

Leopoldo Alas y los Goncourt: el alma neurótica

Es mi intención destacar un número de semejanzas (y diferencias) estilísticas y temáticas en la obra de Leopoldo Alas (Clarín) y los hermanos Edmond y Jules de Goncourt. Al examinar el tratamiento novelístico de los temas de la sensación, la frustración sexual y los impulsos latentes de autodestrucción, expresados en personajes inestables y neuróticos, espero mostrar que el universo ficticio de Clarín podría muy bien haber encontrado por lo menos una inspiración parcial en las obras de los hermanos Goncourt.

Como observación inicial, se debe notar que la influencia de los hermanos Goncourt en España no fue grande. Pero, como declara Walter Pattison, los Goncourt nunca despertaron mucho interés en la mayor parte del público francés tampoco; siempre mantuvieron un público selecto pero reducido¹. En España, además de Clarín y algunos intelectuales perspicaces, Emilia Pardo Bazán apreció muchísimo la obra de los Goncourt, pero incluso ella admite que «en España apenas son conocidos»².

Alusiones a los Goncourt en la crítica clariniana son abundantes y demuestran que Alas los ha leído con inteligencia y

(1) Walter Pattison, *El naturalismo español* (Madrid: Gredos, 1969), p. 59.

(2) Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante* (Salamanca: Anaya, 1970), p. 110.

placer. Las referencias clarinianas indican que comprendió la importancia de los Goncourt como precursores al naturalismo zolesco³. En otros contextos, menciona frecuentemente a los Goncourt al mismo tiempo que a Zola y Daudet, generalmente con la intención de subrayar el hecho de que los tres son representantes excelentes de la tradición realista-naturalista francesa. A veces, Clarín los usa además como artillería adicional en su defensa del naturalismo o en discusiones sobre el alto valor literario de Galdós. En un artículo explota de manera humorística la fama de los Goncourt por su atractivo esnobista a ciertos lectores cursis que se impresionan fácilmente con la mención de escritores cultos e impopulares pero de moda⁴.

Clarín reconoce en los Goncourt la preeminencia del estilo⁵. Pero, aunque elogia su «écriture artiste», no cree que es apropiado al molde naturalista, prefiriendo en este caso el estilo de un Balzac quien, según Alas, logra que el lector se olvide del estilo mismo⁶. Para Alas, los Goncourt son demasiado complicados, elegantes y conscientes de su propio estilo. No obstante, a pesar de la creencia clariniana en un estilo sencillo, modesto e invisible, sus propias técnicas descriptivas se parecen hasta cierto punto al método Goncourt. Como los Goncourt, Clarín emplea el recurso de la repetición de la misma palabra; y frecuentemente se refiere a un objeto con dos o tres sinónimos. En efecto, un crítico ha llamado la reiteración un recurso estilístico esencial de Alas⁷. Seguramente en sus manifestaciones adjetivales, Alas suelta el control lingüístico y se permite ser expansivo, con el resultado de que la adjetivación bimembre aparece a veces excesiva. Trata tam-

(3) Leopoldo Alas, *Mezclilla* (Madrid: Fernando Fe. 1889). p. 298.

(4) Leopoldo Alas, «Palique del palique». *Palique* (Barcelona: Labor, 1973), p. 219.

(5) Leopoldo Alas, «Del naturalismo», p. 130; y «Los pazos de Ulloa», p. 287, en *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española*, ed. Sergio Beser (Barcelona: Laia, 1972).

(6) Leopoldo Alas, «Del estilo en la novela», *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española*, p. 58.

(7) Laura N. Villavicencio, «Reiteración y extremismo en el estilo creativo de Clarín», *Hispania*, 54 (1971), pp. 459-469. V. también su libro, *La creatividad en el estilo de Leopoldo Alas. «Clarín»* (Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1974).

bien de conseguir efectos visuales en su descripción mediante matices distintos y sutiles de tono y significado. Un ejemplo es la descripción inicial de la torre de la catedral en *La Regenta* (1884-1885)⁸. La representación pictórica, se debe añadir, domina más en *La Regenta* que en *Su único hijo* (1890). Sin embargo, Alas el novelista no aprecia el estilo simplemente por el estilo; para él, las palabras son un instrumento con el cual trata de expresar los aspectos múltiples de la realidad.

Por otra parte, los hermanos Goncourt se deleitan en lo lujoso y lo exquisito de las palabras. Un examen de la descripción inicial del hospital en *Soeur Philomène* (1861) demuestra el arte deliberado y consciente de los Goncourt:

La salle est haute et vaste. Elle est longue, et se prolonge dans une ombre où elle s'enfonce sans finir.

Il fait nuit. Deux poêles jettent par leur porte ouverte une lueur rouge. De distance en distance, des veilleuses, dont la petite flamme décroît à l'oeil, laissent tomber une traînée de feu sur le carreau luisant. Sous leurs lueurs douces et vacillantes, les rideaux blanchissent confusément à droite et à gauche contre les murs, des lits s'éclairent vaguement, des files de lits apparaissent à demi que la nuit laisse deviner. A un bout de la salle, dans les profondeurs noires, quelque chose semble pâlir, qui a l'apparence d'une vierge de plâtre.

L'air est tiède, d'une tiédeur morte. Il est chargé d'une odeur fade, d'un goût écoeurant de cérat échauffé et de graine de lin bouillie. Tout se tait. Rien ne bruit, rien ne remue. La nuit dort, le silence plane. A peine si, de loin en loin, il sort de l'ombre immobile et muette un frissement étouffé, une plainte éteinte, un soupir... puis la salle retombe dans une paix sourde et mystérieuse⁹.

(8) Leopoldo Alas, *La Regenta* (Madrid: Alianza, 1967), p. 7. Todas las citas están tomadas de esta edición.

(9) Edmond y Jules de Goncourt, *Soeur Philomène* (Paris: J. M. Dent et fils, s. f.), p. 1.

Un análisis textual de esta evocación impresionante y singular de un hospital de noche revela en las dos primeras frases: el uso de la adjetivación bimembre («haute et vaste»); y la impresión subjetiva autorial del hospital («elle [la sala] s'enfoncé sans finir»). La tercera frase —«Il fait nuit»— es deliberadamente corta para efectuar un contraste con la frase anterior, una frase más larga que nos sugiere la infinidad. Los Goncourt inyectan entonces un recurso predilecto, el uso del color para obtener un contraste y una notable imagen visual («une lueur rouge»; entonces, «une traînée de feu sur le carreau luisant»). Otro ejemplo de la adjetivación bimembre («douteuses et vacillantes») es un caso de dos adjetivos que, aunque semejantes, intensifican el efecto deseado a través de matices sutiles de diferencia. Los Goncourt también demuestran una predilección por frases adverbiales de lugar («de distance en distance»; «à droite et à gauche») que, mediante su simetría verbal, crean un ritmo evocativo. El uso hábil del color y efectos de luz en este segundo párrafo nos recuerda la técnica antitética de Víctor Hugo, sólo en forma más refinada. La sutilidad se realza, además, por el uso de la aliteración («leurs lueurs douteuses et vacillantes»).

En el tercer párrafo, el énfasis precedente en el efecto visual de la oscuridad y la luz cede a otras sensaciones. Aquí, los autores subrayan primero una sensación cuasi tocable del calor húmedo del aire; luego proceden a una imagen olfatoria(el aire «est chargé d'une odeur fade...»); y finalmente, a una imagen auditiva de un silencio roto ocasionalmente por sonidos leves y misteriosos. La frase final, mediante el recurso aliterativo de las «s» sibilantes, las sonoras y las sordas, intensifica la impresión del misterio en la sala («puis la salle retombe dans une paix sourde et mystérieuse»). Unas frases cortas y precisas se alternan con frases más largas para crear un sostenido patrón rítmico.

El efecto general del pasaje es la evocación notable de una sorprendente imagen visual, apoyada e intensificada por imágenes auditivas, tangibles y olfatorias. El motivo predominante de la descripción es la sensación. El lector consigue una clara impresión de que los autores se deleitan, mediante

la selección de un vocabulario y unas imágenes refinados y matizados, en la descripción de la sensación (Pardo Bazán los llamó «sensacionalistas»)¹⁰. La sala del hospital se ve por los ojos del narrador en tercera persona, pero es un punto de vista que se expresa mediante el valor del matiz verbal.

En contraste con este deleite estético de la sensación, las técnicas descriptivas clarinianas de la sensación señalan un objetivo diferente. Que le preocupaba tanto la sensación como a los Goncourt es evidente, como vemos en el pasaje siguiente de *La Regenta* en el cual describe los sentimientos del sacerdote Fermín de Pas frente a los fieles:

¡Cuántas veces en el púlpito, ceñido al robusto y airoso cuerpo el roquete cándido y rizado, bajo la señorial mu-ceta, viendo allá abajo, en el rostro de todos los fieles la admiración y el encanto, había tenido que suspender el vuelo de su elocuencia, porque le ahogaba el placer y le cortaba la voz en la garganta! Mientras el auditorio aguardaba en silencio, respirando apenas, a que la emoción religiosa permitiera al orador continuar, él oía como en éxtasis de autolatría el chisporroteo de los cirios de las lámparas; aspiraba con voluptuosidad extra-ña el ambiente embalsamado por el incienso de la capilla mayor y por las emanaciones calientes y aromá-ticas que subían de las damas que le rodeaban; sentía como murmullo de la brisa en las hojas de un bosque el contenido crujir de la seda, el aleteo de los abanicos; y en aquel silencio de la atención que esperaba, delirante, creía comprender y gustaba una adoración muda que subía a él¹¹.

Estilísticamente, el pasaje difiere del ejemplo de los Goncourt en la acumulación de frases largas, cada una basada en frases preposicionales, adjetivales, adverbiales, y gerundiales. Como los hermanos Goncourt, Alas muestra una predilección por la adjetivación bimembre¹², como en los ejemplos, «ro-

(10) Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, p. 112.

(11) Alas, *La Regenta*, p. 16.

(12) V. Laura N. Villavicencio, «Reiteración y extremismo...», para una discusión más completa y más detallada de los recursos estilísticos de Clarín.

busto y airoso», «cándido y rizado», y «calientes y aromáticos». También se sirve de la aliteración, como en «el contenido crujir de la seda»; aparecen además técnicas onomatopéyicas que producen efectos sugerentes semejantes a la aliteración («el chisporroteo de los cirios»; «el aleteo de los abanicos»).

Pero el patrón rítmico conseguido por la largura y la acumulación predomina y contrasta fuertemente con el método Goncourt de alternar frases cortas y largas. Lo que Alas intenta mediante la técnica de frases largas y muy descriptivas es la intensificación del sentimiento y de la sensación manifestados en Fermín de Pas. Cada frase se construye desde la base de la frase antecedente en la tentativa de comunicar la impresión subjetiva de Fermín frente al ambiente eclesiástico y a los fieles. El sacerdote experimenta sensaciones sexuales de orgullo y egoísmo a través de lo visual («viendo... en el rostro de todos los fieles la admiración y el encanto»), lo auditivo («él oía como en éxtasis de autolatría el chisporroteo de los cirios y de las lámparas»; y «sentía como mumullo de la brisa en las hojas de un bosque el contenido crujir de la seda, el aleteo de los abanicos»), y lo olfatorio («aspiraba con voluptuosidad extraña el ambiente embalsamado por el incienso de la capilla mayor y por las emanaciones calientes y aromáticas que subían de las damas»). El sentido reprimido de lo sexual se manifiesta aquí de una manera casi tangible.

La impresión dominante obtenida por la expresión de los otros sentidos es una de pesadez, una sensación concreta de sexualidad opresiva. La sensación (sexual, en este caso) es el objetivo principal en este pasaje, como en el ejemplo de los Goncourt, pero la sensación como *sentimiento*, no como creación estética. Clarín se interesa profundamente en la sensación tal como la vemos en los sentimientos de sus personajes (De Pas, en este ejemplo).

Así, como en las novelas de los Goncourt, la ficción de Alas se penetra de la idea y los efectos de la sensación, pero como ya hemos dicho, el objetivo de Clarín al representar la sensación no es estético, sino crítico. Es la intención del autor

español de profundizar en la realidad, porque la realidad misma, no la apreciación estética de ella, es primaria. Por esa razón, Alas, al comparar el sentido de lo real en Galdós y los hermanos Goncourt, escribe: «Los Goncourt amaban de la Naturaleza lo que tiene de materia de arte, aquello que en ella sirve para dar pretexto a la imitación artística; lo bello, en rigor, no era la realidad, sino la emoción de lo real expresada por un artista»¹³. En contraste, Galdós es «enamorado de la realidad por ella misma, porque es verdad, y sobre todo de la verdad de los fenómenos sociales...»¹⁴. El amor galdosiano de la realidad por la realidad se mira favorablemente por Clarín, quien, aunque admira la visión estética del lenguaje y de la sensación en los Goncourt, no puede emularla.

Más tarde, la preocupación por la sensación, especialmente manifestada a través de sentimientos sexuales anormales o corruptos, llega a ser parte de la *materia prima* del movimiento europeo decadente o *fin de siècle*. Los hermanos Goncourt eran unos de los primeros en explotar lo más recóndito de la emoción sexual. En los Goncourt, el sexo afecta el cuerpo y el alma del individuo y es, por eso, el muelle real de la conducta humana. Es interesante notar que los Goncourt eran especialmente adeptos al presentar la frustración sexual, un tema que Alas desarrolló en su ficción. En *Germinie Lacerteux* (1865) y *Soeur Philomène* (1861), por ejemplo, ambas protagonistas femeninas sufren la negación del amor normal.

Germinie, de joven violada sexualmente, es introducida muy pronto a la perversión del amor. Fea y de la clase baja, pero anhelante por el contentamiento sexual ordinario, dirige sus deseos reprimidos hacia la Iglesia. Cuando la religión le falta, llega a ser más y más melancólica, deprimida y descontenta de su existencia de soltera. Entonces se enamora apasionadamente de Jupillon, un hombre más joven que ella, quien cínico y malicioso, la maltrata. Después de experimentar el choque de perder a su niño y luego a su amante,

(13) Leopoldo Alas, «Miau», *Galdós* (Madrid: Renacimiento, 1912), p. 168.

(14) *Ibid.*, p. 169.

busca la consolación y el olvido en el alcohol. Lentamente se hunde en una angustia profunda, un desequilibrio nervioso (documentado clínicamente por los autores), la promiscuidad sexual, y aun actos criminales (el hurto). Gradualmente la realidad se le escapa y todos sus actos —especialmente su alcoholismo y su conducta sexual promiscua— señalan un deseo inconsciente de morirse. Su vida desciende de un desorden a otro, hasta que, al final, consigue la inmovilidad de bronce y manifiesta por sus ojos inmóviles una obsesión por una idea fija y sin nombre. Su muerte es la realización de esa única obsesión a la cual se ha inclinado fatalmente su vida. Ha sido determinada psicológica y fisiológicamente del principio (al fin) para descender en lo profundo de la no existencia.

En la novela tierna y conmovedora *Soeur Philomène*, el patrón que asume la vida de la protagonista joven difiere del de Germinie Lacerteux, pero las dificultades emocionales provienen de la misma fuente, la frustración sexual. El carácter de Soeur Philomène se ha formado temprano en la vida por la influencia del convento. Sensible y delicada en naturaleza, cede a la exaltación religiosa de su amiga, Céline, pero más tarde descubre que se siente lacerada por dudas espirituales. Llega una crisis, una que se llama por la Iglesia «la sécheresse», o sequedad espiritual, en la cual el penitente se siente como si existiera a solas en un desierto espiritual sin agua. Un aburrimiento atroz seguido por sentimientos vagos de voluptuosidad y sensualidad son manifestaciones de una agitación adolescente y sexual que le trastornan a ella. Después de hacerse monja, emprende la tarea de cuidar a los enfermos del hospital. Allí, se siente inconscientemente atraída al practicante Barnier. Un sueño, presentado delicadamente por los autores, en el cual un beso en el cuello se parece a las alas de una mariposa, representa sus deseos sexuales reprimidos. Después de la muerte de Barnier, que ocurre como resultado de la degeneración alcohólica, Soeur Philomène se lleva en secreto una guedeja de su pelo en el final patético de una novela injustamente olvidada.

Me he dilatado en estas dos novelas porque la forma que

asumen las vidas de Germinie y Soeur Philomène es debida precisamente a la misma causa —la frustración sexual— que afecta a Ana de Ozores en *La Regenta*, Bonis y, hasta cierto punto, Emma en *Su único hijo*. Más importante, la influencia psico-fisiológica que ejerce el sexo se manifiesta en lo que Clarín llama «el enrevesado y alambicadísimo psicologismo de los Goncourt»¹⁵. La referencia se encuentra en una reseña del *Miau* de Galdós. La psicología excesivamente complicada de los Goncourt se compara un tanto desfavorablemente a la visión galdosiana de la realidad. Pero, en otro artículo, en que reprueba a esos críticos incapaces de elevarse al nivel de las grandes ideas, incluye entre esas ideas «el saber tolerar y comprender y penetrar las decadencias, los *sutilismos* nerviosos». Y continúa: «Así, Víctor Hugo, el poeta de una pieza, el poeta profeta, el de las *ideas generales* supo comprender y admirar a los Goncourt, el colmo de lo complicado y deliquescente»¹⁶. El comentario es significativo no sólo por lo que dice sobre los hermanos Goncourt, sino por la actitud apreciativa expresada hacia el tema de la decadencia y el de las complejidades y sutilezas nerviosas.

Concentrándose un momento en las complejidades psicológicas de los Goncourt en sus novelas, volvamos a *Germinie Lacerteux* y *Soeur Philomène* para ver lo que debe haberle impresionado a Clarín. Aunque Germinie Lacerteux y Ana Ozores difieren social y temperamentalmente, ambos personajes demuestran el sutil análisis psicológico de los autores. En las dos mujeres unas dificultades sexuales y emocionales afectan la salud física tan drásticamente que en ambos casos se detecta funcionando el principio de conversión en la histeria. En Germinie, el *modus operandi* histérico se manifiesta en la forma más «clásica» de «la grande hystérie» («hysteria mayor»), como la describieron los psicólogos decimonónicos, Charcot y Janet: es decir, sufre de convulsiones, el temblar nervioso, el desfallecimiento, la abulia, las alucinaciones, el sentimiento de sofocarse, y la obsesión de la *idée fixe*.

(15) *Ibid.*, p. 168.

(16) Leopoldo Alas, «Baudelaire», en *Epistolario de Menéndez y Pelayo y Leopoldo Alas* (Madrid: Escorial, 1943), p. 173 (letras bastardillas del autor).

Se ha observado que la «hysteria major» ocurre más en personas psicológicamente ingenuas, como Germinie, que en individuos más sofisticados (y generalmente más inteligentes) como Ana que experimenta más inhibiciones sociales y emocionales que el personaje de los Goncourt. La enfermedad de Ana, su crisis de languidez, su depresión y aburrimiento, sus temores de perder el juicio, todas estas características señalan la forma menor de la histeria decimonónica, «hysteria minor», aunque a veces, debe advertirse, ella exhibe síntomas de una crisis de «hysteria maior».

Se debe notar también que la histeria aparece en Emma Valcárcel de *Su único hijo*. Sus síntomas se manifiestan según el estilo más estereotipado y teatral de la hembra mandona que utiliza sus ataques y síntomas histéricos para controlar a los demás.

La condición histérica de Germinie gradualmente conduce a una pérdida de personalidad a medida que su sentido de lo real se estrecha y se siente hundiendo en una existencia angosta semejante al interior de un túnel. Unas pesadillas y alucinaciones revelan su descenso lento en una angustia entumecida. En sus sueños, habla como desasociada de su ser consciente y su cuerpo, y aun cuando despierta, «une sorte de sommeil gagna ses idées»¹⁷. En una ocasión, se ve a sí misma como perdida y escabulléndose en una noche lluviosa: «Un mirage d'épouvante lui montrait tout à coup de l'eau tout autour d'elle, de l'eau qui marchait, de l'eau qui s'approchait de partout» (217). Nada es sólido, todo se derrite, incluso su propia personalidad.

Este proceso de autodestrucción ocurre también en el practicante Barnier en *Soeur Philomène*. Es su tesis de que «la mort naturelle, cette mort qui était la mort de l'homme dans les temps primitifs... et qui est sa fin propre au bout de tout... la mort naturelle n'existe plus. Dans notre vie moderne, tout le monde meurt par accident. La vie ne s'use plus: elle se casse. C'est un suicide plus ou moins lent»¹⁸.

(17) Edmond y Jules de Goncourt. *Germinie Lacerteux* (Paris: Charpentier, 1911), p. 172.

(18) Goncourt, *Soeur Philomène*, p. 180.

Es significativo que los Goncourt asocien este suicidio gradual, este morirse innatural del cuerpo y del ser, con la vida moderna.

El problema de la personalidad de Ana se parece hasta cierto punto al de Germinie. Ana sufre también de una disminución de su personalidad. La crisis de su individualidad aparece menos dramática que la de Germinie porque no sigue el clásico descenso y caída psico-fisiológicos, tan bien conocidos en la obra de los Goncourt; pero sus aflicciones no son menos intensas que las de Germinie. Ella también siente como si hubiera estado sofocándose en su existencia personal (la palabra «asfixia» aparece frecuentemente). Y los temores de la fragmentación y luego la disolución de su personalidad le atormentan. En un momento confiesa al sacerdote De Pas: «Yo estoy enferma... a veces se me figura que soy por dentro un montón de arena que se desmorona... No sé cómo explicarlo..., siento grietas en la vida..., me divido dentro de mí..., me achico, me anulo...»¹⁹.

La disolución de su yo se complementa y se intensifica artísticamente por el uso constante de imágenes de agua, de alusiones a una humedad ubicua y todo penetrante en el ambiente. El clima lluvioso y húmedo de Asturias, la región en que tiene lugar la novela, sólo explica en parte el énfasis persistente en lo húmedo. Clarín crea todo un universo hecho de esta humedad. En invierno, «todo parecía que iba a disolverse» (532). Ana siente un temor, un disgusto y un horror a la humedad. Así, Alas escribe: «Pero cada día era mayor la repugnancia de Anita a pisar la calle; la humedad le daba horror, la tenía encogida, envuelta en un mantón, al lado de la chimenea monumental del comedor tétrico, horas y horas, de día y de noche» (378).

Es interesante observar que, en su confesión al sacerdote, Ana menciona por primera vez la lluvia constante y su horror de ella: «¡Llovía tanto!... Ya sabe usted que a mí la humedad me mata; la calle mojada me horroriza...» (387). Y luego inmediatamente después, describe su temor de la diso-

(19) Alas, *La Regenta*. p. 387.

lución de su personalidad. La ligazón entre la humedad pervasiva y la disolución de la personalidad es evidente. Como Germinie, Ana experimenta también el terror de hundirse en un mar de la no existencia, o por lo menos, de caos.

Los paralelos entre Ana y Soeur Philomène también son interesantes de notar. Cada una se siente dividida por un conflicto entre el ideal espiritual y los deseos de la carne. Ana y Soeur Philomène (y también Germinie) utilizan la Iglesia como un sustituto para las relaciones normales entre hombre y mujer y, hasta cierto punto, como una consolación por la maternidad perdida. El temperamento sensible y delicado de Soeur Philomène se semeja más al de Ana que al de Germinie, aunque la delineación del personaje de la monja es más sencilla en su perfil que la de Ana, un ser complejo quien frecuentemente se mueve de un extremo sentimental a otro.

Ana y Soeur Philomène experimentan una piedad confusa y sensual porque no pueden sondear intelectual y emocionalmente sus motivos espirituales y sentimentales más profundos y más escondidos. La confusión y las dudas engendradas por su frustración y represión conducen a una crisis de fe (y de personalidad en el caso de Ana). La «séchèresse» ocurre también en Ana. En efecto, la misma palabra, «sequedad», aparece muchas veces para describir la aridez espiritual y emocional que siente Ana. Por ejemplo, Alas escribe: «A veces tenía miedo de volverse loca. La piedad huía de repente, y la dominaba una pereza invencible de buscar el remedio para aquella sequedad del alma en la oración o en las lecturas piadosas» (500). La imagen de la sequedad del alma se asocia no sólo a la disolución espiritual sino al tormento de perder su personalidad (expresado en el temor de volverse loca). Ana se imagina, además, viviendo en el mismo desierto desamparado («el desierto solitario en que yo vivía», 387) como Soeur Philomène («la maladie mortelle de la foi que l'Église appelle la sécheresse, comparant les âmes qui en sont atteints à une terre aride et sans eau»)²⁰. La oposición entre

(20) Concourt, *Soeur Philomène*, pp. 42-43.

imágenes de sequedad y humedad²¹ en *La Regenta* es un ejemplo de la técnica del contraste que es característica de Clarín.

En resumen, encuentro que una de las diferencias principales entre Alas y los Goncourt reside en su vista general de la realidad, la diferencia entre el realismo crítico y el realismo estético. Por otra parte, encuentro que Alas comparte con los hermanos Goncourt una preocupación por la idea y los efectos de la sensación, un interés extremo en la psicología complicada y sutil haciendo hincapié en los desórdenes nerviosos, el desarrollo del tema de la frustración sexual, y el concepto de la muerte innatural o, mejor dicho, la gradual desintegración autodestructiva del cuerpo y alma en personajes inestables.

Que Alas puede haber indagado su propio ser en busca de sus materiales creativos o que puede haber encontrado estos elementos en otro lugar no se puede negar. De hecho, es muy probable que cualquier fuente secundaria usada por Clarín le hubiera proveído simplemente el estímulo catalítico de sus propias complejidades psicológicas y muelle real creativo. Clarín el hombre poseía un temperamento nervioso, apasionado y atrabiliario, señal de la profundidad de su enredado psicológico. La frase que el crítico Pierre Sabatier ha usado para describir las intenciones artísticas de los Goncourt —«exprimer la poésie moderne de l'âme névrosée»²²— se puede aplicar casi igualmente a la obra creativa de Leopoldo Alas que también expresa el estado lastimoso del alma neurótica.

NOËL MAUREEN VALIS

(21) Imágenes de humedad ocurren también en *Madame Bovary*. Por ejemplo: «Mais c'était surtout aux heures des repas qu'elle n'en pouvait plus, dans cette petite salle au rez-de-chaussée, avec le poêle qui fumait, la porte qui criait, les murs qui suintaient, les pavés humides...» (Flaubert, *Mme Bovary*, N.Y.: Dell Publishing Co., 1964, p. 98). V. también el análisis de Erich Auerbach de este pasaje en su *Mimesis* (Princeton: Princeton University Pr., 1968), pp. 482-491.

(22) Pierre Sabatier, *Germinie Lacerteux des Goncourt* (Paris: Sfelt, 1948), p. 99.