schopenhauer son tempranas, por lo que es probable que *El mundo como voluntad y representación* fuera una lectura juvenil. No obstante, el verdadero interés por el filósofo alemán ocurre en la madurez, a partir de los últimos años de la década de 1880 en adelante. Si bien, las referencias al pensamiento schopenhaueriano son recurrentes en su obra periodística, es preciso señalar que Alas no analiza con profundidad la doctrina y el sistema del alemán; lo usa, en cambio como autoridad en sus juicios. En particular, cita, parafrasea o hace referencia al filósofo en cinco situaciones: 1) Para hablar de la muerte; 2) Teoría musical; 3) La filosofía debe estudiarse en las obras de los filósofos, no en las Historias de la Filosofía; 4) Censura de las medianías literarias; 5) Reprender a los revisteros, periodistas y autores que citan, e incluso polemizan con Schopenhauer, sin haberlo leído.

En 1887, en carta a Galdós, Alas declara que está leyendo por segunda vez y con vivo interés la obra capital de Schopenhauer. A partir de entonces, las citas se multiplican, lo que revela la estimación hacia el filósofo, cuyo influjo trasluce en muchas de sus narraciones. Las

171 «El libre examen y nuestra literatura del presente»; *OC*, IV, v. 1, p. 164.

172 Sobejano, Bonet, Oleza y Richmond.

primeras referencias a Schopenhauer son ambivalentes; aunque sí reconoce un gran talento en el pensador, se descalifican aspectos imprescindibles de su doctrina. En su artículo «La verdad suficiente» (1878), Alas lamenta la situación de la metafísica, la cual está en un proceso de decadencia y descrédito, incluso en la misma Alemania. A propósito del éxito de Schopenhauer, lastimeramente declara: “de todos los célebres metafísicos alemanes, Schopenhauer es hoy el más popular y celebrado y ¿cuál es el ideal de este gran metafísico? La negación más absoluta, porque es la negación voluntaria”, es decir la aspiración al aniquilamiento de la voluntad y del mundo.¹⁷³ El rechazo a esta conclusión de Schopenhauer responde a su postura filosófica. La realidad última no puede ser un simple querer universal sin fin alguno.

La consideración schopenhaueriana respecto al objetivo de la filosofía, “tiene que ser un testimonio *in abstracto* de la esencia del mundo entero, tanto del conjunto como de todas las partes”, es cercana a la concepción clariniana.¹⁷⁴ Sin embargo, a finales de los años setenta, Alas no puede observar en el sistema del filósofo alemán certezas o axiomas: “El pesimismo no puede ser un sistema científico; aunque Schopenhauer sea un genio, que sí lo es, su sistema de la voluntad y la representación no es científico”.¹⁷⁵ La Voluntad para Schopenhauer tiene características plenamente metafísicas: es el noúmeno kantiano; es una cosa en sí, diferente de su fenómeno y plenamente libre y ajena de todas sus formas, las cuales sólo conciernen a su objetivación.¹⁷⁶ La Voluntad es “como aquello que mora fuera del tiempo y espacio, ajeno al *principio de individuación*”.¹⁷⁷ El objetivo de su sistema es, efectivamente, que el individuo se

173 «La verdad suficiente»; *OC*, V, p. 899.

174 Schopenhauer (2010), § 15, pp. 229-230. Alas sigue a sus maestros krausistas y considera que la metafísica es el conocimiento sintético del universo; el primer principio irrefutable que sirve de punto de apoyo a toda construcción científica.

175 «Libros y libracos. *Estudios Filosóficos y políticos* por Gumersindo Azcárate»; *OC*, V, p. 917.

176 Schopenhauer (2010), § 23, p. 270.

177 *Ibid.*, p. 271.

percate de que en el mundo fenoménico sólo hay una manifestación inmediata de la libertad: que la voluntad se niegue a sí misma dejando de querer. La libertad de la voluntad es un *no querer*. La postura intelectual de Alas con respecto a la filosofía explica el rechazo al sistema; para él la metafísica es una teosofía racionalista. No obstante, a partir de 1887, se acercará a Schopenhauer y recibirá una considerable influencia.

Alas jamás dejó de observar, y hasta cierto grado lamentar, el pesimismo schopenhaueriano. La introducción a «Sátura» lo demuestra de manera fehaciente.¹⁷⁸ Asimismo, nunca revaluó este aspecto de la filosofía del alemán. A finales de la década de 1890, sentencia al respecto: “Schopenhauer debe su popularidad relativa, no a lo que tal vez haya de fuerte y profundo en su sistema, sino a sus célebres *salidas* pesimistas”.¹⁷⁹ ¿En qué consiste, entonces, lo *fuerte y profundo* de la filosofía de Schopenhauer? ¿Qué encontró Alas, el idealista, en el sistema de un ateo, que expone un pesimismo radical y una ontología del ser humano como una voluntad hambrienta que se consume a sí misma? Dolor e idealidad. En «Cavilaciones» (1880), conjunto de aforismos que expresan ideas medulares de su juventud, Alas enuncia la necesidad imperiosa de una filosofía que trate la teoría del dolor. Más adelante, en el mismo artículo, señala: “Los filósofos pesimistas suelen equivocarse en su sistema y en las consecuencias que deducen de los datos recogidos; *pero los datos casi siempre son ciertos*. Esto es lo más triste del pesimismo”.¹⁸⁰

178 En este escrito, Alas polemiza con Emilia Pardo Bazán quien escribió un artículo poco favorable sobre *La fe* de Armando Palacio (*Nuevo Teatro Crítico*, n. 13, enero de 1892). El tono del autor asturiano es corrosivo contra la escritora gallega; le recrimina la ligereza con la que analiza la lectura de Palacio del *Mundo como voluntad y representación*. Con ironía punzante argumenta que quien entendió a *turbamultas* a Schopenhauer fue Pardo Bazán (*OC*, IV, v. 2, pp. 1832-1835).

179 «Cartas a Hamlet», en *Siglo pasado*; *OC*, IV, v. 2, p. 2017.

180 «Cavilaciones», en *Solos de Clarín*; *OC*, IV, v. 1, p. 177; mis cursivas.

Si bien Alas no encontró en Schopenhauer un aparato filosófico convincente en su totalidad, su teoría del sufrimiento humano sí tuvo una gran resonancia en su pensamiento. Los *datos* que aportan las obras del filósofo alemán son una intuición de la condición humana que aparecen de manera recurrente en su narrativa. El dolor, dice Schopenhauer en *Dolores del mundo*, es el patrimonio de los seres humanos: “trabajo, sufrimiento, pena y pobreza, tal es sin duda, durante la vida entera, el lote de casi todos los hombres”.¹⁸¹ El mundo es una *colonia penitenciaria*; la felicidad no es más que una quimera, “sólo es real el sufrimiento”.¹⁸² En esta lógica, vivir es sufrir, ya que “desear es esencialmente sufrir, y como vivir es desear, toda vida es en esencia dolor”.¹⁸³ La felicidad es tan sólo un estado breve y transitorio, el ágil tránsito del perpetuo movimiento del deseo a la satisfacción y a un nuevo deseo; el tránsito lento es el sufrimiento.¹⁸⁴

Para Alas, el sistema de la voluntad y representación no fue una doctrina de salvación.¹⁸⁵ Sin embargo, esta filosofía se adecua a la pretensión intuicionista y trascendental por la que Alas aboga en la última década de su vida. La realidad trascendente no se puede aprehender por medio del principio de razón; éste sólo nos permite conocer relaciones (considera sólo el *dónde*, el *cuándo*, el *porqué* y el *para qué*). El verdadero conocimiento, dice Schopenhauer, consiste en desistir de esto y consagrar el “espíritu a la intuición, enfrascándose por entero en ella y dejando que la consciencia quede plenamente colmada por la serena contemplación del

181 Schopenhauer (1961), p. 311.

182 *Ibid.*, p. 317.

183 *Ibid.*, p. 329.

184 Schopenhauer (2010), § 29, p. 346.

185 Schopenhauer sostiene que el sufrimiento tiene un valor positivo; la dicha, uno negativo: “Todo lo que se opone a nuestra voluntad, todo lo que la traba y la resiste, es decir, todo lo que hay de desagradable y de doloroso, en el acto lo sentimos nosotros, y muy claramente” (Schopenhauer, 1961, pp. 309-310). Por medio de las resistencias a la voluntad (sufrimiento) nos percatamos de la voluntad, de ahí el carácter positivo del dolor, que nos conduce a un *no querer* y a reconocernos en la Voluntad. El sufrimiento en la filosofía de Schopenhauer es el medio para liberarnos del querer.

presente objeto natural, ya se trate de un paisaje, un árbol, una roca, un edificio o cualquier otra cosa”.¹⁸⁶ El arte, en esta línea de pensamiento, es un medio perfecto para construir un conocimiento intuitivo del mundo, independiente a toda relación: “El arte reproduce las ideas eternas capturadas a través de la contemplación pura, lo esencial y lo permanente de todos los fenómenos del mundo”.¹⁸⁷ Esta concepción del arte como conocimiento *puro* tiene una injerencia capital en las ideas estéticas de Alas a lo largo de la década de 1890, como se verá en el análisis de su narrativa breve.

La teoría sobre la música de Schopenhauer aparece en narraciones como «Las dos cajas» y «Cambio de luz»; lo anterior, además de las propias declaraciones del autor en su obra periodística, denota la adscripción clariniana a las nociones estéticas/musicales del filósofo. Por otra parte, las consideraciones schopenhauerianas sobre la literatura y la función del sufrimiento en ésta son imprescindibles para entender la estética del dolor de Alas. Para el filósofo alemán “la figura y la expresión humanas son el objeto más importante del arte figurativo, así como el obrar humano es el objeto más significativo de la poesía”.¹⁸⁸ El poeta es el espejo de la humanidad y el más elevado acto poético es la representación de la miseria de la vida. En *Parerga y Paralipómena*, Schopenhauer sentencia al respecto: “Es un hecho muy notorio y muy merecedor de atención que la finalidad de toda la alta poesía sea la representación del lado hórrido de la Naturaleza humana: el dolor inexpresable, los tormentos, de los hombres, el triunfo de la perversidad, la dominación irónica del azar, la irremediable caída del justo y del inocente”.¹⁸⁹

186 Schopenhauer (2010), § 34, p. 362.

187 *Ibid.*, § 34, p. 371.

188 *Ibid.*, § 41, p. 408.

189 Schopenhauer (1961), p. 393.

Alas crea una estética en consonancia con estas ideas. A partir de los años noventas, un foco temático de la narrativa clariniana es el sufrimiento; muestra la intuición de una humanidad doliente, huérfana, en búsqueda de un ideal (su aspiración y voluntad parcial) que la realidad destruye. Al igual que el filósofo alemán, considera que el arte es un medio para formar un tipo de conocimiento, puro y no causal, que devela el otro lado de la realidad material. El principio de este *dolor estético*, no obstante es opuesto al de Schopenhauer. Alas no aspira a una liberación del querer, sino que por medio de la intuición que el arte brinda, busca un nuevo camino a la piedad; la poesía se convierte en una vía alternativa para la religiosidad y la metafísica.

Yvan Lissorgues, el principal intérprete del pensamiento filosófico y religioso de Leopoldo Alas, califica al autor como un intelectual ecléctico. En efecto, sus ideas filosóficas no son unívocas. Por medio del estudio metódico de su obra periodística, el intérprete puede abstraer algunas de las principales fuentes que informan la filosofía clariniana. Este análisis arroja como conclusión capital que el pensamiento de Alas, además de ecléctico, es esencialmente idealista. El prosista español comparte con los krausistas la convicción de que el ser humano es epistemológicamente capaz de conocer lo divino. La filosofía, en esta línea de pensamiento, responde a la necesidad humana de síntesis; es el fundamento del conocer. No obstante, desconfía de los sistemas filosóficos idealistas que gozaron de crédito y popularidad durante el siglo XIX. Debido a la influencia del racionalismo científico decimonónico, su pensamiento filosófico no se limitó a las doctrinas cerradas del idealismo. Alas rechaza

sistemáticamente todo dogmatismo, ya sea idealista (metafísico) o materialista (cientificismo). El *ser* puede estudiarse de diferentes ángulos; la realidad no sólo se aprehende por medio del dato positivo, ni únicamente por medio de la deducción.

La ciencia, en el pensamiento clariniano, es un aspecto del *ser*, que los dogmatismos idealistas desatienden. Por otra parte, la ciencia moderna carece de *idealidad*, es decir el otro cariz que trasciende lo material. La desgarradura ideológica de Alas parte de esta escisión: la convicción de la necesidad de un pensamiento total que incorpore lo metafísico y lo positivo, un afán por armonizar la vieja antinomia ciencia/fe. Nos encontramos, entonces, con una personalidad intelectual que es tanto racional como profundamente religiosa. Este rasgo se observa no sólo en sus consideraciones filosóficas, sino en su poética y en sus ideas estéticas. La literatura de Alas bien puede ser un vehículo del espíritu racional, o bien puede ahondar en el misterio, la zona que Richter y Carlyle situaban más allá del principio de razón. En el conjunto de su obra, aboga tanto por el naturalismo/realismo, como por la *idealidad* misteriosa. Al igual que Renan, considera que el pensamiento moderno es antitético; lo ideal tiene un grado de verdad proporcional a lo material. Esta controversia, cercana al dialoguismo, es lo que subyace a la narrativa breve clariniana.

La obra literaria de Alas tiene como uno de sus ejes temáticos la desgarradura que causa el conflicto ideal/realidad; la modernidad del autor radica en expresar la escisión de Occidente, la pérdida de la certeza ontológica. Tanto el humor como el patetismo son los dos medios de los que se vale Alas para expresar esta crisis. En la derrota del anhelo idealista se puede observar el dolor causado por el cisma racionalista. Alas parece seguir a Schopenhauer en la consideración

de que la más alta tarea de la literatura es mostrar el sufrimiento humano. En efecto, su obra literaria muestra que el dolor es el *quid* existencia. La expresión de la miseria humana tiene una función patética el credo estético clariniano. Busca conmover al lector, comunicar un *dolor estético*. El principio heurístico de este propósito no se reduce, sin embargo, a una simple intuición de la humanidad doliente. Detrás de este patetismo se encuentra una intencionalidad de ahondar en el misterio que trasciende la realidad. Por medio de esta lucha de contrarios (ideal/ realidad), la literatura sirve como un vehículo metafísico.

CAPÍTULO II TENSIÓN IDEALISTA

I. LOS FILÓSOFOS IDEALISTAS CLARINIANOS

La narrativa breve de Leopoldo Alas presenta una actitud ambigua hacia el idealismo como anhelo de búsqueda. Las posturas van desde la caricatura brutal del falso idealista hasta una postura magnánima que dignifica el ansia por la certeza metafísica. La crítica ha centrado su atención en la censura por parte del autor al pseudoidealismo para explicar su sátira. Más allá de las motivaciones subyacentes a la ironía clariniana, es pertinente enfatizar que las actitudes plasmadas en sus cuentos ponen de manifiesto un punto medular de las concepciones religiosas y filosóficas del autor: la carencia de un sistema cerrado, el cual pudo brindarle una serie de convicciones axiomáticas. El idealismo clariniano se caracteriza por la incertidumbre, la duda anhelante, que se plasma en su obra literaria como una tensión idealista. El conflicto entre ideal y realidad material fue la fuente de una angustia metafísica que aparece en muchas narraciones como un conflicto no resuelto. El cuento «La mosca sabia» (1880) tiene como tema central la antinomia realidad/concepciones idealistas.¹ Efectivamente, en la narración se ridiculiza a un filósofo que presenta rasgos plenamente krausistas e idealistas; el personaje es el creador de un sistema total y cerrado que, literalmente, le impide matar a una mosca.

La sátira clariniana se aprecia cabalmente en la construcción del personaje. Durante meses éste busca la justificación analítica y, después, medita interminablemente “la sintética que hace falta para conocer el fundamento, el porqué” que justifique el asesinato de la mosca que desmiente categóricamente su convicción en la teoría cartesiana que considera a los animales como máquinas (OC, IV, v. 1, p. 221).² Aunque la alusión a la Analítica y Sintética

¹ Publicado en *Los Lunes de El Imparcial*, 8 de marzo de 1880. Recopilado en *Solos de Clarín*, 1881.

² Para facilitar la lectura, todas las referencias a los cuentos se insertarán entre paréntesis en el cuerpo del texto. A partir de ahora, sólo se remite la página. A menos de que se indique lo contrario, como en el caso de «La mosca sabia», todas las citas provienen de *Obras Completas* de Leopoldo Alas, III, *Narrativa breve*, ed. Carolyn Richmond, Oviedo:

denota la filiación krausiana del filósofo del cuento, éste de ninguna manera representa la opinión que Alas tenía de los krausistas españoles o de los filósofos idealistas alemanes en general.³ Sin embargo, el personaje sí responde a su desconfianza hacia los sistemas filosóficos cerrados que corrían el riesgo de convertirse en dogmas. Don Eufrasio Macrocéfalo, nombre que por sí mismo introduce el tono socarrón que tendrá el narrador, es un hombre cegado por su sistema. El personaje vive aferrado a un idealismo filosófico que está en franca pugna con la realidad; la mosca es la prueba viviente de que una de sus consideraciones doctrinarias es falsa. Mas este contacto con la realidad, el dato positivo, no elimina su creencia en la totalidad y veracidad de su filosofía.

Después de varios meses de convivir con la mosca parlante, el sabio aún cree que puede probar positivamente que los animales jamás hablarán. Al regresar de una reunión en la Academia, donde lo habían vencido demostrándole la falsedad de su argumento, el filósofo renueva su empeño por demostrar lo contrario; al respecto declara: “han demostrado que no hay razón para que el animal no llegue a hablar; pero afortunadamente no se fundan en ningún dato *positivo*, en ninguna experiencia. ¿Dónde está el animal que comenzó a hablar? ¿Cuál fue? Esto no lo dicen, no hay prueba plena; puedo, pues, contradecirlo. Escribiré una obra en diez tomos negando la posibilidad del hecho, desacreditaré la hipótesis” (pp. 230-231; cursivas

Ediciones Nobel, 2003.

3 Como ya se refirió, Alas defiende con vehemencia a los krausistas españoles a lo largo de su obra periodística. En cuanto a los filósofos alemanes postkantianos basta analizar la octava entrega de *Folletos literarios*, titulada *Un discurso* para determinar la alta estima que tenía por el pensamiento metafísico alemán. En el opúsculo Alas adopta una postura contraofensiva contra Raoul Frary, autor del libro *La cuestión du latin* (1885). Si bien, el tema del texto es una defensa apasionada de la *idealidad*, en especial aquella que proviene de la Antigüedad Clásica y su literatura, también se descalifica al autor francés por su juicio negativo respecto al Idealismo alemán. Alas señala que Frary, injustificada y erróneamente, “opina que Fichte, Schelling y Hegel con sus lucubraciones dialécticas no hicieron, en rigor, más que perder el tiempo”. Censura este desprecio por la metafísica, a sus ojos, la quintaesencia de la filosofía. Por lo tanto, el empeño de Frary “viene a ser como echar agua a los metafísicos, en la medida en que puede hacerlo un periodista de París sin mero ni mixto imperio” (*OC*, IV, v. 2, p. 1496; ambas citas).

mías). El idealismo como sistema filosófico es caricaturizado a tal extremo que Macrocéfalo niega la realidad positiva que tiene frente a sí mismo. Lo anterior revela la ya referida postura del autor con respecto al idealismo como dogma, el cual desatiende la realidad material.

Ahora bien, la atención discursiva se centra principalmente en la mosca; no obstante, el desarrollo del cuento es *vis-à-vis* el filósofo. Macrocéfalo bien puede entrar en la categoría planteada por Eduard Gramberg: el humorismo clariniano de desprecio. De acuerdo con el crítico, este humorismo es “expresado con la sátira más feroz que se conoce en la literatura española después de Quevedo”.⁴ El vehículo de este vilipendio es el cruel narrador que no cesa de ridiculizar al *docto* personaje. En la línea de pensamiento de Gramberg, el filósofo de la narración es un *tipo*, es decir una caricaturización de lo antivital.⁵ La mosca, efectivamente, presenta mayor importancia narrativa. El insecto también se caracteriza por un marcado idealismo, mas éste es, esencialmente, de tipo amoroso. Clarín, muy al estilo de Galdós, emplea una temática romántica con fines sarcásticos. La protagonista del cuento es introducida como un insecto raquíptico, “una mosca de muy triste aspecto, porque tenía las alas sucias caídas y algo rotas, el cuerpo muy delgado y de color... de ala de mosca; faltábale alguna de las extremidades, y parecía al andar sobre la pantalla baldada y canija” (p. 218). Este deplorable aspecto físico, sin embargo, no impide que la mosca más bella lea el amor en sus ojos y le proponga que sea su pareja: “porque el amor para mí [la mosca hembra] es el capricho, no sé amar, sólo sé agradecer que me amen” (p. 224).

4 Gramberg, p. 96.

5 Aunque Gramberg se enfoca en otros personajes clarinianos, se puede establecer un claro paralelismo entre Macrocéfalo y el protagonista de «Cuervo»; del primero bien se puede decir lo que el crítico dice del segundo: representa “la forma pura, concentrada de algún rasgo humano, pero amplificado de tal manera que ya no es humano” (p. 149).

La mosca sabia se considera idónea para el amor; el insecto revela esta convicción al narrador: “El sabio es el más capaz para amar a la mujer; pero la mujer es incapaz de estimar al sabio. Lo que digo de la mujer es también aplicable a las moscas” (*idem*). Mas no es su talento, su sapiencia y amplia cultura lo que atrae a la mosca hembra. Para ella es irrelevante que su admirador sea políglota, que lea sánscrito, chino y griego, que sea versado en ciencias exactas y naturales, que tenga un amplio conocimiento de la literatura y que se haya consagrado a la especulación filosófica; a la amada sólo le interesa la muda adoración de la mosca sabia, un *leitmotiv* muy estimado por Alas. Sin embargo, pese a la respuesta amorosa de la “Venus negra” y a su propia convicción de estar bien capacitada para el amor, la protagonista no tiene la fuerza suficiente para emprender el vuelo con su amada y cae a la boca de Macrocéfalo. En su primera y única salida al mundo exterior, fuera de la biblioteca/estudio de su amo y toda la ciencia ahí contenida, en su primer contacto con la vida y la realidad, la mosca tiene su primer desengaño: “Como el *joven enfermo* de Chénier, yo volví herida de amor a esta cárcel lúgubre, y sin más anhelo que ocultarme y saborear a solas aquella satisfacción que era imposible satisfacer” (p. 225).⁶ El temor a repetir el ridículo experimentado induce a la mosca a satisfacer su pasión amorosa por medio de idealizaciones y fantasías en las cuales el personaje asume el papel de un héroe legendario como Sigfrido.

La mosca, al igual que Macrocéfalo, vive aferrada a un idealismo. Mas éste no es un sistema filosófico capaz de dar cuenta total de la realidad, sino una ensoñación, un afán de

6 La referencia a «Le jeune malade» de André Chénier reafirma el carácter romántico del insecto. Si bien, Chénier es pre-romántico, su sensibilidad en este poema es muy cercana al tropo romántico del amor imposible; el joven agoniza de una fiebre causada por una amada desdeñosa. La mosca regresa a la biblioteca, si no con una enfermedad mortal, sí con deseos de muerte.

olvido, un escape de la prosaica realidad, un consuelo.⁷ La mosca, en su confesión al narrador, sintetiza bien su postura idealista: “Poetizar la vida con elementos puramente interiores, propios, éste es el único consuelo para las miserias del mundo; no es gran consuelo, pero es el único” (p. 227). Esta declaración, así como la referencia a sus fantasiosas aventuras le otorgan un aspecto plenamente quijotesco al personaje; no obstante, a diferencia de otros quijotismos de la literatura decimonónica española, la mosca sabia lo asume de manera consciente, lo que la hace más interesante discursivamente. Sabe que sus ensoñaciones son una idealización que tienen una correspondencia nula con el mundo. Éstas son un medio de evasión de la realidad que ha devastado su ideal. Inicialmente, la imagen que la mosca tiene de su amada, al igual que las teorías dogmáticas del sistema de Macrocéfalo, es idealizada; la narración es el recuento de la destrucción de dicha imagen.

La estrategia narrativa es presentar dos planos: Macrocéfalo y la mosca. Cada personaje tiene su propio idealismo, su propia manera de lidiar con la lucha entre ideal y realidad, así como su propia manera de concebir la filosofía y el conocimiento en general. Para el sabio, la filosofía es ante todo un fin en sí mismo; el sistema es un dogma que, de ser necesario, debe contradecir la realidad. Para la mosca, la filosofía es la fuente de su desencanto: “harto he pensado y sufrido con el *desengaño que engendra siempre la filosofía*; pasé mi juventud buscando afanosa la verdad, y ahora que lo mejor de la vida se acaba, busco afanosa cualquier mentira agradable que me sirva de Leteo para olvidar las verdades que sé” (p. 221; cursivas

⁷ Este tema es recurrente en la narrativa de Alas. La vida interior poetizada es un rasgo común en varios personajes clarinianos y la postura de los narradores es disconforme; bien puede ser alabada o ridiculizada. Ana Ozores de *La Regenta*, Bonifacio Reyes de *Su único hijo*, Doña Berta, Jorge Arial de «Cambio de luz», Glaubén de «Un grabado», los perros de «Quin» y «Kant, perro viejo», Ventura de «Las dos cajas», entre otros, son personajes que buscan en la vida interior, en la idealización y en la filosofía idealista un escape, un consuelo de una realidad adversa. Al respecto, es importante puntualizar que en el vocabulario del autor el término “romántico” muchas veces coincide con “idealista”, es decir “que propende a representarse las cosas de una manera ideal” (*DRAE*).

mías). Macrocéfalo está aferrado a un sistema que no atiende a la realidad; la mosca, por su parte, pese a su segundo desengaño, se aferra a la imagen idealizada que tiene de su amada. Al leer un tratado de entomología, la pasión y desenfreno terminan abruptamente cuando la mosca se percata de que su ideal, su amada, la “mosca de las alas de oro, de los metálicos cambiantes” era una mosca vomitoria: “Mesalina del cieno y de la peste”. La mosca defraudada enuncia de manera elocuente su desengaño: “¡Yo amaba a la mosca vampiro, a la mosca del *Vomitorium!* Yo había colocado en las regiones soñadas, en las regiones hiperbóreas su palacio de cristal, y en las Hespérides su jardín de recreo”. Mas este desencanto no elimina la pasión: “Pero lo más horroroso no fue el desengaño, sino que el desengaño no me trajo el olvido ni el desdén. Seguí amando ciega a la *mosca vomitoria*” (p. 229; todas las citas anteriores).

Pese al planteamiento burlesco, un profundo dolor subyace al cuento; el narrador socarrón no emplea un tono irónico para referir los sufrimientos de la mosca; de hecho, estos son referidos con cierta solemnidad, lo que los dignifica. La protagonista se aferra a su idealismo/consuelo mientras espera ansiosamente que Macrocéfalo llegue a su sintética y la mate. La protagonista, desde que comienza a hablar con el narrador, manifiesta reiteradamente que el origen de su desdicha es la falta de placer, insatisfacción causada por desamor. Las cuitas del insecto se reafirman discursivamente cuando éste señala que el *quid* de la existencia es el placer: “Medir la vida por el tiempo, ¡qué necedad! La vida no tiene otra medida que el placer, la pasión desenfrenada (p. 222). En ese sentido, la narración presenta otro paralelismo con Macrocéfalo. Del mismo modo que el sabio idealiza un sistema filosófico y la realidad contradice las teorías emanadas de éste, la mosca idealiza a su amada y la realidad niega la posibilidad de consumir su amor, así como le muestra que el objeto de sus deseos es una sucia

alimaña. Lo anterior bien se puede interpretar que lo que se condena no es la filosofía idealista, ni el amor *per se*, sino la idealización que pierde contacto con la realidad, ya sea como dogma o como ensoñación romántica. A diferencia del filósofo que sí tiene una querida, la mosca sólo puede vivir su pasión por medio de la fantasía y disfrutar de los excesos de su delirio amoroso de manera aislada. Cuando la mosca observa la ilustración de la mosca vomitoria en el tratado de entomología, su furor amoroso, e incluso sexual, se apoderan ella. El episodio narra sutilmente una masturbación: “El amante que haya robado alguna vez un retrato de su amada desdeñosa, y que a solas *haya saciado en él su pasión comprimida*, adivinará los excesos a que me arrojé, perdida la razón, al ver en mi poder aquella imagen fiel, exactísima, de la mosca de oro” (p. 227; cursivas mías).⁸

La protagonista había declarado que la sabiduría y la satisfacción del placer amoroso son antinómicos. Sin embargo, pese a su sistema y dogmatismo idealista, Macrocéfalo tiene amoríos con Friné, cuyo nombre tiene una clara connotación sexual.⁹ El filósofo no idealiza a esta mujer; la considera una “hermosa bestia” que “habla como una cotorra”. Sus amoríos se revelan por medio de un monólogo del filósofo quien confiesa: “Friné habla como ama, sin saber lo que hace; aquello no es amar ni hablar. ¡Pero vaya que es hermosa!” (p. 231; las tres citas). Finalmente, Macrocéfalo será capaz de matar a una mosca, mas esto no se debe a que

8 Francisco García Sarriá señala que la procedencia de la mosca dorada es posiblemente zolesca. *Naná* se publicó como folletín en 1879 y un año después como libro. El crítico, no obstante, menciona que Alas deja de lado el planteamiento social de la novela; la forma, el contenido y los recursos humorísticos son plenamente clarinianos (p. 80, n. 160). La tesis de García Sarriá es que el conflicto entre religión y sexualidad informa la obra literaria de Alas; en ese sentido, apunta que en este cuento, “la caricatura feroz del sabio krausista es la reacción rabiosa de Clarín contra un idealismo krausista que le había ocultado la verdad «positiva» de lo que era el amor” (p. 80). Más que la sexualidad, el reproche clariniano al krausismo es que desatiende la realidad, es decir el mundo material.

9 Friné: literalmente “sapo”, apodo de la famosa cortesana griega Mnesarete (4º siglo a.c.). Musa y amante de Praxíteles. De acuerdo con Ateneo de Náucratis, Friné sirvió como modelo para la célebre estatua Afrodita de Cnido. (*Encyclopædia Britannica Online*, “Phryne”).

haya llegado a la Sintética. Cuando el sabio saca un retrato miniatura de su amada, la mosca escribe sobre éste “*Musca vomitoria*” lo que genera un ataque de cólera que culmina con el fatal manotazo.

«La mosca sabia» plantea un tema constante en la narrativa clariniana: la idealización trae desengaño; la filosofía que dogmáticamente prescinde de los datos del mundo real, es decir un sistema idealista *ad extremum*, fracasa. La muerte de la mosca es el producto de una situación tan cotidiana y real como una acceso de cólera. El filósofo que jamás pudo llegar a la Sintética, es decir una deducción a partir de la metafísica que justificara su derecho a matar a una mosca, finalmente lo hará por enojo. Lo ordinario de la vida triunfa sobre la filosofía. Este tipo de retrato del filósofo idealista/krausista será frecuente en los cuentos clarinianos, lo que evidencia su convicción de que los sistemas filosóficos no dan una explicación total del mundo y la realidad y, de hecho, pueden ser un obstáculo en la vida.¹⁰ Esta misma actitud se expresa en el cuento «Zurita», en el que un aprendiz de filósofo aferrado a nociones del sistema krausista

10 Los filósofos de las narraciones clarinianas son casi en su totalidad idealistas. La actitud discursiva bien puede ser satírica o bien, más compasiva. Pánfilo Saviaseca de «Doctor Angelicus» es también un sabio cegado por su sistema, el cual hace eco de la filosofía de Kant, Fichte y Leibniz. El personaje lee *La Crítica de la Razón Pura* y reflexiona sobre la posibilidad de los juicios sintéticos *a priori*. Sus cavilaciones lo hacen suponer que el yo y su percepción es esta clase de juicios, lo que lo emparenta con Fichte y su *yo que se plantea a sí mismo* como base del conocimiento. Pánfilo, asimismo, se esfuerza por crear una doctrina que erradique todo pesimismo y decreta la dignidad de la vida. Este optimismo filosófico lo lleva a no poder ver la infidelidad de su mujer. Otro sabio cornudo de la prosa de Alas es el Doctor Pértinax, del cuento homónimo, quien ha proveído a un hijo putativo, que él cree suyo. El personaje tiene tanto rasgos kantianos como schopenhauerianos. Para él la realidad es sólo apariencia; la vida una sucesión de deseos. La narración lleva al filósofo –en sueño o en visión divina– al cielo cristiano, lo que desmiente sus convicciones filosóficas, a las cuales da mayor veracidad que a la experiencia misma.

Critón de «El gallo de Sócrates» responde a la crítica de Alas hacia los filósofos de segunda mano. El personaje es un idealista satirizado, un seguidor dogmático de una filosofía ajena, la de Sócrates. A Critón, el gallo lo acusa de hacer “de la poética idealidad del sublime vidente una causa más del miedo, una tristeza más para el mundo, una superstición que se petrifica” (p. 735). Por otra parte, en la narrativa clariniana se encuentran los filósofos atormentados como Glauben de «Un grabado», cuya metafísica responde a una terrorífica aprensión. *Infra* p. 118, n. 106. Asimismo, Nicolás Serrano de «Superchería» es un filósofo de treinta años, solitario, afligido, enfermo y desengañado, que rinde culto a la razón. El personaje huye de manera sistemática “de toda clase de exaltaciones ideales, por miedo a sus efectos fisiológicos” (p. 354). La narración lo pone a prueba, en especial su racionalidad y su temor a lo ideal. En el mismo estilo está construido Narciso Arroyo de la narración inconclusa «Cuesta abajo», cuyas cuitas y angustias filosóficas permiten hacer un paralelismo con la evolución intelectual de Alas.

pierde contacto con la realidad, o más bien con lo que el mundo puede ofrecerle.¹¹

Aquiles Zurita, el protagonista del cuento, es el objeto de la ironía clariniana, a la cual subyace, no obstante, un patetismo sublimado. El narrador introduce al personaje, cuyo nombre de pila contrasta con lo poco heroico de su físico y personalidad, como un eterno estudiante, incapaz de triunfar en la vida, pese a sus habilidades para el estudio y su amplia cultura. El aprendiz de filósofo es un bachiller en artes, que ha cursado también las carreras de notariado y después filosofía y letras, versado en literatura clásica y con una amplia cultura humanística. Es un estudiante disciplinado y exitoso; la inscripción a sus cursos universitarios son solventados por su capacidad para el estudio: siempre gana la matrícula de honor. Asimismo, es cuidadoso con el dinero; vive de sus ahorros puestos a buen rédito, así como de los préstamos con interés que hace a sus condiscípulos. Sin embargo, es incapaz de saber cómo medrar con sus aptitudes y ascender socialmente. Zurita ha trabajado como ayo de niños mimados en Guadalajara, Oviedo y Valencia y “siempre seguía siendo criado con aires de pedagogo” (p. 248). Sus alumnos jamás aprendían las lecciones y eso no les presentaba obstáculo alguno en la vida. El narrador declara lo que Aquiles no podía reflexionar: “Al cabo supo todo lo que ignoraban los que medraron mucho más que él. Zurita les enseñaba... y ellos no aprendían; pero ellos subían y él no adelantaba un paso” (*idem*). Zurita tiene un amor desinteresado por el conocimiento.¹² Su aspiración a los veintisiete años no es medrar, sino ir a Madrid y estudiar el doctorado en filosofía y letras en la Universidad Central.

¹¹ Publicado en *Pipá* (1884).

¹² Asimismo, su afición a la literatura es desinteresada, característica esencial del juicio estético de acuerdo con Kant (*Crítica del discernimiento*, § 2). Para el filósofo alemán esta satisfacción desinteresada se experimenta cuando se da un “juego libre” entre la imaginación y el entendimiento. Alas emplea de manera recurrente el término “desinteresado”, pero no siempre en el sentido kantiano (relativo al placer estético). En varios artículos el autor señala que el conocimiento filosófico es esencialmente desinteresado. Este es uno de varios puntos en los que se puede establecer un paralelismo entre Alas y Aquiles Zurita.

El narrador refiere que desde sus años en Valencia, Aquiles admiraba a las *lumbreras* y *eminencias* de la universidad matritense, sin distinguir ideologías o corrientes: “en punto a *lumbreras* admiraba las de todos los partidos y escuelas, y lo mismo se pasmaba ante un discurso de Castelar que ante una lamentación de Aparisi” (p. 250).¹³ Mas su verdadera inclinación es a las doctrinas tradicionales, al espiritualismo más puro. Zurita sigue lo que él considera su verdadera vocación; se matricula en la universidad.¹⁴ Su contacto con las *eminencias*, no obstante, es corto. El cuento comienza con un episodio en el que una lumbrera, a quien Zurita admiraba desde su estancia en Valencia, lo ridiculiza por llamarse Aquiles. El estudiante idealiza a este hombre, “tal vez no había cinco españoles que hubieran hecho lo mismo. ¡Y ahora la eminencia, sin conocerle, se burlaba de él[!]” (p. 247).

La imagen ideal que el protagonista tiene del sabio se impone sobre el hombre que lo humilla: “era el señor catedrático: un gran ingenio, un *humorista*, que se reía de él muy a su gusto. Claro ¿a quién se le ocurre llamarse Aquiles y haber estudiado en Valencia” (p. 248;

13 Alas llegó a la capital española con una ambición muy semejante. En *Rafael Calvo y el Teatro español*, sexta entrega de *Folletos literarios*, Alas hace una evocación emotiva de sus ensueños de juventud, a propósito del reciente fallecimiento del afamado actor español. En el opúsculo declara que “por aquellos días llegó a la villa y corte de don Amadeo de Saboya un pobre estudiante licenciado en Derecho, que venía a hacerse *filósofo* y *literato* de oficio y a contemplar y admirar a todas las *lumbreras* de la ciencia, del arte y demás, que en su sentir pululaban en la capital de las Españas” (*OC*, IV, v. 2, p. 1407). En ese mismo sentido, en 1882, había declarado, en un tono festivo, que “a los diecinueve años vine a Madrid a estudiar Filosofía (así medré yo) y no se me ocurrió cosa mejor que hacerme krausista, pero no de los que hablan oscuro y apenas se lavan, no señor; krausista aseado, limpio e independiente” («Palique autobiográfico»; *OC*, VI, p. 899).

14 Lissorgues sigue a Adolfo Posada –testimonio directo– y señala que Alas siempre buscó separar lo auténtico de lo falso, opinión que comparte con Gonzalo Sobejano. En ese sentido, el crítico francés menciona que la ironía del cuento se debe a que el personaje carece de la capacidad para dedicarse a la filosofía y que su krausismo no es auténtico: “Zurita es un falso krausista en la medida en que se esfuerza por serlo y persiste en tal pretensión hasta lo burlesco, sin haber poseído nunca las cualidades que le hubieran permitido llegar a serlo” (Lissorgues, 1996, pp. 165-166). No obstante, esta atinada observación no es central en el desarrollo del cuento. Zurita nunca tuvo un contacto directo con los verdaderos krausistas, por lo que careció del sistema que lo conduciría a la certeza metafísica y ontológica que buscaba. Sin embargo, su aspiración, encontrar a Dios en su consciencia, es genuina y el carácter de ésta es plenamente krausista. La angustia del personaje está emparentada con la que el propio Alas, quien no aceptó el sistema krausista, mas sí sus aspiraciones metafísicas. La temática del cuento no es únicamente la caricatura de un falso krausista, sino la aspiración idealista confrontada con el mundo, la vida práctica, la realidad material.

cursivas mías).¹⁵ Al personaje, según refiere el narrador, todo lo deslumbra: “Así vivía Zurita deslumbrado por todo lo que quería deslumbrarle, admirándolo todo, creyendo en cuantas grandezas le anunciaban, viendo hombres superiores en cuantos metían ruido, admitiendo todo lo bueno que sus muchos profesores le habían dicho” (p. 246). El contacto con un pseudokrausista lo desvía de su aspiración académica. Zurita conoce a don Cipriano en la fonda de seis reales donde por economías se hospedaba. El supuesto filósofo es un *attaché* krausista, quien sólo lanza máximas y sentencias, sin profundizar en sus implicaciones, ni el sistema filosófico del que se deducen.¹⁶ La duda angustiosa del protagonista, causada por sus lecturas materialistas que negaban lo espiritual, es suplantada por las nociones de la inmanencia divina y la conciencia humana como fuente del conocimiento verdadero. Zurita se convierte en krausista, o más bien en un *attaché* del *attaché* krausista.

Obviamente Zurita no aprende el sistema krausiano, ni adquiere el sentido de emancipación intelectual que Alas aprendió en la cátedra de Giner. Su contacto con la escuela filosófica se limita a sus charlas nocturnas con don Cipriano y a asistir a una cátedra que impartía “un señor muy triste”, el cual declara que “para ser filósofo no se necesita tener

15 Mientras el insigne profesor lo ridiculiza, Zurita reflexiona: “¿No aseguraban algunos estéticos alemanes (¡los alemanes!, ¡qué gran cosa ser alemán!) que el humorismo es el grado más alto del ingenio? ¿Que cuando ya uno, de puro inteligente, no sirve para nada bueno, sirve todavía para reírse de los demás?” (p. 248). ¿Es la referencia a los estéticos alemanes –léase Richter– gratuita? ¿O, más bien, Alas nos proporciona la clave para leer la ironía de su cuento?

16 Las pocas referencias a la doctrina filosófica de Cipriano son plenamente krausistas. El *attaché* krausista le señala a su discípulo Zurita que la sabiduría no se encuentra en libros, “sino que *«aprendemos en la propia reflexión, ante nosotros mismos, todo lo que hay puesto en la conciencia para conocer en vista inmediata, no por saberlo, sino por serlo»*” (p. 252). Esto *que hay puesto en la conciencia* es la *idea* del sistema de Krause, la inmanencia divina en el ser humano. Por otro lado, don Cipriano descalifica a los maestros de Zurita ya que su especulación parte de una sintética: esos “pensadores meramente subjetivos, que comienzan la ciencia desde la abstracción imponiendo ideas particulares como si fueran evidentes” (p. 253). Baste recordar que para Krause y Sanz del Río, el principal logro del sistema krausiano era iniciar la especulación filosófica a partir de una analítica, intuir a Dios en la conciencia, para después, deducir sintéticamente las propiedades divinas. El filosofastro se considera un iniciado de la doctrina armónica, por lo que asiste las cátedras de Salmerón y Giner; no es de sorprender, entonces, que se ofenda cuando en un panfleto se denuncia a los *attachés* del krausismo, y se identifique con estos.

talento” (p. 252; ambas citas).¹⁷ Su búsqueda *panenteística*, por tanto, carece del rigor de un sistema. Finalmente, el mentor filosófico de Zurita lo convence de que los grados académicos son superficiales, que el verdadero conocimiento es desinteresado; Zurita abandona sus cursos de doctorado. “Lo que a él le importaba ahora ya no era un título más, sino *encontrar a Dios en la conciencia, siendo uno con él y bajo Él*” (p. 253). Esta aspiración que es paralela con la búsqueda del propio Alas, se convierte en una obsesión que causa un grave conflicto en el personaje: jamás encontrará al Ser Supremo. La ironía de la narración se alterna a partir de entonces con el patetismo: la angustia de una búsqueda que jamás concluye. Una vez que ha sembrado la semilla de una aspiración metafísica en su pupilo, don Cipriano desaparece; se muda a otra posada y Zurita queda solo en su afán de encontrar a Dios. Es entonces cuando el mundo material seduce al pobre Aquiles Zurita. Si bien el análisis hermenéutico del cuento brinda como unidad de sentido la sátira del pseudokrausismo, la narración también aborda la temática clariniana del conflicto idealismo/realidad. El mundo material es representado por las damas que intentan seducir al protagonista. En primera instancia, su casera, doña Concha, intenta por medio de suspiros, flores y mejores porciones de comida enamorar a Zurita. Mas el filosofastro descarta cualquier distracción de su afán metafísico:

Comprendiendo Aquiles que aquella pasión de doña Concha le distraía de sus reflexiones y le hacía pensar demasiado en las calidades del *yo* finito, decidió dejar la posada de las chuletas de cartón-

¹⁷ Aquiles Zurita responde al tipo de krausismo que Alas advierte en «Un libro de González Serrano» (1882). En el artículo, declara que en la tercera generación de la escuela krausista “había mucha buena voluntad, mucha fe, pero no todos eran gente capaz de llegar a filósofos” (OC, VII, p. 186). En cuanto a la aseveración del catedrático krausista de «Zurita», un año después de la publicación del cuento, Alas señala: “Yo no creo, como algunos muy talentados autores, que la intuición del poeta sea superior, en valor real, a las reflexiones del filósofo; pero tampoco creo, como algunos amigos míos krausistas, *que el talento casi sobre en filosofía*” («Crónica Literaria»; OC, IV, v. 1, p. 607; cursivas mías). A Don Cipriano, por su parte, le corresponde perfectamente la siguiente aseveración: “*In illo tempore* había ciertos krausistas, de los que llamaba Canalejas (don Francisco, por supuesto) *attachés*, que tenían por cierto que el filósofo no necesitaba tener talento, y que aun éste le perjudicaba; y añadían los tales, oyendo campanas y sin saber dónde, que se debía leer muy poco para llegar a la sabiduría” («A muchos y a ninguno», en *Mezclilla*; OC, IV, v. 2, pp. 1205-1206).

piedra, y *sin oír a los sentidos, que le pedían el pasto permanentemente negado*, salió con su baúl, sus libros y su filosofía armónica de la isla encantada en que aquella Circe, con su lunar junto a la boca, ofrecía cama, cocido y amor romántico por seis reales... sin principio (p. 258; las segundas cursivas mías).

Asimismo, doña Engracia, una vieja conocida de Valencia, intenta seducir a Zurita. La mujer está casada, pero sus veintinueve años “estaban en *barbecho*” (257; cursivas mías). En las clases de latín que el protagonista da al hijo de Engracia, ésta coquetea abiertamente con él; por lo que se percata de que se había aficionado a su persona. En este contexto, los pensamientos filosóficos huían y “despertaban en el cerebro del hijo del dómine recuerdos de los estudios clásicos y se le aparecía Safo” (p. 259). Sin embargo, desatiende el carácter amoroso-erótico de los versos que recuerda. El *Ars Amandi*, por su parte, no le parece un manual didáctico para el amor, sino “bromas de Ovidio, mentiras hermosas para llenar exámetros y pentámetros” (*idem*). Zurita, en breve, racionaliza su libido. Finalmente, ella toma la iniciativa, pero el protagonista no sucumbe. Huye, lo que considera como un triunfo ético; asimismo, explica que esa extraña afición de la madre de su pupilo es una de esas “extrañas aberraciones del amor en ilustres princesas; una se enamoró de un mono, otra de un enano, aquella de un cretino...” (p. 261).

La atracción de Zurita hacia Engracia, sin embargo, es evidente. Una vez que establezca contacto con los positivistas del Ateneo, quienes también lo deslumbran, así como después de reencontrarse con su mentor filosófico, quien ha dejado el *bello ideal* y ha optado por “*vivir en el mundo*”, la imagen de la bella adúltera le vendrá a la mente con pujanza. En un acceso de ira busca *arrojarse al crimen*, mas no puede: “corrió a casa de doña Engracia, dispuesto a pedirle su amor de rodillas”; pero el idealismo, el *imperativo categórico*, se lo impide (p. 265). Ahora

bien, a esta caricatura de una víctima del trascendentalismo filosófico subyace un patetismo que revela aspectos destacados del pensamiento clariniano, pese a la ambigüedad con la que se narra el cuento. Como ya se refirió, una de las mayores influencias del krausismo en Alas fue la ética. Es muy sugerente que Zurita no pueda comportarse como un calavera por la influencia de una ética que aprendió por su contacto con la filosofía.¹⁸ El narrador alterna la ironía con el patetismo; efectivamente, retrata a Zurita como un filosofastro, mas no es un falso krausista que se da tono con sentencias, como don Cipriano. La aspiración de ser uno con Dios, de recibir a la divinidad en la “pobre pero honrada morada de su espíritu” es, en ocasiones, enternecedora (p. 262). El propio narrador, cuya actitud es frecuentemente burlesca, sucumbe ante los afanes del protagonista: “Él podría no encontrar lo Absoluto, pero el caso era que persona más decente no la había en Madrid” (*idem*).

El conflicto planteado en la narración es el idealismo *vis-à-vis* el mundo material. En primer plano, el materialismo se plantea como la lucha de Zurita contra sus instintos sexuales. Sin embargo, la narración anuncia, gradualmente, un segundo plano que finalmente se emparentará con la sexualidad: la comida. A lo largo del cuento son constantes las alusiones a la pobre dieta de Zurita. El empeño idealista del protagonista, en especial cuando busca más afanosamente la unidad con Dios, contrasta con sus precarias comidas, las cuales bien pueden interpretarse como su contacto primario con lo material. El narrador pronto refiere los hábitos dietéticos del protagonista: “Como él era estoico, le costó poco trabajo vivir como un *asceta*; apenas comía, apenas vestía; su posada era la más barata de Valencia” (p. 249; cursivas mías).

18 El imperativo categórico es kantiano. Sin embargo, pese a que Kant desligó la ética de la metafísica, la pretensión de que el acto ético se convierta en regla universal tiene repercusiones y similitudes con la concepción krausiana de la ética como una idea absoluta e universal en el ser humano.

Ya instalado en en la posada de tres reales de Madrid, “su vida *material* (la de Zurita) no tenía accidentes dignos de mención [...] En la mesa le dejaban los peores bocados y los comía sin protestar” (p. 253; cursivas mías). En esa época, Aquiles Zurita vive para lo Absoluto, no para su yo finito, es decir el material, el que come. Cuando cambia de casa de huéspedes, su alimentación no se altera: “Comió mal, como solía, pues para él mudar de posada era mudar de hambre” (p. 260).¹⁹ No será sino hasta que llegue a Lugarucos cuando su dieta mejore, lo que corresponde con la disminución de su idealismo y aceptación teórica del materialismo.

Después de su frustrado intento de requerir los amores de doña Engracia, la narración retoma la historia cuando Zurita ha cumplido cuarenta años. Después de cinco oposiciones “*vio, al fin coronados sus esfuerzos con el merecido galardón* de una cátedra de Psicología, Lógica y Ética, en el Instituto de Lugarucos, pueblo de pesca” (p. 266).²⁰ El narrador presenta a un Zurita desengañado, el cual, consciente de que su cátedra era secundaria para los futuros marineros, se conforma con explicar su asignatura de prisa, sin preocuparse de ser claro o de que los alumnos le entiendan. El narrador declara que el protagonista recuerda “sus aventuras filosóficas como si fueran otros tantos remordimientos”; “lo que le queda del krausismo de don Cipriano [era] el morderse las uñas” (p. 268; ambas citas). Sin embargo, no renuncia totalmente a la idea de lo Absoluto. Su concepción acerca de la filosofía es todavía idealista: “Una

¹⁹ Alas repite el sentido de esta alusión en «El dúo de la tos», en la cual el narrador enfatiza que el personaje masculino había dejado la hospedería “sin recordar que cambiar de posada es cambiar de dolor, había huido de aquella fonda, en la cual había padecido tanto... como en las demás” (OC, III, p. 573).

²⁰ *Cfr. supra* p. 16, n. 50. Las oposiciones de Zurita son otro paralelismo con la biografía de Alas. En el cuento se refiere que en su tercera oposición, pese a ser el primero de la terna, el Ministro no quiso darle la cátedra “*por considerarle peligroso para la enseñanza*”. El Ministro se fundaba en que Zurita había llamado a Dios Ser Supremo en el programa, y así, con letra mayúscula” (p. 266). Alas también fue despojado de la cátedra que había ganado por oposición para ocupar la plaza vacante en Economía Política y Estadística de la Universidad de Salamanca debido a la inferencia del ministro Borja Queipo de Llano, conde de Trento.

filosofía que prescinde de lo Absoluto... mala para marinos” (p. 268).²¹ El cambio más notorio del personaje, sin embargo, no es psicológico, sino físico; es más robusto. A partir de su llegada a Lugarucos, “¡Cómo había comido, y cómo comía ahora el buen Aquiles!” (p. 270). Su casera, doña Tula, concibe un “plan satánico de seducción” basado en alimentarlo bien (p. 271). La hospedera le proporciona mariscos, en cuyas propiedades afrodisíacas confía. Doña Tula, viuda farisea, literata y aficionada al hombre se entrega afanosamente “a los bordados culinarios del *idealismo* gastronómico” con el objeto de seducir a su inquilino (p. 270; cursivas mías).

La estratagema produce efectos contradictorios. Las cenas le brindaban un “*vigor espiritual extraordinario*, que le impelía a proyectar grandes hazañas, tal como *restaurar él solo, por sí y ante sí el decaído krausismo*, o fundar una religión” (p. 271; cursivas mías). Por otro lado, los alimentos aumentan su instinto sexual, “sentía una virilidad de que antes ni aun noticia tenía” (*idem*). Zurita se percata de que doña Tula lo deseaba de la misma forma que las otras dos damas. Consecuentemente, “la filosofía materialista comenzó a parecerle menos antipática y en la duda de si había o no algo más que hechos, se consagro al epicureísmo, en latín por supuesto, no en la práctica” (pp. 271-272). Sin embargo, pese a que ya no creía en el imperativo categórico, incluso lo negaba, Zurita huye de aquella Circe. “La carne, aquel marisco hecho carne, le gritaba dentro: ¡amor, mi derecho!/ Pero la Psicología, la Lógica, la Ética, que ya no estimaba siquiera, le gritaban: ¡abstención, virtud, pureza!...” (p. 272). El idealismo triunfa, aparentemente, sobre la materia. Es evidente que el autor ridiculiza este extremo puritano del protagonista. Zurita, al inicio del cuento, tiene la intención de doctorarse y

21 Fiel a su estilo, Clarín se vale de la ambigüedad como recurso estilístico para enunciar el idealismo de Zurita. El narrador se vale de la paradójica expresión “Por lo demás, él no creía ya ni dejaba de creer” para expresar el idealismo vergonzante del personaje (p. 269). Asimismo, pese a descartar racionalmente el imperativo categórico, Aquiles sigue observando una moral sin tacha.

así obtener una cátedra con ascensos y derechos pasivos que le permitirán tener una familia “el amor casto, mi sueño secreto de toda la vida” (p. 264).

Doña Tula es una mujer relativamente joven para la época –treinta años– con la que podría iniciar una familia, pese a su reducido sueldo como catedrático de Instituto y los defectos de carácter de ella, los cuales él desconoce. Es claro que Clarín ironiza el idealismo extremo que desconoce el mundo material, el cual ha producido un eunuco. Mas la ironía no terminó ahí. Zurita huye de la posada, pero su afición culinaria permanece. “Aquiles salió de las redes de Tula con una pasión invencible: la pasión por el pescado, y especialmente los mariscos” (p. 273). La ironía llega a su punto culminante cuando el idealismo del personaje fracasa totalmente. Zurita quien buscaba la armonía, la unidad con el Ser Supremo, se convierte en la *lumbera* de Lugarucos en la materia gastronómica: “Él, que había sido un hombre insignificante mientras no fue más que catedrático de Psicología, Lógica y Ética, comenzó a llamar la atención de Lugarucos por su pericia en materia de culinaria ictiológica” (*idem*). De sus años como *filósofo* krausista sólo tiene reminiscencias durante la embriaguez; en el estado dionisiaco Zurita retoma su anhelo metafísico, el cual sufren sus compañeros de parranda: “¡Ah, queridos hermanos, en estos instantes de lucidez, de inspiración por el amor, yo veo la verdad una, yo veo dentro de mí la esencia de todo ser; yo me veo como siendo uno con el todo, sin dejar de ser este...” (p. 274).²²

22 En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche declara que el estado dionisiaco de la embriaguez es esencialmente metafísico. Sólo en las orgías dionisiacas se desgarra el *principium individuationis* (p. 59), gracias a lo cual, el ser humano se identifica con lo Uno primordial, la auténtica Idea del mundo. Por otro lado, en «La visión dionisiaca del mundo», el filósofo alemán señala que en las festividades dedicadas al dios a lo largo del mundo antiguo, todo lazo público y social queda roto; los celebrantes sufren una “transformación mágica total, la naturaleza celebra su festividad de reconciliación con el ser humano” (pp. 287-288). Es, en breve, la unidad en la especie y la naturaleza.

Estas dos narraciones no muestran la actitud de Alas hacia el krausismo y la filosofía idealista *per se*. Sin embargo, sí revelan, burlescamente, la postura de Alas hacia un sistema filosófico que prescindía del mundo material. Lissorgues señala que el krausismo fue una semilla fecunda para la conciencia de Alas.²³ Al hacer suyos ciertos ideales y preceptos de origen krausista, se desarrolló un conflicto: tratar de armonizar su idealismo con la realidad. Estas dos narraciones muestran la respuesta humorística a la angustia metafísica, problemática profunda en el pensamiento clariniano.²⁴ El humor de Alas es idealista en el sentido de que su visión irónica está influida por Jean-Paul. El dolor de la mosca sabia y las frustraciones metafísicas de Aquiles Zurita son objeto de burla en tanto que, al estilo de Richter, el humor clariniano es una confrontación de lo finito desde lo infinito, una burla que conjuga dolor y grandiosidad.²⁵ Ambas narraciones muestran de manera burlesca el resultado del conflicto ideal/realidad. Sin embargo, debajo de la risa, el dolor se asoma. El tono en el que se narra el desengaño de la mosca y su sufrimiento contrasta con la crueldad con la que se describe a Macrocefalo y su filosofía. Del mismo modo, las cuitas del pobre Zurita mientras espera la intuición del Ser Supremo son patéticas. Lo que subyace a la ironía es la duda anhelante, una aspiración metafísica en el yunque de la realidad. El dolor de los personajes, por lo tanto, no es muy lejano al del propio Alas.²⁶ En el humorismo expuesto en ambas narraciones hay vestigios

23 Lissorgues (1996), p. 162.

24 El idealismo de Alas, de acuerdo con Gramberg, informa su humorismo. El crítico señala de manera convincente que la visión idealista del mundo es uno de tres “ingredientes principales” del humorismo clariniano, junto al españolismo y la espontaneidad estilística (p. 84). En lo concerniente al humor satírico de varias narraciones de Alas, Gramberg sostiene que son tres los factores que determinan este estilo festivo y, en muchas ocasiones, corrosivo: 1) tener presente siempre el mundo ideal, lo que necesariamente tenía que estar en continuo conflicto con la realidad, tensión que buscaba de manera consciente; 2) capacidad de ver simultánea y yuxtapuestamente cosas del orden ideal y y real; 3) un increíble dominio del idioma (p. 78).

25 *Supra* pp. 34-36.

26 Posada (1946) transcribe una carta juvenil, en la que Alas hace una declaración imprescindible para comprender su duda y angustia metafísica: “¿Cuándo soy más Leopoldo, cuando creo o cuando dudo? ¿Cuándo amo o soy feliz; o cuando no amo y padezco? Más intensa es la vida en la dicha, en el entusiasmo; pero cuando me entrego al placer de amar y esperar, y condeno este otro yo que duda y llora sin razón por cosas que son sueños de concupiscencia refinada por lo

de *idealidad*.

II. LO IDEAL EN LA REALIDAD

En el artículo «Una carta y muchas digresiones. Al señor Benito Pérez Galdós» (1887), Alas hace una reflexión profunda sobre *Fortunata y Jacinta*. A propósito de la obra cumbre de las *novelas españolas contemporáneas*, delibera acerca de uno de los problemas, que a sus ojos, era medular en la literatura española finisecular: la oposición entre la escuela idealista y la realista. Al respecto señala: “Un gran poeta que pone todas sus potencias en ver lo que no hay, llega a sublimes imposibles bellísimos, y es idealista. Un gran poeta que por la índole de su genio (no por seguir una escuela) pone todos sus esfuerzos de *inspirado* en ver lo que hay, llega a descubrir el mundo *verosímil* que ha pintado Balzac y que le ha hecho inmortal; y es realista”.²⁷ A lo largo de la década de 1880, Alas defiende la causa de la escuela realista/naturalista, aunque su postura es primordialmente ecléctica, anti-dogmática. Su defensa de la nueva tendencia literaria se matiza con las vehementes manifestaciones de aprecio por autores y obras idealistas. Esta postura magnánima, no obstante, no está exenta de problemas evidentes: los constantes ataques por parte del autor a diversas manifestaciones de idealismo en literatura. Clarín considera que el tipo de literatura *oportuna* para los tiempos es el Naturalismo y que los ideales pasados, tanto literarios como ideológicos, son un lastre para el progreso.²⁸

espiritual, cuando apago en mi alma esas que llamo entonces malas disposiciones... hay algo dentro de mi que sin voz se queja” (p. 139).

27 «Una carta y muchas digresiones. Al señor don Benito Pérez Galdós», en *Mezclilla* (1889); *OC*, IV, v. 2, p. 1169.

28 Alas considera, en 1881, que el idealismo es “una legítima manera de arte”, mas éste “no puede servir a fines utilitarios tan bien como el naturalismo” («La lírica y el Naturalismo. *Los buenos y los sabios* (Poema de Campoamor)», en *La Literatura en 1881*; *OC*, IV, v. 1, p. 440). La defensa del Naturalismo la hace por mor al progreso artístico; de no seguir las corrientes estéticas modernas, la literatura española se estancaría: “moriría de anemia si se obstinase en repetir sus *cansados idealismos de otros tiempos y de otras creencias*” («Un viaje de novios», en *La Literatura en 1881*; *OC*, IV, v.

En el mismo artículo/carta dedicado a Galdós, Alas celebra la aparición de un idealismo “legítimo y puro” en *Fortunata y Jacinta*, el cual “se ve de repente puesto a prueba en el crisol de la más cruda realidad, a la luz del mediodía, al aire libre”.²⁹ Esta lucha dignificada por los ideales poéticos en la realidad prosaica será uno de los temas centrales de su producción literaria. Lo anterior revela la problemática cuestión del idealismo de un escritor realista, el adalid de la escuela naturalista en España.³⁰ Esta tensión idealista, planteada como un designio

1, p. 467; cursivas mías). En el paradigmático artículo «Del Naturalismo» (1882) el autor plantea los principales reproches que le hace a la escuela idealista. En primer lugar, el idealismo se niega a ver la verdad tal como es y niega los medios para hacerlo: la observación y la experimentación. (*OC*, VI, p. 919). El idealismo literario, en este orden de ideas, se caracteriza por la intervención de “la voluntad del autor para determinar la acción del carácter en tal o cual sentido” (*ibid.*, p. 954).

29 *OC*, IV, v. 2, p. 1170. Este precepto estético ya lo había observado en 1876 a propósito de *Pasarse de listo* de Valera. *Supra cit.* p. 30.

30 La adscripción por parte de Alas al Naturalismo es una materia compleja que merece ser puntualizada. Sergio Besser señala que sus contemporáneos consideraban a Alas “como el máximo representante del naturalismo español” (1968, p. 316). El mérito del autor es, según el crítico, adaptar la técnica y temática naturalista al panorama cultural español. Por su parte, Diego Martínez Torrón argumenta de forma convincente que el *Naturalismo* clariniano es fundamentalmente ecléctico, que sigue postulados distintos al francés. Por otro lado, si se toma una definición estricta y restringida del Naturalismo, es decir como la convergencia de una tendencia literaria (Realismo) con una filosofía (Positivismo), la obra de Alas quedaría marginada de la escuela encabezada por Zola. En ese sentido, no sería hasta el tremendismo de Camilo José Cela que el Naturalismo como tal aparece en España; *La familia de Pascual Duarte* presenta la idea de degeneración como un hecho principalmente fisiológico, que verifica las ideas de la evolución, la lucha por la vida y la herencia. En este sentido, el argumento y los motivos sórdidos de Cela son más cercanos a los temas y la estética de Zola que los de Clarín.

Es pertinente señalar las posturas del propio Alas con respecto al Naturalismo. En el artículo «Del Naturalismo» y en otros de crítica literaria, declara su admiración al Naturalismo como técnica narrativa; no es de sorprender que declare que la escuela literaria es, ante todo, una “nueva retórica” («Tormento. Novela original de don Benito Pérez Galdós», en *...Sermón Perdido* (1885); *OC*, IV, v. 1, p. 515). Desde 1881, considera que seguir el Naturalismo es seguir la corriente del progreso («La Lírica y el naturalismo. *Los buenos y los sabios* (Poema de Campoamor)», en *La Literatura en 1881*; *OC*, IV, v. 1, p. 439). Observa, no obstante, diferencias entre el Naturalismo francés y el español. En el artículo «Sobre motivos de una novela de Galdós», señala que tanto Galdós, Pereda y Pardo Bazán son autores que representan si no el Naturalismo *per se*, una tendencia muy semejante (*OC*, IV, v. 2, p. 1271). Un punto medular en esta divergencia es la metafísica. Alas no considera que el naturalismo implique axiomáticamente la negación metafísica. Debido a estas implicaciones ideológicas idealistas “no es fácil encontrar novela propiamente naturalista en España”, como apunta Martínez Torrón (p. 102).

El eclecticismo clariniano no es la excepción en lo relativo al Naturalismo. Para el autor, lo que verdaderamente vale de las ideas estéticas de Zola es la técnica narrativa, más que lo ideológico. En *La Regenta*, Alas emplea, de manera magistral, postulados plenamente naturalistas. La narración desmonta pieza por pieza a los personajes principales y muestra, asimismo, una disposición sistemática y racional que logra una causalidad lógica sin par en las letras hispanas. Alas estima que la observación y experimentación naturalista son fundamentales en la creación literaria, lo que se observa en sus novelas. Estos preceptos zolescos se aprecian en lo relativo al carácter. Alas concuerda con el novelista francés en lo concerniente a la importancia del delineamiento psicológico de los personajes, pero difiere en que la función del carácter como determinismo. Consideraba que el determinismo no era genético, sino la combinación de la psicología y el medio social en el que el individuo se desenvuelve. Estos designios narrativos están plasmados en *La Regenta* y *Su único hijo*, obras en las cuales la influencia de la sociedad se convierte en un antagonismo colectivo. Es pertinente, entonces, hablar de un Alas *naturalista*, pero es obligatorio tener siempre en cuenta que este naturalismo es original y ecléctico.

discursivo, se observa temprano en la producción narrativa del autor. La narración *Las dos cajas* (1883) expresa una aspiración ideal que lucha en un mundo hostil y que, eventualmente, causará la ruina y fracaso de Ventura Rodríguez, el protagonista.³¹

La narración plantea la historia de una degradación. Ventura es introducido como un precoz violinista al que se le vaticinan grandes éxitos. Desde muy temprana edad, se le augura un futuro prometedor. La palabra *genio* zumba en sus oídos; a los ocho años “cierta celebridad de la música” declara, mientras coloca la mano sobre la cabeza del niño, “será un Paganini” (p. 199). Rápidamente, el narrador introduce un motivo romántico en el cuento. Paganini, además de ser el principal violinista *virtuoso* del siglo XIX quien revolucionó la técnica de su instrumento, es considerado como uno de los personajes que inspiró la mística del genio romántico.³² Este vaticinio produce dos aspiraciones y expectativas: la del padre de Ventura, vulgar y restringida al rápido éxito material; y, por otra parte, la del propio Ventura, más poética y cuyo resultado será trágico. El narrador presenta al violinista como un joven inteligente, de buenos sentimientos, quien a los quince años entendió que las teorías acerca de su misión extraordinaria como artista “eran inmorales y muy peligrosas” (*idem*). No obstante, desarrolla tempranamente una idea *sui generis* con respecto a la música: pese a que no se dejaba corromper por la ambición de su padre, se sentía un gran músico, no por lo que sabía hacer, sino por lo que llevaba adentro.

Ventura cree en su interioridad, en un lirismo que le hace creyente del misterio de la música, es decir “la expresión de las profundidades más bellas e *inefables* del alma” (p. 201;

31 Fechado “Madrid 1883”; publicado con el subtítulo de “Novela” en *La Ilustración Artística* para 1884 (diciembre de 1883); recopilado en *Pipá* (1886).

32 *Encyclopædia Britannica Online*, “Paganini”.

cursivas más). No considera que las palabras, ni la misma técnica que aprende de sus maestros sirvan para expresar esa música, la cual, a medida que la narración avance, adquiere connotaciones metafísicas. Para el personaje, la música es “una especie de oración perpetua del mundo”; la música es su religión, “pero no en el sentido pedantesco y trivialmente impío en que esto suele decirse” (*idem*; ambas citas). Este naciente idealismo musical, considerado como pura quimera por los demás músicos, contrasta con las expectativas del padre. Ventura no estudia la técnica para dominar su instrumento; dedica sus esfuerzos para encontrar la manera de ejecutar la música *sencilla, sincera*. A los veinte años, el protagonista es un músico exitoso; su familia vive con desahogo gracias a sus continuas actuaciones en la corte. Sin embargo, un ideal se ha destrozado: el del padre. Ventura no se convierte en el prodigio, tipo Mozart, que esperaba. Según el padre, las censuras de los demás músicos y periódicos especializados no le duelen al violinista, *ergo* no es artista. Asimismo, Ventura se enamora y se casa: “Aquello quería decir que la craneoscopia se había equivocado. «No era un artista. Era un instrumentista; no era un artista, no lo era, tristísima confesión... ¡Pero Ventura era un *burgués!*»” (p. 204). La fe del protagonista está en la música sincera, la *música del porvenir*, en su ideal.³³

Hans Georg Gadamer señala que ante un texto “todos nos encontramos en una determinada expectativa de sentido”.³⁴ *Las dos cajas* presenta el *leitmotiv* clariniano del ideal frente a la realidad, el cual sirve como eje discursivo del cuento; el sentido de la narración es precisamente la lucha de ese ideal en el mundo. El narrador, quien tiene una postura benévola hacia el artista y sus afanes por encontrar la *música sincera*, presenta a Ventura como un

³³ La referencia a *la música del porvenir* no es, de manera alguna, gratuita. El sintagma alude al ensayo de Richard Wagner *Zukunftsmusik (La música del futuro)*. La concepción musical de Wagner está emparentada con las nociones estéticas de Schopenhauer, las cuales resuenan en la narración clariniana.

³⁴ Gadamer (2007), p. 399.

hombre fiel a su ideal. A pesar de las incipientes dudas que lo atormentan respecto a la viabilidad de sus empeños artísticos, el protagonista encuentra alivio en su jardín, el teatro de sus conciertos más profundos y sentidos. Ahí, las dudas se disipan y la esperanza en el devenir del ideal se refuerza; volver a entrar a su casa es causa de dolorosas desilusiones. Esta felicidad idílica contrasta con las opiniones y posturas de los demás músicos, quienes lo consideran muerto artísticamente. La degradación del músico se anuncia de manera sutil; comienza a tocar menos, por lo que sus ingresos disminuyen. La narración plantea un evidente paralelismo entre los afanes idealistas del músico y su ruina financiera. El aspecto ideal *ad extremum* del arte, la aspiración metafísica presentada en la narración, se confronta con una necesidad tan material y vulgar como hacer dinero. Pese a los gastos que implican su nueva vida de casado y el próximo nacimiento de su primogénito, Ventura se aferra a no profanar el violín: se niega a tocar como los demás violinistas y cada vez vive con mayor modestia.

Por otro lado, el narrador anuncia otro paralelismo: la música sincera y el hijo de Ventura Rodríguez. El narrador retrata el estado psíquico del protagonista en uno de sus conciertos idílicos. En su jardín, “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” (p. 205; cursivas mías). La música lo lleva a regiones divinas, como la escalera que lleva a los ángeles del cielo a la tierra.³⁵ El *clair de lune* richtereano, por su parte, es para Alas la indecible vaguedad con que el ser humano da un breve atisbo a lo infinito. El violinista se pregunta: “¿Dónde está lo que no es todavía y ha de ser sin falta? ¿En dónde viven, en qué espacio flotan el alma del que ha de ser hijo mío, un *ángel* de

35 Gén. 28: 11-19.

cabeza rizada, toda de oro, como la de su madre, y la impalpable idea música, que yo sueño, pero que es en la lógica de la belleza una realidad necesaria?” (p. 206; cursivas mías). Ventura cree que la idea-música es accesible; la esperanza de su advenimiento es tan cierta como el hecho de que su hijo eventualmente nacerá. Este emparejamiento entre el niño y la música es abandonado sutilmente por el narrador; no será sino al final del relato cuando volverá a convertirse en el centro discursivo, pero esta vez no será en un tono lírico, sino trágico.

La narración muestra de forma reiterada que el resultado de los empeños idealistas de Ventura son su ruina artística y económica.³⁶ Su afán por *hacer hablar* al violín causa que el público lo abandone. Incluso, el personaje hace intentos de dejar de lado sus aspiraciones y tocar el violín como los demás, mas no puede. El protagonista, en esta etapa del discurso narrativo, presenta cierta conciencia de que su ambición ideal es un impedimento para la vida práctica.³⁷ El narrador asegura que pese a sus tentativas, el músico no puede tocar como los demás: “olvidado algún tiempo de sus aspiraciones de innovador, procuró eclipsar los triunfos de sus rivales... ¡No pudo! Pareció amanerado, inferior *al modelo*” (p. 208). Asimismo intenta dedicarse a otras empresas para solventar los gastos de su casa y fracasa rotundamente. Los negocios industriales a que se dedica contrastan con las ansias por las profundidades inefables

36 Ventura corresponde a las consideraciones que Schopenhauer hace en el *Mundo como voluntad y representación I*, acerca del hombre genial. El artista “se sustrae al servicio de la voluntad en una parte de su tiempo, se detiene en la contemplación de la vida misma, esforzándose por captar la idea de cada cosa y no sus relaciones con otras cosas; *por eso a veces descuida su propio camino en la vida y se conduce de una manera bastante torpe*” (p. 376; cursivas mías).

37 En otras narraciones se presenta este tema del idealismo/romanticismo como sinónimo de incapacidad para la vida. «De la comisión» presenta la historia de Pastrana y Rodríguez, un hombre que en los años cuarenta y cincuenta hizo versos imitando a Zorrilla y quiso continuar y concluir el *Diablo mundo* de Espronceda. Sin embargo, la vida lo hace dejar sus afanes literario-románticos para convertirse en burócrata, carrera que lo lleva a asumir el cacicazgo de su pueblo. Asimismo, en el relato «La trampa» el narrador afirma que “el romanticismo de estos aldeanos nunca es tan excesivo que llegue a luchar largo tiempo con lo útil” (p. 657). Finalmente el apego a una yegua, la Chula –la cual no sirve para jalar la carreta, el objeto por el que la compraron– se impone sobre lo práctico. «El doctor Sutilis», por su parte, presenta a un poeta soñador e idealista quien ama a su prima, la cual decide casarse con otro hombre. Ante tal desaire, el vate decide dejar el idealismo, “el precipicio”, y se vuelve un exitoso comerciante.

del alma; el materialismo se apodera de su ánimo. Sus aspiraciones ideales le parecerán entonces “como una visión de loco” (p. 209). El fracaso en los negocios y la penuria económica lo orillan a regresar a la música; vuelve a tocar el violín, mas su objetivo es plenamente monetario, la aspiración ideal se diluye en el alma de Ventura. A partir de ahora, la música es un medio para ganarse la vida. Las etéreas teorías musicales que antes lo obsesionaban sólo le sirven para negociar contratos.

La *música sincera* se convierte en un remordimiento para el personaje; pero ese ideal no muere del todo. Ventura no está convencido de la imposibilidad lógica de su aspiración artística. Por un lado, el narrador refiere que “ya no creía en aquel arte restaurado. Había sido un sueño del orgullo; una extravagancia de una medianía que se revela y quiere ser eminencia”; por el otro, declara que “ni un solo argumento, ni un solo sofisma había podido discurrir contra la nueva manera de la música que en los tiempos felices de la vigorosa inspiración, de la reflexión seria y sabia, se le había aparecido como una necesidad lógica del arte” (p. 211; ambas citas). Pese a este fracaso, el paralelo de la música del porvenir sí se materializa tal y como lo deseaba: su pequeño hijo es “lo único que había salido como él lo había soñado” (*idem*). De Roberto, el niño, poco se anuncia en la narración; no será sino hasta el final que la atención discursiva se enfoque en el infante. Inicialmente sólo se refiere que es un ser “hermoso como una flor” (*idem*). Sin embargo, más adelante en la narración, don Ramón, el propietario del café donde Ventura toca, le manifiesta al músico y a su mujer que el niño “crece poco”, que parece “un tapón”. Asimismo el comerciante anuncia el final del paralelo música/niño: “Mire usted, apostaría a que cabe en la caja del violín de su padre” (p. 217; las tres citas).

Ventura, al perder la fe en su ideal, decide aventurarse y recorrer provincias en búsqueda de nuevos lugares para ganarse la vida. Después de revelar que el músico, su mujer e hijo partirán de Madrid, el foco narrativo se centra en describir el *Iris*, un café provinciano donde Ventura toca por tres duros, aunque nominalmente son cinco. La degradación del músico no se restringe de modo alguno a su salario; el lugar es frecuentado únicamente por gente de campo, artesanos, mozos de coches, pillastres y soldados de grado inferior. En realidad, el verdadero público de Ventura se reduce a Carmen, su mujer, “consuelo constante de tantas pesadumbres” (p. 214). El antes prometedor músico, quien dominaba la escena matritense, se ve degradado como violinista; toca para gente humilde que no sabe apreciar su arte. Una noche después de interpretar *Dichter und Bäuer* de Franz von Suppé, el público del café clama por la jota. Esta preferencia por la música popular es un descalabro para Ventura, a quien “aquello de «¡la jota!» le sonaba como si dijeran -¡Crucifícale, crucifícale!” (*idem*). Esta situación contrasta con la referencia del narrador a la manera sublime de interpretar la música. Tocaba “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” (*idem*). Pese a la falta de fe en esa música, la interpretación se acerca al antiguo ideal : “Ventura tocaba entonces en el *Iris* como en su jardín de Madrid” (pp. 214-215).

El hecho de que tenga una manera de interpretar la música que se acerca como nunca a la manera anteriormente anhelada de tocar el violín y que el protagonista ya no crea en ese ideal es una paradoja brutal. La música adquiere, entonces, una plena significación metafísica. Previamente, durante los conciertos en su vergel matritense, Ventura se cuestiona si el ideal artístico, la nueva estética que busca, es “¿Idea de Dios?” (p. 206). Ya en el *Iris*, sus

ejecuciones musicales son tanto una “queja de alma dolorida por pena eterna, ante un Dios eternamente sordo a las quejas de las almas”, como un acto casi litúrgico (p. 214). El *Stabat Mater* de Rossini que interpreta durante Semana Santa es, de acuerdo con el narrador, una ceremonia más intensa religiosamente que la consagración de la hostia: “Un sacerdote de esos que tiemblan con la hostia en la mano, puesta toda el alma en el misterio, no consume con mayor unción y pureza de espíritu que las que había en el alma de Ventura al hacer llorar a los ángeles y gemir a María en los sonidos de su violín, su sagrario” (p. 219).³⁸ La música se convierte en el trasunto del *en sí*; adquiere la característica que Schopenhauer estimaba en el arte de Orfeo: “Lo que hay de íntimo y de inexpresable en toda música, lo que procura la visión fugaz y pasajera de un paraíso a la vez familiar e inaccesible, que comprendemos y que, sin embargo, no podríamos explicar, es una voz a las profundas y sordas agitaciones de nuestro ser, fuera de toda realidad, y, por consiguiente, sin sufrimiento”.³⁹

Ventura encuentra la inspiración para esa manera sublime de interpretar en las miradas de su mujer, una “corriente eléctrica” que le llevaba “la inspiración, la habilidad artística” (p. 215). La relación del músico con Carmen es también una paradoja. La esposa es la fuente de inspiración, el consuelo de sus infortunios y desengaños ideales. Sin embargo, para ella, Ventura es un carácter sombrío; “en las confidencias del músico, había una profunda tristeza, una desesperación resignada”; “parecía el contacto con aquel dolor mudo, el contacto de la

38 La versión de Gioachino Rossini del himno mariano católico también juega una función importante en el capítulo XXV de *La Regenta*. Ana Ozores en la Catedral vetustense escucha el *Stabat Mater*, el cual no sólo excita su religiosidad histérica, sino que también la sugestiona para hacer una apología de Fermín de Pas, estableciendo un paralelismo hiperbólico entre su *hermano del alma* y Cristo: “La música sublime de Rossini exaltó más y más la fantasía de Ana; una resolución de *nervios irritados* brotó en aquel cerebro con fuerza de *manía*: como una alucinación de la voluntad. Vio, como si allí mismo estuviese, la imagen de su resolución; sí... ella... ella, Ana a los pies del Magistral, como María a los pies de la Cruz” (OC, I, p. 375).

39 Schopenhauer (1961), pp. 396-397.

muerte” (p. 219; ambas citas). El sufrimiento de Ventura, “una profunda tristeza, una desesperación resignada, atónita, humilde, servil, que daba frío y sombra en derredor”, es la fuente de *idealidad* (*idem*). La pobreza y el dolor de la pérdida de su ideal es lo que lo acerca como nunca a la región de lo inefable; la ironía de la situación es que él no se percata de ello.

Carmen y su hijo son el sustento emocional de Ventura; su presencia en las funciones en el café son un recordatorio del porqué ha aceptado tal degradación. La entrada al *Iris* de un subteniente significará un incremento en el público. En efecto, el oficial se convierte en un admirador del músico. La interpretación del aria *Pietà Signore* lleva al alférez a regiones divinas; lo hace pensar en la misericordia de Dios, así como lo lleva a una región platónica en la que se enamora gradualmente de Carmen. La música de Ventura facilita el adulterio platónico entre el militar y su mujer; de hecho, Ventura, que agradece los favores de su nuevo admirador, se esfuerza por tocar y agradar al subteniente. Su música se convierte en el vehículo del intercambio de miradas entre Carmen y su admirador: “el éxtasis los tenía esclavos; *la música sencilla, sincera*, que sonaba allí *en toda su grandeza, en el lamento religioso...* los arrastraba a regiones de luz, *al mundo invisible de la poesía*” (p. 220; cursivas mías). El antiguo ideal se convierte en el medio que inicia su desgracia familiar.⁴⁰

La escena en que Ventura se percata de estas miradas termina de manera abrupta: “El violín estaba en el suelo, roto bajo los pies del señor Rodríguez” (*idem*). La consecución del antiguo ideal hace que éste se destruya simultáneamente al llegar a él; una ironía brutal. La narración se retoma con otra escena: la enfermedad de Roberto, su hijo. El violín, el

⁴⁰ Lozano Marco observa atinadamente la estructura irónica de relato: “El diseño estructural de la obra es, pues, plenamente 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” (p. 871).

instrumento que anteriormente era el vehículo hacia el ideal, queda roto. El niño, el paralelo de ese ideal, comienza a agonizar. El narrador refiere que el niño muere a los ocho días. El vestigio del ideal, el violín con las cuerdas rotas, es enterrado junto al ataúd del niño; los ensueños y aspiraciones poéticas de Ventura mueren. El cuento muestra un personaje que es consumido por su propio anhelo; es un mártir de su ideal, el cual causa su ruina económica, emocional y personal. Sin embargo, la postura del narrador es condescendiente con respecto al protagonista. La sátira ácida hacia los personajes idealistas abunda en la narrativa clariniana. Este relato, como otras excepciones, permite establecer que durante la década de 1880, la postura de Alas ante el idealismo es ambigua, por lo menos en su faceta de creador. «Las dos cajas» muestra una degradación causada por una anhelo idealista; no obstante, el narrador no censura o se burla de dicha aspiración. El cuento, como unidad de significado, muestra una sublimación patética. Lo anterior ejemplifica que pese a la naciente adscripción por parte de Alas a la escuela naturalista, el idealismo, es decir la aspiración de lo inefable y eterno siguió latente en su pensamiento

Gadamer señala que como exigencia hermenéutica debemos comprender un texto desde la situación concreta en que se produjo.⁴¹ La producción periodística de Alas es una valiosa herramienta interpretativa que permite contextualizar la ambigua postura del autor con respecto al idealismo durante el periodo que comprende su mayor celo naturalista. Años antes de esta etapa de la evolución intelectual clariniana –en 1876–, el naciente crítico literario señala que Pedro Antonio de Alarcón, Juan Valera, y Benito Pérez Galdós son “los iniciadores de un renacimiento glorioso” de las letras españolas, ya que “están interesados por las luchas del

41 Gadamer (2007), p. 407.

momento”.⁴² Considera, asimismo, que Galdós ocupa un lugar preponderante en dicho renacimiento, ya que “sabe tratar dignamente los asuntos comunes y ordinarios, porque adivina en ellos y luego estudia lo que tienen de *trascendental y eterno*”.⁴³ Este juicio denota una actitud laudatoria hacia el idealismo de la obra temprana del novelista canario. En esa misma línea de pensamiento, un año después, expresa que el autor de los *Episodios Nacionales* es el paladín de la idea del progreso y humanidad en España.⁴⁴

No obstante, pocos años después, emprende una lucha cruenta contra el idealismo literario. El primer día de 1882, Alas celebra la publicación de *La desheredada*, la primera de las novelas españolas contemporáneas, en la que como crítico literario encuentra rasgos, tendencias y técnicas narrativas novedosas, acordes con la escuela de Zola. Al respecto señala: “1881 es uno de los años más notables de estos que señalan el renacimiento de la literatura libre, racionalista en España”.⁴⁵ Asimismo, elogia la inspiración que llevó a Galdós, “a nuestro mejor novelista, a nuestro único gran novelista, al campo en que el arte de hoy *da batallas a los idealismos de ayer*”.⁴⁶ La tendencia naturalista es, en la óptica clariniana, un remedio para el idealismo desfasado, entre otras cosas. Esta lucha, no obstante, no es nueva. Desde los años de periodista liberal militante, ya había declarado que los ideales del pasado son ideas muertas, de las cuales “ninguna savia es posible extraer para animar la vida moderna”.⁴⁷ A partir de 1882, encuentra en el Naturalismo un medio para combatir la literatura de corte idealista.

42 «Libros. *Doña Perfecta*, novela del señor Pérez Galdós», *El Solfeo*, 3 de octubre de 1876; OC, V, p. 579.

43 *Ibid.*, p. 580; cursivas mías.

44 «Libros y Libracos. *Gloria*, novela del señor Pérez Galdós», *El Solfeo*, 21 de febrero de 1877; OC, V, p. 649.

45 «El año literario», *El Progreso*, 1 de enero de 1882; OC, VI, p. [797].

46 *Ibid.*, p. 800; cursivas mías.

47 «Libros y libracos. *Las llaves*. Sátira social, por don Teodoro Guerrero», *El Solfeo*, 3 de febrero de 1876; OC, V, p. 353.

En su célebre ensayo «Del Naturalismo», publicado por entregas entre febrero y abril de 1882 en *La Diana*, Alas defiende y declara su adhesión a la escuela encabezada por Zola. No obstante, matiza su postura: por un lado expresa que el Naturalismo es la tendencia *oportuna* para los tiempos, no sólo para contrarrestar los radicalismos del idealismo literario, sino también para adaptarse a los tiempos modernos, tanto en ideas estéticas, como en otros aspectos esenciales para el progreso del pueblo español; por otro lado, expresa abiertamente su oposición a los excesos y exclusivismos de las teorías literarias de Zola.⁴⁸ El principal reproche que le hace a las teorías zolescas es la ferviente adhesión al positivismo y la creencia de que el arte puede convertirse en ciencia. Para Alas, el Naturalismo “no nace ni de metafísicas ni de negaciones de metafísica, ajenas al arte, sino del histórico desenvolvimiento de la literatura, sin más filosofía que la que lleva en sus entrañas, en sí mismo”.⁴⁹ Asimismo, agrega: “atribuirle [al Naturalismo] el abolengo de determinada filosofía es como pretender que el clasicismo nace del platonismo, por ejemplo, y el romanticismo del escolasticismo o del racionalismo”.⁵⁰ En suma, acepta el Naturalismo como estética y retórica pero no transige con la pretensión de erradicar totalmente la metafísica de la especulación filosófica y ciertos temas y motivos idealistas de la literatura.

La postura de Alas con respecto al naturalismo *vis-à-vis* el idealismo se aprecia en el cuento «Un documento» escrito en el mismo año de 1882.⁵¹ La narración presenta la historia de los amoríos entre dos seres disímiles: Cristina, Duquesa del Triunfo, y Fernando Flores,

48 Las referencias a la superioridad de Zola, el novelista, con respecto a Zola, el teórico literario son abundantes y constantes en la obra crítica de Alas. Desde 1879 hasta 1901, reitera que ciertos postulados fundamentales del Naturalismo zolesco son erróneos.

49 «Del naturalismo», *La Diana*, 1 de marzo de 1882; *OC*, VI, p. 892.

50 *Ibid.*, p. 895.

51 Fechado “Madrid, junio 1882”. Publicado en el *Almanaque de la Ilustración Española y Americana* para 1883 (diciembre de 1882). Recopilado en *Pipá* (1886).

novelista naturalista. Ella es una mujer que había vivido en plena realidad, es decir, se había saciado del gran mundo y de la carne, y ahora, aspira a un ideal amoroso místico-platónico. Él es un joven hombre de letras, el cual “dábase por desengañado antes de conocer el mundo, *del cual sólo sabía por lo que dicen las novelas* y por lo poco que le enseñara una observación constante, sobrado perspicaz y hecha a demasiada distancia” (p. 149; cursivas mías). Flores es, de acuerdo con el narrador, uno de esos hombres que se han acostumbrado a “sofocar ilusiones, a matar *sueños y aspiraciones locas y románticas*, decididos a ser unos muy sosos hombres de juicio” (p. 151). La Duquesa, por otro lado, es una mujer de 36 años, hastiada de la vida libertina, quien se había declarado *fuera de combate* en tales menesteres. La voz narrativa declara que la lectura de los místicos españoles y de Friedrich Schleiermacher ha conseguido que la Duquesa, antiguamente sinónimo de escándalo para la clase media, “un Don Juan del sexo débil”, nazca a una nueva vida ideal, en la cual el galanteo sería una “flaqueza que probaría la ruindad de mi espíritu” (p. 148; ambas citas). Cristina se sabe odiada por la multitud, pero también está consciente de la admiración que su figura y belleza despierta en la burguesía; su deleite es ahora ser el objeto de la adoración abstracta y anónima.⁵² El narrador introduce a Fernando Flores como parte de esa masa de espectadores de la belleza de la ex-libertina.

52 En los cuentos «Un viejo verde» (1893) y «El oso mayor» (1898) se repite este motivo de la contemplación muda de la amada. En ambos, no obstante, el lirismo de la situación se impone. En «Un viejo verde» el narrador anuncia que el cuento es “*idealista, imposible... romántico*”, para marcar distancia de la idealización platónica, eje discursivo de la narración. El cuento, sin embargo, presenta la muda admiración y contemplación de *aquel señor* como algo poético. Elisa Rojas, la amada, cede a ese mirar y besar ideal, ya que el amor de su admirador es puro. Sin embargo, un buen día se burla de su admirador, quien deja de acudir al teatro, escenario de su amor ideal. Finalmente la amada añora al ideal perdido: el amante contemplativo. «El oso mayor», por su parte, presenta el galanteo ideal, en el cual se idealiza el amor y la contemplación de la amada. Este cuento presenta a la mujer como un ideal estético, al cual se contempla como al arte, es decir, según el principio que Kant estableció para el juicio estético: el desinterés.

La manera en la que se describe esta contemplación alude a la estética, en particular a las nociones de Kant. El narrador declara que Flores asiste a la funciones del Circo Price y “contemplaba todos los viernes a su sabor aquella hermosura célebre como los verdaderos amantes de la pintura acuden uno y otro día al Museo a contemplar horas y horas, en silencio, una maravilla del pincel de Velázquez o quien sea el pintor favorito” (p. 149). En la tercera *Crítica*, Kant establece que el juicio estético no es cognoscitivo, ni por lo tanto lógico.⁵³ Es un juicio contemplativo, indiferente a la existencia del objeto, ya que “sólo enlaza su índole con el sentimiento de placer y displacer”.⁵⁴ Este juicio es *sin interés alguno*, ya que “única y exclusivamente la [satisfacción] del gusto en lo bello es desinteresada y *libre*, pues *ningún* interés, ni el de los sentidos ni el de la razón, fuerza la aprobación”.⁵⁵ La contemplación de la belleza de Cristina se plantea como universal, otra de las características esenciales del juicio estético en la analítica kantiana.⁵⁶ De esta experiencia estética y su *idealidad* inherente, la narración plantea una degradación satírica; la adoración platónica se transformará, eventualmente, en un adulterio. Esta alusión, por lo tanto, es un recurso de burla para el narrador; a medida que la narración se enfoque en Cristina, el objeto del *placer desinteresado*, el tono discursivo se torna hiperbólico y, por lo tanto, ridículo.

La estrategia narrativa también se vale de referencias a tendencias literarias como un recurso para construir y criticar a los personajes. El cuento presenta dos personajes que son fervientes creyentes de principios que el mismo discurso cuestiona. La narración introduce a

53 Kant, § 1.

54 *Ibid.*, § 5.

55 *Idem.*

56 Para Kant, lo bello es aquello que, sin conceptos, se representa como objeto de una satisfacción universal. El sujeto al enunciar que algo es bello, lo hace presuponiendo un fundamento no privado, ni subjetivo. “En esta medida, debe considerarla fundamentada en aquello que también puede presuponer en cualquier otro y, en consecuencia, debe creer tener un fundamento para exigir a cualquiera una satisfacción semejante” (*ibid.*, § 6).

una mujer licenciosa metida a mística, sin abordar, en primera instancia, si esa nueva vida es genuina. Flores es un naturalista, desengañado *a priori*, para quien las exigencias de la escuela, la observación y experimentación, son un medio para retratar una realidad en la que actúa e incide poco. Cristina aspira a un ideal; él cree que en lo material. El contacto con la realidad, es decir su relación amorosa, derrumbará ambas creencias. Flores, fiel a su escuela literaria, no cree en motivos de la literatura romántica e idealista; considera que los amores entre miembros de diferentes clases sociales son quimeras. Ante el primer contacto con Cristina, cuando ella “tocóle en el rostro con los encajes de una manga” (p. 149), el novelista queda conmovido. Por un lado juzga la irrealidad de una relación con dicha dama: “la posibilidad lógica de que a él le sucediese encontrarse en una aventura de esa índole parecía semejante a la de ganar el premio grande de la lotería” (p. 150); sin embargo, una voluptuosidad nueva le invade el corazón: “sintió en el alma, en el alma espiritual, no en el alma del cuerpo, que dicen que hay ciertos filósofos; digo sintió en lo más íntimo de sí, una ternura caliente, calentísima, que parecía acariciarle las entrañas” (pp. 150-151).

Por su parte, Cristina, quien llevaba ya semanas observando al *joven del Circo*, es motivo de burla para el narrador, quien desenmascara el idealismo superficial del personaje: “Cristina, que un mes antes estaba enamorada de San Juan de la Cruz y hubiera dado cualquier cosa por ser ella la iglesia de Cristo, la esposa mística a quien el santo requiebra tan finamente, había cambiado de ídolo” (p. 151). El nuevo *ídolo* será el ideal del amor místico, “un amor humano; pero verdadero, espiritual, *desinteresado*, en que no entre para nada el deseo de poseerme como carne” (*idem*; cursivas mías). Flores, el admirador anónimo, servirá como objeto de este amor puro, platónico. La postura discursiva hacia la protagonista y sus empeños,

una vez descubiertos, es irónica, si no brutal. El retrato de la Duquesa y su aspiración denota el escarnio clariniano a los románticos trasnochados y/o falsos, muy reiterado en su narrativa breve. Este idealismo amoroso es para la protagonista una *distinción*, una novedad que le hace sentirse como un sol que baja a la tierra para contemplar al *miserio gusano* que la mira y adora. El idealismo de Cristina se presenta como una afectación hiperbólica; ella ama la adoración muda y sin esperanza del *joven del Circo*. No obstante, decide adelantarse y establecer una relación caracterizada por un romanticismo místico-erótico, que pese a ser una antigualla en literatura, era para ella una novedad, según refiere el narrador.

Cristina, una vez establecido el carácter de su idealismo, no presta gran interés discursivo; no así su enamorado. Al percatarse de que la Duquesa lo había mirado insistentemente en el circo, sentimientos amorosos desconocidos despiertan en Flores. Esta situación le hace sentirse un tanto ridículo: “A mis ojos ya estoy en plena novela cursi” (p. 156). La voz narrativa refiere que los miedos de Fernando se basan en: 1) verse arrastrado al mundo; 2) tener experiencias similares a las que suceden en novelas idealistas. En primera instancia, el relato expone la lucha interior de Flores. Se sabe no capacitado para convertirse en un hombre de acción; el mundo es para él únicamente materia novelable. El protagonista reflexiona: “¡Esa mujer *me arrastrará al mundo*; seré un necio más; al rozarme, al chocar con las pasiones vulgares pero fuertes, de que hoy me burlo, me contagiare y seré un vanidoso más, un ambicioso más, un farsante más!” (p. 155; cursivas mías). Por otro lado, el protagonista, como seguidor de la escuela naturalista, teme el ridículo de verse en una situación semejante a las que suceden en folletines. No obstante, recuerda también ejemplos de estas situaciones en obras literarias *respetables*: “también recordó algo parecido en Balzac; recordó a la Princesa

que se enamora de un pobre republicano que la contempla extático desde una butaca de teatro... y recordó también *la Curée*, de Zola, donde *Renée*, la gran dama, cede a la insistencia de un amante de azar, de un transeúnte desconocido, sin más títulos que su audacia” (p. 156).

El cuento plantea los amoríos entre Flores y una mujer que busca un espiritualismo pretérito, el cual “se le representaba a la Duquesa como el manjar más escogido del alma, porque ella había vivido en plena realidad, envuelta siempre en aventuras en que predominaba el sentido del tacto” (*idem*). Flores, por su parte, es un hombre abstraído que vive fuera de la vida activa, quien, asimismo, huye dogmáticamente de lo que le pueda parecer cursi, idealista, romántico. La libertina aspira a una amor místico-platónico; el naturalista se ve arrastrado a un idilio romántico, caracterizado por el desprecio a lo material, a la carne. El narrador clariniano enfatiza el conflicto del novelista: “Estaba avergonzado hasta el fondo de la conciencia. Era un cursi más definitivamente” (p. 157).⁵⁷ En este sentido, es pertinente establecer que el texto refiere que el conflicto interno del personaje tiene como fundamento una crisis de identidad. Gadamer señala que la “acción interpretadora se mantiene enteramente atada al sentido del texto”.⁵⁸ En el caso de «Un documento», el foco narrativo son los estragos psicológicos que causan unos amoríos místicos-idealistas en un novelista naturalista, especialmente los relativos al concepto que éste tiene de sí mismo.

57 Noël Valis, en su estudio *The Culture of Cursilería*, argumenta que la preocupación por ser cursi era una ansiedad nacional, causada esencialmente por una débil conciencia de clase de la emergente burguesía española. La cursilería, de acuerdo con esta línea de pensamiento, es una forma de deseo *desempoderado*. Las clases medias españolas inseguras e inestables no habían, hasta entonces, logrado definirse a sí mismas satisfactoriamente; de ahí el temor a ser descubierto como alguien que quiere y no puede aparentar lo que no es. De acuerdo con Valis, Alas en «Álbum-abanico» hace eco de las posturas de Valera y afirma que la esencia de lo cursi está en el excesivo miedo a serlo. Lo cursi era una trampa de apariencias inestables, una forma de negatividad deseada; el miedo a ser etiquetado como cursi producía las conductas cursis (Valis, 2002, p. 83).

58 Gadamer, (2007), p. 405.

La relación, según informa la voz narrativa, se basa en cuatro convenciones preliminares; éstas, aunque no niegan la posibilidad de las relaciones carnales, establecen que el carácter de su amor es esencialmente espiritual. Pese a su convicción estética y filosófica, Fernando Flores cede a establecer dichos vínculos afectivos. La ironía del narrador sutilmente comienza a enfocarse en el personaje: “Fernando estuvo *alucinado* algún tiempo. Llegó a creer en la verdad de los sentimientos de Cristina y a sí propio se juzgó enamorado, así que de buena fe, buscó y rebuscó en su imaginación, y hasta en su memoria, alimento para aquellos amores en que tan gran papel desempeñaban la retórica y *la metafísica*” (p. 158, cursivas mías). Su situación, temporalmente, deja de parecerle ridícula y se empeña en dar “*la conferencia* de sus amores” (*idem*). El personaje que dogmáticamente niega *los amores en la luna* en literatura se ve inmerso en tales lances. La postura narrativa es clara: ambos personajes viven en el engaño. Sin embargo, no es sino hasta que Flores escucha en un café a un amigo que le narra una historia parecida a la suya cuando el tormento de verse ridículo vuelve a apoderarse de él. Asimismo, su opinión respecto a Cristina cambia abruptamente: “[i]era una Magdalena sin Cristo; su arrepentimiento no era moral, era un refinamiento de la corrupción, su espiritualismo, su misticismo eran falsos, eran ridículos! ¡Ridículos!” (p. 159). Flores se debate entre su deseo de no sentirse cursi, ridículo, idealista y el posible carácter genuino de la regeneración de Cristina. Su propia conciencia le reprocha los intentos que hace para establecer relaciones sexuales con la Duquesa: “Arrastrar otra vez a aquella mujer a la concupiscencia del cuerpo era un crimen; no era un adulterio más, era el peor de todos, peor acaso que el primero” (*idem*). No obstante, “el pánico del ridículo” le orilló a continuar con el asedio, ante el cual, Cristina sucumbe.

Como refiere el narrador, bastaron 15 días de “embriaguez de los sentidos” para que Flores se hastiara de sus amoríos: “apagada ya la sed del placer, y satisfecho como hombre de aventuras, quiso villanamente coger velas y huir del abismo que iba a tragarle” (*idem*; ambas citas). Fernando racionaliza su experiencia de amores metafísicos y carnales; la obra presenta las cavilaciones del personaje que una vez estuvo enamorado a lo platónico de Cristina: “No se ha perdido el tiempo al fin y al cabo. *Hágome cuenta* que he trabajado en la preparación de un libro; he observado; he recogido datos; creí un momento haber encontrado el amor: ¡no!, es algo mejor; he encontrado un libro” (p. 160; cursivas mías). Cristina se convierte en el *documento humano* que Flores analiza en su siguiente novela, la cual como obra de arte era admirable, incluso para la propia Duquesa. Para Flores, la novela es el medio de reivindicarse ante sí mismo como artista de escuela, así como el medio para concluir sus tratos con la aristócrata. De una experiencia estética, el novelista pasa a Eros y, gracias a éste, adquiere un conocimiento racional y objetivo de la Duquesa. «Un documento» presenta las dos escuelas literarias sobre las cuales Alas reflexiona concienzudamente a partir del año de la publicación del cuento. Cristina simboliza el Romanticismo/idealismo anacrónico, ideal muerto y falso. Flores, por su parte, representa el Naturalismo, la escuela a la que el propio Alas, muy a su propia manera, sigue, defiende y ayuda a propagar en España. La ironía clariniana se enfoca en ambas posturas. Por un lado, el narrador denuncia, por medio de la más ácida ironía, el carácter apócrifo del idealismo de Cristina; y por otro, plantea a Fernando Flores como un sectario naturalista.

Alas, en su obra crítica, constantemente censura el neo-romanticismo y el idealismo, especialmente en el teatro. Tiene una postura firme al respecto, la cual refleja la influencia del pensamiento krausista de sus años de formación universitaria: cada época tiene sus propios ideales, los cuales son pertinentes para el contexto histórico que los albergó. De ese modo, pese a la admiración que profesa por el teatro de los Siglos de Oro, declara: “Lo que fuera pernicioso querer imitar es el idealismo abstracto y poético de ese teatro que es nuestra gloria más grande después del *Romancero* y del *Quijote*”.⁵⁹ Ese idealismo de abolengo es en realidad, a su juicio, la antítesis de lo que en las postrimerías del siglo XIX se buscaba y procuraba en el arte. No es sorprender, por lo tanto, que se lamente de que el teatro, el género más popular en la España de entonces, se estanque y envejezca debido a que “se aferra a ideales y procedimientos caducos”.⁶⁰ Mariano Catalina, Manuel Cañete, José Fernández Bremón, Carlos Fernández Shaw, entre tantos otros autores, son el blanco constante de la crítica policíaca de Clarín, quien les censura su apego a ideales neo-románticos.⁶¹ Para el autor, la literatura es un medio regenerador y reformista; por esta razón clama por una nueva forma de literatura que aborde los temas del momento y atienda las necesidades nacionales. De este punto se desprende su genuina adhesión al Naturalismo y su crítica al idealismo literario.

En «Del Naturalismo», Alas le reprocha al idealismo su rechazo dogmático a la observación y experimentación. La tendencia literaria es un exclusivismo que se niega a ver la verdad tal como es.⁶² Asimismo, considera que el idealismo tiene como principio “cercenar de

59 «Dos siglos después», *La Publicidad*, 25 de mayo de 1881; *OC*, VI, p. 698.

60 «El año literario», *El Progreso*, 1 de enero de 1882; *OC*, VI, p. 798.

61 Gonzalo Sobejano señala que dichos ataques se explican “no sólo a causa de su ineptitud, sino porque falsificaban el verdadero espíritu romántico o incidían en el más torpe prosaísmo disimulado por la cursilería o indisimulado” (Sobejano, 1985, p. 68).

62 «Del Naturalismo», *La Diana*, 16 de marzo de 1882; *OC*, VI, p. 919.

los objetos lo que no cuadra a sus aprehensiones”.⁶³ Considera, en consecuencia, que la intervención de la voluntad del autor en el desarrollo de la acción es uno de los más graves defectos de la literatura idealista, para la cual, argumenta, se requieren menos facultades intelectuales y artísticas que para realizar una novela naturalista.⁶⁴ Como queda ya establecido, Alas adopta un Naturalismo crítico, personal, *sui generis*, el cual no es una oposición a lo ideal *per se*, ni la antítesis del idealismo literario; Alas no es, de manera alguna, Fernando Flores. El Naturalismo es esencialmente un momento de la evolución artística que trata la verdad en la naturalidad. Su origen no es una negación de metafísicas, sino una necesidad estética: atender la verdad de la realidad, lo que había sido “una nota que antes no fue negada en absoluto, sino comúnmente desatendida y en parte negada por las teorías radicales del idealismo y por las obras de este género”.⁶⁵ En ese sentido, el Naturalismo no es la negación de los ideales o el mundo espiritual, sino una manifestación artística conforme a lo real que sigue en su mundo imaginado las leyes de la realidad. Alas está plenamente consciente del carácter histórico de la escuela encabezada por Zola. De este hecho se desprende el anti-exclusivismo de su postura; para él, el verdadero naturalismo admite a las obras del idealismo como buenas, “pero no como las únicas buenas para siempre, ni como las oportunas en este tiempo”.⁶⁶

63 «Del Naturalismo», *La Diana*, 16 de abril de 1882; *OC*, VI, p. 958.

64 «Paliqne», *El Porvenir*, 30 de junio de 1882; *OC*, VI, p. 1085.

65 «Del Naturalismo», *La Diana*, 16 de febrero de 1882; *OC*, VI, p. 876.

66 «Del Naturalismo», *La Diana*, 1 de marzo de 1882; *OC*, VI, p. 894.

III. TENSIÓN IDEALISTA

Alas no es un enemigo de lo ideal; es un intelectual de formación idealista que se debate internamente entre sus aspiraciones por lo bello, lo poético, lo inefable y los datos que la experiencia y la realidad ofrecen. Adolfo Posada señala que la religiosidad tradicionalista y católica de Alas concluyó con la juventud; después “rindió exclusivo culto a la ciencia y a la razón pura, al arte y a la belleza, sin mezcla alguna ni resabios de sentimentalismos heredados o adquiridos”.⁶⁷ La religiosidad y la búsqueda metafísica, no obstante, jamás fueron erradicadas del alma de Alas. El crítico y prosista español aplaudió el idealismo de las primeras novelas galdosianas como *Gloria*,⁶⁸ así como no dejó de admirar y respetar la obra de autores que pertenecían al romanticismo tardío español como José de Echegaray.⁶⁹ Alas no observaba en el idealismo de estos dos autores consagrados el idealismo caduco cuya repetición como molde causaría la muerte por anemia de las letras españolas. ¿En qué consiste, entonces, el idealismo genuino para Alas? ¿Es, acaso, esa deferencia al idealismo de los autores anteriormente referidos producto del respeto a escritores que consideraba candidatos a convertirse en el canon literario español?⁷⁰ ¿Es el idealismo expuesto en su propia obra narrativa el idealismo que consideraba válido? Lo que subyace a esta manera conflictiva y compleja de concebir el idealismo es el desdoblamiento de la propia angustia y debate ideológico de Alas, en especial la

67 A. Posada, p. 72. El mismo crítico y amigo de Alas señala que el autor, al rebasar los cuarenta años, resucitó al misticismo, aunque bajo diferentes formas.

68 «La Desheredada. Novela de don Benito Pérez Galdós (Primera parte)», en *La Literatura en 1881*; OC, IV, v. 1, p. 428.

69 “El señor Echegaray no sólo no es naturalista, sino que nunca ha querido serlo ni lo será. Será siempre un gran romántico, un idealista que aplaudiremos todos, a pesar de sus incorrecciones, porque en él hay un poco de eso que ahora los gacetilleros reparten entre la turbamulta: un poco de genio” («*Tormento*. Novela original de don Benito Pérez Galdós», en ...*Sermón Perdido* (1885); OC, IV, v. 1, p. 512).

70 William E. Bull y Vernon A. Chamberlain (1963) declaran que Alas como crítico literario tenía una predisposición natural a dejar pasar los errores y pecados literarios de los autores consagrados, mientras se ensañaba al censurar faltas similares en autores de poca monta.

controversia entre el anhelo metafísico y la realidad tangible.

En 1894, ya en su renacimiento espiritual, Alas asevera que por entonces Occidente vivía una “*angustia metafísica*”, producto de un “siglo de duda e *intelectualismo*”.⁷¹ Esta angustia, no obstante, no es un descubrimiento reciente. Su obra narrativa y periodística previa denota esa lucha interior entre la voluntad por creer y el saber, entre corazón y raciocinio, entre la dulce *idealidad* y la brutal realidad. En su último año de vida, declara: “«los tiempos son de duda» –se oye por todas partes–; la *duda* es una enfermedad del siglo, y hasta se toma a gracia la duda, y el que duda se cree en *estado* interesante, y casi romántico y poético, como la Dama de las Camelias”.⁷² Esta duda anhelante es un eje discursivo en la obra clariniana; es un manantial de inspiración poética que informa varios de sus cuentos y novelas cortas. En esta temática se aprecia de manera patente las desgarraduras ideológicas de un intelectual liberal español formado en el idealismo teosófico de la escuela krausista y ampliamente influido por la observación y experimentación crítica del científicismo y la literatura naturalista.⁷³ En ese sentido, la novela corta *Doña Berta* es una muestra magistral de la tensión clariniana entre idealismo y realidad.⁷⁴ Alas, durante su época de mayor celo naturalista, había matizado su adopción a la escuela literaria encabezada por Zola, al establecer que el exclusivismo realista/naturalista era una lamentable exageración. Consideraba ese exclusivismo como una

71 «Revista Literaria. *Dolores*, poesías de Federico Balart (Conclusión)», *Los Lunes de El Imparcial*, 19 de febrero de 1894; OC, VIII, p. 683.

72 «Cartas a Hamlet. Revista de ideas», en *Siglo pasado* (1901); OC, IV, v. 2, pp. 2014-2015.

73 Laureano Bonet, en su presentación de la obra de Y. Lissorgues, *El pensamiento filosófico y religioso de Leopoldo Alas (Clarín)*, señala que uno de los temas más sobresalientes y originales del estudio del crítico francés es el conflicto y tensión entre la inquietud espiritual de un intelectual educado en el idealismo krausista y la “sofocante presencia del engranaje eclesial de la época” (Bonet, «Presentación», en Lissorgues, 1996, pp. 8-9). Como el presente estudio muestra, la tensión no se limita a ese aspecto; el conflicto entre aspiración ideal y realidad es otra cara de la incertidumbre y angustia del pensamiento clariniano.

74 Publicada por entregas en *La Ilustración Española y Americana*, el 8 y 15 de junio, 8, 15, 22 y 30 de agosto de 1891. Publicada en libro bajo el título *Doña Berta, Cuervo, Superchería* (1892).

orgullosa actitud que pretendía “anatemizar otro género de literatura”; el realismo verdadero, argumenta “abarca la moderna escuela, que se cree única legítima, y el postergado *idealismo, de glorioso abolengo*”.⁷⁵ El idealismo, por lo tanto, puede aparecer en la literatura realista/naturalista. En efecto, este motivo es un eje discursivo esencial de la obra literaria clariniana.

La novela corta inicia con un cuadro idílico de una región boscosa en Carreño, Asturias, una región remota “adonde no llegaron nunca ni los romanos ni los moros” (p. [279]). El verdor, la frescura y la frondosidad caracteriza Susacasa, el terruño de los Rondaliego, el cual el narrador describe con una plasticidad lírica. Una vez plasmado el escenario, la narración se enfoca en los habitantes de dicho paraje cantábrico, en especial doña Berta, última descendiente de la vetusta casta de los Rondaliego. La atención narrativa rápidamente se enfoca en la protagonista, quien pese a su propiedad y linaje es pobre. Berta representa la nobleza cuyo señorío es “casi imaginario” y se limita a una “pulcritud que nace del alma”, así como una idiosincrasia determinada (p. 280). Berta, como descendiente de la nobleza, representa la España atávica, de rancio abolengo, celosa de sus fueros y prerrogativas, así como de su linaje. La ansiedad que produce en la protagonista el mundo se refleja en el exagerado apego a su tierra y el desprecio hacia la plebe que en ocasiones mancilla con sus pies su amado prado, el Aren. La anciana vive segura en su aislamiento y cree con vehemencia que en sus tierras, “en Zaorín se acaba el mundo” (p. 281). Esta soledad, no obstante, tiene su origen no sólo en la geografía del lugar, sino en un profundo desprecio por el mundo exterior. Berta, al igual que su ya extinta familia, vive aislada por decisión propia: “Los Rondaliegos no querían nada con

⁷⁵ «Los Episodios Nacionales», *La Diana*, 1 de abril de 1883; *OC*, VII, p. 341; cursivas mías.

nadie; se casaban unos con otros, siempre con parientes, y no mezclaban la sangre ni la herencia, *no se dejaban manchar el linaje ni los prados*” (*idem*; cursivas mías). El paralelismo entre sangre y tierra pronto se establece. Las referencias al ostracismo, celo por la propiedad y misantropía son frecuentes en los primeros capítulos de la novela corta, al igual que la obsesión por la pureza de sangre, la cual “era entre ellos un culto” (p. 283).⁷⁶

A diferencia de moros y romanos, quienes sí llegaron a Posadorio, el *palacio* de los Rondaliegos, fueron los liberales, enemigos naturales de la familia. El narrador anuncia dicha llegada con una simple exclamación e inmediatamente refiere que Berta “virtuosa era..., pero virgen no, soltera sí” (pp. 282-283). Dicha mención introduce al lector a la desgracia de la protagonista y, en sí, de la familia. El eje discursivo, no obstante, se enfoca antes en los Rondaliego, en describir el carácter de los hermanos de la protagonista. La estrategia narrativa consiste en hacer una breve aunque informativa regresión a la juventud de Berta y referir la vida de la protagonista cuando sus hermanos aún vivían. Eran cuatro, temían y despreciaban al vulgo, aunque practicaban la caridad desde la lejanía. “Todos los hermanos permanecían solteros; eran fríos, apáticos, aunque bondadosos y risueños. El ídolo era el honor limpio, la sangre inmaculada” (p. 284). A diferencia de sus hermanos, Berta, en quien “debía estar el santuario de aquella pureza” tenía en su interior “ternuras que ellos no tenían” (*idem*; ambas citas). El segundo hermano, *algo literato*, llevaba a casa novelas de la época, es decir folletines románticos, los cuales hacían estragos interiores en el alma de Berta.⁷⁷ La narración inicia con

⁷⁶ Sin lugar a dudas, los Rondaliego, quienes más adelante se identificarán con la causa carlista, representan el conservadurismo español, uno de los proyectos nacionales que chocaron durante el siglo XIX. La familia es un símbolo de la España conservadora: celosa de la tierra, desconfiada de los extraños, obsesionada por la limpieza de sangre, católica, desconfiada del mundo y sus avances y exageradamente orgullosa de su pasado.

⁷⁷ El *leitmotiv* de la lectura femenina es frecuente en la obra clariniana. Ana Ozores de *La Regenta* tiene contacto con las obras de la biblioteca de su padre, el liberal Carlos Ozores, en especial Chateaubriand, Fray Luis de León y San Juan de la Cruz, así como la mitología greco-latina, las cuales exacerban el latente idealismo de la niña (Cap. IV-V). La hermosa

la descripción del escenario idílico en el campo asturiano, reforzado por la referencia de una familia hidalga que tiene rasgos más medievales que decimonónicos, lo que otorga a la novela corta un halo romántico que se ahondará con la referencia a la juventud de Berta. El narrador señala al respecto: “El romanticismo, que en tantos vecinos y vecinas de las ciudades y villas era pura conversación, a lo más, pretexto para viciucos, en Posadorio tenía una sacerdotisa verdadera” (p. 284). Con esta referencia, el narrador toma una postura crítica hacia el carácter eminentemente romántico e idealista del personaje; asimismo, la mención sirve como explicación de la desgracia y futura tragedia de Berta. No obstante, la postura no es irónica; a medida que el relato avance, la voz narrativa será hasta cierto grado benevolente con dicho idealismo, una postura que se contrapone con la de otros muchos narradores clarinianos que atacan mordazmente el idealismo femenino de inspiración romántica.

Tal y como sucede en los folletines, un buen día Berta encuentra a un capitán de la causa liberal herido y fugitivo. Recoge al desventurado y, previa consulta con sus hermanos, se decide a hospedarlo y atenderlo. El liberal recobra fuerzas y, antes de partir, requiere de amores a la joven Berta, la cual cede después de escuchar las promesas de retorno y matrimonio del capitán. Desgraciadamente para la protagonista, el galán muere en batalla y ella queda

Violeta Pagés, protagonista del cuento «El Centauro» (1893), es la caricatura de una mujer versada en literatura quien, según el narrador, se comporta como “cualquier romántica despreciable” y está aferrada a encontrar el amor ideal en este mundo, es decir un centauro (p. 426). En «Snob» (1895) el narrador diserta acerca de las diferencias entre una *snob* y una romántica rezagada la cual tiene “cierto fondo, aunque repugnante, para las formas de falsa naturalidad, de sencillez prístina y de paraíso” (p. 680). Asimismo, en otras narraciones del autor se asume una postura irónica hacia las románticas. En «La imperfecta casada» (1893), el narrador hace una aguda sátira del ideal de la esposa mística, el cual no es más que un romanticismo disfrazado de piedad. En «Cartas de un estudiante (Las literatas)» (1879), el narrador deja bien claro su postura: El idealismo de la literatura femenina es corruptor. Las literatas –dice el estudiante– generalmente son feas, y recurren a las “recónditas perfecciones de su espíritu para llamar el interés de los hombres; sabido es que las feas son las más *románticas* [...] y ese romanticismo, casi siempre erótico-místico, se derrama muchas veces en forma de tinta” (p. 883). La fiscal, asidua bañista en Termas-altas, en «El caballero de la mesa redonda» (1895) hace confidente a don Mamerto de “cierto romanticismo histérico” (p. 704). Asimismo, Lina, la madre de Speraindeo, el protagonista del cuento que lleva su mismo nombre, fue, de acuerdo con su propio hermano, una mujer loquísima, una romántica, lo que la perdió.

embarazada. Su “hoguera de idealidad y puro sentimentalismo” causa su infortunio y la mancilla de su familia (p. 284). El fruto de su amor le es arrebatado por sus hermanos, zelotes de la honra, quienes deciden partir del escenario del ultraje de su abuelo. No es, sin embargo, sino hasta la vejez cuando Berta deja de considerar que el robo de su hijo fue un acto legítimo; “la conciencia de la madre recobró sus fuerzas”, lo que la obliga a inquirir el paradero del vástago (p. 288). Esta situación abre un punto medular en la novela corta. El narrador informa que a Berta se le había dicho que el niño había muerto, a pesar de que en realidad “el *hijo maldito* fue entregado a unos mercenarios, sin garantías de seguridad” (*idem*). Berta, a pesar de las dudas respecto a lo que le han dicho, no conoce esa parte de la historia. Cuando Agustín, el único hermano que le quedaba vivo, agoniza, Berta intenta conseguir una confesión de lo que verdaderamente le sucedió al hijo. La respuesta del moribundo es nula: “Y Agustín, el menor de los Rondaliegos, miró a su hermana, ya sin verla y lloró la lágrima con que suelen las almas despedirse del mundo” (p. 289). La importancia discursiva del hecho es mayúscula: Berta no obtiene certeza alguna de su esperanza maternal; no sabe a ciencia cierta que su hijo no murió. Lo anterior abre la ambigüedad que continuará a lo largo de la narración: ¿es o no es su hijo el capitán del cuadro de Ventura? La anciana no sabe si su hijo sobrevivió; todos sus empeños se basarán en un impulso lírico, expuesto como una fe heroica, no en un hecho consumado.

Mauricio Beuchot señala que en la metodología hermenéutica, la *subtilitas* juega un papel fundamental caracterizado por tres momentos.⁷⁸ El autor declara que “la sutileza

⁷⁸ Los tres momentos de la metodología hermenéutica son: *Subtilitas implicandi*, es decir la sintaxis, el momento en el que se va al significado textual o intratextual e incluso intertextual. *Subtilitas explicandi* que corresponde a la semántica; el significado del texto mismo, ya no como sentido, sino como referencia –su relación con los objetos–; en este momento se descubre cuál es el mundo del texto, su referente. *Subtilitas applicandi*, correspondiente a la pragmática “(lo más propiamente hermenéutico), en la que se toma en cuenta la intencionalidad del hablante, escritor o autor del texto y se lo acaba de insertar en su contexto histórico-cultural” (Beuchot, pp. 20-21).

interpretativa o hermenéutica consiste en captar la intencionalidad significativa del autor, a pesar de la injerencia de la intencionalidad del intérprete”.⁷⁹ *Doña Berta* nos plantea un problema interpretativo de consideración: ¿es el romanticismo de la protagonista tan sólo un defecto de carácter que finalmente causa su propia tragedia? De ser así, ¿por qué el lirismo y complacencia por parte del narrador ante una caída anunciada? La intencionalidad del autor no se puede reducir a mostrar los estragos que causa el romanticismo en una mujer, aunque este tema sí pese en el desarrollo discursivo. Gonzalo Sobejano apunta que en la novela corta, “Clarín hace pasar a la protagonista desde el romanticismo de su juventud –inconsciente, irresponsable–, a través de la frustración de su vida impuesta por el fanatismo de los hermanos, hasta el romanticismo de su vejez –consciente, responsable, iluminado por el choque con la realidad, que acaba derrotándola, pero sin poder apagar el heroísmo de su fe–”.⁸⁰ La aseveración del crítico español, no obstante, presenta un problema cardinal: el romanticismo de la vejez no es sólo representado únicamente como una fe heroica, existen numerosas

⁷⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁸⁰ Sobejano (1985), p. 93. La tesis central del libro de Sobejano es demostrar que Alas es fundamentalmente un romántico crítico y consciente. Los rasgos de este *romanticismo* clariniano son: interioridad, grandeza y poesía, así como un anhelo de infinitud (p. 53). Pese a considerarme deudor de diversos y sugestivos puntos del análisis perspicaz de Sobejano, no comparto la caracterización como romántico. Al igual que en lo concerniente al idealismo, la postura de Alas respecto al Romanticismo es muy compleja. En primera instancia, Alas declara que el fenómeno del Romanticismo como movimiento artístico es problemático debido a la diversidad de expresiones románticas; tratar de sintetizarlo sería arduo. Al respecto declara: “el romanticismo se entiende de muchas maneras [...] y aun en su historia se pueden estudiar positivas manifestaciones de muy distinta índole” («Lecturas. Proyecto», en *Mezclilla*; OC, IV, v. 2, p. 1127). Alas reiteradamente declara su admiración y respeto por las figuras medulares del Romanticismo, tanto español como europeo. Mariano José de Larra fue una inspiración fundamental del joven periodista liberal. Asimismo, declara que cuando llegó a Madrid, Heinrich Heine fue su amor de juventud: “Y a Heine, al querido Heine, ¡con qué ternura le admiré y amé allá en mi juventud, cuando llegué saboreando su hermoso *lirismo*, a aquel pasaje en que cuenta su entusiasmo por el caballero andante, y la lástima, la caridad que le inspira!” («Del *Quijote*. Notas sueltas», en *Siglo pasado*; OC, IV, v. 2, p. 1982). Efectivamente, Alas nunca dejó de alabar el teatro romántico español; en su opinión, las pocas obras decimonónicas dignas de aplauso son todas románticas: *El trovador*, *Don Álvaro*, *Los amantes de Teruel* y *Don Juan* («Revista literaria»; OC, VIII, p. 771). Asimismo, ante el debate que suscitó el estreno de *Mar sin orillas* de Echegaray y su reseña de la obra, Alas fue tildado de “neo-romántico” por defender la tesis de que a pesar de sus defectos, la obra contenía “la más bella creación del ilustre poeta”. A esto respondió: “¡Neo-romántico yo! No señor, romántico viejo, de toda la vida. Pero soy un romántico a quien le gustan mucho los clásicos” («Madrid»; OC, VI, p. 356). No obstante, a lo largo de su carrera periodística, asegura de forma reiterada que, pese a su glorioso abolengo, el Romanticismo ya había dado de sí cuanto podía. *Vid.* «El teatro anémico»; OC, VII, p. 136. Más que un romántico, Alas es un idealista escindido; el romanticismo de Richter informa algunos aspectos fundamentales del idealismo clariniano.

referencias por parte del narrador, personajes e incluso la misma Berta a la locura que implican sus empeños. La narración, a partir del capítulo V, se mueve en una serie de ambigüedades que dejan abiertas dos interpretaciones textuales: el romanticismo es una locura senil que finalmente causa la tragedia de la protagonista; y, por otro lado, su idealismo, aunque imposible, es loable.

Cuando se retoma la historia de la vejez de Berta, el ambiente vuelve a adquirir tintes bucólicos. La protagonista, “después de contemplar desde la casa de arriba las blancuras y verdes de su dominio, con una brisa de alegría inmotivada en el alma, se puso a canturriar una de aquellas *baladas* románticas que había aprendido en su inocente juventud” (p. 290).⁸¹ En la soledad, a Berta no le apena explayar su sentimentalismo, “una especie de aires, que podrían llamarse el canto llano del romanticismo músico” (*idem*). El entorno y la ensoñación romántica, reminiscencia de su juventud, provocan que una llama interna se reavive: “sentía en aquel momento un poco de sol de invierno en el alma; el cuerpo le pedía aventuras, atrevimientos” (p. 291). Su idilio la hace salir de su huerta e introducirse al bosque de robles, pinos y castaños. Berta cruza el postigo escondido entre el follaje por el cual, durante su juventud, esperaba que su capitán regresara. Esta susceptibilidad reanima el sentimentalismo que en su juventud causó su caída. Esta renovación del romanticismo de Berta causa que la protagonista no vea en el guapo mozo que encuentra en el bosque un moro o romano. El señorito cortesano no es un enemigo, como todo extranjero le parecía hasta entonces: “a las pocas palabras hablaban como buenos amigos” (p. 292). Berta se entera de que el hombre es un “pintor ilustre, que mientras dejaba en Madrid su última obra maestra colgada donde la estaba admirando media España [...]

⁸¹ El canto tiene motivos plenamente bucólicos: “Ven, pastora, a mi cabaña,/ Deja el monte, deja el prado,/ Deja alegre tu ganado/ Y ven conmigo a la mar...” (p. 291).

él huía del incienso y del estrépito, y a solas con su musa, la soledad, recorría los valles y vericuetos asturianos, sus amores del estío, en busca de efectos de luz, de matices del verde de la tierra y de los grises del cielo” (*idem*).

Esta primera referencia al cuadro anuncia la conexión entre el estado anímico de la protagonista, su renacimiento a la interioridad y el sentimiento, y la belleza idílica del paraje. Cuando Berta descubra el tema de la pintura, el heroísmo marcial, la relación entre diversos tropos románticos se completará. El ambiente es propicio para que la protagonista hable de sus intimidades con el extraño. Para el pintor la anciana es motivo de fascinación; su plasticidad “le había hecho comprender el interés que puede dar al paisaje un alma que lo habita” (*idem*). El artista habla de su vida, ensoñaciones y cuadros. Dicha camaradería, aunada al romanticismo renovado de la anciana hacen que ésta confiese parte de su secreto. Como enfáticamente lo refiere el narrador: “con el espíritu retozón y aventurero que la había hecho cantar poco antes y salir al bosque, se decidió a hablar de sus amores, omitiendo el incidente deshonroso” (p. 293). Berta le pregunta al pintor si considera que su capitán era un traidor, o bien, había muerto en la guerra; el artista se inclina por la segunda opción. Dicha respuesta origina en la protagonista “una especie de *locura mística*” (p. 294; cursivas mías). A partir de este momento la estrategia discursiva jugará con una clara ambivalencia: los empeños de la anciana son un genuino deseo, o bien son producto de una locura senil. El pintor establece un paralelismo entre el capitán de Berta y el suyo, el protagonista de su último cuadro: “yo presumo, *siento*, que el capitán de *usted* se portó como el mío”, es decir murió heroicamente en batalla (*idem*). La narración que el pintor hace de la muerte de su capitán produce estragos en la mente y corazón de la susceptible anciana: “-¡Así murió el *mío*! –exclamó exaltada doña Berta, poniéndose en pie, tendiendo una

mano como inspirada-. ¡Sí, el corazón me grita que él también me abandonó por la muerte gloriosa!” (p. 296).

La visita del pintor convence a Berta de la esperanza que albergaba en su corazón: su capitán no fue un traidor, burlador de doncellas, sino un héroe. Este motivo del heroísmo se convertirá en un aspecto fundamental en el desarrollo de la narración: Berta llevará su abnegación maternal a una osadía que bien se comparará con el arrojo del capitán del cuadro, el cual, en su afán de arengar a su tropa para entrar en batalla, muere. La voz narrativa refiere que los recuerdos del hijo perdido se recrudecen en la psique de la protagonista: “El hijo, o había muerto en efecto, o se había perdido para siempre. No era posible ni soñar con su rastro. Ella misma había perdido en sus entrañas a la madre...” (p. 298). Dichas culpas y recuerdos le hacen dudar de su sanidad mental: “Ella propia llegaba a pensar: «¿Es que estoy chocha! Esto es una manía, más que un sentimiento»” (pp. 298-299). No obstante, inmediatamente después de esta referencia, el narrador establece que doña Berta estaba consciente de que dentro de ella “había una recóndita energía que la llevaría a *un gran sacrificio, a una absoluta abnegación*” (p. 299; cursivas mías). El catalizador de dicha energía contenida será la miniatura del famoso cuadro que Berta recibe del pintor. A partir de entonces, la heroica abnegación y la locura senil alternarán en el desarrollo de la acción narrativa, lo que deja abierta la ambigüedad textual de la novela corta.

Del cuadro sabemos que es la última obra de Valencia, célebre ya y admirada por el público y crítica especializada. La pintura representa una escena marcial que el artista plasmó al presenciar la heroica muerte de un capitán de la causa liberal durante la “segunda guerra

civil” (p. 294). Las referencias al contenido de la obra pictórica son mínimas. Valencia hace, en cambio, un recuento del capitán, su carácter y antecedentes, más que describir la pintura misma; le refiere a Berta su amistad con el retratado, quien además de poseer el carácter poético propio de la figura castrense, era un jugador empedernido.⁸² El gallardo oficial, según informa Valencia, tenía dos deberes: el militar, el cual conforme a su rango implica la responsabilidad de guiar tropas en combate, así como una deuda de juego, solventada por un amigo a quien le debe el honor, la vida y la suma. El capitán está, por lo tanto, en una encrucijada: cumplir con su responsabilidad marcial o no arriesgarse y sobrevivir la guerra para pagar su deuda. No obstante, el arrojo y valentía vencen; muere heroicamente.⁸³

El pintor le enfatiza a la protagonista que pese a la plasticidad poética del lance y el valor demostrado por el oficial, “su heroísmo fue *inútil*” (p. 296; cursivas mías). Las tropas, a pesar de la arenga bélica, tuvieron que huir y dejar el campo de batalla al enemigo. Esta

82 Los datos biográficos de Alas refieren su afición por el juego. Juan Antonio Cabezas señala que hacia 1896, su gusto por el juego casi se convierte en vicio, ya que casi irremediamente pierde el dinero que había ganado por sus artículos (Cabezas, p. 213). En el artículo «Jorge. Diálogo pero no platónico» (1899), recogido en *Siglo pasado* (1901), Alas hace una divertida y profunda reflexión en torno al juego. Declara que lo que lo ata al juego es la filosofía, “quiero decir, por el sofisma, es... que *la vida es juego*” (OC, IV, v. 2, p. 1988). Asimismo, establece que al igual que los héroes, según la concepción de Carlyle, los jugadores no son *dilettanti*, ya que toman la realidad, es decir el mundo, en serio. Finalmente, declara: “estoy por decir que el jugador es un *metafísico apasionado*, que interroga de cerca y con interés el misterio metafísico en cada jugada” (*idem*; cursivas mías).

83 El tema del heroísmo aparece en uno de los cuentos mejor logrados de Clarín, «El sustituto», publicado en *Los Lunes de El Imparcial*, 4 de diciembre de 1893, recogido en *Cuentos morales* (1896). La narración transcurre o bien durante la Guerra de África (1859-1860) o durante la históricamente marginal campaña conocida como la Guerra de Margallo, que corresponde con el año de publicación del cuento. Eleuterio Miranda, un joven poeta no puede terminar unas odas a la patria; su musa se ve interrumpida por el recuerdo de Ramón, el hijo de una pobre y endeudada arrendataria de su padre, quien por maniobra de su arrendador, ocupa el lugar del poeta tras la leva, saldando así la añeja deuda. La ironía de la situación, cantar a la patria cuando se está a salvo, obliga moralmente a Eleuterio a hacer algo: decide embarcarse hacia África para ocupar el lugar que le correspondía. No obstante, al llegar a Málaga, se entera de que Ramón agoniza a causa de una herida y la fiebre, lo que finalmente causa su muerte. Eleuterio decide sustituir a su sustituto. Se dirige al campo de batalla, convence al capitán de tropa que pretenda que él es Ramón, se distingue en combate y muere heroicamente en batalla “matando una porción de moros, salvando una bandera, suspendiendo una retirada y convirtiéndola, con su glorioso ejemplo en una victoria esplendorosa” (p. 674). Miranda hace todo esto y se asegura de que toda la gloria marcial se adjudique al nombre de Ramón porque era poeta; o como lo deja plasmado magistralmente el narrador: “no hay que olvidar que era poeta; y si la mayor parte de los señoritos que pagan soldado, un soldado que muera en la guerra, no hacen lo que Miranda, es porque poetas hay pocos, y la mayor parte de los señoritos son prosistas” (*idem*). Vid. Sobejano (1985), p. 111, en donde el autor hace un breve y perspicaz análisis del cuento bajo la óptica del conflicto prosa/poesía, eje rector de su estudio de la narrativa breve clariniana.

referencia a la valentía del capitán tendrá un eco en los empeños de Berta. Tal como su supuesto hijo, la protagonista asumirá su maternidad como un *deber*; su valor y arrojo por una causa perdida tendrán tintes heroicos; su instinto maternal la llevará al sacrificio último. El cuadro representa el momento heroico de la muerte, en el cual “el capitán jugador brilló solo como en una apoteosis, mientras más abajo y más lejos los soldados vacilaban, el terror y la duda pintados en el rostro” (p. 296). El pintor capta el momento sublime, el entusiasmo bélico conjugado con la idealidad: “había dolor, había remordimientos, había la pasión ciega y el impulso soberano en aquellos ojos, en aquella frente, en aquella boca, en aquellos brazos” (*idem*). Esta unión de dolor y belleza es la unidad que Lessing observa en Laocoonte, es decir la combinación de resistencia al sufrimiento y dignidad.⁸⁴

Ahora bien, a partir de que el pintor cuenta la historia de su cuadro, la narración entra en un estado de plena ambigüedad discursiva. Dicha estrategia narrativa consta de dos partes: la cuestión de si es o no su hijo el capitán retratado en la pintura y la ambivalencia discursiva hacia los empeños de doña Berta, el cual bien puede adoptar una actitud de admiración por el valor e idealismo de la protagonista, así como referir que dichos lances son una especie de locura. En cuanto al cuadro y la identidad del retratado, el narrador clariniano menciona que el pintor, quien pasa la noche en Posadorio, observa un retrato de una joven, Berta, en el largo salón de la casona: “tardó en distinguir bien aquellas facciones; pero cuando por fin la imagen completa se le presentó con toda claridad, *sintió por todo el cuerpo el zizzás de un escalofrío*

⁸⁴ Lessing, *Laocoön*, en Bernstein (ed.), p. 54. Si bien, Lessing forma parte del sistema de referencias de Alas, no hay artículo en que aborde a profundidad las ideas estéticas del dramaturgo alemán. No obstante, es factible que Alas tuviese en cuenta este ensayo. En éste, el autor alemán afirma que la pintura y la poesía son artes que expresan bien el sufrimiento humano; la pintura -y escultura- en el espacio y la poesía en el tiempo. En consecuencia, cada arte emplea medios distintos. Lessing sostiene que la poesía es un arte superior a la pintura porque la libertad humana (imaginación) es superior, más intrínsecamente valiosa que la naturaleza material. Alas se sirve de la narración para referir el trance y dolor del capitán; la pintura, como tal, es descrita sucintamente.

como un latigazo” (p. 297; cursivas mías). Asimismo, después de inquirir y constatar con Sabelona, la anciana criada de la Rondaliego, que la retratada era nada menos que Berta en su juventud, el pintor “pálido y como con miedo, seguía contemplando el retrato, no sintió que dos lágrimas se le asomaban a los ojos” (*idem*). Al igual que cuarenta años antes, dejar que un extraño pase la noche en su casa causa un revuelo emocional en la anciana. El pintor envía como muestra de afecto y como pago de la posada una copia “idealizada y llena de expresión y vida” del retrato de Berta, así como un fragmento de su célebre cuadro, en el que sólo se reproducía la cabeza del capitán (p. 299).

El impacto que causa esta segunda pintura sobre la protagonista es abrumador: “doña Berta, al mirarlo, perdió el aliento y dio un grito de espanto. Aquel *mi capitán* era también el *suyo*... el *suyo*, mezclado con ella misma, con la Berta de hacía cuarenta años, con la que estaba allí al lado...” (*idem*). La semejanza del capitán con la imagen que la anciana guarda en su memoria es inicialmente confirmada por el narrador: “El *capitán* del retrato era como una restauración del retrato del otro capitán que ella veía en su cerebro, algo borrado por el tiempo, con la pátina oscura de su escondido y prolongado culto; ahumado por el holocausto del amor antiguo, como lo están los cuadros de iglesia por la cera y el incienso” (*idem*). En cuanto a la remembranza del *otro capitán*, poco antes, el narrador había referido que “la imagen que en su cerebro vivía, grabado con *el buril de lo indeleble*” (*idem*; cursivas mías). Esta semejanza, no obstante, será cuestionada a lo largo de la novela corta, al igual que la supuesta identidad del militar retratado.

Una vez que los empeños de doña Berta la hayan llevado a Madrid, *terra incognita* y enemiga, la voz narrativa enfatiza que la convicción de la protagonista respecto a la identidad del oficial retratado en el cuadro es una fe. Al apreciar directamente la obra en el palacio matritense del millonario indiano que ha comprado el cuadro, Berta expresa dudas: “no siempre reconocía a su hijo” (p. 316); en momentos, la anciana duda de lo cuerdo que sería malgastar su herencia por adquirir un “pedazo de lienzo que no sabía si era o no el sudario de la *imagen* de su hijo” (p. 317). Sin embargo, la fe se impone; la heroína sigue su impulso sublime: vivir su “*fe en la duda*”, ofrendar sus escasas posesiones y, finalmente, su vida, a pesar de su duda: “Sacrificarse por lo evidente, ¡vaya gloria! ¡vaya triunfo! La valentía estaba en darlo todo, no por su fe... sino por *su duda*” (*idem*). De este punto se desprende el segundo aspecto de la estrategia discursiva de la ambigüedad: el heroísmo o locura de Berta. Todavía en Susacasa, después de apreciar el cuadro de Valencia, a sus ojos “una restauración del retrato del otro capitán” (p. 299), la protagonista cae enferma. A los tres días, con la salud restablecida y los ánimos renovados, escribe al pintor; confiesa la existencia de su vástago y le pide noticias del fallecido capitán. Al no obtener respuesta, doña Berta llega a una resolución descabellada, aunque poética, según refiere el narrador: “En la cama, en los pocos días que tuvo que permanecer en ella, había resuelto aquella *locura*, de que no se arrepentía. Sí, sí, estaba resuelta; *quería* pagar la deuda de su *hijo*, quería comprar el *cuadro* que representaba la muerte heroica de su hijo, y que contenía el *cuero entero* de su hijo en el momento de perder la vida” (p. 300).

La falta de certeza de que efectivamente sea su hijo es la razón por la cual el narrador declara tal decisión como locura; no obstante, también muestra benevolencia e incluso

complicidad cuando explica las razones de aquella *locura*:

Ella no le había dado nada suyo al hijo de sus entrañas, mientras el infeliz vivió; ahora muerto *le encontraba*, y quería dárselo todo; la honra de su hijo era la suya; lo que debía él lo debía ella, y quería pagar, y pedir limosna; y si después de pagar quedaba dinero para comprar el cuadro, comprarlo y morir de hambre; porque era como tener la sepultura de los dos *capitanes*, restaurar su honra, y era además tener la imagen fiel de su hijo adorado y el reflejo de otra imagen adorada. Doña Berta sentía que aquella fortísima, absoluta, irrevocable resolución suya debía acaso su fuerza a un impulso invisible, extraordinario, que se le había metido en la cabeza como un cuerpo extraño que lo tiranizaba todo (p. 301).

Esta resolución es referida como una abnegación idealizada, un heroísmo sublime, tanto como una locura senil. Ambas posturas se alternan en el desarrollo de la acción narrativa. Incluso la misma Berta piensa, momentáneamente, que este plan carece de toda cordura: “será que definitivamente me he vuelto loca” (*idem*). A partir de entonces, el relato adopta dos actitudes, dos tonos para narrar y comentar los empeños de la protagonista, los cuales bien pueden entenderse como dos voces narrativas. Los empeños de la anciana son referidos como un sacrificio heroico; la resolución de desprenderse de todos sus bienes para financiar sus planes le parecen a Pumariega, el usurero que le proporciona el dinero a cuenta de su amado terruño, como una “resolución casi sobrenatural” (p. 302).

Berta no se engaña del desfavorable trato con el agiotista: “Sí; todo lo perdía. Pero el caso era pagar las deudas de su hijo, comprar el cuadro... y después morir de hambre si era necesario” (p. 303). Esta resolución infranqueable es motivo de una admiración sutil por parte del narrador, el cual, al mismo tiempo, pone en duda la sanidad mental de la protagonista. Con el objeto de tomar distancia, la voz narrativa se vale de otros personajes, incluso de la misma Berta, para referir la insensatez de la protagonista. De este modo, sabemos que Sabelona, la fiel

criada de los Rondaliego, opta por no acompañar a la protagonista: “Sabelona no tuvo valor para aceptar. Ella *no se había vuelto loca* como el ama, y veía el peligro” (p. 304; cursivas mías). Asimismo, para *el fúcar ultramarino*, el millonario que a base de presiones políticas logró hacerse del cuadro de Valencia, la anciana estaba loca, “pero su locura era divertida, inofensiva, interesante” (p. 316). Para él, la voluntad de la vieja por comprar el cuadro es ridícula, aunque observa el carácter genuino de su dolor, mas no tanto como para ablandarse; cuando ella le confiesa su secreto y su fantasiosa asociación con el cuadro, el millonario considera dicha confidencia como una “*nueva locura*” (p. 319).

Incluso los gorriones, en una proyección del estado psíquico de la protagonista, le susurran con su canto poco antes de partir a la corte: “A nosotros ¿qué nos cuenta usted? Usted se va, nosotros nos quedamos; usted es loca, nosotros no; usted va a buscar el retrato de su hijo... que no está segura de que sea su hijo. Vaya con Dios” (p. 306). Doña Berta está consciente del sacrificio que hará; sabe que dejar su tierra y casona en prenda es sólo el principio. La protagonista está al tanto de que sus empeños serán *el trance supremo*, el cual requerirá de todo el valor que alberga en su espíritu, tal como sus capitanes mostraron en el campo de batalla. Efectivamente, los lances que la anciana tiene en Madrid son retratados como un acto heroico. El heroísmo de doña Berta se caracteriza por la firme creencia en un ideal, pese a las pocas certezas de que éste sea verdadero o siquiera accesible. En 1893, Alas escribe la introducción de la traducción española de *Los Héroes* de Carlyle, autor que junto a León Tolstoi, Afrikan Spir, Charles Bernard Renouvier, Émile Boutroux y Henri Bergson, encabeza lo que Alas llama *espíritu nuevo* europeo, es decir el renacimiento espiritual/idealista de finales

del siglo XIX.⁸⁵ Para Carlyle el héroe es antes que nada sincero: “I should say *sincerity*, a deep great, genuine sincerity, is the first characteristic of all men in any way heroic”.⁸⁶ El carácter genuino de los empeños de doña Berta jamás son puestos en duda por el narrador; la sinceridad de la abnegación de la anciana es idealizada en la narración; es un motivo recurrente en el lirismo de la novela corta. Doña Berta no es, de ninguna forma, un héroe según la concepción de Carlyle, aunque sí posee el rasgo elemental que el británico estimaba en todo personaje heroico.⁸⁷

La protagonista, más bien, responde a la concepción hegeliana del héroe. El filósofo alemán considera que el *epos* moderno es la novela, ya que en esta forma artística, anclada históricamente, el interés recae sobre lo plenamente humano. En la novela, nos dice Hegel, “lo que él [héroe] está abocado a hacer es su propia subjetividad”.⁸⁸ Berta corresponde con esta concepción; sin embargo, también presenta las características esenciales que el propio Hegel estima en el héroe dramático. Es una interioridad lírica que se exterioriza.⁸⁹ A partir de que decide actuar y, así conseguir el cuadro, el interés discursivo recae sobre sus acciones, más que en su individualidad.⁹⁰ Berta es un héroe dramático hegeliano porque presenta una escisión. Más que un conflicto entre bien y mal, en el drama se enfrentan dos intereses válidos; cada cual exige cumplimiento.⁹¹ El personaje clariniano está escindido entre su abnegación maternal y las dudas; entre su lírico sacrificio y su amor al terruño. Su dolor, por tanto, es producto de una

85 Lissorgues (1996), p, 38, n. 69.

86 Carlyle, p. 45.

87 *Supra* p. 40.

88 Hegel, p. 505.

89 El personaje dramático, sostiene Hegel, “es el cantor lírico concreto puesto en movimiento, en acción” (Hegel, p. 517).

90 El hecho de que en el drama, el interés recaiga sobre las acciones hace que el drama sea más abstracto que el *epos* (Hegel, p. 515).

91 Hegel, p. 517.

contradicción inherente.

En otro nivel de análisis, el heroísmo de la protagonista tiene una influencia marcial; la anciana emulará el arrojo que su supuesto hijo mostró en combate, tal y como lo refleja el cuadro de Valencia. En consecuencia, no es de sorprender que los afanes de la protagonista en Madrid sean designados como “*batallas*” (p. 311). Una vez que Berta ha llegado a la corte, la narración se enfoca en el impacto que causa sobre ella la vida de la capital. El miedo la embarga a cada paso que da; los habitantes, las calles, la urbanización y los signos de la modernidad como el tranvía –que en una premonición le parece una guillotina– le son sumamente amenazadores.⁹² Para la anciana, la capital y la meseta castellana es un cuadro desgarrador: “Se le apretaba el corazón, y se tenía una lástima infinita. «Yo debía haberme muerto sin ver esto, sin saber que había esta desolación en el mundo; para una pobre vieja de Susacasa, aquel rincón de la verde alegría, es demasiada pena estar tan lejos del verdadero mundo, de la verdadera tierra, y estar separada de la frescura, de la hierba, de las ramas, por estas leguas y leguas de piedra y polvo»” (p. 308). No obstante, Berta se hace de valor y afronta su campaña, un empeño imposible. El carácter heroico de la protagonista es celebrado por el narrador, “la fe débil, enferma llegó a ser a sus ojos más grande que la fe ciega, robusta” (p. 317). Efectivamente, Berta sacrifica todo por un ideal: la memoria y honra de su hijo. “Desde que sintió así, su resolución de mover cielo y tierra para hacer suyo el cuadro fue más firme que nunca” (p. 318). De este punto se desprende el carácter sublime de la anciana; es como el

⁹² El cuento «Adiós Cordera», publicado en *El Liberal*, 27 de julio de 1892 y recopilado en *El Señor y lo demás son cuentos* (1893), repite el tema del conflicto campo/ciudad. En la narración, una familia de campesinos se ve forzada a vender a Cordera, la vaca que no sólo sustenta a la familia, sino que también es la figura materna de los hijos, una vez que la madre ha muerto: “El amor de los gemelos se había concentrado en la *Cordera*; el regazo, que tiene su cariño especial, que el padre no puede reemplazar, estaba al calor de la vaca, en el establo” (p. 407). La premura económica obliga al padre a vender a Cordera, la cual deja el campo a bordo del vagón de un tren, símbolo de progreso, que años más tarde se llevará asimismo a Pinín, a quien “se lo llevó el Rey. Ardía la guerra carlista”. (p. 411).

guerrero según Kant, cuyo valor es sublime por enfrentar el peligro y la adversidad.⁹³ Finalmente, la ciudad destruye a doña Berta; muere atropellada por el tranvía. Su resolución heroica fracasa, su idealismo la lleva a la ruina y la muerte. Berta se convierte en otro mártir del ideal de la prosa clariniana, mas el narrador y el lector se quedan impactados por la belleza lírica de tal abnegación sublime.

IV. EL RENACIMIENTO ESPIRITUAL DE ALAS: INTENSIFICACIÓN DE UN IDEALISMO LATENTE

Como bien apunta Lissorgues, sintetizar el pensamiento clariniano es una tarea de proporciones mayúsculas. Señala, asimismo, la enorme dificultad que representa abstraer el raciocinio de un intelectual eminentemente ecléctico. Esta complejidad, sin embargo, no elimina la posibilidad de destacar los elementos constantes y problemáticos de la idiosincrasia del autor. La religiosidad e idealismo, y las preocupaciones, dudas y certezas inherentes, son un elemento continuo en el desarrollo intelectual de Alas, los cuales tienen periodos sucesivos de intensidad y moderación; mas nunca de completo olvido.⁹⁴ Hacia 1890, el autor experimenta una crisis ideológica que lo conduce a una búsqueda espiritual, la cual coincide con el movimiento europeo de renacimiento idealista de finales del siglo XIX, el cual, en primera instancia, es una reacción contra el positivismo. A lo largo de la década, escribe de manera recurrente acerca de ese *espíritu nuevo*, como él lo denomina. En los numerosos artículos que dedica a dicha tendencia cultural y literaria se aprecia la intensificación de ideas, convicciones y

⁹³ *Supra* p. 46, n. 167.

⁹⁴ Lissorgues señala que “la vena espiritualista de nuestro autor siempre había estado latente en su interior”, a pesar de la adhesión al naturalismo militante (Lissorgues (1996), p. 117).

preocupaciones que ya existían en su mente desde sus años de formación en la Universidad Central. Dos años antes de tal crisis, en 1888, Alas declara que en lo concerniente a sus concepciones religiosas y metafísicas “en esto poco he cambiado”; su evolución intelectual lo ha hecho cambiar únicamente “en ciertas materias literarias, sociológicas, políticas, etcétera, etcétera”.⁹⁵

Esta declaración plantea un problema crítico para el intérprete de la obra clariniana. Si se le otorga toda la veracidad a dicha declaración y se toma literalmente, su religiosidad e idealismo serían estables. El análisis de sus posturas demuestran que la inquietud por cuestiones metafísicas fue constante; no obstante, lo que caracteriza dichas preocupaciones es la duda, la angustia metafísica, una tensión entre la aspiración por creer y los datos de la observación. Su adhesión a principios plenamente idealistas fue profunda y continua. El influjo del *espíritu nuevo* se incorporó sobre una base que denota el arraigo de los conceptos y convicciones inculcados por sus maestros krausistas. Lo que se aprecia, a partir de 1891, es una intensificación de dichas posturas y convicciones, así como el influjo de éstas sobre otras preocupaciones clarinianas. Este renacimiento espiritual muestra que con la madurez, sus concepciones políticas y sociales se moderan; hay un acercamiento al centro-derecha.⁹⁶ De su firme creencia juvenil en la soberanía popular como fundamento del cambio social y político, declara en 1892, que para lograr una verdadera solución a la cuestión social española: “es

95 «Revista mínima. Introito», *La Publicidad*, 26 de mayo de 1888; *OC*, VII, p. 691.

96 Años antes, en 1885, Alas se adhiere al posibilismo, partido político al que atacó duramente de 1875 a 1882. Para el joven Leopoldo Alas, el periodista militante de ideario democrático y republicano, el partido de Emilio Castelar era un grupo de traidores de la causa liberal, colaboracionistas que sólo buscaban puestos políticos y sus prerrogativas. Lissorgues apunta que la razón por la cual Alas se une a dicho partido es su admiración por Castelar, figura a la cual siempre estimó como escritor e intelectual, incluso en sus años de mayor celo republicano (Lissorgues (1980-1981), I, p. 66).

necesario *idealizar* la vida de ricos y pobres”.⁹⁷ En ese mismo sentido, un año más tarde, proclama que se debe “*secularizar la religión*”, es decir, llevarla a todas partes.⁹⁸ La religión y la metafísica se convierten, de este modo, no sólo en una constante inquietud en la mente del autor, sino en el inicio de todo progreso.⁹⁹

La postura de Alas en su obra literaria, no obstante, es mucho más compleja de aquella expresada en sus artículos periodísticos. Su narrativa breve es paradigmática para entender los alcances y límites de este renacimiento espiritual. En ese sentido, el cuento «Cambio de luz» representa esta renovada aspiración metafísica, así como el medio que consideraba idóneo para llegar a ella.¹⁰⁰ El cuento trata la historia de don Jorge Arial, un hombre feliz, quien sabía vivir conforme y contento con la “*acerada medianía*” que se había fraguado (p. 413).¹⁰¹ Es un hombre sin ambiciones ni sueños de grandezas que no tenía, ni podía tener. Su dicha se reduce a su vida familiar y a su trabajo. El narrador refiere que el personaje ha logrado ganarse una merecida fama como crítico de arte; mas su talento no se limita a dicha ocupación. Arial es también “naturalista, químico y fisiólogo”; asimismo, sus estudios de la realidad física, lo han llevado a la senda filosófica (p. 414). Su intelectualismo, sin embargo, es referido como la causa de su más grande pena: la duda respecto a la existencia de Dios. La narración destaca que sus estudios lo han llevado a desarrollar el espíritu de análisis y observación, en detrimento de

97 «La cuestión de España», *La Correspondencia de España*, 9 de julio de 1892; OC, VIII, p. 378.

98 «Revista Mínima», *La Publicidad*, 29 de abril de 1893; OC, VIII, p. 521.

99 En 1893, Alas señala que la vanguardia intelectual es el nuevo idealismo, lo que le lleva a aseverar: “Para mí, un buen *platónico*, por ejemplo, un platónico que le bebiese al platonismo todo su jugo, sería hoy mucho más original, mucho más profundo y *nuevo* que... un Nietzsche, con sus aristocracias poéticas e inmorales” («Lecturas. Renan: *Historia del pueblo de Israel*, tomo IV»; OC, VIII, p. 577).

100 Publicado en *Los Lunes de El Imparcial*, 3 de abril de 1893; recopilado en *El Señor y lo demás son cuentos* (1893).

101 En cuanto a los personajes caracterizados como medianías, Alas destaca el alto contenido poético que éstos pueden alcanzar como materia literaria. *Vid. supra* p. 32.

la fe.¹⁰² El narrador señala al respecto: “Sus estudios filosóficos, sus meditaciones y sus experimentos y observaciones de fisiología, de anatomía, de química, etcétera, etcétera, habían desenvuelto en él, de modo excesivo, el espíritu del análisis empírico; *aquel enamoramiento de la belleza plástica, aparente, visible y palpable*, le habían llevado, sin sentirlo a cierto *materialismo intelectual*, contra el que tenía que vivir prevenido” (p. 415; cursivas mías). Tanto ciencia como arte lo han llevado a una “predisposición que pugnaba con los anhelos más íntimos de su sensibilidad de creyente” (*idem*). La singularidad de esta referencia no radica en que la ciencia cause la duda metafísica, sino el arte.¹⁰³ Ariel es un enamorado de la belleza, un célebre crítico de las artes plásticas; por lo tanto, su experiencia estética se enfoca en la belleza material.¹⁰⁴ El arte, en otra de sus manifestaciones, se convertirá en el origen de su despertar espiritual.

La narración enfatiza que la felicidad del personaje se basa, sobre todo, en su familia: “su dicha grande, seria, era su casa, su mujer, sus hijos; tres cabezas rubias, y él decía también, tres almas *rubias, doradas, mi lira*, como los llamaba al pasar la mano por aquellas frentes blancas, altas, despejadas, que destellaban la idea noble que sirve ante todo para ensanchar el

102 Es muy sugestiva la posición de Alas, quien declara en 1878 que una de las mayores deudas que tuvo con los krausistas son las enseñanzas que lo encauzaron a “ponerse en guardia contra las ridiculeces de la moda”, es decir el positivismo y las ideas materialistas emanadas del espíritu científico de la época («Sobre motivos de una obra póstuma de Sanz del Río II»; *OC*, V, p. 1014).

103 Al año siguiente de la publicación del cuento, Alas, en una reseña de *La Biblia y la ciencia* de Zeferino González, en la cual revalora el pensamiento y obra del dominico español, refiere que tanto la *Biblia* como la ciencia son “cosas que pretenden infalibilidad a su modo, y una de las cuales, aunque llena de porvenir, por ahora no tiene nada de infalible: la ciencia” («Fray Zeferino González», *El Imparcial*, 29 de octubre de 1894; *OC*, VIII, p. 837). Esta declaración sintetiza bien la postura que Alas mantuvo a lo largo de su vida con respecto a la ciencia, es decir, que pese a los adelantos que había aportado a la especie humana, estaba incapacitada para decir todo.

104 Gramberg hace una observación muy acertada respecto a la personalidad de Ariel. La profesión del protagonista, sostiene el autor, es la más cerebral que en el ámbito del arte puede haber: el crítico (p. 48). Sin embargo, no comparto la caracterización que Gramberg hace de la narración: “*Cambio de luz* es artísticamente inferior a otros cuentos por la presencia insistente del autor, con la consiguiente sequedad de los personajes” (p. 67). El alto valor poético de la narración radica en la escisión del personaje, en su duda anhelante, en su dolor; la solución del conflicto de Ariel, el desenlace del cuento, tiene una implicación fundamental para el intérprete del pensamiento clariniano: la función del arte como vehículo del conocimiento metafísico.

horizonte del amor” (p. 413). Jorge Arial considera que los miembros de su familia, incluida su mujer, son sus hijos: “todos nacisteis de la espuma de mis sueños” (*idem*).¹⁰⁵ Asimismo, la voz narrativa enfatiza que el protagonista no escatima gastos para vestir y educar a sus hijos. La enseñanza, “negocio tan grave” en el cual el propio Arial toma un papel preponderante, ya que era “el principal maestro”, causa ciertas economías en el presupuesto doméstico: en “la enseñanza de su pareja se le iba a don Jorge una gran parte de su salario y otra no menos importante de su tiempo” (p. 414; las tres citas anteriores). El aprendizaje es un tema central de la narración, mas no el relativo a los hijos, sino el del propio Arial. La familia, no obstante, juega un papel determinante en el cuento: las dudas metafísicas del protagonista causan mayores estragos en su espíritu debido a la conexión que éste hace entre la posibilidad de la no existencia de Dios y el desamparo e insignificancia de la vida de sus familiares: “Don Jorge sentía así: «Si hay Dios, todo está bien. Si no hay Dios, todo está mal. Mi mujer, mi hijo, la *dominante*, la paz de mi casa, la belleza del mundo, el *divino* placer de entenderla, la tranquilidad de la conciencia... todo eso, los mayores tesoros de la vida, si no hay Dios, es polvo, humo, ceniza, viento, nada...[»]” (pp. 415-416).¹⁰⁶

105 Esta imagen es muy sugerente. El conocimiento de la cultura clásica por parte de Clarín era profundo. Juan Oleza señala que la reivindicación de la cultura clásica fue una constante a lo largo de toda la obra de Alas, al igual que el rechazo al discurso anticlasicista (Oleza (2001), p. 24). Asimismo, el autor siempre expresó su cariño, respeto y admiración por Adolfo Camus, su maestro de literatura clásica en la Universidad Central. *Vid.* «Camus», en *Ensayos y revistas*, (1892); *OC*, IV, v. 2, pp. 1539-1552, artículo en el que Alas, a propósito del fallecimiento de Camus, hace una remembranza de su primer año en Madrid y su contacto con el clasicista y los krausistas españoles. La referencia a los hijos y esposa hace eco del mito del nacimiento de Afrodita (Hesíodo, *Teogonía*, 176-200). La diosa griega representa tanto el amor, la belleza, así como la sexualidad y la reproducción. El símil, por lo tanto, no es gratuito. Sin embargo, la espuma clariniana no se origina de los testículos cercenados de Urano, sino de algo más ideal: los sueños.

106 Este motivo de la necesidad de creer en Dios y su relación con la familia es recurrente en la obra narrativa de Clarín, en especial la posterior a 1890. En el cuento «Un grabado», publicado en *Los Lunes de El Imparcial*, 7 de mayo de 1894, recogido en *Cuentos morales* (1896), se presenta al Dr. Glauben, catedrático de metafísica “en una de las Universidades más ilustres del país más sabio” (p. 587). El filósofo, en medio de un ambiente francamente positivista, al cual combate, se dedica a la especulación metafísica, la cual deriva a la idea de la paternidad de Dios como “explicación única racional del mundo” (*idem*). No obstante, la narración muestra que, a pesar de la sinceridad absoluta y método riguroso, el aparato filosófico de Glauben se basa en una aprensión, una duda metafísica: un mundo sin Dios, la realidad y el universo sin cariño paternal “era demasiado horrorosamente miserable para no ser falsa” (p. 593). Glauben desarrolla, según la narración, su sistema metafísico porque al observar un grabado que representa a unos

«Cambio de luz» es el lírico recuento de las batallas metafísicas de un místico vergonzante a quien la fría lógica le sabotea su profunda necesidad de creer en Dios. Ariel, de acuerdo con el narrador, desprecia “al pobre diablo *científico, positivista*, que en el fondo de su cerebro se le presentaba con este *obstruccionismo*; pero a pesar de este desprecio, oía al miserable, y discutía con él” (p. 416). De acuerdo con Gadamer, la postura del filólogo es considerar que “una obra de arte es un mundo completo que se basta a sí mismo”.¹⁰⁷ La filología que el filósofo alemán respalda, a la que llama moderna, considera a los textos tal y como un historiador considera los documentos históricos. El quehacer filológico es, por lo tanto, un esfuerzo por comprender la opinión del autor, sin tomar en cuenta la verdad objetiva de dicha opinión.¹⁰⁸ La narración clariniana se centra en una unidad de significado: la desgarradura ideológica de Jorge Ariel y la tensión idealista en la que el personaje vive. La tarea del hermeneuta no sólo se enfoca en encontrar el significado, sino discernir el sentido oculto que subyace al texto.¹⁰⁹ En el caso de esta narración, la obra periodística de Alas demuestra que la crisis del personaje refleja la propia tensión idealista experimentada por el autor a lo largo de su vida: la aspiración por lo ideal, la necesidad de creer en la trascendencia y la duda metafísica que causó el contacto con los datos de la observación empírica. «Cambio de luz», por lo tanto, está emparentado, aunque de una forma eminentemente artística, con las

niños huérfanos, se sugestióna y piensa en el desamparo de sus propios hijos en un mundo sin él y sin Dios. La paternidad celestial se convierte, por lo tanto en un “*imperativo categórico del dolor*” (*idem*). Al respecto, Sobejano comenta que el más alto grado de religiosidad de Alas “se expresa en el sentimiento de la necesidad de Dios como padre” (Sobejano (1985), p. 108).

107 Gadamer (2007), p. 408.

108 *Idem*. Asimismo, Mauricio Beuchot señala que el filólogo en la actualidad es más descriptivo que preceptivo, es decir que ve los textos más como objetos históricos que como modelos por imitar, como lo hacía la filología de los humanistas renacentistas (Beuchot, p. 142).

109 Gadamer dice al respecto: “El historiador interpreta los datos de la tradición para llegar al verdadero sentido que a un tiempo se expresa y se oculta en ellos”, es decir seguir una dirección que el texto mismo no anuncia (Gadamer (2007), p. 410).

batallas idealistas del propio Alas.

La narración, asimismo, enfatiza que los metódicos estudios de la realidad que Jorge Aial hace no sólo menguan su fe, sino que también merman su salud. Su erudición, aunada a “la gran excitación nerviosa, habían debilitado la vista del sabio” (p. 417). El sentido de la vista, según refiere el cuento, era el principal medio por el cual el protagonista aprehendía la realidad. Su relación con el mundo es, por ende, eminentemente material. El padecimiento del personaje se agrava, lo que le obliga a obedecer el nuevo régimen que el médico sugiere. Esta nueva vida, que don Jorge sigue a medias, causa un “paulatino cambio del espíritu que sentía venir con hondo y oscuro deleite” (p. 418). En primera instancia, el narrador refiere que el personaje “perdía afición al *análisis* del laboratorio, a las *preciosidades* de la miniatura del arte, a las delicias del *pormenor* en la crítica, a la *claridad plástica* en la literatura y en la filosofía” (*idem*; cursivas mías). Aial va gradualmente dejando de lado lo que le había granjeado fama, así como lo que brindaba fondos para mantener a su amada familia; emplea ahora largos periodos de su tiempo en la ociosidad contemplativa: “Sentía que el tiempo de aquellas vagas meditaciones no era perdido” (*idem*). Asimismo, el narrador refiere la creciente afición a la música. Es sugestivo que a medida que el personaje pierde gradualmente la vista, el medio que empleaba para apreciar el arte, la música se convierte en su deleite estético. La pérdida de la capacidad para apreciar las bellezas materiales es proporcional al incremento de sus facultades para apreciar la belleza inefable de la música.

De este modo, Aial llega a una perspicacia musical que antes le estaba velada. Al escuchar la sonata de Kreutzer, “sintió con delicia y orgullo que a él *le había nacido algo en el*

alma para comprender y amar la gran música” (p. 418; cursivas mías).¹¹⁰ Lo que surge en el alma del personaje no es únicamente la capacidad para apreciar la música, sino un estado de arrebató místico “que él comparaba al que debió experimentar Moisés ante la zarza ardiendo” (*idem*).¹¹¹ Ahora bien, el protagonista interpreta, inicialmente, esta revelación de lo inefable como locura: la música “le produjo tal efecto, que temió haberse vuelto loco” (*idem*). A partir de ese momento, la narración se enfocará en la creciente fascinación por la música y el temor al desconocido efecto que ésta produce, cercano, según el propio Ariel a la locura. El narrador refiere que después del concierto de Beethoven y Händel, el protagonista “buscó la música por la música”, así como procura escuchar las ejecuciones que su hijo, quien era “un pianista algo mejor que mediano” hacía de las obras de los grandes músicos (*idem*; ambas citas). La relación

110 Al igual que el personaje, Beethoven durante la composición de la Sonata para violín n.º 9 comenzaba a presentar síntomas de la pérdida del sentido fundamental para su arte. Asimismo, la sucesión de los estados anímicos que a partir de entonces presenta Ariel, bien pueden interpretarse como correspondencias con la estructura de la sonata: El *adagio sostenuto* en tono *presto*, caracterizado por la tensión e impetuosidad (la duda metafísica de Ariel y su temor por la locura); el *andante con variazioni*, caracterizado por la plácida calma (la nueva perspicacia del protagonista); y el movimiento final, un *rondo* revitalizado y jovial (la nueva felicidad de don Jorge). La descripción de la estructura de la sonata proviene de Peter Gutmann.

111 La referencia a *Éxodo*, 3-4 es muy sugestiva. El personaje, al igual que Moisés, se encontrará en la presencia de lo sagrado. La música, al igual que la zarza que arde pero no se consume, tiene el carácter de revelación. En el texto bíblico, Dios le comunica al profeta y legislador que conoce el sufrimiento de los israelitas a causa del cautiverio en Egipto, confirma la alianza entre Jehová y su pueblo, así como anuncia el retorno a la tierra prometida. El cuento presenta ciertos paralelismos con la narración bíblica. La sonata de Beethoven tiene para el protagonista el carácter de revelación de lo sobrenatural. En el mismo concierto, Ariel escucha una oratorio de Händel, que lo hace disfrutar de un “tesoro de religiosidad estética”, lo que le hace sentir “que ante su corazón tenía la voz de lo inefable” (p. 418).

Por otra parte, al igual que los israelitas, don Jorge vive hasta entonces en un estado de punzante sufrimiento, una opresión, la esclavitud a su materialismo intelectual. La música se convertirá no sólo en su liberación, sino en su modo de regresar a la fe, su tierra prometida y anhelada. Por último, tal como Moisés expresa sus dudas respecto al crédito que sus compatriotas le pueden dar a su experiencia, Ariel sabe que su nueva luz, su conocimiento de lo divino es prácticamente incomunicable, al grado que considera que ni su hija, ni esposa podrían entender “las cosas misteriosas de la otra vida, de lo metafísico y fundamental” (p. 413).

En el capítulo IV de *La Regenta* hay una escena muy similar. En la regresión al origen, infancia y adolescencia de Ana Ozores, el narrador declara que la protagonista, sugestionada y profundamente influida por la poesía mística de los Siglos de Oro, escribe versos a *lo San Juan* y *Fray Luis*. La postura del narrador es solemne al referir el misticismo infantil de la protagonista. Durante el proceso creativo, se enuncia el arrebató místico de la niña. La “inspiración sagrada” se apodera de Ana: “de cada concepto amoroso y rítmico brotaban enjambres de ideas poéticas” (*OC*, I, p. 210). La experiencia de la poetisa es mística: “Su propia voz la entusiasmó, sintió escalofríos, y ya no pudo hablar: se le doblaron las rodillas, apoyó la frente en la tierra” (*idem*). Finalmente, tiene una visión religiosa; a lo lejos ve “una luz más fuerte que la del sol atravesaba sus párpados cerrados”, la cual provenía de “una zarza de la loma de enfrente” (*idem*; cursivas mías). Este misticismo, no obstante, será cuestionado y desmentido, una vez que Ana sea adulta.

que el protagonista establece con la música no se basa en lo immaculado de la interpretación: “adquirió la *fe* de la música buena en malas manos, es decir, *creyó* que en poder de un pianista regular suena bien la gran música” (p. 419; cursivas mías). La postura ante el arte cambia; no es la perfección lo que causa deleite, sino lo inexplicable; la experiencia estética se torna en un frenesí místico. Asimismo, el propio Jorge Ariel se aventura a tocar el piano, a pesar de su poco talento. La escena muestra al protagonista sentado a oscuras, “delante del Erard de su hijo, y cerrando los ojos, para que las tinieblas fuesen absolutas” (*idem*).

La música de Ariel no tiene grandes pretensiones artísticas; es una “música *subjetiva* que no podía ser agradable más que para él” (*idem*). El retrato del personaje ante el piano destaca el estremecimiento que causa aquella música suave, humilde, seria y sentimental sobre su creador. Este arrebató musical, a veces, hace que el protagonista sospeche que está al borde de la locura. Asimismo, el narrador refiere que en muchas ocasiones, mientras toca el piano, el tormento metafísico se disipa. La duda se diluye ante las melodías misteriosas que se convierten en una revelación.¹¹² Lo que la música le comunica es una certeza metafísica y ontológica: “Si no hubiera Dios, pensaba entonces Ariel, estas combinaciones de sonidos no me dirían esto”, es decir “la frescura del ideal que puede apagar mi sed” (*idem*).¹¹³ Para el protagonista, la afirmación de Schopenhauer que la música habla de un mundo que debía existir es cierta a

112 Para Alas, el nuevo espíritu idealista europeo, la tendencia del espíritu religioso finisecular es sobre todo una “postración ante el misterio sagrado y poético” («Renan», en *Siglo pasado* (1901); *OC*, IV, v. 2, p. 1973). Lissorgues informa que para Alas existía otro tipo de conocimiento distinto a la realidad que la ciencia experimental podía aprehender. En el pensamiento clariniano existen otros elementos de la realidad que no son objeto del estudio racional: “hay otros, como el sentimiento, la aspiración a lo absoluto (el alma), el misterio, lo divino... cuya realidad, según Clarín, se impone con fuerza a la razón sin que ésta pueda aprehenderlos” (Lissorgues (1996), p. 203). A partir de 1890, Alas reafirma con vehemencia su convicción de que el arte es el mejor medio para lograr el conocimiento de la realidad inefable.

113 El paralelismo con la frustrada aspiración de Ventura de «Las dos cajas» es notorio.

medias: “yo digo que nos habla de un mundo que *debe de existir*” (p. 419).¹¹⁴ El *misterio nebuloso* se convierte en la fuente de paz interior. El clímax de la narración es la noche en la que don Jorge Arial pierde totalmente la visión y gana, sin embargo, certeza metafísica. El narrador plantea que después de una noche de arduo trabajo en un “asunto de invención poética, pero de fondo religioso, metafísico” (p. 420), ya en la cama, el protagonista experimenta un malestar físico, combinado con una excitación nerviosa, ante la cual sucumbe: “se dejó embriagar como en una orgía de corazón y cabeza, y sintiéndose arrebatado como a una vorágine mística, se dejó ir, se dejó ir, y con delicia se vio sumido en un paraíso subterráneo *luminoso*” (*idem*; cursivas mías).

El efecto de esta experiencia, descrita como un arrebató místico, es el despertar a una nueva luz, la cual no sólo disipa la sospecha y temor a la locura, sino que también otorga al personaje una “profunda intuición” (*idem*).¹¹⁵ Por medio de ésta, Arial logra “atacar de frente los más formidables fuertes de la ciencia atea” y ver “la verdad de Dios, el creador santo del

114 Schopenhauer señala que la música “eleva con frecuencia tanto nuestro espíritu como para hacernos imaginar que nos habla de otros y mejores mundos distintos al nuestro”; la música presenta la esencia de la vida y la pinta con satisfacción y contento (*El mundo como voluntad y representación*, II, Cap. XXXIX, p. 601). Esto es producto de la “la continua *desavenencia y reconciliación* del elemento rítmico de la melodía con el elemento armónico” (*ibid*, p. 597). Desde un punto metafísico, esta *desavenencia y reconciliación* es “el reflejo del nacimiento de nuevos deseos y su posterior satisfacción” (*ibid*, p. 599). Para la voluntad, la música sólo expresa, por lo tanto, satisfacción e insatisfacción, lo que demuestra “cuán hondamente está fundamentada la música en la esencia de las cosas y del hombre” (*ibid*, p. 600). La influencia de estas consideraciones sobre las nociones musicales de Alas es muy significativa; asimismo Schopenhauer es un pilar del pensamiento estético clariniano. El autor señala que en materia de arte y gusto, el filósofo alemán “es de los pensadores que más han visto, que más se acercaron al ideal del filósofo artista (como Platón y Renan, verbigracia)” («Revista literaria (enero, 1890)»; *OC*, IV, v. 2, p. 1667).

115 En el pensamiento de Clarín, especialmente a partir de los años noventa, la intuición se convierte en el medio idóneo para acercarse al interior de la realidad, zona –según el autor– inaccesible para la ciencia. La intuición, a la que denomina *fantasía*, “es el órgano de la percepción de lo divino. El entendimiento no es más que una ventana” («Introducción» a *Los Héroe*s de Carlyle, pp. 14-15). La intuición, asimismo, está totalmente relacionada con el misterio y el arte en el pensamiento clariniano. El misterio “es insondable, no por la pequeñez de nuestro cerebro, sino por la grandeza de la realidad; el misterio es infinito, pero no se olvide que en su obscuridad, que proyecta sombra infinita en las profundidades del espacio, le acompañan eternamente, no menos infinitos, la belleza y el amor” («El retrato de Renan», en *Palique*; *OC*, IV, v. 2, p. 1846). Al respecto, Lissorgues señala: “En este sentido, la concepción del arte como medio de conocimiento es, sin duda, el aspecto más original del pensamiento de nuestro autor, que parece tener la intuición, antes de Bergson, de la intuición bergsoniana” (Lissorgues (1996), p. 202).

Universo, sin contradicción posible” (p. 420). Esta nueva visión se establece paralelamente a la pérdida del sentido de la vista. A la certidumbre metafísica le corresponde la pérdida de la capacidad de observar el mundo material. Don Jorge despierta de su noche de revelación con una ceguera total. Su temor se ha materializado: “«Quedarse ciego, se decía, es como ser enterrado en vida»” (*idem*). No obstante, su desgracia es asumida como una bendición: “«¿Cómo decirles que no veo... si en rigor sí veo? Veo de otra manera; veo las cosas por dentro; veo la verdad, veo el amor[»]” (p. 421). La música juega un papel preponderante en este despertar metafísico. El narrador refiere que sus melodías son para el invidente Ariel “todo un himnario de la fe inenarrable que él había creado para sus adentros; su religión de ciego; eran una dogmática en solfa, una teología en dos o tres octavas” (p. 423). Asimismo, las obras de Mozart, Beethoven y Händel comunican al protagonista que dentro de sí existía una alma, una luz, un conocimiento del “misterio sagrado”, el trasunto de la Voluntad schopenhaueriano (*idem*).

«Cambio de luz» es un cuento paradigmático en la narrativa breve de Clarín. Su importancia no radica, sin embargo, en ser un traslado directo de una pugna interna del propio Alas y su solución.¹¹⁶ Antes que nada, se trata de una obra literaria, y como tal, debe ser estudiada. Más que un cuento con elementos biográficos, la narración es el reflejo de una profunda preocupación clariniana: la fe. Es el recuento del renacimiento espiritual de Jorge Ariel, cuya nueva fe es referida como inquebrantable e indubitativa. La luz que el personaje encuentra se plantea como la solución sintética de una lucha interna entre su materialismo intelectual y su aspiración por creer en la existencia de Dios y en la continuidad ontológica

116 *Cfr.* Cabezas (1962), p. 181.

entre el ser supremo y el mundo.¹¹⁷ Por lo tanto, «Cambio de luz» plasma un conflicto resuelto. Ahora bien, para Alas, el renacimiento espiritual finisecular, el cual coincide con la fecha de publicación del cuento, no significó una solución cerrada. Es, antes que nada, una actitud, una búsqueda, una convicción. En el artículo «Renan», Alas manifiesta que este espíritu religioso e idealista es “una tendencia ante todo, un punto de vista, casi pudiera decirse una digna postura”; asimismo declara los límites de dicha actitud: “no es, como creen muchos, ante todo, una solución concreta, cerrada, exclusiva”.¹¹⁸

«Cambio de luz» es la manifestación literaria de la preocupación idealista y religiosa que embargó a Clarín durante la última década de su vida. El renacimiento espiritual clariniano fue la intensificación de una inquietud latente a lo largo de su desarrollo intelectual. No es la defensa de una metafísica determinada, sino la ratificación de una creencia: “Lo que hoy se piensa, a mi ver, no es que se ha descubierto ya el camino de lo metafísico, sino esto otro: que no se puede seguir por otro camino”.¹¹⁹ La metafísica, por lo tanto, se convierte en un postulado práctico de la necesidad racional.¹²⁰ Su obra periodística nos permite elucidar los principios, según el autor, del nuevo espíritu idealista. En primera instancia, la tendencia filosófica y literaria finisecular se basa en una necesidad del espíritu de la modernidad; no es una moda pasajera.¹²¹ Es, asimismo, una corriente literaria en la que escritores profanos “se inclinan a dar

117 Concepto fundamental del krausismo. El sistema de Krause, tanto su analítica como sintética, busca demostrar que Dios es el fundamento de la existencia. *Vid. supra*, p. 3.

118 «Renan»; *OC*, IV, v. 2, p. 1973.

119 «Cartas a Hamlet. Revista de ideas»; *OC*, IV, v. 2, p. 2024.

120 Desde sus primera época periodística, Alas manifestó una postura firme respecto a la necesidad del pensamiento metafísico. En «La verdad suficiente», publicado en *Ecos del Nalón*, 30 de diciembre de 1877 y 8 de enero de 1878, uno de los primeros artículos en que aborda a profundidad temas filosóficos, el autor señala que a pesar de la ruina de ciertos sistemas metafísicos subjetivos, la cual no se debe lamentar, “la filosofía no muere, la metafísica en sí es incólume; los que perecen son los sistemas” («La Verdad suficiente II»; *OC*, V, p. 900).

121 Alas expresa que el nuevo idealismo es “cosa muy importante y general, no *un artículo de París*, la tendencia actual filosófica, cuya idea capital a mi ver es esta: que sean las que sean (y aún no se han estudiado bien) las dificultades que el hombre *de hoy* puede encontrar para el estudio y *racional culto* del misterio original, estos inconvenientes de

a sus libros *puramente literarios* trascendencia religiosa, en el lato sentido de la palabra”.¹²² Alas justifica plenamente este renacimiento idealista: “es natural que en el arte se columbre una reforma que pueda llamarse futuro idealismo, acordándose de Platón”.¹²³ El aprecio y respaldo por esta corriente, sin embargo, no implica de ninguna manera un rechazo al Naturalismo; en consecuencia, aún considera que la escuela encabezada por Zola es oportuna, mas no exclusiva.¹²⁴ Los tiempos permiten que haya “otra oportunidad nueva para otra cosa nueva”.¹²⁵ Esta nueva tendencia literaria, por otro lado, no es una regresión. Al respecto, declara enfáticamente que la novela novelesca no significa la “restauración del disparate picaresco y seudoromántico”, ni nuevas “sensiblerías, ni novelas azules”.¹²⁶

Por otro lado, el nuevo espíritu idealista es una religiosidad que revalora la esencia del Evangelio. Alas considera que el movimiento religioso, idealista y metafísico es de personas que criados en la fe, la olvidaron y después la recuperaron.¹²⁷ No es de sorprender que considere herética la proposición de un tal Villegas quien en *La España Moderna* declara que la fe, una vez perdida, no se recupera.¹²⁸ Para el prosista español, desde antes de la crisis y del

método, de doctrina de la ciencia, como diría Fichte, no le quitan al objeto de ese estudio, de dificultad... X, la importancia que tienen, la capital en la vida” («Cartas a Hamlet. Revista de ideas»; OC, IV, v. 2 p. 2024).

122 «Revista Mínima», *La Publicidad*, 29 de abril de 1893; OC, VIII, p. 521. Para Alas, los más destacados “escritores profanos” son León Tolstoi, Melchior de Vogüé, Paul Bourget y Édouard Rod, entre otros.

123 «La novela novelesca»; OC, IV, v. 2, p. 1608.

124 El aprecio por Zola no disminuyó en lo más mínimo en este periodo de su evolución intelectual. Sin embargo, los aspectos que destaca en la obra del autor francés están conformes con su renacimiento espiritual. En su reseña de *La débâcle*, Alas subraya una evolución en la prosa del autor naturalista, una tendencia que acentúa la esperanza y la idealidad de la virtud («*La Débâcle*»; OC, VIII, p. 383). Asimismo, en su reseña de *El doctor Pascal*, asegura que dicha novela, así como *L'argent* y *La débâcle* ofrecen “*fugas de idealidad*, horizontes de misterio y tal vez de esperanza” que no aparecían en sus novelas anteriores («Lecturas. *El doctor Pascal*, por E. Zola», *La Ilustración Ibérica*, 23 de diciembre de 1893; OC, VIII, p. 611).

125 «La novela novelesca»; OC, IV, v. 2, p. 1609.

126 *Ibid.*, p. 1613 y p. 1615, respectivamente.

127 El cuento «Viaje redondo», publicado con el subtítulo de “Cuento fantástico” en el *Almanaque de la Ilustración Española y Americana* (1896) y recopilado en *Cuentos morales* (1896), presenta a un personaje con dichas características. El hijo anónimo de una madre piadosa se aleja de la fe ortodoxa. Busca, en cambio, la gran *Idea* por medio de la lógica, la ciencia natural y las teorías idealistas; pero esto no disminuye su angustia metafísica. Finalmente, ya maduro, regresa a la fe de su madre.

128 «Revista literaria. *Historia de las ideas estéticas en España*[...], en *Ensayos y revistas* (1892); OC, IV, v. 2, p. 1726.

renacimiento espiritual, el catolicismo era una fuente de inspiración para diversos aspectos de la vida: “El catolicismo, cuando no es sinónimo de reacción, de imposición doctrinal y política, de intransigencia y ceguera en la polémica, es una de tantas hipótesis sociales, religiosas, políticas, filosóficas y artísticas que luchan legítimamente en la vida espiritual de los pueblos civilizados de veras”.¹²⁹ En efecto, la figura de Cristo se reafirma en el pensamiento clariniano desde finales de la década de 1880: “en mi insignificante sentir, [Jesús] es el que ha de salvar al mundo, si esto tiene arreglo. Confieso que el esfuerzo tenía que ser grande... y lo fue; Jesús es, para mí, la más alta imagen del amor y la belleza ideal”.¹³⁰

En consecuencia, concuerda con Alejandro Dumas hijo, quien sitúa a Renan “en el pedúnculo primero de este movimiento ideal”.¹³¹ En el pensamiento clariniano, el historiador francés es el origen del movimiento; *La vida de Jesús*, *Los Apóstoles* y *San Pablo* son el primer paso hacia el nuevo idealismo. *La Historia de los orígenes del Cristianismo* es una obra cuya influencia es capital en la vida de Alas; la postura de Renan tiene notorias correspondencias con su propio pensamiento religioso. Ambos estiman que las enseñanzas de Jesús, un idealista que no reconocía entre espíritu y materia, son la idea más revolucionaria en la Historia de la humanidad, una reforma caracterizada por su perfecto y absoluto idealismo, un llamamiento que se dirige a la conciencia, que es la más elevada regla de la vida desinteresada y virtuosa. Asimismo, el juicio que Renan hace de la figura histórica de Jesús no como “un fundador de dogmas, ni un elaborador de símbolos” sino como “el iniciador de un nuevo espíritu en el mundo” informa la postura evangélica y, al mismo tiempo, anticlerical de Alas.¹³² Sin embargo,

129 «Revista literaria (noviembre de 1889)», en *Ensayos y revistas*; OC, IV, v. 2, p. 1640.

130 «Baudelaire» (1887), en *Mezclilla*; OC, IV, v. 2, pp. 1144-1145.

131 «La novela novelesca»; OC, IV, v. 2, p. 1612.

132 Renan, p. 294. Laura de los Ríos cuestiona la fama de anticlerical que Clarín gozó en su vida. Dicho análisis se basa en

el pensamiento filosófico y religioso clariniano no se cierra a una solución cristiana; su renacimiento espiritual, ecléctico como toda su vida intelectual, lo hace incorporar otros elementos de diverso origen.

El nuevo idealismo es una apertura al secreto de la realidad, al misterio que subyace al mundo. El medio predilecto de Alas para ese conocimiento es el arte; al igual que para don Jorge Arenal, el arte se convierte en un camino a la piedad, basado en el sentimiento y la poesía.¹³³ Por medio del arte, el ser humano llega a lo insondable. «Cambio de luz» está en consonancia con la renovación del idealismo clariniano; es muestra de la intensificación de convicciones antiguas, en particular la aspiración a la certeza metafísica. El relato, no obstante, no es un calco del conflicto espiritual del autor, así como su solución. Para éste, la nueva tendencia es, ante todo, una búsqueda, una apertura por medio de la intuición al misterio de la realidad. No es un dogma o un sistema cerrado; es una actitud. Esta intensificación del idealismo y religiosidad clariniana incorpora nuevos elementos a convicciones y preferencias ya arraigadas.

Este renacimiento idealista y religioso no es, sin embargo, el fin de la tensión idealista. No es una convicción cerrada. Es un espíritu que se caracteriza por la apertura, siempre independiente, a estímulos que fortalezcan su aspiración por lo eterno. El idealismo de Alas, efectivamente, se acentúa en la década de 1890 como una constante aspiración. Su narrativa breve demuestra que lo ideal, lo metafísico, lo religioso, fuera de ser una problemática

la posturas expresadas en cuentos como «La conversión de Chiripa», «El frío del Papa», «El cura de vericuetos», entre otros, en los cuales el clero y la Iglesia son reflejados de manera magnánima (De los Ríos, pp. 240-254). La obra periodística clariniana, sin embargo, muestra una constante actitud beligerante hacia la jerarquía eclesiástica y los neos que no se debe desestimar.

133 «La novela novelesca»; *OC*, IV, v. 2, p. 1612.

concluida, continúo como una preocupación en la mente del autor, así como una fuente de inspiración artística. El anhelo por lo ideal en la realidad está presente en sus relatos posteriores; lo narrado, sin embargo, todavía revela la angustia del conflicto idealidad/realidad, manifestado como una estética del dolor, de la pérdida.

CAPÍTULO III LA ESTÉTICA DEL DOLOR

I. LA ESTÉTICA DEL DOLOR

En el artículo «Cavilaciones» (1880), Leopoldo Alas manifiesta una temprana preocupación por el tema del sufrimiento humano. A sus ojos, este tópico debía ocupar un lugar preponderante en el discurso filosófico. Al respecto señala: “Toda filosofía que pretenda merecer que la estudie el hombre experimentado, no debe dejar entre lo accesorio la teoría del dolor. No abordar este problema o tratarle con fórmulas sin fondo, es huir la dificultad más real del objeto último, según los más, de la filosofía”.¹ Este interés por el dolor está presente en su propia obra literaria; el sufrimiento es, sin lugar a dudas, un eje temático esencial de su narrativa. La crítica literaria expuesta en *Solos* muestra el primer influjo de las teorías literarias de Emile Zola sobre Alas, las cuales despertaron un interés por la filosofía de Arthur Schopenhauer. Adolfo Sotelo Vázquez señala que “al compás de la recepción del naturalismo en España se opera entre la intelectualidad española un paralelo interés por Schopenhauer, uno de los más ricos filones filosóficos del naturalismo”.² No es de extrañar que la filosofía del alemán informe la *teoría del dolor*, así como las nociones estéticas del propio Alas. Las referencias al filósofo son constantes a lo largo de su obra crítica; es evidente que estaba familiarizado con las ideas de Schopenhauer y es probable que éste fuera su filósofo preferido, como conjetura Sobejano.³

Schopenhauer considera que su pesimismo no es tal, sino un simple y llano realismo. Su sistema filosófico muestra que la categoría de la subjetividad es irreparablemente imperfecta; el

1 Publicado en *La Publicidad*, 11 de junio de 1880 y 16 de diciembre de 1880; reproducido en *Revista de Asturias*, 3 y 15 de febrero de 1881; recopilado en *Solos de Clarín*, Madrid: Alfredo de Carlos Hierro, 1881; *OC*, IV, v. 1, p. 176.

2 Sotelo (1998), p. 460. Asimismo, el crítico señala que el interés de Clarín por Schopenhauer es cronológicamente paralelo a la fascinación por Zola, lo cual se observa en el artículo «Cavilaciones».

3 Sobejano (2002), p. 322.

sujeto como voluntad objetivada está destinado al sufrimiento, ya que toda subjetividad tiene graves defectos, por el simple hecho de ser subjetividad, es decir una manifestación parcial de la Voluntad. El sufrimiento, en este orden de ideas, es el atributo esencial de la existencia. Estas concepciones abren paso a una novedosa ontología que establece que el ser humano, como una voluntad parcial, está destinado a anhelar y sufrir. Terry Eagleton señala en *The Ideology of the Aesthetic* que Schopenhauer es una pieza clave en un cambio teórico de gran envergadura que se operó en siglo XIX: el deseo se convierte en una cosa en sí, lo que implica un evento metafísico de suma importancia.⁴ El dolor en la narrativa breve clariniana es el producto de una aspiración frustrada. El sufrimiento es tanto un *pathos* como una estética. En sus años de joven periodista, Alas se declara adepto de la teoría de José del Perojo y Figueras sobre el pesimismo y su explicación. Bajo el seudónimo de Zoilito, refiere en su artículo «Libros y Libracos» del 31 de octubre de 1875 que para el pensador y político de origen cubano la armonía universal es creencia, pero el ser humano duda de ésta, es decir que pese a la creencia, “el dolor de la limitación queda respecto del individuo, y éste, que se siente absoluto a su modo, lucha por lo infinito, que no es don que toque a su naturaleza”.⁵ La narración «Las dos cajas» ejemplifica esa *lucha por el infinito*, la cual causa, sin embargo, la degradación de Ventura, el protagonista.

Para un Alas maduro, en 1892, las tristezas del mundo no nacen de una filosofía determinada, sino de la realidad misma. En su reseña de *L'argent* de Zola, refiere que “en el arte realista, cuando es pesimista, el pesimismo que produce efecto es el fenomenal, que en rigor no es *pesimismo*, sino el mal *registrado*, laceria vista, dolor confirmado”.⁶ A lo largo de su

4 Eagleton (2012), p. 159.

5 «Libros y libracos. *Doloras y cantares*, por Don Ramón de Campoamor. Decimotercera edición, aumentada», *El Solfeo*, 31 de octubre de 1875; *OC*, V, p. 196.

6 «Zola y su última novela *L'argent*», en *Ensayos y revistas 1888-1892* (1892); *OC*, IV, v. 2, p. 1574.

obra crítica, alaba ese *pesimismo épico* de Zola, la capacidad de despertar en el lector un “*dolor metafísico*” y poetizar los “dolores grandes y no contingentes de la vida”, lo que convierte al novelista francés en uno de los más grandes poetas modernos del dolor, “el filósofo de la tristeza, el Jeremías épico”, facultad que considera el mayor mérito estético del naturalista francés.⁷ La obra narrativa de Alas refleja este interés por el sufrimiento. La manera de plasmarlo, sin embargo, no obedece a un simple precepto de escuela, sino a una exigencia del credo estético clariniano: encontrar la poesía en la prosaica realidad. Miguel Ángel Lozano Marco señala que Alas pretendía “transmitir la visión de una humanidad doliente”.⁸ Las narraciones breves del autor, en muchos casos, tienen como objeto presentar una intuición estética de la condición humana, es decir presentar que *el sufrimiento es omnipresente*, como concluye el magistral cuento *El Señor* y hacerlo de tal forma que el dolor sea una materia poética.

Hans Georg Gadamer advierte en su ensayo «Estética y hermenéutica» que toda obra de arte que nos dice algo nos confronta con ella misma. De esta forma, la obra “expresa algo de tal manera que lo que se dice es como un descubrimiento, la revelación de algo antes oculto”.⁹ La obra narrativa clariniana muestra la inmanencia del dolor en la vida. Se puede argumentar convincentemente, como otros críticos lo han hecho ya, que el principio de este designio es mostrar que el sufrimiento es la única realidad de la existencia humana.¹⁰ Alas no desarrolló la teoría del dolor que demandaba a los filósofos, sino que creó una estética en la que el dolor es poetizado. Sus narraciones, efectivamente, muestran las lacerias de la vida, mas el afán no es

7 «Lecturas. Zola. –*La terre*», en *Ensayos y revistas 1888-1892* (1892); *OC*, IV, v. 2, p. 1560; las tres citas.

8 Lozano Marco (1987), p. [859].

9 Gadamer (1977), p. 101.

10 Sotelo (1998), p. 462.

simplemente el de un escritor realista que desea presentar la causa de los males sociales, sino que hay claros indicios de que el dolor es, desde un punto de vista artístico, un fin en sí mismo. Gadamer señala que “el lenguaje del arte significa un exceso de significado que está presente en la obra misma”.¹¹ Este exceso de significado bien puede interpretarse como una necesidad artística del propio Alas de causar un placer estético por medio del sufrimiento de sus personajes.

El cuento *El entierro de la sardina* (1897) oscila entre dos polos: la alegría del carnaval y la muerte. El relato está construido por el binomio de un arrebatado jubiloso y la tristeza perenne. Es evidente que la obra tiene un motivo costumbrista: mostrar el entierro de la sardina, festividad carnavalesca que aún perdura en ciertas localidades de España, en una ciudad serrana, Pola de Rescoldo. El narrador hace una referencia pormenorizada a la ceremonia con la que concluye el último miércoles de ceniza, así como el significado que dicha fiesta tiene para los habitantes de la localidad. No obstante, tempranamente la narración plantea un contraste entre el escenario y los habitantes, en especial durante esas celebraciones. El discurso narrativo señala que la ciudad montañosa tiene un clima inclemente; el frío asola a los montañeses: “Durante gran parte del año, los polesos dan diente con diente, y muchas patadas en el suelo para calentar los pies; pero este rigor del clima no les quita el buen humor cuando llegan las fiestas en las que la tradición local manda divertirse de firme” (p. 811). Las romerías de Pascua, San Juan y Santiago representan una breve disipación de la sombría existencia. La voz narrativa refiere que el espíritu reinante en la ciudad es levítico; de este modo, se establece pronto un paralelismo entre el dominio del clero sobre el ánimo poleso y la tristeza de los

11 Gadamer (1977), p. 102.

habitantes.

El otoño y el invierno son las estaciones clericales; la primavera y verano, los tiempos en que ocurren los episodios de júbilo. El narrador plantea que las tristezas y el tedio de los polesos se deben a la levita; sin embargo, el texto devela un sentido oculto: el contraste entre el paganismo, el origen de la celebración del carnaval, y el cristianismo, “la religión triste”, como la designó el propio Alas.¹² La fiesta del entierro de la sardina aparece en la narración como una pequeña y regulada bacanal; gracias a la licencia eclesiástica, los participantes pueden entregarse a la gula y embriaguez, así como a un erotismo inocente. Celso Arteaga, el protagonista, ciudadano ejemplar de Rescondo, cuya gravedad se enfatiza en el texto, ejemplifica el conato de desenfreno de la festividad, en la cual un impulso dionisiaco le hace dar “libre curso al torrente de sus ansias de alegría, de placer *pagano*” (p. 815). Después de este “último relámpago de alegría” (p. 812), se asume cabalmente lo que el sacerdote había dicho en la misa matutina: *somos ceniza*. En su artículo sobre *Marianela*, Alas señala que el carácter triste del cristianismo es la razón de que éste sea tan artístico, declaración en la cual resuena el pensamiento de Chateaubriand. El escritor francés, en su afán de responder las diatribas del pensamiento ilustrado contra la fe, sentencia: “entre todas las religiones que han existido, la religión cristiana es la más poética, la más humana, la más a favor de la libertad, las artes y las letras: que el mundo moderno le debe todo, desde la agricultura hasta las ciencias abstractas, desde los hospicios para los desgraciados a los templos construidos por Miguel Ángel y decorados por Rafael”.¹³

12 «*Marianela* (Pérez Galdós)», en *Solos de Clarín*, Madrid: Alfredo de Carlos Hierro, 1881; *OC*, IV, v. 1, p. 323.

13 Chateaubriand, p. 19.

En «El entierro de la sardina» la poesía no está en la alegría del carnaval, sino en el luto que le prosigue. En *Rabelais and his world*, Bajtín señala que el carnaval es un tiempo de inversión, una visión utópica del mundo, una crítica festiva por medio del trastorno de la jerarquía de la alta cultura: “carnival celebrates temporary liberation from the prevailing truth of the established order; it marks the suspension of all hierarchical rank, privileges, norms and prohibitions”.¹⁴ Lo que plasma el cuento clariniano es una interrupción pasajera de la realidad prevaleciente, es decir la tristeza levítica. Asimismo, el narrador refiere que la festividad del entierro de la sardina es una insurrección momentánea contra el yugo clerical; como toda celebración de carnaval, el entierro es una ruptura permitida de la hegemonía, como señala Terry Eagleton.¹⁵ Celso Arteaga, el pedagogo y, en ocasiones, juez municipal, célebre entre los polesos por su formalidad, probidad y decencia, se convierte durante la festividad en el predicador del jolgorio. El protagonista, cuya única debilidad consiste en el espíritu festivo carnavalesco, se deja llevar cada año por el efecto dionisiaco de la celebración y se embriaga un poco: “se ponía a *medios pelos*” (p. 814).

En efecto, el discurso narrativo se enfoca en la fiesta del último miércoles de ceniza; la voz narrativa refiere detalladamente la tradición y el impacto de ésta en los asistentes. Celso Arteaga cumple con la función de ejemplificar este discurso costumbrista. Sin embargo, el foco narrativo no está en la fiesta en sí, sino en la solemnidad del luto cristiano, en la muerte. La narración refiere que un buen año, Celso decide tomar parte activa en el entierro de la sardina; bajo la sugestión del alcohol, pronuncia la oración fúnebre del pescado, “discurso de *guasa*,

14 Bakhtin, p. 109.

15 Eagleton (1981), p. 148.

que exigía mucha correa, muy buen humor, gracia y sal, y otra porción de ingredientes” (p. 815). La sorpresa de los participantes no sólo se limita a ver a un personaje tan grave como Arteaga, “que nunca había tenido novia ni trapicheos”, en tales lances, sino en lo ingenioso de su discurso: “Estuvo *sublime*, según opinión unánime; los aplausos *frenéticos* le interrumpían al final de cada periodo” (*idem*, ambas citas). Su oración fúnebre “no salía del lenguaje decoroso, pero sí de la moral escrupulosa, *convencional*, como él la llamaba, con que tenían abrumado a Rescoldo frailes descalzos y calzados” (*idem*). El discurso del protagonista, referido por medio de alusiones breves e indirectas, está cargado de erotismo; refiere “la hermosura de la existencia según *natura*, la existencia de Adán y Eva antes de las hojas de la higuera” (*idem*).

La costumbre carnavalesca consiste en que el orador que pronuncie el mejor panegírico a la sardina se hace poseedor de una joya de orfebrería finamente ornamentada, en forma del pez, para que se la regale a una muchacha presente. Celso obtiene dicho honor y por pura causalidad le regala la sardina plateada a Cecila Pla. La atención discursiva se enfoca muy poco en esta joven polesa. Sólo se informa que era una de las niñas casaderas que disfrutaban del discurso de Celso, “aquel predicador del diablo”, la cual se distingue por ser “honestísima, de la más modesta clase media, hermosa sin arrogancia, más dulce que salada en el mirar y en el gesto; una de esas bellezas que no deslumbran, pero que pueden ir entrando poco a poco alma adelante”. (p. 815; ambas citas). En términos de beldad, la polesa es una medianía, el tipo de personajes que el propio Alas consideraba “el acervo común de la observación *novelable*”, es decir una materia literaria a la cual el artista debe sacar un alto valor poético.¹⁶ La narración, no obstante, se enfoca poco en Cecilia; su carácter no se desarrolla a fondo. Solamente sabemos

16 «*Tormento*. Novela original de don Benito Pérez Galdós» en ...*Sermón Perdido* (1885), OC, IV, v. 1, p. 521.

que la festividad produce una impresión profunda en ella: “pero burla, burlando ¡qué efecto le hacía la inesperada escena a la modestísima rubia, pálida, delgada y de belleza así, como recatada y escondida!” (*idem*).

Después de la celebración dionisiaca, el ánimo se torna levítico; la broma prontamente queda en el olvido. La conmemoración de la muerte de Jesús se apodera de la voluntad polesa: “La Cuaresma reinaba: el Clero, desde los púlpitos y los confesionarios, tendía sus redes de pescar pescadores, y volvía lo de siempre: *tristeza fría, aburrimiento sin consuelo*” (p. 816; cursivas mías). Pese a que Celso vuelve a su vida ordinaria sin remordimientos ni preocupaciones, por algunos días piensa en Cecilia Pla; reflexiona que la joven, hija de un empleado de ferrocarriles, “«tiene el tipo de la dulzura»”, y trata de convencerse de que su conducta durante el carnaval no fue estrambótica: “«Supongo que no la habré parecido grotesco»” (*idem*; ambas citas). El relato se sirve de la estrategia discursiva de usar a Celso Arteaga para destacar la imagen de Cecilia. Por medio de las cavilaciones del protagonista nos enteramos que “vestía la niña *de oscuro siempre* y sin lujo; no frecuentaba, ni durante el tiempo alegre, paseos, bailes ni teatros” (*idem*; cursivas mías). Por medio del simbolismo de la vestimenta se anuncia el paralelismo entre la joven y la muerte, y se destaca, asimismo, la sombría vida de la niña. Tras un año, la alegría vuelve a Pola de Rescoldo. Arteaga se convierte otra vez en un “*hedonista temporero*” (*idem*) y en su “*semi-borrachera*” vuelve a participar en el entierro de la sardina, festividad calificada como “*semi-orgía*” por el narrador (p. 817; ambas citas).

Por una *casualidad*, la escena del año anterior se repite: Celso le entrega la sardina a Cecilia. No obstante, a diferencia del año anterior, el protagonista presenta un sutil impulso amoroso hacia la joven Pla, una vez que ha terminado el carnaval. El narrador refiere que Celso notaba la conmoción que causaba en ella el cruce de miradas que ambos personajes sostenían. Este incipiente amorío, sin embargo, es cortado con brutalidad. Después de anunciar que una mañana de primavera, al pasar uno junto al otro, ambos protagonistas se tocan momentáneamente e intercambian miradas, situación en la que “se hablaron los ojos, hubo como una tentativa de sonrisa, que Arteaga saboreó con deliciosa complacencia”, el narrador declara que ese invierno Celso contrajo nupcias con una sobrina de un magistrado poderoso (p. 817). El incipiente amor platónico que se advierte es suplantado por un matrimonio por conveniencia. La voz narrativa declara que los motivos de Arteaga son pragmáticos: el tío de su esposa le había prometido “plaza segura si Arteaga se presentaba a unas oposiciones a la judicatura” (*idem*). La carrera profesional del protagonista queda asegurada a costa del sacrificio de sus amoríos carnavalescos.

Al igual que en el carnaval, la alegría y el desenfreno en el relato anuncian la muerte. La festividad del entierro de la sardina simboliza el triunfo de la ceniza sobre la carne, la muerte sobre la vida. Después de la tímida celebración de los impulsos vitales y la exaltación de la juventud y la sensualidad, la muerte se impone: Cristo y su culto triunfan sobre la festividad pagana. Alas declara en *Un discurso*, octava y última entrega de sus *Folletos literarios*, que el carácter esencial del cristianismo es el luto: “la religión más extendida por el mundo tiene un dios de la muerte y en un modo de muerte ve lo que ella entiende por gloria”.¹⁷ El cuento

¹⁷ *Un discurso, Folletos literarios VIII*, Madrid: Fernando de Fe, 1891; *OC*, IV, v. 2, p. 1488. En este opúsculo Alas hace

enfatisa el carácter poético de la muerte que sobreviene al regocijo. Cecilia Pla se convierte en el símbolo de este motivo. La narración se sirve de la estrategia discursiva de exponer las impresiones de Celso respecto a Cecilia para expresar la idea de la muerte. Después de tres años de contraer matrimonio, el protagonista, ya un juez de primera instancia en un pueblo de Andalucía, regresa a veranear con su esposa e hijos a su ciudad natal, donde ve algunas veces a Cecilia. La narración sólo señala que Celso nota que la joven “estaba muy delgada, mucho más que antes” (p. 817).

No será sino hasta después de mucho tiempo que este símbolo, apenas anunciado, adquiera toda su significación. Ya viudo y viejo, Celso decide regresar a Rescoldo, “donde estaba ya para él la *poca poesía* que le quedaba en la tierra” (*idem*; cursivas mías). Esta poesía no se limita al idilio del terruño, sino que también se manifiesta en el reencuentro con Cecilia. El narrador refiere que el protagonista, en su búsqueda de un piso en alquiler, se encuentra con una “enlutada señora”, que le pareció “flaquísima, un espíritu puro” (*idem*). El semblante de la mujer se le figura parecido a una sardina, impresión que le hará descubrir la identidad de su futura casera. La equiparación de Cecilia con la sardina tiene un efecto poderosísimo en el cuento. La señora se convierte en el símbolo de lo que se entierra, lo que se sacrifica, la alegría y sensualidad que se deja atrás durante la Cuaresma, el tiempo levítico. Como en todo el relato, el conocimiento que tenemos de Cecilia se da por medio de las impresiones de Celso y, por lo

una defensa vehemente del latín y el griego como asignaturas fundamentales del currículo escolar, ya que éstas hacen que el espíritu clásico perdure y se merme la influencia del utilitarismo, el cual por medio de la ruptura de los lazos del mundo actual con el clásico, mata el idealismo. El folleto comienza con unas reflexiones preliminares sobre la muerte, dedicadas a la memoria de Evaristo García Paz, alumno de Alas en la Universidad de Oviedo. En esta sección, señala que la muerte de ciertas personas, “algunos justos” es “lo más grande y poético que ha habido hasta ahora en la historia” (p. [1487]). Asimismo, declara que la muerte lleva a la idealidad; la metafísica, en ese orden de ideas, es inseparable de la idea de la muerte. Consecuentemente, la muerte de Jesús es un hecho poético.

tanto, es parcial. El protagonista, después de identificar a su casera, descubre que ésta ha dejado en el piso la primera sardina que le obsequió. Este descubrimiento provoca júbilo en Arteaga, quien conjetura que ella siempre se acordó de él. Pese a lo ridículo de sus pensamientos, se deja llevar por la alegría momentánea: “siguió acariciando aquellas delicias inútiles del amor propio *retroactivo*”, para después recordar lo que constituye 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” (p. 818; ambas citas).¹⁸

La escena con que cierra la narración, el entierro de Cecilia –la sardina–, oscila entre el patetismo y la ironía. En efecto, el narrador adopta un tono solemne para retratar el sepelio del personaje. Un clima lluvioso, frío y oscuro sirve como telón de fondo de un cortejo fúnebre poco numeroso, constituido por viejos en su mayoría. Al enterarse de que es el entierro de Cecilia Pla, Celso “quedó bastante triste” (p. 819). Mas esta incipiente ternura es prontamente suplantada por la ironía: el narrador informa que Arteaga “de pronto se acordó de la frase que se le había ocurrido la última vez que había visto a la pobre Cecilia./ «Parece una sardina»./ Y el diablo burlón, que siempre llevamos dentro, le dijo:/ Sí, es verdad, era una sardina. Este es, por consiguiente, el *entierro de la sardina*. Ríete, si tienes gana” (*idem*). En la gravedad de la ocasión se opera una inversión carnavalesca: el juez jubilado es tentado por el espíritu jocosos de la festividad en la que participaba en su juventud. Este entierro de la sardina no es, sin embargo, un desenfreno sensual, sino una postración ante la muerte, donde no hay cabida para la alegría, sino que todo es aflicción, el luto; la ceniza se ha apoderado de los relámpagos de

¹⁸ La declaración del narrador corresponde con la sentencia de Schopenhauer en *Dolores del mundo*: “Oscila la vida del hombre como un péndulo, entre el dolor y el fastidio; tales son, en realidad, sus dos últimos elementos” (Schopenhauer (1961), p. 322).

felicidad. El cuento, por lo tanto, es muy cercano a las consideraciones ontológicas de Schopenhauer quien declara: “Mientras que la primera mitad de la vida no es más que una incansable aspiración a la felicidad, la mitad restante, por el contrario, está dominada por un doloroso sentimiento de temor, porque entonces se acaba por advertir, con más o menos claridad, que toda felicidad no es sino quimera, que sólo es real el sufrimiento”.¹⁹

Este relato muestra un *leitmotiv* clariniano: la prevalencia de la tristeza en la condición humana. En el caso de esta narración, el catolicismo no es un *sursum corda*, sino un luto permanente. La alegría termina cuando el elemento levítico se impone en el ánimo de los polesos. Este aspecto comparte la función de foco discursivo con la vida gris de Cecilia Pla. El personaje femenino del cuento representa la alegría temporal, sacrificada y enterrada. La estrategia narrativa de Clarín no ahonda en la psicología de Cecilia; no presenta su dolor y las causas de éste. Nada sabemos de los motivos de su soltería ni de por qué guardó la sardina de plata. Mas al convertirse ella misma en la sardina, su función es convertirse en el símbolo de la tristeza. En su artículo dedicado a *La Montálvez* de Pereda, Alas declara que esa obra lleva al lector a pensar en “grandes tristezas poéticas, irremediables de la vida”; lo mismo bien puede apreciarse en el cuento «El entierro de la sardina». Sin embargo, la obra narrativa no ofrece los “consuelos fuertes, austeros, dolorosos que ofrece a los males humanos la pura idealidad religiosa”; en el cuento la aflicción es solamente materia estética.²⁰

Otra de las narraciones mejor logradas de Alas que ejemplifica el dolor y la frustración del amor ideal es «El dúo de la tos», la cual permite al exegeta de la obra clariniana profundizar

¹⁹ *Ibid.*, p. 317.

²⁰ «La Montálvez», en *Mezclilla; OC*, IV, v. 2, p. 1185; ambas citas.

en los motivos estéticos del autor.²¹ El cuento se encuentra en un punto intermedio entre el patetismo y la crueldad. El narrador presenta ambas posturas; bien puede ser tierno y lírico con el sufrimiento del personaje femenino, o bien referir cruentamente las miserias del personaje masculino. La narración transcurre en el Hotel del Águila, un “hospicio de viajeros”, situado a las orillas de una dársena en un pueblo marítimo del norte de España (p. 569). Del “pueblo de comerciantes y bañistas” nada se dice (p. 570); la atención narrativa se centra en el lúgubre hotel. El relato transcurre durante una noche y se enfatiza la oscuridad del entorno, la cual, al no ser completa, entristece más el ambiente. A los cuartos del hotel se les refiere como sepulturas, cárceles, celdas. Asimismo, se informa que el albergue es lujoso, pero un lujo uniforme y vulgar. El edificio se caracteriza por la impersonalidad e indiferencia. Los huéspedes no tienen contacto entre sí; es, como califica el narrador clariniano, una “cooperación anónima de la indiferencia” (p. 569).

Esta impersonalidad no se reduce al trato entre los forasteros; la misma voz narrativa trata impersonalmente a los protagonistas. Ninguno de ellos es descrito físicamente, ni se les llama por su nombre. Se refiere a ellos simplemente como el del 36 y la del 32, es decir por la habitación que ocupan. Este anonimato, inicialmente, despersonaliza a los personajes y, al mismo tiempo, universaliza el sufrimiento. El cuento explora el tema de la soledad humana; por lo tanto, la postura del narrador basada en el distanciamiento, anonimato e indiferencia reafirma dicha temática. Los personajes son simplemente una masa anónima que sufre en soledad. El personaje masculino de la narración, el huésped del 36, reflexiona respecto al hotel: “«Se está aquí más solo que en la calle, tan solo como en el desierto»” (p. 569). El cuento

21 Publicado en *Los Lunes de El Imparcial*, 16 de mayo de 1894; recogido en *Cuentos morales*, Madrid: La España, 1896.

enfatisa la inevitabilidad de dicha condición. La pretendida hermandad en el dolor y en la enfermedad que plantea la narración no dejará de ser una poética ilusión.

La obra presenta dos tonos discursivos: brutalidad y lirismo. En primera instancia, el narrador centra su crueldad en el personaje masculino; dicha postura se ejemplifica con los vocablos con los que lo designa: “*bulto del 36*”, “*bulto en un ferrocarril*”, “*bulto perdido*”, “*peregrino del sepulcro*”, etc. Se retrata a un pobre tísico en los tiempos en que el Romanticismo ya había pasado de moda: “Ya había pasado el romanticismo que había tenido alguna consideración con los tísicos. El mundo ya no se pagaba de sensiblerías, o iban éstas a otra parte” (p. 571). El personaje tiene un ansia de ser compadecido, la cual el narrador ironiza: “Contra quien sentía envidia y cierto rencor sordo el número 36 era contra el proletariado, que se llevaba toda la lástima del público. –El pobre jornalero, ¡el pobre jornalero! –repetía y nadie se acuerda del *pobre* tísico, del pobre condenado a muerte de que no han de hablar los periódicos” (*idem*).²² El personaje muestra una teatralidad grotesca al aspirar a la notoriedad, a ser una celebridad de la prensa a causa de su desgracia. Esta referencia, asimismo, expresa la ironía clariniana al Romanticismo trasnochado, vacío y falso. El tema de la muerte en la

²² Alas ironiza también la retórica socialista que reclama justicia para los obreros en su relato *Un jornalero* (1883). En el caso de esta narración se opera una inversión sugestiva. El burgués Fernando Vidal, quien trabaja en una biblioteca, es asaltado por una masa socialista. Los convence de que él es también un jornalero de la industria editorial, un desposeído, un asalariado, un esclavo de su trabajo. Cuando los soldados aplastan este conato de insurrección obrera, los proletarios culpan al protagonista de ser el cabecilla de la revuelta, en un afán de castigar al sofista que los había disuadido de incendiar la biblioteca. A Vidal se le forma consejo de guerra y ejecuta. El relato manifiesta la postura, o más bien ansiedad, de Alas hacia el movimiento obrero. Se sabe que Alas ejerció como mediador en las huelgas de 1901 en Oviedo, así como tomó un papel activo en la creación de cursos de extensión universitaria para el proletariado ovetense. La situación de los obreros españoles no le era desconocida; sin embargo, su postura ante tal problema fue siempre consecuente con su formación krausista y su ideología liberal. El concepto del materialismo de la Historia es inconcebible para él; considera inadmisibles que el ser humano sea un juguete de mecanismos económicos. Como señala Lissorgues, en el ideario de Alas, “el progreso es el resultado de una lucha voluntaria por la justicia y por el derecho”, y por lo tanto, “no se aparta nunca de esta concepción idealista y ética de la historia y de la vida pública que constituye el fondo de su filosofía social” (Lissorgues (1980), v. 1, p. 96; ambas citas). Alas lamenta que el pueblo llano se forme una ideología propia, alejada del ideal liberal (*ibid.*, p. 91).

narrativa de Alas es, de acuerdo con José Manuel Gómez Tabanera, una influencia romántica.²³ El tratamiento a este desahuciado, no obstante, es caricaturesco, pese al entorno y la temática romántica. En este sentido, la tos del personaje es un símbolo de su manera de afrontar el sufrimiento y la muerte: es una protesta. El narrador declara que “el 36, en rigor, todavía no había aprendido a sufrir y a morir”, a diferencia de la mujer que ocupa la habitación 32, quien “*tosía con arte*; con ese arte del dolor antiguo, sufrido, sabio, que suele refugiarse en la mujer” (*idem*; ambas citas; cursivas mías). La agonía, el dolor y la muerte deben, en consecuencia, afrontarse estéticamente.

La estética del dolor clariniana tiene su máxima expresión en su obra narrativa, pero su crítica literaria ofrece también elementos fundamentales para comprender el principio rector de dicha estética. En su «Revista literaria» dedicada a *Dolores* de Federico Balart, Alas señala que el verdadero poeta por medio de su arte transporta a su lector, incluso al *accidental* (para el cual no se escribieron los versos), “a la situación del alma solitaria que padece, y, *solo también* con aquella pena, la toma en serio, la padece, *estéticamente*, y la sigue”.²⁴ El objeto de este sufrimiento estético obedece a un imperativo metafísico: penetrar en lo infinito, lo indiscernible. Por este motivo en particular, celebra la obra de Balart, ya que el sufrimiento ahí poetizado “*inspira una tristeza que, a su modo, edifica al mismo que cree y espera, porque le hace ahondar en el misterio*”.²⁵ Ahora bien, el dolor del *bulto* del 36 no es poético; el narrador manifiesta cierto desprecio por el personaje, cuyo sufrimiento carece de solemnidad y dignidad, a diferencia del dolor de la huésped de la habitación 32. Este pobre “sentenciado a muerte” es

23 Gómez Tabanera (1998), p. 468.

24 «Revista Literaria. *Dolores*. Poesías de Federico Balart (Conclusión)», *Los Lunes de El Imparcial*, 19 de febrero de 1894; *OC*, VIII, p. 680.

25 *Ibid.*, p. 681.

un hombre que ronda los 30 años, “familiarizado con la desesperación, solo en el mundo, sin más compañía que los recuerdos del hogar paterno” (p. 571; ambas citas).

El narrador advierte la triste existencia del tísico, su soledad y la nula lástima que inspiraba a los demás; sin embargo, más allá de su enfermedad, la causa de su vida solitaria permanece desconocida a lo largo de la narración; únicamente se señala que los recuerdos de su felicidad, cuyo símbolo es el hogar paterno, quedaron “perdidos allá en lontananzas de desgracias y errores” (p. 571). Sólo se informa que el *bulto* iba solo de pueblo en pueblo, de posada en posada, buscando aire sano, lo que abona a su despersonalización. Durante la noche del relato, al escuchar que dos o tres relojes de la ciudad cantaban la hora, el personaje reflexiona sobre la inexorabilidad del tiempo y, por ende, la muerte: “se figuraba que la hora, sonando con aquella solemnidad, era como la firma de los pagarés que iba presentando a la vida de su acreedor, la muerte” (*idem*). A este símil, sugerente y poderoso, le sigue una declaración enigmática por parte del narrador: “Ya no había testigos; ya podía salir *la fiera*; ya estaría a solas con su *presa*” (*idem*; cursivas mías). Es evidente que la presa es el mismo personaje, al cual poco más adelante se le designa como víctima; pero la identidad del victimario no se especifica. Se puede inferir que la fiera es su misma enfermedad y su muerte próxima. En efecto, después de señalar que un depredador se ha liberado, el narrador refiere que la tos “empezó a resonar, como bajo la bóveda de una cripta” (p. 571). Sin embargo, la tos es referida como una protesta; por lo tanto, la *fiera* bien puede interpretarse como el sufrimiento del tísico, el dolor que no inspira lástima, la auto-conmiseración del personaje, la sensiblería ridiculizada. En este sentido, el narrador es un cómplice, por lo que él también

encarna a la *fiera*.

El otro lado de la dualidad del narrador clariniano se observa en el trato tierno que le da al personaje femenino. El tono empleado para referir las cuitas de la huésped del cuarto 32 es esencialmente lírico. En un principio, se refiere a la mujer como “otro *bulto*”, pero esta designación se atenúa inmediatamente por medio de la alusión al personaje cuyo “pecho débil, de mujer, respira como suspirando”. (p. 569). La protagonista comparte características con su contraparte masculina: es tísica y está sola. Asimismo, tiene una aspiración: tener compañía en su miseria. Al igual que el huésped del 36, la mujer es anónima y no hay descripción física. Sin embargo, el autor tiene la deferencia de referir su origen y explicar la causa de su soledad. El narrador informa que tenía 25 años, que era extranjera y que había sido institutriz. En efecto, el personaje está también construido por medio de la impersonalidad, aunque aminorada por las breves noticias relativas a su vida. El origen de la mujer es nebuloso; sólo se informa que proviene de un país que tiene un clima similar al del norte de España: “Había subido hacia el Norte, que se parecía un poco más a su patria” (p. 572).²⁶

Asimismo, la narración señala, aunque de manera parcial, las causas de su soledad. Mientras trabajaba al servicio de una familia noble, la institutriz se enferma y, por miedo al contagio, la alejaron de sus discípulas, no sin recibir “bastante dinero para poder andar algún tiempo sola por el mundo, de fonda en fonda” (p. 572). De su familia sólo se dice que nadie la

²⁶ Inglaterra, quizás. La institutriz de Ana Ozores, doña Camila, es una “española inglesa”, quien, pese a este epíteto, poco tiene que ver con el personaje cervantino. Es una mujer nacida en España que había trabajado al cuidado de niños en Inglaterra y que había adoptado usos y costumbres británicos. Asimismo, los sirvientes de Diego, duque de Candelario, de «El torso» son ingleses. Diego fue educado en Eton y Oxford y, a su regreso a España, contrató servidumbre del país insular, cuya caracterización es estereotípica (estirados, fríos, correctos, eficaces, solícitos y distantes), lo que abona al contraste con Ramón, el *torso*, el sensible y amoroso criado español.

esperaba en su tierra, situación que, aunada al clima más benigno de España, le hacen decidir quedarse en el país ibérico. Ahora bien, es evidente que la extranjera obedece al diseño estructural del cuento basado en la indiferencia; sin embargo estas pocas referencias, precisas y breves, denotan una mayor condescendencia del autor hacia el personaje. Asimismo, el narrador manifiesta empatía con la mujer, especialmente por medio del lirismo con que se expresa su sufrimiento.²⁷ El personaje acepta su desgracia con resignación, con una dignidad ante la cual el mismo narrador sucumbe. Al referir la separación de sus pupilas, se anuncia que la institutriz “no se quejaba”, a diferencia del personaje masculino (*idem*). Alas crea un personaje cargado de melancolía, un símbolo del dolor estético que no sólo conmueve, sino, a su modo, edifica. Esta mujer es el reverso del tísico anhelante de reconocimiento, el hombre de la habitación 36 y sus demandas pseudorománticas por compasión.

En la segunda parte de su cuarta entrega de *Folletos literarios*, titulada *Un discurso de Núñez de Arce*, Alas señala que el verdadero espíritu romántico consiste en el “*clair de lune*”, es decir la concepción richtereana: “El romanticismo más grande, más noble, más trascendental (en la poesía, se entiende) ha sido el independiente, el soñador, el triste o desesperado, el del *clair de lune*, según Richter, y el de las grandes protestas, y los grandes sarcasmos, y las grandes alegrías”.²⁸ Jean-Paul, tan admirado por Alas desde sus años de estudiante en Madrid,

27 Este lirismo responde a la dignidad con la que el personaje afronta su desgracia. Lessing señala en *Laocoön* que Adam Smith se equivoca en *The Theory of Moral Sentiments* al sentenciar que el ser humano desprecia el dolor ajeno cuando éste se expresa de manera violenta. El dramaturgo alemán le contesta al moralista y economista británico: “No, not always, nor at first; not when we see that the sufferer makes every effort to suppress it; not when we know him as a man of fortitude; still less when we see him even in his suffering give proof of his fortitude” (Lessing en Bernstein (ed.), pp. 43-44).

28 *Folletos literarios IV. Mis plagios. Un discurso de Núñez de Arce*, Madrid: Fernando Fe, 1888; *OC*, IV, v. 2, p. 1072. La imagen del *clair de lune* es una de las predilectas de Clarín, el cual la emplea en varias ocasiones. Según refiere Laureano Bonet, Alas leyó y consultaba regularmente la versión francesa de la *Introducción a la Estética* de Richter, publicada por Büchner y L. Dumont. («Introducción», *OC*, IV, v. 1, p. 31 y *OC*, IV, v. 2, p. 1072, n.).

señala en su *Introducción a la Estética* que “lo romántico es lo bello indeterminado, o lo infinito bello”.²⁹ Arthur Lovejoy, al analizar el movimiento romántico desde una perspectiva de historiador de las ideas, indica que los románticos alemanes de la década de 1790 realizaron una revolución abstracta que tuvo enormes consecuencias, tan significativas como la otra revolución de la época, la francesa. Lovejoy enfatiza que estos románticos alemanes pelearon fundamentalmente en dos frentes: una rebelión contra lo antiguo que se manifiesta en la ponderación de lo moderno, lo romántico como ellos lo llamaban, que no es sino la cultura cristiana; el otro frente, que tiene una clara conexión con el anterior, es una guerra sin cuartel contra las concepciones concernientes al arte que consideran que la limitación era un elemento esencial de la excelencia.³⁰ El infinito, no obstante, fue un lema para los románticos más que una idea determinada; hubo variedades de *infinito* en el movimiento romántico, ya que de las conjeturas y teoremas desarrollados por los Schlegel, Novalis y su círculo emergieron una serie de nociones y escuelas o movimientos de pensamiento, distintas entre sí.³¹

En ese sentido se puede aseverar que la figura y ejemplo romántico del rayo de luna es un momentáneo atisbo al infinito desde la finitud del ser humano. Richter en el cuarto programa de su *Introducción a la Estética*, «Sobre la poesía romántica», emplea otra sugerente imagen para definir el romanticismo: es “el sonido moribundo y onduloso de una cuerda o de una campana que se pierde alejándose y concluye por extinguirse por completo para nosotros, no sin haber resonado todavía en nuestro oído cuando ya había cesado fuera de nosotros”.³²

29 Richter, p. 79.

30 Lovejoy, pp. 262-263.

31 *Ibid.*, p. 268.

32 Richter, p. 79. De acuerdo con Pedro Aullón de Haro, la *Introducción a la Estética* de Jean Paul, más que una estética es una poética romántica: “una Poética general elaborada desde un punto de vista muy particular, e implícitamente programático, del objeto. O lo que es lo mismo, una teoría del arte literario en general y, sobremanera romántico,

Para Alas el espíritu romántico genuino consiste en esta ansia de infinito y la desolación que produce captar difusamente la infinitud desde la finitud. Así, la protagonista de «El dúo de la tos» es un símbolo incompleto del Romanticismo que Clarín consideraba auténtico. El personaje presenta la melancolía, el dolor, la pena y el desaliento del *clair de lune*; sin embargo, éste es un romanticismo vacío de ideal, aunque no de algún tipo de aspiración. La huésped del 32 es la subjetividad doliente de Schopenhauer, es decir, el dolor de una voluntad anhelante y frustrada.

La narración no presenta a la mujer como una finitud que desea lo infinito (lo ideal); lo que ella busca es simplemente compasión y compañía: “Esperaba locamente encontrar alguna ciudad o aldea en que la gente amase a los desconocidos enfermos” (p. 572). La irrupción de un viajero que fumaba en otro balcón del hotel representa una posible compañía en su pena. Sin embargo, desde un inicio queda establecido que “aquella *compañía*... [era] compañía semejante a la que se hacen dos estrellas que nosotros vemos, desde aquí, juntas, gemelas, y que allá en *lo infinito*, *ni se ven ni se entienden*” (p. 570; segundas cursivas mías).³³ El primer contacto entre los personajes ocurre cuando ambos huéspedes advierten la presencia de uno y otro mientras reposan en sus respectivos balcones. El personaje masculino escucha una tos

planeada desde una concepción individualizada dentro del Romanticismo y, por tanto, si bien se mira, radical y doblemente *romántica*” (Aullón de Haro, p. 10). La obra ejerció una notable influencia sobre Alas. Las referencias a breve tratado son constantes a lo largo de la obra periodística de Alas. La obra informa el pensamiento estético clariniano.

33 Este motivo de seres humanos que se convierten en estrellas aparece también en el cuento *El oso mayor* (1898). Sin embargo, la razón de esta transformación en astros es diametralmente opuesta. Los protagonistas del relato, Servando y la marquesita, realizan un *oso* ideal, un galanteo mudo basado en la mutua contemplación. A la muerte de ambos y después de varios millones de años, se encuentran en la corte celestial y reanudan su contacto visual idealizado. La policía celestial reparó y reprobó el hecho y decidió trasladarlos al cielo estrellado y formaron una constelación desconocida que cuando se descubra se llamará el *oso mayor*. En el caso de *El dúo de la tos* este motivo tiene la función de símil, el cual enfatiza la soledad de seres que, por similitud, podrían comprenderse. Es muy sugerente el hecho de que ambos personajes no se conocen, no se hablan y ni siquiera se observan, a diferencia de lo que sucede en *El oso mayor*.

“seca, repetida tres veces como canto dulce de codorniz madrugadora, que suena a la derecha, dos balcones más allá” y aprecia “un bulto más negro que la oscuridad ambiente” (p. 570; ambas citas). Gracias a la tos, el hombre se percató de que la del 32 es mujer y está enferma. Su reacción es concluir la *calaverada* de fumar, cosa que estaba prohibida, para después cerrar su balcón. La voz narrativa enfatiza que esta diligencia nace de una deferencia a la mujer enferma; el huésped del 36 pone fin a su “fúnebre orgía”, sacrifica su triste contemplación de la dársena y regresa a su habitación: “¡A la sepultura, a la cárcel horrible, al 36, a la cama, al nicho!” (*idem*; ambas citas).

Esta cortesía, no obstante, representa lo contrario de lo que la mujer esperaba. Ella se percató, antes que él, de la presencia de otro bulto en un cuarto cercano, gracias a su cigarro, “aquella chispa triste” que brilla en la oscuridad, que a veces “se mueve, se amortigua, desaparece y vuelve a brillar” (p. 569). Ella inmediatamente ubica el balcón donde se encuentra el fumador y deduce que es un varón por las “botas de hombre elegante” que observó frente al cuarto en la madrugada (*idem*). Para ella el viajero del 36 representa inicialmente una compañía a la cual podría pedir auxilio: “«Si me sintiera muy mal, de repente; si diera una voz para no *morirme sola*, ese que fuma ahí me oiría», sigue pensando la mujer, *que aprieta contra su busto delicado, quebradizo, un chal de invierno, tupido, bien oliente*” (*idem*; cursivas mías). Esta imagen anuncia el deseo de la protagonista por un compañero en la agonía, así como el lirismo de una mujer frágil y anhelante. No será sino hasta más tarde que esta esperanza se convierta en un ansia por establecer una hermandad en la desgracia y el dolor, una ilusión que la misma narración frustra.

La escena del concierto de tos se enfoca en un principio en las protestas del huésped del cuarto 36. Las manifestaciones del resentimiento del protagonista masculino por no poseer la notoriedad y compasión se cortan abruptamente cuando percibe un “eco lejano y tenue de su tos... Un eco en tono menor” (p. 571). La tos adquiere, entonces, un carácter musical; se torna en un lenguaje. El cuento plantea la ilusión de la fraternidad en la enfermedad y el sufrimiento, la cual se evoca y comunica por medio de un acceso de tos, que se convierte en melodía. La pasión de Alas por la música es constante a lo largo de su producción periodística. Desde *Solos*, el autor español señala que el arte de Orfeo “es precisamente la expresión de lo inefable”, lo que dice aquello que no sabemos decir por medio de palabras.³⁴ Como ya se observó en el capítulo anterior, la música tiene connotaciones metafísicas en el pensamiento filosófico clariniano. Para Alas, la música expresa el misterio del universo, el *naturgeist* de Richter, el lenguaje oculto de la Naturaleza. Laureano Bonet afirma que para Clarín “la música aporta las *señas* sonoras más puras de ese vivir recóndito del universo”, influencia de Wagner y de Schopenhauer, el maestro filosófico del creador del *Anillo de los nibelungos*.³⁵ La música, en la concepción clariniana, eleva a mundos mejores y puede comunicar una certeza ontológica y metafísica.³⁶

En carta a Tomás Bretón, Alas declara con vehemencia su pasión por la música, aunque acepta que desconoce mucho del aspecto teórico de ésta. Verdaderamente significativo es lo que él mismo considera el origen de su melomanía: los desengaños de la vida.³⁷ El concierto de

34 «*El nudo gordiano* (Sellés)», en *Solos de Clarín*, Madrid: Alfredo de Carlos Hierro, 1881; *OC*, IV, v. 1, p. 200.

35 Bonet (1987), p. 966.

36 *Vid. supra* p. 82.

37 “Yo, aunque ignoro tanto en materia de música, soy apasionadísimo de ella, y más cada día; a cada nuevo desengaño de la vida, más melómano” («A don Tomás Bretón», en *Nueva Campaña (1885-1886)*, Madrid: Fernando Fe, 1887; *OC*, IV, v. 1, p. 868).

los tísicos en «El dúo de la tos» corresponde a dicha concepción. La tos se convierte en el medio rítmico por medio del cual los personajes, en especial el femenino, comunican sus cuitas y esperanzas. El relato no presenta los desengaños como causa del sufrimiento, tema muy socorrido en la narrativa de Alas. Ninguno de los dos es un mártir y víctima de sus anhelos idealistas, a diferencia de otros personajes memorables del autor.³⁸ El origen de su dolor es la enfermedad y el aislamiento. La música producida por la tos representa un fugaz paréntesis en su sufrimiento, una ilusión que será desengañada a la mañana siguiente. El dúo comienza cuando la mujer nota que el del 36 tose, a veces rugía, y protesta, ya que “el 36, en rigor, todavía no había aprendido a toser, como la mayor parte de los hombres sufren y mueren sin aprender a sufrir y morir” (p. 571).

En cambio, la tos femenina es “más poética, más dulce, más resignada” (*idem*). La voz narrativa equipara la tos de la mujer con “un estribillo de una oración, un miserere” (*idem*). El símil es muy insinuante; el tono dulce y solemne del salmo 50 es la esencia de la manera en que la mujer vive su pena: invoca compasión, evoca ternura, pide perdón y solicita compañía (la presencia de Dios en el texto bíblico). Igualmente, el salmo destaca el carácter del dolor como ofrenda y medio de expiación.³⁹ El dolor es, en el caso del cuento, lo que ambos personajes se pueden ofrecer mutuamente. El tono de la tos femenina es eminentemente dulce: “una queja

38 Como Ana Ozores de *La Regenta*, Ventura de *Las dos cajas* o doña Berta.

39 “Lléname de gozo y alegría;/ alégrame de nuevo, aunque me/ has quebrantado”... “Las ofrendas a Dios son un/ espíritu dolido;/ ¡tú no desprecias, oh Dios, un corazón hecho pedazos” (Salmos 51 (50): 8 y 17, respectivamente). El salmo tiene un carácter fundamentalmente penitencial, aunque la esperanza del perdón y la gracia aparece en ciertos versos. En una Jerusalén derruida, se implora por la reconstrucción de los muros de la ciudad sagrada. En el rito católico, el miserere se emplea en diversas celebraciones, entre las que destacan el entierro de los muertos y la unción de los enfermos. La referencia del salmo no es gratuita. Ambos personajes están desahuciados y viven a flor de piel su sufrimiento, “quebrantados” y con “un corazón hecho pedazos”. Del mismo modo, el tono de la versión musical del miserere (Allegrí, *ca.* 1630), solemne, compasivo y doloroso, corresponde con el tratamiento que el narrador dará a las penas y anhelos de la mujer.

tímida, discreta” (p. 571). El personaje masculino nota la tos de la mujer y considera que “la tos del 32 le acompañaba como una hermana que vela; parecía toser para acompañarle” (*idem*). En un estado intermedio entre vigilia y sueño “un poco teñido de fiebre, 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” (p. 572).

Para el personaje femenino, la tos del huésped de la habitación 36 es motivo de lástima y simpatía, precisamente lo que éste buscaba. La mujer se percata de que la tos “era trágica también” (*idem*). Reconoce, al igual que su contraparte, que están ejecutando una pieza musical y, de forma paralela, se queda medio dormida; el ritmo de la tos del 36 “también la *transportó* [...] al país de los ensueños, en que los ruidos tienen palabras” (*idem*). Ahora bien, cuando la narración deja al personaje masculino en su sueño/vigilia/fiebre, toda la atención discursiva se centra en la mujer, en su versión del dúo. Es ella quien articula toda la poética ilusión de la hermandad en el dolor y la enfermedad. En un principio, le parece que su tos se apoya en “aquella *varonil* que la protegía contra las tinieblas, la soledad y el silencio” (*idem*). La idea de la compañía es tan fuerte en la mente de la protagonista que hace una asociación de ideas, “natural en una institutriz”, y equipara su situación a la de Francesca de Rimini y Paolo de Malatesta, los amantes de *La Divina Comedia*.⁴⁰

Esta referencia es muy sugestiva. Francesca y Paolo se encuentran en el segundo círculo, donde expían sus culpas los lujuriosos. El personaje femenino de la narración clariniana no conoce a su *compañero* en enfermedad y penas. En ese sentido, la sugerencia relativa a penar por un amor carnal inexistente es hiperbólica. El narrador toma distancia de forma inmediata

⁴⁰ Dante, “Inferno”, V, 70-138.

por medio de la siguiente declaración: “La fiebre sugería en la institutriz cierto misticismo erótico” (p. 572).⁴¹ Sin embargo, la narración, por medio de la referencia a *La Divina Comedia*, ahonda con el lirismo del personaje, con su ilusión de hermandad en el dolor. Los amantes del segundo círculo infernal se han convertido en una unidad indisoluble y eterna, la cual produce tal compasión en el propio Dante, que se desmaya. En un lugar de suplicio, el amor y la compenetración tienen cabida. La protagonista asume correctamente que el huésped del 36 es un joven solitario y enfermo a quien la muerte acecha, que su situación es muy similar a la propia. La tos/música expresa que ella bien podría ser su consuelo en la agonía: “haría de la vida precaria un nido de pluma blanda y suave para acercarnos juntos a la muerte” (p. 573). La interpretación que el varón hace de la tos del 32 es cercana al sentido original de la misma: “De modo que lo que en efecto le quería decir la tos del 32 al 36 no estaba muy lejos de ser lo mismo que el 36, delirando, venía como a adivinar” (p. 572).

El sentido del mensaje transmitido por medio de la tos es muy emotivo y patético. Sin embargo, el efecto de lástima se incrementa por el hecho de que todas estas líricas ilusiones corresponden con la aseveración de la mujer: “Somos dos piedras que caen en el abismo, que chocan una vez al bajar y nada se dicen, ni se ven, ni se compadecen” (p. 573). *El dúo* no pasa de ser lo que la cita anterior anuncia: un hipotético amor en la desgracia, una hermandad ilusoria de seres dolientes en la que ambos participan por sólo una noche. El personaje masculino responde al mensaje encriptado en la tos y su réplica es comprendida: “Y la enferma

⁴¹ Sin embargo, el narrador se corrige “¡erótico!, no es ésta la palabra. ¡Eros!, el amor sano, pagano ¿qué tiene aquí que ver? Pero en fin, ello era amor, amor de matrimonio antiguo, pacífico, *compañía en el dolor, en la soledad del mundo*” (p. 572; cursivas mías). La descripción del tipo de amor que comienza a surgir en la protagonista es totalmente ambigua. Por un lado se anuncian motivos discordantes (Paolo y Francesca, misticismo erótico) y después se rectifica por medio de su negación. El narrador juega con la verdadera dimensión de los sentimientos de la protagonista, los cuales son tanto exagerados, como tiernos.

del 32 oía en la tos del 36 algo muy semejante a lo que el 36 deseaba y pensaba: «Sí allá voy; a mí me toca; es natural. Soy enfermo pero soy un galán, un caballero; sé mi deber; allá voy»». Sin embargo, el amor que ofrece, “ese amor que tú [la mujer] sólo conoces por libros y conjeturas” queda en un devaneo inexistente (p. 573; ambas citas). Después de esta dulce exaltación amorosa, llega el amanecer y con éste la realidad. El narrador retoma su tono burlón y declara: “en estos tiempos, ni siquiera los tísicos son consecuentes románticos”; ambos personajes despiertan al despuntar el alba (*idem*). El huésped del cuarto 36 pronto olvida sus amoríos entre sueños y delirios; ella que “acaso no lo olvidara” se decide por no hacer nada, ya que “era sentimental la pobre enferma, pero *no era loca, no era necia*. No pensó ni un momento en buscar realidad que correspondiera a la ilusión de una noche, al vago consuelo de aquella compañía de la tos nocturna” (*idem*; ambas citas; cursivas mías).⁴² La vehemencia con la que ofrece su amor y compañía se ratifica: “hubiera consagrado el resto, el miserable resto de su vida, a *cuidar aquella tos de hombre...*” (*idem*); pero a la noche siguiente esa tos desaparece del hotel *El Águila*.

El final del relato es la inexorable muerte de los personajes, solitarios y sin compasión alguna. En efecto, la obra es eminentemente patética. Por medio de la presentación de dos caracteres dolientes, vinculados por su miseria y privados de su mutua compañía, se evoca un sentimiento de compasión. En su defensa del Naturalismo (1881), Alas había abogado por una literatura cuya función primordial era salvar el espíritu del pueblo de su miseria moral. Para dicho objetivo, “no hay mejor medio que pintar su estado moral tal como es; junto a la miseria

42 A diferencia de otros personajes femeninos (y también masculinos) en la obra narrativa de Clarín, que se aferran por vivir conforme a poéticos ideales que la realidad misma destruye, lo que causa su propia degradación y sufrimiento. Entre estos personajes destacan obviamente Ana Ozores y Ventura Rodríguez.

del cuerpo, la del alma”.⁴³ El cuento, obviamente, no corresponde con este espíritu realista/naturalista. No es la influencia del medio social lo que causa la debacle de los personajes, como sucede en sus novelas. El relato muestra llanamente las lacerias de la existencia y la incompreensión del dolor ajeno por parte de los seres humanos. La narración nos hace partícipes de ese sufrimiento. En el prólogo de los *Cuentos morales*, donde se recoge «El dúo de la tos», Alas señala que el objeto de esa colección de relatos no es moralizar: “declaro que no aspiro a esos laureles que ciertas gentes, que confunden la ética con la estética, tienen reservados para las buenas intenciones”.⁴⁴ Se declara, asimismo, un partidario del arte por el arte, lo que entiende como “la sustantividad independiente” de la creación artística.⁴⁵ El carácter *moral* de los cuentos, asevera, consiste en atender “los fenómenos de la conducta libre, a la psicología de las acciones intencionadas”, es decir la exploración del *hombre interior*, su pensamiento, su sentir, su voluntad”.⁴⁶

Ahora bien, esta declaración plantea un problema hermenéutico de grandes dimensiones para el intérprete de la obra clariniana: ¿Hasta qué punto debemos tomar literalmente dichas palabras? ¿Es o no el arte un vehículo de reforma para Clarín? Años antes, en 1889, Alas había declarado que el pueblo requería de una literatura que dé “sobre todo ocasión para depurar los propios sentimientos, ejercitar sus potencias anímicas todas, y aumentar el caudal de ideas

43 «La Desheredada (Primera parte)» en *La Literatura en 1881*; OC IV, v. 1, p. 430.

44 «Prólogo del autor», *Cuentos morales*; OC, III, p. [515].

45 *Idem*. Este espíritu clariniano corresponde con las concepciones de Schiller, quien en *Kalías* sostiene que el fenómeno estético es una forma de la razón práctica, la cual es auto-determinación pura (Schiller, en Bernstein (ed.), p. 151). Para el romántico alemán la belleza es nada más que “libertad en apariencia”; el juicio estético, en consecuencia, es un juicio de efectos no libres según la forma de la voluntad pura (*ibid.*, p. 152). La forma, por lo tanto, aparenta ser libre “en cuanto no podemos ni deseamos buscar su fundamento fuera de ella misma” (*ibid.*, p. 155).

46 «Prólogo del autor»; OC, III, p. [515].

nobles y desinteresadas”.⁴⁷ Esta idea parece más cercana al sentido que devela una lectura atenta de «El dúo de la tos», pese a las palabras del propio autor en su prólogo. Sin embargo, en esta misma advertencia introductoria, Alas confiesa que la idea capital, la que más le llena el alma, la que ha perdurado a lo largo del tiempo, la que intenta dejar traslucir en sus obras es la idea de Dios.⁴⁸ El concepto que Alas tiene de la divinidad es imposible de sintetizar; no obstante, se puede destacar que una característica fundamental del ser supremo para el autor es la bondad paternal, la compasión abnegada expuesta en «Un grabado».⁴⁹

De tal forma, el relato «El dúo de la tos» hace patente la movilidad estética de Alas; la narración responde al precepto de la sustantividad independiente del arte, en este caso la exposición autónoma del dolor humano de una forma poética y, al mismo tiempo, evoca la compasión del lector y lo hermana con el sufrimiento ajeno. Para Schopenhauer, la base de la moralidad es la compasión, la empatía, la participación del dolor ajeno.⁵⁰ Alas, por medio de su genio literario, parece buscar lo mismo: presentar estéticamente la condición humana como sufrimiento, hacernos solidarios y hermanarnos y, ulteriormente, conducirnos a la reflexión sobre el más allá.

47 «Lecturas. Proyecto», en *Mezclilla* (1889); *OC*, IV, v. 2, p. 1113.

48 «Prólogo del autor»; *OC*, III, p. 516.

49 *Vid. supra* p. 118, n. 106.

50 Schopenhauer (2005), § 16. Esta idea es, asimismo, romántica. Lessing en *Laocoonte* declara que la miseria en el arte debe mostrar belleza y dolor al mismo tiempo. La belleza del sujeto que sufre hace que la molestia se convierta en el dulce sentimiento de compasión (Lessing, en Bernstein, (ed.), p. 35).

II. EL DOLOR COMO ONTOLOGÍA

A principios de la década de 1890 Alas manifiesta que la crítica moderna “ha de ser lo que en ella fue siempre esencial: un *juicio de estética*”.⁵¹ En su faceta como crítico fungió como introductor en España de corrientes del pensamiento europeo contemporáneo, entre las que figuran las nociones estéticas que informan el espíritu moderno. Alas no es un teórico de la belleza y la recepción del arte, sino un intelectual y artista versado en estética. Las referencias a los grandes autores de dicha disciplina filosófica son recurrentes en su obra, al igual que la discusión de las ideas de los críticos y teóricos literarios más influyentes de su tiempo.⁵² Lo anterior denota no sólo el conocimiento de la materia filosófica de lo bello, sino su profunda inquietud estética. En este sentido, su célebre prólogo a *Cuentos morales* aporta datos esenciales. El texto, “una especie de *ars poetica*”, constituye, en palabras de Carolyn Richmond, “un documento fundamental para la comprensión de la obra clariniana”.⁵³ En éste el autor enfatiza su constante preocupación por cuestiones estéticas: “Me paso la vida disertando acerca de materia estética, pero no me gusta hacerlo tratándose de mis propias obras”.⁵⁴ A falta de un tratado sistemático sobre la esencia de lo bello y el deleite estético, obra que jamás escribió, el hermeneuta de la obra clariniana debe recurrir a su obra crítica, la fuente primordial en que se manifiesta sus concepciones estéticas.

51 «Revista literaria (enero, 1890). La crítica y la poesía en España»; *OC*, IV, v. 2, p. 1664.

52 Por número de referencias y la profundidad con que las discute, el pensamiento estético de Alas es eminentemente germánico (Kant, Hegel, Schopenhauer, Schiller, Richter, etc.). Por otra parte, su crítica literaria tiene una clara influencia francesa (Taine, Gautier, Brunetière, Zola, etc.). Es relevante la pobreza de referencias al pensamiento estético inglés: cuatro a Burke y ninguna a Shaftesbury, aunque ciertas nociones estéticas clarinianas están emparentadas con las de este último.

53 Richmond, en Alas (2000), p [49].

54 «Prólogo del autor»; *OC*, III, p. [515].

Así como Alas lamentó en reiteradas ocasiones la falta de un verdadero pensamiento filosófico en España y el estudio diligente de dicha disciplina, su postura ante la ausencia de reflexión estética es desalentadora: “aquí nadie estudia de veras estética, porque los más ni saben con qué se come, y otros la desprecian sin conocerla, por aquello de que no hay metafísica, ni nada más que hechos, etcétera, etcétera”.⁵⁵ El autor asumió el papel de introductor del pensamiento contemporáneo europeo en España, en el cual la estética ocupa un lugar importante. Yvan Lissorgues apunta al respecto: “Clarín no encuentra en España, y mucho menos durante la última década del siglo pasado [XIX], un interlocutor filósofo con quien discutir o dialogar”.⁵⁶ La estética no es la excepción. No obstante, Alas no cesó de expresar sus conjeturas estéticas, las cuales, como indica la cita de «A muchos y a ninguno», está absolutamente relacionada con la metafísica. Como ya se señaló, el arte es para Alas el vehículo de un conocimiento intuitivo de la realidad, el cual incluye el misterio, lo inefable, en pocas palabras, lo metafísico. La religiosidad de Alas impregna muchas de sus mejores narraciones breves. En éstas lo que se observa no son las consideraciones teóricas sobre el arte, sino una serie de elementos estilísticos por medio de los cuales el autor pretende evocar la piedad.⁵⁷

Más que un autor de estética, Alas es un esteta en el sentido más estricto de la palabra. Es un intelectual que cree firmemente que el arte es un valor esencial, un lenguaje que transmite verdades, que deleita y ahonda en el secreto de la existencia. El pensamiento

55 «A muchos y a ninguno», en *Mezclilla, OC*, IV, v. 2, p. 1213.

56 Lissorgues (1996) p. 246. A propósito de la última década del siglo XIX y la renovación del espíritu idealista que ocurrió entonces, el crítico francés considera que Alas fue el único representante español de dicha corriente de pensamiento.

57 Alas considera que “el mejor camino para la piedad, a partir del arte, es el del sentimiento y la poesía” «La novela novelesca», en *Ensayos y revistas 1888-1892* (1892); *OC*, IV, v. 2, p. 1612.

clariniano es esencialmente ecléctico. En sus nociones estéticas, al igual que en su pensamiento en general, el autor amalgamó una serie de ideas de diversas procedencias. Como lo muestra su crítica, pero sobre todo su obra narrativa, el autor se mueve en un marco muy amplio. Diversos temas, motivos, tonos y técnicas narrativas denotan su gran movilidad estética. En lo referente a sus cuentos y novelas cortas, los medios que puede emplear para deleitar estéticamente y ofrecer un atisbo a la realidad última, el misterio, son múltiples. Sin embargo, uno de los recursos mejor logrados y más usados es la expresión del sufrimiento. En su perspicaz estudio de la obra de Baudelaire, Alas enfatiza la sustantividad estética de las penurias de la condición humana: “no habría poetas pesimistas si el mal no fuera materia poética, si no pudiera atribuírsele cierta sustantividad que es exigida para que haya objeto de gran poesía, verdadera belleza”.⁵⁸

El dolor, muestra su obra literaria, es patrimonio de la humanidad. Es ontológico; es la esencia misma de la existencia.⁵⁹ El relato «El señor» muestra cabalmente esta consideración clariniana, así como ahonda en reflexiones metafísicas al respecto.⁶⁰ El cuento concluye con una frase muy sugestiva, la cual muestra las nociones filosóficas de Alas acerca del sufrimiento: “El dolor y Yo estamos en todas partes” (p. 403). El Yo es nada menos que Dios, o la voz interior que el protagonista aduce como divina. Por medio de la omnipresencia, una de las perfecciones divinas, el dolor adquiere un predicado metafísico.⁶¹ El motivo de la narración es la religiosidad; el tema es el sufrimiento. El cuento presenta la historia y misticismo de Juan

58 «Baudelaire» en *Mezclilla; OC*, IV, v. 2, p. 1158. Esta sustantividad, en su argumentación, se da en civilizaciones en las que predomina el dualismo; en el caso de la sociedad occidental, el dualismo tiene su origen en el cristianismo.

59 Idea plenamente schopenhauereana.

60 Publicado en *Los Lunes de El Imparcial*, 31 de octubre; 3 de noviembre de 1892; recopilado en *El señor y lo demás, son cuentos*, Madrid: Manuel Fernández y Lasanta, 1893.

61 Sal. 139; Jer. 23: 23, 24.

de Dios, personaje que por los evidentes paralelismos es el hermano bueno de Fermín de Pas. La estructura de la obra consiste en plantear inicialmente el carácter del protagonista, desde su tierna infancia, destacando su piedad, para después entrar en la trama. El narrador refiere la precoz devoción de un niño pobre, aunque no sin ciertos matices que abren paso a la ambigüedad discursiva. En efecto, los arrebatos religiosos de Juan de Dios son referidos con ternura y solemnidad; la devoción del personaje es honesta, según denota el tono en que ésta se describe. No obstante, la voz narrativa expone tempranamente el orgullo que esta relación con la divinidad genera en el personaje. Se introduce al infante como un ser hermoso, tanto de alma y cuerpo, el orgullo y consuelo de su madre, la viuda del capitán Jiménez.⁶² El niño “de tez sonrosada, cabellera rubia, ojos claros, llenos de precocidad amorosa, húmedos, ideales, encantaba a cuantos le veían” (p. [389]).

El infante se cría en un ambiente parroquial.⁶³ Él y su madre son asiduos asistentes a la iglesia, en donde el niño es casi un objeto de devoción:

Los muchos besos que le daban los fieles al entrar y al salir de la iglesia, transeúntes de todas las clases en la calle, no le consumían ni marchitaban las rosas de la frente y de las mejillas; sacábanles como un nuevo esplendor, y Juan, *humilde hasta el fondo del alma*, con la gratitud al general cariño, se enardecía en sus instintos de amor a todos, y *se dejaba acariciar y admirar como una*

62 Fermín de Pas es hijo de Paula Raíces, viuda de un militar, Francisco de Pas, licenciado de artillería. La paternidad del oficial es materia de duda para los pobladores de Matalerejo, quienes aseguran que el padre verdadero es el párroco de la localidad, para el cual Paula trabaja como ama. El sacerdote, en “un momento de debilidad”, intentó fallidamente seducir a Paula (XV; *OC*, I, p. 450). Tras la bancarrota del negocio de venta de vino al por mayor, financiado por el dinero con el que el sacerdote compró el silencio de sus ilícitos requerimientos, la familia de Pas se traslada al pueblo montañés de donde era oriundo Francisco, lugar en el que transcurre la niñez de Fermín. El pastoreo y la caza, las actividades laborales del exmilitar, son poco lucrativos. La familia vive en penuria económica (*ibid.*, p. 451).

63 En el caso del magistral de *La Regenta*, después de la muerte de su padre, él y su madre se trasladan a Matalerejo, donde el futuro clérigo entra al servicio de la Rectoral; hace los quehaceres domésticos y cuida la huerta, al mismo tiempo que inicia sus estudios para convertirse en sacerdote. Aprende latín con el cura, quien según la *vox populi* es su padre biológico. A diferencia de Juan de Dios, Fermín tiene contacto con la vida clerical, destino que la madre le había escogido desde que era pequeño, cuando era ya un muchacho de quince años (*ibid.*, pp. 451-455).

santa reliquia que empezara a tener conciencia (idem; cursivas mías).

Esta humildad será cuestionada a lo largo de la narración. Efectivamente, la imagen anterior, pese al tono benevolente, es hiperbólica. El niño es equiparado con una reliquia, el punto de peregrinaje del pueblo, como la talla del santo venerado en la localidad. El efecto de dicha idolatría en la madre es un gozo lleno de satisfacción; la viuda “recogía con noble ansia aquella cotidiana limosna de admiración y agasajo para el alma de su hijo” (p. [389]). Dicho orgullo maternal es partícipe de la devoción popular por el niño: cuidaba a su hijo como a una flor que “iba creciendo lozana, *sin mancha, purísima*, lejos de todo mal contacto, como si fuera *materia sacramental* de un culto que consiste en cuidar a una azucena” (p. 390; cursivas mías).

La poética descripción de los cuidados y abnegación de la madre está cargada de elementos religiosos, los cuales denotan un fervor piadoso que excede el amor maternal.⁶⁴ Gracias a las muestras de lo que el niño considera “universal cariño, cosecha de buenas intenciones, de ánimo piadoso”, el personaje desarrolla una identidad basada en la religión (*idem*). El afán religioso del niño está simbolizado por lo que el narrador designa como “místicas puerilidades”, es decir los juegos a los que se consagraba en secreto y en los que desempeñaba el papel de predicador (*idem*). La manera en que la voz narrativa refiere la religiosidad precoz del personaje, sus juegos místicos, denota cariño y evoca ternura. El pequeño Juan de Dios tiene un altar, “su único juguete de niño pobre, más hecho de fantasías y de combinaciones ingeniosas que de oro y oropeles” (*idem*). Esta actividad era su orgullo. Ahora bien, pese al tono sentimental y empático que el narrador emplea para referir el entretenimiento sacro del niño y la poética descripción del altar, se anuncia temprano el orgullo

⁶⁴ La referencia denota cualidades marianas: “sin mancha, purísima”; asimismo equipara al niño a un sacramento, el cual no sólo es un signo de gracia, sino la causa de la gracia misma: “*Signum sacrosanctum efficax gratiae*”.

que dicho juego y, en efecto la identidad que se está labrando, genera en el personaje. A medida que la narración avance, el orgullo se convertirá en una vanidad, sutilmente referida, construida por medio de ambigüedades.

Para el narrador, la religiosidad del niño es un “misticismo infantil”; su amor a Dios es honesto. La referencia a la imagen que el pequeño se fragua para conceptualizar el universo (un gran nido poblado de aves que piaban/suplicaban a la divinidad) y a Dios (un gran ser alado que proporcionaba sustento, calor, cariño y alegría) está totalmente emparentada con la idea del propio Clarín respecto a Dios, es decir la figura de un padre amoroso.⁶⁵ Sin embargo, el narrador igualmente informa que el protagonista “también adoraba, sin saberlo, su propia obra, las imágenes de inenarrable inocencia, frescas, lozanas, de la religiosidad naciente, confiada, feliz, soñadora” (pp. 390-391). Por lo tanto, inconscientemente, el infante venera su propia piedad, el aspecto fundamental que informa el concepto que tiene de sí mismo. Su madre y la sociedad en general adoran al niño por su beldad, su estampa similar a la de un ángel, por su hermosura de alma y su constante presencia en la iglesia. Su misticismo infantil, que los demás personajes ignoran, es un secreto del que nos hace partícipes el narrador.

Cuando crece, “la pasión mística del niño hermoso de cuerpo y alma fue convirtiéndose en cosa seria” (p. 391); su religiosidad lo encamina a la carrera eclesiástica. La voz narrativa considera que dicha senda era lo consecuente: “como los ríos van a la mar, toda aquella piedad corrió naturalmente a la Iglesia” (*idem*).⁶⁶ Efectivamente, la narración presenta a un joven no

⁶⁵ *Vid. supra* p. 118, n. 106.

⁶⁶ La madre de Juan de Dios “cifró en ella [su vocación sacerdotal], más que su orgullo, su dicha futura” (p. 392). Doña Paula, madre de Fermín de Pas, también proyectó su bienestar futuro en la carrera eclesiástica de su hijo, aunque su interés es simplemente el lucro. Desde su juventud Paula “notó en la iglesia un filón menos oscuro y triste que el de las cuevas de allá abajo”, donde su padre trabajaba (XV, p. 446). La vocación de Fermín es inducida y fabricada; la madre lo

sólo bien capacitado para el sacerdocio, sino convencido del camino que ha decidido tomar. Sus años de seminarista se describen como triunfales. Destaca en los estudios y se hace acreedor a triunfos académicos que desprecia en el fondo. Si bien disimula estimar los laureles que le otorgan para no herir las susceptibilidades de sus compañeros y maestros, para Juan de Dios “todo premio eran fuegos fatuos, inútiles, sin sentido” (p. 392). El narrador enfatiza que para el protagonista todo reconocimiento es vanidad.⁶⁷ Al introducir sus años de estudiante, se manifiesta que “su vida en el seminario fue una guirnalda de *triumfos de la virtud*, que él apreciaba en lo que valían” además de las palmas académicas (*idem*; cursivas mías). Estos triunfos están planteados precisamente como la renuncia a sentirse especial por sus glorias escolares. Para el seminarista “nadie valía más que nadie” (p. 392); sin embargo, la referencia a su religiosidad debilita sutilmente dicha humildad.

encamina por tal senda con el objeto de enriquecerse. Incluso llega a sacrificar su negocio de la taberna, en el cual la venta de alcohol adulterado le proporcionaba una renta considerable (*ibid.*, p. 455). Fermín maldecirá este camino forzado hacia el clero, simbolizado por su sotana. Una vez que observe los avances de don Álvaro en su seducción de Ana y cuando el adulterio se haya consumado exclamará catárticamente: “«Y... la culpa de todo la tenía la odiosa, la repugnante sotana...»” (XXVIII, p. 804). La sotana es un símbolo de su desdén; como apunta Paciencia Ontañón: “el motivo de su odio, en realidad el odio que experimenta hacia sí mismo, pero sobre todo a lo que está simbolizando: la castración” (Ontañón, p. 76).

67 Todo lo contrario a Primitivo Protocolo, protagonista del relato «El número uno» (1895; recogido en *Cuentos morales*). La construcción de este personaje es diametralmente opuesta a la de Juan de Dios. Es un niño enfermizo, un *renacuajo*, como lo designa cruelmente el narrador, al cual su padre le descubre un *talento* que consiste en “una agudísima inteligencia para entender y retener toda materia discursiva de la que podía existir en el ambiente moral de lugares comunes en que iba corriendo su azarosa existencia” (p. 560). Esta cualidad, nutrida por el padre, le será de inmenso provecho en la escuela, donde obtiene todos los laureles: “Disfrutaban el padre y el hijo de tales premios con la glotonería del gastrónomo goloso y tragaldabas” (*idem*). El producto de esta crianza y formación académica es un “*mocosuelo ilustre*” que siempre sale primero en el colegio y la Academia, pero que carecía de todo conocimiento de otra materia que no estuviera en el libro de texto. El niño, al igual que Juan de Dios, crea una identidad basada en lo que aprecia como su más grande cualidad. En el caso de Primitivo es ser el *número uno*, su segunda naturaleza. Finalmente tendrá su desencanto: en el trabajo, en la vida social, en el trato con las damas, etc., nadie lo tratará como él cree que merece, como el número uno. Para agravar más su situación, el narrador acentúa su desprecio hacia el personaje y declara: “En su espíritu no podía buscar consuelo para tantos desencantos, porque allí no había nada *vago, poético, misterioso, ideal, religioso*. Todo era allí *positivo*; todo estaba *cuadrado*, ordenado, numerado” (p. 563). En este personaje resuenan las palabras del propio Alas, quien a propósito del libro didáctico/pedagógico *El niño* de Manuel Tolosa y Latour, declara que gracias al “amor propio disfrazado”, un “egoísmo reflejo”, los padres se empeñan en hacer de sus hijos una nueva versión de un “yo corregido y mejorado”, lo que causa la producción de sietemesinos («Libros. *El niño*, por el señor Tolosa y Latour. *Mesa revuelta*, por el señor Groizard»; OC, VI, pp. 455-456).

De los estudios que cursa en el seminario se nos informa que “atravesó por la filosofía escolástica y por la teología dogmática sin la sombra de una duda; supo mucho *pero a él todo aquello no le servía para nada*” (p. 392; cursivas mías). El personaje no necesita del aparato teológico para comprender la naturaleza divina, ya que tiene, según refiere el narrador, una relación especial con Dios. El joven, ya casi canonizado en su niñez debido a su hermosura, se cree destinado a santo. La piedra de toque de su religiosidad es la creencia de que Dios le otorgó una piedad inquebrantable: “Había pedido a Dios, allá cuando niño, que la fe se la diera de granito, como una fortaleza que tuviese por cimientos las entrañas de la tierra, y *Dios se los había prometido con voces interiores, y Dios no faltaba a la palabra*” (*idem*; cursivas mías). El tono es solemne y no denota ironía alguna. Sin embargo, es sugerente que lo que se había referido como *puerilidad mística* se convierta en el convencimiento inalterable de un joven novicio. Ese es otro aspecto de los *triumfos de la virtud*, que en cierto sentido son su vanidad. En efecto, el personaje se considera destinado a la grandeza religiosa, a la santidad. Lo anterior se manifiesta en su renuncia *a priori* al púlpito y a los honores inherentes y su anhelo por volverse un mártir de la causa cristiana.⁶⁸

El joven sacerdote reflexiona: “«¡Predicar! ¡ah! sí –pensaba–. Pero no a los creyentes. Predicar allá muy lejos, a los infieles, a los salvajes [...] predicar ante una multitud *que me*

68 Fermín de Pas, cuando era seminarista, tiene deseos similares, los que contrastan con los de su madre: “No le quería jesuita. Le quería canónigo, obispo, quién sabe cuantas cosas más. Él hablaba de misiones en el Oriente, de tribus, de los mártires del Japón, de imitar su ejemplo” (*OC*, I, p. 455). Una vez que inicia la trama de *La Regenta*, el personaje posee un poder supraepiscopal, “poder dimanante de sus cargos de Magistral y de Provisor” (Mundi Pedret, p. 707). Como Magistral, de Pas es el sacerdote especializado en Teología Dogmática, el encargado de la predicación en el cabildo catedral. Dicha posición se obtenía, según la norma vigente en la época, por medio de oposición. Fermín se hace del cargo muy joven, a los treinta años, lo cual es bastante anormal. Es, asimismo, Provisor, el cargo de “juez delegado por el obispo con funciones judiciales y administrativas” (*ibid.*, p. 707). Reúne en su persona, por lo tanto, los poderes ejecutivos y judiciales diocesanos, la primacía en la predicación y ostenta el título de Vicario General, la autoridad de gobierno inmediatamente posterior al Obispo. El personaje es el poder *de facto* en el cabildo. En la novela se destaca el talento de Fermín en el púlpito. Es una *lumbrera* que usa sus dotes oratorias para extender su poder sobre la feligresía.

contesta con flechas, con tiros, que me cuelga de un árbol, que me descuartiza»” (*idem*; cursivas mías). Este ansia por el martirio es en términos llanos la versión religiosa del masoquismo. El personaje encuentra su futura satisfacción en el maltrato, en la violencia hacia su persona, en la muerte incluso; todo por la causa de Jesús. Otra vez, la piedad del protagonista es hiperbólica. Aunque el tono discursivo es neutro hacia dicha postura, en ocasiones incluso benevolente, la religiosidad del personaje tiene elementos muy discordantes con la del propio Alas. El pensamiento religioso de Juan de Dios es, en cierta forma, obsoleto; se asemeja al espíritu de sacrificio de los misioneros españoles que propagaron la fe cristiana en el continente americano en los siglos XVI y XVII, herederos de las nociones de auto-renuncia de la mística española. Las concepciones religiosas del autor en la década de 1890 no varían mucho de las posturas defendidas en sus años de periodista comprometido con la causa liberal. Desde joven, Alas sostuvo que de los ideales del pasado poco se podía emplear para renovar el espíritu nacional.⁶⁹ En ese sentido, en 1892, señala que el ideal religioso de los tiempos de los Reyes Católicos y los Austrias es un ideal muerto. En el artículo «La cuestión de España», profunda reflexión acerca del papel de la educación e instrucción en la reforma social española, proyecto de ensayo inconcluso, expresa que “hoy la religión no puede ser un alimento de política internacional para los españoles: no podemos aspirar a ser el pueblo católico por excelencia”.⁷⁰ Asimismo, sentencia: “nosotros seremos los verdaderos y dignos españoles, según nuestro tiempo, emulando, no las grandezas de ideales muertos, sino las grandezas del presente”.⁷¹

69 *Vid. supra* cit. p. 85, n. 47.

70 «La cuestión de España», *La Correspondencia de España*, 9 de julio de 1892; OC, VIII, p. 375.

71 *Ibid.*, p. 376; un evidente vínculo con la generación del 98.

Ahora bien, Juan de Dios no es un místico al estilo Luis Gonzaga de *La familia de León Roch*. Su afán religioso no es referido de manera crítica; sus arranques piadosos no tienen terribles consecuencias, a diferencia del personaje galdosiano que incluso muerto ejerce un imperio nefasto sobre María Egipcíaca, influjo que termina destruyendo el matrimonio de ésta con León.⁷² Asimismo, en su batalla contra el idealismo en literatura, un joven Alas sentencia que la literatura de tendencias ascéticas, místicas y pesimistas, “la hoja amarilla, que se hace polvo”, era un lastre en la república de las letras españolas, la cual sucumbiría –esperaba– ante la literatura del ideal filosófico.⁷³ El renacimiento religioso e idealista de Alas, o más bien la re-intensificación de su teosofía, contemporánea a la creación de *El Señor*, apunta a un espíritu de conciliación entre fe y razón, entre religión y ciencia, el cual tiene claras reminiscencias del pensamiento de Nicolás Salmerón, su venerado maestro.⁷⁴ En este sentido es importante destacar la postura de Alas respecto a Zeferino González, el ilustre teólogo dominico. A partir de 1891, cesa de emplear un tono beligerante contra el arzobispo de Sevilla y después de Toledo, y comienza a alabar sus esfuerzos por conciliar el dogma católico con la ciencia moderna.⁷⁵ Zeferino González se convierte en el principal representante de la tendencia que

72 En su análisis de *La familia de León Roch* (*Solos*) Alas atiende detalladamente la piedad de Luis Gonzaga. Apunta que si bien la pasión del hermano de María Egipcíaca tiene sublimidad, su misticismo egoísta le quita mucha grandeza. Luis Gonzaga es el extremo de la ideología reaccionaria; es el místico del neocatolicismo español, el representante de falsos ideales contra la vida natural de los hombres. Su pensamiento se resume en místicas elucubraciones, las cuales tienen, sin embargo, un alto valor poético. Alas considera que los capítulos que Galdós consagra a Luis de Gonzaga son lo más grande y admirable que el novelista canario había escrito hasta entonces (*OC*, IV, v. 1, pp. 271-279).

73 «Libros y libracos. *Las llaves* –Sátira social, por don Teodoro Guerrero», *El Solfeo*, 3 de febrero de 1876; *OC*, V, p. 353.

74 En su artículo “Un prólogo de Salmerón”, Alas sintetiza el pensamiento del filósofo y político español. Destaca que don Nicolás estudia “las modernísimas corrientes de la ciencia; y desechando las vulgaridades de los empiricos, atesorando los descubrimientos de la observación y de la experimentación circunspecta y realmente científica, *llega a entrever la posible solución de esta secular antinomia entre idealismo y sensualismo, entre el mundo inmediato de la conciencia y coesencial de lo inconsciente*” («Un prólogo de Salmerón», *El Solfeo*, 8 de enero de 1878; *OC*, V, p. 907; cursivas mías). Alas comparte este propósito con Salmerón, como este estudio ya ha demostrado.

75 Las alusiones a fray Zeferino son inicialmente desfavorables, especialmente durante la década de 1870. En su campaña contra los *neos*, Alas se mofa de que éstos consideren al dominico como filósofo, cuando en realidad, en su opinión, no es más que un neo-escolástico que tergiversa la teología tomista y malinterpreta el idealismo alemán, en especial a

procura *secularizar la religión*, es decir, demostrar la “perfecta compatibilidad de los últimos resultados científicos con todas las enseñanzas de la Iglesia”.⁷⁶

Para el Alas de los años noventa, la religión es en esencia una postración ante el misterio del universo, aunque bien puede aceptar aspectos de la doctrina cristiana. La religiosidad de Juan de Dios de *El Señor* es exagerada; seguramente el propio autor la juzgaría así. Sin embargo este misticismo no carece de elementos muy poéticos, en especial cuando este ideal se enfrenta con la realidad. El deseo de convertirse en un mártir es, en efecto, honesto; su presunción de una piedad férrea gracias a un don divino es solemne. En este aspecto el narrador juega un papel de cómplice. Para ningún otro personaje es lógico y consecuente que el protagonista tenga dicho anhelo por el suplicio, la “poesía de sus ensueños” (p. 393). Sólo para el narrador quien considera que el martirio era “la última consecuencia, también muy natural, necesaria, de semejante vocación, de semejante vida” (pp. 392-393). Este deseo, como tantos otros ideales en la narrativa clariniana, se frustra. Ante el dolor de su madre por su proyectada partida a Asia, Juan de Dios “sintió el primer estremecimiento de la *religiosidad humana*, fue caritativo con la sangre propia, y no pudo menos de ceder, como él se dijo” (p. 393; cursivas mías). Esta religiosidad humana, dado el contexto (una madre suplicante), debe interpretarse

Hegel. Asimismo, no perdona que el sacerdote sea redactor del brazo propagandístico de los ultramontanos, *El Siglo Futuro*. Los ataques se cifran en su papel como la autoridad para los neo-católicos, su mal manejo de la lengua, y haber sido el mentor de la Unión Católica. No obstante, Alas sí reconoce talento y valor intelectual en el obispo, al igual que en el caso de Donoso Cortés. Muchos de sus ataques al prelado están relacionados con su embestida contra Alejandro Pidal, otra de las obsesiones clarinianas. El diputado conservador es en muchas ocasiones descrito como un discípulo inepto de Zeferino González.

76 «Revista Mínima», *La Publicidad*, 29 de abril de 1893; OC, VIII, pp. 521-522. Asimismo, Alas elogia *La Biblia y la Ciencia* de González, obra a la cual considera un “generoso esfuerzo de concordancia entre dos cosas que pretenden infalibilidad a su modo, y una de las cuales, aunque llena de porvenir, por ahora no tiene nada de infalible: la ciencia” («Fray Zeferino González», *El Imparcial*, 29 de octubre de 1894; OC, VIII, p. 837). Este esfuerzo del prelado se acerca a los empeños de Salmerón y a una inquietud intelectual del propio Alas.

como el dolor, el cual es para el autor una materia estética que lleva al espectador a la idealidad.

La renuncia al martirio se convierte en el martirio del protagonista. No sólo pierde su anhelo místico, su destino, su vocación, sino el sentido de su vida: “«No siendo un mártir de la fe, ¿qué era él? Nada». Supo lo que era la melancolía, desequilibrio del alma, por primera vez. Su estado espiritual era muy parecido al del amante verdadero que padece el desengaño de un único amor” (p. 393). La referencia amorosa no sólo anuncia la otra gran pérdida que tendrá el personaje –la muerte de Rosario–, sino que también denota el quebranto del medio que el protagonista tenía para afirmar su masculinidad. Es muy sugerente que su deseo por verter la sangre en nombre de Cristo, un destino que afrontaría con valor absoluto, es designado como “elocuencia viril” (*idem*). La existencia del personaje se torna vacía, por lo tanto. Su dedicación a visitar enfermos de dudosa fe, llevar al *Señor* a quien lo necesitaba, no bastaba. “Juan presentía que su corazón y su pensamiento buscaban vida más fuerte, más llena, más poética, más ideal” (p. 394).⁷⁷ En esta etapa de la narración es cuando se anuncia el motivo de la carne y el celibato, el cual, con la irrupción de Rosario, adquirirá toda su sustantividad.

⁷⁷ En un episodio memorable de *La Regenta*, el Magistral lleva los santos óleos a Pompeyo Guimarán, el ateo de Vetusta, quien se había asociado con don Álvaro Mesía para formar la sociedad secreta de librepensadores anticlericales, o más bien anti-Fermín de Pas, la cual divulga noticias de los negocios secretos del Magistral y su madre, su lucroso comercio de artículos para el culto (XXVI). La escena de la conversión del impío y su extremaunción rebosa de teatralidad. Fermín hace un espectáculo del sacramento y del sepelio de Guimarán. Es evidente el paralelismo entre la muerte de Guimarán y la de Mauricia *la dura* de *Fortunata y Jacinta* de Galdós. En ambos casos Fermín y Gullermina, *la santa*, aprovechan la situación para mejorar su reputación ante los ojos de la comunidad, e incrementar lo que Kathy Bacon, siguiendo el concepto del capital simbólico de Pierre Bordieu, designa como capital santo (*Vid.* Bacon, 2007). Fermín está plenamente consciente del efecto teatral que tiene su obra; el público no es, sin embargo, los testigos de la conversión y comunión, ni los asistentes al entierro, sino toda Vetusta. Por medio de este triunfo sacerdotal, de Pas logra acallar la maledicencia provocada por el entierro civil de Santos Barinaga, el comerciante arruinado por Paula y Fermín.

El cuerpo del protagonista no sólo es apto para los desfallecimientos implícitos del martirio por la fe, sino que también es óptimo para el amor. “Su cuerpo robusto, de hierro, que parecía predestinado a las fatigas de los largos viajes, a la lucha con los climas enemigos, *le daba gritos extraños con mil punzadas en los sentidos*” (pp. 394-395; cursivas mías).⁷⁸ Este aspecto de la personalidad del personaje, al igual otros, es referido de un modo equívoco. Los *gritos extraños* del cuerpo son, sin duda, impulsos sexuales inconscientes. Sin embargo, inmediatamente después de esta referencia, se señala que la tentación de la carne es un sentimiento que el personaje se impone, una experiencia que busca de manera consciente: “Una especie de remordimiento y de humildad mal entendida le llevó a la aprensión de empeñarse en sentir en sí mismo aquellas tentaciones que veía en otros a quien debía reputar más perfectos que él. Tales *aprensiones fueron como una sugestión*, y por fin sintió la carne y triunfó de ella, como los más de sus compañeros, por los mismos sabios remedios dictados por una santa y tradicional experiencia” (p. 395; cursivas mías). No obstante, poco más adelante se debilita esta tesis de la tentación evocada de manera consciente: “Al pisotear a los sentidos rebeldes, al encararlos con crueldad refinada, *les guardaba rencor inextinguible por la traición que le hacían*” (*idem*; cursivas mías).

En este contexto de erotismo reprimido es cuando tiene su primer contacto con Rosario. A la joven se le introduce como la muchacha más bonita de la localidad: rubia, de ojos negros, pálida, de expresión inocente, esbelta, no muy alta, delgada, “de una elegancia como enfermiza, como una diosa de la fiebre” (p. 396). El primer contacto de Juan de Dios con la joven es

⁷⁸ Fermín de Pas se destaca también por su belleza atlética. En la descripción erótica del cuerpo del sacerdote, se enfatiza su fortaleza: “desnudo de medio cuerpo arriba” el Magistral observa “con tristeza sus músculos de acero” en pecho y brazos. De Pas “hacía gimnasia con pesos de muchas libras; era un Hércules” (XI, p. 332; todas las citas). La congoja que presenta es el anuncio de su castración simbólica, un *leitmotiv* de la novela.

durante un paseo por la plaza de San Pedro, cerca del hogar de Rosario, donde “sintió el choque de una mirada que parecía ocupar todo el espacio con una infinita dulzura”. Dicho acercamiento no es, en primera instancia, visual; Juan no ve a Rosario, sino que sólo siente su mirada, lo que ahonda en la fuerza de su impresión, referida como “escalofrío sublime” (p. 395; ambas citas). El sacerdote presenta un claro interés por observar a la muchacha; comienza a pasar intencionalmente por la plaza pública y nota el dolor y desesperación de la joven, a causa del vanidoso novio que no ha cumplido su promesa de matrimonio, abandono que agrava la enfermedad que Rosario padece. La atracción que Juan de Dios siente es un amor desinteresado, platónico, caritativo por la muchacha. Su muda y distante relación con la chica es pura idealidad.⁷⁹

El debate interno del protagonista, en efecto, lo acerca a Fermín de Pas, aunque el contenido de cada conflicto es de índole muy diferente. En el caso del sacerdote del cuento, la batalla entre sus impulsos amorosos y sus deberes sacerdotales son el elemento lírico de la narración. Juan de Dios es uno de tantos personajes indecisos de la narrativa clariniana, un carácter en pugna, que vacila entre su anhelo y el lugar que ocupa en el mundo, la lucha entre razón y corazón, el conflicto poesía/prosa que, como bien apunta Gonzalo Sobejano, informa los cuentos y novelas cortas de Clarín.⁸⁰ Juan de Dios, en un principio, no sabe bien qué es lo que siente y, por lo tanto, no siente remordimiento alguno; vive embelesado por un sentimiento nuevo para él: “Al principio aturdido, subyugado con el egoísmo invencible de placer, no hizo más que gozar de su estado. Nada pedía, nada deseaba, sólo veía que ya había para qué vivir,

⁷⁹ Aunque el aspecto sexual sí aparece en el relato, las intenciones del protagonista jamás pasan de la contemplación y la compasión, a diferencia de la libido, disfrazada de hermandad mística, de Fermín de Pas. Juan de Dios no tiene contacto alguno, más allá de las miradas, con Rosario; su atracción es platónica, idealizada y, en cierto sentido, pura.

⁸⁰ Sobejano (1985), p. 57.

sin morir en Asia” (p. 398). Sin embargo, la intensificación de su estado anímico, hace que el personaje busque nombres para su sentimiento. Pese a que “Juan estaba seguro de no haber deseado jamás ni un beso de aquella criatura: nada de aquella *carne*, que más le enamoraba, cuanto más se desvanecía”, voces interiores –“el moralista oficial, el teólogo” – le anuncia, por medio de gritos terribles que su inclinación era un “«amor sacrílego, tentación de la carne»” (*idem*; todas las citas anteriores).

Sin embargo, Juan cree que su sentimiento es pura idealidad y es, por ende, inofensivo. La estrategia discursiva de este aspecto medular del relato es presentar las dudas del personaje y retratar su alma. El narrador, cuya postura es comprensiva y benevolente, destaca la idealidad de su pasión, una “verdad inefable, *incalificable*” que ningún confesor u otro personaje podría comprender (p. 398). Asimismo, el discurso narrativo hace explícito que “aquel ensueño difuso, inexplicable, coincidía, si no era causa, con una disposición más refinada en la moralidad del penitente: si antes Juan no caía en las tentaciones groseras de la carne, las sentía a lo menos; ahora no... jamás. Su alma estaba más pura de esta mancha que en los mejores tiempos de su esperanza de martirio en Oriente” (p. 399). La idealidad de su *platonismo*, un amor que él sabe inasequible, lo lleva a la espiritualidad, lo edifica y lo llena de placer; lo hace partícipe de la armonía del universo. Su amor “era un refresco espiritual sublime, de una virtud mágica, aquella adoración muda, inocente adoración que no era idolátrica, que no era un fetichismo, porque Juan sabía supeditarla al orden universal, al amor divino” (*idem*).

El sacerdote tiene conocimiento de las cuitas amorosas de Rosario; sabe que ella padece y eso le hace sufrir. El verdadero martirio de Juan de Dios se convertirá no en el suplicio, sino

en pleno e intenso dolor humano. La frase “para mayor prueba de la pureza de su idealidad, tenía el dolor que le acompañaba” cobra su total significado con la muerte de la joven (p. 399). El *leitmotiv* clariniano del amor platónico/místico tiene su versión lírica y trágica a la vez en «El Señor»; en la narrativa de Alas no hay dos personajes más apropiados para establecer una hermandad espiritual. Ciertamente, la narración es unidimensional; sólo presenta la perspectiva de Juan de Dios, su amor y compasión; de Rosario únicamente se nos informa que la enfermedad la iba marchitando. Este amor ideal, no obstante, concluirá abruptamente. La obra establece que la compasión es el eje central del amor del sacerdote: “Juan la compadecía tanto como la amaba” (p. 400). Sabe, asimismo, que la desgracia de la joven es motivo de murmuración entre la sociedad. “Sólo él compartía su dolor, sólo el sufría tanto como ella misma” (*idem*). Este dolor solidario es lo que el personaje y el narrador consideran la *idealidad* de su pasión: “entre ellos no había nada común más que la pena de ella, que él había hecho suya” (p. 401).

Sin embargo, el cuento plantea una sublimación del dolor que va más allá de las consideraciones del propio Juan de Dios. Su desgracia, el clímax narrativo, está construido bajo el precepto de comunicar un dolor estético. El narrador nos hace partícipes de la idealidad del sufrimiento de Juan de Dios, una vez que la fuente de su pasión pura y desinteresada desaparece. La escena de la extremaunción de Rosario hace patente no sólo el designio clariniano de mostrar una humanidad en sufrimiento, sino que exhibe cierta crueldad refinada.⁸¹

81 En su perspicaz estudio sobre los motivos decadentistas en las novelas de Clarín, Noël Valis señala que Alas alterna una concepción realista/naturalista sobre la decadencia con una sensibilidad *fin de siècle*, cercana a la tipología de los poetas franceses de las décadas de 1880 y 1890. La primera postura es eminentemente moralista e informa la temática de *La Regenta* (la decadencia moral, social, religiosa de la Restauración y el Romanticismo); la segunda, patente en *Su único hijo*, corresponde a una explicación de la degeneración que enfatiza más la maldad innata y arquetípica que las causas físicas y sociales. Valis subraya que más que una estética y estilo decadentista, Alas participa en una visión decadentista

La plasticidad, la penetración en el estado psíquico del protagonista y las alusiones al cristianismo, la religión triste, nos hacen copartícipes de una visión brutal de la condición humana. El motivo del altar, la mística puerilidad del protagonista, reaparece en la escena y toma una significación dramática. En la humilde morada de Rosario y su madre, Juan de Dios percibe en la salita “un *altarcico* improvisado, que estaba enfrente, iluminado por cuatro cirios” (p. 402; cursivas mías). Asimismo, después de dar la comunión a Rosario, ofrecerle el cuerpo y sangre del *Señor*, contempla el convaleciente cuerpo de su amada ideal y reflexiona “«He aquí *la carne* que yo adoraba, que yo adoro»” e inmediatamente “se acordó de las velas como juncos que tan pronto se consumían ardiendo en su altar de niño” (p. 403; ambas citas).

El altar es el símbolo de su piedad infantil, la cual lógicamente, según el narrador, se convierte en su anhelo por el martirio. Lo que Juan de Dios encuentra en la muerte de Rosario es el otrora deseado suplicio. Sin embargo, existe una diferencia cualitativa de importancia. El martirio por la fe era un ideal en sí mismo. La muerte de la joven amada, en cambio, es la devastación de su idealidad; su martirio consiste ahora en quedarse sin ideal. La escena que concluye el relato presenta a Juan aturdido por su tristeza infinita, tendido de bruces limpiando los santos óleos que había derramado al caer al suelo. Mas esa congoja termina cuando escucha “una voz honda” que lo tranquiliza en su desesperación. La voz, que bien puede ser una propia sugestión o una revelación divina, le indica la omnipresencia del dolor, es decir el dolor como ontología.

(Valis, 1981 p. 5). La postura del autor es fundamentalmente la de un moralista; sin embargo, hay cierta fascinación y complicidad por parte del autor en la decadencia de sus personajes (*ibid.*, p. 193). Esta atracción se observa, asimismo, en la crueldad con la que Alas construye a varios de los personajes de su narrativa breve, incluso con los que su narrador muestra empatía y cariño, como Juan de Dios y Doña Berta, por ejemplo.

III. EL CARÁCTER IDEAL DE LA PÉRDIDA DEL IDEAL

En su estudio sobre Baudelaire, Alas anuncia el tipo de crítica literaria que realizará respecto a la obra del poeta francés. Declara: “en la crítica, la de buen propósito, debe haber su religión del deber, y en esta religión su misticismo, y este misticismo consiste en trasportarse al alma del artista”.⁸² Esta crítica, pese a que no puede llamársele científica, sí puede aspirar a un valor objetivo, imparcial y metódico, que la eleven a conocimiento reflexivo. El interés crítico se enfoca en el proceso mismo de la creación literaria, en *infiltrarse* en el alma del poeta, *ponerse en su lugar*, en discernir las desgarraduras ideológicas y la angustia metafísica –la lucha entre alma y cuerpo– que informan los versos del poeta.⁸³ El cuento *Vario* es la manifestación literaria de este designio clariniano de penetrar en el alma de un poeta.⁸⁴ La narración presenta el estado anímico del poeta romano, caracterizado por la escisión entre su anhelo por idealidad y el desengaño. El relato introduce al vate de la era augusta en desasosiego mientras descende el *Clivus Capitolinus*; la preocupación e inquietud lo distraen en su camino, solamente repara en el *Tabulario*, el archivo público, ya que éste “algo tenía que ver con sus ideas” (p. 575). La reflexión del personaje es fragmentaria y se mueve en términos contradictorios; oscila entre “¡el sol, el ocaso, Virgilio, el sepulcro, la gloria, el Tabulario, la eternidad, la nada!” (*idem*).

82 «Baudelaire»; *OC*, IV, v. 2, p. 1145.

83 Esta perspectiva crítica es muy cercana a las concepciones estéticas del conde de Shaftesbury (Anthony Ashley Cooper), quien, según Cassirer, ofreció por primera vez una teoría, cimentada en la filosofía, verdaderamente amplia e independiente de lo bello (Cassirer, p. 342). Para el filósofo y político inglés, el fenómeno de lo bello es una íntima conexión con el sentido del universo, una experiencia que sólo se puede comprender intuitivamente. La experiencia estética (lo bello) logra la armonía más pura entre el individuo y el mundo. La gran originalidad del esteta británico es su atención al acto mismo de la creación, mientras en la Francia de los siglos XVII y XVIII se imponía el discurso neoclásico (Boileau). En este orden de ideas, el centro de la indagación estética no puede ser la naturaleza de la obra (definición del arte análoga a la definición lógica) ni en la recepción y el gozo, sino en la creación y formación. La recepción es insuficiente, “pues no nos conduce a la espontaneidad, el manantial verdadero de lo bello” (Cassirer, pp. 346-347).

84 Publicado en *Los Lunes de El Imparcial*, 4 de marzo de 1894. El autor enmendó después el texto, versión que apareció en *Cuentos morales*.

El narrador presenta al dramaturgo latino como un hombre mortificado por la vida en la metrópoli, desengañado de la soberbia romana por inmortalizar lo pasajero, obsesionado con la muerte y el olvido. La narración se sitúa durante los primeros años posteriores a la muerte de Virgilio, al inicio de la *pax augusta*, período de auge económico gracias a las reformas que introdujo el *pontifex maximus*. El discurso narrativo resalta la situación del naciente imperio, “la Roma del *Foro*, del *Comitium*, la que bullía al pie de *Janus Bifrons*, la de los banqueros y negociantes, que olvidaban las *Tres Parcas* vecinas y se entregaban al agio con ardores dignos de la eternidad, no pensaba ya, ciertamente, en el cantor de Eneas” (p. 576). El mercado ha usurpado el lugar de las moiras, las divinidades que determinan el destino de los humanos, en especial la duración de la vida, y el reparto del sufrimiento. Asimismo, Vario está desengañado de la república de las letras; “entre los suyos, sintió una invencible repugnancia”; “todo se revolvía allí con la febril ansiedad de lo pasajero” (*idem*; ambas citas).

Incluso su propia obra, rollos de papiros acomodados en los *nidi* junto a las obras de Virgilio le parecen como enterrados: “se le figuraron sus obras metidas en los nichos del librero cosas, muertas ya, de su propio ser, algo de su alma enterrado” (p. 577). El discurso narrativo enfatiza el tedio que el poeta experimenta en la corte; Roma lo asfixia. En su espíritu, no obstante, hay ráfagas de idealidad, un anhelo espiritual simbolizado por Grecia: “sentía como una esclavitud su vida romana, y sin saber lo que era, buscaba un más allá, algo nuevo, más puro, más libre, más noble; y debía de estar allá, hacia el Oriente” (p. 578). Ahora bien, pese a lo bien documentado que está el cuento en cuanto al ambiente romano, los usos, edificios, costumbre e instituciones –conocimiento que Alas comenzó a adquirir en la cátedra de Camús–,

la obra presenta un traslado del *spleen* decimonónico al mundo clásico. La *angustia metafísica* que el autor diagnosticaba en enero del mismo año de la publicación de «Vario», efecto colateral de un siglo científico e intelectualista, está emparentada con el desasosiego del personaje.⁸⁵ En el caso del poeta romano de la narración clariniana, el tedio y desaliento con su propia sociedad no se debe al afán de progreso científico (materialismo/positivismo), sino al empeño por el lucro, a la política ponzoñosa, a un pueblo que comienza a dejar de lado sus ideales. El anhelo por el Oriente es una búsqueda por el origen, por la fuente de la cultura clásica, por su idealidad.⁸⁶

Vario se embarca en el puerto de Brindis en una nave de carga; cuando deja atrás las costas de Córceira (la isla de Corfú), la proa del navío da al “promontorio de la Quimera...” e, inmediatamente, el poeta comienza a escribir (p. 578). La referencia al monte de la Quimera es sugestiva, pues el promontorio se sitúa en la región, en la actual ciudad albanesa de Sarandë, lo que muestra el amplio conocimiento de la geografía de la Antigüedad por parte de Alas.⁸⁷ Sin embargo, el valor simbólico de la referencia geográfica es importante. Éste no se refiere a la monstruosa criatura de la mitología clásica, sino al sintagma mismo.⁸⁸ Todo lo que le acontece

85 *Vid. supra* p. 97.

86 La *angustia metafísica* no es privativa de los últimos lustros del siglo XIX. El pensamiento de los primeros románticos alemanes ahonda en el estado de escisión que el racionalismo de los albores de la Edad Moderna y después el pensamiento ilustrado trajo a Occidente. Como señala Octavio Paz, el romanticismo fue el efecto colateral de la revolución abstracta del siglo de las luces. El movimiento romántico es “uno de sus productos contradictorios”, “la otra cara de la modernidad: sus remordimientos, sus delirios, su nostalgia de una palabra encarnada”. Es, en breve, la reacción crítica contra la obra crítica de la modernidad (Paz, pp. 119-121). Para Schiller, el pensamiento moderno ha hecho que el ser humano pierda la naturaleza como hogar (continuidad ontológica); la naturaleza es, por ende, nuestra infancia perdida. Hölderlin, en *Hyperion*, destaca la misma pérdida; la unidad con el mundo, el origen de la paz de ánimo, se ha vuelto inalcanzable. Sólo por medio de la belleza, esta paz y unificación se presenta.

87 “*Chimera*, (Chimera) en la Costa de Siculo, ò Jonio, al Sur de la Valona, y al Norte de la isla de Corfu 30. mil paffos: es Episcopal: cerca está el Puerto Onchefmus, y dà nombre de Monte Chimera” (Murillo Velarde, V, p. 161).

88 Monstruo tricéfalo que vomitaba llamas, cuyo cuerpo estaba conformado por la cabeza de un león, el vientre de una cabra y cola de dragón; originario de Licia; asesinada por Belerofonte y Pegaso (Hesíodo, *Teogonía*, 319-325). Quimera: “aquello que se propone a la imaginación como posible y verdadero, no siéndolo” (*DRAE*).

al personaje está envuelto en un halo de superstición y fantasía, aunque esto no le suprime su *idealidad*. La cercanía con la tierra añorada le otorga un estímulo creativo: “La cercana tierra sagrada de las musas le infundía una inspiración febril; quería aprovechar la ráfaga, abriendo las velas de la fantasía al soplo de los ensueños poéticos... pero trabajaba en un poema que se llamaba *La muerte*” (pp. 578-579).

El narrador declara que Vario no creía en la mitología; pero como artista, “en su corazón y en su fantasía, era pagano” (p. 579). El vate está en un estado de apertura espiritual, que aunado a su debilidad ante la superstición, “un vicio de la inteligencia”, lo torna susceptible (*idem*). La religiosidad del personaje, “no creía Vario en nada positivamente”, es el símbolo de la irreligiosidad de los tiempos (*idem*).⁸⁹ Sin embargo, el estado anímico del personaje hace propicio que *la Quimera* lo embruje. Los acontecimientos que prosiguen se explican a partir de lo expuesto en el texto; el narrador declara que “cualquier prestigio, una alucinación, una superchería, encontrarían su razón débil y dócil al encanto” (*idem*). El encuentro con las sirenas oscila entre la superchería y la idealidad. Efectivamente, el discurso narrativo destaca la superstición del personaje; sin embargo, el contenido de los cantos de las sirenas tiene elementos muy cercanos a lo expuesto por Clarín en los primeros párrafos de *Un discurso*, octava entrega de sus *Folletos literarios*. El cuento destaca que al acercarse a la costa griega, enfrente de la Quimera, en las aguas del mar mezcladas con las del Aquerón, el río del dolor, una de las cinco vías fluviales que comunicaban la Tierra con el averno, Vario percibe que “todo era presagio, signo siniestro... todo hablaba de muerte” (*idem*).

89 Otro traslado del *spleen* decimonónico, en este caso explícito en la narración.

Ante este escenario, Vario recuerda el objetivo de su viaje desde Roma, que no es otro que una búsqueda de lo ideal: “Y aún le duraba el ansia de inmortalidad, el anhelo de idealidad eterna...” (*idem*). En *Un discurso*, Alas sostiene que la muerte, pese a su realidad, es una idea, y como tal “no es más que un símbolo edificante”.⁹⁰ La muerte, en esta línea de pensamiento, es lo más misterioso, una idea que necesariamente implica cierta metafísica y por lo tanto, conduce a la idealidad. El relato plantea el inverso de dicha postura: Vario se embarca hacia Grecia en búsqueda del origen, la fuente de idealidad y se encuentra con el presagio de la sepultura. Los versos que escribe “hablaban de la muerte también” y el coro de sirenas hace hincapié en lo mismo. La escena, sobre todo el canto de las hermosas mujeres aladas, tiene una enorme importancia: en la reacción de Vario se deja traslucir el pensamiento clariniano relativo a lo ideal y el anhelo por éste. A diferencia de los encuentros con las criaturas mitológicas que la literatura clásica refiere, Vario no toma ninguna precaución; simplemente se deja seducir por el canto.⁹¹ Esta decisión equivale a perder la racionalidad, a aceptar el naufragio, la muerte. La racionalidad, el espíritu predominante desde los albores de la Edad Moderna, el sustento del progreso, no es suficiente para el Leopoldo Alas maduro de la década de 1890. Para él la razón científica no penetra en el misterio; la renuncia a ésta, por lo tanto, corresponde a abandonarse al secreto del universo.

El canto es una exhortación para que Vario cese de escribir y muera. Las sirenas declaman que los afanes literarios del poeta latino son vanos: “Oye tu destino, el de tu alma, el

⁹⁰ *Un discurso*, Madrid: Fernando de Fe, 1891; *OC*, IV, v. 2, p. [1487].

⁹¹ Odiseo fue también curioso y escuchó el canto. Sin embargo, tomó la precaución de hacer que sus hombres lo ataran al mástil de la nave, que éstos se pusieran cera en los oídos y que bajo ninguna circunstancia, inclusive sus órdenes o ruegos, le desataran (*Odisea*, XII, 39). Jasón, por su parte, se vale de Orfeo quien toca hermosamente su lira y extingue el canto de las sirenas (*Argonáuticas*, IV, 890-920).

de tus versos... Serás olvidado, se perderán tus libros” (p. 580).⁹² Las sirenas refutan la gloria del vate; su celebridad es pasajera y le vaticinan el futuro de su presente notoriedad, es decir la relegación:

En vano hoy la fama lleva tu nombre a las nubes; en vano Virgilio te admira, y lo dice; su testimonio se atribuirá a la amistad y a la dulzura; en vano Horacio hablará de tu vuelo aquilino en la región de la poesía épica; los pedantes del porvenir dirán que alabándote a ti alababan a Augusto de quien fuiste cantor cortesano; en vano vendrá dentro de poco un hombre severo, leal, noble, que se llamará Tácito, y elogiará tu famoso *Thyestes*; la posteridad no creará en ti, no sabrá de ti (*idem*).⁹³

Las sirenas declaran cruelmente la inutilidad de los afanes del poeta, quien se encuentra en pleno proceso creativo. De *Thyestes*, la *magnus opus* de Vario, las sirenas sentencian que la humanidad sólo reconocerá tres grandes trágicos clásicos, los griegos. Ahora bien, según el discurso narrativo, la obra del dramaturgo latino equivale a su propia idealidad. Las sirenas, a propósito de la futura escasez de papiro, declaran: “sobre las mismas páginas que contengan las lecciones de vuestra sabiduría, *vuestros ideales*, *vuestros sueños*, vendrán otros hombres a escribir otra ciencia y otros errores, otros sueños, otras supersticiones, otras esperanzas, otros lamentos” (*idem*; cursivas mías).

El vaticinio no puede ser más brutal: su idealidad, el motivo de su peregrinaje al Oriente, simbolizado en el poema que escribe, se convertirá en polvo. Las sirenas, consecuentemente, invitan al vate a morir: “Vario, adelántate a la muerte, sé tú el olvido. No

92 De las obras del poeta épico y dramaturgo latino sólo se conservan fragmentos y referencias de otros autores. Sus obras más celebradas fueron la tragedia *Thyestes* y el poema épico *De Morte*, obra que Vario escribe en la narración clariniana. Macrobio refiere respecto a Vario:

Vendit hic Latium populis, agrosque Quiritum

Eripuit: fixit leges pretio atque refixit./

... Ut gemma bibat et Sarrano dormiat ostro.

Varius de Morte:

Incubet et Tyriis, atque ex solido bibat auro

Talia secla suis dixerunt currite fuis (Saturnalia, VI, 1, 39-41)

93 Otro *tour de force*, que exhibe su amplio conocimiento del lugar que Lucio Vario Rufo ocupó en las letras clásicas.

escribas, muere” (p. 581). El narrador refiere que el poeta latino se estremece y, aunque se “sacudió el delirio”, creyó la profecía. (*idem*). La reacción del personaje, aunque descrita de manera sucinta, es de capital importancia para el estudio del pensamiento clariniano, en especial el relativo a su compleja postura hacia el idealismo. En un texto hay direcciones de sentido que el discurso no anuncia, o bien lo hace de manera velada. Por lo tanto, como señala Gadamer, el filólogo debe emular al historiador, quien “interpreta los datos de la tradición para llegar al verdadero sentido que a un tiempo se expresa y se oculta en ellos”.⁹⁴ «Vario» expresa el anhelo de Alas por lo ideal, sin importar lo aparentemente inasequible que éste sea. La repercusión que el canto de las sirenas tiene sobre el ánimo del protagonista es un reflejo de la actitud de Alas con respecto al renacimiento idealista de las postrimerías del siglo XIX. Vario “creyó la profecía”, es decir asumió que su idealidad era vana: “sintió sus versos hundidos en la nada del olvido, *pero la inspiración siguió alumbrando su cerebro, más fuerte, más libre*” (*idem*; cursivas más).

Las sirenas, refiere indirectamente la narración, se convierten en las musas del poeta. En los versos de Vario resuenan las desmotivadoras palabras de las criaturas mitológicas, pero cargadas de un nuevo sentido, más puro, más ideal. Su estado psíquico es desinteresado, su proceso creativo es libre: “su alma sacudía una cadena que caía rota a los pies del viajero: la cadena del tiempo, la cadena de la gloria, la cadena del vil interés egoísta” (p. 581). Vario renuncia a todo interés de reconocimiento, de inmortalidad y así, se convierte en eterno. La creación literaria se convierte en esta última escena del relato en una actividad edificante, la cual corresponde con las nociones que Alas tenía, en ese mismo año de 1894, de la experiencia

94 Gadamer (2007), p. 410.

estética. Para el autor español, el efecto estético de una obra literaria es arrancar al lector de su estado de distracción disipada de la vida ordinaria y llevarnos a una región de “voluntad y pensamiento más elevadas, a sentimientos más desinteresados, a resoluciones más fuertes y costosas”.⁹⁵ En estas consideraciones se trasluce la Estética de Schopenhauer, quien considera que el sentimiento estético, capacidad que existe en todo ser humano, es la capacidad de conocer las ideas y prescindir momentáneamente de la propia personalidad.⁹⁶ Por medio de la contemplación del arte, sentencia el filósofo alemán, el individuo se convierte en sujeto puro e involuntario del conocimiento, es decir deja de ocuparse de las relaciones sometidas al principio de razón y reposa y se pierde en la contemplación del objeto que se ofrece a él.⁹⁷

Vario busca renovar su idealidad y se encuentra con indicios de muerte, con el vaticinio de que su afán creador es vano, que su propio ideal morirá con él. “«¡Ah, todo era polvo, lo decían los hexámetros de Vario a la muerte: todo era nada, todo pasaba, todo caía en el olvido...» pero la brisa era saludable; y graciosamente meciendo el espíritu, el metro refrigeraba el alma” (p. 581). El estado anímico que el protagonista presenta es de una sublime serenidad en medio de la tristeza. En el mismo acto de poetizar la muerte, el olvido, la

95 «Revista literaria. El discurso de Echegaray. El discurso de Castelar», *Los Lunes de El Imparcial*, 24 de septiembre de 1894; *OC*, VIII, pp. 824-825.

96 Schopenhauer (2010), § XXXVII.

97 Este acto es intuición pura, fuera de las formas del principio de razón (el conocimiento lógico/racional/científico). La concepción clariniana sobre el arte es muy cercana a la de Schopenhauer quien considera que “el arte reproduce las Ideas eternas [las ideas según Platón] concebidas en la pura contemplación, lo esencial y permanente en todos los fenómenos de este mundo”. “Su origen único es el conocimiento de las Ideas, su única finalidad la comunicación de este conocimiento” (Schopenhauer, 2010, § XXXVI). Para Alas, el arte es también un tipo de conocimiento que ahonda en lo que la razón lógica-científica no puede penetrar: el misterio de la realidad misma. La experiencia estética para Clarín es un medio de postración ante el misterio sagrado y poético, un camino a la piedad. Incluso en su etapa de mayor celo realista/naturalista, Alas destaca la facultad del arte para revelar un conocimiento total de la realidad, que la ciencia no puede ofrecer. En «Del naturalismo» el autor español declara que el arte debe ser reflejo, a su modo de la verdad, ya que “es una manera irremplazable de formar conocimiento y conciencia total del mundo bajo un aspecto especial de totalidad y sustantividad que no puede darnos el estudio científico” (*OC*, VI, p. 1059).

destrucción de su idealidad, el poeta latino encuentra lo eterno, lo ideal, su proceso creativo es en sí un contemplación estética: “Vario, que el mundo no conocería, mientras vivía era poeta” y ahí su grandeza (*idem*).

CONCLUSIÓN

En *Cuesta abajo*, proyecto narrativo inconcluso, Alas presenta las cavilaciones de Narciso Arroyo, personaje en el que proyecta elementos autobiográficos. El protagonista, a modo de confidencia, refiere la honda impresión que como adolescente le causó la lectura de los himnos de ateísmo desgarrado de Giacomo Leopardi. La crítica literaria de Alas destaca el lirismo subyacente a la desesperación del poeta italiano, sus horizontes melancólicos, la desolación de un universo sin divinidad. No es de sorprender, entonces, que lo considere no sólo un poeta de primera clase, sino un héroe y un maestro. Alas, a diferencia de Narciso Arroyo, no lucha contra el dolor y la desesperación existencial de Leopardi, sino que se deja embriagar por ésta; por medio de la lectura, asegura que ha logrado penetrar el estado de ánimo que guiaba al poeta al momento de escribir, ha podido ser momentáneamente ateo. La inquietud espiritual y la existencia atormentada son características de ambos autores; cada uno, a su manera, participa de la disgregación de Occidente: la pérdida de Dios.

La religiosidad de Leopoldo Alas se caracteriza por la tensión. Si bien, nunca transigió con los postulados del positivismo, el materialismo de su época, sus creencias religiosas y sus preceptos filosóficos se enfrentaron y complicaron gracias al influjo de las corrientes del siglo. El *quid* del pensamiento filosófico y religioso clariniano a lo largo de su evolución intelectual es la búsqueda de certeza metafísica. Esta pretensión, no obstante, se desarrolla en un contexto histórico determinado: el cientificismo decimonónico. En la Historia del pensamiento occidental, el siglo XIX representa el momento en el cual la escisión ontológica de la civilización europea se consolida. Fue el periodo en el cual la crisis de la Edad Moderna, la

antinomia ciencia/fe, se presentó ante la conciencia colectiva como un asunto irremediable e irresoluble. A finales de ese siglo, Nietzsche anuncia, por medio del profeta Zaratustra, la muerte de Dios, idea que radicaliza el espíritu moderno. La obra de Alas es producto de esos tiempos de escepticismo; el vínculo ontológico entre el hombre y la divinidad se ha roto. La angustia metafísica del autor es una reacción a la pérdida de Dios. Su afán es la búsqueda de lo absoluto, lo eterno, lo que produce una serie de desgarraduras ideológicas.

A lo largo de su vida, Alas considera que es factible armonizar y compenetrar la ciencia y la fe. El medio idóneo para tal proyecto es la metafísica. En su ansia por establecer comunicación y adquirir conocimiento de lo divino, se aferra a la metafísica, única rama filosófica que puede brindar un conocimiento sintético del universo. Cree de manera férrea en la capacidad epistemológica del ser humano para conocer lo divino, lo misterioso, los horizontes que van más allá del la ciencia y su principio de razón. Sin embargo, la vida intelectual de Alas transcurrió durante un tiempo de escepticismo. “Yo soy yo y mi circunstancia”, declara Ortega y Gasset. Este espíritu de científicismo ateo tuvo ciertas filtraciones en el alma del autor. Si bien, éstas no produjeron un cambio drástico en sus consideraciones religiosas y filosóficas, si lo confrontaron, crearon un estado de tensión latente. Las aspiraciones de Alas se caracterizan por una duda anhelante; una voluntad por creer, pese a los datos positivos que la refutan o descalifican.

Alas diagnostica el ambiente espiritual de su época como tiempos de angustia metafísica. La angustia, teoriza Kirkegaard, tiene como objeto la nada; ambas son siempre correspondientes entre sí. La angustia es un estado de tensión; es la condición originaria de la

existencia espiritual frente a la libertad. Implica, por lo tanto, la posibilidad. La libertad produce un vértigo; mirar al abismo ejerce un poder sobre el ser humano: la atracción al vacío. La religiosidad de Leopoldo Alas participa de la incertidumbre de una sociedad cristiana libre de axiomas y dogmas, y que, sin embargo, presenta una firme voluntad por creer. La existencia, en esta línea de pensamiento, implica una confrontación; es la búsqueda de significado. A lo largo de su vida, Alas se mantuvo fiel a una concepción idealista de la existencia. El análisis de su obra periodística y literaria permite concluir que el autor es un idealista, en el sentido de cree en la trascendencia. Sin embargo, carece de un sistema axiomático capaz de brindarle la certeza de sus aspiraciones filosófico-religiosas. Su obra literaria es el reflejo de tal escisión.

El humor y el sufrimiento son elementos fundamentales de los designios artísticos de Alas. Ambos son producto de la tensión ideológica que experimentó a lo largo de su vida. En su afán por armonizar sus pretensiones metafísicas con la realidad positiva, encontró dos salidas para expresar el conflicto que lo abrumaba. Si bien en el humor clariniano se encuentran manifestaciones en las que se observa un desprecio patente, existen otras en las cuales nos encontramos con algo mucho más profundo, cuya esencia es la *idealidad*. Del mismo modo, el objeto de su estética del dolor es lo ideal; su fin es comunicar un placer estético, basado en el sufrimiento, que despierte ideas nobles y desinteresadas en el lector. Schiller en la *Educación estética del hombre* expresa la necesidad humana de resolver toda oposición entre ideal y realidad. El espíritu de Alas es, por ende, muy cercano al del poeta alemán. Tanto dolor como humor son formas de vinculación de lo ideal con lo real. El humor clariniano obedece a una visión de lo ideal. Es la condición humana juzgada desde lo infinito. El dolor, por su parte, es la

visión de lo finito desde la finitud misma; lo humano desde una perspectiva ontológica.

Lo que subyace al humor de Alas es el dolor de la pérdida; ante la privación de certeza ontológica, nos presenta una visión en la que se conjugan una risa y una lágrima. Las narraciones humorísticas analizadas en este estudio muestran que el dolor y la socarronería bien pueden compaginarse en una unidad discursiva. En tal designio se observa la premisa richteana del humor como la combinación de dolor y grandiosidad. El tono festivo del autor, por lo tanto, responde a una forma de expresar la inmanencia del sufrimiento en la experiencia humana. Es, en breve, una inflexión de su estética del dolor. Fiel a la tradición romántica, Alas considera que el humor y la ironía son fenómenos esencialmente estéticos que obedecen a una actitud hacia el mundo: la inadecuación de lo ideal con lo real. Lo humorístico es, entonces, una confrontación; es un cuestionamiento de lo racional. El humor clariniano, por lo tanto, implica cierta seriedad. Es, como Friedrich Schlegel consideraba, un complemento esencial de lo trágico.

El otro matiz del dolor en la narrativa clariniana es más solemne. La expresión de las aflicciones humanas es un hecho poético. La contemplación estética de ésta produce un placer sin igual en el espíritu: nos trasporta a la miseria misma que produjo el acto creativo. Eso, arguye Alas, es pura idealidad. El dolor es una categoría ontológica en la narrativa clariniana. No hay duda de que el autor pretendía mostrar una intuición determinada de la condición humana: la inexorabilidad del sufrimiento. Compartir el sufrimiento humano por medio del arte literario es tan viejo como la literatura misma. Sin embargo, lo novedoso de la postura de Alas es su principio heurístico: la transmisión del dolor es idealidad. El arte literario no sólo brinda

una intuición de la quintaesencia de los malestares humanos, sino que edifica, a su modo. El dolor en el arte, según Aristóteles, elimina el contenido contingente que causaría sufrimiento en el espectador. Genera, en cambio un sentimiento de belleza. Alas argumenta que además de esto, el dolor estético provoca una serie de sensaciones que nos hermanan con los demás, así como nos hace ahondar en lo que se encuentra más allá del principio de razón. El dolor adquiere, entonces, un predicado metafísico; es un medio para la evocación de ideas nobles y desinteresadas, así como un vehículo para la piedad.

El dolor en la narrativa clariniana obedece, por lo general, a una oposición irreconciliable: los anhelos por lo ideal en su contacto con lo real. ¿Y qué es esto? sino la tradición española a partir de *El Quijote*. La esencia de lo trágico implica precisamente una contradicción irresoluble. En el humorismo de Alas hay vestigios de esta idealidad trágica. Las paradojas, antinomias y conflictos ideológicos que surgieron a raíz de la pretensión clariniana por armonizar sus anhelos de creyente con la razón se convirtieron en un manantial poético que inspiró la obra de uno de los mejores cuentistas de la lengua española. Alas intentó decir lo más profundo de la consciencia humana, o más bien lo que él entendía como tal, por medio del dolor. Después de todo, no deja de ser un autor que surge en el seno de una sociedad de tradición cristiana, en la cual el sufrimiento es el medio de expiación. Al igual que Schopenhauer, Alas juzga que el dolor tiene un valor positivo: nos invita a reflexionar sobre lo que se encuentra más allá de las explicaciones científicas.

Asimismo, considera que la literatura es un medio de conocimiento. Lo sugestivo de su posición es que el tipo de conocimiento puede ser racional o bien trascendental. Al primer caso

le corresponde las nociones realistas/naturalistas; la obra literaria es una totalidad que plasma lógicamente los malestares de la sociedad. Es, por lo tanto, un discernimiento causal, sin que esto elimine su belleza inherente. Por otro lado, en la segunda consideración, asumida durante el último decenio de su vida, la literatura se convierte en un vehículo metafísico; promueve que el lector se cuestione sobre lo trascendente. El arte literario se convierte en un medio de aprehensión estética del mundo y la otra realidad que lo trasciende; una visión alejada de los principios de razón e individuación, basada, en cambio, en la analogía, la expresión y la metáfora. La literatura se convierte en un medio para desentrañar la esencia que subyace a todo, la idea divina del mundo. Que Leopoldo Alas lo haya logrado depende del lector; de hasta que grado estemos dispuestos, o estemos capacitados, para dejar que nuestro horizonte cultural se fusione con el del propio autor.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAS, Leopoldo (1878), *El Derecho y la Moralidad*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Edición digital basada en la edición de Madrid: Casa Editorial de Medina, 1878.
- _____ (1881), *Solos de Clarín*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Edición digital basada en la edición de Madrid: Alfredo de Carlos Hierro, 1881.
- _____ (1972), *Preludios de "Clarín"*, estudio, selección y notas por Jean François Botrel, Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.
- _____ (2000), *Cuentos completos*, edición y estudio introductorio Carolyn Richmond, Madrid: Alfaguara.
- _____ (2003-2009), *Obras Completas*, 12 tomos, Oviedo: Nobel.
- ARAQUISTÁIN, Luis (1962), *El pensamiento español contemporáneo*, prólogo de Luis Jiménez de Asúa, Buenos Aires: Losada.
- AZORÍN (1957), 'Don Julián Sanz del Río', en *Dicho y hecho*, Madrid: Destino.
- BACON, Kathy, (2007) *Negotiating Sainthood: Distinction, Cursilería and Saintliness in Spanish Novels*, Oxford: Legenda.
- BAKHTIN, Mikhail (1968), *Rabelais and his world*, Cambridge, MA: MIT Press, 1968.
- BATAILLON, Marcel (1966), *Erasmus y España: Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, trad. Antonio Alatorre, México: FCE.
- BERNSTEIN, J.M. (ed.) (2003), *Classic and Romantic German Aesthetics*, Cambridge: University Press.
- BEUCHOT, Mauricio (2009), *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, 4a ed., México: UNAM.
- BONET MOJICA, Laureano (1987), «"Clarín", Jean Paul, Baudelaire: un tríptico simbolista», en *Clarín y La Regenta en su tiempo: Actas del Simposio Internacional [Oviedo, 26 al 30 de noviembre de 1984]*, Oviedo: Universidad de Oviedo/Ayuntamiento de Oviedo/Principado de Asturias, pp. [951]-983.

- BULL, William Emerson & Vernon A. CHAMBERLAIN (1963), *Clarín: The Critic in Action*, Stillwater: Oklahoma State University.
- BUEZAS, Fernando Martín (1977), *La teología de Sanz del Río y del krausismo español*, Madrid: Gredos.
- CABEZAS, Juan Antonio (1962), «Clarín» *El provinciano universal*, Madrid: Espasa-Calpe. (Colección Austral, 1313).
- CANALEJAS, Francisco de Paula (1875), «El Panentheísmo», *Revista Europea*, 9 de mayo de 1875.
- CARLYLE, Thomas (1966), *Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*, ed. Carl Niemeyer, Lincoln: University of Nebraska Press.
- CASSIRER, Ernst (1997), *La filosofía de la Ilustración*, trad. Eugenio Imaz, México: FCE.
- CHATEAUBRIAND, François-René de (2010), *El genio del Cristianismo. Bellezas de la religión cristiana*, trad. Manuel M. Flamant, Madrid: El buey mudo.
- DÍAZ, Elías (1973), *La filosofía social del krausismo español*, Madrid: Cuadernos para el diálogo.
- EAGLETON, Terry (1981), *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism*, London: New Left Books.
- _____ (2012), *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford: Blackwell.
- FICHTE, Juan Teófilo (1964), *Primera y segunda Introducción a la teoría de la ciencia*, trad. José Gaos, México: UNAM.
- FERNÁNDEZ LORENZO, Manuel (1983), 'Schelling o Krause', *El Baislisco* 14 (1983), pp. 41-48.
- GADAMER, Hans-Georg (1977), *Philosophical Hermeneutics*, translated and edited by David E. Linge, Berkeley: University of California Press.
- _____ (2007), *Verdad y método*, 12a ed., trad. Ana Agud y Rafael de Agapito, Salamanca: Ediciones Sígueme.
- GARCÍA SARRIÁ, Francisco (1975), *Clarín o la herejía amorosa*, Madrid: Gredos.
- GINER DE LOS RÍOS, Francisco (1933), *Estudios sobre educación; Obras Completas*, VII, 2ª

ed., Madrid: Espasa-Calpe.

GÓMEZ MOLLEDA, María Dolores (1966), *Los reformadores de la España contemporánea*, Madrid: C.S.I.C.

GÓMEZ TABANERA, José Manuel (1998), «Leopoldo Alas “Clarín”. Del Romanticismo al Realismo», en *Del Romanticismo al Realismo: Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 24-26 de octubre de 1996)*, eds. Luis F. Díaz Larios y Enrique Miralles, Barcelona: Universitat, pp. 465-471.

GUTMANN, Peter, (2007) 'Ludwig van Beethoven, Kreutzer Sonata', recurso en línea: <http://www.classicalnotes.net/classics2/kreutzer.html>.

HEGEL, G.W.F. (2006), *Filosofía del arte o estética (verano de 1826)*, edición bilingüe, ed. Annemarie Gethmann-Sieffert y Bernardette Collenberg-Plotnikov, trad. Domingo Hernández Sánchez, Madrid: Abada/UAM.

_____ (2009), *Fenomenología del espíritu*, trad. Wenceslao Roces, Buenos Aires: FCE.

HIBBS, Solange (1998), «La Iglesia católica española ante el reto de la modernidad y de la ciencia (1859-1900)» en *Pensamiento y Literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, positivismo, espiritualismo*, Yvan Lissorgues, Gonzalo Sobejano (coords.), Toulouse: Presses Universitaires du Miral.

HIERRO, José Luis del (1987), «Aproximación al pensamiento filosófico-jurídico de Leopoldo Alas “Clarín”», *Revista de Ciencias de la Información*, (4) 1987, pp. 389-404.

IHERING, Rudolph von (2002), *La Lucha por el derecho*, trad. Adolfo Posada y Biesca, prólogo de Leopoldo Alas, 4ª ed. facsimilar (Madrid, 1881), México: Porrúa.

KANT, Immanuel (2012), *Crítica del discernimiento (o de la facultad de juzgar)*, trad. y ed. Roberto R. Aramayo y Salvador Mas, Madrid: Alianza.

KRAUSE, Karl C. F. (1871), *Ideal de la humanidad para la vida*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Edición digital basada en la 2ª ed. de Madrid: Imp. de F. Martínez García, 1871.

LISSORGUES, Yvan (1980-1981), *Clarín político*, prólogo de Gonzalo Sobejano, 2 v., Barcelona: Lumen.

_____ (1996), *El pensamiento filosófico y religioso de Leopoldo Alas, Clarín (1875-1901)*, presentación Laureano Bonet, trad. Raquel Díaz Ortiz y José Luis Campal,

Oviedo: GEA. (Anaqueel cultural asturiano, 34).

LÓPEZ MORILLAS, Juan (1956), *El krausismo español. Perfil de una aventura intelectual*, México/Buenos Aires: FCE.

_____ (1973) (ed.), *Krausismo: estética y literatura*, Barcelona: Labor. (Textos Hispánicos Modernos, 22).

LOVEJOY, Arthur O. (1941), 'The Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas', *Journal of the History of Ideas*, 3 (1941), pp. 257-278.

LOZANO Marco, Miguel Ángel (1987), «El relato *Las dos cajas* en la obra narrativa de "Clarín"» en *Clarín y La Regenta en su tiempo: Actas del Simposio Internacional [Oviedo, 26 al 30 de noviembre de 1984]*, Oviedo: Universidad de Oviedo/Ayuntamiento de Oviedo/Principado de Asturias, pp. [859]-871.

MARESCA, Mariano (1985), *Hipótesis sobre Clarín: el pensamiento crítico del reformismo español*. Granada: Diputación Provincial.

MÉNDEZ BEJARANO, Mario ([1929]), *Historia de la filosofía en España hasta el siglo XX*, Madrid: Renacimiento.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (2000), *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid: BAC.

MUNDI Pedret, Francisco, (1987) «Los estamentos eclesiásticos en tiempo de "Clarín"» en *Clarín y La Regenta en su tiempo: Actas del Simposio Internacional [Oviedo, 26 al 30 de noviembre de 1984]*, Oviedo: Universidad de Oviedo/Ayuntamiento de Oviedo/Principado de Asturias, pp. [707]-722.

MURILLO Velarde, Pedro (1752), *Geographia historica. De Hungria, Thracia, Grecia, y las islas adyacentes*, t. V, Madrid: Herederos de Francisco del Hierro.

NIETZSCHE, Friedrich (2012), *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, 3a ed., trad. Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza.

OLEZA, Juan (2001), «Clarín y la tradición literaria», *Ínsula* 659 (2001) p. 22-25.

ONTAÑÓN de Lope, Paciencia (1987), *Ana Ozores, La Regenta. Estudio psicoanalítico*, México: UNAM.

ORDEN JIMÉNEZ, Rafael V. (1998), *El sistema de la filosofía de Krause. Génesis y desarrollo del Panenteísmo*, Madrid: Universidad Pontificia Comillas. (Colección del

Instituto de Investigación sobre Liberalismo, Krausismo y Masonería, 15).

PASSMORE, John (1981), *100 años de filosofía*, trad. Pilar Carrillo, Madrid: Alianza.

POSADA, Adolfo (1892), *Ideas pedagógicas modernas*, prólogo de Leopoldo Alas “Clarín”, Madrid: V. Suarez.

_____ (1946), *Leopoldo Alas, Clarín*, Oviedo: Universidad de Oviedo.

RENAN, Ernest (1968), *Vida de Jesús*, trad. Agustín G. Tirado, Madrid: Edaf.

RÍOS, De los, Laura (1965), *Los cuentos de Clarín. Proyección de una vida*, Madrid: Revista de Occidente.

RICHMOND, Carloyn (2003), «Los relatos de Clarín: una autobiografía ficticia», en *Clarín: 100 años después. Un clásico contemporáneo*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Fuente electrónica.

RICHTER, Jean Paul (1991), *Introducción a la estética*, ed. y trad. Pedro Aullón de Haro, Madrid: Verbum.

RIVERA DE ROSALES, Jacinto (1996), «La recepción de Fichte en España», *Éndoxa* 7 (1996), pp. 59-114.

SANZ DEL RÍO, Julián (1856), «Discurso pronunciado en la Universidad Central por el doctor D. Julián Sanz del Río, Profesor de Historia de la Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras, en la solemne inauguración del año académico de 1857 a 1858» en *Ideal de la humanidad para la vida*, Karl C.F. Krause, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Edición digital basada en la 2ª ed. de Madrid: Imp. de F. Martínez García, 1871.

_____ (1968), *Textos escogidos*, Estudio preliminar Eloy Terrón, Barcelona: Ediciones de Cultura Popular

SCHOPENHAUER, Arthur (1961), *Eudemonología. Parerga y Paralipomena. Aforismos sobre la sabiduría de la vida, seguidos de pensamientos escogidos*, trad. y ed. Juan Bergua, Madrid: Ediciones Ibéricas.

_____ (2005), *On the Basis of Morality*, edition and translation by A.B. Bullock, Mineola, N.Y.: Dover Publications.

_____ (2010), *El mundo como voluntad y representación*, trad. y ed.

Roberto R. Aramayo, Madrid: Alianza.

SOBEJANO, Gonzalo (1985), *Clarín en su obra ejemplar*, Madrid: Castalia.

(2002), «Alas sentimental», en *Leopoldo Alas «Clarín», Actas del Simposio internacional (Barcelona, abril 2001)*, ed. Antonio Vilanova y Adolfo Sotelo Vázquez, Barcelona: Universitat, pp. 311-323.

SOTELO Vázquez, Adolfo (1998), «Los discursos del Naturalismo en España (1881-1889)», en *Del Romanticismo al Realismo: actas del Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*, Luís F. Díaz Larios y Enrique Miralles (eds.), Barcelona: Universitat, pp. 455-465.

TERRÓN, Eloy (1969), *Sociedad e ideología en los orígenes de la España contemporánea*, Barcelona: Península.

UREÑA, Enrique M. (1993), *Cincuenta cartas inéditas entre Sanz del Río y krausistas alemanes (1844-1869)*, Madrid: Universidad Pontificia Comillas. (Colección del Instituto de Investigación sobre Liberalismo, Krausismo y Masonería, 6).

UREÑA, Enrique M., José Luis Fernández y Fernández y Johannes Seidel (1992), *El "Ideal de la Humanidad" de Sanz del Río y su original alemán. Textos comparados con una introducción*, Madrid: Universidad Pontificia Comillas. (Colección Instituto de Investigación sobre Liberalismo, Krausismo y Masonería, 4).

VALIS, Noël Maureen (1981), *The Decadent Vision in Leopoldo Alas: A Study of La Regenta and Su Único Hijo*, Baton Rouge: Louisiana State University.

(2002), *The Culture of Cursilería. Bad Taste, Kitsch, and Class in Modern Spain*, Durham & London: Duke University Press.

CAPÍTULO I

EL IDEALISMO DE LEOPOLDO ALAS “CLARÍN”

CAPÍTULO II

TENSIÓN IDEALISTA

CAPÍTULO III

LA ESTÉTICA DEL DOLOR