



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

Análisis psicocrítico de los *Cuentos morales* de Leopoldo Alas Clarín

Tesis que presenta:

Eduardo Delgado Fabián

Para optar por el grado de Maestría en Letras (Letras Españolas)

Directora:

Doctora Cristina Múgica Rodríguez IIF UNAM

Ciudad de México, abril 2018.



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.

## Dedicatoria

A mis hijos Eduardo Fernando, Eva  
Darinka, Daniel y el pequeño Hesiquio  
Alberto

## Agradecimientos

**A la Doctora Cristina Múgica por dirigir la presente tesis en momentos de premura**

**A la Doctora Leticia Romero por sus abundantes observaciones para la creación de este documento**

**Al Maestro Diego Reyes por sus enriquecedoras aportaciones a los capítulos relacionados con el psicoanálisis**

**A la Maestra Ana Elisa Banderas por escuchar y comentar mis largas peroratas psicocríticas**

**Al Maestro Martín Jiménez por compartir sus conocimientos relativos a la psicocrítica**

**A la Doctora Tatiana Aguilar-Álvarez por aventurarse en la lectura de esta tesis**

**Al Doctor Gerardo Bustamante por conversar acerca de la literatura española**

**A la Maestra Wendy Reza por enderezar la forma de este texto**

# Índice

Introducción .....	5
Capítulo 1. Alrededor del cuento clariniano .....	9
1.1. ¿Qué es el cuento clariniano? .....	10
1.1.1. Dualismo Clariniano: Intelectualismo-Vitalismo .....	11
1.1.2. Cuentos religiosos .....	13
1.1.3. Ternura .....	15
1.1.4. Clasificación de personajes .....	17
1.1.5. Acerca de “Viaje redondo” .....	20
1.2. Los <i>Cuentos Morales</i> de Leopoldo Alas “Clarín” .....	23
1.2.1. Alrededor de Cuentos morales .....	26
Capítulo 2. ¿Quién fue Leopoldo Alas <i>Clarín</i> ? .....	48
2.1. Las mujeres de Clarín: madre-esposa-muerte .....	60
Capítulo 3. Psicoanálisis y literatura. Aportes a la psicocrítica .....	64
3.1. Las dos tópicos freudianas .....	65
3.2. Principio de constancia, placer-displacer, realidad y compulsión de repetición .....	68
3.3. Pulsión, deseo y fantasma.....	71
3.4. Acto fallido, sueño y creación imaginaria .....	73
Capítulo 4. Psicoanálisis y literatura .....	75
4.1 Crítica literaria que utiliza el psicoanálisis.....	77
4.1.1. Análisis psicoanalítico de una obra literaria: “El tema de la elección del cofrecillo” .	83
Capítulo 5. La psicocrítica.....	88
5.1. Metodología de la psicocrítica .....	90
5.2. ¿Qué son las metáforas recurrentes u obsesivas? .....	97
Capítulo 6. Las metáforas recurrentes encontradas en los <i>Cuentos Morales</i> .....	102
Capítulo 7. El mito personal de Clarín en <i>Cuentos Morales</i> .....	120
Capítulo 8. Quién es Leopoldo Alas “Clarín” a partir de las metáforas recurrentes encontradas en los <i>Cuentos morales</i> .....	126
Fuentes de información .....	133

## Introducción

En la tesis *Análisis Psicocrítico de los Cuentos Morales de Leopoldo Alas “Clarín”* se llevará a cabo la revisión de diez cuentos del libro *Cuentos Morales*, del escritor español Leopoldo Alas “Clarín”; la metodología a utilizar será la de la psicocrítica, método planteado por el francés Charles Mauron. La obra que se analizará fue publicada en 1896 por el escritor y reúne cuentos que aparecieron anteriormente en revistas, así como textos inéditos. Resulta útil establecer en qué consistirán tanto el método como el objeto de estudio.

La psicocrítica es un método de análisis literario expuesto por Mauron en diversos escritos a inicios de la década de 1960, principalmente en el libro *De las metáforas obsesivas al mito personal. Introducción a la psicocrítica (Baudelaire, Nerval, Mallarmé, Valéry, Corneille, Moliere)* de 1963. “Es un método empírico que permite descubrir y posteriormente analizar, en los textos literarios de un autor, las ideas obsesivas, llamadas también metáforas recurrentes, que probablemente no han sido escritas intencionalmente, por tanto, se afirma provienen del inconsciente del autor.” (11); Mauron dice que “se basa en un hecho muy sencillo: la superposición de textos de un autor que desdibuja las relaciones conscientes y descubre las inconscientes. Éstas, en efecto, más obsesivas y menos ricas (pues se sustraen a la realidad) se resisten forzosamente más al desdibujamiento” (11). Esta superposición de textos descrita por el psicólogo francés permite realizar en el análisis literario, un ejercicio similar al que realiza el psicoanálisis con las asociaciones libres de un paciente (11). Con dichas metáforas recurrentes se construirá el mito personal del autor, el cual se comparará con su biografía para así ratificar los hallazgos producto de la superposición de los cuentos.

En lo que respecta a la obra literaria en cuestión, se trata de un volumen de cuentos que consta de 28 narraciones que fueron escritas entre 1893 y 1895. Sin embargo, para efectos del presente ensayo, que es detectar las metáforas recurrentes de Clarín, solo se considerarán diez cuentos que son los siguientes: “Boroña”, “La Conversión de Chiripa”, “El número uno”, “Para vicios”, “El dúo de la tos”, “Un grabado”, “El torso”, “Don Urbano”, “El sustituto” y “La Reina Margarita”. Estos diez textos, escritos en diferentes momentos y sin el fin inicial de constituir un libro, cuentan con diferentes ambientes, así como diversidad de personajes; y, ante esta variedad, es interesante apreciar cómo aparecerán las metáforas, aunque no haya similitudes salvo la autoría de Clarín.

El presente trabajo estará integrado por ocho capítulos. El primero nos brindará información resultado de los análisis y estudios que se han efectuado de la obra cuentística de Leopoldo Alas, asimismo se incluirá lo que se ha dicho, en particular, del volumen de cuentos titulado *Cuentos Morales*. Cómo fueron integrados dichos cuentos, los motivos que generaron su manufactura, las críticas que han recibido desde su publicación hasta nuestros días, entre otros aspectos. En el caso de los diez seleccionados, se expondrá brevemente el argumento y la trama de éstos con el fin de que el lector tenga antecedentes que le permitan entender cómo se detectaron las metáforas recurrentes o ideas obsesivas.

El segundo capítulo abordará la biografía del autor. Este paso es fundamental, ya que una vez que se han establecido las metáforas es necesario hacer una comparación con la biografía del autor que nos permita ratificar que se trata de partes de su vida que trabajan en el inconsciente y que a través de la escritura y el proceso de creación encuentran una salida y pueden identificarse.

El tercero describirá cuál es el vínculo entre el psicoanálisis y la literatura, los antecedentes en términos de análisis literario que se efectuaron a través de instrumentos propios de la psicología y que dieron luz a Charles Mauron para diseñar el método de la psicocrítica. Se explicarán los conceptos psicoanalíticos que son indispensables para el ejercicio de la psicocrítica, tales como inconsciente, acto fallido, deseo, represión, fantasma, etc.

En el capítulo cuatro se describirán brevemente los métodos de otras escuelas y corrientes que utilizan elementos freudianos y jungianos, así como los trabajos que han realizado algunos de los miembros de éstas. Además, se presentará, como ejemplo de la aplicación del psicoanálisis a la literatura, una interpretación del texto de Freud llamado “El tema de la elección del cofrecillo”, capital para la comprensión del mito personal de Leopoldo Alas que se construirá.

El quinto capítulo expondrá detalladamente en qué consiste el método de la psicocrítica. Cuáles son los principios psicoanalíticos que la sustentan, los alcances que tiene derivado de dichos elementos científicos y cómo operará para encontrar el mito personal del autor. Finalmente se hará énfasis en el concepto de metáfora recurrente y cómo se construirá a partir de los conceptos, símbolos e imágenes y otros rasgos contenidos en las narraciones en cuestión.

El sexto capítulo es la parte central del trabajo. Aquí se realizará el análisis de los diez cuentos para detectar las metáforas que el autor, de manera inconsciente, construye a partir de la producción creativa. A través de este procedimiento se identificaron tres elementos, a partir de los cuales se construirá el mito personal, uno de los objetivos del ensayo.

El séptimo utilizará las metáforas para obtener elementos clave, mismos que servirán para emparentar con algunos de los mitos de la humanidad, pero se recurrirá solamente a uno para alcanzar la meta propuesta.

Finalmente, el octavo capítulo servirá de conclusión. En él compararemos lo estudiado y analizado con anterioridad acerca de la obra cuentística de Clarín para comprobar que se ha encontrado una nueva faz del autor y este hallazgo mostrará la pertinencia del método de la psicocrítica como herramienta adicional para la crítica literaria, que colabora a que una obra se perciba con mayor amplitud. Como sostuvo la investigadora Paciencia Ontañón (1990: 17), pionera en la aplicación de la psicocrítica en México, “el artista parte de su inconsciente, desarrolla todas las posibilidad internas y externas al máximo y las permite aflorar convertidas en expresión artística”, hecho que podrá constatarse en las siguientes líneas.

## Capítulo 1. Alrededor del cuento clariniano

Clarín tiene casi un centenar de cuentos distribuidos en seis libros: *Pipá* (1886), *Doña Berta*, *Cuervo*, *Superchería* (1892), *El señor y lo demás, son cuentos* (1893) *Cuentos morales* (1896), *El gallo de Sócrates* (1901) y *Doctor Sutilis* (1916).

Respecto a la cuentística, en términos teóricos, se han vertido diferentes apreciaciones, clasificaciones y revisiones. Por ejemplo, Joan Oleza (2002) afirma que Clarín no está centrado en una corriente en particular, pero que pueden reconocerse dos tendencias muy claras: el relato poético y el relato psicologista. En el primero señala *Pipá* como el parteaguas; respecto a la segunda considera el prólogo de *Cuentos morales* el arte poética que sirve de antesala al compendio de narraciones de este libro y cuya máxima expresión es “Cristales”.

Por otro lado, los cuentos también pueden revisarse bajo diferentes visiones: partiendo del dualismo intelectualismo-vitalismo, haciendo énfasis en la ternura, atendiéndolos de acuerdo con el tipo de personajes, por su religiosidad. Las diferentes aproximaciones no excluyen una a las otras, coinciden. Lo importante del presente ensayo radica en la presentación de nuevos elementos no atendidos previamente: la madre, la muerte y la enfermedad, los cofres, así como la obsesión por nombrar a los personajes.

Como parte de su labor periodística y como una práctica regular en las letras españolas, Clarín publica sus primeros cuentos bajo el formato de artículos de cuentos, condicionado por el número de caracteres que exigen las columnas periodísticas y que incluso determinan el costo de éstos. Por eso Botrel (2012: 20) expresa que “dentro de la producción periodística clariniana, el cuento es, pues, un artículo y algo más que un artículo, por más que no siempre, por sus características formales, se puedan establecer fronteras muy claras”; además no da oportunidad de soltar un poco de poesía ni de liberar el carácter.

De por sí el cuento carece del espacio de análisis de la novela y apenas permite depositar la esencia del autor. Baquero (1953, 2005) dice que “la carencia de digresiones, personajes secundarios, descripciones superfluas, etc. —carencia provocada por la índole misma del género—, hace que en el cuento quede solo el cordial latido del autor”; pero, por otro lado, hay narraciones que por su extensión podrían considerarse novelas cortas tal es el caso de “El Señor”, “El cura de Vericuetto”, “El hombre de los estrenos”, etc.

Finalmente cabe señalar que “el *universo* ficticio de Leopoldo Alas procederá siempre desde dentro hacia fuera. Su voz —la de un narrador testigo a veces, otras participantes, enjuiciador a veces, todavía otras, compasivo— es la de un autor *omnisciente* en el sentido más estricto de la palabra. Jamás oculta, jamás procura disfrazar de neutralidad su imponente yo.” (Richmond 2003)

### 1.1. ¿Qué es el cuento clariniano?

Para responder ¿qué es el cuento clariniano? Se recurre a lo expuesto por Richmond (1995) que afirma que en general la cuentística clariniana “se aleja de las técnicas narrativas del realismo”, por tanto, se necesita explorar la obra de Alas con otras perspectivas. En este caso, se revisarán los análisis realizados alrededor de cuatro rubros: La clasificación de personajes, el dualismo clariniano: intelectualismo-vitalismo, la ternura y, finalmente, la religiosidad. Aunque hay otros aspectos que permiten percibir más rasgos del conjunto de la obra, como la ironía que hace jugando con los puntos suspensivos, las comillas, las bastardillas y otros elementos tipográficos. También pueden analizarse bajo el tema de la sátira o del humorismo lírico.

En la obra clariniana, particularmente en la cuentística, aparece el dualismo clariniano: intelectualismo-vitalismo. Mientras unos se acercan a la sátira y a la crítica, otros atienden solo el sentimiento, transparentan personales vivencias del narrador, y se dirigen siempre al corazón; la palabra clave que representa a este segundo grupo es: la ternura. Por lo anterior, se puede afirmar que

la ternura es la antítesis del dualismo mencionado. Sin embargo, dado el número de autores que exploran la ternura en la obra del ovetense, se estudiará en un apartado individual.

### *1.1.1. Dualismo Clariniano: Intelectualismo-Vitalismo*

En esta dualidad lo intelectual se presenta como un rasgo del individuo que contó con los recursos indispensables para colocarse jerárquicamente arriba, quizá un cientificismo antivital; también se presenta como una pretensión de los personajes para colocarse por arriba de los demás, con algo que puede llamarse seudo intelectualismo. En ambos casos la intelectualidad se percibe como portadora de estatus. Clarín no se opone esa postura, ya que de alguna manera él mismo está sumergido en el lado de la intelectualidad por su mismo quehacer cotidiano, pero a pesar de lo anterior, su corazón, su inconsciente le dicta la tarea de combatir esta postura fría y metódica que sumerge los sentimientos y el espíritu de los humanos. Por eso recurre a la ternura en sus personajes, como una cualidad de vitalidad, y los presenta como seres humildes o víctimas de las circunstancias a las que no pueden oponerse más que con el sacrificio. Alas “Clarín combate incisiva y satíricamente el cerebralismo que aniquila lo más sencillo y vital” (Baquero, 1953).

Esta dualidad es también una cualidad que lo coloca en la puerta de la modernidad literaria española, es una lucha entre cabeza y corazón, pero también se percibe como una coexistencia que le da el equilibrio humano a las narraciones y que les confiere un toque de mayor realidad. A veces el tratamiento que se da al lado intelectual es a manera de sátira, mientras la otra parte se cobija con comprensión, buscando es punto donde nace “la frágil e infinitamente compleja intimidad humana” (Richmond, 2003).

Joan Oleza (2002) encuentra la dualidad, pero hace la división de la obra en dos grandes grupos: los cuentos satíricos y aquellos de humorismo lírico; aunque al final, considera que

puede incluirse un tercer grupo: el de los cuentos con intelectuales positivos, como sería el cuento “Para vicios”, el bibliotecario intelectual (positivo) contra la dama de la caridad que es una seudo intelectual que grita que ella “también ha leído libros”. Asimismo, señala que la dualidad se da entre “la exigencia de una lucidez crítica llevada hasta sus últimas consecuencias, y el rebotar irrefrenable de unos impulsos vitales e irracionalistas incapaces de satisfacerse en el puro ejercicio de la inteligencia abstracta.”

Aunque se ha afirmado que la dualidad coexiste pacíficamente, Baquero Goyanes señala que a veces el Clarín humano vence al satírico, tal es el caso de cuentos como: “El número uno”, “La imperfecta casada”, “Don Urbano”, “El señor Isla”, “El hombre de los estrenos”, “Bustamante”, “Zurita”, etc.

Este ir y venir del dualismo parece una obra musical que viaja de momentos intensos a etapas de reposo y abstracción; de momentos donde se da la crítica ácida al intelectualismo en contraparte a las figuras endeble, frágiles, dignas de compasión y auxilio. El intelectualismo es utilizado para corroer y destruir lo intelectual mal entendido y que a la vez le da sentido y cabida al lirismo que le devuelve la vitalidad a esa realidad narrada. En esta dualidad siempre hay esperanza: lo intelectual mal empleado tiene su compensación con los seres desvalidos que aspiran a una dádiva que les permita sobrevivir a esa realidad; por el otro lado, la pobreza y desamparo de una parte de la sociedad española tiene una esperanza en el intelectualismo cuando éste es bien dirigido, como es el caso de los intelectuales positivos. Así vemos que ambos lados de la dualidad aspiran a la existencia del otro para, con ello, tener esperanza. En el ámbito del intelectualismo están cuentos como “Don Urbano” y “El número uno” que a la vez que son los intelectuales anti vitales, también son los seres desamparados e incomprensidos, aislados y carentes de amor y reconocimiento; en el lado vital, están “La conversión de Chiripa” y “El torso”.

El intelectualismo sirve para mostrar el lado grotesco de una parte de la sociedad, muchas veces ignorante, otras sin recursos, y así se convierte en un valor positivo. Por el otro lado “uno de los síntomas del vitalismo es el anhelo de retorno a la niñez, o la humanización de los animales, esto es, la búsqueda de un paraíso primitivo, elemental, de pureza incontaminada, incapaz ya de encontrarse ni en la civilización ni en el campo”; (Oleza, 2002) ejemplos son los niños en *Pipá*, Chiripa sobrevivirá para aparecer en *Cuentos morales*, los animales de “El Quin” o “La trampa”,

Para enfatizar el sentido del dualismo intelectualismo-vitalismo está como ejemplo “Para vicios”: Pantaleón Bonilla “presenta al *sabio* bondadoso cuya espontánea caridad se contrapone a la de una severa beata” (Richmond, 1995) y es un personaje que oscila entre el intelectual, porque es bibliotecario, y el niño que es sancionado por la mujer que le censura su generosidad, ya que regala monedas a los pobres que lo buscan día tras día. En este relato se aprecia claramente la presencia de los dos polos, además, en el caso de Pantaleón, cómo un mismo personaje ocupa los dos lugares y pasa de uno a otro con el objetivo de demostrar que la vitalidad puede ser la solución. El llamado “dualismo clariniano” es un grito de esperanza en la narrativa de Leopoldo Alas, que requiere de la coexistencia para justificarse y mantener viva esa anhelada esperanza.

### 1.1.2. *Cuentos religiosos*

Bajo la etiqueta de “cuentos religiosos” se engloba la producción que aborda el término de religiosidad tanto en su búsqueda como en sus manifestaciones, que incluyen el hecho de que uno de los personajes sea un miembro de la iglesia católica. Entre estos se tiene “La conversión de Chiripa” donde el personaje es acogido en el seno de la iglesia porque practican la “alternancia” como lo denomina el mismo Chiripa; “El frío del papa” en alusión al Papa León XIII, “Un grabado”, donde se parte de una obra plástica para exponer las inclinaciones religiosas de un profesor, “Viaje redondo” que expresa el arduo recorrido de un joven para alcanzar la paz interior al final de su vida, y así hay

otros como “Cambio de luz”, “El cura de Vericuetto”, etc. Baquero Goyanes (2005) escribe: “Recuérdese su misma *Regenta* y tantas novelas de su época: *Doña Luz*, de Valera; *La Fe*, de Palacio Valdés; *Ángel Guerra*, de Galdós; *Los pazos de Ulloa*, de la Pardo Bazán, etc.” Es, entonces, la religiosidad un tema propio de la España de finales del siglo XIX, aunque cabe mencionar que para Clarín esta religiosidad correspondía más a su “duda religiosa”, a su dilema interno entre la idea de Dios y la administración católica, que a la herencia de varias generaciones de españoles. El mismo Baquero señala que “la preocupación religiosa de «Clarín» va ligada muchas veces a la pugna razón-sentimiento.”

Oleza (2002) hace hincapié en el tratamiento que se da a los personajes de la burocracia católica, y considera que “la religión y los religiosos, aun siendo valores positivos, no trascienden lo meramente humano”; son seres humanos que no poseen ni virtudes ni habilidades diferentes a las de cualquier otra persona. Incluso llega a afirmar que aquellos que no pertenecen a la Iglesia, tienen “un inalienable anhelo de trascenderse a sí mismo, de buscar a Dios”, de acogerse a la protección de su idea. El doctor Glauben de “Un Grabado” es un ejemplo de esto, también Chiripa, ambos encuentran en Dios “un regazo, en un nido del cariño”, encuentran en la religión el lugar “para arraigarse y quedar unido a su niñez, a la larga cadena de padres e hijos, a la iglesia que puede acogerlo como un maternal útero gigantesco.” Esta reflexión permite ver una de las obsesiones de Clarín, la permanencia de la madre que encuentra, entre otros espacios, en la Iglesia, y más precisamente, en la “idea de Dios” que tantos años le costó construir y reconocer.

Finalmente, es importante considerar cómo a partir de 1892, con la publicación de “Cambio de Luz”, aparece el Clarín que ha superado sus tribulaciones interiores, y que descubre en ese interior, “inconsciente”, la verdad deseada, anhelada. Mirar al interior es la

salvación; no hay mayor luz que la luz interior, luz emanada de nuestros más profundos deseos del inconsciente.

### *1.1.3. Ternura*

La “ternura”, un sentimiento protector, ese sentimiento que nunca abandonó a Clarín siempre que se trataba de su madre, su esposa, sus tres hijos, y que se refleja, se retrata en el tratamiento brindado a los personajes, llamados anteriormente, vitales. Botrel (2012: 25) comenta, respecto a los cuentos de Leopoldo Alas, que “si la noción de ‘tonalidad’ se atiende, lo mismo pueden ser satíricos o de punzante ironía, que líricos o de índole lírica y afectiva, con ternura.” Por sus dimensiones, el cuento limita las descripciones y la profundidad de análisis y resulta “el género literario idóneo para ciertos temperamentos poseedores de una ternura que les avergüenza exhibir, transparentar excesivamente.” (Baquero, 1953)

Dice Montes Huidobro (González, 1965: 511) que

Clarín tiene el alto mérito de haber rescatado la ternura del sentimentalismo prerrealista, que había sido aplastada por la fuerza y frialdad del naturalismo, y para salvarla, con un sentido moderno del arte y de la vida, la despojó de toda hojarasca postromántica, de tono melodramático, y le dio una palpitación de auténtica realidad espiritual humana: de dolor, de sufrimiento, de vivencia. Nadie en la literatura española ha llegado como Clarín... a las zonas más delicadas de la ternura..., de amor por sus semejantes más pobres e infortunados.

Al cuentista se le atribuye la pericia de darle un giro al concepto de ternura. No solo ve en el personaje a un ser desvalido, sino también a un ser vivo capaz de mostrar sentimientos y un alma capaz de amar. Tal vez sea la ternura el concepto más recurrente en la obra clariniana, incluyendo sus novelas, y quizá sea el ingrediente que le da mayor fuerza a la obra y hace de aquellos textos que la contienen los mejores de toda la obra. Al respecto, Baquero Goyanes (1953) cita al premio nobel, Vicente Aleixandre, que al comentar “¡Adiós Cordera!” expresó:

me “parece obra maestra en la literatura de ficción de [la que considero] insólito sentimiento en nuestras letras: la ternura”. En esta línea se encuentran: “La trampa”, “El dúo de la tos”, “Boroña”, “El Quin”, “El torso”, “La conversión de Chiripa”, “Cambio de luz”, “Un grabado”, “La Reina Margarita”, “La trampa”, “El Quin”,

La ternura, recordando el dualismo anterior, corresponde al lado vital, al de la sensibilidad, al de la fe. Y en algunas ocasiones, dicho sentimiento se mezcla con el humor, como en el cuento “*Flirtation* legítima”, donde se mezclan los dos ingredientes. Respecto al mismo relato Botrel (2012: 26), considera que textos de esta índole “se caracterizan por una sutil aleación de humor y ternura, de compasión y caricatura.” Lo importante y trascendental es “el modo que tiene Clarín de tratarlos; el amor dispensador con que nos los presenta y adereza... el autor tiene una especialísima ternura, que es precisamente lo que da sabor a estas relaciones picarescas” (García, 1952). Los personajes tiernos no son presentados con patetismos ni como víctimas, simplemente en toda su humanidad y sencillez, con gracia, con resignación “para aceptar su desgracia” (García, 1952).

También se presenta una consecuencia interesante, en aquellos cuentos donde algún personaje combate la ternura, la caridad, la compasión, como en “Para vicios”, se “produce la estupidez, la desdicha, el congelamiento vital” (Baquero, 1953). Donde el hilo narrativo es el amor, la presencia de lo opuesto descompone el cuadro y resalta su figura caricaturesca.

Respecto a las características de los personajes, no siempre son seres humildes, pobres y marginados, sino individuos que se quedaron en la línea, fuera de la vida brillante, de la vida de éxito, como “La Reina Margarita”, pero este exilio radica más en las cualidades del alma de estos personajes, que en las fuerzas del exterior que expulsa de su seno a aquellos

que no reúnen sus condiciones. Con el cuento antes mencionado, donde Marcela y Feliciano forman un “dúo de la caridad”, “se da la ruptura final con su elevadísima dosis de ternura [...] llena de afecto [...] con este “dúo de la caridad” tal vez quiera dar Clarín a los *Cuentos morales* un final más optimista que el que se reservara al otro dúo – el de la tos- y significar que *é finita* la comedia” (Botrel, 2012: 55).

El autor “está en pie de guerra contra un mundo materialista, hipócrita y duro... y hacer surgir de entre las ruinas provocadas [por el mismo hombre de su tiempo], una nueva sociedad en la que la proejimidad, el amor, sean algo más que palabras”. (Baquero, 2005) Clarín, a través de la ternura, busca dar un equilibrio a lo cerebral que le domina en su quehacer cotidiano. En el universo de personajes, humildes, anónimos, bultos sumergidos en la obscuridad, niños en orfandad, animales, seres a la deriva ante las circunstancias sociales de una España en el umbral de la modernidad, son los niños y los animales quienes “alcanzan el máximo grado de simbolismo” (Botrel, 2012: 62).

#### 1.1.4. Clasificación de personajes

Entre los diversos estudios acerca de los cuentos clarinianos, algunos críticos analizan los rasgos de los personajes como una vertiente para clasificar la narrativa corta del escritor español. Los tipos reconocidos, principalmente, son: picarescos, enamorados, intelectuales, estereotipados, completos, gentes humildes, niños-golfillos, héroes, víctimas, etc.

García Pavón (1952) acomoda en tres grupos los personajes: estereotipados, completos y gentes humildes. En el primer grupo están aquellos personajes que presentan un “vicio, defecto o manía” y que este comportamiento lleva a la sátira y al humor; por ejemplo,

“Para vicios”. En este cuento los dos personajes poseen un vicio o manía, el título lo declara abiertamente; Pantaleón Bonilla, alma caritativa que regala “perras” a los mendigos que lo abordan día tras días, concluye al final del cuento que su vicio es regalar dinero y que si lo usan para más vicios está bien, asimismo, su contraparte en el relato, Doña Indalecia, obsesionada con la caridad organizada, bien dosificada y orientada, le reprocha que dilapide dinero que se emplearán en vicios. El cuento es la muestra clara de personajes estereotipados; Doña Indalecia es el estereotipo de mujer caritativa simpatizante del catolicismo finisecular.

En el segundo tipo, de configuración psicológica normal, encontramos a Ana Ozores y a Don Fermín de Pas. Este grupo es el más pequeño.

El tercero, cercano al espiritualismo de influencia rusa, contiene un grupo de personajes inmerso en el tipo “gente humilde”, que se dividiría en tres tipos: picarescos, enamorados e intelectuales. Estos personajes humildes son “gentes oscuras, pobres de dinero o de espíritu de lucha que a la sombra de las grandes luminarias de la sociedad viven una existencia apagada, pero intensa en su minucia; viven una epopeya de parvedades” (García, 1952).

En el tipo picaresco, está el pobre, que no solo está fuera de la sociedad “normal” por falta de recursos, sino también por sus actividades, que en todo momento rompen con las normas morales de la sociedad conservadora. Se trata de golfillos de poca monta, mantenidos, sin aspiraciones, con una postura cínica y de conformismo que no los estanca socialmente. Principalmente se trata de jóvenes o niños presentados en el total desamparo, bajo el frío de la noche, como en *Pipá*, o bajo la lluvia en el parque, como “La conversión de Chiripa”;

también entra “El Rana”. Todos ellos son retratados con sencillez y emotividad, sin abusar de la retórica, pues la expresión corresponde al personaje construido. (Baquero, 2005)

Dentro del tipo de enamorados encontramos a la Reina Margarita porque se trata de “gente humilde, desarraigada del trato social por algo. ¿Por qué en este caso? Por pobreza de espíritu. La Reina Margarita tiene una profesión equivocada.” (García, 1952)

Finalmente, el tipo intelectual es un tipo sencillo y puede tratarse de un “filósofo, erudito, poeta, que, emborrachado por su vocación y con frecuencia no asistido del genio, resulta el pobre de espíritu y desvalido” puede ser el caso de Doña Indalecia o Don Urbano, que a veces intenta adoctrinar o reprochar a alguien que considera menor, tonto, débil, que además trata de tener pares, de sentirse identificados con un gremio o un grupo intelectual como la academia, “que buscan en los libros aquel refugio que para su alma buscan todos los débiles” (García, 1952).

La crítica clariniana ha identificado diversos tópicos o rasgos en la obra cuentística, tocará a la psicocrítica descubrir nuevos rasgos que complementen lo que hasta ahora se ha dicho y se ha expresado reiteradamente, tal es el caso de la dualidad intelectualismo-vitalismo, la religiosidad, la ternura y los tipos de personajes. La psicocrítica nos desvelará que estos personajes, cualquiera sea tu tipo, encarnará a Clarín y nos remitirá a una variante de las metáforas recurrentes del ovetense; podrá enseñarnos, quizá, que la ternura es una forma de buscar refugio para el dolor y temor ante la muerte y la enfermedad; tal vez descubra que la dualidad era la lucha de su inconsciente por revelarse de esa forma y encontrar la satisfacción del deseo; finalmente, tal vez la psicocrítica nos demuestre que la

religiosidad era un intento por regresar al útero materno, la búsqueda de la madre-la esposa-la muerte.

#### 1.1.5. *Acerca de “Viaje redondo”*

Con el fin de aportar más elementos que describan la cuentística de Alas, se revisará lo expuesto en torno a un cuento, “Viaje redondo”, incluido en el volumen razón del presente análisis. Escrito en diciembre de 1895, dice Bonet (2005) es un “relato donde se amalgaman todas las apetencias estéticas y metafísicas del autor.” Hay un gran parentesco con el simbolismo francés, en particular en palabras de Jean Paul, el cuento oscilará entre un Baudelaire y un Fray Luis de León, por su atmósfera y el suave recorrer de las palabras, por el paseo a través de la naturaleza y la evocación del pasado. Una clave que encuentra su significado al final, cuando el personaje arriba a la cima de la montaña y encuentra la paz en su espíritu y el significado del recorrido de su vida.

Camino a la montaña, al templo de sus mocedades, el texto está pletórico de riqueza visual. Pero es aquí donde se identifica el flujo de imágenes visuales con el movimiento musical; algo similar ocurre con la red de asociaciones tras la identificación de las metáforas recurrentes, motivo por el cual se hace este pequeño apartado. De acuerdo a Bonet (2005)

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”.

Se percibe cómo las frases, identificadas por Bonet como agrupaciones verbales, coinciden con el concepto de redes de asociaciones vinculadas con las metáforas recurrentes o ideas obsesivas. Aquí, gracias a las frases entrecomilladas, se percibe la musicalidad, ya que remiten a un campo semántico, como si una misma melodía se interpretara con diferentes instrumentos, efecto similar al que producen las metáforas recurrentes; sin embargo, no bastaría con este efecto para construir el mito personal del autor, aunque sí ilustra la afinidad de Clarín con la música. Cabe resaltar las significaciones simbólicas de la naturaleza, la forma de atraparlos y traducirlos en palabras y sensaciones; también es importante resaltar el trabajo vanguardista que antecede al modernismo, presente en las letras latinoamericanas. Un cuarto de siglo después Marcel Proust plasmaría esa lectura de los signos de la naturaleza en su monumental obra: *En busca del tiempo perdido*.

Reconoce Bonet (2005) seis puntos que figuran la poética simbolista clariniana: Dualidad profundo-aparencial, como el mito platónico de la caverna; sonoridad que recupera el “vivir recóndito del universo”, la naturaleza y el cosmos tienen su propio lenguaje; en tercero, la animación que le da a esas exhalaciones del cosmos; en cuarto lugar la circularidad del sonido musical; cinco, la forma en que desvela el enigma del universo, la “verdad sin nombre, escondida por entre las penumbras refrescantes del jardín botánico del cosmos”; y por último la contradicción simbolista, “máxima bipolaridad entre vivencia e idea, conocimiento sensible y raciocinio.”

La comparación entre Clarín y Proust permite afirmar que: el español es pionero en el tratamiento de los signos de la naturaleza y que el francés es imponente a la hora de recuperar el “tiempo ausente”. Para el segundo representó un “sacrificio de su yo más “externo” o

humano en favor de una obra artística cuya plasmación será, por otro lado, incierta. Para el primero, no significa ningún dolor, “muy al contrario, con el fin de evitar esa devastación pretende –de acuerdo a sus maestros krausistas- armonizar vida y literatura.” (Bonet, 2005)

Finalmente, cabe señalar que Clarín narra un mundo que va más allá de lo tangible, expone un universo detrás del mundo que vemos, saca la fuerza interna de las cosas, esas vivencias que descubrió e incorporó a su ser cuando recorrió los campos de Guimarán en su infancia, así como recorrió por vez primera las playas asturianas de Candás. Ese inconsciente refugiado en la profundidad de la psique alcanzó una puerta en el ejercicio de la creación. “Viaje redondo” permite reconocer las eternas dualidades de la obra, ante la ceguera del hombre aparecen los ojos del alma que revelan una nueva idea del cosmos y la naturaleza, se obtiene un nuevo saber escondido en el vibrar del universo. Ante este juego de dualidades dice Behiels (2002): “La oposición “visión” vs “ceguera” como la de “luz” vs “oscuridad” y “saber” vs “ignorancia” es tan antigua como la literatura y el pensamiento occidental: basta recordar la cueva de Platón y el Antiguo Testamento, en el que la luz es utilizada como metáfora del saber útil y saludable, de la alegría y de la vida.”

## 1.2. Los *Cuentos Morales* de Leopoldo Alas “Clarín”

Leopoldo Alas, Clarín, en la última década de su vida, de 1892 a 1901, se dedica, en términos de creación literaria prácticamente a la escritura de textos cortos, “casi exclusivamente al *cuento*, género que le permite desplegar una gran variedad de técnicas e intereses” (Richmond, 1995); en esos años publica alrededor de setenta y cinco cuentos. Éste también es un periodo donde la salud de Clarín empeoró y su carácter de enfermo fue cotidiano, y tal vez ese estado lo inclinó a dedicarse a obras breves, como si fueran producto de uno de sus escasos momentos de aliento. Alrededor de setenta y cinco cuentos fueron escritos en estos años.

*Cuentos morales*, de 1896, es producto de este periodo. Se trata de una obra que consta de un prólogo y veintiocho narraciones breves que aparecieron, inicialmente, desperdigadas en publicaciones periódicas, entre 1893 y 1895. De los veintiocho cuentos coleccionados, veinticinco se “publicaron previamente (entre el 24 de julio de 1893 y diciembre de 1895) en *Los Lunes de El Imparcial* (diez) en *Madrid Cómico* (seis con diecinueve entregas), *El Liberal* (seis) y *La Ilustración Española y Americana* (tres), en un periodo de intensa producción de cuentos (de los ciento noventa artículos publicados durante ese periodo, cuarenta y nueve son artículos de cuentos)” (Botrel, 2012: 14). Solamente hay tres cuentos de los cuales no se tiene dato de alguna publicación previa; se trata de “El señor Isla”, “*Flirtation* legítima” y “González Bribón”; quizá se trate de textos inéditos hasta ese momento, como sostiene Francisco Caudet (2010: 40). El prólogo fue lo último que escribió y su redacción data de noviembre de 1895, año de publicación del libro; apareció en *Los Lunes de El Imparcial*, de Madrid, el 13 de enero de 1896.

El libro, por otra parte, es la cuarta colección de cuentos de Clarín; ya habían aparecido éstos: *Pipá*, en 1886; *Doña Berta. Cuervo. Superchería*, en 1892; y *El señor y lo demás, son cuentos*, en 1893. Se trata, también, del conjunto de relatos más largo escrito por el autor asturiano. *Pipá* es una sola pieza; *Doña Berta...* contiene tres cuentos; y *El señor y lo demás, son cuentos*, “es solo un poco más largo que *Doña Berta*, pero reúne un total de trece relatos. En cambio, *Cuentos morales*, según se indicó con anterioridad, contiene veintiocho textos narrativos. Posteriormente se publicaron *El gallo de Sócrates* (1901) y *Doctor Sutilis* (1916) recopilación póstuma no preparada por el autor.

*Cuentos morales* es “literatura fragmentada, fruto de la escritura periodística y discontinua de Clarín” (Botrel, 2012:13); literatura, la mayoría de las veces, producto de la necesidad de ganarse el sustento o atender una solicitud de la prensa que incluía aspectos tan poco literarios como el número de caracteres del documento. “No hay, por tanto, que adscribir el libro a ninguna corriente estética que, en este libro y en Clarín, sea excluyente e incompatible”, ha escrito Caudet en atención al contexto de producción de los cuentos (2010: 39). Por lo demás, son precisamente los rasgos mencionados (pluralidad y diversidad de motivaciones, variedad de técnicas), lo que hace atractivo el volumen para analizarlo a través del método de la psicocrítica.

En palabras de Jean-François Botrel, este compendio de 1896 es “un mosaico panorámico que procura caracterizar la peculiar producción del cuento periodístico, el arte del cuento según Clarín y la crítica y la estética resultante de la praxis de un autor-narrador en sus relaciones con el lector” (2012:13). Es, también, un valioso documento con una “profunda unidad moral de pensamiento” (Botrel, 2012: 14).

Leopoldo Alas realizó la selección de los cuentos y decidió el orden en el cual se integrarían. Una lectura general del libro revela que en ningún momento dicho criterio se centró en el orden cronológico, ni en el temático, ni en uno relacionado con la ambientación. Sin embargo, hay un rasgo peculiar que es la selección del primero y el último de los relatos, se trata de “El cura de Vericuetto” y “La reina Margarita”, que no son ni los más representativos ni los mejores, de acuerdo a la crítica clariniana, pero que, en palabras de Richmond (1995), establecen “un tono que envuelve a las demás” piezas del libro. “El cura de Vericuetto” es el texto más largo del libro, y está integrado por dos partes de seis y cinco apartados respectivamente. A su vez, “La reina Margarita” tiene un final lleno de optimismo, una historia complementaria, una elipsis temporal, que nos da el sabor de “y vivieron por siempre felices”.

Finalmente, cabe mencionar que prácticamente no existe documentación epistolar que arroje información acerca de la manufactura de los cuentos; solamente hay correspondencia entre Clarín y Sinesio Delgado, director de *Madrid Cómico*, se trata de misivas que atañen más a aspectos técnicos y económicos, que a creativos y de inspiración. Por lo tanto, solo contamos con los veintiocho cuentos y su respectivo prólogo, para descubrir y entender la magnitud de la obra que, desde el punto de vista de Jean-François Botrel, marcó un hito en la historia del cuento y presenta una profunda renovación del arte de este género en España y el resto de Europa (Botrel, 2012: 14).

### 1.2.1. Alrededor de *Cuentos morales*

*Cuentos morales* es un tomo que incluye un prólogo y veintiocho narraciones breves, publicadas en la prensa previamente, a excepción de tres de ellas, de temática personal “(sobre el escritor, el crítico, etc.): “El señor Isla”, “*Flirtation* legítima” y “González Bribón”, para los que no se conoce, por ahora, publicación previa en la prensa” (Botrel, 2012: 53). Es importante señalar un rasgo que motivó la creación de algunos de los textos: las fechas de la liturgia católica fueron detonantes de la escritura, tal es el caso de “El frío del Papa”, “Un grabado” o “Viaje redondo”. “La conversión de Chiripa”, “La nochemala del diablo” y “Viaje redondo (cuento fantástico)” se publicaron en época de Navidad; “El frío del Papa” se publicó un día de Reyes” (Caudet, 2010: 45-46). El dato no es menor, porque apunta hacia una de las coordenadas del trabajo literario de Alas: cierto tradicionalismo religioso.

Los cuentos que se revisarán en estas líneas para efectos de construir el mito personal de Clarín son: “Boroña”, “La conversión de Chiripa”, “El número uno”, “Para vicios”, “El dúo de la tos”, “Un grabado”, “El torso”, “Don Urbano”, “El sustituto” y “La Reina Margarita”. La elección de estos relatos no obedece a ningún criterio, salvo el azar, ya que lo único que interesa demostrar es que, independientemente del momento de la escritura o de las motivaciones que los provocaron, aparecerán elementos que conformarán las metáforas recurrentes del autor, las cuales son producto del flujo del inconsciente de éste y estarán constituidas por las redes de asociaciones de ideas como se explicará en el capítulo 4.

Botrel (2012: 25) señala que, en cuanto a la temática, los cuentos pueden clasificarse en tres grupos: “el escritor, las relaciones interpersonales, la religiosidad, la muerte”; aquí cabe mencionar que las temáticas podrían o no coincidir con los conceptos a los que remitirán

las metáforas recurrentes. Asimismo, Botrel (16) considera que varios de los cuentos “tienen por pretexto parcial, directo o indirecto, una información tomada de la prensa o de la actualidad”, esto por la afición clariniana de tomar de la realidad las historias y verterlas con su estilo pletórico de humanismo y ternura.

Carolyn Richmond (1995: 50), por otro lado, considera que estos cuentos, al igual que el resto de la producción clariniana, “resultan muy personales y constituyen un espejo multifacético de su alma”. Esta afirmación permite ver que para muchos de los estudiosos de Clarín se vislumbra una parte autobiográfica en todos sus trabajos, y para el actual caso, es de utilidad estar frente a un documento lleno de intimidades involuntarias del autor, con evocaciones a su tierra natal y a su infancia y adolescencia de varón con mente brillante, pero con un cuerpo endeble y propenso a la enfermedad. En el mismo documento, Richmond agrega que en los *Cuentos morales* hay una “razón, sumamente personal y sin pretensiones didácticas, [que] constituye un resumen de sus intenciones artísticas”, de forma similar este libro es un resumen de su producción creativa que será útil para construir el mito personal de Leopoldo Alas Clarín.

Asimismo, Richmond (2003) establece que estos cuentos tienen una diversidad de tonos y calidades, por lo cual los sitúa “desde la ilustración ficticia de ideas sociales hasta fantasías espirituales”, en cuyos cuerpos “late una honda, a veces hasta estremecedora, sinceridad, tal como ocurre, por ejemplo, en el triste y lírico cuento *El dúo de la tos*; la indagación en el acto creador ejemplificada en *Vario*; o la espeluznante recreación de la envidia en *Cristales*”. También hace un importante señalamiento respecto a “La Reina

Margarita”, al considerar el texto “una a la vez irónica y conmovedora despedida clariniana al traspasado romanticismo”.

Luis Fernando Saavedra (1984: 335) considera que “en *Cuentos morales* se descubre un Clarín creyente, humillado, sin dignidad religiosa, sin lucha interior, sin ponerse en el límite de una sociedad desesperada que antes nos había infundido respeto y admiración”. Encuentra un cuentista que recorre sus posturas religiosas acentuando más el aspecto de la religiosidad que el de la religión como una institución, también manifiesta una “posición heterodoxa que le ha llevado a criticar, de una forma vitriólica, a las clases dirigentes y a comprender las quejas de los débiles” (91), posición que corresponde con el dualismo intelectualismo-vitalismo planteado con anterioridad.

A su vez, Jean Francois Botrel (2012: 15) considera que el autor recurre a técnicas de la novela para estructurar sus cuentos, y a su vez, su pragmática del cuento apunta más bien hacia una “heterogeneidad de formas, temática y denominaciones” (24). En algunos casos recurre al costumbrismo “trascendido (“Don Urbano”, “El número uno”, o “González Bribón”), [o escribe] cuasi fábulas con moraleja en el cierre (“León Benavides”, “El león de los simulacros”), o construye como “una pieza musical” (Viaje redondo”) o hasta “un pastiche narrativizado del vodevil: “La tara”” (26). Finalmente, se refiere a este volumen de cuentos como una obra que gracias a “su carácter íntimamente humano y moral” se consigue una “profunda unidad” (27), a pesar de la diversidad temática y de lugares y tiempos, a través de la lectura de todos ellos se respira un aire de paz, intimidad y esperanza.

Por otro lado, Botrel (29) advierte siete aspectos en los cuales hay que fijar la atención por su relevancia para la apreciación de los *Cuentos morales*: “el título, el incipit, la acción

(el supuesto esquema “complicación-nudo-desenlace), los personajes, los espacios, el tiempo, y el final o cierre”. El título le parece un comentario anticipado del cuento, que, en algunos casos, se reitera en el cierre del mismo. En el íncipit el narrador empieza el cuento en primera o tercera persona, “este narrador no tiene protagonismo aparente u oficial” (37), y la voz del narrador es a “veces la de un narrador testigo y otras la de un narrador que lo mismo puede enjuiciar que mostrarse compasivo” (38).

Respecto a la acción, prácticamente ninguno de los cuentos la contiene, y derivado de la falta de intriga se “desplaza el centro de gravedad hacia la significación” (Eberenz, 1989: 260-261) “y la temática estructurante se sitúa a menudo en un plano de comunicación alegórico o marcadamente simbólico” (31). El hecho de que la temática se dirija hacia la significación y lo simbólico, por cierto, permite que la búsqueda de redes de asociaciones sea un hecho y se descubran las ideas obsesivas y de ahí se elabore el mito personal.

En relación con los personajes, ha de observarse que todos tienen nombre, y a aquellos que aparentemente no lo poseen se les confiere uno a partir del espacio donde se encuentran, como es el caso del “Dúo de la tos”, donde reciben por nombre el número de cuarto que ocupan; Botrel opina: “en general los nombres de los personajes orientan el sentido del relato si no lo condicionan desde el principio” (32); John W. Kronik (1961), a su vez, dedica su “Censo de personajes en los cuentos de Clarín”, para dar cuenta de este recurso estilístico.

En torno al espacio donde transcurren las historias, aunque que se señalen bosques, parques, cuartos de hotel o fincas enormes, o “lugares y ambientes del campo asturiano, la ciudad y el balneario provinciano o el Madrid de la clase media y el lumpen” (Caudet, 2010: 50), “el verdadero espacio del cuento está más bien en otra parte, en el paisaje interior”

(Botrel, 2012: 34). Así, los espacios exteriores representan lo simbólico y el interior hace fluir la metáfora, le da forma y la llena de musicalidad con sus ritmos oscilantes; en tales condiciones, el espacio exterior recoge el mundo donde se mueven los personajes, y el interior narrará los deseos reprimidos del autor. El tiempo, a su vez, varía de episodios muy cortos a síntesis de toda una vida, como es el caso de “El número uno”, donde incluso aparece después de la muerte en sus gestiones para entrar al paraíso. Hay casos donde se evocan tiempos pasados, “El cura de Vericuetto” o “Boroña”.

Finalmente, durante su análisis, Botrel (2012: 42) enfatiza que “las constantes resonancias autobiográficas hacen que la exteriorización estética remita a la interioridad del escritor, quien surge como personaje para sí mismo, obsesionado en alguna medida por la dualidad entre la literatura y la vida”. Este aspecto de la cuentística, tal como se indicó líneas atrás, permitirá acentuar la dimensión autorreferencial del discurso, en la búsqueda de las metáforas recurrentes.

Precisamente en atención a lo anterior, a continuación, se expondrá un breve panorama del Prólogo y de los diez textos que serán de utilidad para construir las metáforas recurrentes, porque en “los *Cuentos morales* hay más cosas del corazón que de la cabeza y que el lenguaje utilizado es más bien de la afectividad” (61), y ese fluir afectivo mano de lo profundo de la psique, algunas de esas fuentes radican en el inconsciente, cosa indispensable para el análisis psicocrítico. Veamos.

Como se ha indicado con antelación, el método de la psicocrítica se aplicará a diez cuentos, sin embargo, es importante señalar la importancia del Prólogo que antecede a los relatos de *Cuentos morales*. Por principio de cuentas habrá que destacar que éste es el único

libro de Clarín que cuenta con uno escrito por el autor. En este caso se trata de un arte poética donde vierte el cuentista su idea espiritual, se presenta como un escritor sensible que busca resolver sus dudas religiosas y encuentra en estas narraciones la oportunidad de volcar sus sentimientos. En dicho texto, Leopoldo Alas dice acerca de los veintiocho cuentos: “no sigo inspiración ajena, ni tendencias de escuela, ni pruritos de la moda, ni nada que se le parezca”, más adelante agrega lo que en este libro imprime: “Mi leyenda, mis ensueños de la Idea Divina... y mi leyenda de Dios queda, se engrandece, se fortifica, se depura; y espero que me acompañe hasta la hora solemne, pero no terrible, de la muerte” (Alas, 2000: 13-14).

Carolyn Richmond (1995: 50), refiriéndose a este breve texto de apenas dos páginas, señala: “Hay que subrayar todavía otro rasgo de modernidad que se percibe en el prólogo de Clarín: la estrecha vinculación que establece el autor con sus escritos”. Añade que aquel texto “nos ofrece un breve autorretrato espiritual de Leopoldo Alas a los cuarenta y tres años de edad... para tratar de ver lo que la caracteriza [a su obra] en su conjunto y cuál ha sido su propio desarrollo como escritor” (49-50). Richmond concluye: El Prólogo constituye “un documento fundamental para la comprensión de la obra clariniana” (49).

Joan Oleza considera que el Prólogo es un claro ejemplo, al lado de algunas otras obras, de “creyentes que se debaten entre la fe voluntarista y la duda trascendental, sean o no sacerdotes”, incluyendo a cuentos como “Cambio de luz” (1893), “Un grabado” (1894) o “Viaje redondo” (1895), los dos últimos del volumen *Cuentos morales* (Oleza, 2003). En otro artículo, el mismo Joan Oleza (2002) señala que para Clarín “la idea de Dios es la idea del Bien, la aspiración a uno implica la aspiración al otro... Pero esa misma insistencia en su

modo de entender a Dios, que necesita explicación, es ya muy clara prueba de su religión no era ni mucho menos la de todos, la que no necesita ser explicada porque todos la conocen”.

Finalmente, Jean François Botrel hace importantes observaciones relativas al hecho de que los cuentos en cuestión contienen elementos biográficos, que se trata de “proyecciones de muchas inquietudes que acompañaron a Clarín a lo largo de su vida, solo perceptibles “en sus palabras”, con sensaciones vívidas (olores del templo aldeano, castaños de Indias), vivencias de Asturias, muchas obsesiones como la del pecado en *La imperfecta casada* (“¡cuánto pecado y sin ningún placer!”), “la melancolía del otoño” como en *Boroña* o *La reina Margarita*, unos recuerdos y elementos biográficos semiocultos” (Botrel, 2012: 59). Con esta última cita se acentúa la propuesta de que, en muchos momentos, la cuentística clariniana es autobiográfica, hecho que fortalece la importancia de echar mano de un recurso que explore el inconsciente y se coteje con la biografía de Clarín, para así incrementar los elementos autobiográficos y aportar nuevos datos desde la psicocrítica, para enriquecer nuestra apreciación de la obra del autor asturiano.

Acerca de los diez cuentos que servirán para realizar la superposición entre texto y biografía en busca de las metáforas recurrentes y, luego, para construir el mito personal de Clarín, se comentarán brevemente algunos aspectos. En el examen propuesto se insinuarán los rasgos que se reiteran y se apreciará la recurrencia de ciertas ideas o imágenes en los documentos mencionados.

“El número uno” es la historia condensada de Primitivo Protocolo. Abarca desde su infancia en la casa familiar y en la escuela, hasta su prematura muerte y su acceso al Paraíso. Se le describe como un varón de ojos cafés, delgado, encogido, como chupado, de piel

verdosa, que recurrentemente está al borde de la muerte, pues todas las enfermedades conocidas pasan por su enclenque cuerpo. Por el otro lado, se trata de un talento único, que en todas las etapas de su vida es el primero, el “número uno”, de ahí el título. Paradójicamente, cuando ha alcanzado el cielo, debe esperar su turno porque ahí, donde no hay escalafones, todos son los “número uno”. Este cuento refiere a un personaje que es el “alter ego” de Clarín; físicamente son iguales, e intelectualmente se parecen, pues el escritor fue el genio que tuvo en jaque a más de tres políticos y “pensadores” de su tiempo. Hay dos rasgos que destacar: la figura del padre de Primitivo, quien siempre lo ayudó con sus lecturas y lo proveyó de libros y otros enseres que le dieran el conocimiento deseado, y que recuerda al legendario conserje de la infancia del escritor asturiano en las oficinas donde despachaba su padre. Otro rasgo aspecto de interés radica en la dualidad del nombre del personaje: “el número uno” y “Primitivo Protocolo”; primitivo por su estado físico, y número uno por alto índice intelectual.

Respecto a ese mismo cuento, Richmond (1995: 51) considera que “el final en el cielo... convierte al cuento en una versión moderna de la medieval danza de la muerte... [Aquí,] una vez más, Leopoldo Alas utiliza aquí la ficción como vehículo de sus juicios éticos”. Por otro lado, y como apunte adicional, Caudet (2010: 46) considera que este texto, así como otros dos del mismo volumen, están “a mitad de camino entre el cuadro de costumbres y la crítica de ciertas conductas de tipo moral-religioso, que es donde en esos cuentos se pone el énfasis. No son cuentos de crisis religioso-espiritual sino de crítica a quienes –convertidos en sinécdoques de un patrón de conducta muy extendido- no actúan con los principios más básicos y esenciales de la moral religiosa”. Clarín pone el dedo en la

llaga del sistema educativo y su esquema de ponderaciones, premios y castigos, para definir lo bueno, lo correcto, lo mejor, lo “número uno”.

“El dúo de la tos”, quizá uno de los cuentos más apreciados, entre otras cosas, por su carga de ternura y su gran dinámica a pesar de no contar con gran acción a lo largo de sus líneas, trata de una pareja que se refugia en un hotel a las orillas de un río. Ambos están enfermos y el diálogo entre ellos se efectúa a través de tosidos. El narrador revela que los enfermos son tísicos y han transitado de un hostel a otro, aislándose en su padecimiento; al abordar el tema del sufrimiento físico, quizá sea posible considerara que la historia evoca a Onofre y al propio Leopoldo, enfermos, respectivamente, de la pierna y del cuerpo. En el cuento, el varón tiene 30 años y la mujer 25. Al iniciar su historia, parece que estamos frente a una noche eterna entre dos enamorados comunicándose en clave; después se develará su condición de salud. Entonces, el personaje masculino desaparece repentinamente y su tos deja de escucharse; el personaje femenino viaja hasta terminar en un hospital de las Hermanas de la Caridad. Ninguno de los dos tiene nombre, pues lo conocemos asociados al número del cuarto donde son confinados; incluso, a momentos, se les denomina “bultos”, en forma impersonal. Pese a esto, en la memoria de quien lee, quedan impresos como la del 32 y el del 36. García Pavón describe la escena así: “Es que tose la del 32. Y mientras se oyen mutuamente piensan; casi sueña cada uno por su lado en la idea de unirse, de socorrerse, de completarse. Al siguiente día el del 36 se marcha y poco después la del 32, cada cual, por su lado, sin haberse conocido, medrosos de que aquel sueño, engendrado una noche por el dúo de las toses, llegase a la realidad... La mujer, dos o tres años después murió en un hospital, y en sus tristes insomnios echó de menos el dúo de la tos” (García Pavón: 1952).

La crítica ha considerado que, en este relato, el autor ha conferido musicalidad a un tema de la tuberculosis, musicalidad que contrasta con la desolación de los enfermos. “La enfermedad aparece tratada de la más poética forma posible; sin descripción de los protagonistas, que carecen de nombre; sin diálogo, con la sola doliente palpitación de las toses enfermas en la noche... Es *El dúo de la tos* uno de los cuentos de «Clarín» más olvidados, y uno, sin embargo, de los que más bellezas encierra. Y tal vez sea el más significativo, poéticamente considerado” (Baquero Goyanes, 2005).

Caudet (2010: 52) lo llama “un cuento dolorosamente bello” y considera que la musicalidad del texto “Es la [...] música y la poesía de una rama que se va resquebrajando y se está lenta, inevitablemente –es la ley de la naturaleza, la ley de la vida– cayendo a un suelo –una tumba, al cabo– húmedo, frío”. Desde la perspectiva de la psicocrítica añadiríamos que es Clarín buscando el refugio y el cobijo de la tercera mujer: la muerte.

“El sustituto” es un cuento trágico. Ramón Pendones, hijo de María Pendones, acepta ir a la guerra en Melilla, en la costa Atlántica de África, en sustitución de Eleuterio Miranda (griego libre), quien había sido sorteado para pelear por su patria. Con esta acción, Ramón pagará la deuda de arrendamiento que debe su mamá al padre de Eleuterio, don Pedro Miranda. A Ramón le sobrará dinero para hacerle un regalo a su novia, Pepa de Rosalía. Eleuterio es un bardo que compone poemas patrióticos, lo cual le provoca remordimiento al haber sido sustituido por Ramón en su encomienda de defender a España en las costas africanas. En algún momento se dirige a la zona en conflicto y en el camino se entera de que el sustituto ha muerto; entonces le pide al capitán del regimiento que no informe de la muerte de Ramón acaecida en el hospital de Ramón, y que le permita sustituir al muerto. Así es como

Eleuterio lucha por su patria y muere; y así es como, por su parte, Ramón recibe los honores que ganó Eleuterio durante la guerra.

Baquero Goyanes (2005) señala que, en este texto, de la trilogía de Melilla, Leopoldo Alas “se duele [...] del servicio militar español”. “El sustituto”, escribe Carolyn Richmond (1995: 53), “combina la crítica social de un abuso con una fuerte dosis de heroísmo *poético*”. Sin duda, “El sustituto” es un relato producto de una coyuntura histórica, la guerra en Melilla, pero refiere hechos y convenios que son recurrentes en la historia de España, donde el rico puede comprar las deudas del pobre y proteger a su gente, donde el dinero tiene más poder que la patria y la defensa de la misma. “El sustituto” nos remite a un problema eterno: la diferencia de clases.

“Un grabado” es un cuento que puede tener como referente real una charla de Leopoldo Alas con alguno de sus profesores: ¿Krause a través de Gines de los Ríos? El narrador se acerca al doctor Glauben, su maestro, para conocer la razón de su pensamiento, de su filosofía de la vida. El Doctor enseña en una universidad e intenta demostrar la existencia de Dios a raíz del encuentro con un grabado de un artista inglés donde aparecen tres huérfanos, que le evocan a sus hijos: dos niñas de 9 y 3 años respectivamente, y un niño de cinco años. Este acontecimiento lo lleva a cuestionarse su capacidad para brindarles el amor necesario a sus hijos, y concluye diciendo que jamás podrá sustituir a la madre, difunta desde hacía años, ni a Dios, quien es la verdadera razón del ser y la única explicación del amor y la vida. A este acontecimiento, Joan Oleza (2002) le llama filosofía de la angustia, y respecto al cuento en cuestión dice que el doctor Glauben: “se aferra desesperadamente a su necesidad de creer en Dios y trata de hacer de esa necesidad un argumento metafísico, un

sistema filosófico en el que se demuestre la existencia de Dios, pero sin poder por ello evitar la duda, la duda terrible de que todo es falso, absurdo”.

Botrel (2012: 66-67) escribe al respecto que “el grado más alto de la religiosidad de Dios de Alas se expresa en el sentimiento de esta necesidad de Dios, un sentimiento ficcionalizado [...] de forma afirmativa en *Un grabado*, donde el doctor Glauben sostiene la idea de un Dios Padre como necesidad absoluta, [y la necesidad de probar] “el *sentimiento* de la existencia de Dios,” y concluye afirmando que “esta dimensión religiosa o, más vaga, pero deliberadamente espiritual [...] inspira la casi totalidad de los *Cuentos morales*”.

Chiripa es un hombre de cuarenta años; personaje del cuento “Pipá”, aparece ahora viviendo en un parque de árboles frondosos e insuficientes para contener la furia de la lluvia durante una reveladora noche. Para escapar de las inclemencias del tiempo, el personaje recorre una parte de la ciudad en busca de refugio. Llega a la biblioteca, pero considera que no es lugar para él por su falta de educación, podría decirse que no es el conocimiento su refugio. Avanza bajo el torrencial aguacero y llega hasta una iglesia donde es aceptado sin ninguna reticencia. Ahí ve a un par de párrocos rezando aisladamente; continúa su recorrido por la iglesia y llega a un confesionario. Observa con curiosidad el comportamiento de las personas, unos “bultos” que se acercan, uno por uno, a arrodillarse ante un cofre-féretro, y, después de unos minutos donde no se percibe más que un murmullo, se alejan. Así transcurre la escena hasta que desde dentro del confesionario parece un sacerdote que le llama. Chiripa titubea, no cree que sea él a quien llaman, pero no hay alguien más alrededor. El padre le pide que rece lo que conozca, pero él no conoce ninguna oración. El paciente sacerdote le

enseña algunas palabras que con docilidad Chiripa repite y aprende. Desde aquel momento Chiripa se ha convertido; dice que lo ha hecho porque en la iglesia sí hay “alternancia”.

El cuento confronta la religión con el conocimiento científico, la iglesia contra la biblioteca. Sale airosa la iglesia porque hay hombres en ella que practican la inclusión y no son la administración eclesiástica que ve en la religión un *modus vivendi* que lucha por mantener su hegemonía. Aparecen en este cuento figuras interesantes: el parque con sus árboles, como el bosque de donde sale el personaje de “Boroña”; la biblioteca o universidad como en “Para vicios”; la iglesia, que es una imagen recurrente en la obra clariniana, como en “Viaje redondo”. Es “La conversión de Chiripa” un cuento con personaje frágil desde un punto de vista social, pero que ha sobrevivido a la sociedad en transición. Al respecto, Richmond (1995: 51) considera que “el cuento, mera anécdota que le sirve de pretexto al autor para un comentario social, retrata la caridad cristiana bajo una luz bastante idealizada”. Botrel (2012: 19) afirma que Clarín ha estudiado en “La conversión de Chiripa” “el consuelo del trato fraternal entre ricos y pobres”; también apunta que “el cristianismo tiene para la miseria, para el dolor moral y material del pobre, profundísimos consuelos que no se han estudiado bastante, porque no son de los que coinciden con el aspecto meramente económico de la cuestión social”. Este cuento es una tregua de Clarín con la burocracia católica, considera que dentro de ésta existen seres capaces de brindar amor, de aceptar al otro y darle la oportunidad de cambiar, de ser mejor, de convertirse. Entonces, no es la religión el problema, sino la administración religiosa. Chiripa lo descubre en la “alternancia” que esta iglesia practica cotidianamente.

Pero quizá el cuento que representa más a Clarín es “Boroña”. Don José Gómez y Suárez, regresa de Puebla, México, después de más de treinta años, al pueblo de su infancia, en busca de dos cosas: el aire de su tierra natal y la “boroña”, un pan de maíz que le preparaba su madre, Pepa Francisca de Francisquín. Pepe es un hombre delgado, de color verdoso como aceituna, débil y agotado por la enfermedad que lo ha aquejado durante años y no ha podido remediar a pesar de haber visitado a los mejores doctores de París, Berlín y Estados Unidos. Lo aquejan males hepáticos, al parecer una ictericia. Si se considera tanto la fisonomía del indiano, como el mal que le abrumba, sin duda se trata de una suerte de retrato de Leopoldo Alas.

Pepe regresa a su tierra natal en busca de la cura que no ha encontrado con los mejores médicos del orbe, y que espera recibir del aire natal, y del pan de su infancia. El aire natal puede interpretarse como el soplo divino, el soplo del Dios Zeus, el soplo de la Diosa madre creadora del Dios divino, Zeus. Pero ¿qué es la boroña?; se trata de un pan amarillo que se desmorona; quizá el tan anhelado manjar sea el mismo Clarín, amarillo de ictericia que se desmorona con facilidad. Pepe aparece en su pueblo en un carro después de salir de un bosque aledaño al terruño que lo vio crece y partir en busca de fortuna a América. El bosque tupido de árboles será una figura recurrente en otros textos y remite a imágenes como la madre y el aire natal.

En su regreso, Pepe desea encontrar el mundo nostálgico de su infancia, con su hermana Rita. Pero en realidad se encuentra con una hermana transformada por la avaricia de su marido, Ramón Llantero, quien ve en Pepe y su equipaje, el tesoro que les transformará

la vida, tesoro que se encuentra en un baúl cuya llave termina entregando el moribundo en los últimos estertores de su vida.

Sumamente autobiográfico debido a las referencias al campo de Guimarán y al estado de salud del protagonista, “Boroña” es un cuento lleno de búsqueda, búsqueda de ternura, búsqueda del pasado, búsqueda de la vida que se le escapa por el hígado. Carolyn Richmond (1995, 51) señala que esta narración “contrasta el anhelo sentimental de un indiano desdichado por recuperar, de vuelta a su tierra natal, “el pan de su infancia”, con la codicia de sus familiares. El cuento recuerda, muy específicamente, el regreso de Bonifacio Reyes a Raíces en el capítulo XVI de *Su único hijo*”. Botrel (2012, 15-16), por su parte, considera que es un “cuento de desahogo afectivo y un tanto obsesivo, vinculado con la biografía sentimental o intelectual de Leopoldo Alas”, y que, además, transmite “sus propios recuerdos y vivencias y en los que siente, de manera a menudo sinestésica, una naturaleza con la que se construye su paisaje interior” (34).

Caudet (2010: 40) considera este texto, entre otros, como “una poesía del desvalimiento y de la pérdida que tiene una causa muy concreta y remediable: la pobreza; una pobreza que tiene a su vez unas causas externas: el marasmo de la España de la Restauración”. “Boroña” confronta los dos mundos: el de los pobres que sufren las condiciones de la España que no logra insertarse en la modernidad, y el de los ricos, indianos afortunados, miembros de la corte, que conocen un mundo que el resto del país ignora. Se refleja al final del cuento este hecho, Ramón y sus hijos abren el baúl y los artefactos que encuentran no tienen sentido para ellos; Pepe ha traído un mundo desconocido para la provincia española, la España campesina.

Urbano Villanueva, es uno de los nombres más ilustrativos del ejercicio clariniano de bautizar, como un Dios, a todos sus personajes. “Don Urbano” es una manifestación de la lucha de los españoles por insertarse en la Modernidad más de un siglo después del apogeo de la Ilustración, las revueltas de la Revolución Francesa y los avances de la Revolución Industrial. España, un siglo atrás en el progreso europeo, progreso al que apela el buen don Urbano en sus correrías por el mercado laboral de su ciudad: primero profesor de párvulos, oficio donde intenta guiar a los niños enseñándoles con la tabla y la cuerda; y, ante la resistencia infantil, cambia de escuela con los mismos resultados.

A continuación, se dedica al alineado de casas, busca, ahora con los edificios el orden, la simetría, la exactitud y uniformidad que había buscado con los infantes; sin embargo, se volvió un policía urbano que causó resquemor en el vecindario y lo obligó a abandonar esta loable tarea urbanística. De la arquitectura municipal salta al arbolado de los parques y avenidas; sus pretensiones son las mismas: uniformidad, simetría, regularidad; sin embargo, los resultados son similares y decide abstraerse y dedicar sus días a la contemplación tranquila de la vida. Y en esos intentos se detiene en una barbería donde se percata de que los parámetros arriba mencionados y tan anhelados se presentan de manera natural y cotidiana. Al borde de la locura, se da cuenta de que sus esquemas tienen seguidores: los barberos.

“El protagonista de “Don Urbano” (1894), quien, como tantos otros, acaba medio enloquecido, “le sirve a Clarín como mero vehículo de sátira social”, dice Richmond (1995: 52). Urbano Villanueva es un personaje lleno de ternura porque sus vanos intentos por corregir y mantener derecho el mundo, no despiertan el rechazo por excesivos, sino la ternura

por ser un acto altruista y sustentado en la idea del progreso, idea cimiento de la llamada Modernidad ya citada. Dice Botrel (2012: 50) que “Don Urbano y Primitivo Protocolo (nuestro héroe de “El número uno”) son verdaderas máquinas de soltar clichés”; clichés de la forma de vida que planteó la rigidez de la Modernidad y en el intento desesperado de naciones como España, por incluirse entre los países que posteriormente llamaríamos del Primer Mundo. Clarín hace una crítica ácida a los burdos intentos del gobierno y la sociedad por tipificar y jerarquizar hasta las partes más sencillas de la sociedad. Por someter todo el universo social a un conjunto de reglas y normas que piensan en todo menos en el individuo y su felicidad.

“*Cuentos morales* termina con tres relatos de ambiente teatral, “La tara” (1895), “González Bribón” (1895) y “La Reina Margarita” (1895)” (Richmond, 1995: 55). La Reina Margarita es un relato donde se aborda la ternura a través de personajes conmovedores por su sencillez. Marcela Vidal, que lleva el sobrenombre de Reina Margarita por la escenificación de la Reina Margot de Francia que se casó con el príncipe de Navarra en la noche de los hugonotes, es una mujer sencilla que entró al teatro porque un “amante” de su madre, director de orquesta, afirmó que la niña tenía buena voz; de ahí que los padres, uno músico de la orquesta, la otra cantante, decidieran insertarla en el mundo de la farándula. A partir de entonces, Marcela viajaría con la compañía de teatro participando en algunas obras con papeles discretos, ya que la voz no era tan hermosa ni digna de admiración.

En el momento del cuento, Marcela asistía a los ensayos sentándose al final del teatro para observar y escuchar a sus compañeros ensayar las obras que representarían en funciones vespertinas. Su emoción y satisfacción radicaba en disfrutar de esos momentos a

solas al fondo del inmueble. Una tarde, el tenor de la compañía enferma de la garganta en vísperas de una función y la fortuna permite que aparezca Feliciano Candonga, hombre de mediana edad con una buena voz educada en la capilla de una iglesia. Resulta ser la salvación del grupo teatral, pero el día de su presentación en público la suya es una actuación mediocre, al borde del fracaso.

Tras ese lamentable suceso, se establece una relación sencilla y sincera entre Candonga y Vidal, que termina por hacerlos dejar la compañía y dirigirse al pueblo de la familia de Feliciano. En ese momento la historia da un salto al futuro y nos encontramos con una pareja feliz, adinerada por el comercio de la harina, que le ha establecido don Romualdo, tío de Feliciano. La pareja irradia dicha y son considerados los benefactores del pueblo. Este relato tiene un final feliz y, además, constituye el cierre del volumen de cuentos. Aquí Clarín derrocha talento y llena de esperanzas la vida de cualquier ser humano, sin importar las condiciones en que se encuentre. Siempre habrá una oportunidad y un camino fértil que permita trascender y servir humanamente a sus semejantes.

Carolyn Richmond (1995: 55) dice que este cuento “describe la vida de una compañía de provinciana de ópera, vida presentada ya –bajo otra luz- en *Su único Hijo*. Esta sencilla historia de los amores entre Marcela Vidal y Feliciano Candonga –pareja que recuerda al matrimonio de actores de “La Ronca”– es una de las pocas en la narrativa clariniana con un final feliz. Sería por esta razón que su autor decidiera cerrar con ella su tomo de *Cuentos morales*”. A su vez, François Botrel (2012: 64) refiriéndose a Feliciano y Marcela, encuentra que “en ese unir de manos, en esa solidaridad entre los sencillos (visión franciscana) está para Clarín la única vía salvadora que libra de la incomunicación”.

Nuevamente Richmond (2003) afirma que este relato “contiene una a la vez irónica y conmovedora despedida clariniana —anticipada ya en *Un viejo verde*— al trasnochado romanticismo del que también se había despedido, años antes, el protagonista de *Su único hijo*”. Se trata, como puede verse, de un final feliz, un canto de esperanza a través de la hermosa sencillez de sus personajes.

“El torso” es una narración que cuenta con tres personajes importantes. A lo largo del libro es el único con estas características: Don Juan duque de Candelario, Don Diego, hijo de don Juan y Ramón, jardinero y mayordomo. La historia transcurre en la hacienda de don Diego, un viejo terrateniente, antiguo general, que gobierna en sus tierras con justicia e inclusión, sin hacer diferencias y respetando y ayudando a todos sus trabajadores; vive de sus rentas, es decir de la producción de sus tierras. La actitud de don Juan no coincide con la visión de su esposa porque ella es menos democrática y no tan amable con la gente a su servicio; sin embargo, respeta la opinión y las decisiones de su marido.

Entre los empleados está Ramón, mayordomo de todas las confianzas de don Diego, es él quien se encarga de que las cosas marchen como reloj en la hacienda. Carece de una pierna producto de una confrontación en la guerra, ya que es un soldado retirado. Más adelante, en la hacienda, pierde un brazo a raíz de un incendio. Es gran amigo del don Juan a petición del mismo duque. También tiene un gran cariño por don Diego desde que éste era niño; sin embargo, después, tras la muerte de su patrón se recluye en su cabaña debido a las nuevas normas que impone don Diego.

En efecto, Diego impone nuevas reglas en la finca por la sugerencia de su esposa. Eso provoca que los empleados se alejen de él y cumplan más por obligación que por gusto,

como sucedía con el padre. Mientras ocurre este distanciamiento, su mujer, joven de clase alta, lo engaña y el matrimonio se vuelve un fracaso hasta que se da la separación definitiva. Este hecho aísla aún más al joven dentro de sus mismas tierras. La vida lo acerca a la cabaña de Ramón, quien ahora no puede mover prácticamente el brazo que conserva, la vista le falla y el oído no le ayuda mucho. Ante ese escenario se lleva a cabo una comunión entre los dos desvalidos. Esta comunión es como el regreso a la infancia del duque, pero ahora es el hombre que puede proveer el contacto físico y Ramón la ternura y el viejo cariño que desde que el otro era niño recibía.

Cabe señalar dos aspectos: El cuento remite a un tío de Clarín, indiano que regresó con fortuna y se asentó en la provincia asturiana con éxito gracias a su actitud altruista y generosa; por otro lado, el personaje se llama Ramón y, a pesar de sus habilidades disminuidas por la enfermedad y los accidentes, profesa amor, respeto y abnegación, debido a ambas razones nos remite al obispo de Oviedo Ramón Martínez Vigil, con quien Clarín llevaría una profunda amistad tras el accidentado inicio de la relación derivado de la publicación de *La Regenta*. Saavedra piensa que “*El Torso* es un cuento escrito con la intención de superar los agravios sociales, de disminuir el enfrentamiento de clases... nos encontramos con un duque bondadoso, sencillo, campechano y riquísimo que, sin poner nunca en duda la legitimidad de sus riquezas –y éste es un dato fundamental para entender la ideología filtrada de la historia–, reniega de la etiqueta y gusta de tratar con el pueblo llano... hace las paces con una aristocracia emprendedora y tolerante, cuya existencia no debió ser muy frecuente en su época” (Saavedra, 1984: 91).

Más adelante agrega Saavedra (92) que “lo que sucede en *El Torso* es que Clarín escribe... con una imperiosa necesidad de arrepentimiento. Un sentimiento de culpa en lo religioso le impulsó a escribir... como queriendo expurgar algunos pecados de su juventud y de su madurez como novelista, en los que la religión y, sobre todo, la Iglesia fueron objeto de su ironía implacable”. Así es: “El torso” es un cuento donde Clarín enfrenta una vez más la situación de conflicto en que España se encuentra frente a la necesidad de insertarse en la Modernidad que impera en países como Francia e Inglaterra desde cien años atrás. “En “El torso” se hace un alegato en favor de una humanidad asentada sobre la felicidad y el afecto. Ése es el consuelo –tal parece ser la moralidad laica, e ideológicamente angosta, que se desprende del cuento– de vivir en un mundo, como el de la Restauración posterior al Pacto del Partido (1885) –el tiempo en que escribe Clarín ese cuento–, donde la miseria del campesinado y de las clases trabajadoras había alcanzado cotas escandalosas. A esa situación le pone el narrador el remedio –de ahí lo de la angostura ideológica- de unir a amo y a criado por lo que comparten los dos –sin compartir riqueza y pobreza–” (Caudet, 2010: 46).

El último cuento a comentar, “Para vicios”, enfrenta a doña Indalecia y a don Pantaleón Bonilla. Dos representantes de la realidad nacional: la mujer beata materialista y el hombre bondadoso refugiado en la cultura. Indalecia es una defensora del altruismo, pero sabiamente administrado; Pantaleón es un bibliotecario entregado al conocimiento que emana de las páginas de sus libros. Cada día, Bonilla (el bueno y bondadoso) entrega monedas a los mendigos que se le acercan en hordas. Indalecia lo observa como policía de la caridad bien administrada. Un día la señora aborda al bibliotecario y lo increpa reclamándole su exagerada y mal suministrada generosidad. Ella argumenta haber leído también y puede

sustentar con textos su posición de no entregar caridad a diestra y siniestra, ya que la muchedumbre inculta y pobre lo utilizará para vicios. Don Pantaleón escucha la perorata y detiene su manantial de monedas, ha hecho caso de las palabras de la mujer. Pero al siguiente día entrega generosamente las monedas a la gente que lo rodea casi sin permitirle caminar. “¡Tomad para vicios!”, les grita ante el enojo y consternación de Indalecia.

Richmond (1995: 51) considera a Pantaleón Bonilla como “el retrato del *distraído*”, un personaje lleno de ternura, pero con sabiduría, es el intelectual con corazón. “Una vez más Leopoldo Alas utiliza aquí la ficción como vehículo de sus juicios éticos”, indica. Caudet, por su parte (2010: 46), considera que “Para vicios” está “a mitad de camino entre el cuadro de costumbres y la crítica de ciertas conductas de tipo moral-religioso, que es donde... se pone el énfasis. No [es un cuento] de crisis religioso-espiritual sino de crítica a quienes – convertidos en sinédoques de un patrón de conducta muy extendido– no actúan con los principios más básicos y esenciales de la moral religiosa”.

## Capítulo 2. ¿Quién fue Leopoldo Alas Clarín?

“Ateo postrado ante el ara sin Dios”.  
J. A. Cabezas

“Puentes y expansión urbana. Constituciones y proyecto de reforma encaminados a construir un Estado y ajustar las relaciones entre sus distintos poderes, ya divididos y repartidos entre diferentes instituciones y no en manos de monarcas absolutos que, no obstante, seguían suscitando pasiones. Elementos todos ellos de una sociedad en curso de transformación entre esos dos grandes universos que conocemos como Antiguo Régimen y Modernidad.”  
Carlos Dardé, “La España de Clarín”

Asturias, en el norte de España, bañado por el Atlántico, es la cuna de Leopoldo Alas Clarín; y será precisamente en las playas asturianas de Candás donde verá por primera vez el mar. En tal contexto, el 25 de abril de 1852, las letras universales vieron nacer a uno de los más grandes novelistas españoles. Y en las mismas tierras que le dieron toda la poesía y energía a su obra literaria, falleció antes de los 49 años de edad, el 13 de junio de 1901. Esa tierra de montañas a medio crecer y planicies llenas de vida nutrieron el espíritu de una de las mejores plumas del siglo XIX.

Físicamente no nació en el pueblo familiar, ni en la casa de campo, ni en Oviedo, pero toda la raíz y espíritu de este espacio permanecieron en su cuerpo y alma. Su obra revela la presencia de su verdadera tierra natal, Vetusta-Oviedo en *La Regenta*, los campos asturianos en *Su único hijo*. Guimarán, valle asturiano, quizá fue el “núcleo geográfico y, principalmente, espiritual de Clarín”, ha escrito con razón Juan Antonio Cabezas (1962: 12) aludiendo a sus campos, a las arboledas aledañas, el aire natal y, entrañablemente, a su gente. En suma, fue en estos paisajes lejos de la modernidad, donde se construyó la personalidad del autor, pero también donde se construyeron sus fantasmas y sus más profundos enigmas, que serán el alimento de nuestro análisis.

Leopoldo fue el tercer hijo de Jenaro Alas y Leocadia Ureña, oriunda de León en la provincia de Castilla. Sus biógrafos (Cabezas, 1962; Saavedra, 1987; Botrel, 2003) lo bosquejan como un niño pequeñito, rubio, con problemas tempranos de miopía, y con un ávido deseo por el conocimiento y las historias de la humanidad. Jean-François Botrel lo describe así: “es cierto que su pequeña estatura, con su cráneo un tanto voluminoso en relación con la parvedad de su cuerpo, sus quevedos de miope, su cabello rubio, sus ojos azules, el que fuera zurdo, su difícil elocución, etc., hacen de él todo menos arquetipo del *latin lover* de entonces y eso pudo generar en él un complejo de inferioridad física” (Botrel, 2003).

El 14 de agosto de 1854, el padre de Clarín es nombrado gobernador de León, y toda la familia debió mudarse a la nueva residencia. Es en esta ciudad donde Leopoldo vivirá durante seis años y donde se desarrolla la infancia receptiva del futuro escritor. En el edificio donde despachaba don Jenaro, Clarín conoce al portero, don Pascual, con quien aprende sus primeras historias y se estimula su fantasía. Después el pequeño ingresará en un colegio de jesuitas, donde abreva sus primeras letras; esto ocurrió en el edificio de San Marcos, inmueble que en algún momento fue albergue de los peregrinos de Santiago. “En algún momento de este periodo “ganó una banda, como premio, por un ejercicio de redacción, nunca le preocupó excesivamente tener un estilo de buen colegial, sino tener un buen estilo. Lo conseguía con una asombrosa rapidez” (Saavedra, 1987: 150). Esta formación escolarizada refrendará la formación católica y las bases morales que en su hogar le brindó su madre, doña Leocadia.

En el verano de 1859, la familia Alas regresará a Oviedo donde el padre será nombrado alcalde honorario. La ciudad está en plena efervescencia política y discuten uno de los temas medulares del momento: la guerra en África. Un agudo sentimiento de patriotismo provoca que los hombres se entreguen a la guerra en nombre de “la patria y la civilización” (Cabezas, 1962: 33). Una vez instalados en Oviedo, en los veranos la familia se trasladaba a Guimarán para disfrutar de la paz de los campos, allí “le esperaba la realidad positiva y panteísta de la tierra; el contacto directo de su espíritu precoz con la naturaleza y sus puras y eternas formas”, anota Juan Antonio Cabezas (1962: 34). Luis Fernando Saavedra, por otra parte, destaca el hecho de que la familia Alas posee un profundo arraigo en la nobleza rural asturiana, “que se remonta a la figura de Manuel Antonio García Alas, que era marqués consorte de Guisa” (Saavedra, 1987: 11). Así pues, entre 1860 y 1863 nuestro autor desarrolla su amor a la naturaleza y a la libertad conviviendo con la gente al servicio de su padre; años después, el inconsciente de Leopoldo Alas verterá estas vivencias y el amor por la tierra natal, en el volumen *Cuentos morales*. Al respecto es preciso destacar que en este periodo también inicia su afición por la lectura gracias a la vieja biblioteca familiar puesta a su alcance.

El 4 de octubre de 1863, cuando ingresa a la Universidad de Oviedo a cursar los estudios preparatorios, Leopoldo tenía once años. En este recinto conoce a los que se convertirían en sus amigos de la vida: Armando Palacio Valdez, Tomás Tuero y Pío Rubín. Un año más tarde, en 1864, conoce a “El Indiano”, quien, según las investigaciones de Juan Antonio Cabezas, “Tiene en Cuba extensas vegas de tabaco y fábricas de puros” (1962: 37); el dato guarda relevancia porque los rasgos conocidos de este hombre recuerdan al personaje

principal del cuento “Boroña”. Por esta época, Clarín se acerca a la población de bajos recursos y sin hogar y establece una empatía que permaneció en la imaginación del escritor y lo llevaría escribir dos narraciones: “Pipá” y “La conversión de Chiripa”.

Hacia el 30 de septiembre de 1868, Oviedo, como otras regiones de España, está eufórica con lo que fue llamado el triunfo de la Revolución y la instauración de la República, que, sin embargo, era en realidad un gobierno provisional. En medio de ese ambiente políticamente convulso e inestable, y meses después de aquellos acontecimientos nacionales, el 8 de mayo de 1869, Leopoldo, a la edad de 17 años, recibió grado de bachiller en artes, con la calificación de sobresaliente. En el mismo año ingresó en la Facultad de Derecho y, al abrigo de un decreto declarando la enseñanza libre firmado por el Gobierno provisional el 21 de octubre de 1869, Clarín obtuvo, en tan solo dos periodos escolares, en junio de 1871, el grado de Licenciado en Derecho Civil y Canónico, con la calificación de aprobado, única nota que existía en la época, pues, por orden superior, se habían abolido las calificaciones numéricas (Cabezas, 1962: 52). Sólo un poco antes de eso, el joven había publicado el periódico manuscrito y humorístico *Juan Ruíz* (1870).

En 1871 parte en la diligencia llamada “La Ferrocarrilana” rumbo a Madrid; durante el trayecto, en León, en octubre de 1871, puede abordar un auténtico tren. Este hecho, en apariencia nimio, puede brindarnos información relacionada con la obsesión del escritor por los baúles y sus significados. Cuando llega a la capital española tiene 19 años de edad.

El 11 de febrero de 1873, con la abdicación del rey Amadeo de Saboya, por fin queda proclamada formalmente la República. Durante el invierno de ese año, Alas y sus amigos más cercanos pasan las tardes en la tertulia de la Cervecería Inglesa donde él dedicará largas

horas a los temas de moda: la filosofía krausista y las novelas del francés Émile Zola. Tomás Tuero había realizado la traducción de la provocadora novela *Naná*, de Zola, y con ello muy pronto el naturalismo se había convertido en el tema literario entre los jóvenes intelectuales. Pese a tal influencia de su entorno, “Leopoldo aún lleva muy dentro un altar con sentimientos entronizados y muchas ilusiones encendidas” (Cabezas, 1962: 63).

El 5 de julio de 1875, a los 23 años, Leopoldo Alas entra a formar parte de la redacción del periódico *El Solfeo*. “El 2 de octubre de 1875 firma por primera vez con el seudónimo *Clarín* su “Azotacalles de Madrid” (Apuntes en la pared)” (Cabezas, 1962: 75). Desde este periódico ataca a figuras políticas de la Restauración, con lo que empieza su larga carrera de creación de enemigos; por tal motivo, cuando, a finales de 1877, deja de publicarse *El Solfeo*, Clarín puede respirar tranquilo y puede colaborar con la *Revista de Asturias*, publicada en Oviedo; será en ese rotativo donde divulgue sus primeros cuentos y versos.

Habiendo continuado sus estudios en la capital española, el primero de julio de 1878, en la Universidad de Madrid, obtuvo el título de doctor en Derecho Civil y Canónico con la nota de sobresaliente. De regreso en Guimarán bajó el ritmo de trabajo y dejó por un momento los libros. Juan Antonio Cabezas lo pinta así: “Hacía una vida de perfecto campesino, como en los años de su adolescencia, y se alimentaba bien. Enseguida cambió de color según observa su madre. La vida al aire libre, la alimentación sana y la mente en una casi total holganza, devolvieron las energías al cuerpo y, ya se sabe, cuando el cuerpo está sano, el alma está a gusto con él” (1962: 87). Esa convivencia directa con la naturaleza permitirá arriesgar respuestas para la siguiente pregunta: “¿Cómo este hombre que pertenece a una clase social acomodada, que pasa su infancia y juventud en las aulas, y que es tan

ciudadano y formado en libros, puede comprender la tierra en su doble aspecto poético y social, en una época como la suya, en que a los campesinos les llama despreciativamente aldeanos?” (Cabezas, 1962: 145). Puede hacerlo, como se verá, debido a que, además de ser tan “ciudadano” pasó temporadas en la libertad del campo; es en esa faceta donde encontraremos “la raíz más profunda de su arte” (Cabezas, 1962: 146).

El 4 de enero de 1880 colabora en *Madrid Cómico* e inician los problemas gastrointestinales de Clarín, los cuales, en ocasiones, lo mantenían “semanas enteras sin poder evacuar el vientre, y esto le producía estados de ánimo irascibles, agriando su temperamento y predisponiéndole a dar un tinte airado y desmedido, a veces, a sus relaciones con los otros” (Saavedra, 1987: 154). Tal vez a raíz de este padecimiento su sonrisa era más que eso, era un rictus de dolor y lo cual ocasionó que su humor se agriara y se tornara en ironía permanente. Su enfermedad lo iba deteriorando en plena juventud, a los treinta años parecía de cincuenta por su tuberculosis intestinal. Con todo, en junio de 1881 publica su primer libro, *Solos de Clarín*, un libro que incluye textos de diferentes géneros: críticas, cuentos, breves ensayos de novela y fantasías literario-filosóficas. El libro lleva un generoso prólogo de don José Echegaray.

También concursa por una cátedra en la Universidad de Oviedo y “tras los ejercicios, el tribunal le otorga el primer lugar de la terna de opositores. Le escribe a su padre eufórico, pretendiendo seguramente restañar heridas familiares: He obtenido el primer lugar en la terna” (Saavedra, 1987: 25). No obstante, el conde de Toreno, Ministro de Instrucción Pública, bloquea su ingreso como profesor y le otorga el puesto al segundo de la terna. La actuación del ministro se debió, posiblemente, a las sátiras de Clarín publicadas en *El Solfeo*.

Será hasta el 10 de julio de 1882 cuando pueda iniciar su carrera como profesor con la cátedra de Economía Política y Estadística en la Universidad de Zaragoza. Desarrollaría actividades docentes también en la Universidad de Oviedo, institución donde laboraba cuando llegó su fallecimiento; había trabajado un “total de dieciocho años, diez meses y veinticinco días” (Cabezas, 1962: 15).

También en 1882 recibió el encargo del periódico *El Día* para registrar el delicado problema social que se desarrollaba en los campos andaluces; ocurría que pequeños grupos de socialistas anarquistas aparecen con el nombre de La Mano Negra, como parte de un fenómeno europeo. Es la época en que Leopoldo “muestra una inclinación a retirarse al campo en cuanto sus obligaciones académicas se lo permitían” (Saavedra, 1987: 155). Tal práctica se erigió en necesidad vital y se ve reflejada en las narraciones contenidas en *Cuentos morales*.

En 1883, para asumir la cátedra de Prolegómenos, Historia y Elementos de Derecho Romano en la Universidad de Oviedo, Clarín regresa a su tierra natal. Su labor escritural continuaba y, en noviembre de 1884, termina el primer tomo de *La Regenta*. En ese mes, muere don Jenaro Alas, duro golpe para el profesor universitario, entre otras cosas porque “supone, además, el desamparo de la madre anciana” (Cabezas, 1962: 128). En abril del siguiente año, casi con 33 años auestas, termina la segunda y mejor parte de *La Regenta*. Le confiesa a su amigo Pepín Quevedo que había escrito una “obra de arte”.

En verano del 1885 colabora en *La Ilustración*, *Madrid Cómico* y otros rotativos. Inician, además, sus relaciones políticas con Emilio Castelar, quien busca el talento y el nombre de Clarín. Juan Antonio Cabezas ha interpretado esa relación desde el punto de vista

del interés que suscitaría en Castelar la inteligencia de Alas: “Castelar termina sus frecuentes y largas cartas a Clarín con estas palabras: le quiere y le admira su buen amigo, Emilio. Esto, que a primera vista no tiene nada de particular, tiene mucho si ahondamos en la intención” (Cabezas, 1962:141).

El 25 de marzo 1886, el obispo de Oviedo, fray Ramón Martínez Vigil, publicó en el *Boletín Eclesiástico*, duras críticas morales acerca de *La Regenta*. Posteriormente Clarín le escribe, lo refuta, y del intercambio epistolar surge una amistad entrañable y duradera. Son años de mucho trabajo: en el verano de 1886 prepara una conferencia sobre la España del siglo XIX, más tarde se publica su primer libro de cuentos, *Pipá*, y, en septiembre de 1887, se admite su colaboración en *El Imparcial*, el mejor diario madrileño.

A los 35 años, en 1888, la salud de Clarín empieza a resentir ese ritmo de vida. Es cuando el escritor considera que en los campos de Guimarán, con sus aires puros y de hierba nueva, se recuperará, motivo que aparece en el cuento “Boroña”. “Este año trabaja con afán en la terminación de *Su único hijo*, prepara el tomo de *Mezclilla* y escribe un ensayo biográfico sobre Galdós” (Cabezas, 1962: p 162). Es el auge del espiritualismo que acompaña los últimos tiempos del realismo, *Su único hijo*, aparece en esta coyuntura con esos rasgos (Oleza, 1998: 776-794).

En enero de 1891 toma posesión como concejal elegido por sufragio universal; era un concejal republicano. Durante este verano, en Guimarán, “corrige las pruebas de *Su único hijo* y escribe para *La Ilustración Española y Americana* los cuentos que dos años después integrarán el tomo *El Señor y lo demás, son cuentos*” (Cabezas, 1962: 174).

En 1892, según Juan Antonio Cabezas (1962: 177), en la vida de Clarín se opera un cambio y empieza a apoderarse un inconsciente muchos años dormido y reprimido en la mente del cuentista ovetense:

Hay un momento misterioso en la vida del hombre. Es aquel que en su conciencia empezó a reproducir y aislar unas cuantas voluciones de la masa anónima y oscura de los actos subconscientes que llenan el periodo de la vida infantil. Acaso hay otro momento misterioso en el que una idea o un sentimiento profundamente personal se apoderan impetuosamente de la psiquis, invade la vida anímica y dispone a su antojo de la voluntad, entonces el individuo siente que se ponen en juego resortes nuevos de su mecanismo cerebral cuyo funcionamiento le era desconocido. Siente nuevas fuerzas, reservas desconocidas afloran de la región sobria en las que se elaboran nuestros actos inconscientes [...]. Tampoco le interesan los libros. Hay algo más íntimo que absorbe todas las actividades de su pensamiento. Algo que, desde el fondo de su naturaleza sube hasta su conciencia y se derrama por todo su ser. Algo como un Yo nuevo que empieza a manifestarse, que irrumpe violentamente en su vida anímica y empieza a destruir con la violencia de las fuerzas primordiales largo tiempo reprimidas, todo su artificioso teatro interior. Bajo la acción violenta de su nuevo Yo Clarín siente que se resquebrajan y se caen a pedazos de su alma los estuches de la cultura racionalista, los castillos de naipes pintados de la filosofía krausista y del naturalismo literario de importación (177, 179).

Es este momento donde Clarín ha platicado con su inconsciente, encuentra a su Yo y dialoga con él. Si seguimos la reflexión de Juan Antonio Cabezas, fue entonces cuando el escritor encontró a “su mismo Yo de otro tiempo, su Yo idealista sentimental y religioso, que ha logrado vencer una inhibición de veinte años, Y ahora su Yo reclama lo que es suyo. El predominio de su personalidad original, despegada de lo que es cultura, maquillaje filosófico, pose intelectual” (Cabezas, 1962: 180). Se trataría de la Voz del inconsciente de Clarín. Es el verano de 1892 y tiene cuarenta años. El cuento “Cambio de luz” revela ese nuevo Yo. Resulta de interés considerar que en noviembre de 1895 escribirá también el prólogo de sus *Cuentos morales*.

En octubre de 1892 se intensifica la correspondencia de Alas con su amigo Fray Ramón Martínez Vigil en busca de una medicina que sane su espíritu y no su cuerpo; le declara, ante el interés del obispo por su salud, que está a la disposición de los médicos para su atención. A fines de ese año, dos muertes traen luto y reflexión en el alma del escritor; ya había ocurrido la de su discípulo García Paz, en París muere su admirado Renan, en Oviedo su amigo de la adolescencia Tomás Tuero.

En 1894, en doce días, escribe *Teresa*, una obra teatral en un acto y en prosa, misma que se estrena la noche del 20 de marzo en Madrid. En esos días, su segundo hijo, Adolfo, está en Oviedo, enfermo, situación muy difícil para el padre Clarín. Los contratiempos no lo arredran: a partir de 1896 “Clarín escribe ahora con entusiasmo casi febril. Escribe con el alma en mangas de camisa, sin disfraces literarios y filosóficos, sin naturalismo, sin krausismo, sin Zola y sin Renan” (Cabezas, 1962: 197). Es el camino rumbo a *Cuentos morales*, pero también empieza una nueva vida alterna, viaja a Gijón a los juegos de pelota vasca, pasa noches enteras jugando en el casino, se desvela y llega de madrugada a escribir lo solicitado para ganar el dinero que necesita, había de hacer un “Palique” o terminar un cuento para la *Ilustración Española*.

Los últimos años del siglo XIX, Clarín también los dedica a apoyar las causas de la naciente clase obrera, por ejemplo, la de las mineras de Asturias. Para ello, se acerca a los obreros de Gijón, de Avilés, de La Felguera; en 1898, propone a la Universidad de Oviedo la creación de cursos de extensión universitaria para la clase trabajadora y lo consigue: a partir del invierno de ese mismo año “se dieron cursos de conferencias divulgadoras, organizadas con arreglo a un plan didáctico en todos los centros obreros de la provincia y

cases gratuitas para obreros en la universidad y en otros centros docentes de la capital” (Cabezas, 1962: 206). Debido a esa cercanía, cuando los obreros de Gijón se ponen en huelga y la Guardia Civil persigue a los proletarios huelguistas, Clarín es solicitado para mediar en esa situación la patronal y los obreros se someten a su fallo para que la huelga se termine. Tras dicha escaramuza, Clarín traslada su cátedra al centro obrero y dicta conferencias en el Centro Obrero de Oviedo y en la Sociedad Económica de Amigos del País.

Todas estas actividades lo extenuan físicamente, pero sigue adelante, 1900 se encarga de la traducción de la novela *Trabajo*, de Émile Zola. La enfermedad avanza y de una forma u otra se niega a ser revisado porque lo considera innecesario. Así es como visita León con motivo de la terminación de las obras de reconstrucción de la catedral. Para cuando es revisado por su sobrino Alfredo Martínez, en 1901, se le descubre una tuberculosis intestinal en último grado. Los avances médicos de entonces no tienen cura para el mal. Para el 11 de junio de 1901, en un día soleado y claro, las piernas no le responden y debe permanecer en cama. A las siete de la mañana del día 13 de junio de 1901, a los cuarenta y nueve años, un mes y dieciocho días, un jueves de Corpus, fallece Leopoldo Alas, *Clarín* (Cabezas, 1962: 227-228).

Según se habrá visto, Clarín vivió entre dos polos: la ciudad (Madrid, Oviedo) y el campo (Guimarães) esta dualidad reina en su obra; aunque lo rural se manifiesta con mayor vigor, al grado de que podemos afirmar que éste se sentía incluso en sus textos que abordaban lo urbano, un ejemplo de ello es “La conversión de Chiripa”. Asimismo, en lo referente a sus vínculos sociales, vivió entre amigos y enemigos, mantenía relaciones de amor-odio, y llegaba a tener amistad con personas frontalmente opuestas a sus ideas. La amistad fue vital

para Clarín, pero “fue él quien eligió tener amigos. Y quien eligió, también, que muchos de sus amigos se convirtieran en enemigos” (Saavedra, 1987: 229).

Alas fue una amistad difícil, oscilante, como el respeto ante un Marcelino Menéndez Pelayo y la admiración ante un Emilio Castelar. “El sentido de la amistad tuvo en Clarín la misma proyección contradictoria que otras muchas facetas de su vida” (Saavedra, 1987: 230). En Castelar reverenció la lealtad ideológica y el culto a la enemistad, en Menéndez Pelayo el ansia de saber. En ambos casos, siempre quedó la pregunta: ¿por qué fue amigo de los dos? Es el dualismo, quizá, una de las constantes de la vida de Clarín, en todos los ámbitos de ésta “Y desde este punto de vista, puede decirse que toda su existencia está sometida a una tensión de contradicciones que niegan al hombre frente al escritor o al literato frente al ciudadano” (Saavedra, 1987: 240).

Finalmente, un fantasma acompañó gran parte de la vida de Clarín, el fantasma de la muerte. El miedo por la posible muerte de sus hijos, de su madre, de él mismo. Los cuentos “Las dos cajas” y “Un voto”, son dos buenos ejemplos de ese temor profundo. Sin embargo, son los tres últimos años de su vida, donde está más enfermo y de manera cotidiana experimenta padecimientos serios, cuando desarrolla un trabajo de introspección, de mirarse a sí mismo, de encontrar su insatisfacción con la vida, de explorar con mayor ahínco, su duda religiosa. Por eso, a los cuarenta años, Leopoldo se acordaba de él cuando niño, como de un hijo muerto. “La única auténtica biografía de Clarín sería una autobiografía”, ha escrito Juan Antonio Cabezas (1962: 16) ¿Sus *Cuentos morales* son esa autobiografía?

## 2.1. Las mujeres de Clarín: madre-esposa-muerte

Como se mencionó al final del primer capítulo, desde la perspectiva teórica aquí empleada, a lo largo de la vida el hombre es acompañado por tres figuras femeninas: la Madre, la Esposa y la Muerte. En el caso de Alas, esas figuras estarían representadas por doña Leocadia Ureña, doña Onofre García y, desde luego, la Muerte que lo acogió en su seno al final de la vida. Examinar sus vínculos con las integrantes de esa trilogía permitirá advertir en su literatura algunos aspectos significativos, basados en la configuración del perfil del hombre con respecto a la mujer-esposa-madre.

¿Qué fue la mujer para Clarín?, pregunta Luis Fernando Saavedra, para luego responder de la siguiente manera:

Sabemos muy poco de ese hombre enjuto y diminuto al que debieron atraer fuertemente las mujeres, pero al que un sentido del pudor amoroso muy acusado le impidió llevar a la práctica los sueños eróticos que, sin embargo, sí se atrevió a recrear literariamente. Apenas si conocemos algún episodio de su vida personal que pudiera hacer sospechar que tuviera la más mínima aventura fuera de su existencia ordinaria. Seguramente, porque no la tuvo. (Saavedra, 1987: 245)

Más allá de especulaciones sólo es posible identificar ciertas relaciones del escritor con mujeres. Durante su adolescencia, por ejemplo, cerca de los campos de Guimarán, Clarín conoció a una lugareña de la región de Avilés, con quien entabló un romance de temporada. Es quizá lo único que se sabe de su vida amorosa previa a su matrimonio, sobre todo con base en algunos pasajes de su obra literaria, donde se refirió a este aspecto de su vida.

Fue más adelante, en la primavera de 1882, y después de numerosos viajes hechos desde 1879 de Madrid a Oviedo, cuando las relaciones de Clarín con la joven Onofre García Argüelles, se hicieron oficiales. La futura esposa vivía “en la casa número 20 de la calle Oscura” (Cabezas, 1962: 105), era de familia acomodada, su hogar era una casa de sillería, y

además contaban con propiedades en la provincia. El 29 de agosto de 1882 la pareja contrajo matrimonio. Tras este suceso, la luna de miel se efectuó en Zaragoza, donde el artista había conseguido una cátedra; esto fue el inicio de 18 años de felicidad, según sus biógrafos, quienes, además, opinan que entre los integrantes de la pareja existía una armonía no sólo emocional sino física: “Los dos hacían una pareja proporcionada. Clarín era tan pequeño como ella, magro, miope y dueño de una cabeza que sobresalía las proporciones de su cuerpo” (Saavedra, 1987: 27).

Onofre era una mujer menuda, pálida, delgada y sensible, con problemas en la pierna izquierda, en particular en el fémur, lo que le provocaba cojera. Dicho padecimiento había sido diagnosticado como tumor tuberculoso. Este fue un motivo para que retardara la culminación del compromiso matrimonial, pues ella siempre temió heredar su enfermedad; ésta, por lo demás, le había provocado ser retraída y evitar relaciones formales con jóvenes de su edad. No obstante, gustaba de la música, tocaba el piano y llegó a componer sonatas.

En opinión de Juan Antonio Cabezas, la timidez de Clarín “ante las mujeres dificulta lo que acaso desea ardientemente” (Cabezas, 1962: 48), probablemente debido a esto, la situación física de su novia le animó, porque consideró que ella no lo despreciaría por su aspecto exterior y, al contrario, valoraría su aspecto interior, el espiritual, enriquecido por su labor creativa. Así, la fuerza interior habría suplantado “el complejo de inferioridad que le producía a Leopoldo su pequeñez”, y que desde sus primeras relaciones amorosas le había resultado un obstáculo (Cabezas, 1962: 49). Su complejo de inferioridad llegaba al grado de que no permitía que su esposa comentara que su capacidad intelectual se debía a las dimensiones de su cabeza, hecho que le ocasionó algunas discusiones en público.

En invierno del mismo año, Onofre sufre un aborto que le hace pensar que se trata de la herencia maldita de su padecimiento congénito. Este hecho agudiza en la mente de Clarín la idea de una muerte que persigue incesantemente a su familia y, en el caso de su esposa, tuvo repercusiones psicológicas que inhibieron su ánimo de embarazarse. Por fortuna para la pareja, casi un año después, el 13 de septiembre de 1883, la muchacha dio a luz a su primer hijo, bautizado como Leopoldo. Este hecho disipa todas las preocupaciones acerca de una descendencia con problemas de salud e incluso mentales.

El día 20 de septiembre de 1887, nace el segundo hijo, Adolfo. Su hogar ahora es un entorno placentero y acogedor. Se trata, además, del hogar donde ahora también vive doña Leocadia, madre del escritor, quien la acogió preocupado por su salud y seguridad. En tal entorno nace, el 23 de septiembre de 1890, su hija Elisa: “Clarín es feliz con este esperado suceso familiar” (Cabezas, 1962: 169).

Con el transcurso de los años, esta familia, este hogar, esposa y tres hijos, se convertirá en el peso y la motivación para el trabajo de Leopoldo Alas. Ello se deja ver en la correspondencia con amigos como Benito Pérez Galdós, y con sus editores, ante quienes el cuentista siempre refirió su necesidad de trabajar, en este caso con la pluma, para mantener dignamente a su familia. Siempre existió la angustia por el sustento en el hogar, por tener bien y felices a su mujer e hijos, aunque ello le pasara factura a su salud. Al respecto escriben Cabezas (1962) y Saavedra (1987): “Por eso convive con la muerte a medida que se va arruinando su cuerpo. Ya en 1896, cuando muere su madre, se queda conmovido por el dolor y le escribe al obispo de Oviedo, Martínez Vigil, para pedirle, de forma espontánea, “una corazonada”, dice, indulgencias por la difunta”. Quizá Clarín pedía indulgencias para él, por

esa muerte que se aproximaba; paradójicamente, el obispo no lo acompañó en el lecho de su muerte.

Habiendo hecho esta somera revisión del vínculo entre Clarín y sus mujeres, cabe mencionar que las opiniones que vertía sobre las mujeres en general no siempre coincidían con los perfiles de sus personajes literarios femeninos. Baste recordar sus rudos comentarios acerca de la Condesa Emilia Pardo Bazán, al menos aquellos generados después del alejamiento entre los dos escritores, donde Clarín la descalificó en varias ocasiones por el simple hecho de ser mujer. Luis Fernando Saavedra acota: “Ya desde muy joven, en 1879, Clarín da pruebas de un antifeminismo chocante en un hombre que cinco años después iba a escribir *La Regenta*” (Saavedra, 1987: 225). Habrá que poner atención también a este aspecto a lo largo de la exégesis de los cuentos.

### Capítulo 3. Psicoanálisis y literatura. Aportes a la psicocrítica

La psicocrítica es un método de crítica literaria que utiliza elementos del psicoanálisis; estos elementos provienen principalmente, de los estudios y afirmaciones formuladas por Sigmund Freud a lo largo de su obra. Además de dichos aportes, Carl Gustav Jung y Jacques Lacan hicieron propuestas que enriquecieron, acotaron o ratificaron los postulados del psicoanalista austriaco. Por lo anterior, partiremos de los planteamientos que realizó Freud para perfilar el análisis literario que utiliza el psicoanálisis como herramienta, con la convicción de que, tal como señala Jean Le-Galliot, “el psicoanálisis aplicado a la creación literaria va a dirigir su atención precisamente hacia ese estado latente de la obra, no en contra de una crítica tradicional sino de otra manera y en otro lugar” (Le-Galliot, 1977: 54). Así, este análisis se orienta, en palabras de Lourdes Franco Bagnouls (2001: 16), al “descubrimiento de aquellos factores que, desde el inconsciente del escritor, actúan como generadores de una estructuración particular del mundo artístico al cual se supeditan todas y cada una de las realizaciones individuales, ya sean poemas, obras dramáticas o ficciones narrativas”.

Cabe precisar que, entre el universo de posibles conceptos psicoanalíticos revisaremos aquellos que componen las dos tópicas freudianas. A eso se sumarán otros que interactúan con dichas tópicas, como son: censura, principio de constancia, principio de placer-displacer, principio de realidad, compulsión de repetición, pulsión, deseo, fantasma, acto fallido, sueño y creación imaginaria.

### 3.1. Las dos tópicas freudianas

En primer lugar, identificaremos las tópicas freudianas que cuentan con conceptos utilizados en la psicocrítica para realizar el análisis literario. Para ello, comencemos por establecer qué es una tópica y cuáles son las tópicas freudianas:

[Una] teoría o punto de vista que supone una diferenciación del aparato psíquico en cierto número de sistemas dotados de características o funciones diferentes y dispuestos en un determinado orden entre sí, lo que permite considerarlos metafóricamente como lugares psíquicos de los que es posible dar una representación espacial figurada. Corrientemente se habla de dos tópicas freudianas, la primera en la que se establece una distinción fundamental entre inconsciente, preconscious y consciente, y la segunda que distingue tres instancias: el ello, el yo, el superyó (Laplanche y Pontalis, 2004: 430-431).

En resumen, para efectos de los análisis psicoanalíticos o, como es nuestro caso, los análisis literarios que recurren a la psicología, es fundamental entender en qué consiste el inconsciente, el preconscious y el consciente, así como el ello, el yo y el superyó. Veamos:

El inconsciente es un elemento primordial de la psique humana y aporta los aspectos indispensables requeridos por cualquiera de las variantes de la crítica literaria basada en el psicoanálisis; variantes que se describirán brevemente más adelante. El inconsciente, según los planteamientos de Freud, es una región de la mente humana que se comporta como un sistema integrado por una serie de elementos de carácter innato, que reciben el nombre de pulsiones. El inconsciente también alberga otros dos grupos de elementos: los deseos y los recuerdos, ambos reprimidos por el individuo y que, a pesar de la represión de la que son objeto a lo largo de la vida de éste, buscan manifestarse en la conciencia y ser detonadores de la acción del individuo. El inconsciente permanece activo tanto en la vigilia como en el sueño. Es la parte infantil del pensamiento humano y, aunque no se impone al consciente,

sus incursiones en el pensamiento son imprevistas y constantes, por lo cual, muchas veces, impactan en la actividad de la conciencia. Durante el sueño es el inconsciente, con todos sus componentes, quien se manifiesta y construye todos los episodios que soñamos. Sylvia Puentes de Oyenard (2005: 134) lo resume así: “El inconsciente es el sistema considerado como sede de las pulsiones innatas y de los deseos reprimidos, los cuales intentan hacerse nuevamente presentes en la conciencia y en la acción”.

El preconscious, segundo componente de la primera tópica freudiana, posee elementos muy similares a los del inconsciente, pero se diferencia de éste porque el consciente sí puede tener acceso al preconscious, primero, pero no a los elementos del inconsciente. Dichos elementos son representaciones reprimidas. Por lo demás, la aparición o influencia tanto del inconsciente como del preconscious está regulada por la censura, la cual impide el paso directo de los recuerdos a la conciencia.

Censura es un término que nos será útil para entender la aparición de las metáforas recurrentes o ideas obsesivas del autor del texto literario. Cuando la llamada censura no puede contener el flujo de los recuerdos, se presenta la represión que opera de manera contundente, aunque a veces estos recuerdos no pueden ser contenidos y aparecen detrás de ideas, palabras, afectos o comportamientos, que llegan a ser dramatizaciones de la vida del escritor (Legalliot, 1977: 18). Para el caso que nos ocupa, se trata de palabras o frases que remiten a ideas, que, en ambos casos, aparecerán obsesivamente en la obra de Leopoldo Alas y nos brindarán los elementos para construir el mito personal del escritor.

Pero volvamos a las definiciones para establecer que el consciente se asocia con el término conciencia, vinculado a su vez con el término percepción, para generar el sistema

percepción-conciencia. “Desde el punto de vista *tópico*, este sistema se sitúa en la periferia del aparato psíquico, recibiendo a la vez las informaciones del mundo exterior y las provenientes del interior, a saber, las sensaciones pertenecientes a la serie placer-displacer y las provenientes del inconsciente y preconscious” (Laplanche, Jean y Pontalis, 2004: 71). Por el momento baste acotar que la función del consciente está ligada a la que se le atribuye al Yo de la segunda tónica, como se observará a continuación.

En la segunda tónica freudiana, según Le-Galliot, “el Ello constituye la fuente energética, el reservorio pulsional original, un caos inestable y siempre en movimiento que escapa a cualquier definición científica rigurosa. Forma originaria e infantil del aparato psíquico, es la sede de pulsiones innatas y deseos reprimidos, y se sitúa en el límite entre lo psíquico y lo somático” (1977: 18-19). Las atribuciones del Ello son similares a las del inconsciente, ya que están siempre latentes, pero son contenidas por el consciente; sin embargo, en nuestro trabajo veremos cómo estas pulsiones y energías alcanzan a manifestarse a través de la palabra escrita de la misma forma en que se revelan los actos fallidos durante el psicoanálisis o cuando dormimos y soñamos.

Para definir el segundo componente, el Yo, recurrimos una vez más a Le-Galliot, quien lo explica como una “instancia defensiva y protectora de la personalidad, se sitúa en el punto de confluencia del Ello psicosomático y de la realidad exterior. Es rico en energías internas (las pulsiones del Ello) y al mismo tiempo está atento a los datos exteriores [...] Freud mostró que el Yo es una instancia particularmente compleja cuyas actividades se sitúan en tres niveles: consciente, preconscious e inconsciente” (1977: 19); en este sentido se puede afirmar que el Yo es en parte inconsciente “ya que se encarga de operar los mecanismos

inconscientes de defensa y protección” (Le-Galliot, 1977: 19). En su interpretación de esto, Jacques Lacan suprimió “el aspecto represivo de la función del Yo e insiste en la idea de una recuperación que el Yo hace del Ello. El Yo sería entonces, desde este punto de vista, no el gendarme del Ello sino una verdadera instancia capaz de asumir el Deseo” (Le-Galliot, 1977: 19).

El tercer elemento de la segunda tópica es el Superyó, su función “es asimilable a la de un juez o un censor del Yo. Freud considera que la conciencia moral, la auto-observación y la formación de los ideales son funciones de éste que se constituyen por medio de la interiorización de las exigencias y los conflictos parentales” (Le-Galliot, 1977: 19). El Superyó, por lo demás, lleva a cabo su función de censura y represión en forma inconsciente desde la infancia.

Los anteriores elementos de las dos tópicas freudianas son constituyentes de la personalidad de los sujetos; a lo largo de la vida de todos nosotros se mantienen permanentemente en juego y participan en el comportamiento cotidiano, nos percatemos o no de este accionar.

### 3.2. Principio de constancia, placer-displacer, realidad y compulsión de repetición

Por otra parte, según se refirió líneas atrás, existen otros cuatro conceptos indispensables para comprender ciertos condicionamientos de la vida psíquica: “el principio de constancia, el principio de placer-displacer, el principio de realidad y la compulsión a la repetición” (Le-Galliot, 1977: 20). Sus definiciones son medulares para analizar la obra literaria desde la psicología y, en nuestro caso particular, serán útiles para identificar las llamadas metáforas

recurrentes planteadas en el método de la psicocrítica; éstas son: la pulsión, el deseo y el fantasma.

Revisemos los cuatro conceptos antes señalados. El principio de constancia “designa la tendencia del aparato psíquico a mantener la cantidad de excitación en un nivel tan bajo o por lo menos tan constante como sea posible” (Le-Galliot, 1977: 20). Este principio se ejecuta de manera voluntaria y se debe principalmente a las acciones del medio, como serían los padres o la sociedad.

El principio de placer-displacer también puede operarse voluntariamente, éste “condiciona los procesos inconscientes y el funcionamiento del Ello. Permite al sujeto escapar de las tensiones apelando a los ensueños, el sueño o la creación imaginaria” (Le-Galliot, 1977: 21). El sueño escapa al dominio total de la voluntad, los ensueños y la creación imaginaria sí dependen de ella y son acciones donde se inventan paliativos que contribuyen a compensar la ausencia del placer real buscado.

El principio de realidad, por otra parte, es un “principio regulador”, según el cual “la búsqueda de la satisfacción deja de efectuarse por las vías más cortas y toma caminos desviados, postergando sus resultados, en función de las condiciones impuestas por el mundo exterior” (Le-Galliot, 1977: 21). Este principio impacta en el Yo ya que se trata de la realidad exterior que trabaja de manera cotidiana con el consciente, al cual condiciona regularmente.

La contraparte del principio de realidad es la compulsión de repetición que, en palabras de Le-Galliot “corresponde a un proceso inconsciente por medio del cual lo reprimido vuelve a aflorar en el presente del sujeto para renovar ciertas experiencias, aun cuando estas experiencias se hayan revelado dolorosas o traumatizantes... La compulsión de

repetición consagra el fracaso del Yo y la impotencia del principio de realidad para regir el conjunto del funcionamiento de la vida psíquica” (1977: 21). Quizá esta compulsión de repetición es uno de los principales motores de la presencia de metáforas recurrentes o ideas obsesivas, ya que, inevitablemente, a pesar del trabajo consciente del individuo, se presentan en diversas variantes.

Siguiendo la explicación de Jean Le-Galliot, puede añadirse que “La dialéctica del principio del placer y el principio de realidad se presenta como esencial para la comprensión de las formaciones culturales. Las sublimaciones implicadas en las religiones son una renuncia al principio del placer y una transferencia [postergación] en beneficio de una gratificación futura” (1977: 21); por ejemplo, la escatología cristiana que se refiere a la salvación del alma después de la muerte. Respecto a esta dialéctica, Charles Mauron apunta que “en nuestra cultura tradicional, este nivel social tiende a ser sobrepasado por un desarrollo más interno, donde el principio de realidad y su compromiso con el principio del placer se subordinan a su vez a un principio espiritual de libertad creadora y de salud personal” (1998: 50). De esa forma se puede afirmar que la creación literaria es un recurso del artista para escapar a los yugos del inconsciente y de la sociedad en la cual está inmerso; aunque cabría precisar que ese “escape” es relativo. “El arte y la literatura ofrecen” al principio de placer y al principio de realidad “un campo de conciliación: el artista y el escritor parecen renunciar al principio de realidad en la medida en que exploran los caminos de lo imaginario; sin embargo, al crear eso real que es la obra, tienden a reintroducir en la realidad misma la proyección fantasmática a la cual correspondía en primera instancia el objeto de arte” (Le-Galliot, 1977: 22). Al respecto, Mauron considera que la obra de arte es “un ente

lingüístico, objeto de comunión entre el Yo y el No-Yo, que compensa la soledad personal” (1998: 130), donde el No Yo corresponde al principio de realidad, encarnado por la familia, en primera instancia, y posteriormente por la sociedad.

### 3.3. Pulsión, deseo y fantasma

Las otras definiciones útiles para la psicocrítica son, como se anotó con anterioridad, la pulsión, el deseo y el fantasma. La pulsión puede entenderse como “un impulso energético y motor que hace que el organismo tienda hacia un fin” el proceso de ese impulso comporta tres momentos: “las fuentes, [que son] un estado de excitación dentro del cuerpo, la finalidad, [que] es la supresión de esta excitación, el objeto, [que] es el instrumento por medio del cual se obtiene la satisfacción” (Le-Galliot, 1977: 22). La pulsión es la fuente vital que moviliza al individuo para alcanzar sus deseos, en el caso de un escritor, la pulsión impulsa a la ejecución de la escritura, para que a través de esta vía se alcance la satisfacción, o al menos, se disminuya la excitación original y pueda ser contenida temporalmente.

El deseo, elemento innato, es inconsciente y está relacionado con la infancia, con momentos traumáticos que se integraron a la identidad del sujeto, pero que son retenidos por el consciente. Una vez satisfecha la necesidad queda el deseo manifiesto en la fantasía y el fantasma. Laplanche y Portalis consideran que “El deseo encuentra su realización en la reproducción alucinatoria de las percepciones que se han convertido en signos de esta satisfacción” (2004: 91). Respecto al deseo, y aludiendo a los estudios de Melanie Klein acerca de la posición depresiva, Charles Mauron apunta que “contra el efecto constante de las depresiones que mantienen los miedos y las dificultades por otra parte largamente

imaginarias, la satisfacción alucinatoria del deseo y las fantasías de triunfo constituyen uno de los principales mecanismos de defensa del Yo” (Mauron, 1998: 119).

“El fantasma es el correlato del deseo” (Le Galliot, 1977: 23). Un fantasma se piensa como la forma individual en que se intenta dar forma a la fantasía. “Es un escenario imaginario en que el sujeto está presente y que representa, de una manera más o menos deformada, la realización de un deseo” (Le Galliot, 1977: 23). Como indica Jean Le-Galliot, se distinguen al menos tres grupos de fantasmas:

1. Los sueños diurnos, los ensueños, las ficciones que el sujeto inventa y se relata a sí mismo de manera perfectamente consciente;
2. Los ensueños preconcientes que son susceptibles de entrar en el campo de la conciencia; y,
3. Los fantasmas inconscientes propiamente dichos que sirven como punto de origen para la formación de los sueños nocturnos.

El fantasma, añade Le-Galliot, “es el lugar de privilegio donde puede verse de más cerca el deslizamiento entre las diferentes instancias del psiquismo: represión o retorno de lo reprimido” (Le-Galliot, 1977: 23).

Para concluir con los conceptos psicoanalíticos que servirán para construir y explicar las metáforas recurrentes de Clarín en *Cuentos morales*, así como para la construcción del mito personal del autor, se mencionarán aquí tres más que corresponden con los pasos del método de la psicocrítica. Se trata del acto fallido, el sueño y la creación imaginaria.

### 3.4. Acto fallido, sueño y creación imaginaria

El acto fallido está relacionado con las metáforas recurrentes y las redes de asociación que plantea la psicocrítica; a su vez, el sueño es análogo a las metáforas recurrentes, porque representa el conjunto de ideas que yacen en el subconsciente y que se manifiestan tanto en el sueño como en la producción creativa; finalmente, la creación imaginaria representa el mundo inventado por el artista que no se despega de la realidad porque nace de ésta, aunque corresponde con el mundo del artista tanto en lo que ha vivido como en lo que subyace en su inconsciente de manera reprimida y que se libera involuntariamente en la creación. El concepto de acto fallido es indispensable para comprender cómo se manifiestan las metáforas recurrentes que postula Mauryon: se trata de “un acto que no logra cumplir el resultado al que apuntaba originalmente, produciendo otro resultado que reemplazan al primero [...] Los actos fallidos, que revelan un conflicto inconsciente, iluminan de un modo limitado pero significativo el funcionamiento de los mecanismos de defensa, censura y represión” (Le-Galliot, 1977: 32). Dichos actos se manifestarán a lo largo de la obra de un autor y conformarán redes de asociación vinculadas a conceptos relacionados a su vez con mitos, los cuales permiten develar finalmente el mito personal del autor.

El sueño es de particular interés porque se vincula con la actividad creativa. En algún “momento de la creación estética, la escritura realiza materialmente el cumplimiento fantasmático del deseo, la composición de la obra”, indica Le-Galliot (1977: 52). Marcel Proust, por ejemplo, confesó que “lo único que viene de nosotros mismos es lo que extraemos de la oscuridad que hay en nosotros y que los otros no conocen. Yo había terminado por pensar que de ninguna manera somos libres ante la obra de arte, que no lo hacemos a nuestra

voluntad, sino que, ya que preexiste a nosotros y es, además, necesaria y oculta, debemos como haríamos con una ley de la naturaleza, descubrirla” (Le-Galliot, 1977: 54). Así como en el sueño aparecen nuestros más profundos recuerdos, temores y deseos, al efectuarse la obra de arte, aparecerán estos mismos componentes sin que el autor los plasme deliberadamente; es a través del lenguaje, en este caso, a través de la escritura, como “todos los procedimientos del pensamiento inconsciente –apariciones, desapariciones, regresiones, metamorfosis, travestismos, obsesiones, escisiones, síntesis, ciclo, ritmos, etc. – encontrarán en él un medio apto para manifestarse” (Franco Bagnouls, 2001: 19).

En suma, la creación imaginaria, de acuerdo con Jean Le-Galliot, “extrae esencialmente su inspiración de los deseos inconscientes y sin embargo ello no le impide necesitar una adaptación ulterior a toda una serie de imposiciones formales y sociales” (1977: 43). Para el caso de Leopoldo Alas, Clarín, las narraciones de *Cuentos morales* y la biografía del autor brindarán elementos para establecer una parte de su proceso de creación a la luz de las metáforas recurrentes y el mito personal porque, como señala Lourdes Franco Bagnouls (2001: 19), el escritor “nace de la necesidad de íntima aceptación personal circunscrita no solo a su propia persona sino al mundo político y familiar que determina la historia de España”.

#### Capítulo 4. Psicoanálisis y literatura

Al rastrear los vínculos entre la literatura y el psicoanálisis, Isabel Paraíso (1995: 51) observa que “el psicoanálisis aparece como culminación de la literatura romántica del siglo XIX”. En efecto, a inicios del siglo XX, dentro de las escuelas de psicología, se constituye la escuela psicoanalítica, la cual se desarrolló dentro de la Asociación Psicoanalítica Vienesa, en torno a la figura del neurólogo austriaco Sigmund Freud (1856-1939). Tal escuela aportó, desde el principio, elementos interpretativos pertinentes para analizar literatura. Pero su utilidad para las letras no quedó hasta ahí, pues desde el primer cuarto del mismo siglo se constituyeron diferentes grupos abocados directamente a la crítica literaria que utilizaron el psicoanálisis como herramienta. Los preceptos usados por ellos provinieron de los postulados del propio Sigmund Freud, así como de planteamientos del suizo Carl Gustav Jung (1875-1961) y del francés Jacques Lacan (1901-1981).

Por un lado, hay una amplia gama de críticos que se basaron exclusivamente en el psicoanalista austriaco y en su interés en el individuo como fuente de producción artística. El mismo Freud realizó varios estudios al respecto, además de que, desde sus primeros trabajos, encontró en la obra literaria diversos elementos que le sirvieron para articular sus teorías. El efecto de la literatura sobre Freud ha sido tan grande como el del psicoanálisis freudiano sobre la literatura. Al respecto puede mencionarse el llamado “complejo de Edipo”, que surgió del análisis de la tragedia griega *Edipo Rey*, de Sófocles, y el concepto del inconsciente planteado al analizar la novela *Fausto*, de Goethe; las novelas de Dostoievski también fueron importantes aportadoras de comportamientos psíquicos. La influencia de

Freud se deja ver en la novela experimental y en el movimiento surrealista; este último, por ejemplo, se valió de la asociación libre de ideas para generar su escritura automática. Uno de los casos más importantes que recurren al psicoanálisis lo realizó el mismo Freud: “El delirio y los sueños” en la *Gradiva* de W. Jensen. En “El tema de la elección del cofrecillo” (Freud, 1979), el austriaco analiza uno de los motivos del drama de William Shakespeare “El mercader de Venecia”; hizo lo propio en “Un recuerdo infantil de Goethe en *Poesía y verdad*” (1917), y en “Dostoievski y el parricidio” (1928).

Por el otro lado, un grupo igual de numeroso que el anterior, abrevó de los trabajos analíticos de Jung y Lacan. Jung mostró interés especial en los mitos de la humanidad, en el inconsciente colectivo, de ahí que sostenga que los mitos son comunes por estar en el inconsciente genético de la humanidad, conclusiones derivadas de su cercanía con el antropólogo escocés James Frazer (1854-1941) y su obra *La rama dorada* (editada por vez primera en 1890). Jacques Lacan dictó dos seminarios relacionados con obras literarias: uno dedicado a la revisión de la tragedia *Hamlet*, de Shakespeare (Lacan, 1987); el otro, destinado a “La carta robada” de Edgar Allan Poe (Lacan, 2001). Sobre la misma línea lacaniana se encuentran, en Francia, los trabajos de Jean Laplanche acerca de Hölderlin y su esquizofrenia, y los de Guy Rosolato y Octave Mannoni quienes exploran los registros simbólicos e imaginarios en la obra literaria. En Estados Unidos, en la Universidad de Yale, Shoshana Felman y Malcolm Bowie realizan revisiones a las obras del psicoanalista francés y de Sigmund Freud, entre otros, las cuales versan sobre el asunto de la literatura y la ficción (Paraíso, 1995: 169-170).

#### 4.1 Crítica literaria que utiliza el psicoanálisis

Como preámbulo cabe mencionar que desde 1910 el psicoanálisis freudiano se dividió en diferentes escuelas, algunas con ligeras desviaciones otras con importantes desarrollos. Entre otras, por sus aportes al análisis literario se encuentran:

- a) Los heterodoxos respecto a la postura de Freud, aunque con ligeras desviaciones, Alfred Adler y Carl Gustav Jung. En el primer caso, Adler se inclina hacia el psicoanálisis, explorando los complejos de inferioridad y superioridad; mientras que el segundo, se inclina por los mitos y el inconsciente colectivo.
- b) El sociopsicoanálisis de Wilhelm Reich que se centraba en los términos inconsciente, neurosis y libido; además de vincular el marxismo con el psicoanálisis.
- c) El psicoanálisis cultural con Erich Fromm, quien resalta la importancia de la base clínica; Michel Foucault, que ve el psicoanálisis como un discurso de poder; y Herbert Marcuse, quien presta mucha atención al sexo, como en el caso del mencionado Reich.
- d) El esquizoanálisis con Félix Guattari y Gilles Deleuze quienes rechazan el complejo de Edipo y también tienen simpatía por el marxismo.
- e) La escuela inglesa de Melanie Klein y Ernest Jones quienes resaltan la importancia del símbolo en la construcción del yo y la personalidad del individuo. Jones publica en 1961 su teoría del simbolismo.
- f) La ego-psicología con Ernst Kris y Heinz Hartmann, este último fundador de la escuela de Nueva York. Esta corriente, utilizando los componentes de la segunda tópica freudiana, privilegia el Yo sobre el Ello y el Súper Yo.

g) Jacques Lacan, que considera tres registros dentro del campo del psicoanálisis: el simbólico, el real y el imaginario. Lacan tendrá múltiples seguidores en Francia y Estados Unidos.

Las anteriores variantes del psicoanálisis han contribuido con elementos teóricos a la configuración de modelos de crítica literaria psicoanalítica. Dichas vertientes consideran tres elementos de observación: “el autor, el personaje literario y el lector” (Paraíso, 1995: 139) y estos modelos se han constituidos bajo diversos preceptos, susceptibles de reducirse a “dos fundamentos:

1. Los que toman la obra literaria como medio para esclarecer o corroborar la patología o la biografía de su autor.
2. Los que toman algún episodio significativo, generalmente traumático, de la vida del autor para explicar la obra” (Paraíso, 1995: 139-140).

Los modelos más relevantes por sus aportes y trabajos son los siguientes: patógrafos, psicobiógrafos, Charles Mauron y la psicocrítica, la crítica temática, la crítica psicoanalítica de inspiración freudiana, Charles Baudouin, Maud Bodkin, la mitocrítica, así como la poética de lo imaginario de Gastón Bachelard, Gilbert Durand, Jean Burgos y Antonio García Berrio. A continuación, observaremos sus aportaciones generales para identificar también sus diferencias.

En la Patografía los psicoanalistas usan como objeto de estudio la producción escrita del “paciente”, en este caso del escritor o de aquel personaje a quien puedan considerar una proyección del autor. René Laforgue y Marie Bonaparte son dos exponentes: Laforgue estudia la poesía de Baudelaire encontrando la neurosis del poeta como el problema central;

Bonaparte, discípula de Freud, analiza cuentos de Edgar Allan Poe como si estos fueran sueños, para encontrar los mecanismos de la libido del escritor estadounidense.

La corriente psicobiográfica se centra más en la realidad psicológica del autor, es decir, en los hechos ocurridos en su vida y en su entorno; también aborda su obra. De esta manera muestra cómo el autor plasma en la obra literaria aspectos traumáticos de su vida, así como eventos culturales que definen su momento histórico. Jean Delay aporta su análisis sobre André Gide; Dominique Fernández, quien bautizó dicho método, estudia la obra del italiano Cesare Pavese; Isabel Paraíso interpreta la obra de Juan Ramón Jiménez. Algunos elementos de la obra son generados por la creatividad del autor y por acontecimientos de su vida, en particular aquellos de la infancia y la adolescencia.

La psicocrítica hace hincapié en la obra literaria, donde buscará las ideas que se reiteran, para descubrir el inconsciente del escritor y de esta manera construir el mito personal del autor a partir de sus dramatizaciones. Es el francés Charles Mauron (1899-1966) uno de los críticos más prolíficos en cuanto al análisis literario, además de contar con formación científica y, particularmente, con formación en psicología. Mauron desarrolló para la psicocrítica un método de cuatro pasos que se describirá con minuciosidad más adelante.

La crítica temática se da básicamente en Francia y la comunidad francófona de Suiza. Jean Paul Weber considera que es a través de los símbolos que un escritor revela una obsesión correspondiente a su infancia y que radica en el inconsciente de ese autor. En este sentido, dicho método está muy cercano al de la psicocrítica. En palabras de Weber, en el análisis temático es necesario considerar “tres condiciones: tener en cuenta la realidad del inconsciente, aceptar la importancia de la infancia en la formación de las tendencias adultas,

y por último admitir que un símbolo, concebido como un *analogon* indeterminado, pueda representar una realidad antigua sin que el sujeto sea consciente de ello” (Le-Galliot, 1977). En esa misma línea, Jean Starobinski, psiquiatra y literato suizo, examina la obra de Rousseau, Hoffmann y Flaubert, entre otros; fue integrante de la Escuela Crítica de Ginebra.

Dentro de la crítica psicoanalítica de inspiración freudiana se encuentran el húngaro Sandor Ferenczi, quien inició la Sociedad Psicoanalítica de Viena con Freud, y realizó un análisis de la obra de Anatole France. El estadounidense Saul Rosenzweig estudia a Henry James. El integrante de la escuela psicoanalítica inglesa, Ernest Jones, revisa las obras de Shakespeare (con énfasis en *Hamlet*) y Edipo Rey. También está el austriaco Heinz Kohut, especialista en el narcisismo, quien trabaja sobre Thomas Mann; el francés Didier Anzieu con estudios sobre Alain Robbe-Grillet y Jorge Luis Borges.

Charles Baudouin, psicoanalista suizo, utiliza principalmente la corriente junguiana de la creatividad literaria, basada en el concepto de complejo. Baudouin considera la afectividad como la principal condicionante de la vida psicológica de los individuos, ésta a su vez se debe a la evolución de los instintos, los cuales mutarán en emociones y sentimientos a través de los complejos; clasifica complejos en dos: personales y primitivos (Paraíso, 1995: 161-162). Su mayor aportación a la crítica literaria es su estudio sobre la obra de Víctor Hugo.

Maud Bodkin, literata inglesa se enfoca principalmente en la idea junguiana de los arquetipos. Su obra *Archetypical Patterns in Poetry* brinda las bases para revisar los textos creativos desde el punto de vista de la recepción, ya que considera que la obra poética contiene elementos que despiertan las emociones de los lectores y les permiten evocar arquetipos antiguos que se encuentran latentes en su psique genéticamente y no como

resultado de una experiencia personal. Su libro explora diferentes textos poéticos entre los que cabe destacar el análisis de Coleridge (Paraíso, 1995: 163-164).

La mitocrítica es una corriente interdisciplinaria que recurre a la literatura, la antropología y el psicoanálisis. Dos nombres son fundamentales: el estadounidense Joseph Campbell y el canadiense Northrop Frye. “Sus fuentes son: la Escuela mito-ritual de los antropólogos de Cambridge; la Psicología de C. G. Jung especialmente su concepto de arquetipo” (Paraíso, 1995: 179). Campbell escribió *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, donde recoge los postulados de Cambridge y es un pilar fundamental en los estudios de mitocrítica; utilizando esta línea de análisis, el chileno Juan Villegas (1978) estudia tres autores de habla española: Pío Baroja, Carmen Laforet y Luis Martín Santos. Por otro lado, Frye publica una obra titulada *Anatomía de la crítica*, en ella considera el mito como la historia fundadora de toda obra, además privilegia el papel del arquetipo como consecuencia de su influencia junguiana. En términos analíticos hizo importantes revisiones sobre la obra de Shakespeare y John Milton.

“Poética de lo imaginario” es una expresión acuñada por el filósofo francés Gastón Bachelard. Alrededor de este nombre se han conjuntado integrantes de la Crítica Temática y seguidores del mismo Bachelard, como Jean-Pierre Richard, Georges Poulet, Michel Mansuy, Jean Burgos y su discípulo Gilbert Durand, así como el español Antonio García Berrio. Bachelard está cerca del psicoanálisis, pero busca más los caminos de la fenomenología; acentúa su visión en relación al lector y el impacto que las imágenes vertidas en los textos producen en él, busca la realidad a partir de la imagen, psicoanalíticamente hablando su mayor influencia es de Jung; una obra es trascendental en el análisis simbólico,

por ejemplo en *Poética de los espacios* (Bachelard, 2000); en materia la crítica literaria tiene un documento sobre la poesía del Conde de Lautréamont. El antropólogo francés Gilbert Durand recoge la importancia de la imaginación de su maestro Bachelard, pero, por otro lado, rescata de Jung la idea de inconsciente colectivo y de los arquetipos; sostiene que el relato es una articulación de símbolos, arquetipos y esquemas; en 1966 funda en la escuela de Grenoble con un centro de estudios de lo imaginario, a raíz de estos esfuerzos, en la década de los setenta, consolida los conceptos de mitocrítica, a partir de la psicocrítica de Mauryon, y del mitoanálisis. En España Antonio García Berrio enriquece esta corriente con el libro titulado *La construcción imaginaria en “Cántico” de Jorge Guillén*, “en esta obra y otras más el español busca universales antropológicos como base de la poeticidad y los encuentra en la espacialidad y en los movimientos de la imaginación humana; [también afirma que] existen unos elementos presentes en el subconsciente de cada ser humano: el régimen diurno y el nocturno, la sintaxis imaginaria, los impulsos fantásticos y los esquemas verbales” (Paraíso, 1995: 196); en una obra en colaboración realiza un síntesis de la poética de lo imaginario.

Una vez concluida esta breve revisión de algunas escuelas y corrientes que utilizan el psicoanálisis como fuente teórica, en cualquiera de sus variantes, principalmente la freudiana y la junguiana, encontramos tres constantes que se distribuyen regularmente: el inconsciente de la segunda tópica freudiana, el símbolo y sus significaciones, así como el mito en tanto una variante del inconsciente colectivo. Para ejemplificar el análisis literario utilizando los conceptos de inconsciente, símbolo y mito, se expondrá a continuación el estudio de Freud denominado “El tema de la elección del cofrecillo” (Freud, 1991: 307-317).

#### 4.1.1. Análisis psicoanalítico de una obra literaria: “El tema de la elección del cofrecillo”

En un breve análisis publicado en 1913, Sigmund Freud revisa, como punto de partida, dos obras de William Shakespeare: *El mercader de Venecia* y *El Rey Lear*. La primera se centra en la decisión que deberán tomar los candidatos a desposar a la hija del mercader, la bella Portia. El mercader hace que los candidatos elijan entre tres cofres de diferente material: oro, plata y plomo. El candidato ganador elige el plomo. En este primer momento contamos con tres elementos de análisis: el “tres”, la “elección” y los “materiales” de los cofres. En este paso, Freud se da a la tarea de develar los orígenes de esta disyuntiva y descubre que ha estado presente a lo largo de historia de la humanidad en diferentes mitos, de diferentes latitudes; la encuentra en la *Gesta Romanorum* y en el ciclo épico estonio.

En la *Gesta Romanorum* donde aparece el oráculo de la elección, también son tres los cofrecillos ofrecidos y el material que se debe elegir es el plomo. A su vez, en el ciclo épico estonio, en donde los “tres” pretendientes aparecen como el sol, la luna y la estrella, el ganador es el tercero, la estrella. Al comparar los tres astros con los materiales (oro-sol, luna-plata, estrella-plomo) y considerando que a la novia le toca el tercero, la estrella-plomo, Freud señala que se trata de un mito astral. ¿Podríamos pensar en la frase “le tocó buena estrella”?

Entonces, el mito astral se convierte en un mito susceptible de vincularse con motivos humanos: la elección que un hombre hace entre “tres” mujeres-cofres. En este paso reconocemos, como un elemento más de análisis, a la “mujer”, simbólicamente representada por los cofres. Ello ocurre en *Rey Lear*, donde el moribundo monarca debe decidir a cuál de sus tres hijas-mujeres debe heredar su reino. La condición que solicita es sencilla, lo recibirá

quien más amor le demuestre al padre. La tercera, Cordelia, se rehúsa a alabarlo como hacen las primeras dos y, en atención a tal hecho, el padre reparte sus tierras y bienes entre las otras hermanas.

Este mito de la elección entre tres mujeres aparece en otros cuentos y poemas: Paris debe elegir entre tres mujeres-diosas y se decide por la tercera, Afrodita, la más hermosa. En el cuento de “La Cenicienta” se escoge a la tercera de las tres hermanas, que como rasgo distintivo tiene la juventud. En la historia de Psique también es la tercera la seleccionada, la cual sufre el repudio de la diosa, tal como ocurre a Cenicienta, repudiada por su madrastra; además, Psique es ayudada en sus faenas por hormigas, como hacen las palomas con Cenicienta.

En este punto, Freud reflexiona en torno a los materiales y su significado. El plomo, en comparación con el oro y la plata, es un metal poco llamativo, por tanto, si recurrimos a lo metafórico, el plomo corresponde con los atributos de las mujeres elegidas: Cordelia es callada, Cenicienta y Psique se esconden, Porcia es pálida, Afrodita permaneció muda al lado de Paris. Además, si optamos por el mutismo como rasgo, éste simbolizaría la muerte.

Para sostener eso último, Freud revisa otros cuentos en busca del mutismo como significado de la muerte. En “Los doce hermanos”, de los hermanos Grimm, la hermana que nace después de los doce representa la muerte de todos ellos. En compensación y para salvarlos, la niña permanece muda. La mujer simboliza en este caso a la muerte, la mudez de la niña, por lo demás, también equivale a la muerte de ella misma: mujer-niña-muerte-mudez. En el cuento “Los seis cisnes” ocurre algo similar: la mujer-hermana opta por la mudez para salvar a los seis hermanos convertidos en aves; mudez que mantuvo a pesar de las

acusaciones e injurias que sufrió y de las cuales no se pudo defender a causa, precisamente, de la mudez voluntaria.

Así, este análisis nos acerca a uno de las simbolizaciones de la mujer: la muerte, la diosa de la muerte. La tercera hermana es la muerte y esto recuerda divinidades como las Moiras, las Parcas o Nornas, las Cárites y las Horas. En las Moiras, la tercera es Atropos, la inexorable, el destino, el destino inexorable que lleva a la muerte.

Estas diosas representan el tiempo, las horas, las estaciones (primavera, verano, invierno) el día (mañana, tarde, noche). Con el paso del tiempo estas divinidades se convirtieron en divinidades del destino y su inevitable fin, del orden de la naturaleza y sus fines de ciclo, de la vida humana y el momento de su muerte. Escribe Freud: la muerte y sepultamiento. Así, las Moiras pueden definirse: Clotos, la primera, como la “disposición fatal, congénita”; Laquesis, la segunda, como “el vivenciar”; y Atropos, la tercera, como “lo ineluctable, la muerte”.

La tercera de las hermanas es diosa de la muerte, no obstante, la contradicción es mayúscula: Afrodita=diosa del amor; Psique=Afrodita; Cordelia=fiel; Porcia=hermosa; y Cenicienta=juventud. Representan la muerte, pero también aluden a características vitales. Eso se explica porque en el inconsciente, como en el sueño, los opuestos regularmente son representados por un mismo elemento, pero también se da la “formación reactiva”, que consiste en sustituir, por el contrario; operación efectuada tanto en el sueño como en el inconsciente. El hombre, dice Freud (1991: 314-315), utiliza “su fantasía para satisfacer sus deseos insatisfechos por la realidad”. Por lo tanto, es capaz de sustituir la muerte por el amor y todos sus equivalentes como la belleza, la juventud, la prudencia, la amabilidad.

Considerando la mitología griega y las orientales “las grandes divinidades maternas” son diosas de la vida, de la fecundación y también diosas de la muerte. Engendradoras-aniquiladoras.

De regreso a la cuestión inicial de los materiales y su simbología, al elegir el plomo o la tercera mujer, se elige a la muerte. En el *Rey Lear* las tres mujeres son hijas jóvenes y bellas, y el rey desea sentirse amado, pero no con palabras sino con la verdad, con amor, busca una hija-mujer-amante. El hombre se enfrenta a los tres vínculos inevitables con la mujer: “la paridora, la compañera, la corrompedora. La madre misma, la amada, que él elige a imagen y semejanza de aquella, y por último la Madre Tierra que lo recoge en su seno” (Freud, 1991: 317)

A partir de dos textos literarios, Freud realizó una exploración de mitos, símbolos y sus múltiples significaciones, por ejemplo, el material de los cofrecillos y sus equivalencias con valores humanos e incluso astrales. Estudió mitos y se encontró analogías, lo que le daría justificación a la postura junguiana del inconsciente colectivo; parte de su estrategia discursiva consistió en sobreponer textos de géneros distintos para arrojar conclusiones similares; tal como lo observa Isabel Paraíso, “En este trabajo procede Freud por superposición de textos de diversa procedencia: Literatura, cuentos populares, mitos, etc. Esta técnica será desarrollada brillantemente por Charles Mauron” (1995: 138). En su momento, Freud lo realizó después de detectar los paralelismos entre dos obras del dramaturgo inglés, antes de la primera lectura de ambos textos no llevaba un plan, mucho menos un método, sin embargo, el análisis obtenido sirvió de insumo primordial a los

discípulos que decidieron estudiar las obras literarias recurriendo a estrategias voluntariamente y con un objetivo previamente planteado.

Tras estas observaciones, reconocemos que las diferentes escuelas y corrientes antes mencionadas simplemente explotan de diferente manera los recursos usados por Freud. Jung, Campbell, Frye, Durand recurren a la fuerza y estructura del mito; Mauron, Jones, Anzieu, se asoman a las incontables aportaciones del inconsciente; Bachelard, Bodkin, García Berrio, usan los arquetipos y las significaciones del símbolo.

Más ejemplos podrían incluirse, pero éste es bastante ilustrativo como preámbulo al desarrollo del método de la psicocrítica y su aplicación al universo simbólico de las narraciones breves de Clarín, incluidas en *Cuentos morales*.

## Capítulo 5. La psicocrítica

El concepto “psicocrítica” es acuñado en 1948, pero es hasta 1962 cuando se utiliza en un documento de Charles Mauron denominado *De las metáforas obsesivas al mito personal*. Esta metodología de análisis literario es una de las variantes que combinan literatura con psicología para encontrar nuevos elementos en la obra de cualquier creador y complementar los hallazgos realizados por otras formas de crítica clásica; en particular, utiliza elementos psicoanalíticos, los cuales ya se presentaron en el capítulo I. Basta recordar aquí que, preponderantemente, se utilizan los conceptos de inconsciente, deseo y fantasma. Este método se centra, por un lado, en la función creadora que depende del consciente, siendo una labor voluntaria e intelectual regida por elementos lingüísticos; por otra parte, el método aborda los mensajes del inconsciente que se traducen en palabras, ideas, situaciones o imágenes.

Los vieneses Ernst Kris y Leopold Bellak (Mauron, 1998: 130) sostienen que en el proceso de la creación estética entran en juego tres elementos: el inconsciente, la conciencia y el lenguaje, aunque el lenguaje forma parte de los elementos de la conciencia, de forma que se estaría hablando de dos planos de la psique del artista. De esta forma, podemos establecer que la psicocrítica se distingue de la mayoría de las corrientes que recurren al psicoanálisis freudiano, porque ve en la obra literaria la fuente de estudio para encontrar los motivos más profundos de la actividad creadora de un escritor. A veces, esta tarea requiere de más de una lectura y análisis, se trata de una interpretación profunda y compleja; al respecto, Mauron (1998: 16) afirma que “el análisis psicocrítico de un solo autor, sin pretender ser exhaustivo,

exige muchos años de trabajo; procede necesariamente por grupos pequeños de superposiciones, con incesantes vueltas atrás para una comparación de los resultados”.

El procedimiento puede resultar exhaustivo y largo, porque el fin es indagar en el proceso creativo, proceso que el crítico, cualquiera que sea su corriente, no puede llevar a cabo salvo acudiendo a elementos externos a la obra (como la biografía o el contexto histórico cultural), acompañando al autor en su labor creativa o valiéndose de recursos que exploren en la psique del autor. Este sería el caso de las escuelas que se valen del psicoanálisis y sus conceptos para localizar esas fuentes inconscientes, las cuales permanecen latentes a lo largo de la vida de cualquier individuo y logran manifestarse en casos concretos, como el sueño o la escritura. Dichos hallazgos, productos del quehacer inconsciente, pueden sustentarse o ratificarse con otras fuentes, tal es el caso de la personalidad del autor o la biografía de éste, principalmente aquella relativa a la infancia y la adolescencia, donde se construyen los pensamientos traumáticos, que son reprimidos por influencia del Yo y el Súper Yo de la segunda tópica freudiana.

Aunque cabe señalar, con Lourdes Bagnouls, que “para la psicocrítica, contrariamente a lo que sucede en el psicoanálisis directo aplicado al arte, lo más importante es la obra como tal, es decir, como proceso artístico, y no la personalidad del escritor, que en la psicocrítica se utiliza únicamente como un paso probatorio de los análisis directos sobre la obra” (Bagnouls, 2001: 12). En una comparación de la psicocrítica con la crítica histórica, aunque ambos utilicen la misma obra creativa, no recurren a los mismos insumos para efectuar su labor. La histórica se vale fundamentalmente de los documentos que refieren el contexto donde se desarrolló el autor, para encontrar las equivalencias en la obra; sin

embargo, en la otra, el texto es el estudiado y en él se explora para localizar, a través de mecanismos que se presentarán en el apartado del método psicocrítico, las ideas, palabras o situaciones reveladas por el inconsciente, y que son elementos constitutivos de la personalidad del autor. Es decir, en la histórica un elemento externo nos permite explicar el porqué de la obra; en la psicocrítica nos sumergimos en el interior del texto literario para revelar el motivo externo que la provoca, pero que permanece escondido y reprimido en la mente del sujeto que escribe el texto literario. En palabras del mismo Mauron (1969: 57), todo método es válido, “siempre que se apoye en hechos y textos, y nos ofrezca más información sobre el autor que sobre el crítico”.

No sobra recordar que se trata de un método probado por su propio autor, quien lo aplicó a la obra y vida de los poetas Mallarmé, Baudelaire, Nerval, Valéry, a las epopeyas de Mistral, las tragedias de Racine y de Corneille, a las comedias de Molière, así como a obras dramáticas y novelescas de Víctor Hugo y de Jean Giroudoux (Clancier, 1979: 244).

### 5.1. Metodología de la psicocrítica

El método de la psicocrítica de Charles Mauron (1969; 1998: 128-130) consiste en cuatro pasos:

1. Diversas obras de un autor se superponen como las fotografías de Galton, de manera que aparezcan caracteres estructurales obsesivos, como redes de asociación o grupos de imágenes obsesivas, probablemente involuntarias. “las obras y los temas pueden ser disímbolos y sin embargo aparecer entre ellos constantes significativas que vayan construyendo este mito personal” (Franco, 2001:16).

En el caso del presente trabajo, las obras en cuestión únicamente abarcan un periodo de la producción de Leopoldo Alas, y se concentran en ciertas narraciones de un solo libro (*Cuentos morales*); sin embargo, por las condiciones en las cuales se escribieron esas narraciones, resultan útiles, pues representan diferentes intenciones del autor. La psicocrítica intenta mostrar todos los hechos que han sido ignorados, tanto por el consciente del escritor como por la misma crítica, “y cuya fuente sería la personalidad inconsciente del escritor”, aumentar nuestro conocimiento de ella y, por consiguiente, hacémosla amar mejor” (Clancier, 1979: 242).

2. Tras la superposición de las obras aparecen las metáforas recurrentes o ideas obsesivas y conforman redes de asociaciones o agrupamientos de ideas. Lo que se genera es objeto de un estudio que podría llamarse “musical”; estudio de los temas, de su agrupación y de sus evoluciones; es decir, un tema aparece a lo largo de la obra referido de diversas formas, con frases y palabras que remiten a un campo semántico determinado; como se dijo anteriormente refiriéndonos a una melodía o una canción, ésta puede ser interpretada con diferentes instrumentos que le confieren tonalidades diferentes, sin embargo, se trata de la misma partitura. En la práctica estas estructuras dibujan rápidamente figuras y situaciones dramáticas. Pueden ser observados todos los grados entre asociación de ideas y la fantasía imaginativa; esta segunda operación combina el análisis de los temas variados y de los sueños y sus metamorfosis. Por lo general conduce a la imagen de un mito personal (Mauron.,

1969: 130). El análisis musical, afirma Mauron “más que herir nuestros hábitos los sorprende” (1969: 59). Las redes formadas tienen como rasgo que crean “una estructura verbal coherente, que no pertenece a un orden racional” (Mauron, 1963: 23).

3. El material así ordenado se interpreta según el pensamiento psicoanalítico: se llega a una cierta imagen del inconsciente, con su estructura y sus dinamismos. Esta imagen es el llamado mito personal (Mauron: 1998: 130). Señala Franco Bagnouls (2001: 18): “Lo interesante es aquí el punto de partida, es decir, la fuente inconsciente en la que se originan las obras”. Esta fuente inconsciente es ajena al escritor, no se da cuenta cómo se repite, incluso aunque relea su propio trabajo, porque ésta se encuentra reprimida en su inconsciente, pero consiguió, al igual que sucede en los sueños, una salida con el proceso de creación literaria. La repetición mencionada, por otro lado, también nos indica que los conflictos al interior del autor son permanentes. Con base en eso, Mauron explica: “Así somos llevados por un estudio totalmente empírico de las redes asociativas, a la hipótesis de una situación dramática interna personal, modificada sin cesar por reacción a los acontecimientos internos o externos, pero persistente y reconocible. Es lo que nosotros llamaremos el mito personal” (1963: 194).

El mito generado puede evolucionar durante la vida del creador, pero esta evolución, casi siempre, es mínima, según pudo observar Mauron en los trabajos que realizó sobre Mallarmé, Baudelaire y otros. En contraste, Anne Clancier afirma que, en su experiencia, “El mito personal puede evolucionar. Esto puede ser incluso una

de las funciones de la creación estética, la de poner en funcionamiento en el creador un proceso dinámico, a la manera de un psicoanálisis” (Clancier, 1979: 244).

Los mitos descubiertos “hacen referencia, aparentemente, a acontecimientos vividos, experimentados muy poco tiempo antes o después de la adolescencia [...] pero poseen otro sentido, y debe leerse los como dramas que se representan en el interior de la personalidad, entre sus distintas partes más o menos disociadas” (Mauron, 1969: 68). Estos mitos, en términos psicoanalíticos, son los que le han servido de filtro para absorber de la realidad solo una parte y no toda la que se le presenta día a día.

El mito personal es el resultado de la lucha entre el yo social, el súper yo freudiano, y el yo creador, fusión del yo como escritor consciente, y el ello como inconsciente que vence la represión del yo y el súper yo. Puentes de Oyenard (2005: 134-135) dice que el inconsciente “es también una fuente interior que se liga a la conciencia por medio de un flujo y reflujo de intercambios”.

4. La imagen resultante o mito personal es controlada por comparación con la vida del escritor (Mauron, 1963: 130). Esto permite confirmar que realmente se encontró un mito personal, ya que corresponde con ciertos hechos vividos; aunque se debe reconocer que no siempre los datos recopilados de la vida de un autor son suficientes para ratificar el mito. ¿Por qué? Porque aspectos de lo profundo de un autor, que ni siquiera él mismo lo sabe, difícilmente puede ser recogidos por un biógrafo a menos que se traten de información aportada por personas muy cercanas

que hayan compartido la vida del sujeto, por ejemplo: madre, padre, hermanos. Si la biografía lo permite, ésta “servirá de término de comparación y en el cual se podrán encontrar eventualmente elementos que permitan confirmar la existencia de un mito personal original” (Clancier, 1979: 243). En este punto Mircea Eliade (1991: 7) resulta esclarecedor: “El mito es una realidad cultural extremadamente compleja, que puede abordarse e interpretarse en perspectivas múltiples y complementarias.”

Como se aprecia, el fin del método es encontrar el mito personal del autor y así saber si se agregan nuevos elementos a lo aportado por la crítica previa, o tan solo se ratifican algunos de los resultados que también sería de gran relevancia, porque se confirmaría que la psicocrítica es una herramienta confiable para la crítica literaria. “El método de Mauron no solamente permite el establecimiento de rasgos de personalidad, vestigios de una biografía íntima; permite también de una manera muy importante el establecimiento de una estética”, ha acotado Lourdes Franco (2001: 13).

Los hallazgos de la psicocrítica, pues, resultan muy sugerentes y aportan información nueva sobre las obras. Anne Clancier (1979: 257), por ejemplo, hace una interesante observación: “si se superponen obras que contienen una *historia* [como es el caso de los cuentos a diferencia de la poesía], se ve aparecer verdaderas obsesiones estructurales; las asociaciones de figuras reemplazan a las asociaciones de ideas, y pronto se da uno cuenta de que todo personaje de alguna importancia representa una variación de una figura mítica profunda”. Charles Mauron, por su parte, afirma que, a raíz de la aplicación del método, uno de los primeros resultados es la extraordinaria “impresión de unidad que deja la obra [se

borran] las fronteras que aíslan, de manera natural, a tal poema, tal libro, o aun a tal personaje” (64).

Adicionalmente, a través de la psicocrítica se consigue separar dos aspectos de la actividad creativa: “Separa los grupos verbales de origen inconsciente (redes de asociaciones obsesivas) de los sistemas de relaciones voluntarias (lógicos, sintácticos, retóricos)” (Paraíso, 1995: 143). Pero, por otro lado, se deben considerar planteamientos como el de Yuri Lotman (1999: 208), quien dice “en el fenómeno del arte se pueden individualizar dos tendencias: la tendencia a la repetición de lo ya conocido y la tendencia a la creación de lo nuevo”. Esto podría contradecir la idea de que el flujo del inconsciente tiende a repetirse continuamente en la obra, sin embargo, si consideramos cada una de las obras de un autor de manera independiente, se apreciarán rasgos diferentes y podrá afirmarse que se está ante una creación de algo nuevo. Pero es aquí donde yace la virtud de la Psicocrítica, ante un espectáculo aparentemente diferente, se nos revelan redes de imágenes, de palabras, de ideas y situaciones, que corresponden a un solo símbolo o arquetipo, y que constituyen las llamadas metáforas recurrentes.

Las explosiones creativas siempre llevan en el fondo el flujo del inconsciente y la evolución del mito personal, mismo que, de manera tangible, se observa en palabras, hechos, situaciones y esquemas distintos, y que dan la impresión de estar frente a un texto completamente original. Por consiguiente, el escritor podrá presentar un texto con rasgos originales, pero la Psicocrítica hará emerger las recurrencias imposibles de ser reprimidas por los mecanismos tradicionales de la psique del individuo. El texto imprevisible, producto de la explosión creativa se vuelve previsible ante la mirada de la Psicocrítica. Es imprevisible

porque el inconsciente envía imágenes diversas que se vuelven repetitivas si consideramos los significados de los símbolos y su asociación con una metáfora recurrente.

En el presente análisis se utilizarán diez cuentos del volumen titulado *Cuentos morales*, que representan la sexta parte de la obra cuentística de Clarín. Se identificarán redes que conducen a los mismos símbolos: la madre, la esposa, la enfermedad, los nombres, la religiosidad, los cofres, etc. Con base en este fenómeno se creará el mito personal; en la obra habrá uno o más mitos, pero se tendrá que interpretar el que concentre la mayoría de los elementos encontrados, la mayoría de las metáforas. Así nacerá, ante los ojos del crítico, el mito personal de Leopoldo Alas Clarín, nacerá el drama personal del artista e intelectual; aparecerá, al fin, el fantasma persistente que compensó el deseo inconsciente del gran autor español.

## 5.2. ¿Qué son las metáforas recurrentes u obsesivas?

Como preámbulo a la definición y con el fin de establecer un vínculo con el ejercicio que continuará tras la identificación de las metáforas recurrentes en los cuentos de Leopoldo Alas, mismas que apuntarían hacia la construcción del mito personal, se incluyen a continuación dos observaciones. Por una parte, es importante considerar, con Le Galliot (1977: 83), que “todo aquello que concierne a la representación, todo lo que confiere un sentido a lo real, pertenece al orden de lo simbólico, tanto como el arte, la religión o la ciencia”. En este sentido, cabe definir el concepto “metáfora”, siguiendo a Gastón Bachelard (2000: 80), como aquello que: “viene a dar un cuerpo concreto a una impresión difícil de expresar. La metáfora es relativa a un ser psíquico diferente de ella”.

Por otra parte, es medular indicar la forma como la metáfora es usada dentro del método de la psicocrítica. En ese contexto se llama “metáfora recurrente” a aquella figura retórica que engloba las diferentes manifestaciones del autor que conducen a un solo concepto. Esto es, a través de imágenes, como sería el caso de la poesía, o a través de ideas o situaciones, como en la novela o en el cuento, el autor asocia un conjunto de elementos, que en estas líneas se ha llamado campo semántico, a un concepto, símbolo o imagen. En el caso de los cuentos aquí analizados, se asoció con un concepto un conjunto de situaciones que aparecen a lo largo de las diez narraciones seleccionadas o, al menos, en la mayoría de ellas. A este sistema de metáforas se le conoce en la psicocrítica como red de asociación de ideas. Es decir, en diferentes momentos de la obra, el autor mencionará una cadena de palabras, ceñidas a una situación, que remitirán a un concepto. Por ejemplo, se habla de la tierra, de la tierra natal o del aire natal y todo ello nos remite a la misma figura: la madre, o

al cofre donde se guardan los recuerdos o los tesoros enigmáticos. Por otro lado, este juego de asociaciones puede remitirnos a dos conceptos que, en el fondo, aluden a lo mismo; tal es el caso del cofre, el cual puede ser el útero de la madre que llevó dentro al tesoro-hijo, o el útero es el misterioso cofre que guarda el secreto o el misterioso secreto.

Respecto de las metáforas recurrentes, Lourdes Franco (2001: 12) afirma que “el análisis de las metáforas obsesivas ofrece una vía paradigmática que aglutina y hace más coherente la obra, creando a nivel de sintagma una línea de desarrollo cronológico y evolutivo indispensable a la cabal comprensión del fenómeno generador del producto literario”. De esta manera, al efectuar el análisis de los cuentos se construirán redes de asociaciones de palabras, frases que explican una situación de la historia o un sentimiento de algún personaje, y que nos conducen a una idea central, a un concepto: la madre, la caja de Pandora, Prometeo encadenado... La red de asociación de ideas significa que aparecerán diferentes frases, con diferentes evocaciones, las cuales, a nivel simbólico, llevan al mismo concepto. Como parte del procedimiento analítico, se revisarán diccionarios de símbolos en busca de las significaciones que nos interesan y que permitirán asociar diferentes frases a un mismo símbolo.

Paul Ricoeur se pregunta: “¿No debemos entonces, concluir en que una metáfora implica un empleo tensor del lenguaje, que tiene por objeto sostener una concepción tensa de la realidad? ¿No podemos llamar metáforas recurrentes -aquellas metáforas que están más cerca de las profundidades simbólicas de nuestra existencia- a las metáforas que le deben el privilegio de revelar cómo son las cosas a su organización en redes y en niveles jerárquicos?” (Ricoeur, 2003: 81) De lo anterior se dirá que habrá una red de ideas, de asociaciones, que

conducirán al mismo símbolo, el cual tendrá el significado que su contexto histórico o realidad le dará, motivo por el cual se recurre a la biografía del autor en pos de los significados. El simbolismo depende, pues, del contexto cultural, de la cultura predominante que marca tal o cual civilización, así como de la forma como el escritor hizo suyo tal contexto. En el caso de Clarín, como se verá a lo largo del análisis de los cuentos, la simbolización exhibe características de una sociedad católica conservadora, en vías de modernizarse y cimentada en la tradición greco-latina. Todo esto es relevante porque nos llevará a identificar mitos que tienen sus orígenes en dos vertientes: la mitología cristiana del Antiguo Testamento y la mitología griega, y su variación, la mitología latina.

Es claro que la literatura supone, entre otras cosas, la evocación de una realidad. De ahí que Puentes de Oyénard señale que “La palabra, a través de la imagen que evoca, representa el producto de un proceso que nace en la identificación del hablante con un objeto de sustitución o referencia y que culmina en la sublimación que puede manifestarse en el acto creativo” (2005: 137). Pero cabría precisar que la metáfora implica, en términos lingüísticos, una imagen, una comparación; y, a su vez, el símbolo nos traslada a un espacio más profundo, a un lugar donde las raíces de la humanidad se cimientan.

Los símbolos y sus significados están vinculados con los mitos. Se ha generado un mito a partir de la fuerza simbólica de un objeto-sujeto; por ejemplo, a partir del fuego se ha generado el mito de un dios, a partir del secreto y el misterio del contenido de una caja ha nacido el mito de una mujer construida por diosas. Los objetos adquieren fuerza en su significación, la cual rebasa al símbolo que lo evoca y a la metáfora que lo menciona. Pero es la metáfora el recurso inconsciente que el artista, de manera involuntaria, utiliza para

expresar sus más profundos dramas: el mito personal al que se refiere la psicocrítica. Al analizar la obra literaria nos toca descubrir las metáforas recurrentes, el símbolo que las conjunta y los posibles significados que contienen. En este sentido, reconoce Le Galliot (1977: 83) que debemos ir más lejos de “la definición restrictiva que ve en el símbolo un signo que quiere expresar una cosa diferente de lo que expresa”.

Las redes de palabras o frases contendrán los términos latentes de las metáforas recurrentes. Puede representar una dramática realidad del autor; el objetivo es aprehender ese dramatismo, captar la tensión que lleva al creador a presentarlas, aunque no lo quiera y, como se ha dicho, ni siquiera sea consciente del acto. “La psicocrítica debe entonces investigar si estas obsesiones tienen raíces inconscientes. Cree descubrirlas en las fantasías anteriores de angustia, igualmente inconscientes” (Mauron, 1998: 70).

En el caso de Leopoldo Alas Clarín, son varias las opiniones que señalan las dimensiones metafóricas de su obra narrativa. Encuentran en el asturiano una fuente nutrida de ejemplos donde se evocan imágenes sin ser referidas estrictamente. Esta característica será rescatada por Kronik (2002: 53), aludiendo a Paul Ricoeur, cuando señala que “el referente poético no es denotativo sino especulativo; o, en otras palabras, la realidad no es una referencia transcrita sino una reinención metafórica”, a través de la metáfora, con su riqueza inconsciente mostrará una realidad que el autor no está manifestando voluntariamente, pero que encuentra salida gracias a la labor creativa. Kronik agrega que la narrativa breve clariniana tiene un “prurito por la comunicación metafórica” (55). Es el autor un maestro del recurso retórico, ahora solo restará encontrar la profunda realidad que está ventilando de esta manera; cómo está trabajando el Yo con el inconsciente sin dejar que el autor lo perciba. Al

respecto Oleza (2002: 160) dice que “cuando el yo contempla la realidad, ésta aparece mezquina, pequeña, ridícula. Esta actitud de superioridad del yo puede conducir a dos situaciones muy diversas o bien a la renuncia asqueada de la realidad y el refugio en una mitología personal, o bien en el doloroso registro de esa realidad, ridiculizándola para, al hacer evidente su carácter grotesco, superarla y transformarla”.

Serán las metáforas recurrentes, con su musicalidad, las que aportarán una nueva concepción de la obra en cuestión. En la narrativa de Clarín, como cabe esperar, las simbolizaciones variarán respecto de las de otros autores, pues “un objeto puede adquirir variada significación de acuerdo con el personaje que se ponga en contacto con él. Esta es otra proyección de la realidad” (Montes, 1969: 255). En este sentido, la identificación de sus metáforas recurrentes brindará elementos para destacar la especificidad de su obra.

## Capítulo 6. Las metáforas recurrentes encontradas en los *Cuentos Morales*

De acuerdo al método de Charles Mauron, el primer paso del análisis psicocrítico consiste en superponer los textos para identificar las metáforas recurrentes o ideas obsesivas. En este caso diez son los textos del libro *Cuentos morales* (Botrel, 2012) que se utilizarán con este fin: “Boroña”, “La Conversión de Chiripa”, “El número uno”, “Para vicios”, “El dúo de la tos”, “Un grabado”, “El torso”, “Don Urbano”, “El sustituto” y “La Reina Margarita”.

Una vez hecha la superposición se identificaron cinco aspectos en torno a los cuales gira el discurso clariniano, es decir, aspectos que son referidos insistentemente, pero de diferente manera, éstos son: los nombres de los personajes; la religiosidad; la complejión del cuerpo del protagonista y su relación con la enfermedad; el cofre y sus sinónimos: tesoro y baúl; la sabiduría y el conocimiento; y la mujer representada por su madre o su esposa.

Respecto al primer caso, el correspondiente a los nombres, Clarín tiene una marcada tendencia a nombrar, ya sea con un nombre propio o con algún referente o apodo que identifique plenamente al personaje. El autor juega a ser un Dios en su universo literario repartiendo nombres en el día de la creación. Este aspecto no se analizará, pero, como ejemplo, se mencionarán tres casos:

En el cuento “Boroña”, el autor bautiza al personaje principal como José Gómez Suárez y, a la vez, señala su sobrenombre derivado de los nombres de sus padres, el cual es Pepe Francisca. Su madre era conocida como Pepa Francisca de Francisquín y su padre Francisquín de Pola; en los tres ejemplos al final del nombre se agrega el que hace referencia a la ascendencia, en este caso el de la progenitora: Francisca y Pola. También se menciona el nombre de la hermana de José Gómez, Rita, y el de su cuñado, Ramón Llantero; Rita y

Ramón tienen dos hijos, cuyos nombres no son mencionados, pero se intuyen dada la información previa. Por último, es importante señalar el título del cuento, “Boroña”, que representa un pan amarillo hecho de maíz; a un objeto le es asignado un nombre por el autor, y así el objeto cobra vida. El pan representa al personaje, Pepe Francisca, quien está enfermo del hígado y el tono de su piel es amarillo como el del manjar soñado por el indiano, protagonista del cuento; asimismo, para Pepe Francisca la boroña representa el amor de su madre cuando él era un niño.

En “El dúo de la tos” hay dos protagonistas: el del 36 y la del 32. Son dos personas: uno de 30 años de edad y otra de 25, quienes radican en un hotel durante una de las etapas de la enfermedad que los aqueja. Los apelativos asignados hacen alusión al cuarto donde respectivamente se hospedan, pues en ningún momento se conocen aquellos que se les asignaron al nacer. Sin embargo, a lo largo del texto se conoce mucho sobre su vida, principalmente sobre la de la mujer, a quien se le hace un seguimiento hasta el presumible día de su muerte en un recinto de las Hermanas de la Caridad. Cabe mencionar que, cuando pierde el calificativo de “la del 32” por abandonar el recinto inicial, se convierte en un “bulto perdido, buscando aire sano para un pecho enfermo” (198). Y, en referencia a la enfermedad pulmonar, se dice que es “una sentencia de muerte pegada en el pecho, como una factura de viaje a *un bulto* en un ferrocarril” (198). En ambos casos deambula la mujer por el mundo sin más identidad que la de la enfermedad, así como en “El número uno”, cuando el protagonista llega al paraíso y es recibido como “uno” más y su calidad de único se pierde como los bultos extraviados y anónimos de una ciudad. A diferencia de lo ocurrido en “Boroña”, aquí el autor recurre a la estrategia del sobrenombre, lo cual no impide que el

lector se encariñe y empatee con la desgracia de los personajes, tal como ocurre con Pepe Francisca en “Boroña”.

Finalmente, en el cuento “Un grabado” hay dos protagonistas: el doctor Glauben y el narrador, que funge como su interlocutor a lo largo de la narración; cabe mencionar que *glauben* significa “creer”. Además de ellos dos, se hace referencia a cuatro personajes: las dos hijas de Glauben, el hijo de Glauben y la esposa de Glauben, los cuales, a la manera de “Boroña”, son aludidos en relación con el nombre (el apellido, en este caso) del protagonista: Glauben. Finalmente, el narrador no tiene nombre, pero con base en su perfil y por el hecho de ser una persona de confianza de un profesor universitario, nos remite al mismo autor, Leopoldo Alas; se trata, muy probablemente, de un personaje de carácter autobiográfico, pero despersonalizado.

Otro aspecto del discurso clariniano es la religiosidad. Desde el “Prólogo” del libro de cuentos se hace mención de ése término de honda trascendencia a lo largo de toda la vida del autor, como se ha indicado con anterioridad. Para dar cuenta de este hecho se mostrarán tres ejemplos.

En el relato “Para vicios” Clarín escribe: “Y después que la viuda, repartiendo golpes con la sombrilla, el abanico y hasta con el rosario espantaba a los pobres, a los pordioseros, como Jesús arrojó del templo a los mercaderes, cuando ya Bonilla se vio libre de moscas” (191). En el fragmento notamos en la frase “y hasta con el rosario espantaba a los pobres” cierto sarcasmo y una crítica ácida al catolicismo español, pues el rosario, uno de los emblemas de esa religión, es utilizado para espantar a los pobres, es un arma para alejar como

la cruz contra los demonios. Y, para redondear la burla, hace la analogía con Jesucristo, aludiendo al episodio donde expulsó a los mercaderes judíos del templo.

En “La conversión de Chiripa”, tras deambular por la ciudad buscando refugio ante la imponente tormenta que envió Dios sobre la ciudad, el protagonista encuentra un lugar donde la “alternancia” se practica: “¿Qué era la alternancia? Pues nada; lo que había predicado Cristo, según había oído algunas veces; aquel Cristo a quien él solo conocía, no para servirle, sino para llenarle de injurias, sin mala intención, por supuesto, sin pensar en Él” (171). El autor propicia el encuentro de Chiripa con Jesús en el templo católico, y el trato que recibe el vagabundo le hace reflexionar sobre la religión, de ahí que el protagonista, que llega de “chiripa” a la iglesia hable de la alternancia. A veces, propone Clarín, la gente se manifiesta en contra de la iglesia por inercia y los comentarios críticos de la gente tras las malas experiencias, pero en este caso en particular existe la esperanza, ya que el padre que atiende en el confesionario a Chiripa lo hace con paciencia y le dedica un poco de su tiempo. El problema no es la religión ni Dios, sino la burocracia eclesiástica, aunque en el cuento, la esperanza radica en que dentro de esa burocracia puede haber personas nobles, buenas e incluyentes, que buscan servir y ayudar acercando al hombre a la palabra del Señor.

En “La Reina Margarita”, cuando Marcela Vidal tiene su primera cita con Feliciano Candonga, Clarín escribe: “Se arregló aquello como se pudo; pero en la primera entrevista con Margarita, Fausto no hizo ver más que sus disposiciones para la carrera eclesiástica. En fin, un martirio” (431); y más adelante, refiriéndose a las habilidades del joven para el canto de orden religioso, dice: “Candonga se agarraba al canto como a un clavo ardiendo” (431). En ambos casos, el vínculo con la iglesia tiene un carácter de suplicio, de malestar e

incomodidad, es un “martirio” y un “clavo ardiente”, calificativos a partir de los cuales se percibe la opinión de Clarín con respecto a la institución católica. Lejos de ser un espacio para la paz interior y el encuentro con lo divino, establece el escritor, se convierte en un vía crucis sin objetivo benéfico.

Como se aprecia en los tres casos la posición ante la iglesia católica es de incertidumbre, de desconfianza, aunque, como se observó en Chiripa, hay esperanza y opciones que dejan abierta la puerta a una nueva forma de encontrarse con Dios.

A continuación, se concentran en cuadros los resultados de la superposición de los diez cuentos y su asociación con los tres conceptos restantes: la complexión del cuerpo del protagonista y su relación con la enfermedad; el cofre y sus sinónimos: tesoro y baúl; y la sabiduría y el conocimiento. De esta manera se obtendrá la musicalidad referida por Mauron en el paso dos de su método, ya que diferentes frases extraídas de los cuentos remitirán a ciertos conceptos, imágenes, símbolos y temas.

Boroña	
Complexión- Cuerpo- Enfermedad	“Del cupé saltó como pudo, y no con pies ligeros ni piernas firmes, un hombre flaco, de color aceituna, todo huesos mal avenidos, de barba rala... vestido de un terno claro, de verano, traje de buena tela... y que no le sentaba bien... y con el hígado hecho trizas” (160)
	“quería: curar el hígado y resucitar a Pepa Francisca de Francisquín, su madre”. (161)
	“era un chiquillo enclenque, soñador, listo pero débil” (162)
	“significaba el poder comer boroña la salud recuperada, las fuerzas devueltas al miserable cuerpo, el estómago restituido, el hígado en su sitio, la alegría de vivir, de respirar las brisas de su colina amada y de su bosque de la Voz” (163)
	“comer un poco de boroña que simbolizaba para él la salud aldeana” (166)
	“Se detuvo el coche de carrera al salir del bosque de la Voz” (159)

Cofre-Tesoro-Baúl	“una dulce brisa que se colaba por la angostura del valle, entrando como tamizada por entre las ramas gárrulas e inquietas del robledal de la Voz” (160)
	“significaba el poder comer boroña la salud recuperada, las fuerzas devueltas al miserable cuerpo, el estómago restituido, el hígado en su sitio, la alegría de vivir, de respirar las brisas de su colina amada y de su bosque de la Voz” (163)
	“De la boca del coche sacó el zagal, con gran esfuerzo, hasta cuatro baúles, de mucho lujo todos y vistosos, y una maleta vieja, remendada, que Pepe Francisca conservaba como una reliquia” (161)
	“quedó el indiano solo, rodeado de baúles, en mitad de la carretera” (161)
	“rodeado de baúles en que traía el cebo con que había de comprar a sus parientes” (164)
	“Los sobrinos veían en el tío la riqueza fabulosa, desconocida, que tardaba en pasar a sus manos” (165)
	“Los sobrinos no le conocían siquiera. Le querían como a una mina” (162)
Sabiduría-Conocimiento	“Pepe, al fin entregó las llaves; la codicia metió las manos hasta el codo; se llenó la casa de objetos preciosos y raros, cuyo uso no conocían con toda precisión aquellos salvajes avarientos” (165)

La conversión de Chiripa	
Complejión-Cuerpo-Enfermedad	“El sombrero duro y viejo, de forma de queso, de un color que hacía dudar si los sombreros podrían tener bilis, porque de negro había venido a dar un amarillento, como si padeciese ictericia” (168)
	“Sí, parecía Chiripa un mísero arbolillo o arbusto, de cuyas cañas mustias y secas pendían míseros harapos... para convertir la planta muerta en espantapájaros (168)
	“dormía mucho y, como tenía el estómago estropeado, le dejaba vivir de ilusiones, de flatos y malos sabores” (169)
Cofre-Tesoro-Baúl	“Vestía del que le dejaban otros miserables por inservible, y con el orgullo de esta parsimonia en los gastos, se creía con derecho a no echar mano a un baúl sino de Pascuas a Ramos y cuando una peseta absolutamente necesaria” (169)
	“En llevando dos reales en el bolsillo, Chiripa no podía con una maleta, ni apenas tenerse derecho” (169)
	“De vez en cuando un bulto negro se separaba del grupo y se acercaba al armatoste [confesionario], del cual se apartaba otro bulto semejante” (174)
	“Era un monte virgen de impiedad inconsciente” (174-176)
	“Chiripa se creía con derecho a no echar mano a un baúl sino de Pascuas a Ramos (169)

Sabiduría- Conocimiento	“A veces se le antojaba que un periódico, o un libro viejo sobado que oía deletrear a un obrero, hubiera sido para él un buen amigo; pero no sabía leer” (170)
	“Pasó junto a la universidad... no se le ocurrió entrar ahí. Él no sabía leer siquiera y ahí dentro todos eran sabios” (173)
	“Pasó junto a la biblioteca. También era pública, pero no pasan los pobres de solemnidad, como él lo padecía... Temerían que fuera a robar libros” (173)

El número uno	
Complejión- Cuerpo- Enfermedad	“Bien lo necesitaba el chiquillo, que era enclenque; a cada soplo de aire contestaba con un constipado, y era siempre la primera víctima, el primer caso, el <i>normativo</i> de todas las epidemias que los microbios, agentes de <i>Herodes</i> traían sobre la tropa menuda de la ciudad” (178)
	“Era el niño seco, delgaducho, encogido de hombros, de color de aceituna; un museo de sarampión, viruelas, escarlatina, ictericia, catarros, bronquitis, diarreas; y vivía malamente gracias al jarabe de rábano y a la emulsión Scott” (178)
	“Y con todo se notaba en el renacuajo un apego a la existencia, un afán de arraigar en este pícaro mundo” (179)
Cofre-Tesoro- Baúl	“no había en la creación animalejo más concupiscente que aquel miserable comino que le parecía un diamante al sr. Protocolo” (179)
	“Y pasaban y pasaban gentes anónimas, sin numeración, sin factura, <i>bultos extraviados</i> en los azarosos viajes del tren de la vida... sin que una mano caritativa le metiera entre los bultos amontonados en el furgón de cola...” (186)
Sabiduría- Conocimiento	“Como si le probasen mejor las raíces cuadradas y lo logaritmos que el rábano y el hígado de bacalao, iba echando... así, una especie de cecina que podía pasar por carne fresca. Seguía amarillento y verdoso, y seco... pero algo había medrado, y ya pasaba meses y meses sin una pulmonía” (182)
	“Lo que crecía de un modo extraordinario a cada fiebre y a cada digestión y a cada bronquitis era lo que llamaba su padre el talento: una agudísima inteligencia para entender y retener toda materia discursiva del que podía existir en el ambiente moral de lugares comunes en que iba corriendo su azarosa existencia” (180)
	“Protocolo le rodeó la cama en que se moría más que vivía de cuantos libros técnicos, mapas, aparatos fueron necesarios para que el prodigio aprendiera lo que no sabía ninguno de su edad” (180)

Para vicios

Complejión-Cuerpo-Enfermedad	“Y después que la viuda, repartiendo golpes con la sombrilla, el abanico y hasta con el rosario espantaba a los pobres, a los pordioseros, como Jesús arrojó del templo a los mercaderes, cuando ya Bonilla se vio libre de moscas” (191)
Cofre-Tesoro-Baúl	“director de la Biblioteca Provincial, don Pantaleón Bonilla, un vejete muy <i>distraído</i> , como llama el vulgo al que jamás se distrae, al que siempre está atento a una cosa. Bonilla estaba fijo en sus trece, que eran sus libros, sus teorías de filósofo y de bibliófilo científico” (189)
Sabiduría-Conocimiento	“Sus convicciones se arraigaron más y más, cuando llegó a saber por conversaciones con sacerdotes ilustrados y catedráticos, y por ciertas lecturas que la <i>ciencia moderna</i> estaba de acuerdo con ella en lo de la <i>caridad bien entendida</i> , con cuenta y razón” (189)
	“No, y lo que es leer, y yo también he leído todo eso que usted dice de la caridad ordenada, organizada: ilustres filántropos y santos muy elásticos me han convencido de que la limosna perezosa, empírica, desordenada, casual es nociva” (191)

El dúo de la tos	
Complejión-Cuerpo-Enfermedad	“De pronto, como si fuera un formidable estallido, le hace temblar una tos seca, repetida tres veces como canto dulce de codorniz madrugadora” (196-197)
	“Después de algunos minutos, perdida la esperanza de que el 36 volviera al balcón, la mujer que tosía se retiró también; como un muerto que, en forma de fuego fatuo respira la fragancia de la noche y se vuelve a la tierra” (197)
	“Iba por el mundo, de pueblo en pueblo, como bulto perdido, buscando aire sano para un pecho enfermo; de posada en posada, peregrino del sepulcro, cada albergue que el azar le ofrecía le presentaba aspecto de hospital.” (198)
Cofre-Tesoro-Baúl	“El gran hotel del Águila tiene su enorme sombra sobre las aguas dormidas de la dársena, Es un inmenso caserón cuadrado, sin gracia, de cinco pisos, falansterio del azar, hospicio de viajeros, cooperación anónima de la indiferencia, negocio por acciones, dirección por contrata que cambia a menudo, veinte criados que cada ocho días ya no lo son los mismos, docenas y docenas de huéspedes que no se conocen, que se miran sin verse, que siempre son otros y que cada cual toma por los de la víspera” (195)
	“¡Adentro, adentro! ¡A la sepultura, a la cárcel horrible, al 36, a la cama, al nicho!” (197)
Sabiduría-Conocimiento	

Un grabado	
Complejión- Cuerpo- Enfermedad	“Glauben era alto, delgado y pálido” (227)
	“-Yo tengo...-dijo-, yo tengo una especie de enfermedad... ¡Cuidado! No hay que decirles nada a nuestros amigos los de la patología psicológica... no quiero que me clasifiquen y me saquen en sus clínicas impresas como voto involuntario, y de calidad, en favor de sus hipótesis” (229)
	“Mi enfermedad tiene una historia de origen bien claro, bien determinado. Nació, o por lo menos, brotó al exterior, de repente, en una crisis” (229)
Cofre-Tesoro- Baúl	“Una noche, en el Círculo, abrí una ilustración inglesa, miré un grabado;...Una niña morena, como de diez años, arrimada a un banco de carpintero, sostenía en un brazo a otra niña de tres sentada en el mismo banco, pero muy apretada contra el cuerpo de la mayor; al otro lado un niño de cinco o seis años, en pie, se apretaba también contra la hermana <i>grande</i> , procurando como refugiarse bajo el delantal pobre y roto de la rapazuela... Estaban solos, allí no había madre..., ni padre..., la orfandad era aquello... la soledad absoluta...” (231)
Sabiduría- Conocimiento	“Todos reconocían que no había sabio en el país que pusiera el pie delante a Glauben en punto a ciencia contemporánea; era sociólogo, psicólogo, naturalista, matemático, lógico, lingüista” (225)
	“Asistía yo a la cátedra de aquel profesor de filosofía con un profundo interés que ni me inspiraban las lecciones de tantos y tantos ilustres maestros que en la misma universidad, Babilonia científica, exponían con entusiasmo y fuego de convicción unos, de soberbia, también convencida, otros, la multitud de sistemas, la inmensa variedad de teoría modernas que se disputan hoy en el imperio del pensamiento” (224)
	“La cosa es más grave que parece. Porque el secreto de mi <i>enfermedad</i> , es en parte el secreto de mi filosofía” (229)
	“¿Qué no hay positivismos ni intelectualismos que valgan ante la idea seria, clásica, tradicional, estética, armoniosa... del Padre Eterno que está en los cielos... es decir, en todas partes?” (234)

El torso	
Complejión- Cuerpo- Enfermedad	"era un perro fiel: mientras se había querido caricias, confianza, había sido cariñoso, confianzudo; había dormido a los pies de su amo, dándole el calor de su afecto... ahora se le mandaba a la puerta, a vigilar desde fuera como buen mastín... pues afuera, al pabellón de la glorieta; al destierro” (240)

	<p>“Y yo creo que lleva razón el médico, porque me pesa como un plomo. Pero lo peor no es eso: es que la pierna... mía se empeña en pedir el canuto, y no hay otra en la reserva” (241)</p> <p>“El Vaticano había ido perdiendo terreno, pero no quería abandonar la casa de que había sido perro fiel; no quería morir” (243)</p>
Cofre-Tesoro-Baúl	<p>“Vivía casi siempre en el campo, en un gran palacio, con aspecto de castillo feudal, donde el más aristocrático señorío se mostraba por todas partes” (236)</p> <p>“El amo inspiraba confianza en cuanto se le veía, su regia mansión, situada en medio de sus dominios, rodeada de bosques, imponía frío respeto” (236)</p> <p>“Ramón apenas salía de su pabellón de allí arriba al extremo del parque; se dio por confinado; sobre todo desde que se le advirtió que su cargo de jardinero sería en adelante honorario, si bien seguiría cobrando su sueldo, pero sin ejercicio de funciones” (240)</p> <p>“Don Diego vaciló... pero no pudo contenerse. El alma le hizo dar unos pasos más y penetrar en la triste vivienda del desterrado, del confinado, del enterrado en vida, del tronco arrinconado, como mueble vetusto y noble; del <i>Torso</i> de carne y hueso” (244)</p>
Sabiduría-Conocimiento	<p>“No se opuso el duque porque le pareció racional que su heredero decidiese la sólida instrucción y las lecciones de vida de gran señor que allá lejos sabía él que se adquirirían; pero esto no le impidió suspirar cuando advirtió que su Diego se había entregado a ideas, hábitos y tendencias que distaban mucho de aquella sencillez castellana que para don Juan era educación y naturaleza” (277)</p>

Don Urbano	
Complejión-Cuerpo-Enfermedad	<p>“creyó que su vocación consistía en renovar el sistema de educación de los <i>infantes</i>, y hasta llegó en su audacia a imaginar una especie de <i>reloj gráfico intuitivo</i>, para que los niños de teta mamaran nada más a las horas debidas” (253)</p> <p>“la cuerda es el símbolo de la sociedad porque la sociedad es un vínculo de derecho, <i>vinculum juris</i>, un lazo, algo que ata: ¿y con qué se hacen los lazos, las lazadas y los nudos? Con cuerda, además la cuerda no solo es materia de lazo social, del vínculo, sino sanción para impedir castigar las transgresiones, y de aquí el <i>trato de cuerda</i>, los azotes, las disciplinas. (256)</p> <p>“Por eso señores, lejos de quejarse, deben ustedes dar gracias a Dios, que crió el cáñamo, cuando yo les ato las manos a la pluma o les ato ambas manos a la espalda para corregir sus desacuerdos, y enseñarles, por el sistema preventivo lo que es la pena del galeote y del presidiario que va a purgar su delito atado codo con codo; y como la educación debe ser integral” (256)</p>

	“No, señor; era amor de la medida, del orden, de la plomada y del nivel, de la simetría, de la línea recta” (258)
Cofre-Tesoro-Baúl	“La savia natural, decía, se encargaba de hacerlos física e intelectualmente; yo todo lo dejo a la intuición y al aire libre... y es necesario que el árbol crezca derecho mediante el método <i>racional-intuitivo</i> ” (253)
Sabiduría-Conocimiento	“El año sesenta y cinco la Unión Liberal, dice él también, me dio la escuela de párvulos, lo dice de un modo que da entender que no le pasará si alguien llega a creer que el mismo O’Donnell en persona vino al pueblo a darle la escuela de párvulos a él, a don Urbano Villanueva” (252)
	“Ya lo dijo la sabiduría: <i>omnia in mensura, in numero, in pondere disposuisti</i> ” (254) (Pero lo has dispuesto todo con medida, número y peso)

El sustituto	
Compleción-Cuerpo-Enfermedad	“Valiente... gallina... Pues <i>Gallina</i> le llamaban en el pueblo por su timidez (349)
	“Pero Ramón, la <i>gallina</i> , el enclenque sietemesino, alternando entre las tercianas y el reumatismo, tuvo energía, y a escondidas de su madre, se vendió, liquidó con don Pedro (351)
	“¿Para qué quería Pepa el pelo de Ramón, un triste mechón pálido, de hebras delgadísimas de un rubio de ceniza, que estaban vociferando la miseria fisiológica del sietemesino de los Pendones?” (351)
	“Pero el frío, la fatiga, los sustos, la tristeza, ¡aquello sí!... y la fiebre, la reina de sus males, le mataba sin remedio” (353)
Cofre-Tesoro-Baúl	“Eleuterio, el hijo único de don Pedro, el mimo de su padre y de toda su familia porque era un <i>estuche</i> .” (350)
	“aún pudo sacar algunas pesetas para dejarle a su madre el pan de algunos meses... y a su novia, Pepa de Rosalía, un guardapelo que le costó un dínal, porque era nada menos que de plata sobredorada” (351)
Sabiduría-Conocimiento	“que hasta tenía la gracia de escribir en los periódicos de la corte, privilegio que no disfrutaba ningún otro menor de edad en el pueblo” (350)

La Reina Margarita	
Compleción-Cuerpo-Enfermedad	“Lo peor no era esto; sino que Candonga pisaba mal, apoyando primero con fuerza el calcañar; destrozaba enseguida los tacones, y parecía un animal raro con aquel modo de poner la planta” (430)

	“Los catarros que martirizaban a la pobre cantante eran tema de la mayor parte de sus diálogos, al empezarlos por lo menos” (432)
Cofre-Tesoro-Baúl	“Mañana en el tren de las siete sale la <i>reina Margarita</i> , en tercera” (435)
	“No recordaba cómo había entrado ella en el arte, ella había empezado por ser una ilusión de su señora madre” (424)
	“En otra ocasión, un director de orquesta, algo de maestro de canto y algo aficionado a la madre de la infeliz Marcela, nuestro personaje, descubrió que la niña tenía hermosa voz; lo que creyeron el padre y la madre, nadie lo negó, y la chica aprendió música” (424)
Sabiduría-Conocimiento	“Margarita, <i>la reina</i> , no sabía a punto fijo quien era Martínez Campos. No sabía nada del mundo, que para ella todo era público, público hostil, juez implacable” (433)

Con base en el siguiente paso del método psicocrítico, se han determinado tres conceptos en torno a los cuales se establecen redes de ideas en los cuentos de Clarín: Complejión-enfermedad; Cofre-Tesoro-Baúl; y Sabiduría-Conocimiento. En el primero encontramos que en todos los cuentos hay elementos vinculados, que delinean una fisonomía de protagonista. Se tiene en algunos casos a un protagonista adulto que es “un hombre flaco, de color aceituna... de barba rala”, “un mísero arbolillo o arbusto, de cuyas cañas mustias y secas pendían míseros harapos”, o bien “pobres... pordioseros”, “alto, delgado y pálido” como el doctor Glauben, como el sustituto con cabellos de “un triste mechón pálido, de hebras delgadísimas de un rubio de ceniza, que estaban vociferando la miseria fisiológica del sietemesino”, o como Marcela Vidal a quien los catarros martirizaban y “eran temas de la mayor parte de sus diálogos, al empezarlos por lo menos”. Se aprecia que, sumando las descripciones a lo largo de los diversos cuentos, hay un protagonista flaco, pálido, de complejión frágil, de cabello claro y muy delgado que tiene un padecimiento que lo martiriza incansablemente; que llega al extremo en “Don Urbano” donde se ha perdido por completo

el cuerpo del protagonista. La red de ideas asociadas al cuerpo se ha mostrado y la recurrencia de dichas descripciones constituye la musicalidad citada anteriormente.

Ahora bien, esta descripción se refiere a los adultos, sin embargo, también hay elementos que aducen a un niño y hacen posible complementar la descripción previa, por lo que es viable observarlos como característica de un único protagonista en distintas etapas de su vida. Así tenemos a “un chiquillo enclenque, soñador, listo pero débil”, que debido a su condición física “era el niño seco, delgaducho, encogido de hombros, de color de aceituna”, que parecía “renacuajo”, era “la *gallina*, el enclenque sietemesino”. Como se ve, desde niño, el protagonista era enclenque, pálido, de tonalidades verdosas y, con el paso de los años, no consiguió corregir algo que se albergaba en su genética. La musicalidad alrededor del cuerpo es persistente y, en algunos casos, parece un coro por la recurrencia de las mismas palabras: enclenque, pálido, débil.

Dentro del mismo campo semántico Complejión-Enfermedad nos encontramos con que los problemas de salud son persistentes y se exhiben en relación con ciertas tonalidades. Es un individuo “con el hígado hecho trizas” que deseaba “el estómago restituido” porque lo tenía “estropeado”, que tenía un color amarillento o verdoso “como si padeciese ictericia”; que desde pequeño “a cada soplo de aire contestaba con un constipado, y era siempre la primera víctima, el primer caso, el *normativo* de todas las epidemias que los microbios... un museo de sarampión, viruelas, escarlatina, ictericia, catarros, bronquitis, diarreas”, y que en ciertas temporadas su cuerpo temblaba por “una tos seca, repetida tres veces como canto dulce de codorniz madrugadora... con un pecho enfermo”, además, con el brazo pesado “como un plomo” y una pierna medio sana que “se empeña en pedir el canuto, y no hay otra

en la reserva”, con reumatismo, “y la fiebre, la reina de sus males, le mataba sin remedio”, con “catarros que martirizaban”. Por otro lado, en términos psíquicos, con una “especie de enfermedad” que apenas “nuestros amigos los de la patología psicológica” tendrían que clasificar por su rareza y novedad; una enfermedad que lo hacía sentir de manera obsesiva un “amor de la medida, del orden, de la plomada y del nivel, de la simetría, de la línea recta” y no un amor por su cuerpo del cual siempre se avergonzó.

Pese a la adversidad y las terribles condiciones crónicas de su salud, como señala el texto, “no quería morir”. En suma, es el protagonista clariniano de *Cuentos morales* un ser enfermo, de complexión raquítica que, a pesar de todo, se aferra a la vida y lucha por mantenerse entero y con dignidad como “la del 32”, deambulando de hostel en hostel, de refugio en refugio, enfrentando su enfermedad hasta que las manos generosas de las Hermanas de la Caridad la ayuden a descansar en paz.

Respecto a la tríada Cofre-Tesoro-Baúl, hay diversas referencias que conducen al mismo centro. En el texto de “Boroña se habla del bosque de la Voz, un bosque desde donde sale el “coche de carrera” transportando a Pepe Francisca; aquí el bosque hace las veces de cofre donde estaba guardado el tesoro, en este caso Pepe, el tesoro y baluarte que esperaba su familia asturiana con ansiedad por considerarlo la mina de oro tan anhelada; “Los sobrinos veían en el tío la riqueza fabulosa, desconocida, que tardaba en pasar a sus manos... no le conocían siquiera. Le querían como a una mina”. En este mismo texto es continua la mención a los baúles y el misterioso tesoro resguardado dentro de ellos. Incluso el carro donde viaja nuestro personaje es un baúl repleto de tesoros, que son los mismos baúles extraídos del

vehículo y, nuevamente, Pepe Francisca de Francisquín. Por otro lado, para Pepe Francisca, la boroña es el tesoro anhelado que está resguardado en la casa familiar de su infancia.

En “La conversión de Chiripa” tenemos tres baúles, aquel donde Chiripa guardaba su ínfimo tesoro de monedas; él mismo, considerado “un monte virgen de impiedad inconsciente”; y el confesionario donde el cura, uno de los contados religiosos que ejercen la misericordia y acogen a todos los seres que así lo requieran, representa el verdadero tesoro de esperanza de la religión católica: esos sacerdotes que ven en la religión entrega, devoción y amor al prójimo, y que resultan ser verdaderos baluartes para la comunidad.

En “El número uno”, el mismo Primitivo Protocolo es el tesoro, según su padre “aquel miserable camino... le parecía un diamante”. Y, en el mismo cuento, el tren donde viajaban al paraíso, era un cofre lleno de tesoros, todos los seres que en él iban eran “números uno”, todos tan valiosos a los ojos de Dios, como en la Tierra, en la España que luchaba por ingresar a la Modernidad; el pequeño Protocolo lo era, como objeto de inmenso valor sobre los demás. En “Para vicios” y “El dúo de la tos”, nos encontramos con dos tipos de cofres que contrastan: la biblioteca donde Pantaleón Bonilla administra y disfruta de los tesoros del saber, y el hotel donde se refugian los misteriosos personajes atrapados en la enfermedad física; en ambos casos, se resguardan misterios, los misterios del conocimiento para los que es necesario saber leer y los misterios de la muerte para los que la enfermedad es un motor que no descansa hasta que alcanza su objetivo.

En los siguientes textos tenemos el libro donde estaba inmerso un grabado que le cambia la vida al doctor Glaubén, el castillo de don Diego que alberga a un hombre generoso y “democrático”, la pequeña cabaña donde termina recluido Ramón, hombre fiel como perro

y dispuesto a entregar su afecto a sus amos, los cuerpos de los hombres donde corre “la savia natural, decía, se encargaba de hacerlos física e intelectualmente” de construirlos, es decir, la savia, el tesoro de la vida dentro del cofre del cuerpo humano; o Eleuterio, “estuche” de monerías de su padre don Pedro, y, finalmente Marcela, a quien de niña se le pronosticó excelente voz para el canto: la pequeña Marcela como baúl que acogía el misterioso tesoro del arte, aunque al final el suyo fue el misterioso tesoro del amor y la entrega al ser amado, Dante Candonga.

Finalmente, en lo tocante al conjunto Sabiduría-Conocimiento, cultivado por Leopoldo Alas, Clarín, a lo largo de toda su vida arduamente, se observan dos polos: la falta de la Sabiduría-Conocimiento y sus consecuencias negativas, y su presencia asociada al uso equivocado del que puede ser objeto. En el cuento “Boroña”, tras la obtención de las llaves y la subsecuente obtención de los tesoros, el autor manifiesta: “se llenó la casa de objetos preciosos y raros, cuyo uso no conocían con toda precisión aquellos salvajes avarientos”; aquí, la ignorancia no permite valorar, menos utilizar los tesoros encontrados. Con Chiripa el conocimiento está vinculado a la formación escolar, dice Clarín acerca del protagonista: “se le antojaba que un periódico, o un libro viejo sobado que oía deletrear a un obrero, hubiera sido para él un buen amigo; pero no sabía leer”; luego, cuando pasa frente a la universidad, reflexiona: “él no sabía leer siquiera y ahí dentro todos eran sabios”; en la biblioteca es más duro el análisis y comenta que Chiripa no puede entrar porque “temerían que fuera a robar libros”. En este momento cabe un comentario biográfico: Chiripa dice “un libro viejo sobado que oía deletrear a un obrero, hubiera sido para él un buen amigo”. En su caso, Clarín, gracias a su dedicación al saber y su divulgación a través de la docencia, gracias al conocimiento y

su entorno, consiguió a los amigos que lo acompañaron desde sus estudios previos a la universidad hasta el final de su vida.

Es el relato “El número uno”, quizá el que pone mayor énfasis en el rubro de los saberes, un ejemplo claro del valor que la sociedad española en su carrera hacia la modernidad, le daba a la formación académica y la obtención de reconocimientos y premios. En este texto hay una frase que muestra esta veneración: “como si le probasen mejor las raíces cuadradas y los logaritmos que el rábano y el hígado de bacalao... ya pasaba meses y meses sin una pulmonía”. Asimismo, “lo que crecía de un modo extraordinario a cada fiebre y a cada digestión y a cada bronquitis era lo que llamaba su padre el talento: una agudísima inteligencia para entender y retener toda materia discursiva del que podía existir en el ambiente moral de lugares comunes en que iba corriendo su azarosa existencia”. Por el otro lado, en “Para vicios” encontramos a la intelectual doña Indalecia gritándole a don Pantaleón: “yo también he leído todo eso que usted dice de la caridad ordenada, organizada: ilustres filántropos y santos muy elásticos me han convencido de que la limosna perezosa, empírica, desordenada, casual es nociva”.

En los subsecuentes textos narrativos hay diversas formas de reconocer el tema, con Glauben se habla del “imperio del conocimiento”, de la sabiduría del doctor y del reconocimiento que inspiraba: “no había sabio en el país que pusiera el pie delante a él”, por ser un profesor que une el conocimiento científico para demostrar la existencia de Dios. En “El torso”, se opone el conocimiento frente a un comportamiento nacido de lo humano y la generosidad; así, al duque “le pareció racional que su heredero decidiese la sólida instrucción y las lecciones de vida de gran señor que allá lejos sabía él que se adquirirían”. En “El

sustituto” la sabiduría se traduce en habilidades que se presumen como en un circo, Eleuterio, el hijo de don Pedro, tenía la gracia de escribir en los periódicos de la corte, privilegio que no disfrutaba ningún otro menor de edad en el pueblo”; en contraposición con la vida de Marcela Vidal, “Margarita, *la reina*, no sabía a punto fijo quién era Martínez Campos. No sabía nada del mundo, que para ella todo era público, público hostil, juez implacable”, el conocimiento, los saberes escapaban a su reducida realidad, el teatro.

Para finalizar el análisis de la musicalidad de las metáforas recurrentes y su red de asociación de ideas, cabe observar “El dúo de la tos”, donde no se incluyen elementos para integrar la red de asociaciones en el sentido que se ha venido señalando, situación que, sin embargo, sí confronta dos posiciones dentro del relato: la de la religiosidad clariniana y la de la ciencia que no ha encontrado cura para la tuberculosis; la ciencia y sus avances aún detrás de las respuestas y las soluciones y la generosidad y el altruismo de los cuerpos religiosos y la sociedad que de manera silenciosa acompañan la enfermedad hasta la muerte.

En el siguiente apartado se interpretarán los resultados aquí expuestos para conformar el mito personal de Leopoldo Alas Clarín.

## Capítulo 7. El mito personal de Clarín en *Cuentos Morales*

El tercer paso del método de la psicocrítica consiste en construir el mito personal a partir de las metáforas recurrentes y las redes de asociación de ideas vinculadas a éstas. Derivado del segundo paso se determinaron tres conceptos claves en la obra clariniana: Complejión-Cuerpo-Enfermedad; Cofre-Tesoro-Baúl; y Sabiduría-Conocimiento. Gracias al primer concepto se determinó que es recurrente la presencia de un personaje de cuerpo delgado, enclenque, piel amarillenta, cabellos claros y con problemas de salud, vinculados principalmente al sistema digestivo. Respecto al segundo, los cofres y baúles contienen los tesoros misteriosos, y estos tesoros tienen dos rasgos: fueron acumulados por el personaje a lo largo de su vida o el personaje mismo es el gran tesoro. Finalmente, la dualidad Sabiduría-Conocimiento poseída regularmente por el protagonista, es un bien idolatrado por la sociedad, pero que pocos tienen y cuando cuentan con él resulta inútil porque es incomprendido o se utiliza para someter y obtener beneficios individuales y no colectivos.

Estos tres elementos permiten construir la idea que el autor tiene de sí mismo, la cual yace en el inconsciente y expresa a través del proceso creativo de la escritura. El segundo paso del método, realizado en el capítulo anterior, permitió descubrir la recurrencia de las metáforas a lo largo de los diez cuentos. Esta recurrencia le da un gran sentido al término utilizado por Mauron: “ideas obsesivas”. Clarín está perseguido obsesivamente por estas inquietudes: la enfermedad, la complejión frágil, la importancia del conocimiento y los receptáculos que resguardan tanto a la enfermedad como al conocimiento.

Al ordenar los elementos mencionados se advierte que el protagonista de Clarín es un hombre enfermo desde la infancia, cuya enfermedad le propició un cuerpo delgado y endeble

que sirvió de contenedor (baúl) de una mente brillante, poseedora de un gran conocimiento. Paradójicamente, el baúl que contiene el gran tesoro, el conocimiento, es un cuerpo débil y aquejado de una larga serie de malestares; esta reflexión es importante para la construcción del mito personal. Dicho mito debe contener los siguientes elementos: un cuerpo enfermo o aquejado por algún mal; el conocimiento o la posesión de éste; y, finalmente, un baúl o cofre que disfrace su contenido con una forma o exterior contrastante. De acuerdo a lo anterior, el mito universal que tiene una gran correspondencia es el de Prometeo.

De acuerdo a los textos de Hesíodo *Teogonía y Trabajos y días*, Prometeo engañó a Zeus, para favorecer a los humanos, dos veces. En la primera sacrificó un buey para alimentar a los dioses y a los hombres, pero a los dioses les entregó las vísceras envueltas en grasa para que creyeran que habían recibido la carne jugosa, la parte más preciada del animal; y a los mortales les entregó el succulento manjar dentro del estómago del animal con el fin de aparentar que se trataba de los retazos desdeñados que ninguno de los dioses deseaba. El segundo engaño fue el robo del fuego sagrado del Olimpo para entregarlo a los hombres. Después del primer engaño, Zeus no castiga a Prometeo, pero tras la segunda afrenta, la cólera de la suprema divinidad se desató y mandó encadenar al traidor en los confines del Cáucaso donde ningún habitante de la Tierra pudiera salvar a su benefactor. También *Prometeo encadenado* de Esquilo (García Gual, 2009: 57) narra la tragedia del dios a manos de Zeus; esta versión nos da un elemento importante para la elaboración del mito de Clarín, en una de las escenas se da el siguiente diálogo:

PROMETEO. Pues, además, díles el don del fuego.

CORIFEO. Y ahora, ¿tiene el hombre el rojo fuego?

PROMETEO. Gracias al cual descubrirán las artes.

Aquí se percibe cómo, gracias al fuego, los hombres podrán entender las artes que les permitirán desarrollarse. El fuego representa el conocimiento, como en la Biblia lo representa la manzana que comieron Adán y Eva por lo cual fueron expulsados del Paraíso. En el mito prometeico, este dios será expulsado del Olimpo y recluido en una montaña donde Hefesto lo encadenará por instrucciones del mismo Zeus; y encadenado sufrirá el ataque de un águila que, día tras día, le devorará el hígado mismo que cada noche se regenerará. Asimismo, Robert Graves (1985: 160) describe a Prometeo como “el más sabio de su raza, y Atenea, a cuyo nacimiento de la cabeza de Zeus había asistido, le enseñó la arquitectura, la astronomía, las matemáticas, la navegación, la medicina, la metalurgia y otras artes útiles, que él transmitió a la humanidad” Se observa, entonces, que el dios es portador del conocimiento porque él es el conocimiento y, de manera metafórica, se representa con el fuego y su posterior hurto para cederlo a los terrestres.

Finalmente, cabe mencionar que, en *Trabajos y días*, Hesíodo agrega la figura de Pandora, la primera mujer que llegará a la tierra para infortunio de los hombres. Zeus ordena a Hefesto, Atenea, las divinas Gracias, Persuasión y Hermes la configuración de la mujer con dones tales que provoquen el cariño y a la vez la desdicha de los simples mortales, desde ese momento hasta el fin de los tiempos; esta acción complementa el castigo de Zeus por el robo del fuego.

Por lo anterior, tenemos un mito donde aparecen baúles cuyo exterior no revelan las características de su contenido. La panza del buey albergando la mejor porción del animal; y la belleza de Pandora que encierra una mujer veleidosa, futura perdición de los hombres.

También se encuentra un ser cuyo cuerpo está lastimado y vulnerable porque está encadenado y es atacado periódicamente por un águila que puede entenderse como la enfermedad crónica. Y, finalmente, está el conocimiento dentro del hombre, aunque se indique que es un pedazo de la antorcha que se prendió con el carro ígneo del Sol, y que fue transportada en una cañaheja.

En el caso de Clarín, se trata de un hombre enfermo que desde niño tuvo una complexión frágil y un cuerpo vulnerable a las enfermedades. Este cuerpo es el recipiente de una mente fabulosa poseedora de una gran sabiduría y un enorme conocimiento. El cuerpo de Leopoldo Alas es el cofre maltrecho y engañoso que encierra un gran tesoro, el conocimiento que la humanidad necesita pero que difícilmente entiende. El cuentista como Prometeo contienen el saber que la humanidad anhela y requiere, pero lo encierran en un baúl que despista y no revela inmediatamente su precioso contenido, un cuerpo herido y frágil que resiste como el personaje de “El número uno”, que fue un compendio de enfermedades y cepa de innumerable cantidad de virus y bacterias, pero que en contraparte derrochan sabiduría y además la adquieren con una gran facilidad en comparación con el resto de los mortales.

El mito personal de Leopoldo Alas Clarín es el mito de Prometeo. Escribe Lourdes Franco (2001: 14) citando a Mauron “que todo artista posee su mito personal, cercano a los mitos universales, pero cifrado en los antecedentes tanto biográficos como sociales del escritor; a medida que el artista crea, ese mito personal se va diluyendo en el espacio de la propia obra.” Por tanto, para ratificar esta afirmación, se requiere comparar con la biografía del autor como lo indica el cuarto paso del método de Charles Mauron.

En torno al conocimiento, desde niño, cuando su padre llevó a vivir a su familia a León para cumplir un encargo gubernamental, Clarín se puso en contacto con el saber a través del conserje del edificio municipal y, posteriormente, de manos de los jesuitas que lo recibieron por vez primera en la escuela de párvulos. En Guimarán, casa de campo de la familia, tenían una pequeña biblioteca que sirvió de alimento a la imaginación y creatividad del futuro escritor. Fue, entonces, desde su más tierna infancia, el conocimiento un objeto de gran valor que su madre le cultivó y fomentó. Mauron (1989: 37) afirma que “la psicocrítica revela que los conflictos no liquidados que se expresan en las obras literarias son en primer lugar conflictos de adolescencia (que renuevan evidentemente angustias de la infancia)”. La necesidad de aprender y conocer está latente en el Clarín niño y, posteriormente, en el Clarín adolescente; en este rubro se comprueba con la biografía la presencia y la influencia que tuvo en su vida la obligación de poseer el conocimiento y utilizarlo en todo momento.

Respecto a la complexión, Leopoldo Alas fue un niño pequeño, delgado, propenso a las enfermedades, de cabeza grande con respecto al resto de su cuerpo, de ojos miopes que le obligó a usar gafas prácticamente toda su vida. Asimismo, desde la adolescencia padeció problemas intestinales que lo sujetaron a problemas de estreñimiento gran parte de su vida, lo cual le provocaba un carácter agrio e intolerante que le ocasionó muchas desavenencias incluso con familiares y amigos. Como se aprecia, los padecimientos físicos que le acompañaron desde sus primeros años se reflejaron en su obra y aparecen recurrentemente y de manera obsesiva.

Finalmente, la idea del baúl-cofre-tesoro es la comunión de los dos anteriores. Su cuerpo, un baúl desagradable del que no toleraba comentarios, ni siquiera viniendo de su esposa

Onofre. Un cofre lleno de misteriosos conocimientos que no todos comprendían, hecho que le causaba enojo y frustración. Su tesoro, su brillante mente que utilizó para escribir una de las más grandes obras en habla hispana: *La Regenta*. Mente que le permitió elaborar el maravilloso compendio de narraciones denominado *Cuentos morales*, objeto de este análisis y que reveló el mito personal de Leopoldo Alas Clarín. Saavedra (1987: 340) definió muy bien lo que hemos encontrado con la psicocrítica: “Algunas circunstancias extrañas de su personalidad, el miedo, la muerte, el envejecimiento prematuro, el agotamiento, el desorden, la frustración, la falta de entusiasmo, hacen de aquel adolescente fogoso y sabiondo, de aquel hombre joven dueño de sí mismo y dispuesto a desafiar el mundo, un ser de patética expresión que no solo es capaz de conmover con la ternura de algunos de sus cuentos, sino que acaba conmoviendo a quienes llegan a conocerle con la presencia de su persona.”

## Capítulo 8. Quién es Leopoldo Alas “Clarín” a partir de las metáforas recurrentes encontradas en los *Cuentos morales*

En los apartados anteriores se han realizado los cuatro pasos del método psicocrítico y se ha obtenido el mito personal de Clarín. Sobre la pertinencia del psicoanálisis para enriquecer el trabajo de la crítica literaria, Botrel (2003) señaló que:

aquí habrán de terciar los especialistas de psicoanálisis que como Michel M’Uzan señalan el valor funcional del proceso de creación literaria como actividad de representación, de escenificación y dramatización donde lo representado es una experiencia mítica de lo real, una puesta en orden que puede relacionarse con un intento de dominio de la angustia natural que lleva a Clarín a vivir con la idea de la muerte. En ese intento de puesta en orden, la voluntad contradictoria de placer (la satisfacción narcisista) y de dar placer (el impulso objetal) genere siempre, según los psicoanalistas, un público ficticio, una figura interior, un “otro” anónimo.

En consonancia con ello, el análisis realizado y expuesto en estas páginas generó elementos nuevos que complementan lo encontrado en torno a la producción cuentística clariniana en general, y en lo referente a los *Cuentos morales* en particular.

Los aspectos que se habían señalado acerca de la cuentística en general fueron: el dualismo clariniano: intelectualismo-vitalismo; la religiosidad agrupada bajo el término “Cuentos religiosos”; la ternura como un sentimiento que nunca abandonó al autor; y, finalmente, la clasificación de los personajes que permite agrupar los cuentos en torno a un tipo u otro de personaje.

En el dualismo Intelectualismo-Vitalismo lo intelectual significa jerarquía, superioridad, es un status que se sobrepone a todos, incluso a aquellos que tienen dinero, un ejemplo es el caso de “El torso”, donde el hijo del duque es mandado a la universidad porque requiere una formación que lo colocará aún más arriba de lo que su riqueza y castillo le proveen. Por el otro lado, el vitalismo se centra en lo sentimental, en aquello que refleja la

naturaleza humana de los individuos, no es frío, ni calculado, emerge espontáneamente y generalmente se traduce en ternura, sentimiento que tiene su propio apartado.

El intelectualismo está emparentado con la idea planteada en el mito personal, la del conocimiento; sin embargo, el trato no es el mismo, en el dualismo se refiere a una herramienta que empuja el relato hacia un lado, hacia algún personaje en contra de lo vital, tal es el caso del cuento “Para vicios”, donde doña Indalecia utiliza el intelectualismo como arma que justifica su mezquindad hacia los pordioseros y se confronta con don Pantaleón, bibliotecario que realmente representaría lo intelectual, pero que, por el contrario, termina siendo el portavoz de la vitalidad al no ceder ante los embates de la mujer e inclinarse por los pobres que carecen del más mínimo sustento. Como se ve, el trato del dualismo difiere; en el ejemplo mencionado la idea del conocimiento y la sabiduría radicaría en don Pantaleón, quien, ensimismado con su quehacer bibliotecario, es un cofre cuyo tesoro es la profunda sabiduría que lo empuja al vitalismo manifestado por la generosidad cuando arroja las “perras” a los pordioseros al son de “para vicios, tomad para vicios”. Este relato es una magnífica muestra de cómo la psicocrítica complementa los trabajos y análisis de otros métodos y escuelas literarias.

Bajo el nombre de “cuentos religiosos” se encuentran todos aquellos que abordan el tema religioso desde varias aristas, ya sea que uno de los personajes sea miembro de la Iglesia o que dentro del cuento se presente la duda de la idea de Dios, aspecto que en *Cuentos morales* se aprecia desde el “Prólogo”, de autoría del mismo Clarín. En el mito personal construido esta idea queda fuera, no pertenece al cuerpo propiamente dicho, aunque en el caso de Prometeo haya sido el mismo Zeus, dios supremo, quien inflige el castigo al soberbio

y tramposo subalterno al colocarlo en la desolada montaña caucásica. Cabe mencionar que en algún momento del mito personal clariniano pudiera insinuarse que la forma del cofre, el cuerpo del personaje que recorre los cuentos incansablemente, fue orden y decisión de Dios, sin embargo no es este el planteamiento del autor ovetense; al contrario, como se lee en “El número uno”, cuando el protagonista llega en el tren celestial a las puertas del cielo y se le indica que tendrá que esperar porque él no es una creación única divina, es uno más de la creación, por lo tanto la intervención divina queda fuera y el cuestionamiento del relato se centra en la importancia y el valor que se le atribuye al conocimiento y la sabiduría en la España de finales del siglo XIX.

La ternura, el concepto más referido por la crítica clariniana, tiene su fortaleza en la inyección de vitalidad que les atribuye el autor; los personajes, a pesar de las limitaciones de extensión del género, pueden denotar este hermoso sentimiento y además les brinda la fuerza que los hace protagonistas y personajes inolvidables, como Chiripa, el Torso o don Urbano Villanueva. Como se manifestó en el primer capítulo, es la ternura el término más recurrente y el cual le da la fuerza a la obra y, quizá, sea este sentimiento el que convierte a aquellas producciones que lo contienen, en las mejores producciones de Clarín, como es el caso de “¡Adiós Cordera!”, “El dúo de la tos” o “La reina Margarita”. Este aspecto, la ternura, puede emparentarse con uno de los elementos del mito personal que se diseñó a partir de las metáforas recurrentes, el de la complexión-enfermedad, ya que la imagen del protagonista, enfermo y de cuerpo endeble y frágil, invita sin duda a la ternura, a mirarlo con ojos de amor, y lejos de sentir compasión por ellos, se les mira como héroes que luchan por la vida y un espacio a pesar de sus carencias o, tal vez, gracias a estas carencias. Los personajes tiernos,

como se dijo anteriormente, no son presentados con patetismos ni como víctimas, simplemente en toda su humanidad y sencillez.

En cuanto a los tipos de personajes, se reconocieron, al menos, picarescos, enamorados, intelectuales, estereotipados, completos, gentes humildes, niños-golfillos, héroes y víctimas. Fue García Pavón (1952) quien los colocó en tres grupos: estereotipados, completos y gentes humildes; de esta clasificación, la última es útil para comparar con el mito personal. Como se dijo anteriormente, en este subgrupo se encuentran los picarescos, los enamorados y los intelectuales. Y son los intelectuales quienes se acercarán a lo referido en el mito personal, sin embargo, lo que plantea el mito es un conocimiento que se encuentra en el personaje, pero un personaje que es el mismo en toda la obra, un personaje que además de poseer la sabiduría y el cúmulo de conocimientos, es un ser delgado y de salud cuestionable, es decir, en cada cuento no aparece un personaje que se repite cuento tras cuento, más bien se dan los rasgos que constituyen un personaje superior que está formado por las aportaciones de todos los cuentos, son los rasgos que de manera recurrente y de forma obsesiva aparecen en la producción clariniana.

En cuanto a los *Cuentos morales*, se mencionó que éstos se agrupaban, de acuerdo a Botrel (2012: 25), en tres rubros en función de su temática: la religiosidad, la muerte y el escritor y las relaciones interpersonales. Esta última clasificación tiene un vínculo con lo encontrado en el mito personal ya que se habla de la presencia del escritor en el cuento, sin embargo, el señalamiento no tiene que ver con la aparición de éste mimetizado en los protagonistas creación suya; es decir, el autor aparece porque es su cuerpo y su propensión a la enfermedad la que se dibuja como conjunto de rasgos de cada uno de los personajes.

Por su parte Carolyn Richmond (1995: 50), consideró que estos cuentos, al igual que el resto de la producción clariniana, “resultan muy personales y constituyen un espejo multifacético de su alma”. Dicha afirmación concuerda con el resultado del presente análisis en el sentido de que efectivamente es el autor el que está recorriendo los cuentos y la voz de los personajes expresa las sensaciones del alma de Clarín, aunque cabe aclarar que lo expresado por Richmond atañe más a una suposición que a una certidumbre, como lo descubierto a través de las metáforas recurrentes que revelaron la idea obsesiva del autor: su cuerpo y la enfermedad, y puede agregarse, su temor a la muerte, aspecto que Botrel incluye en su clasificación de los *Cuentos morales*.

También Botrel (2012: 15) considera las técnicas utilizadas para estructurar los cuentos, asimismo escribe que la unidad de los cuentos del volumen referido se debe a “su carácter íntimamente humano y moral” (27). Asimismo, Botrel (29) se enfocó en las partes del cuento y percibió cómo están siempre presentes y cumplen tareas muy similares o con pocas variaciones, y, más adelante (42), enfatizó que “las constantes resonancias autobiográficas hacen que la exteriorización estética remita a la interioridad del escritor, quien surge como personaje para sí mismo, obsesionado en alguna medida por la dualidad entre la literatura y la vida”. Aquí se observa cómo para Botrel lo autobiográfico está latente y se percibe, aunque no se definan los rasgos y los aspectos que remitan fehacientemente a ello; sin embargo, el clima del cuento permite ver al Clarín humano deambulando, de cuento en cuento, recorriendo las calles de Oviedo y los campos de Guimarán en la provincia asturiana.

En suma, si se hiciera una revisión más amplia de la producción cuentística, e incluso, de la novelística de nuestro autor, de acuerdo a lo planteado por Charles Mauron, se encontrarían invariablemente alusiones a estos tres aspectos: la complexión magra y enclenque, propensa a la enfermedad; una mente brillante dueña del conocimiento; y la idea del cofre, caparazón que custodia el tesoro, envoltorio que engaña los sentidos para no develar su contenido, contenido que es un misterio y que cuando se desvela, no es entendido ni valorado por quienes lo descubren, como sucede en “Boroña”, donde los Llantero adquieren la llave del cofre, del inmenso baúl, para encontrarse con una infinidad de objetos cuya función desconocen y no deja de ser el misterioso y tan deseado tesoro que la ignorancia no permite encontrar. Es quizá la idea del cofre la que encierra el mito personal de Leopoldo Alas, ese cofre que es forma y contenido, ese cofre que es el autor de *Cuentos morales*: el asturiano, Leopoldo Alas Clarín.

Finalmente, puede afirmarse que la psicocrítica es un complemento de otras escuelas de crítica literaria porque arroja nueva luz a la obra y cada uno de sus pasos se cumple y aporta elementos para construir el mito personal del escritor que, en la última etapa, puede ratificarse con la biografía del autor. Un análisis más amplio del resto de su obra reforzaría lo encontrado y constituido en este trabajo. Vale la pena ahondar más en las páginas de la inmortal obra de Clarín para descubrir aún más del alma y del espíritu del atormentado escritor que destinó gran parte de su vida a dilucidar en torno a la idea de Dios, el Dios del doctor Glauben, el Dios de “Viaje redondo”, el Dios del “Prólogo” de *Cuentos morales*. El Dios que le entregó un cuerpo endeble, pero en compensación lo adornó con una mente brillante, como si Zeus le ordenara a sus artesanos la creación del escritor de la misma forma

que lo hizo con Pandora, el complemento del mito de Prometeo, mito universal que se entrelaza con el mito clariniano, tan universal como su obra literaria.

## Fuentes de información

- Alas Clarín, Leopoldo. (2000) *Cuentos completos/2 Clarín*. España, Alfaguara.
- Alas Clarín, Leopoldo. (2012) *Cuentos Morales*. Ed de Jean Francois Botrel. Madrid: Cátedra. Colección Letras Hispánicas.
- Bachelard, Gastón. (2000) *La poética del espacio*. Argentina: FCE.
- Baquero Goyanes, Mariano. (1953) “Prólogo” a *Cuentos de Clarín*, Oviedo. Gráficas Summa.
- Baquero Goyanes, Mariano. (2005) “Clarín, creador del cuento español” en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8w3q9> [Consultado en enero de 2018]
- Behiels, Lieve. (2002) “La visión y el saber en la obra de Galdós y Clarín” en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsx692> [Consultado en enero de 2018]
- Botrel, Jean-Francois. (2003) *La creación y su función en la obra de Clarín* en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcb8549> [Consultado en enero de 2018]
- Botrel, Jean-Francois. (2012) Prólogo a *Cuentos morales*. Madrid. Cátedra.
- Cabezas, Juan Antonio. (1962) *Clarín. El provinciano universal*. Madrid. Espasa Calpe.
- Campbell, Joseph. (1972) *El héroe de las mil caras*. México: FCE.
- Caudet, Francisco. (2010) “Introducción” en *Leopoldo Alas Clarín Narrativa completa I Cuentos*. Madrid. Cátedra.
- Clancier, Anne. (1979) *Psicoanálisis, literatura, crítica*. Madrid: Cátedra.
- Dardé, Carlos. (2003) “La España de Clarín” en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-espana-de-clarin> [Consultado en enero de 2018]
- Eliade, Mircea. (1991) *Mito y realidad*. España: Labor,
- Franco Bagnouls, Lourdes. 2001. *Los dones del espejo*. México: UNAM.
- Freud, Sigmund. (1979). “El tema de la elección del cofrecillo” en *Psicoanálisis aplicado y técnica psicoanalítica*, Libro de bolsillo No 359, Alianza Editorial, Madrid.

- Freud, Sigmund. (1991). “El tema de la elección del cofrecillo” en *Obras completas XII*. Argentina, Amorrortu.
- García Gual, Carlos. (2009) *Prometeo: Mito y Literatura*. Madrid. Fondo de Cultura Económica.
- García Pavón, Francisco. (1952) *Gentes humildes en la obra narrativa de Clarín*. Madrid: Arbor.
- González López, Emilio. (1965) *Historia de la literatura española. La edad moderna*. New York, Las Américas.
- Kronik, John W. (1961) “Censo de personajes en los cuentos de Clarín”. *Archivum*, 11. (323-406)
- Lacan, Jacques. 1987. *Seminario de Jacques Lacan, Libro 10. La angustia*. Barcelona: Paidós.
- Lacan, Jacques. 2001. *Escritos I*. Madrid: Siglo XX.
- Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand. 2004. *Diccionario de psicoanálisis*. México: Paidós.
- Le-Galliot, Jean. (1977). *Psicoanálisis y lenguajes literarios*. Argentina, Hachette.
- Lotman, Yuri M. (1999) *Cultura y explosión*. España: Gedisa.
- Mauron, Charles. (1969) “La psicocrítica y su método”. En *Tres enfoques de la literatura*. Carlos Pérez editor. Buenos Aires.
- Mauron, Charles. (1983) *De las metáforas obsesivas en el mito personal*. Paris: José Corti.
- Mauron, Charles. (1989) “Fedra” en *Plural*, 216, septiembre: 35-45.
- Mauron, Charles. (1998) *Psicocrítica del género cómico*. Madrid: Arco/libros.
- Montes Huidobro, Matías. (1969) *Leopoldo Alas: El amor, unidad y pluralidad en el estilo*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Oleza, Juan. (1998) “El movimiento espiritualista y la novela finisecular.” En Víctor García de la Concha, director, *Historia de la literatura española*. Madrid, Espasa Calpe, pp. 776-794.
- Oleza, Joan. (2003) “Lecturas y lectores de Clarín” en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchm547> [Consultado en enero de 2018]

- Ontañón, Paciencia. (1990) “El psicoanálisis como instrumento para la crítica literaria”, en *Literatura y psique*, Esther Palacios (compiladora), México: Dirección de Difusión Cultural/Departamento Editorial-UAM, (Doble Espiral, 4)
- Paraíso, Isabel. (1995). *Literatura y psicoanálisis*. Madrid: Síntesis.
- Puentes de Oyenard, Sylvia. (2005). “Una aproximación psicocrítica a “Fiera de amor” de Delmira Agostini. *Contexto*. Segunda Etapa. Volumen 5, No. 7, Julio-diciembre.
- Ricoeur, Paul. (2003) *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI, Universidad Iberoamericana.
- Richmond, Carolyn. (1995) “Introducción a *Cuentos Completos*”. Madrid: Alfaguara.
- Richmond, Carolyn. (2003) “Los relatos de Clarín: Una autobiografía ficticia” En <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-relatos-de-clarin-una-autobiografia-ficticia> [Consultado en enero de 2018]
- Saavedra, Luis Fernando (1984). *Clarín, una interpretación*. España: Taurus.