

Gérmenes de *La Regenta* en tres cuentos de Clarín

Igual que en el caso de otros cuantos grandes escritores, Leopoldo Alas, «Clarín» (1852-1901), debe hoy día su fama popular a un solo libro, a su espléndida novela *La Regenta* (1884-1885). Es ésta, sin duda, una obra maestra, pero no parece justo, sin embargo, que eclipse al resto de la producción literaria de este importante crítico y narrador. Su excelente segunda novela, titulada *Su único hijo* (1891), y la totalidad de su abundante cuentística —sin par en todo el siglo XIX español— confirman la posición que corresponde al autor como una de las dos figuras máximas en la narrativa de dicho siglo.

La Regenta no surgió en el vacío, sino que aparece dentro del conjunto de una producción literaria que venía desarrollando ya Clarín desde hacía casi una década. Ese conjunto se caracteriza por una gran unidad estilística nacida del inconfundible acento del escritor. Si dejamos aquí de lado su inmensa labor crítica para limitarnos a la obra narrativa, podremos constatar que en ésta se da todavía otra unidad proveniente de la frecuente repetición —con variaciones, claro está— de temas, situaciones, escenarios y, sobre todo, personajes. Un estudio de tales recurrencias no sólo permite apreciar mejor el desarrollo artístico de nuestro escritor, sino que también nos deja entrever, a veces, la manera como funciona en él ese misterioso proceso de la *creación literaria*. Leopoldo Alas se inspiraba, para sus narraciones, tanto en la vida como en la literatura, transformando —consciente o inconscientemente— sus percepciones en invenciones artísticas originales. Sus fuentes literarias de inspiración no se limitan a su lectura de escritos ajenos¹; también parece haber utilizado como fuente *sus propios escritos previos*. De esta manera desplegaría y profundizaría

¹ Estudio un ejemplo de influencia literaria en «Un eco de Maupassant: El desenlace de *Su único hijo*», *Los Cuadernos del Norte*, Año III, N.º 16 (noviembre-diciembre 1982), págs. 28-33.

más sus primeras intuiciones. En este estudio me propongo señalar algunos casos relacionados con *La Regenta*.

Sabido es que en los cuentos clarinianos más tempranos se encuentran ya varios gérmenes de su gran novela²; el ejemplo más conocido es *El diablo en Semana Santa*, relato publicado en el periódico *La Unión* el 24 de marzo de 1880 e incorporado luego a *Solos de Clarín* (1881), donde se descubre el núcleo del capítulo XXIII de la novela³. Hay un aspecto de la probable influencia ejercida en ella por este cuento y por otros dos: *El doctor Pértinax*, aparecido en *La Publicidad* de la mañana el 8 y 29 de julio de 1880⁴, y *Mi entierro*, fechado «Zaragoza, 1882»⁵, sobre el que me gustaría llamar la atención aquí: se trata de una especie de desdoblamiento que ocurre al pasar el autor desde el escrito breve a la novela larga. En ésta veremos bifurcarse un personaje o una situación de cada uno de los tres relatos mencionados. Tal duplicación es debida a la diferencia que existe entre la narración ceñida y enfocada propia del cuento y la complejidad y extensión características de la novela larga.

Ya durante los años que preceden a la redacción del primer tomo de *La Regenta*, en 1884, Leopoldo Alas estaba experimentando con varias técnicas narrativas que le permitieran profundizar en el análisis de la realidad exterior así como de la interna. Algunas narraciones, por ejemplo la titulada *Un documento*, responden a la técnica del *naturalismo* según el autor lo entendía y habría de poner en práctica luego en *La Regenta*⁶; otras, como los tres en cuestión, exploran, más bien, algunas manifestaciones de la fantasía, ofreciendo la base para esquemas que después de-

² Sergio Beser califica los escritos críticos y creativos de Clarín previos a la publicación de esta novela de «el estado latente de *La Regenta*» («En torno a un cuento olvidado de Leopoldo Alas», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 77, N.º 231, [1969], 529). Vuelve a ocuparse del tema en su Introducción a *Clarín y «La Regenta»* (Barcelona, Ariel, 1982).

³ La relación entre este cuento y la novela fue señalada por Carlos Clavería en «Flaubert y *La Regenta*», recogido en su libro *Cinco estudios de literatura española moderna* (Salamanca, 1945), pp. 9-45 (este estudio ha sido incluido por José María Martínez Cachero en *Leopoldo Alas «Clarín»* (Madrid, Taurus, 1978), pp. 179-93, así como por Beser en *Clarín y «La Regenta»*, pp. 165-83). También puede verse Laura de los Ríos, *Los cuentos de Clarín* (Madrid, Revista de Occidente, 1965), pp. 213-214, y Juan Ventura Agudiez, *Inspiración y estética en «La Regenta» de Clarín* (Oviedo, IDEA, 1970), pp. 63-67. Yo me ocupo del cuento en mi antología anotada *Treinta relatos* de Leopoldo Alas «Clarín» (Madrid, Espasa-Calpe, 1983), de donde proceden mis citas.

⁴ Incluido por el autor en *Solos de Clarín*; una edición moderna de este libro está publicada en Madrid por Alianza Editorial (1971), texto que he utilizado para citar. *El doctor Pértinax* fue incorporado también en el volumen póstumo *Doctor Sutilis* (Madrid, Renacimiento, 1916).

⁵ Publicada primero en *La Ilustración Artística* el 26 de marzo de 1883, esta narración fue recogida por Clarín en el volumen de *Pipá* (1886) (véase la edición de Antonio Ramos-Gascón, Madrid, Cátedra, 1976). Yo la comento en *Treinta relatos* de Leopoldo Alas «Clarín», de donde tomo mis citas.

⁶ Estudio este cuento como ejemplo de las ideas teóricas del autor sobre el *naturalismo* en «*Un documento* (vivo, literario y crítico). Análisis de un cuento de Clarín», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, N.º 105-106 (1982), pp. 367-84.

sarrollaría de un modo realista en su primera novela. En *El diablo en Semana Santa* la visita que hace Satanás a la catedral de la «ciudad vetusta» está contada por un narrador-observador que se vale de una serie de recursos teatrales para transformar toda la acción en una especie de representación con fuertes toques operísticos, lo cual nos convierte a nosotros, los lectores, en *espectadores* de un *drama* introducido por un *autor* que mueve a su personaje, el diablo, a la manera de titiritero de guiñol. La acción de *El doctor Pértinax*, como la de *El diablo en Semana Santa*, tiene también lugar en dos planos —cielo y tierra—, pero aquí la escena celestial —una divertidísima e igualmente teatral entrevista del filósofo ateo con San Pedro y con otros santos y doctores de la Iglesia— es presentada como un *sueño* del protagonista poco antes de su muerte. Por último, el extraño relato titulado *Mi entierro*, que tan perplejos ha dejado a algunos críticos⁷, permite más de una lectura: este *Discurso de un loco* —jugador de ajedrez y marido engañado— que, siguiendo una larga tradición presencia su propio entierro, puede interpretarse como un sueño de borrachera donde confluye y se confunde la realidad con la fantasía. Conviene notar que tampoco faltan en él ciertos elementos histriónicos.

Una breve comparación entre la novela larga y *El diablo en Semana Santa*, núcleo germinal para la escena de la misa del gallo en el capítulo XXIII, muestra que, en gran parte, ese cuento preludia también las tensiones erótico-sentimentales que constituyen la dinámica del argumento de *La Regenta*. A pesar de ser *director* de una representación teatral en que todos los personajes —sobre todo, el magistral y la jueza, doña Fe— se convierten de momento en *actores* suyos, el diablo concentra su «argucia» sobre aquél, estableciendo desde el principio una estrecha —aunque momentánea— identificación con el joven sacerdote cuya tentación de la carne viene a constituir el eje del relato. La efectividad de esta compenetración se verá repetida en la escena inicial de la novela donde, tras ser identificado abajo por el acólito Celedonio, que se encuentra en la torre de la catedral, Fermín de Pas subirá para luego contemplar desde arriba, y a través de su catalejo, la ciudad entera. En el cuento el acólito llama la atención de su compañero sobre el «nubarrajo» que, según sabe el lector, es el diablo; y éste, al llegar allí, se pondría a mirar «al interior de la catedral por unos vidrios rotos de una ventana que caía sobre el altar mayor». Ambas intensas miradas, una hacia el exterior y otra hacia el

⁷ Laura de los Ríos lo llama «una obra curiosísima» y habla —equivocadamente, creo yo— de «una modernidad muy cercana a nuestros días y al humor de un Gómez de la Serna...» (*Los cuentos de Clarín*, p. 288); Antonio Ramos-Gascón lo califica de «una de las más peculiares creaciones de Clarín» (Introducción a *Pipá*, p. 78).

interior, simbolizan, además, dos perspectivas cuya diferencia replica la que existe entre la novela extensa y el concentrado relato. Ahora bien, en el cuento el diablo no se limita a insinuarse a través de su aliento cálido en el espíritu del joven clérigo; llegado el momento de la *tentación*, al acercarse éste a la verja cerrada detrás de la que reza doña Fe, el diablo, convertido también ahora en actor, surge al lado de la hermosa dama como «un caballero de elegante porte» que se parece al magistral «como una gota a otra gota». Por un momento se ve éste a sí mismo desdoblado en una figura masculina que, por no ser clérigo, sí puede pretender abiertamente a una mujer. Me parece que estas últimas palabras explican la creación, en *La Regenta*, de un segundo personaje masculino, el de don Alvaro Mesía, cuyo antecedente se encontraría en la figura del elegante caballero, *alter ego* del magistral, creando a la vez todo un complejo tejido de hostilidades y celos entre ambos hombres: en efecto, según los principios del realismo decimonónico, había que eliminar de la novela al diablo; y tampoco parece Clarín haber querido pintar en ella una situación tal como la de *O crime do padre Amaro* de Eça de Queiroz⁸. En el capítulo XXIII queda acentuado el parentesco de don Alvaro (a quien Ana Ozores imagina vestido de «un traje de Mefistófeles de ópera»⁹) con el diablo del cuento, pues a éste se le describe al comienzo como iluminado por el sol que le da «ese tinte mefistofélico con que solemos verle en las óperas». El personaje del magistral en *El diablo en Semana Santa* se bifurcará, pues, en *La Regenta*, al mismo tiempo que crece el papel de la dama codiciada, cuyas tentaciones recibirán aún más atención por parte del autor que las del mismo Fermín de Pas. Con el cambio de enfoque, este último, el gran personaje de la novela, perderá la posición céntrica que ocupaba en el cuento, sin perder por eso nada de su intensidad y fuerza. La *contraparte* del magistral del cuento —don Alvaro Mesía— se desarrollará apenas como personaje literario en la novela porque su papel, según entiendo yo, se reduce a actuar frente a Ana como hubiera deseado, y por su condición eclesiástica no pudo, Fermín de Pas.

El desdoblamiento que ocurre al pasar de *El diablo en Semana Santa* a *La Regenta* es bastante obvio, por tratarse tanto de personajes protagonistas de ésta, fácilmente reconocidos, como de una escena específica, igualmente identificable. El que se produce en los otros dos cuentos es me-

⁸ Aunque no parece haberla comentado, Clarín debió de conocer tanto esta novela, publicada por vez primera en 1876, como *La Faute de l'abbé Mouret* de Zola (1875), autores ambos a quienes admiraba mucho (véase a este respecto Agudiez, *Inspiración y estética en «La Regenta» de Clarín*, pp. 61-63).

⁹ Manejo la edición, en dos volúmenes, de *La Regenta* de Gonzalo Sobejano (Madrid, Castalia, 1981), de donde proceden mis citas.

nos evidente y, quizá por ello, aún más interesante. *El doctor Pértinax* y *Mi entierro* contienen el germen de dos de los personajes secundarios mejor trazados en la novela, don Pompeyo Guimarán y don Santos Barinaga, así como el de las situaciones que los aproximan y unen. La historia de cada uno de estos caballeros es casi independiente del argumento central; además de contribuir a la sensación de sociedad vetustense creada en la obra, se relacionan con los personajes principales sólo en cuanto se refiere al magistral y a los altibajos de su predicamento sobre dicha sociedad. (Una consecuencia del antes referido cambio de enfoque en la novela, cuando el eje argumental pasa de Fermín a Ana, es la de desligar de dicho argumento varias acciones secundarias que tienen que ver con la historia del magistral y no con la de La Regenta. Para contrapesar este cambio en el equilibrio de la narración se crea todo un complejo tejido social —los Vegallano, Obdulia, Visitación, etcétera— que sirve de fondo estático o ambiente social alrededor de la protagonista, pero que, en realidad, no llega a constituir historias independientes. El resultado de todo esto es la intensa sensación de vida colectiva que ha llevado a más de un crítico a afirmar que el verdadero protagonista de *La Regenta* es Vetusta misma. A mi parecer hay ahí dos novelas, no una: aunque quiso centrar la acción principal en la lucha de Ana Ozores —personaje poco convincente, a juicio mío—, Clarín nunca abandonó a su héroe original, esa extraordinaria creación suya, de modo que tan pronto como reaparece De Pas, vuelve a apoderarse en seguida de la escena.)

Volviendo, pues, a las historias de don Pompeyo Guimarán y don Santos Barinaga, conviene recordar quiénes son y qué les pasa. Don Santos, comerciante, vecino y enemigo mortal del magistral, quien, según él, le ha arruinado, tiende a olvidarse de sus cuidados entregándose a la bebida. Una de las escenas más memorables de la novela ocurre al final del capítulo XV cuando, desde su balcón, Fermín espía al borracho Barinaga abajo en la calle. Este, en su monólogo, lanza imprecaciones en voz alta contra el provisor y su madre. Finalmente el sereno le lleva a su casa y le ayuda a entrar. Don Pompeyo, primer presidente del círculo independiente *La Libre Hermandad*, sedicente ateo, «que de milagro no estaba excomulgado y que no comulgaba jamás» (XII), es muy aficionado a la comida y a las discusiones teológicas. La amistad entre ambos empieza cuando se conocen en el *Restaurant y Café de la Paz* (XX). En poco tiempo Guimarán hace de Barinaga un «prosélito» suyo: cuanto más bebe éste, más le va entrando en el espíritu la impiedad. Mientras tanto, don Santos envenena al nuevo amigo en contra del magistral. En el famoso banquete que tiene lugar en el Casino (también en el capítulo XX), cuando Juanito Reseco pronostica, acertadamente, que el ateo morirá «en el seno de la Igle-

sia», los comensales emborrachan a don Pompeyo, quien, al acostarse y cerrar los ojos, «sintió que su lecho, siempre inmóvil, también se sublevaba bajando y subiendo. Poco después se creía en el océano, encerrado en un camarote, víctima del mareo y corriendo borrasca.»

Las historias de uno y otro personaje confluyen otra vez en la ocasión de sendas muertes (las cuales, junto con el desarrollo de cada uno dentro de la novela, nos permiten en efecto hablar de personajes con *historia* en vez de ser meros elementos del ambiente social). Los últimos días de Barinaga, atendido en su casa por su amarga hija beata y por su amigo Guimarán, su defunción y entierro, están narrados en el capítulo XXII. Muere don Santos rechazando los Santos Sacramentos, y su *entierro civil*, al que asisten, sobre todo, otros vetustenses librepensadores, obreros y comerciantes, transcurre bajo la lluvia. Es un acto de significación ideológica. Preside el duelo Guimarán, nervioso por tener los pies «encharcados». Al acostarse esa noche le entra una fiebre producida por la humedad, delira y tiene un sueño extraño que refleja los sentimientos que experimentó en el cementerio: «Soñaba que él era de cal y canto y tenía una brecha en el vientre y por allí entraban y salían gatos y perros, y alguno que otro diablejo con rabo». La muerte y, sobre todo, el entierro de don Santos le produce un gran efecto: primero sufre una larga enfermedad a causa de la mojadura, después rompe con sus amigos del Casino y deja de polemizar acerca de la religión, y finalmente llega a la conclusión —como Bonifacio Reyes en *Su único hijo*— de que «hay una religión, la del hogar». Antes de morir, su hija mayor le propone que reciba los Sacramentos, y él manda llamar al magistral, cuya fama aumenta mucho al lograr *convertir al ateo*.

He subrayado en este resumen de las vidas de ambos personajes ciertos detalles que nos ayudarán a ver la relación que existe entre ellos y los dos cuentos en cuestión. En ninguno de los casos vamos a encontrar, al hablar del desdoblamiento, una diferenciación *estricta* entre Guimarán y Barinaga, pero eso refuerza la estrecha —e irónica— identificación espiritual que hay entre ellos en la novela.

El doctor Pértinax contiene ya el germen de una y otra escena de muerte. En el momento de iniciarse el cuento un sacerdote «mohíno» se retira, dejando a Mónica, la vieja y beata ama de llaves, al lado del moribundo filósofo, quien, como Barinaga, acaba de negarse a confesar «¡ni a la hora de la muerte...!». En la novela don Santos dio a su amigo «plenos poderes» para protegerle de «*toda sugestión del fanatismo*» —o sea, prohibir la entrada allí de clérigos—, y aun cuando logra entrar, al final, el cura de la parroquia, Barinaga expira, entre delirios, creyendo en Dios pero rechazando la confesión. La actitud del doctor Pértinax en la primera parte

del relato anticipa, pues, la del moribundo don Santos apoyada por su *ateo* protector. En el gracioso, e irónico, sueño celestial que sigue en la segunda parte, en el cual el protagonista se sueña a sí mismo como «víctima de una burla» o una «farsa indigna» de sus enemigos para asustarle, Pértinax, tras haberse convencido de la existencia del cielo e infierno, acaba pidiendo confesión. En la «sentencia» en que es absuelto y elevado «a la categoría de mártir y confesor», se entera de que lo ha merecido por una ignorada «buena obra» suya que consistió en mantener durante años a un hijo natural del ama que él había creído suyo. El sueño sirve, pues, para desengañarle, como, de otro modo, las cavilaciones y el sueño de don Pompeyo tras la muerte de su amigo le encaminarán hacia el desengaño último de sus ideas ateístas. La escena con que se cierra el cuento, cuando Mónica y un cura están al lado del lecho del moribundo, nos lleva otra vez hacia el final de don Santos, cuando su hija beata logró hacer que un sacerdote entrara en su alcoba. Apoyándose en su filosofía de la «pura representación» ilustrada por el sueño, Pértinax se niega otra vez a confesarse, como haría en la novela Barinaga; como a éste, tampoco a él «le enterraron en sagrado».

El narrador-protagonista de *Mi entierro* se desdoblará en *La Regenta* de otra manera. Tanto su paso por las calles y encuentro con el sereno como el hecho de que haya «muerto de una borrachera» pueden considerarse como una anticipación de don Santos. El aspecto político del entierro, bajo la lluvia, también recuerda el carácter ideológico del cortejo de Barinaga. Cabe notar que Clemente Cerrojos, el *amigo* que preside el duelo por parte de la familia, es el mismo que, según averiguó el protagonista mientras estaba de cuerpo presente, le había engañado con su mujer (situación que tiene bastante en común con lo que acontece en *El doctor Pértinax*); en *La Regenta*, el que preside el duelo de Barinaga engañará al amigo fallecido, pero sólo después de enterrarlo. Otro aspecto del protagonista de *Mi entierro* que anuncia a Barinaga es su presunta *locura* —recuérdese que se subtitula *Discurso de un loco*—, pues en sus últimas horas de vida don Santos tampoco está en sus cabales. Al mismo tiempo el relato contiene bastantes elementos que traen a la mente al personaje de Guimarán. Para empezar, aunque Clarín no describe los efectos de la borrachera en Barinaga cuando se acuesta, sí lo hace en el caso de don Pompeyo, tras la cena en el Casino. Un segundo —e importante— detalle es el de los pies mojados: al comienzo del relato el protagonista llega a casa «encharcado». En efecto, a lo largo de él seguirá quejándose de la humedad y de los pies mojados —sensación intensificada por la lluvia que cae sobre el duelo—, lo cual recuerda asimismo al episodio de Guimarán. Este se acuesta después del entierro de don Santos y tiene un sueño febril

que también tiene su antecedente en el relato corto: don Pompeyo se sueña transformado en la tapia del cementerio civil; el protagonista de *Mi entierro*, por su parte, sueña que tanto él como todo lo que hay alrededor suyo son como piezas de un juego de ajedrez. Finalmente hay que añadir un detalle curioso, quizá subconsciente por parte del autor: el protagonista del cuento se llama Agapito, y a la hija mayor de don Pompeyo le dio Clarín el nombre de Agapita.

Los tres casos de bifurcación reseñados aquí, además de constituir ejemplos de recurrencias literarias de su propia cuentística anterior, ilustran un modo de proceder que tal vez sea más extendido en la totalidad de la obra de Clarín. El desdoblamiento de personajes, así como de situaciones, que hemos visto al pasar del cuento *germinal* a la novela extendida pudiera constituir una pauta mental —a lo mejor inconsciente— del autor. Lo cierto es que el conjunto de sus escritos, incluso los de la crítica, presenta una fuerte unidad orgánica que acaba ejerciendo sobre el lector interesado una especie de fascinación. El proceso de la creación literaria es, como dije al principio, sumamente misterioso. Sobre todo en un escritor tan intelectual y personalmente complejo como lo fue Leopoldo Alas, «Clarín».

CAROLYN RICHMOND

City University of New York