



**LA SENSIBILIDAD LITERARIA DE LEOPOLDO ALAS:
«EN MI FIN ESTÁ MI PRINCIPIO» LAUREANO BONET**

«En el ambiente sentía Satán ráfagas misteriosas, vibraciones sobrenaturales, y como aprensión de voces ocultas, de divina alegría, estremecimientos *nerviosos* del aire y del éter; la vida magnética del planeta se exaltaba» (Clarín, *La noche-mala del diablo*).

En la ya tan copiosa bibliografía sobre Leopoldo Alas pueden deslindarse dos etapas dispares y, a la vez, complementarias, dada la enorme densidad de su prosa tanto narrativa como ensayística. No se olvide, ante todo, que en la década de 1960 Clarín fue surgiendo del silencio gracias, en buena parte, a la publicación de *La Regenta* por Alianza Editorial: este título se convirtió pronto en un *best-seller*, especialmente entre los lectores nacidos tras 1939 y deseosos por recuperar una tradición liberal abolida entonces en España. Coincidiendo con el espectacular triunfo de *La Regenta*, diversos investigadores iniciaban a su vez —siguiendo la estela ejemplar de J. M. Martínez Cachero— una recuperación de la personalidad estética de Clarín: el estudio de Sergio Beser *Leopoldo Alas, crítico literario* constituyó, por ejemplo, un hito en nuestra hispanística. Dicha obra planteaba un análisis del pensamiento teórico del autor desde una vertiente racionalista —análisis que más tarde retomó con no menor éxito Joan Oleza—: en ambos casos se pretendía emplazar a Clarín en la poética naturalista del último tercio del XIX. Una poética materializada, por supuesto, en la figura de Zola, tan decisiva para nuestro escritor por el doble flanco narrativo (*La Regenta*) y crítico (algunos de sus ensayos impresos en *Arte y Letras*, *La Diana* o *La Ilustración Ibérica*).

ALAS, EN EL PORTAL DEL MODERNISMO

Ahora bien, a mitad de los setenta fueron abriéndose nuevas perspectivas entre los estudiosos de Clarín: sobre todo un creciente interés por ahondar en aquellos pliegues del escritor menos científicistas, o empíricos, y más

entroncados con las sutiles llamas del *simbolismo romántico* —si vale el calificativo de René Wellek— que no se apagaron tras el derrumbe del propio romanticismo sino que, al contrario, se fundirían con el realismo para más tarde, en los umbrales ya del siglo XX, aflorar aún más refinadas con el neoespiritualismo de inspiración eslava, el *Modernism* anglosajón y los diversos modernismos hispánicos: un trayecto que ejemplifica esta otra obra maestra titulada *Su único hijo*, como hizo notar Azorín. Alas, pues, como escritor en cuya conciencia bullen fecundas tensiones entre la razón y la sensibilidad, el *logos* y la imaginación, se convirtió en tema predilecto para varios especialistas que, con gran perspicacia analítica, fueron descubriendo así «otro» Clarín, en consonancia además con la nueva atmósfera cultural que iba extendiéndose por Europa. No se olvide que, tras 1968, el mito inamovible de la razón parecía ya desangrarse, tambaleándose con ello una excesiva fe puesta en la concepción tecnológica del progreso surgida después de la segunda guerra mundial.

Esa nueva interpretación de la escritura clariniana —el descubrimiento de sus vetas neorrománticas más secretas— está siendo protagonizada desde los años setenta por Yvan Lissorgues y Gonzalo Sobejano, sin olvidar las no menos sagaces interpretaciones debidas a Carolyn Richmond, Laura Rivkin o Noël M. Valis. Y cumple reconocer que, con el nuevo siglo XXI, se ha logrado finalmente trazar con gran lujo una *cartografía* crítica de Alas que abarca tanto su escritura más obstinada por depurar el arte de la novela a través de una racionalización de las herramientas narrativas (Zola) como aquella búsqueda, no menos obsesiva, tendente a apresar las heridas del alma humana —sus «voces» y sus «lágrimas», como solía decir nuestro autor—, literaturizando así los sentires de la vida o de la naturaleza ajenos a lo conceptual.

A decir verdad, el palpito simbolista de Alas se adivina ya en sus escritos más juveniles (según corrobora la clásica edición de J. F. Botrel de tales artículos o «preludios»): ese anhelo por captar las voces secretas del existir fue avivado en nuestro autor gracias a atentas lecturas de los grandes protagonistas del idealismo alemán, sobre todo Jean Paul Richter, F. Schiller, el primer Goethe, Hegel, Schopenhauer y un determinado Krause vertido a la lengua española por don Francisco Giner. Abundan las páginas clarinianas en que dicho afán romántico esparce exquisiteces hasta situar a su autor en el portal del modernismo, acaso ya *dentro* de este modernismo, como bien apuntara Juan Ramón Jiménez en una de sus lecciones de la Universidad de Puerto Rico en el año 1953.

Entre tales páginas destaca, pongo por caso, el admirable artículo que Alas escribiera en 1880 —y a los veintiocho años de edad— a propósito de *El tren directo*, de J. Ortega Munilla. En dicha reseña no resulta difícil percibir el símbolo del *libro de la naturaleza* que se abre ante los ojos del hombre para ser así descifrado por éste: símbolo, hecho revelador, presente en toda la obra clariniana, desde algún juvenil artículo de la década de 1870 hasta trabajos maduros como *Museum* o *Ensayos y revistas*. Este viejo tópico de las letras europeas —tan cuidadosamente estudiado por E. R. Curtius— se ramifica asimismo por la literatura

española a lo largo de los siglos, desde Fray Luis de Granada hasta Joan Maragall, pasando por J. M. de Pereda y Emilia Pardo Bazán, según atestiguan novelas como *Peñas arriba* y *La madre naturaleza*. Pues bien, en el trabajo dedicado a Ortega Munilla sobresale el siguiente, e intenso, pasaje:

También se puede leer entre líneas en la *Naturaleza*: hay en ella signos que son de interpretación más difícil que todos los jeroglíficos del Egipto. ¿Cuánto tiempo estuvieron diciendo lo que dicen las inscripciones hieráticas del Oriente sin que nadie entendiera su lenguaje mudo, sin gestos y sin voz? Pues en la *Naturaleza*, donde quiera, millares de millones de objetos con mil posturas y contorsiones nos hacen señas para que leamos en su misterioso alfabeto, a guisa de arabesco, la ciencia oculta que presintieron las patrañas supersticiosas. Para poder deletrear con tan intrincada y recóndita clave se necesita un ánimo exaltado, un alma delicada y un temperamento nervioso capaz de sentir lo que hay... y lo que no hay a veces¹.

Estos renglones remiten a un trasfondo germánico e idealista, que —como he sugerido antes— se encarna en una serie de escritores y filósofos que nutrieron la conciencia de Alas a lo largo de su vida. Probablemente anide en ellos alguna semilla procedente de Jean Paul Richter, autor de culto para nuestro literato: su *Introducción a la Estética* sería un *companion book* inseparable, a poca distancia de la *Estética* de Hegel o de *El mundo como voluntad y como representación*, de Schopenhauer. Compárese, por ejemplo, con lo que dice el escritor alemán mediante un lenguaje sin duda más aforístico e impetuoso:

[...] el mundo está ahora, y en todo tiempo, repleto de signos; lo que nos falta es la posibilidad de leer estas letras; queremos un diccionario y una gramática de tales signos. La poesía nos enseña a leer mientras que, por el contrario, el lugar apropiado para el simple maestro está más entre los propios signos que entre quienes los descifran².

Salta a la vista que tanto para Jean Paul como para Alas está bien presente el antes mencionado tópico de la naturaleza como *libro* que lanza multitud de signos, señales o guiños... Mas los precedentes abundan también, según apunté ya: un esplendoroso ejemplo lo constituye una página de Luis de Granada contenida en su *Introducción del símbolo de la fe*. En ella podemos leer esto:

[...] ¿qué es todo este mundo visible, sino un grande y maravilloso libro que vos señor escribistes y ofrecistes a los ojos de todas las naciones del mundo [...]? ¿Qué serán luego todas las criaturas de este mundo tan hermosas y tan acabadas, sino unas como letras quebradas e iluminadas, que declaran bien el primor y la sabiduría de su autor? [...].

Somos como los niños, que cuando les ponen un libro delante, con algunas letras iluminadas y doradas, huélganse de estar mirándolas, y jugando con ellas, y no leen lo que dicen, ni tienen cuenta con lo que

significan³.

Tales palabras de Fray Luis comparten con Jean Paul y Alas unas mismas imágenes, unos parecidos anhelos, una semejante visión simbolista del universo: el autor asturiano, conviene no olvidarlo, estuvo siempre mal ajustado en el realismo más rotundamente positivista puesto que su visión de la realidad era «fronteriza» —como acaba de afirmar Y. Lissorgues⁴—: en él lo matérico y lo espiritual, lo sociológico y lo subjetivo, lo político y lo religioso están fundidos entre sí, sin que valga hablar, pues, de enfrentamientos entre ambas dimensiones. Pues bien, nos indica a este respecto Luis de Granada que las «criaturas» que moran en el mundo son «letras quebradas e iluminadas»: letras, eso es, *signos*, y signos de extraña belleza que exigen, empero, una lectura muy laboriosa —así lo atestigua el adjetivo «quebradas»— pero, a la par, símbolos segregadores de una insólita luz como avisa este otro adyacente «iluminadas».

Clima semántico ante todo ambiguo, o resbaladizo, para cualquier asedio racionalista que conlleve lo geométrico, lo cohesivo, lo lógico... Nos acercamos, por tanto, desde esta página ascética a la sensibilidad romántico-simbolista, aunándose así (a lomos del tiempo) a la más sutil sensibilidad de finales del XIX, hacia la que por su parte se encamina Clarín, infiltrándose incluso por la «biblioteca modernista» constituida por la palabra de Azorín, Juan Ramón, Antonio Machado o Valle-Inclán. Este último sentenciará algo parecido en *La lámpara maravillosa*, demostrándonos una vez más que, de acuerdo con una de las más apasionantes tesis de J. López-Morillas, no hay una grieta separatoria entre la gente vieja del 68 y la gente nueva del 98 pese a la cruel estrategia de esta última por reafirmarse generacionalmente en la España del Desastre —hecho que tanto soliviantaba, por cierto, al autor de *Doña Berta*.

EL JARDÍN BOTÁNICO DEL MUNDO

Clarín, pues, se dirige *hacia* el modernismo finisecular *desde* el romanticismo más depurado *a través* de un asentamiento en la realidad gracias a la severa disciplina del naturalismo. Ese tránsito quedaría ejemplificado, vuelvo a insistir, por alguna prosa temprana como la reseña a *El tren directo*, escrita posiblemente bajo la inspiración de los idealistas germanos. Pero si nos situamos ahora por los años de 1890, cuando Alas está alcanzando ya una cuajada madurez, otro insólito texto —no menos turbador— saldrá de su pluma en diciembre del 95. Se trata de un pasaje contenido en *Viaje redondo*, relato donde se amalgaman todas las apetencias estéticas y metafísicas del autor. Este texto —que parece desplegar algunos hilos comunicadores con el artículo sobre Ortega Munilla— dice así:

En una crisis del espíritu del hijo, las cosas empezaron a tener un doble fondo que antes no les conocía. Era un fondo así, como si dijera, musical. Mientras hablaban los hombres de ellas, ellas callaban; pero el *curioso* de la realidad, el creyente del misterio, que, a solas, se acercaba a espiar el

silencio del mundo, oía que las cosas *mudas* cantaban a su modo. Vibraban, y esto era una música. Se quejaban de los nombres que tenían; cada nombre una calumnia. La duda de la realidad era un juego de la edad infantil del pensamiento humano; los hombres de otros días mejores apenas concebían aquellas sutilezas. Todo se iba aclarando al confundirse; se borraban los letreros de aquel *jardín botánico* del mundo, y aparecía la evidencia de la verdad sin nombre. Ya no se sabía cómo se llamaba en griego el árbol de la ciencia, que ahora no servía de otra cosa que de fresco albergue, de sombra para dormir una dulce siesta, confiaba, de idilio⁵.

Este texto despide una turbadora belleza: es otro instante milagroso en la literatura española del siglo XIX y, sin lugar a dudas, parece adentrarse por un futuro diríase que impaciente. Unos veinte años después dicho «árbol de la ciencia», por entero inútil en su asedio a la pureza de un primitivo «jardín botánico», se materializará en otra página no menos memorable de *La lámpara maravillosa*. Leemos allí, efectivamente —y con mayor contundencia— que

el Adamita, al morder la simbólica manzana, contaminó de ciencia y experiencia el immaculado conocer de los sentidos, y desapareció de los ojos aquella visión gozosa del mundo [...]. Antes del pecado, la gracia colmaba las almas, y la vida en sus espejos era eterno renacer, y toda la tierra era Paraíso⁶.

El parentesco de *Viaje redondo* con las páginas dedicadas a Ortega Munilla —e, indirectamente, con la declaración simbolista de Jean Paul— es muy llamativo. Una misma visión del cosmos —más dramatizada aquí— como enigma insondable (para la razón) y en el que las criaturas, aparentemente mudas, hablan un extraño idioma y el oyente debiera descubrir un poco a tientas la clave descifradora de tal murmullo. Descrédito, pues, del discurso humano más pragmático o prosaico y, por ello, impotente en interpretar esas músicas del universo. Nos movemos, así, en una atmósfera simbolista cercana a Baudelaire —como apuntaré luego— y atmósfera, a su vez, afín a otro escritor de culto para Alas: su admirado Fray Luis de León, cuya *dulce* palabra es para nuestro crítico ejemplo de una lengua poco común en el arte literario español, con frecuencia «seco, algo duro [...] en los movimientos del alma»⁷.

Las afinidades con la reseña a *El tren directo* son bien visibles pero, cabe también subrayarlo, los procedimientos estilísticos varían un tanto. Se advierte en dicha reseña, y sin la menor dificultad, una serie de tropos visuales encaminados a definir la naturaleza como un entramado de signos que lanzan destellos ante la mirada del hombre-artista, aquel poeta (había igualmente indicado Alas en el mismo artículo) ungido por el azahar, la «flor de los nerviosos», la «musa» del artista que «toca las cosas con los nervios»⁸. Símbolos ópticos, en efecto, como «leer entre líneas», «jeroglíficos», «inscripciones hieráticas», «misteriosos alfabetos», «arabescos», etc. En *Viaje redondo*, siendo a su vez indudable el peso de lo visual, éste queda sin embargo en inferioridad ante lo

auditivo: entre líneas se adivina a Richard Wagner —tan admirado asimismo por Clarín— y su teoría del sonido musical como «voz» de lo inefable (para la razón), en suma, uno de los signos más puros del nervio íntimo del cosmos, su fuerza secreta o *Naturgeist*. Son de notar en efecto agrupaciones verbales del fuste de: «fondo [...] musical» de las cosas, «ellas [las cosas] callaban»; «las cosas *mudas* cantaban a su modo»; «Vibraban [tales seres], y esto es una música»...

LA MÚSICA CALLADA

Este pasaje de *Viaje redondo* invita a introducirse por sus cavidades semánticas más recónditas llevando a cabo, así, un acopio de sus principales significaciones. Puede ser útil dedicarle unos pocos párrafos: tales significaciones podrían desgranarse en seis puntos, puntos que — conviene subrayarlo — van modelando una poética abiertamente simbolista, mostrando con ello algún paralelo con diversos textos de Baudelaire, tan partidario a su vez de Wagner como resulta casi innecesario recordar. Por de pronto, descuella en esos renglones un nítido enfrentamiento entre *lo profundo* y *lo apariencial*, tan inherente a una estética de sesgo idealizante y en la que se adivina, a lo lejos, el mito platónico de la caverna. Pero fácil resulta percibir, en segundo lugar, que para Alas la música aportaría las *señas* sonoras más genuinas en ese vivir recóndito del universo, algo que el lenguaje discursivo, siempre «calumniador», no puede hacer: el propio Baudelaire había dicho ya — desde un ángulo ahora subjetivo —, que la música debiera «expresar la parte indefinida del sentimiento que la palabra, demasiado positiva, es incapaz de lograr»⁹.

De ahí, en tercer lugar, el curioso tratamiento «animador» con que Clarín somete a las músicas que exhala el cosmos: las cosas callan al hablar el hombre de ellas, pues las *palabras de la tribu* no pueden con su estilete conceptual horadar la capa más externa de dicho universo y adentrarse por sus entrañas. O expuesto de otra manera: el lenguaje del hombre, contaminado por la abstracción (recuérdese a Valle), nada «nervioso» o hiperestésico, hace enmudecer la sutil musicalidad que desprenden los seres de la naturaleza. Por el contrario, y en cuarto lugar ya, el «creyente del misterio» al «espigar el silencio del mundo» oye que las «cosas mudas» —para el entendimiento, vuelvo a reiterar— *cantan a su modo*. Cántico, música, sonido... Efectivamente, las cosas *vibraban* (verbo por cierto tan clariniano) y «esto era una música», insiste el autor con términos que una vez más hacen pensar en Luis de León y, muy particularmente, en su *Oda a Salinas*. De nuevo el sonido musical, o voz simbólica surgida del tuétano de la naturaleza, aflora en el texto por medio de una movilidad circular que gira y gira en torno a unas mismas preocupaciones, lo que otorga a esta página una redondez que coincide con el desarrollo del relato, el cual, por su parte, brota como agua fresca del propio título.

A partir de aquí Alas realiza una incisión ideológica en el enfrentamiento entre el sonido utilitario, impuro del *idioma de todos* —que diría más tarde A. Machado— y el vivir íntimo, «musical», de la naturaleza. Y ello

poniendo un mayor énfasis estilístico en el antes mencionado recurso vitalizador de las «criaturas» del cosmos que, así, alcanzan insospechado dramatismo: un sugestivo emparejamiento, pues, entre términos casi matéricos y abstractos, en catacrexis que por cierto constituirá para los modernistas uno de sus aliños estilísticos predilectos. Escribe nuestro autor, en el momento culminante de ese paraje, que «se quejaban [las cosas] de los nombres que tenían; cada nombre una calumnia». Mas en quinto lugar, y adentrándonos ya por las honduras aparentemente enigmáticas del universo (tras el descrédito del nominalismo racionalista), el misterio dejará de serlo; lo oscuro, o ininteligible, se *aclarará*. Y ello porque el sonido musical hiere ya las fibras más delicadas de nuestra sensibilidad, dándose así una mezcla efusiva entre ambas partes: momento crucial, por tanto, en la comunicación intuitiva entre el hombre y la naturaleza. Las palabras humanas «letreros»— se disuelven y, como réplica, aflora ya la «verdad sin nombre», escondida por entre las penumbras refrescantes del «jardín botánico» del cosmos: indudable alusión al *Génesis* y nuevo indicio, pues, de lo tan trabados que están en nuestro relato los contenidos religiosos, filosóficos y estéticos.

Se desprende, por último, en esta página de *Viaje redondo* la fecunda contradicción simbolista que puede astillar pero, a la vez, enriquecer una obra literaria: la realidad oculta, recordémoslo, enmudece cuando *es nombrada* por la palabra —al estar ésta abstraída— y, por consiguiente, el lenguaje no sirve ya para la transmisión de la experiencia artística: máxima bipolaridad, pues, entre vivencia e idea, conocimiento sensible y raciocinio... ¿Se impone un voluntario silencio? Una buena salida podría ser la invención de un lenguaje que rehúya los cauces comunicadores más usuales y esté, por el contrario, repleto de imágenes sensóreo-afectivas cuya «rareza» constituya la mejor garantía de sobrevivencia frente a los hielos de la lógica y que, con ello, logren apresar «lo más indeciso del alma, lo más *inefable* a veces», según había reclamado Clarín en reseña a *Realidad*¹⁰. Una serie de galas estilísticas (metáforas, símbolos, enlaces sinestéticos) tendentes, en fin, a «violiar el código del lenguaje usual», dicho sea con frase de Jean Cohen¹¹: el hablar «misterios en extrañas figuras», como pusiera San Juan de la Cruz al frente de su *Cántico espiritual*.

Con estas simples notas he pretendido avistar un par de prosas clarinianas de muy diversa cronología: una juvenil, del año 1880, y otra, por el contrario, del 95, ya en el jugoso atardecer vital del autor, una madurez hasta hace poco tiempo eclipsada por las largas sombras que desprende el tan musculoso texto de *La Regenta*. Al mismo tiempo nos ha parecido útil contrastar ambas páginas con alguna prosa de Luis de Granada y Jean Paul para, con ellos, detallar la hondura del meditar simbolista de Alas, entre artístico y metafísico, en la onda ya —sobre todo *Viaje redondo*— de esa nueva espiritualidad que iría aventándose por Europa a las puertas del siglo XX y que conocemos con el nombre de modernismo. Conforme escribiera el autor en una de sus *Cartas a Hamlet* —con términos que aluden tanto a una nueva situación cultural propagada desde Francia

como a sus íntimas querencias ideológicas—:

en ese idealismo complejo y de cien matices de la modernísima literatura francesa, hay elementos muy dignos de ser tenidos en cuenta, estudiados y relacionados con otras manifestaciones filosóficas, religiosas, sociales, etc. [...]. El que quiera juzgar por lo que pasa en las letras españolas [...] no podrá entender bien este íntimo enlace de los versos, las novelas, las comedias y la crítica de los franceses jóvenes con la religión y aun con la teología, con la metafísica, la filosofía, el idealismo, el positivismo, el socialismo, etc.¹².

CLARÍN Y PROUST: UN ESPACIO COMÚN

Estas líneas de 1896 resaltan aún más la tan compleja situación de Alas ante el modernismo, ese «nuevo Renacimiento» —al decir de Juan Ramón¹³— que abarca la espiritualidad heterodoxa del *abbé* Loisy, la rebeldía social, el énfasis por lo intuitivo en detrimento del saber racional, encerrando, pues, una imprevista dilatación del hombre no visto ya como simple *logos* sino, ante todo, como *pathos*. Una actitud engolosinada por la contemporaneidad, por la construcción de un lenguaje libre de rigideces positivistas, pero también —cabe reconocerlo— con algún titubeo, o excesiva prudencia, que le impedirá a Clarín hacer suya esa «anarquía» artística que postulaba Rubén Darío: la libertad extrema en la escritura frente al *canon* mimético de la segunda mitad del XIX.

O mejor dicho, y adentrándonos ahora por el *taller* literario de Alas: éste percibe ya sin dificultad la insólita pureza cognoscitiva que conlleva la percepción desconceptualizada, la lectura del «libro abierto» de la naturaleza (y del yo humano), aun cuando no crea oportuno estudiar la ingeniería estética que encierra esa lectura simbolista de extraños «jeroglíficos», en contraste, aquí, con su tan precisa poética naturalista desarrollada en la década de 1880... Es decir, la trabajosa conversión del *deslumbramiento intuitivo* en *objeto artístico*, como bien observara Raymond Bayer en su estudio sobre las ideas estéticas de Bergson —el filósofo modernista por excelencia que tanto atrajo a Clarín en aquellos mismos años noventa.

En este sentido, y situándonos nuevamente en un amplio horizonte europeo, habrá que esperar menos de un cuarto de siglo para que Proust examine —y convierta en materia literaria— esos dos momentos de la experiencia artística, es decir, la lectura mágica de los signos de la naturaleza y la posterior reconstrucción objetualizadora (el poema, el relato) de dicha experiencia. Esto es, y siempre bajo la inspiración de Bergson, el camino recorrido desde *le temps perdu* (el instante fugaz de la intuición) hasta *le temps retrouvé* (momento ya intelectual de fijación de aquella sacudida sensorial). Podría ser utilísimo a este respecto recordar algunas páginas del escritor francés, las cuales servirán también para mejor emplazar a Clarín —y percibir sus agudísimas adivinaciones— en el paisaje simbolista europeo que surge con Schelling, Wordsworth, Shelley, se aviva con Baudelaire, despide luces decadentistas con

Mallarmé o Rimbaud y desemboca, por último, en el propio Proust.

Se refiere por ejemplo el autor de *Jean Santeuil* —interiorizando aquí el tópico del *liber naturae*— a que su ambición como escritor residía en poder leer el «libro íntimo de los signos desconocidos» que afloraba de las oscuridades de su subconsciencia, y signos cuya peculiaridad los hacía semejantes a los «jeroglíficos», siendo por ello muy «difícil» lograr «descifrarlos». Confiesa en efecto que

fijaba con atención ante mi espíritu alguna imagen que me había obligado a contemplarla, una nube [...], un campanario, una flor, una piedra, sintiendo que quizá había bajo estos signos algo muy distinto de lo que debía intentar descubrir, un pensamiento que traducían a la manera de esos caracteres jeroglíficos que se cree representan tan sólo objetos materiales. Sin duda, el descifrarlos era difícil.

Ahora bien, la «lectura» de tales jeroglíficos es ya —prosigue el autor— un «acto de creación», acto en el que «nadie podrá sustituirnos»¹⁴; y aquí se olfatean las semillas generadoras de *À la recherche du temps perdu* en forma de programa, o proyecto, con el que se comprometió Proust, su sensibilidad, su mente, su existencia, su *cuerpo*...

La búsqueda simbolista de Proust será, sin duda, más ambiciosa que las sugerencias apuntadas por Alas (piénsese, no obstante, en esta joya titulada *Cuesta abajo*, donde cuaja ya la reminiscencia «espontánea» como acicate de la escritura). El novelista francés aspira a analizar despiadadamente las «sensaciones» que emiten las *cosas* del mundo y que graba el filtro de su memoria involuntaria. Intenta, con ello, devolver a los «signos» que le rodean «su sentido» más puro que «la costumbre» le «había hecho perder»: y aquí se alza la justificación de su quehacer artístico, la raíz generadora —vuelvo a repetir— de la *Recherche*. La clave de esa experiencia entre psíquica y estética —rasgada ya la piel de los convencionalismos— reside en el cruce entre un repentino «estremecimiento» sensorial y la consiguiente «resurrección del pasado», un pasado que surgirá de las aguas oscuras del olvido, creándose así un enlace sinestésico que el mismo Proust define como la magia de una «sensación transpuesta». Y será entonces cuando se plantee transmitir a los lectores tales experiencias por medio de su cristalización en una obra literaria que «no vacilaré ya en emprender», por doloroso que sea «el esfuerzo que le consagre»¹⁵. El «artista», por consiguiente, irá mudándose en «artesano» —como bien puntualizó en su momento Samuel Beckett¹⁶.

CONCILIACIÓN ENTRE LA VIDA Y EL ARTE

Las reflexiones clarinianas sobre la realidad entendida como densa malla de símbolos no alcanzan, reitero, tal lujo proustiano: mas tampoco encontramos en él este sacrificio malsano, casi monstruoso, por autodestruirse para capturar, así, la fugaz «felicidad» que encierra el poder revivir intuitivamente el tiempo ausente (pero agazapado en la subconsciencia)¹⁷: es decir, el sacrificio de su *yo* más «externo» o humano

en favor de una obra artística cuya plasmación será, por otro lado, incierta¹⁸. Para Clarín dicha felicidad no entraña el menor desgarró: muy al contrario, con el fin de evitar esa devastación pretende —de acuerdo con sus maestros krausistas— armonizar vida y literatura, según puede verse en el relato *Vario*, donde los azares del tiempo histórico, las incertidumbres de un futuro amenazante, quedarán abolidos con tal alianza si bien ello signifique un acto de fe ajeno a la lógica.

Este armonismo de estirpe ginerina es, vuelvo a recalcar, la llave secreta del existir y obrar de Leopoldo Alas: la explicación de su búsqueda de una zona media entre un noble intelectualismo del que no puede abjurar —sería nocivo para una sociedad como la española plagada, entonces, de oscurantismo e intolerancia— y las visiones simbolistas que le invitan a recorrer sus mágicos laberintos. Conciliación propia de una mentalidad democrática que evita las extremosidades pero, a la par, adivina las fértiles tensiones entre lo intuitivo y lo racional, el realismo y el simbolismo, la tradición y la modernidad, el nacionalismo y el cosmopolitismo, el cristianismo y el anticlericalismo. (En todas esas disonancias, Unamuno está *detrás* de Clarín, aun cuando Clarín, no se olvide, esté ya por *delante* de Unamuno...).

Adentrándonos, por última vez, por los territorios de la literatura, ese zigzaguo clariniano entre el espíritu *apolíneo* del naturalismo y una cierta sensibilidad *dionisiaca* de lo romántico nos brinda la entraña de su arte: una movilidad que evita la petrificación dogmática, las convicciones inertes. Precisamente su quehacer intelectual a lo largo de treinta años como un «viaje redondo» activo, dinámico, que no renuncia a los orígenes ni se atemoriza ante las orillas últimas: «En mi fin está mi principio», que dijera T. S. Eliot¹⁹. Así lo adivinó Alas en el prólogo a su traducción de *Travail*, donde repasa una vida y una escritura a punto ya de extinguirse físicamente:

En España, tuve el honor de ser el primero, allá en mi juventud, casi adolescente, que defendió las novelas de Zola [...], y hasta su teoría naturalista, con reservas, como un oportunismo, pero sin admitir la supuesta solidaridad del naturalismo estético y del empirismo filosófico [...]. Era yo entonces, sin embargo, tan idealista como ahora, así como soy ahora tan naturalista como entonces²⁰.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

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



editorial del cardo