

LA ESTRUCTURA DE *DOÑA BERTA* COMO DENUNCIA DEL INMOVILISMO SOCIAL CARLISTA Y CAPITALISTA

David Mañero Lozano
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Resumen.- La novela corta *Doña Berta*, de Leopoldo Alas Clarín, es objeto en este trabajo de un pormenorizado análisis en el que, partiendo de su sencillez y sistematismo, elementos estos que en su momento sirvieron a Ricardo Gullón para caracterizar a las novelas breves de Clarín, permite enlazar la dimensión estructural de la obra con su plano intencional, donde se denuncian los estragos producidos por dos formas de sociedad inmovilista: el carlismo y el capitalismo.

Resumo.- A novela *Doña Berta*, de Leopoldo Alas Clarín, é obxecto neste traballo dunha pormenorizada análise en que, partindo da súa simplicidade e sistematismo, elementos estes que no seu momento serviron a Ricardo Gullón para caracterizar as novelas de Clarín, permite enlazar a dimensión estrutural da obra co seu plano intencional, onde se denuncian os estragos producidos polas dúas formas de sociedade inmovilista: o carlismo e o capitalismo.

Abstract.- Hereby Clarín's short novel *Doña Berta* is subjected to a detailed analysis, which taking account of the novel's simplicity and systematism (elements enabled Ricardo Gullón to characterize Clarín's novels) allows to relate the work's structured dimension with its intentional place, where the havocs played by the two forms of immobilist society (Carlism and Capitalism) are denounced.

Refiriéndose al género –o “subgénero”– de las “novelas-cortas” en Clarín, señalaba el profesor Ricardo Gullón cómo la “exigencia de conducir la ficción por el cauce imaginativo coincide venturosamente con la aptitud para organizar el material en un orden coherente que, por su sencillez, compensa lo que tiene de sistemático”⁵⁸. Sencillez, pues, y sistematismo que, para el caso de *Doña Berta*, se nos antojan aquí como explicación palmaria capaz de enlazar la dimensión estructural de la obra con el plano intencional. De este modo, y a riesgo, claro está, de cierta rigidez explicativa, proponemos ahora una

58 Cfr. R. Gullón, “Las Novelas-Cortas de *Clarín*”, *Ínsula*, n.º 76 (abril, 1952), pág. 3. De modo análogo, considera Katherine Reiss la “brevedad y concisión” como notas más características de un estilo inaugurado en *Doña Berta* (cfr. pág. 89 de su “Valoración artística de las narraciones breves de Leopoldo Alas, “Clarín”, desde los puntos de vista estético, técnico y temático”, *AO*, V(1955), I, págs. 77-126 y II-III, págs. 256-303). De hecho, el mismo Clarín confirmó una progresiva “tendencia [...] a la sobriedad y a la sencillez” (cfr. J. M. Martínez Cachero, “13 cartas inéditas de Leopoldo Alas a Rafael Altamira y otros papeles”, *AO*, XVIII (1968), págs. 145-76; en particular, págs. 158-9).

posible formulación esquemática:

Como podrá apreciarse, se plantea en el cuadro una nítida disposición en cuatro bloques de capítulos (I y VIII; II y IX; III-IV y X; V y XI; con VI y VII de enlace), lo que, de modo simétrico, sustenta una proyección intencional fragmentada en cuatro estadios correlativos, los rotulados en A, B, C y D. Trataremos, pues, de explicitar, como primer punto, toda la serie de paralelismos derivados de la confrontación de los capítulos I y VIII y que, a fin de cuentas, responden a un claro interés por delinear los dos marcos espaciales de la historia⁵⁹, lo que será punto de partida en la necesaria articulación de la denuncia al inmovilismo social carlista y capitalista. Pero centrémonos antes en las posibles conexiones de nuestros dos capítulos mencionados.

No por azar, si revisamos las frases introductorias de I y VIII, nos encontramos con los dos únicos casos donde, de modo exclusivo, la referencia al entorno espacial adquiere el máximo protagonismo descriptivo. Respectivamente: “Hay un lugar en el Norte de España adonde no llegaron nunca ni los romanos ni los moros”⁶⁰; “Amanecía, y la nieve que caía a montones, con su silencio felino que tiene el aire traidor del andar del gato, iba echando, capa sobre capa, por toda la anchura de la Puerta del Sol, paletadas de armiño [...]” (pág. 178).

Este primer paralelismo, que pudiera resultarnos anecdótico o, en todo caso, quizá previsible al tratarse de la *puesta en escena*, se asimila, no obstante, a una técnica generalizada en cada bloque de capítulos, con lo que las frases introductorias de los respectivos apartados podrían considerarse a manera de epígrafes en los que se engloba el contenido general de aquéllos. Así, desde su frase introductoria, se aúnan II y IX por una idéntica descripción del aislamiento de Berta: “Viven solas en el palacio doña Berta y Sabelona” (pág. 135); “En la iglesia, oscura, fría, solitaria, ocupó un rincón que ya tenía por suyo” (pág. 185). Y, junto a este particular recurso, la necesidad de establecer un equilibrio formal entre los dos capítulos del bloque inicial, se

59 Comp. Kateherine Reiss, art. cit. (1955, I), págs. 110-2.

60 Cfr. Leopoldo Alas, Clarín, *Superbería*, *Cuervo*, *Doña Berta*, Madrid: Taurus (Temas de España), n.º 85, 1970, pág. 133; edición a la que remitimos indicando el capítulo o, en su caso, la página correspondiente a las diversas citas extraídas, sin más que subsanar algunas erratas de puntuación.

traduce en una efectiva caracterización del entorno como un ámbito vital abierto a la agresión del medio externo⁶¹. En efecto, después de llevarse a cabo la localización de Posadorio como en un juego de muñecas rusas (págs. 133-5), apreciamos de inmediato las siguientes notas:

los vecinos de otros lugares del mismo barrio, por desprecio al señorío de Rondaliego, llaman al tal río el *regatu*, y lo humillan cuanto pueden (pág. 134);

marchitan las más lozanas flores campestres y matan, al brotar, la más fresca hierba del Aren fecundo, señalando su verdura inmaculada con cicatrices que lo cruzan como bandas un pecho; cicatrices hechas a patadas (pág. 134).

En este sentido, el interés por confinar los márgenes descriptivos a un ámbito puramente espacial, se manifiesta mediante fórmulas metanarrativas que descartan toda posible interferencia argumental en la *puesta en escena*:

dejando estas tristezas para luego, seguiré diciendo que más allá [...] (pág. 134).

Por otro lado, si reparamos ahora en VIII⁶², la descripción del medio urbano se nos presenta de nuevo asociada a esa “amenaza” o, por seguir nuestro esquema, a aquella deshumanización de la que hablábamos en Posadorio. Si, ya desde el comienzo de VIII, y recreando un claro ambiente premonitorio, se atribuye a la nevada ese “silencio felino que tiene el aire traidor del andar del gato” (pág. 178), será frecuente a partir de aquí todo un cúmulo de factores que, en este caso, representan el “miedo que le inspiraban todos los desconocidos, más que uno a uno, considerados en conjunto, como multitud, como *gente*” (pág. 179). No menos significativos al respecto son “los coches tan caros y tan peligrosos” (pág. 179); elementos, en fin, dispersos en el primer párrafo, y que el autor se encargará seguidamente de agrupar, apuntando que “Temía a la multitud..., pero sobre todo temía el ser atropellada, pisada, triturada por caballos, por ruedas. Cada coche,

61 Comp. Elías García Domínguez, “Los cuentos rurales de Clarín”, *AO*, XIX (1969), págs. 221-42, donde la función ornamental es descartada como único objeto de la descripción paisajística.

62 De obligada mención resulta el ejemplar “comentario” de este capítulo por J. M. Martínez Cachero, “Doña Berta de Rondaliego en Madrid (Leopoldo Alas: Doña Berta, VIII)”, en Andrés Amorós *et al.*, *El comentario de textos, 3: La novela realista*, Madrid: Castalia, 1979, págs. 255-78.

cada carro, era una fiera suelta que se le echaba encima [...]. El tranvía le parecía un monstruo cauteloso, una serpiente insidiosa. La guillotina se la figuraba como una cosa semejante a las ruedas escondidas resbalando con una cuchilla sobre las dos líneas de hierro” (pág. 180).

De este modo, el desarrollo de la acción se irá demorando durante todo el capítulo a fin de perfilar lo que, de forma obsesiva⁶³, termina pronto convirtiéndose en “universo poblado de fantasmas” (pág. 183). Y, junto a esta reiterada deshumanización del entorno, el estatismo de la acción⁶⁴ confiere a I y VIII una especificidad temática destinada a reforzar su cohesión estructural. En efecto, “Pasó algunos días en Madrid sin pensar en moverse, sin imaginar que fuera posible empezar de algún modo sus diligencias” (pág. 184) y, pese a ciertas averiguaciones sobre el paradero del cuadro, “en esto andaba; en los pasos de sus pretensiones para verlo” (pág. 184), con lo que sus razonamientos se volcarán sobre el párrafo final para compartir los preparativos de la búsqueda con el lector:

¡Pícara casualidad! O aquel día, o tal vez nunca. Había que atravesar mucha nieve... No importaba. Tomaría un simón, por extraordinario, si era que los dejaban circular aquel día. ¡Iba a ver a su hijo! (pág. 185)

Debe señalarse, por último, como técnica quizá más notoria en la vinculación de I y VIII, la evidente –y homóloga– circularidad con que se dispone la descripción del entorno rural y urbano. Recordemos, pues, junto a las frases introductorias, los respectivos cierres de capítulo:

Hay un lugar en el Norte de España [...] (pág. 133); todo eso, digo, se llama *Posadorio* (pág. 135);

Amanecía, y la nieve que caía a montones, [...] iba echando, capa sobre capa, por toda la anchura de la Puerta del Sol [...] (pág. 178); La Puerta del Sol, nevada, solitaria, silenciosa [...] (pág. 185).

En resumen, el alcance totalizador de las frases introductorias, verdaderos epígrafes que nos indican la función de *puesta en escena*; la agresividad que se desprende en la descripción del ámbito social; el

63 Vid., sobre todo, el último párrafo de pág. 182.

64 Compág. J. M. Martínez Cachero, art. cit. (1979), pág. 267 y n. 6 de pág. 277.

retardo –o nulidad– de la acción en el desarrollo argumental; y, finalmente, la disposición circular de los capítulos, conforman, de no andar errados, un eficiente cúmulo de rasgos destinados a aunar en un mismo bloque I y VIII, lo que, si nos centramos en la dimensión temático-intencional, se corresponderá con el afán por constatar la deshumanización social presente tanto en el entorno rural de Posadorio como en la urbe madrileña⁶⁵.

Pasemos, pues, a ocuparnos de la siguiente serie de apartados. Ya al inicio de la exposición, sugeríamos la proximidad temática denotada por II y IX a partir de sus frases introductorias. En concreto, se mencionó la “descripción del aislamiento de Berta”, ejemplificándose con estos dos comienzos de capítulo: “Viven solas en el palacio doña Berta y Sabelona” (pág. 135); “En la iglesia, oscura, fría, solitaria, ocupó un rincón que ya tenía por suyo” (pág. 185). Ahora bien, lo que directamente informa de la situación de Berta es el concepto “solas”/ “solitaria”. Situados en el ejemplo de II, quizá lo esperable consistiera en señalar que *viven juntas* o, sencillamente, que *viven en el palacio*. Lejos, pues, de introducir el término por inercia, creemos igualmente inapropiado justificarlo por un simple capricho, desde el momento en que, frente al resto de apartados⁶⁶, el concepto se rastrea a lo largo de II y IX: son al respecto significativas citas como “hilar, ellas solas, las dos viejas”, “cuidar de la colada, en cuanto vuelve la ropa del río, ellas solas también” (pág. 136), “salió sola con su tarjeta de recomendación”, “Doña Berta se vio sola, completamente sola”, “sintió, como un consuelo, dos lágrimas que

65 Bien es cierto que hay en VIII (pág. 179) una importante comparación entre “calles” y “callejas”, entre los “árboles” y los “árboles de verdad”, además de anotarse cómo en la urbe “el campo no era campo, era un desierto”. Y es que “para una pobre vieja de Susacasa, aquel rincón de la verde alegría, es demasiada pena estar tan lejos del verdadero mundo, de la verdadera tierra, y estar separada de la frescura, de la hierba, de las ramas, por estas leguas y leguas de piedra y polvo”. No obstante, se trata de una añoranza volcada sobre elementos físicos –particularmente paisajísticos–, cuestión no atinente a lo que aquí se ha abordado en términos de entorno social.

66 Excepción a esto son ciertos párrafos como el último de IV, donde, después de producirse un retroceso temporal, la narración conecta de nuevo con este tiempo indeterminado al que se adscribe el apartado III y, con ello, se retoma también la temática del aislamiento.

asomaban a sus ojos. Resbalaron claras, solitarias” (págs. 186, 187 y 188).

Dejado a un lado este procedimiento léxico, otro de los rasgos compartidos por II y IX, y en el que, de nuevo, se caracteriza el aislamiento de Berta, es la manifestación de ciertos contextos *situacionales* que, trascendiendo lo anecdótico, se instalan en el esqueleto argumental para impulsar el desarrollo de la trama. En otras palabras, nos referimos a la incomunicación de Berta respecto de la serie de personajes secundarios que, por vez primera, nos aparecen en la historia.

Hasta el momento, en I y VIII, se hizo mención indeterminada a “los vecinos de otros lugares” (pág. 134) de Posadorio y, en la capital, a “todos los desconocidos, [...] como multitud, como *gente*” (pág. 179). Caso contrario, observamos en II y IX una inédita concreción de las relaciones de Berta con su entorno, circunstancia, según decíamos, definida por el aislamiento comunicativo de la anciana. De este modo –y amén del *gato*–, serán otros cuatro los personajes de II, tres de los cuales se describen desde el inicio mismo del capítulo: “En la casa de labor vive el *casero*, un viejo, sordo como doña Berta, con una hija casi imbécil [...] y un criado, zafio siempre, que cada pocos días es otro; porque el viejo sordo es de mal genio, y despide a su gente por culpas leves” (pág. 135).

En cuanto al personaje restante, se nombra en la primera línea a la vieja Sabelona – “setenta inviernos” tiene (pág. 138)–, descrita al paso como “la decadente Sabel” (pág. 136). De resultas, el único atisbo de conversación, precisamente entre las dos ancianas, se limita a las frases que Berta repite “un día y otro día” (pág. 138), obteniendo siempre maquinal respuesta:

Sabelona inclina la cabeza, en señal de asentimiento, con la misma credulidad ciega con que poco después repite arrodillada los *actos de fe* que su ama va recitando (pág. 138).

Y esta característica del personaje, reticente –o incapaz, como Sabelona– a entablar alguna conversación o, sencillamente, algún trato humano con Berta, alcanza en IX un desarrollo casi exagerado, próximo incluso a la caricatura. Si al comienzo del capítulo Berta está “animada, valiente, dispuesta a luchar por su causa” (pág. 185), cuando

le da al cochero las señas para que se dirija al barracón donde se encuentra el cuadro, le oirá “blasfemar y ver que vacilaba, como buscando un pretexto para no ir tan lejos” (pág. 186). En incremento de tales trabas, todavía después de que la ahorrativa anciana se ofrezca a pagar por horas, el narrador –en ocasiones tan próximo a las técnicas de Maupassant⁶⁷– se encarga pronto de relativizar el éxito del acuerdo, pues “a poco, paso tras paso, un triste animal amarillento y escuálido la arrastraba calle arriba” (pág. 186). Añadido a esto, y sin obviar tampoco “dificultades de portería” (pág. 186), el personal de la mudanza hará oídos sordos de la anciana por unas doce veces consecutivas⁶⁸, hasta que, finalmente, “doblando el cuello contempló el lienzo famoso... que se movía, pues los obreros habían comenzado a levantarlo” (pág. 189).

Hay también, ya en último término, un cuarto recurso destinado a reforzar esta temática coincidente en II y IX. En este caso, el aislamiento de Berta se manifiesta por la actividad cotidiana a la que vemos asociado el sistema de vida rural o urbano. En efecto, las ocupaciones diarias de Berta constituyen, tanto en su Posadorio natal como en Madrid, una forma inequívoca de aislamiento. Casi al inicio de II, en lo que tal vez conforma la primera descripción de los hábitos de Berta, el narrador nos dice expresamente que “doña Berta es pobre, pero limpia, y [...] mezcla y confunde en sus adentros la idea de limpieza y la de soledad, de aislamiento” (págs. 135-6). A continuación, los quehaceres de Berta se identifican con los de un laborioso ermitaño⁶⁹:

67 Vid., sin embargo, Mariano Baquero Goyanes, “Clarín, creador del cuento español”, *Cuadernos de Literatura* (enero-junio, 1949), págs. 145-69; en particular, págs. 167-8. En otra línea, se ocupó Phyllis Z. Boring del tema en “Some reflections on Clarín’s Doña Berta”, *Romance Notes*, 11 (1969), págs. 322-5. No obstante, el alcance de sus observaciones fue parcialmente relativizado por G. Sobejano, *Clarín en su obra ejemplar*, Madrid: Castalia, 1985, pág. 91.

68 Bastante gráfico es el modo en que se comunican el encargado de la mudanza y los cuatro obreros empleados, quienes, generalmente, se limitan a encogerse de hombros o a hacer algún otro gesto de indiferencia ante Berta. Por contra, la anciana hará uso inagotable de expresiones exclamativas.

69 Aunque no hemos localizado el término ‘muni’ en los diccionarios consultados, Rodríguez Marín da esta lectura en su edición de Clarín, *Relatos breves*, Madrid: Castalia didáctica, 1986, pág. 48, n. 12. Según comprobó el profesor Ruiz

LA ESTRUCTURA DE *DOÑA BERTA* COMO DENUNCIA...

con una cara de pascua hace la vida de un *muni*... que hilara y lavara la ropa, mucha ropa, blanca, en casa, y que amasara el pan en casa también (pág. 136).

Tanto es así, y tal es su dedicación a las tareas rutinarias de la vida en Posadorio, que llega a producirse, por así llamarlo, una suerte de *rapto contemplativo* en el que, curiosamente, la colada pasa a integrarse en el entorno paisajístico, que –no se olvide– actúa como “marco” figurado de un cuadro en el que, según pensamos, se creará un símbolo de vida asociado a las costumbres rurales:

doña Berta, sorda, callada, contempla risueña y dando gracias a Dios, la nieve de lino immaculado que tiene a los pies, y la verdura que también parece lavada, *que sirve de marco a la ropa*, extendiéndose por el bosque [...] (pág. 136).

En cuanto al capítulo IX, el aislamiento de Berta se justifica en parte por una radical indiferencia hacia toda ocupación que la distraiga de su búsqueda. Por citar un ejemplo, recordemos cómo al llegar el día en que emprende su viaje hacia el lugar del cuadro, apenas encuentra, como es lógico, ocasión para pensar en el almuerzo:

Llegó la hora, después de almorzar mal, de prisa y sin apetito (pág. 186).

Y, en su temprana visita a la iglesia, también el motivo es conocido:

Para estar bien preparada, para ganar la voluntad divina a fin de que todo le saliera bien en sus atrevidas pretensiones, primero iba a la iglesia a misa de alba (pág. 185).

Para terminar con este punto, cabría quizá sugerir una conexión entre aquel “rapto contemplativo” aludido en II y el esperado encuentro que ahora, por mediación del cuadro de Valencia, se efectúa entre la anciana y el capitán, quien “como un sueño, [...] la miró a ella un instante con ojos de sublime espanto, de heroico terror...” (pág. 189). Si la imagen de las ropas tendidas trascendía el estadio de *lo real* y se instalaba en un plano de corte simbólico, ahora la anciana se desliga de la realidad física del lienzo y, más importante, el nuevo “rapto contemplativo” adquiere el valor simbólico de su búsqueda en la urbe. En efecto, lejos de quedar –y cito– “in albis” (pág. 186), la sola visión del retrato supone, junto al encuentro de su hijo, una asombrosa

Silva –comunicación personal– se documenta tan sólo en *Doña Berta* y en otra obra, las *Vidas de santos o los munis de la India*, de Eugenio Noel.

recuperación de sí misma y de sus propias vivencias, pues “Sí, era *su capitán*, mezclado con ella misma, con su hermano mayor; era un Rondaliego injerto en el esposo de su alma: ¡era su hijo!” (pág. 189).

Haciendo recuento de los mecanismos que, con mayor o menor flexibilidad, nos permiten incardinar II y IX en el segundo bloque estructural, podemos contar, nuevamente, con la función de las frases iniciales de capítulo; a lo que se añade la utilización, tan recurrente como específica, de un campo léxico relativo a la *soledad*; la imposibilidad de comunicación entre Berta y los diversos personajes secundarios; y, finalmente, la descripción –y proyección simbólica– de las actividades relacionadas con la asunción de los sistemas de vida representados en Madrid y Posadorio. Rasgos con los que se ambiciona –y, a nuestro juicio, se logra– dotar de una consistente envergadura homodiegética al aislamiento de Berta.

Apuntábamos antes, a propósito de los personajes secundarios de II y IX, su distinto tratamiento respecto a los de I y VIII. En líneas generales, se trataba de destacar un notable aumento de *concreción* a la hora de delinear los *caracteres* del segundo bloque estructural. No obstante, tanto los personajes secundarios de I y VIII como, incluso, los de II y IX, parecen responder a la tradicional denominación de *personajes planos*, noción que, si nos centramos ahora en los personajes secundarios de III-IV y los de X, podrá fácilmente contraponerse a la también tradicional de *personajes en relieve*⁷⁰. Visto así, y esbozado con ello el primer punto de contacto entre III-IV y X, nos detendremos seguidamente en el tipo de caracterización asignada a la *familia carlista* de III-IV y al *capitalista* de X, con objeto de aducir cierta proximidad ideológica latente en sus respectivas pautas de comportamiento social. De los cuatro hermanos de Berta, ya desde el comienzo de su caracterización, se nos dice que eran “Todos buenos, afables, [...] hacían obras de caridad..., desde lejos” (pág. 139) y que “siempre que había ocasión, los Rondaliegos ejercían su caridad por aquellos contornos” (pág. 141). Este peculiar ejercicio de la caridad pública, a un prójimo “a quien amaban como hermano en Cristo, no en Rondaliego” (pág. 139), lo hallaremos igualmente secundado por el

⁷⁰ Para una posible definición al uso de esta contraposición caracterológica vid., sin más, R. Wellek y A. Warren, *Teoría Literaria*, Madrid: Gredos, 1993, págs. 263-4.

“afable”⁷¹ prócer americano, pues “procuraba hacerse perdonar sus riquezas repartiendo beneficios; socorría a la desgracia, pero sin entenderla; no sentía el dolor ajeno, lo aliviaba; por la lógica llegaba a curar estragos de la miseria, no por revelaciones de su corazón” (pág. 191). E idéntica actitud responde a un mismo enclave inmovilista -su afiliación social conservadora-, lo que traerá consigo un *natural* apartamiento del “vulgo” (pág. 139) y su esperable afán de autocomplacencia. En el caso de los Rondaliegos, “La limpieza de la sangre era entre ellos un culto [...] su soledad aristocrática tenía tanto de ascetismo risueño y resignado como de preocupación de linaje” (pág. 139). En otros términos, “El ídolo era el honor limpio, la sangre noble inmaculada” (pág. 141).

En cuanto a la descripción del capitalista en x, recordemos que “su corazón [estaba] completamente ocupado con la propia dicha” (pág. 191). Y no pasan desapercibidas algunas notas en que se alude a las numerosas posesiones atesoradas por los carlistas y el capitalista en sus respectivos *palacios*⁷² de Posadorio y Madrid: En el primer caso, encontramos “por todas partes la cruz; y el oro, y la plata, y los gules de los escudos estampados en vitela” (pág. 139); En el segundo, “El cuadro, metido en su marco dorado, fijo en la pared, en aquella estancia lujosa, entre muchas otras maravillas del arte, le parecía otro a doña Berta” (pág. 192). Nos quedan, pues, pergeñadas, bien por la vía de los personajes vinculados a la esfera del carlismo o bien a la del capitalismo, dos de las más características manifestaciones decimonónicas del inmovilismo social rural y urbano. Lejos, no obstante, de pretenderse una mera adscripción de la obra a esas coordenadas socio-políticas, los representantes del carlismo y del capitalismo desempeñan quizá la función más relevante en el desarrollo de la trama, lo que se evidenciará más tarde y, precisamente, en relación a los dos sucesos interpolados en III-IV y x.

De este modo, la *caracterización en relieve* de los personajes secundarios, descritos esencialmente por su comportamiento social, además de conferir *ab initio* una especificidad temático-estructural a III-IV y x, parece también justificarse por el intento de legitimar de modo

71 Adviértase en pág. 191 la utilización –tan puntual– de este adjetivo que ya estuvo referido a los Rondaliegos.

72 Nótese el empleo de un mismo término en los dos casos.

verosímil las respectivas reacciones de la familia carlista y del capitalista ante el desenlace, por un lado, en III-IV, de los amores de Berta y el capitán y, por otro, en X, de la trayectoria vital de Valencia.

En cuanto al término de la primera historia, insertada, como en X, en voz del narrador, “Una tarde [...] el capitán liberal oye cantar al bronce el himno de la guerra; como un amor supremo, la muerte gloriosa le llama desde una trinchera; sus soldados esperan el ejemplo, y el capitán lo da; y en un deliquio de santa valentía entrega el cuerpo a las balas, y el alma a Dios” (pág. 145). Y, justo al pie de estas líneas, se detalla la acogida del suceso por los Rondaliego:

Todo esto, traducido al único lenguaje que quisieron entender los hermanos Rondaliegos, quiso decir que un infame liberal, mancillando la hospitalidad, la gratitud, la amistad, la confianza, la ley, la virtud, todo lo santo, les había robado el honor y había huido (pág. 145).

Desenlace, pues, y primeras repercusiones, que se localizan en X a un mismo tiempo, ya que “La cantidad a *entregar* había triplicado por el *accidente* de haber muerto el autor del cuadro aquel otoño, allá en Asturias, en un poblachón oscuro de los puertos, a consecuencia de un enfriamiento, de una gran mojadura” (pág. 192)⁷³. Contamos, entonces, con las consecuencias iniciales de este doble “*accidente* de haber muerto”, a lo que se sucede otra serie de reacciones que, en detrimento de Berta, se produce de inmediato en la familia carlista y en el capitalista. Ya al comienzo de III, en ese espacio reservado a la caracterización ideológica de los Rondaliego, se advierte que “En Berta, la hermana, debía estar el santuario de aquella pureza. Pero Berta, aunque de la misma apariencia que sus hermanos, blanca, gruesa, dulce, reposada de gestos, voz y andares, tenía dentro ternuras que ellos no tenían” (pág. 141). No es de extrañar, con tales expectativas, el posterior “pasma y terror de los hermanos” (pág. 146), quienes “la dejaron sola en Posadorio [...], donde estaría más escondida que en parte alguna” (pág. 146).

De otro lado, las repercusiones económicas desencadenadas por la muerte de Valencia, y en las que se apoyará el capitalista en su negativa a ceder el cuadro, se insinúan al comienzo de X, antes incluso de que el lector conozca lo ocurrido en aquel “poblachón oscuro de

73 *Vid.* además pág. 195.

los puertos” (pág. 192). Así, previo paso a la caracterización del capitalista, leemos que Berta “ignoraba todavía un triste suceso, que había de influir de modo decisivo en sus propios asuntos. No lo supo hasta que logró, por fin, penetrar en el palacio de su *rival*, el dueño del cuadro. Era un señor [...]” (pág. 191). Y, en paralelo a esa lenta pero progresiva pérdida de expectativas vitales, se irá produciendo una creciente devaluación moral de sus *rivales*, lo que vendrá determinado por unas exigencias de comportamiento en realidad impuestas desde sus propias convicciones ideológicas. En otras palabras, “Los Rondaliegos se habían portado [...] con la crueldad especial de los fanatismos que sacrifican a las abstracciones absolutas las realidades relativas que llegan a las entrañas” (págs. 147-8).

En cuanto al “fúcar ultramarino”, “Estuvo amabilísimo con la abuelita; procuró engañarla como a los niños; todo menos, es claro, *soltar* el cuadro, no ya por lo que ella podía ofrecerle, sino por lo mismo que valía. ¡Estaría bien! ¿Qué diría el gobierno? Además, aun suponiendo que la buena mujer dispusiera del capital que ofrecía, acceder a sus ruegos era perderla, arruinarla; caso de prodigalidad, de locura. ¡Imposible!” (pág. 195). Así las cosas, si contrastamos el desarrollo de III-IV y X, resaltará como principal mecanismo de enlace entre capítulos la presencia de un mismo esquema expositivo al que, de modo lineal, se hallan sujetos los varios ápices compositivos del relato:

a) *Caracterización en relieve* de los personajes secundarios desde el punto de vista de su comportamiento en sociedad y, consecuentemente, descripción de un perfil ideológico asociado al sistema inmovilista o conservador más característico del entorno rural y urbano; b) interpolación de un suceso con idéntico desenlace: la muerte, en ambos casos accidental, de los dos únicos personajes con los que Berta ha podido establecer algún tipo de comunicación y c) repercusión del hecho en el ámbito ideológico de *a* y posterior derribo, por un lado, de las expectativas vitales de Berta y, por otro, de la integridad moral de los personajes secundarios.

En resumen, la necesidad compositiva de establecer una relación de causalidad entre los dos bloques –A y B– que representábamos a la cabeza del esquema, se resuelve a partir de III-IV y X, apartados que, adscritos a la distribución expositiva que arriba se indica –la secuencia *a*, *b* y *c*–, mantienen una serie de afinidades

formales con la suficiente solidez para agruparlos en c, nuestro tercer bloque estructural. En otros términos, el aislamiento padecido por Berta en II y IX, se nos explica en III-IV y X como efecto del comportamiento social atribuido a los sectores inmovilistas más representativos de la sociedad localizada en I y VIII.

Volviendo sobre el artículo de conjunto con el que abríamos nuestro estudio, nos interesa señalar cierta generalización que, si bien algo obvia, servirá en parte para situar la función de V y XI. En efecto, según recalcó R. Gullón, “la conclusión es un desenlace. (Toda narración acaba, pero no siempre el final es desenlace). Desenlace existe cuando el final del relato incluye el de la peripecia: *Pipá*, *Doña Berta* y *El Señor* acaban en la muerte: del protagonista, las primeras”⁷⁴.

Desenlace, sí. Ahora bien, si repasamos en detalle esta lábil valoración, lo que, a primera vista, nos lleva a localizar el desenlace en XI parece ser la asociación del concepto a esa “muerte: del protagonista”. No obstante, incluso al margen de que limitemos la “peripecia” a la *vida de la protagonista*, resulta factible –y, sin duda, deseable– discernir al menos entre los dos *modos de vida*, rural y urbana, que, ya expresos en el comienzo del análisis, obtienen su propio desenlace con total autonomía. De otro lado, se deriva de esta opción alternativa –y, no se olvide, complementaria– una ventaja añadida: si, como quiere Gullón, “la conclusión es un desenlace”, la muerte de Berta, sin embargo, no constituye *sensu stricto* conclusión de su *modo de vida*; sí lo es, en cambio, lo que, por mantener los términos del esquema, enunciábamos en D como “rechazo final de sociedades inmovilistas”.

Obtenemos, con ello, una mayor amplitud en la noción de *desenlace*, lo que permitirá aplicarla no sólo a XI, sino también a V, donde se dan los elementos de ruptura con el sistema de vida impuesto a la protagonista. Así acordado, comienza el capítulo V “Una tarde de agosto, cuando ya el sol no quemaba y de soslayo sacaba brillo a la ropa blanca tendida en la huerta [...] doña Berta, después de contemplar desde la casa de arriba las blancuras y verdores de su dominio, con una brisa de alegría inmotivada en el alma, se puso a canturriar una de aquellas *baladas* románticas que había aprendido en

74 Cfr. R. Gullón, art. cit., pág. 3.

su inocente juventud” (pág. 151).

Como podrá observarse, si la actividad rutinaria de Berta se hace presente mediante la imagen de la “ropa blanca tendida”, se contrapone a esto un claro distanciamiento marcado por vía temporal; la ocupación de Berta, limitada hasta el momento a las tareas relacionadas con su vida en Posadorio, se retrotrae ya en este párrafo a “su inocente juventud”. Se produce, pues, una primera incursión de “alegría inmotivada” y, gradualmente, se desprende Berta de su anterior rutina. En este sentido, también la letra de sus “*baladas*”, amén de “grandes pasiones contrariadas” (pág. 151), será el preludeo argumental o, al menos, la invitación más directa al abandono del campo: “Ven, pastora, a mi cabaña,/Deja el monte, deja el prado,/Deja alegre tu ganado/y ven conmigo a la mar...” (pág. 152).

No es casual, así, la inesperada *escapada* de la anciana, a quien “Se le había antojado salir por allí, meterse por el monte arriba entre helechos y zarzas. Años hacía que no se le había ocurrido tal cosa; pero sentía en aquel momento un poco de sol de invierno en el alma; el cuerpo le pedía aventuras, atrevimientos” (pág. 152). Y, en este punto, en el que ya fue consignado el soporte de *lo verosímil* mediante un calculado encadenamiento de sucesos que anulan la rutina de Berta⁷⁵, se produce la llegada de Valencia a Susacasa, con lo que el aislamiento de la anciana quedará desplazado en favor de un repentino encuentro:

más audaz o afortunado que *romanos* y *moros*, había llegado, rompiendo por malezas y toda clase de espesuras, al mismísimo bosque de Zahornín y al monte mismísimo de Susacasa, que era como llegar al riñón del riñón del misterio (pág. 153-4).

A este propósito, ya que “ambos estaban comprendiendo que simpaticizaban [y que a] las pocas palabras hablaban como buenos

75 Comp. Katherine Reiss, art. cit. (1955, I), págs. 121-2: “Importante papel juega, respecto al aspecto verosímil de los sucesos de una narración, la motivación, con la cual el autor sabe prepararlos [...] En ninguna de sus narraciones breves un suceso, una acción, resulta ser desconcertante, imposible por ilógica. Aunque nos hallemos más de una vez ante un giro inesperado que toma un acontecer, al pensarlo bien, siempre nos convencemos de que no podía ser de otra manera. Siempre están perfectamente motivados y preparados los sucesos o las actitudes de algún personaje”.

amigos” (pág. 153), son numerosas las notas destinadas a resaltar el acto comunicativo entre Valencia y Berta. En el caso de aquél, destacará el interés por contrarrestar la sordera de Berta “con voz y gesto para que se le entendiera mejor” (pág. 154) y “Doña Berta, asombrada, agradeciendo al artista las voces que éste daba para que ella no perdiese ni una sola palabra, escuchó la historia del cuadro célebre, y supo [...]” (pág. 159).

Y no menos valiosa al respecto es la confianza inspirada a Berta por el artista:

ante aquella dulzura, ante aquel candor retratado en aquella sonrisa del *genio* [...] sintió el pecho lleno de la muerta juventud, como si se lo inundara de luz misteriosa la presencia de un *aparecido*, el amor suyo; y con el espíritu retozón y aventurero que le había hecho cantar poco antes y salir al bosque, se decidió a hablar de sus amores [...] Doña Berta pensaba: “¡Parece mentira, pero es la primera vez en la vida que hablo con *otro* de estas cosas!” Y era verdad; jamás en sus labios habían estado aquellas palabras, que eran toda la historia de su alma (pág. 155-6).

Paralelamente, si ya veíamos cómo la simple “sonrisa del *genio*” le da lugar a “hablar de sus amores”, igual circunstancia comunicativa se cumplirá con el pintor:

Habían hablado mucho. Aunque él había procurado que la conversación le dejase en la sombra, para observar mejor, y fuese toda la luz a caer sobre la historia de la anciana y sobre sus dominios, la curiosidad de doña Berta, y al fin el placer que siempre causa comunicar nuestras penas y esperanzas a las personas que se muestran *inteligentes* de corazón, hicieron que el mismo pintor se olvidara a ratos de su *estudio* para pensar en sí mismo. También contó su historia [...] (pág. 155).

En conclusión, la orientación vivencial de Berta se desvía radicalmente a partir de v, lo que, junto a esa concesión narrativa a los elementos que intervienen en la comunicación, pondrá punto final al aislamiento de la anciana. Deducimos, así, un evidente rechazo por la drástica reclusión que imponen los Rondaliego, circunstancia en la que ya es posible confirmar el desenlace del *modo de vida* adscrito al entorno rural.

Así planteado, si en lo hasta ahora expuesto nos propusimos explicitar la función de v en relación a los apartados comprendidos entre I y IV, nos detendremos a continuación en esta misma relación de

xI con los capítulos VIII al X, no sin antes señalar otro punto de enlace entre v y XI, relativo esta vez a un peculiar paralelismo en la presentación del estado de ánimo de Berta. En efecto, con una serie de grados intermedios, la protagonista pasa en v de un estado inicial de “alegría inmotivada” (pág. 151) a “caer en su silla, llorando, llorando con una solemnidad que sobrecogió al pintor” (pág. 160), situación que podrá contrastarse con la de XI, donde, después de encabezarse el capítulo con el sueño de Berta, tan esperanzador como soñado, pronto “recordó el sueño y se puso de mal humor, porque [...] las cosas soñadas no se cumplen” (pág. 197). Acto seguido, “Salió al comedor a pedir el chocolate, y se encontró allí con un incidente molesto, que era importuno sobre todo, porque, *haciéndola irritarse*⁷⁶, le quitaba aquella unción que necesitaba para ir a dar el último ataque al empedernido Creso y a ver si *había milagro*” (pág. 198). De hecho, la funcionalidad del recurso se pondrá de manifiesto cuando, al anunciarse el siguiente eslabón de su proceso anímico, se retomen los anteriores incidentes:

Salió doña Berta de su posada, triste, alicaída, disgustada y contrariada con el incidente del gato y el recuerdo del sueño, que tan bueno hubiera sido para realidad. Era día de fiesta; la circulación a tales horas producía espanto en el ánimo de la Rondaliego (p. 198-9).

Y esta *evolución desfavorable* en el estado de ánimo de Berta, además de constituir, como decíamos antes, “punto de enlace entre v y XI”, obtendrá asimismo la importante función de anticipar –e incluso provocar– la ya casi inminente aparición del desenlace. Según leemos, “arribó a la calle de la Montera, y la subió despacio, porque se fatigaba. Se sentía más cansada que nunca. Era la debilidad acaso; el chocolate se le había atragantado con la *riña del gato*” (pág. 199).

Nos queda implicada, con ello, la creación de un “soporte de *lo verosímil*” análogo al de v, con lo que, dada esta “debilidad” tan extremada, nos aparecen justificados los últimos “pasos” de la anciana, quien “se olvidó por un momento, *contra su costumbre*⁷⁷, del peligro y de sus cuidados para no ser atropellada [...] Mientras meditaba así, había dado algunos pasos sin sentir por dónde iba” (págs. 199-200). No obstante, con la irrupción del tranvía, de la que, curiosamente, Berta

76 La cursiva es nuestra.

77 La cursiva es nuestra.

percibe una primera impresión afín a la de v con la llegada del pintor⁷⁸, la narración –y, por tanto, el desenlace– aún no ha alcanzado su verdadero término, sino que habrá de informarse todavía de la escasa afección que el incidente origina entre las gentes que transitan por la calle de Fuencarral⁷⁹:

En el público había más simpatía que lástima. De una manera o de otra, aquella mujercilla endeble no podía durar mucho; tenía que descomponerse pronto. En pocos minutos se borró la huella de aquel dolor; se restableció el tránsito, desapareció el cadáver, desapareció el tranvía, y el *sinistro* pasó de la calle al Juzgado y a los periódicos. Así acabó la última Rondaliego, doña Berta, la de Posadorio (pág. 200).

Se tratará, según señaló Martínez Cachero, de una “presentación y corroboración por la vía de sucedidos verosímiles del radical desvalimiento del ser humano frente a la existencia implacable y sin entrañas”⁸⁰. Como podrá comprobarse, la incapacidad en Berta de asimilar los numerosos “peligro(s)” de las calles, la consecuencia directa de esta citada inadaptación al entorno urbano y, ya en última instancia, la denuncia explícita del narrador a esa falta de humanidad mostrada por el “corro” de curiosos que ven morir a la “mujercilla endeble”, conformarán en xi las principales notas de rechazo al sistema de vida urbano y, como era esperable, el desenlace lógico de aquella búsqueda ya iniciada en el apartado viii.

En cuanto al conjunto de las propiedades que se comparten en v y xi, dispondremos, con este cuarto bloque estructural, de tres rasgos fundamentales como lo son, en primer término, la descripción de un proceso de abatimiento anímico; en segundo (y, desde luego, dispuesto en apoyo del anterior rasgo) la creación de un *sopORTE de verosimilitud*; y, ya por último, la función global del desenlace.

Iniciamos aquí, para cerrar nuestro análisis, la exposición de algunas consideraciones en las que, con una mayor resolución explicativa, nos pareció factible apoyarnos a fin de enunciar una

78 Cfr. “En aquel momento oyó un ruido confuso como de voces”, de pág. 200, frente a “Un ruido en la maleza, que llegó a oír cuando ya estuvo muy próximo”, en pág. 152.

79 Vid. al respecto K. Reiss, art. cit. (1955, I), pág. 114.

80 Cfr. F. Caudet y J. M. Martínez Cachero, “Pérez Galdós y Clarín”, en *Historia de la Literatura Española*, Madrid: Ediciones Júcar, 1993, pág. 268.

posible valoración temático-estructural de VI y VII. De este modo, trataremos en adelante de precisar, por un lado, los diferentes motivos que nos llevaron a agrupar en un solo bloque estructural estos dos apartados y, de otro, la conveniencia de aceptar como función básica de VI y VII la de *capítulos de enlace*. De entrada, nuestros dos apartados comienzan –y es caso aislado en el conjunto de la “novela”– con la atención centrada en Sabel:

Sabelona entró silenciosa y encendió todas las luces de los candelabros de plata que adornaban una consola. Le pareció a ella que era toda una inspiración, para dar *tono* a la casa, aquella ocurrencia de iluminar, sin que nadie se lo mandara, el salón oscuro. La noche se echaba encima [...] (pág. 161).

Una mañana se levantó Sabelona de su casto lecho, se asomó a una ventana de la cocina, miró al cielo, con una mano puesta delante de los ojos a guisa de pantalla, y con gesto avinagrado y voz más agria todavía, exclamó, hablando a solas, contra su costumbre: “¡Bonito día de viaje!” [...] (pág. 174).

Si hasta el momento la caracterización de Sabelona se limitaba a un conjunto de actividades realizadas maquinalmente (pág. 138), y a doña Berta “se le figuraba que [...] no era una mujer..., era una hilandera de marfil viejo” (pág. 150), el personaje parece en VI y VII cobrar una cierta autonomía, con lo que ahora, en VI, se nos señala que actúa “sin que nadie se lo mand(e)”, mientras que en VII lo hará “contra su costumbre”. Pero, junto a este cambio en el tratamiento de Sabel, quizá debido al distanciamiento que, a partir de V, se ha producido entre las ancianas, la voluntad de Sabelona, como si de un autómatas se tratase, responde a unos estímulos provocados por el desequilibrio anormal entre el tiempo interno del relato y la actividad asociada a éste hasta el momento: así, con la caída de la noche en VI, Sabel tiene la “ocurrencia de iluminar [...] el salón”, lo que estará motivado por el *insólito* encuentro de Berta con el pintor Valencia; más tarde, en VII, su irritación por el mal tiempo de la “mañana” se manifiesta como rechazo a la proximidad del “viaje”.

Con estos precedentes, la función de Sabel se explica en adelante como un eficaz medio de resaltar, por una suerte de contraste cervantino⁸¹, los vehementes trámites realizados por el ama para

81 Vid. además Ph. Z. Boring, art. cit. págs. 324-5 y Thompson, “Cervantine

marchar hacia Madrid⁸². En este sentido, cuando ya Berta se resuelve a “vender todo lo que tenía y [...] pagar al acreedor del... *capitán*, para comprar el cuadro” (pág. 167), su decisión de anunciárselo al pintor por carta se contrapone enseguida con la visión de Sabelona, quien “vio con asombro que a la siguiente madrugada salía de Posadorio un propio con una carta lacrada. ¿A quién escribía la señorita? ¿Qué podía haber en el mundo, por allá lejos, que la importase a ella?” (pág. 166). E igual actitud se manifiesta al personarse don Casto en Posadorio, pues “El ama recibió una visita que sorprendió a Sabel y le dio mala espina” (pág. 169). No es de extrañar, cuando “Berta propuso a la criada llevarla a Madrid consigo” (pág. 172), la *razonable* respuesta de la vieja “hilandera”, quien, aún anclada en “la rutinaria marcha de sus faenas domésticas” (pág. 174), tomará por loca a su ama:

Sabelona no tuvo valor para aceptar. Ella no se había vuelto loca como el ama, y veía el peligro. Demasiadas desgracias le caían encima sin buscar esa otra, la mayor, la muerte segura. ¡Ella a Madrid! Siempre había pensado en esas cosas de tan lejos vagamente, como en la otra vida; no estaba segura de que hubiera países tan distantes de Susacasa [...] ¡Imposible! Que dispensara el ama, pero Sabel no llegaba en su cariño y lealtad a ese extremo. Se le pedía una acción heroica, y ahí no llegaba ella. Sabelona, como san Pedro, negó a su señora, desertó de su locura ideal [...] (págs. 172-3).

Y, una hora antes del *temerario* viaje, la impasible Sabel, “como si allí no fuera a suceder nada extraordinario, dio los golpes de ordenanza a la puerta de la alcoba de doña Berta, modo usual de indicarle que el desayuno la esperaba; y ella, Sabel, como si no se acabara todo aquella misma mañana, como si lo que iba a pasar dentro de una hora no fuese para ella una especie de fin del mundo, se entregó a la rutinaria marcha de sus faenas domésticas, inútiles en gran parte esta vez, puesto que aquella noche ya no dormiría nadie en Posadorio” (pág. 174). Retomando el hilo central, se nos presenta, quizá como vínculo esencial de VI y VII, la caracterización de un

Motifs in the Shorts Stories of Leopoldo Alas”, *REH*, X (1976), págs. 391-403.

82 Comp. K. Reiss, art. cit. (1955, I), pág. 115: “En las novelas clarinianas los personajes suelen ser distintos según el ángulo desde el que se los contemple, ángulo que suele ser otro personaje de la novela. En sus novelas cortas y cuentos, “Clarín” maneja también este perspectivismo psicológico al presentar sus personajes [...]”.

personaje, Sabelona, que, tras ocupar las primeras líneas de los citados apartados, se extiende en su tratamiento con objeto de destacar la decisión del ama de encaminarse hacia “países tan distantes de Susacasa”; decisión en la que podrán cifrarse el resto de elementos temáticos de VI y VII, y que, según nos parece, se destina a soportar una función de enlace entre los apartados comprendidos del I al V y los del VIII al XI. De hecho, si atendemos a otro de los temas desarrollados en VI y VII, la cuestión del *préstamo* de don Casto⁸³, la función de enlace-consistente en la pérdida de Posadorio como medio para efectuar el viaje- será validada como verosímil a partir de la caracterización moral del Sr. Pumariega. Así, después de una primera descripción del sonriente e hipócrita usurero⁸⁴, éste “insistía en querer engañarla, en hacerla ver que no perdía a Susacasa necesariamente en las combinaciones que él la proponía; ella fingió que caía en la trampa; comprendió que de aquella aventura salía Pumariega dueño de los dominios de Rondaliego, pero en eso precisamente consistía su sacrificio; a eso iba ella [...]” (pág. 170). Y, zanjados con éxito sus tratos preliminares con la “parte contraria” (pág. 170), “en una altura que dominaba a Zaornín [...] se detuvo [don Casto] y dio vuelta al caballo para contemplar el perímetro y el buen aspecto de sus *nuevas posesiones*. [...] Bien comprendía ella que para siempre jamás se despedía de Posadorio, del Aren, de todo...” (pág. 171).

Finalmente, el tratamiento argumental del tema adquiere hacia el penúltimo párrafo de VII su máximo grado de dramatismo, apuntándose que “En el patio estaban ya don Casto y el espolique; el verdugo y su ayudante, y también el burro en que doña Berta había de montar para ir al *paló*” (pág. 178). Cúmulo, pues, de circunstancias que, subordinadas a resaltar como cuestión central la decisión del viaje⁸⁵,

83 Cfr. ed. cit., págs. 169-73 y, ya en VII, págs. 175-8.

84 Cfr. pág. 169 y, sobre la funcionalidad de los nombres propios, el art. cit. de K. Reiss (1955, I), pág. 101-2. A lo indicado por la estudiosa habría que añadir cómo, en el caso de Pumariega, las características del personaje se manifiestan por su contrario al bautizarse como “Casto” precisamente a uno de los caracteres menos honestos. Vid. asimismo John W. Kronik, “The Function of Names in the Stories of Alas”, *MLN*, LXXX (1965), págs. 260-5.

85 Cuestión que obtiene también su propio desarrollo. Sobre la articulación verosímil de las diferentes relaciones de ideas y sucesos que llevan a Berta a su arriesgada resolución, vid. K. Reiss, art. cit. (1955, I), págs. 124-5.

suavizarán el tránsito de I-V a VIII-XI. Pero reparemos en el parecido fraseológico con que se cierran estos apartados: “Se decidió que el *gato* iría a Madrid con doña Berta” (pág. 174), “El gato iba en una cesta” (pág. 178).

Quisiéramos, ya en último término, llamar la atención sobre cierto aspecto relativo al enfoque expositivo adoptado en nuestra argumentación. Como se habrá observado, hemos tratado en el presente análisis de mantener un equilibrio unitivo entre los criterios semánticos y formales de acercamiento al texto, lo que nos pareció la opción más solidaria con esa permanente hibridación del interés estético y moralizante, en una suerte de fórmula narrativa de la que, en parte, ya se ocupara Katherine Reiss al evaluar el conjunto de la producción cuentística de “Clarín”:

del prólogo de *Cuentos morales* deducimos ya que “Clarín” no quiere ser moralista en el lato sentido de la palabra, ya que el dogmatizar y el moralizar directamente sería actitud anti o extraartística en un escritor. “Clarín” es moralista en el sentido de que quiere advertir al lector cosas hondas, quiere promover el estudio de ellas y encaminar a su solución. Tal aspecto tiene la belleza interior que “Clarín” quiere imprimir en sus narraciones⁸⁶.

De este modo, y sin perder de vista esa “belleza interior”, la narración evidencia, desde la propia organización de los sucesos, los estragos producidos por dos formas de sociedad inmovilista, carlismo y capitalismo, estableciéndose con ello una correspondencia biunívoca entre la semántica intensional del texto y su sintaxis narrativa; correspondencia en la que, como el mismo “Clarín” manifestara, tal vez resida el mayor de sus logros en el campo de las “novelas-cortas”⁸⁷.

⁸⁶ Cfr. K. Reiss, art. cit. (1955, I), pág. 78, que, en realidad, resulta compatible -supongo- con lo indicado acerca de las “narraciones poéticas” en las págs. 81-2.

⁸⁷ Así, en su conocida carta a Galdós: “Por otoño publicaré Doña Berta, una nouvelle que me está publicando la Ilustración Española y que creo que es de lo que me ha salido menos malo” (cfr. *Cartas a Galdós*, presentadas por S. Ortega, Madrid: Revista de Occidente, 1964, pág. 260).