



## *En el taller de Clarín: de la cuartilla a la página*

Jean François Botrel

Una visita retrospectiva y virtual al *taller* del escritor Clarín sólo confirmaría lo que ya se sabe: la austeridad del ambiente de trabajo de su despacho<sup>1</sup> y la parquedad de las huellas de su actividad creadora. En una posible exposición de «borradores de escritores españoles» como la realizada en la Bibliothèque François Mitterrand en París (cf. *Brouillons...*), la escasez de los *dossiers* de génesis con todos aquellos autógrafos (borradores y manuscritos) que suelen preceder el libro impreso -inclusive las sucesivas pruebas de imprenta con sus enmiendas y correcciones- contrastaría con la ingente y magna producción impresa de Clarín<sup>2</sup>: obviamente, no pertenece Clarín a aquella categoría de escritores que elaboran sus obras paulatinamente a través de «carnets d'enquête» (como Zola), de varios estados intermedios, con muchas enmiendas y sucesivas copias, para luego dar a su original manuscrito un valor propio<sup>3</sup>.

Como aportación a una futura e imprescindible crítica genética de los textos clarinianos y primera reflexión sobre la peculiaridad -excepcionalidad- de la génesis clariniana, intentemos comprender, pues, cómo se inscribe el trabajo productor de Clarín en las cuatro fases de trabajo distinguidas por Pierre-Marc de Biasi (*Brouillons...*, 123), es a saber: prerredaccional, redaccional, preeditorial y editorial.

1. *La fase prerredaccional*, o sea la dedicada a la confección del plan inicial, escenario, etc. Aun cuando el descubrimiento de nuevos documentos siempre pueden llevarnos a matizar lo que sobre la específica relación de Clarín con la fábrica de sus textos se ha escrito con base a los testimonios de Adolfo Posada y a las declaraciones

del propio autor (cf. Botrel, 1979, 1985), parece caracterizar su modo de producción la cuasi ausencia de «antetextos» como propedéutica del texto propiamente dicho. Todo lo que sea documentación derivada de fuentes escritas (lecturas) u observación, planteamiento (escenario, división en capítulos, etc.), etc., no parece haber dado lugar a apuntes escritos sino a una memorización. Igual que su admirado José Moreno Nieto, Clarín «tiene en la cabeza una biblioteca», una «biblioteca formada en parte por libros leídos y en parte por libros pensados»<sup>4</sup>. Clarín planea sus obras *in mente*; el diálogo entre el escritor y sí mismo es interior: no requiere la mediación de una exteriorización escrita y los modos de producción de *La Regenta* y de *Su único hijo* en sus relaciones con la proyectada trilogía que había de incluir *Una medianía* y *Juanito Reseco* y la *Sinfonía de dos novelas* son ejemplares al respecto<sup>5</sup>.

De ahí que, por ahora, de la producción clariniana apenas se conozcan más que las versiones impresas de las obras *acabadas* y algunos *conatos*: títulos de obras proyectadas e incluso «pensadas», principios -más que fragmentos- de novelas o relatos que quedan parados después de las primeras cuartillas y/o algunos capítulos sin continuación, impresos los más.

Los verdaderos borradores de Clarín, perdidos para siempre cuando no confió a algún corresponsal en qué consistían sus proyectos, se han quedado por consiguiente en su mente y en su memoria, donde se encontraban los sucesivos estados (personajes, temas, planes, incluso formulaciones) de sus futuras obras. De ahí la importancia para la crítica genética de sus cartas, a las que confía detalles a veces íntimos que no aparecen en otra parte ni se pueden observar en la obra haciéndose y viene a ser una como «trastienda del sentido» (Botrel, 1987).

2. *La fase redaccional*, o sea: de la textualización o «puesta en frases». Tampoco parece haber dado lugar a mucha producción manuscrita... ni a ninguna sacralización esta fase imprescindible pero, al fin y al cabo, casi engorrosa para un escritor deseoso de *verse* y leerse impreso, en el periódico o en el libro, cuanto antes.

Como se sabe Clarín no tiene amanuense ni pasante para dictar o pasar sus obras en limpio. Lo hace todo de su puño y letra -«mala», «fatal» letra- y se queda sin copia, no le da tiempo; no tiene fetichismo del manuscrito acabado; se fía, sin miedo a que se extravíe el sobre o el paquete, de la administración de correos, con la mera garantía del certificado cuando de originales y pruebas corregidas se trata<sup>6</sup>.

Cuando Clarín escribe cartas, se ve muy a las claras cómo utiliza el espacio del papel escogiendo la tarjeta, el volante o la cuartilla sencilla o doble según la idea que de antemano tiene de la extensión y la índole de la correspondencia e inscribiendo inmediatamente su letra -más o menos amplia, para adaptarla al espacio disponible y a la dimensión del texto-, en renglones donde apenas se observan tachaduras o «arrepentimientos»: «borradores» de cartas, no parece que los haya, ni siquiera para las más largas o estratégicas como las que envía a Sinesio Delgado el 17-XII-1889 (Botrel, 1997, 21-23) o a Manuel Fernández Lasanta, el 29-VII-1888 (*Editores...*, 39-42).

Lo mismo pasa con los artículos de prensa -no se olvide que Clarín es «principalmente periodista»-, despachados «como quien juega al dominó» (Botrel, 1985, 106) en unas cuartillas donde vierte urgentemente la cantidad de texto necesario antes de enviarlas al director del periódico, no quedándose con ninguna copia. Incluso

cuando se trata de una obra que «se continuará», como en el caso de los cuentos largos, Clarín no escribe más que la cantidad necesaria para la entrega semanal y ha de fiarse de su memoria para seguir con el relato, a veces varias semanas después, como para *El Cura de Vericuetto*: «Yo he perdido los números en que salió el Cura; lo sigo de memoria», le escribe al director del *Madrid Cómico*, por ejemplo (Botrel, 1997).

Las cuartillas autógrafas que hayan llegado hasta nosotros -las que por ejemplo se conservan en la Biblioteca Nacional-, será porque alguien -algún admirador- en alguna redacción se quedó con el original, ya que ni siquiera conservaba siempre Clarín las versiones *impresas* de su producción periodística, con la necesidad de mandar recoger el «original impreso» en las propias redacciones cuando lo necesitaba para incluirlo en algún libro (cf., por ejemplo, *Editores...*, 72).

En la fase de trabajo redaccional que se podría calificar, en general, de corte periodístico, prescinde Clarín de todos aquellos *requilorios* -para él- intermedios, restándole importancia a la escritura como acción o momento: «De mí puedo decir que o escribo de prisa o no escribo; dedico poco tiempo a la materialidad de escribir», le confía Clarín a Yxart el 28-X-1887 (*apud* Tintoré, 12). La escritura es, pues, una proyección urgente, inmediata o mínimamente mediatizada, en la forma impresa: periódico o libro, con o sin corrección de pruebas de imprenta, y nadie puede razonablemente imaginar que para *La Regenta* o *Su único hijo* se encuentre algo parecido a los 75 «cahiers de brouillon» y 4 «carnets de notes» que acompañaron y sirvieron la génesis de *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust... (*Brouillons...*, 77).

Por Adolfo Posada ya se sabe que Clarín escribe casi sin levantar mano -la expresión «no dejar de la mano» apenas es metafórica-, vertiendo palabras y renglones en las cuartillas «bajo el impulso de una febril inspiración». «Su letra, tormento de cajistas y lectores, caía de su pluma al papel sin interrupción ni rectificaciones» (*apud* Tintoré, 13). Son unas letras que parecen «borrachas o mejor nerviosas como escritas febrilmente a escape, con velocidad pasmosa, bajo la acción de un pensar concentrado, intenso, dominador, potente, lleno de fuerza, que se atropella al tener que salir como un hilo de agua cristalina a gran presión, por el canal finísimo de la ingrata pluma de acero» escribe también A. Posada (*apud* Botrel, 1985, 115). Una manera casi jaculatoria de escribir que le impele a no preocuparse por la legibilidad de la letra, de lo escrito, para no dar largas a la materialización del pensamiento, en un estado de cuasi «saisissement», como dice Michel M'Uzan, de semiexaltación, acto extenuante ya que se trata de un desequilibrio permanente por parte del que se libera de la presión de las ideas, de las palabras, de las frases acumuladas en una hervorosa cabeza, como olla de presión (Botrel, 1985).

En las cuartillas de Clarín -las que le «salen» de una pluma conectada con el cerebro por medio de una apresurada mano<sup>7</sup>, como si fuera testigo de su propio acto (automático, involuntario) de escribir, espectador de la materialización escrita de su pensar-, apenas se observan tachaduras, enmiendas, adiciones interlineales; nada de reescribir indefinidamente para llegar por fin, tras un intenso y largo trabajo redaccional, a una frase, como Flaubert. A Clarín, se le puede aplicar lo que Henri Mitterand observa a propósito de Zola: «Le calcul du langage, du phrasé (...) reste intérieur au travail cérébral, aux ressources de l'oreille et aux sûretés d'un "gueuloir

muet"» (*Brouillons...*, 130). La cuartilla parece salir escrita ya, espontáneamente, de una vez por todas, de un cerebro con total maestría.

Las cuartillas de Clarín que luego vienen a constituir lo que él llama el «original»<sup>8</sup>, no tienen exactamente las mismas características según de cartas y de artículos (inclusive los cuentos) o de obras largas se trate: en el primer caso en las cuartillas sueltas pueden caber hasta 900-1.100 caracteres mientras en el segundo caso en las cuartillas 14 x 19,5 caben unos 1.300-1.400 caracteres para la imprenta. La cuartilla viene a ser, para él, una unidad de contar, estableciéndose una equivalencia entre la página (1 cuartilla = 1,3 páginas impresas en el caso de *Su único hijo*) y una extensión y valor medios: unas cuartillas le salen «de menos renglones y otras de más de lo ordinario», pero, en total, calcula que cada una se ha de pagar a 5 pesetas (*Editores...*, 40).

Parece ser que en algún momento Clarín pensó en un modo de producción más sereno y racionalizado (cf. *Editores...*, 39-42), con un programa diario de escritura a base de «grandes encerronas»: no duda en afirmar que «en sana salud (...) pued(e) bien escribir 5 cuartillas diarias con dos horas de trabajo» y con 165 cuartillas escritas el 1 de noviembre de 1889, imagina a partir del 2, para dar fin a *Su único hijo*, proyectarse mágicamente mediante un «Registro» de su (futuro) trabajo diario de escritura hasta el 4 de diciembre, con un balance diario y un balance a fin de mes (cf. en el documento adjunto: «cuartillas escritas el 1.º de diciembre»)... La buena y razonable resolución/programación no va más allá del 2 de diciembre y, en vez de escribir las 128 ó 160 cuartillas previstas, tiene que limitarse a anunciar el 18 de enero de 1890 unas 35 cuartillas, pero de hecho sólo el 7 de abril envía el original que tiene escrito: llega a la «página» 200 (*Editores...*, 51).

En el trabajo redaccional de Clarín, parece ser que el «borrador» y el «original» se confunden en un único estado del texto presentado -aunque pueden corresponder a dos momentos sugeridos por el propio Clarín- cuando se refiere, para *Su único hijo*, al «original que (tiene) escrito y *preparado del todo*» (*Editores...*, 51) o sea, ya con enmiendas y casi todos los requisitos «tipográficos»: puntuación precisa, signos diacríticos, subrayados para la cursiva, etc., listo para la impresión. Observemos cómo incluso para la redacción de sus novelas largas o cortas no suele quedarse con «borrador», o sea: con «original» aún no enviado a la imprenta. Es conocido el caso de *La Regenta*: escrita, según dice el propio Clarín, sin tener el «borrador de lo escrito» a la vista, al menos para la mayor parte de la obra («según iba escribiendo iba mandando el original y tenía que fiarlo todo a la memoria») (*apud* Tintoré, 17). Lo mismo pasa con *Su único hijo*, que piensa terminar gracias a la obligación de ir entregando original periódicamente: «Sólo así pude concluir *La Regenta*, que fue escrita como artículos sueltos, sin quedarme yo con borrador (como ahora)» (*Editores...*, 42). De hecho el 23-VI-1889, para poder reanudar la redacción de su novela, tiene que pedirle a Fernández Lasanta que le devuelva las 70 cuartillas ya enviadas hace tiempo (el 19-IV-1889 y antes), ya que el editor no quiso ir imprimiéndolas, y luego sólo cuida de quedarse siempre con unas 30/40 cuartillas para poder seguir el hilo, entregando el original por iguales unidades o por capítulos, pero sin conservar «borrador» ni copia.

Tampoco parece haberse preocupado Clarín por la recuperación y conservación de sus manuscritos, no concediéndoles, pues, ningún valor simbólico. En algún caso, como para *Cánovas y su tiempo*, consta que Clarín insiste -lo cual puede querer decir que no

suele ser la norma- «en que se le mande el original con las pruebas, porque si no (le) sería imposible corregir muchas cosas» (*Editores...*, 30) y pudo, pues, quedarse con dicho original después de corregidas las primeras pruebas. ¿Puede conjeturarse que no siempre se le adjuntó el original? Aun cuando del *Juan Ruiz* se sabe que se encuadernó y que Clarín conservó, además de sus apuntes de estudiante, numerosos esbozos de proyectos sin acabar y no publicados, como posible memoria afectiva de lo que pudo ser y tal vez algunos originales devueltos<sup>9</sup>, no puede decirse que haya ningún fetichismo del manuscrito, y lo cierto es que a veces ni siquiera conserva sus textos en versión impresa y cuando proyecta una colección tiene que ir buscando en los ejemplares de los periódicos, en las mismas redacciones un ejemplar, sacar una copia, etc.: de ahí esta recomendación al editor a propósito de *Pipá*: «Tengan mucho cuidado con que no se extravíe ninguno de los papelitos con que a veces va el original, porque yo no sabría dónde encontrar otro» (*Editores...*, 20). Sólo parece cuidarse de recuperar el «original» (impreso) sobrante en las colecciones de artículos que va preparando.

Puede decirse, pues, que Clarín tiene con los manuscritos de sus cuentos y novelas la misma relación que con sus artículos: la cuartilla es meramente un estado necesario para llegar lo más inmediata y rápidamente posible a la página impresa: «La letra es muy mala, pero aunque vengan muchas erratas no importa, pues yo al corregir las pruebas haré lo que ahora no puedo porque me distraería del trabajo» declara a su editor (*Editores...*, 30). La disociación entre el estado manuscrito y el estado impreso es «potencialmente» nula y la voluntad de Clarín es que transcurra un tiempo mínimo entre uno y otro, solapándose en el periodo de producción intensa de obras de más extensión, como se verá. Incluso llega a enviar originales con letra mala, «algunos blancos y otras cosillas» (*Editores...*, 33), sabiendo que «todo se arreglará al corregir yo las pruebas». Su idea es borrar cuanto antes las huellas de la actividad manual a la que -como es sabido- dedica poca consideración y menos tiempo...: y es que, como observa -elíptica mas tajantemente- Clarín, «cada cual tiene su manera de matar pulgas» (*Editores...*, 43).

3. *La fase preeditorial*, o sea: de preparación de la versión impresa del texto, desde la entrega del original hasta las capillas.

Es tal vez para Clarín la más necesaria y la más exigente. Puede observarse cómo el trabajo de «mise au net» (sacar en limpio) que no se hizo de manera manuscrita, se hace con las primeras pruebas donde se funden y se desvanecen las cuartillas: el cajista es el verdadero amanuense de Clarín. Las primeras pruebas las considera Clarín como una especie de copia impresa pasada en limpio de su original, lugar imprescindible para establecer un diálogo con su propio texto: a propósito de *Su único hijo*, puntualiza Clarín que «necesit(a) ver los primeros capítulos y pensaba verlos en pruebas» -es como una queja (*Editores...*, 44)- y en otra ocasión, pide pruebas «marcadas con toda claridad pues algunas estaban tan borrosas que no se conocía si estaba bien o mal el texto. Además las mandan con margen estrechísimo y no se puede añadir ni corregir bien» (*Editores...*, 51).

Después de ver impreso su texto -no antes- introducirá Clarín las enmiendas necesarias -quitando y añadiendo interlinealmente, en los márgenes o también, tal vez, con papelitos intercalados o pegados-, y las correcciones de las muchas erratas derivadas de su difícil letra. Una, dos, tres y hasta cuatro veces, con relecturas y siempre posibles reelaboraciones, pero sin que Clarín las multiplique tanto como Balzac (cf. los 11 juegos de pruebas de la segunda parte de *La femme supérieure*, por ejemplo) ni les

dé otra importancia que la mera instrumental a estos distintos estados de su texto: no parece haber deseado quedarse con el material de las pruebas -al menos no se conservan- y las consideraría como propiedad del impresor, útiles para éste, no atribuyéndole ningún valor simbólico, pues.

El que vaya cobrando forma impresa su obra es para Clarín un estímulo necesario, como un juego cuyas reglas se impone a sí mismo, a sabiendas de que tal vez sea la única manera de obligarse a salir del paso difícil y doloroso que resulta siempre ser la creación. Consiste en mandar original para la imprenta recibiendo «a cambio» unas primeras pruebas. Oficialmente es una manera para «ganar tiempo», pero más probablemente es la condición para que Clarín se anime a escribir más cuartillas enviándolas «a pedazos» «cada vez que devuelva pruebas enviaré original hasta concluir», dice a propósito de *Su único hijo* (*Editores...*, 49), y jugando con el impresor a que no le «coja» lo impreso: «Empezaré a enviarle a Vd. algo cuando llegue a la cuartilla doscientas cincuenta; así puede ir Vd. imprimiendo y yo corrigiendo y de camino adelantar en la obra, yendo a mucha distancia de la imprenta *para que no me coja*. Esto fue lo que hice con *La Regenta*», escribe Clarín en una carta a Fernández Lasanta (*Editores...*, 40), «quedando, pues, a distancia, sin que el envío alcance ni vaya cerca del trabajo actual» (*Editores...*, 42), pero teniendo la presión de las páginas en estado de pruebas (primeras, segundas, terceras, capillas) para la redacción y producción de las cuartillas...

Así, por ejemplo, entre el 30-V-1890 y junio de 1891, vemos cómo piensa ir enviando nuevas cuartillas de *Su único hijo* por paquetes de 40 (18-I-1890) o por capítulos (30-V-1890) al mismo tiempo que corrige pruebas -«atroces», según dice- remitiéndolas con urgencia, a vuelta de correo y cómo, con una extraña y excitante concomitancia, se superponen o se solapan distintas partes del futuro libro hasta cinco estados distintos: original (190/220 cuartillas), primeras pruebas (436 páginas), segundas pruebas (436 páginas), terceras pruebas (436 páginas), capillas (436 páginas), con una especie de transformación «a la vista» de la cuartilla en página de libro, con cada vez menos letra manuscrita y cada vez más letra de molde: es cuando la novela está en «periodo de ferrocarril» y coincide con una actividad creadora intensa y múltiple<sup>10</sup>. Hasta llegar, pues, a las capillas donde aún pueden quedar algunas erratas (debidamente señaladas), con no pocas recomendaciones de Clarín para que se subsanen y protestas cuando no se han quitado. Así y todo ha llegado Clarín a hacer su libro y le han costado las superfluas aunque imprescindibles fases intermedias. Lo único importante para él es llegar cuanto antes al libro.

En esta fase preeditorial, lo normal es que para los artículos de prensa -inclusive la mayor parte de los cuentos, pues- Clarín no corrija pruebas y tiene que fiarse del regente o del director del periódico. De ahí alguna advertencia retrospectiva, como ésta que parece dirigida a los editores de sus (futuras) *Obras periodísticas completas*: «Como puede suceder que dentro de cien años cualquier anticuario se encuentre el número 399 de *El Solfeo*, no me gusta que piense la posteridad que hubo en el mundo un Clarín que se llamaba sandío a sí mismo. Conste, pues, de hoy para todos los siglos que lo de las sandeces no es cosa mía» (*El Solfeo*, 409, 20-XI-1876). Cuando de folletos o libros se trata, Clarín cuida mucho la corrección de las sucesivas pruebas: sólo primeras pruebas para *Mis plagios* con la consecuencia de «erratas importantes y gazapos terribles» -«no volverá a suceder por mucha prisa que haya», afirma (cf. *Editores...*, 38)-, y hasta terceras (más las capillas) para *Su único hijo*. Es otro momento de escritura apresurada,

espontánea, repentista, con un verdadero frenesí, también -las corrige en cuanto llegan y las devuelve al día siguiente de recibirlas, y eso porque las recib(e) de noche» (*Editores...*, 14)-, con todas las consecuencias sobre nuevas erratas que le «desesperan», le «molestan mucho y dan ocasión para la maledicencia» (*Editores...*, 30) ya que «los criticastros han dado en la flor de agarrarse a ellas»<sup>11</sup>. Incluso cuando se trata de versiones ya impresas para colecciones de artículos o cuentos, Clarín prefiere corregir las erratas en las futuras pruebas...

Clarín al filo de la corrección de las pruebas va viendo, pues, cómo se va transformando su letra manuscrita en letra de molde y sus cuartillas en páginas hasta la plasmación en el libro hecho y derecho -con el consiguiente y merecido pago final- que es a lo que quiere llegar lo más rápidamente posible acortando los plazos en la medida de lo posible. Y le cuesta hacer corresponder la representación impresa precisa que tiene de su texto con la plasmación tipográfica estampada...

#### 4. *La fase editorial*, o sea las distintas versiones impresas del texto.

No cabe duda, en efecto, de que Clarín, al escribir -e incluso antes-, se proyecta mentalmente en la plana o la página, el periódico, la revista, el folleto o el libro, en una forma tipográfica muy clara y precisamente delineada dibujada, como «vista».

Esta específica relación de Clarín con el libro merece un estudio aparte que tenga en cuenta los posibles efectos recurrentes de esta representación sobre la fabricación del texto, lo mismo que la forma tipográfica pudo tener consecuencias sobre la lectura de *La Regenta* en su tiempo (cf. Botrel, 1998ab). Conste por ahora que como ya hemos visto Clarín sabía establecer una equivalencia casi contable entre el original, las pruebas y el libro.

Pero también tiene una idea muy precisa de cómo han de ser sus libros: puede ser la mera referencia a un posible modelo francés, como para *Una Medianía* (*Editores...*, 36), o unas prescripciones de lo que ha de ser el libro, su cubierta, su portada, la disposición de los capítulos, la puesta en página, etc., con el consiguiente cabreo cuando se incumplen por el editor.

Debido a la escasez de reediciones de sus obras, la fase editorial posterior no es en el caso de Clarín muy relevante. Se observará que su intervención en sus propios textos es mínima: incluso los artículos recogidos en libros se reproducen tal cual sin que Clarín cuide de quitarle la «paja» del periódico. Lo que sí procura es, a partir de una nueva versión impresa compuesta a partir de un original impreso no corregido -«prefiero corregir las pruebas a corregir un ejemplar antiguo, pues así me ahorro uno de los trabajos» (*Editores...*, 59)-, eliminar posibles erratas. Pero al publicarse *Su único hijo* en *La Publicidad* en 1900 no parece haber aprovechado Clarín la oportunidad para quitar, por ejemplo, las erratas que señalara el 15-III-1891 a Manuel Fernández Lasanta (cf. p. 275 de la edición de *La Publicidad*).

Una excepción, no obstante, parece haberla hecho para *La Regenta*: procurará que la edición de 1901 tenga un prólogo como se estilaba entonces y parece incluso que pudo introducir algunas enmiendas en el texto de la edición de *La Publicidad* de 1894, subsanando por supuesto las erratas ya observadas (cf. Gómez).

## Conclusión

El taller del escritor Clarín, pues, es ante todo su mente, su cabeza, olla de presión donde se preparan, cuecen y trasmutan los textos gracias a una impresionante memoria: el resultado puede ser una producción acabada o no -incluso una no producción, muy importante en la obra «virtual» de Clarín-, ya que no hay verdadero ni definitivo efecto de arrastre por la materialización de lo escrito, si Clarín no «está para ello»: los «nervios» también pueden hacer que el cerebro y la mano queden incapacitados y no encuentre Clarín las condiciones necesarias para una creación formalmente «repentista».

Para caracterizar la peculiar genética clariniana habrá, pues, que salir de la clásica dicotomía entre escritura con programa y escritura de proceso (con estructuración redaccional). Podría decirse que si bien Clarín no planea por escrito lo que va a crear y escribir, sí lo hace *in mente* de manera relativamente rigurosa y que si no domina, no dirige su creación -caso de los dos tomos de *La Regenta* en vez del tomo previsto y contratado-, suele combinar ambas escrituras que redundan en un largo, larguísimo y a veces infructuoso periodo de maduración interior, no exteriorizado, y en un celérrimo plasmar por escrito de lo acumulado *in mente* que «traduce» inmediata y más o menos fácilmente lo ideado o «para en seco», quedándose muchas obras (novelas, sobre todo) en estado de inicio o de primeros capítulos.

La originalidad de la genética del texto clariniano es tal vez que al silencio del antetexto (casi exclusivamente mental), se suma el silencio del inexistente «borrador», haciéndose la plasmación del texto directamente en el original, pero como una fase transitoria necesaria para llegar a la primera versión impresa considerada por Clarín como el verdadero original: casi se confunden temporalmente y en la voluntad de Clarín dos estados tradicionalmente distinguidos, la cuartilla manuscrita y la página impresa. Lo mismo que las cuartillas manuscritas del artículo se metamorfosean en la letra de molde de la plana del periódico, el texto de la novela va cobrando, con asombrosa y ávida rapidez, su forma libresca, condición final para alivio y liberación del atormentado e impaciente demiurgo.

## Estudios citados

*Brouillons...*: Germain, Marie Odile, Thibault, Danièle (dir.), *Brouillons d'écrivains*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2001.

Botrel, 1979: Botrel, Jean-François, «Producción literaria y rentabilidad: el caso de 'Clarín'». In: *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon*, Barcelona, Editorial Laia, 1979, pp. 123-133.



- , 1985: «La creación y su función en la obra de `Clarín'». In: *Clarín y su obra. Actas del Simposio Internacional celebrado en Barcelona del 20 al 24 de marzo de 1984*, Barcelona, Departamento de Literatura Española, 1985, pp. 103-119.
  - , 1987: «Clarín y el *Madrid Cómico*. Historia de una colaboración (1883-1901)». In: *Clarín y «La Regenta» en su tiempo. Actas del Simposio internacional*, Oviedo, 1987, pp. 3-24.
  - , 1997: «71 cartas de Leopoldo Alas 'Clarín' a Sinesio Delgado, director de *Madrid Cómico* (1883-1899) (y seis de Manuel del Palacio)», *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, LI, n.º 149, enero-junio 1997, pp. 7-53.
  - , 1998a: «*La Regenta* mise en livre», J. Poulet (éd.), *Hommage à Simone Saillard, Textures*. Cahiers du CEMIA, Univ. Lyon II, 1998, pp. 11-23.
  - , 1998b: «Novela e ilustración: *La Regenta* leída y vista por Juan Llimona, Francisco Gómez Soler y demás (1884-1885)», L. F. Díaz Larios, E. Miralles (eds.), *Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Del Romanticismo al Realismo*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1998, pp. 471-486 + 3 p. de ilustraciones.
- Editores*: Blanquat, Josette y Botrel, Jean-François (eds.), *Clarín y sus editores (65 cartas inéditas de Leopoldo Alas a Fernando Fe y Manuel Fernández Lasanta, 1884-1893)*, Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1981.
- Gómez*: Gómez, José Luis, «Ediciones, tirajes y reimpressiones de *La Regenta* (1884-1901)», en Leopoldo Alas Clarín, *La Regenta*, Barcelona, Planeta, 1989, pp. XXXIX-XLVII.
- Richmond*: Richmond, Carolyn, «Un nuevo epistolario de Clarín: La elaboración de *Su único hijo*», *Insula*, 423 (Febrero 1982), pp. 5-6.

△

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

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

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

