

«CAMBIO DE LUZ», PALIMPSESTO

ADOLFO SOTELO VÁZQUEZ
Universidad de Barcelona

I

Es lugar común de la crítica literaria contemporánea considerar que todo texto remite implícita o explícitamente a otros textos. Se trata de la cuestión de la intertextualidad. Ya en 1934, Mijail Bajtín escribía: «La orientación dialogística de la palabra es, seguramente, un fenómeno propio de toda palabra. Es la orientación natural de toda palabra viva. En todas sus vías hacia el objeto, en todas sus orientaciones, la palabra se encuentra con la palabra ajena y no puede dejar de entrar en interacción viva, intensa, con ella. Sólo el mítico Adán, el Adán solitario, al abordar con la palabra el mundo virgen, que todavía no había sido puesto en cuestión, pudo, de verdad, evitar totalmente, en relación con el objeto, esa interacción dialogística con la palabra ajena»¹. Si reemplazamos —como ha propuesto Todorov², en su empleo genérico, el término *dialogismo* por *intertextualidad*, nos encontramos ante la primera formulación de la cuestión, que recogió y popularizó Julia Kristeva al presentar y divulgar al teórico ruso.

¹ M. Bajtín, «La palabra en la novela», *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 96. Cf. T. Todorov, *Mikhail Bakhtine le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 98. Una buena introducción en C. Segre, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985. Y una excelente discusión en C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985.

² Todorov, *Mikhail Bakhtine le principe dialogique*, p. 95.

La activa investigadora búlgara afincada en Francia sostenía hace más de veinte años que el *texto* es una *productividad*, adjudicando a este término *dos rasgos* pertinentes: de un lado, que la relación con la lengua en que se sitúa el texto «es redistributiva (destructiva-constructiva), por lo tanto es abordable a través de categorías lógicas y matemáticas más que puramente lingüísticas»; y de otro, que el texto «constituye una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto se cruzan y se neutralizan múltiples enunciados, tomados de otros textos»³. Este segundo rasgo da pie a la observación del fenómeno de la *intertextualidad* o cruce de lecturas, de textos anteriores, de propósitos, que se opera en todo texto literario, que debe ser entendido como una *crystalización* de relaciones textuales. Lo que le lleva a concluir: «El texto literario se inserta en el conjunto de los textos: una escritura-réplica (función o negación) de otro (de los otros) texto(s). Por su manera de escribir leyendo el corpus literario anterior o sincrónico, el autor vive en la historia, y la sociedad se escribe en el texto»⁴.

Al estudiar la trascendencia textual del texto o *transtextualidad*⁵, el gran crítico francés Gérard Genette ha establecido cinco tipos de relaciones: la *intertextualidad*; la *paratextualidad*⁶, que designa las relaciones del texto en el «hors-texte» de la propia obra, es decir, con los títulos, prefacios, notas finales, advertencias, ilustraciones, etc.; la *metatextualidad* o relación de comentario que une un texto a otro, y que trata esencialmente de la relación crítica; la *hipertextualidad*, que consigna los vínculos que unen un texto derivado o *hipertexto* a un texto anterior o *hipotexto*, en el que se injerta de un modo que no es el del comentario crítico; y la *architextualidad* o relación frecuentemente «muda» que remite al texto al *género* en el que se inscribe.

Genette define la *intertextualidad* (de modo restrictivo respecto de Kristeva) como «una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presen-

³ J. Kristeva, *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1974, p. 15. Cf. J. Kristeva, *Semiótica I*, Madrid, Fundamentos, 1978, p. 147.

⁴ J. Kristeva, *Semiótica I*, p. 235. Vale la pena leer los atinados comentarios de J. C. Mainer, «En favor de la interpretación». *Historia, Literatura, Sociedad*, Madrid, Instituto de España/Espasa-Calpe, 1988, pp. 28-34.

⁵ G. Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 9-17.

⁶ G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

cia efectiva de un texto en otro»⁷. Sus formas comprenden la *cita*, que es el modo más literal y explícito; el *plagio*, modo literal pero no confesado; y la *alusión*, menos literal y menos explícita. Esta última forma de *intertextualidad* requiere «un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo»⁸. Desde el punto de vista metodológico conviene tener en cuenta la integración de los diferentes enunciados en el *intertexto*, ya que su abanico de posibilidades puede ir desde el empleo reverencial al uso irónico.

Una interpretación de *Cambio de luz* que atienda específicamente a la cuestión de la intertextualidad revelará no sólo los designios últimos de su creador, Leopoldo Alas, sino también los mecanismos propios de la lectura literaria, entendida como la productora de la *significancia*, según el término de Michael Riffaterre⁹, y los mecanismos de la influencia en la línea de Harold Bloom, cuya perspectiva de análisis es bien diferente de la de Genette. De este modo se nos ofrecerán las deudas que el texto clariniano contrae con sus fuentes y antecedentes, a la par que la voz singular del creador, tal y como postulaba, frente a Derrida, el autor de *The Anxiety of Influence*: «El ser humano escribe y el ser humano piensa, siempre en pos de otro ser humano, siempre defendiéndose de otro ser humano, por grande que sea la elaboración fantástica a que los seres humanos anteriores hayan sido sometidos por la imaginación de quienes llegan a escena más tarde que ellos»¹⁰.

II

Un análisis detenido de las principales intertextualidades del texto que apareció en *Los lunes de El Imparcial* el 3 de abril de 1893 debe revelar el testimonio ejemplar que *Cambio de luz* representa en la recreación literaria de las inquietudes religiosas de Alas a la altura de la última década del pasado siglo.

⁷ G. Genette, *Palimpsestos*, p. 10.

⁸ *Ibidem*, p. 10.

⁹ M. Riffaterre, «La sylepse intertextuelle», *Poétique*, 40 (1979). *Apud.* G. Genette, *Palimpsestos*, p. 11.

¹⁰ H. Bloom, *A Map of Misreading*, Nueva York, Oxford University Press, 1975, p. 60.

El discurso narrativo de *Cambio de luz* se inicia con la presentación del protagonista, Jorge Arial, un intelectual cuya *aurea mediocritas* (fervor por el trabajo y amor al refugio familiar) esconde «una pena, una llaga»¹¹. El discurso se remansa en la presentación de este íntimo conflicto. En primer lugar, mediante el empleo del discurso del narrador sobre la vida interior de Arial, ahondando por la vía de la *psycho-narration*¹², en la llaga que aqueja al protagonista: «su corazón necesitaba fe, y la clase de filosofía y de ciencia que había profundizado le llevaban al dogma materialista de ver y creer» [187]. El narrador es quien nos desvela «los anhelos más íntimos» de la «sensibilidad de creyente» de Jorge Arial.

En segundo término, el relato restituye el propio discurso de Arial: se trata de un monólogo citado, tipo de discurso que, a juicio de Dorrit Cohn¹³, hace más transparente la interioridad del personaje. Los inconvenientes e inverosimilitudes de este procedimiento narrativo, que presuponen la transparencia del espíritu del protagonista¹⁴, quedan eliminados por la voz del narrador de la anterior *psycho-narration*, quien nos había comunicado: «A solas procuraba arreglar sus cuentas don Jorge» [187], probando la gradación sutil que Clarín quiere establecer entre la voz del narrador —más explicativa— y la voz del protagonista, mucho más condicionada por la angustia y el desgarramiento derivado de la dicotomía entre el sentimiento de la fe y los hechos positivos de la filosofía y la ciencia. Gradación que le descubre al lector la tendencia del escritor asturiano a penetrar en el reino de la subjetividad sin desprenderse del aprendizaje naturalista, tal y como había defendido en el ensayo *La novela novelesca* (*Heraldo de Madrid*, 4-VI-1891), cuando reconocía la legitimidad y oportunidad de la novela de *sentimiento*

¹¹ Cito *Cambio de luz* por L. Alas «Clarín», *Narraciones breves* (ed. Y. Lissorgues), p. 186. En adelante indicaré el número de página en el propio texto.

¹² Empleo las categorías establecidas por D. Cohn, *Transparent Minds*, Princeton University Press, 1978. Citaré, no obstante, por la traducción francesa: *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981.

¹³ Dorrit Cohn propone dos características: «La référence au sujet pensant à la première personne, et la référence au temps de l'histoire (si l'on peut dire, ce temps de l'histoire se trouvant être aussi celui de l'énonciation) au présent grammatical» (*La transparence intérieure*, p. 27).

¹⁴ Sobre las licencias de este procedimiento deben verse las atinadas consideraciones de P. Ricoeur, *Tiempo y Narración (II). Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Madrid, Cristiandad, 1987, p. 162.

por razones varias, entre ellas la de servir «como remedio de nuestra *castiza* sequedad sentimental»¹⁵.

A solas y mediante un *monólogo citado*, el protagonista siente (nótese, «sentía») la llaga que le atormenta. La circularidad agobiante y amarga del monólogo —«Si hay Dios, todo está bien. Si no hay Dios todo está mal» [187]— patentiza el conflicto, que se expresa mediante una serie de intertextualidades que traslucen varias escrituras previas, conformando este *monólogo citado* de Ariel como un significativo pastiche, compuesto de tres ingredientes que rinden homenaje¹⁶ a *La Celestina*, a Góngora y al propio pensamiento krausista de Clarín.

Para Ariel, si hay Dios, las luchas y trabajos de la vida, e incluso la muerte, cobran sentido. Si no hay Dios, todo es «polvo, humo, ceniza, viento, nada...» [187], que resulta ser una alusión casi literal al último endecasílabo del soneto gongorino «Mientras por competir con tu cabello», «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada»¹⁷. Aún más: si no hay Dios, el mundo, como a Pleberio en el auto final de *La Celestina*, le parece «pura *apariencia*, congruencia *ilusoria*, sustancia *fingida*; positiva *sombra*, dolor sin causa, pero seguro, lo único cierto» [187], que es una alusión tácita al soliloquio de Pleberio (que derivaba, a su vez, del texto de las *Epistolae* de Petrarca), especialmente en la cadencia rítmica del monólogo y el sintagma final y clave del fragmento: «verdadero dolor»¹⁸. Es decir, si no hay Dios, sólo quedan la tensión angustiosa del préstamo barroco o la impotencia de los remedios estoicos, por extensión, morales¹⁹.

Ahora bien, si el *intertexto* que sustenta el monólogo citado apela a los clásicos en calidad de *alusión* explicativa, únicamente cobra significancia —toda su relevante significancia— desde la intertextualidad que se establece entre el discurso de Ariel y el discurso de su creador.

Tras este monólogo citado que restituye lo que sentía Jorge

¹⁵ L. Alas «Clarín», «La novela novelesca», *Ensayos y Revistas (1888-1892)*, Madrid, Manuel Fernández Lasanta, 1892, p. 156.

¹⁶ Cf. sobre el «pastiche homenaje», G. Genette, *Palimpsestos*, p. 119.

¹⁷ J. Góngora, *Sonetos completos* (ed. Biruté Ciplijauskaitė), Madrid, Castalia, 1969, p. 230.

¹⁸ F. de Rojas, *La Celestina* (ed. H. López Morales), Madrid, Cupsa, 1976, p. 240.

¹⁹ Cf. el espléndido libro de S. Gilman, *La España de Fernando de Rojas*, Madrid, Taurus, 1978, pp. 358-69.

Arial, el enunciado narrativo vuelve a la *psycho-narration* que matiza aún más si cabe la crisis espiritual del protagonista: el «místico vergonzante» frente al «analista empírico». Será desde la perspectiva de esta faceta de Arial de donde parta el segundo monólogo citado, complemento del primero. Ahora es la voz de la ciencia, del positivismo: «¿Y si no hay Dios? Puede que no haya Dios. Nadie ha visto a Dios. La ciencia de los *hechos* no prueba a Dios...» [188]. En consecuencia, el relato de este primer momento de la historia de *Cambio de luz* —relato del tormento que abrasa por dentro a Arial y que no es otro que la duda acerca de Dios— se expone con cuidada simetría y con una admirable sutileza, ya que la propia retórica del texto o, para decirlo *genettianamente*, el discurso del relato plantea la dicotomía misma que escinde al personaje. El modo de representación de la vida psíquica y espiritual de Arial —el monólogo de lo que siente, el monólogo de lo que piensa— se convierte en la reduplicación de la tensión fe/duda o sentimiento/intelectualidad. Creo que por varias razones, entre ellas la simbiosis de la trama temática con la retórica del relato, *Cambio de luz* se convierte en fascinante preludeo de *San Manuel Bueno mártir*.

III

El segundo momento de la historia de *Cambio de luz* viene dado por el relato del paulatino cambio —«que sentía venir con hondo y oscuro deleite» [190]— de Arial, sabedor de que ha de quedar ciego, hacia un estado «menos activo y más soñador» [190]: El catalizador de este cambio es la «Sonata a Kreutzer» que, cual revelación extranatural, le pone en un «estado místico» [191], al que se va a sumar el «sello religioso» [191] de un oratorio de Haendel. «La elocuencia sin conceptos del sonido sabio y sentimental» [191] va reemplazando a la precisión conceptual de sus anteriores «habilidades y maestrías» [186]. El lenguaje de la indefinición ocupa el lugar de la mirada y el signo positivistas. La nueva luz de Arial, vía el lenguaje de las vibraciones musicales, es metáfora de los caminos literarios de comunicación de sentimientos personales indecibles que va a transitar el simbolismo²⁰. Y, a su vez, el lenguaje

²⁰ Cf. E. Wilson, «El Simbolismo», *El castillo de Axel*, Madrid, Cupsa, 1977, pp. 11-27.

musical es mensajero de Dios, de la existencia de un padre celestial, ya que la comparación bíblica que el narrador —ansioso de la interioridad del protagonista— establece, alumbra el sentido de *revelación* que la música, a semejanza de la «zarza ardiendo» [91], le facilita. La música y su poder de elevación son pórtico del estado místico, son el camino hacia el padre, hacia la nueva luz donde las penas de Ariel se habrán de consumir.

Los pasajes de *Cambio de luz* en los que se alude a la música como emblema y camino de la vivencia religiosa y de la nueva luz, descubren lo que Riffaterre llama la *indirección semántica*²¹) del discurso literario, patente en las relaciones intertextuales que el texto adquiere con códigos y textos exteriores al propio relato. Precisamente, la reescritura de lo no dicho y tan sólo aludido, es la práctica de la intertextualidad, que aquí conduce a la prosa de los místicos por las formas y las palabras, y Fray Luis de León por el papel activador de la armonía perdida que la música tiene en la «Oda a Francisco de Salinas», el Catedrático de Música de la Universidad de Salamanca, ciego desde los diez años.

Todo ello se certifica y se limita, poniendo coto al «anonimato y la generalidad» que la intertextualidad pudiese significar²², en el propio discurso crítico de Alas. Respecto al valor de la prosa de los místicos, baste recordar la tajante referencia de Clarín al analizar en 1891 la cuestión de «la novela novelesca».

En lo que atañe a la obra de Fray Luis, la admiración que le guarda Ana Ozores hablaría por sí sola, pero la devoción de Clarín hacia el poeta castellano se hace patente en numerosos textos de su producción teórica y crítica. En *Apolo en Pafos* (1887) escribe:

Yo, por el contrario, convierto para mi solaz las poesías religiosas de Fray Luis en profanas, y le tengo por uno de los míos, porque su misticismo es profundamente humano; la tristeza con que mira hacia el suelo rodeado de tinieblas, no le impide ver y sentir la naturaleza tal como

²¹ Cf. M. Riffaterre, «Sémiosis intertextuelle: Du Bellay, "Songe", VII», *La Production du texte*, París, Seuil, 1979, pp. 113-126.

²² Cf. «Lo que deseábamos era ahuyentar la vaguedad y el número interminable de datos que caracterizan los estudios de fuentes e influencias. Pero la vaguedad y la limitación vuelven al galope si la intertextualidad significa el anonimato y la generalidad» (C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, p. 314).

es ella, con íntima emoción y conciencia de su belleza y de su realidad²³.

En un artículo del 23 de marzo del 89 se vincula a Fray Luis: «es antepasado, estoy seguro de mis tendencias místico-artísticas»²⁴; y finalmente, en el importante discurso de apertura del curso 1891-92 de la Universidad de Oviedo, le recuerda ansiando ascender de lo relativo hacia «la realidad innegable de Ser Uno»²⁵.

La música ha iluminado en Arial el «tesoro de su misteriosa religiosidad estética, que tan pobre hubiese sido como argumento en cualquier discusión lógica y que ante su corazón tenía la voz de lo inefable» [91]. Este pasaje, cuyo modo narrativo es la *psycho-narration*, es una verdadera cristalización de relaciones intertextuales que hay imprescindiblemente que desvelar para una lectura literaria recta, pertinente y que no soslaye su dimensión de historicidad. En primer lugar, Clarín aceptaba, siguiendo a Bergson, que «no hay que extrañar que sólo aquellas ideas que menos nos pertenecen se puedan expresar adecuadamente con palabras», y de ahí que se apoyara en esta reflexión para censurar el falseamiento de los caracteres de *Realidad* por culpa de la forma²⁶. Arial sabe que la música está expresando su más radical subjetividad, su más sentida ansia: la nueva luz, Dios.

En segundo lugar, el momento psicológico por el que transita Arial (la misteriosa religiosidad estética) es afín al que Bergson —leído con sorprendente entusiasmo por Clarín— define como el momento del «sentimiento estético», catalizado por la música:

En se plaçant à ce point de vue, on s'apercevra, croyons-nous, que l'objet de l'art est d'endormir les puissances actives ou plutot résistantes de notre personnalité, et de nous amener ainsi à un état de docilité parfaite ou nous réalisons l'idée qu'on nous suggere, ou nous sympathisons avec le sentiment exprimé. Dans les procédés de l'art on retrouvera

²³ L. Alas «Clarín», *Apolo en Pafos* (ed. Adolfo Sotelo Vázquez), Barcelona: PPU, 1989, p. 75.

²⁴ L. Alas «Clarín», «Camus», *Ensayos y Revistas (1888-1892)*, p. 7.

²⁵ L. Alas «Clarín», *Un Discurso. Apud J. García Sánchez, Leopoldo Alas universitario*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1990, p. 100.

²⁶ L. Alas «Clarín», «Realidad» (*La España Moderna*, III/IV, 1890). Cito por L. Alas «Clarín», *Galdós, novelista* (ed. Adolfo Sotelo Vázquez), Barcelona, PPU, 1991, p. 205. El pasaje de Bergson que traduce Alas procede de H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1888), Paris, PUF, 1988, p. 101.

sous une forme atténué, raffinés et en quelque sorte spiritualisés, les procédés par lesquels on obtient ordinairement l'état d'hypnose. Ainsi, en musique, le rythme et la mesure suspendent la circulation normale de nos sensations et de nos idées en faisant osciller notre attention entre des points fixes, et s'emparent de nous avec une telle force que l'imitation, même infiniment discrete, d'une voix qui gémit suffira à nous remplir d'une tristesse extreme. Si le sons musicaux agissent plus puissamment sur nous que ceux de la nature, c'est que la nature se borne à exprimer des sentiments, au lieu que la musique nous les suggere ²⁷.

Cambio de luz recrea a su vez un conocido pasaje de *El mundo como voluntad y representación*, en el que Schopenhauer hablaba de la melodía ²⁸.

Clarín ha fusionado las reflexiones de Schopenhauer y Bergson para presentarnos los instantes iniciales de la conversión de Ariel hacia su religiosidad de ciego, en la que «sólo Dios estaba más adentro» [198], ateniéndose, no obstante, a unas directrices de gran envergadura leídas en el *Compendio de estética* de Krause, traducido por don Francisco Giner:

Es la música el bello arte que expresa la belleza interior de la vida del ánimo en el mundo del sonido. Ahora bien, el sonido es esencial manifestación de toda la vida afectiva, así del cuerpo como del espíritu, pudiendo esta vida ser poéticamente informada mediante la libertad del espíritu y por ministerio de la fantasía en la bella vitalidad de los tonos. Y pues la vida del ánimo humano se corresponde y concuerda con la de la Naturaleza, asemejándose por esto, en sus límites, a la divina, debe considerarse a la música, en cuanto comprende la expresión de la vida entera de todos los seres, como un arte verdaderamente humano divino ²⁹.

El texto de Krause revela la cuarta clave de la rica intertextualidad de este pasaje capital de *Cambio de luz* ³⁰, situándolo en la

²⁷ H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 11.

²⁸ Cf. L. Bonet, «Temporalidad, memoria y ensueño en la obra de Clarín», *Clarín y su obra en el centenario de «La Regenta»* (ed. Antonio Vilanova), Barcelona, Universidad de Barcelona, 1986, pp. 121-44.

²⁹ K. C. F. Krause, *Compendio de Estética*, Madrid, Victoriano Suárez, 1883, p. 183.

³⁰ Prescindo de otras referencias a textos de Clarín. Únicamente recordaré la constatación de Apolo: «en la vibración sonora van misterios de la realidad de otra manera incomunicables» (*Apolo en Pafos*, p. 90).

órbita del idealismo krausista, que es lugar más idóneo para el pensamiento de Alas.

IV

En esta segunda parte de la historia hay, desde la óptica del sentido y finalidad de la obra, un momento de especial enjundia. Al margen de Wagner y de las lecturas que de sus reflexiones estéticas hace Arial, el relato presenta una alusión a Schopenhauer que se instala en un *discurso transpuesto* en estilo indirecto libre (Genette) o *monólogo narrativizado* (Cohn), que gramaticalmente es el discurso del narrador y semánticamente el de Arial. Creo que se trata de la única ocasión a lo largo de todo el relato en que Clarín usa de un modo de discurso narrativo que, no sólo había definido con envidiable rigor en 1881, sino que en 1890 le parecía la forma más adecuada de escudriñar en lo más íntimo del hombre figurado, reflejando en «la narración imparcial del autor el *estilo* del sentir, del pensar, del querer de un alma imaginada»³¹. Precisamente por ello lo emplea en este pasaje, para que de nuevo la retórica del discurso avale su temática, sus contenidos significativos (convirtiendo el discurso en significancia), y empleándolo, además, con una diáfana y transparente simpatía³², que acentúa los aspectos afectivos más clarinianos de la subjetividad de Arial.

El texto o *intertexto* es el siguiente:

Si no hubiera Dios, pensaba entonces Arial, estas combinaciones de sonidos no me dirán esto; no habría este rumor como de fuente escondida bajo hierba, que me revela la frescura de ideal que no puede apagar mi sed. Un pesimista ha dicho que la música habla de un mundo que *debe* existir; yo digo que nos habla de un mundo que *debe* existir (192-3).

Clarín remite con alusión a «un pesimista» a un conocido fragmento de *El mundo como voluntad y representación*, en el que Schopenhauer explica —tal y como Clarín se encargó de glosar en

³¹ La cita procede de L. Alas «Clarín», *Galdós, novelista*, p. 204. He tratado esta cuestión en el «Estudio Preliminar» a *Galdós, novelista*.

³² Cf. D. Cohn, *La transparence intérieure*, pp. 140-150. Son páginas excelentes.

1886 que «la música le hablaba de un mundo bueno que no había, pero que debía de haber»³³.

Lo que sostiene Ariel y por extensión su creador es que Dios existe como imperativo categórico. Si en 1886 Clarín decía coincidir con Schopenhauer, ahora en 1893, y mediante el velo de la ficción, no duda en afirmar la idea del bien vivir la idea de Dios como un mandamiento de la razón que no está condicionado por ningún fin, de modo que la acción se realiza por sí misma y es un bien en sí misma. Kant —asidua lectura de Alas— lo había dejado escrito en la *Fundamentación práctica de las costumbres*.

Kant, sin quien el «debe de existir» de Clarín sería ininteligible, presenta el imperativo categórico de tal modo que contiene en sí mismo el precepto de considerar todos los deberes humanos como mandamientos divinos. Y aún más: la idea de imperativo categórico es equivalente a la fe en la existencia de Dios.

Para Ariel, como para Glauben —el intelectual protagonista del relato *Un grabado* (1894)— la existencia de un padre celestial es un imperativo categórico. Ahora bien, mientras para Glauben es el imperativo categórico del dolor —«la paternidad, como imperativo categórico del dolor»³⁴— Ariel ve este mandamiento «sin contradicción posible» [194] desde la conversión que la mística y la nueva luz operan en su espiritualidad. Ciertamente, la convicción de Ariel según la cual «puesto que había Dios, todo estaba bien» [194], hará que ya nada le preocupe ni le inquiete. Por eso, cuando se apaga la luz de sus ojos, pasado un primer momento de pavor —«lleno de pavor, cayó al suelo» [195]— Ariel acepta su estado, porque como en la conversión de San Pablo, esa ceguera física lleva una nueva luz a su alma. Ariel, ciego, cree: «Seguía habiendo Dios, y todo estaba bien» [195]. Clarín, tal como escribió en el final de *Apolo en Pafos*, ve en San Pablo la expresión del primigenio y nuevo cristianismo del amor y de la tolerancia, y en las *Cartas paulinas* una sumidad del pensamiento cristiano³⁵. Las intertextualidades de *Cambio de luz* relacionan la caída de Ariel con San Pablo, pero también con Juan de Dios, el sacerdote protagonista del relato *El Señor* (1892) que, tras ofrecer los óleos a la moribunda a la que

³³ L. Alas «Clarín», «A Don Tomás Bretón» (*Madrid Cómico*, 23-X-1886), *Nueva Campaña* (prólogo A. Vilanova), Barcelona, Lumen, 1990, p. 294.

³⁴ L. Alas «Clarín», «Un grabado», *Cuentos morales*, Madrid, La España Editorial, 1896, pp. 151-2.

³⁵ Cf. L. Alas «Clarín», *Apolo en Pafos*, pp. 94-97.

adoraba, se tambalea, pierde la vista y cae a tierra —«cayó sobre las losas de la acera»³⁶— escuchando una voz honda que le decía en las entrañas:

¿No querías el martirio por amor Mío. Ahí lo tienes. ¿Qué importa en Asia o aquí mismo? El dolor y Yo estamos en todas partes³⁷.

Dios, imperativo categórico del dolor. Dios, principio rector de toda trascendencia humana. La reflexión es obsesiva en el último Clarín.

V

El tercer momento de la historia de *Cambio de luz* nos acerca ya a la otra manera de ver de Arial: «veo las cosas por dentro; veo la verdad; veo el amor» [195]. Al margen de la cita de la *Egloga I* de Garcilaso que se nutre de «un sentido sublime» [195], el relato hace hincapié en el «himnario de la fe inenarrable» [197] y en el «misterio sagrado» [198] que el protagonista ha creado en sus adentros. La «teología en dos o tres octavas» [197] que profesa remite a través de las intertextualidades a alguna de las líneas medulares del pensamiento filosófico y religioso de Alas, examinado por Lissorgues en su magno libro, *La pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas (Clarín) 1875-1901* y por Mariano Maresca en su atractivo estudio, *Hipótesis sobre Clarín*.

Recordemos que, en la confidencia epistolar de Clarín a Menéndez Pelayo en 1888, su militancia intelectual krausista³⁸ como profesor de Filosofía del Derecho está estrechamente ligada a la postulación de un orden divino y a la necesidad de Dios. O dicho de otro

³⁶ Cf. L. Alas «Clarín», «El Señor», *El Señor y los demás, son cuentos* (ed. G. Sobejano), Madrid, Espasa-Calpe, 1988, p. 65.

³⁷ *Ibidem*, p. 66.

³⁸ Obviamente hablo en términos genéricos. El intelectual Leopoldo Alas es uno de los más significativos representantes de aquella juventud en la que el krausismo dejó «como un rastro perfumado, el sello de una especie de unción filosófica que engendraba el ánimo constante y fuerte del bien, el instinto de propaganda, de la vida ideal, de la abnegación, pura y desinteresada», según sus propias palabras en el prólogo al libro de Adolfo Posada, *Ideas pedagógicas modernas* (1892). Cito por D. Torres, *Los prólogos de Leopoldo Alas*, Madrid, Playor, 1984, p. 172.

modo: el universo sin padre ³⁹ es inconcebible desde el Derecho y desde la Moral, lo que supone, además, la propuesta simétrica: la reflexión sobre la conducta, los deberes y los derechos conlleva necesariamente el orden divino del universo, o como dice Pablo Leal, protagonista del relato *Un voto* (XII, 1897): «esta armonía que deseo entre mi anhelo y el orden de las cosas no es contingente» ⁴⁰. No conviene olvidar, en este sentido, que tanto en su tesis doctoral *El Derecho y la Moralidad* (1878) como en sus *Apuntes de clase* (1897), que pueden servir como eslabones primero y último de su pensamiento en torno al Derecho natural, Clarín se afirma en que el Derecho no es simplemente norma, sino conducta.

A lo largo de toda su trayectoria intelectual el autor de *Cambio de luz* sostiene, sin apenas vacilaciones, que la condición de toda la vida y del orden universal es la existencia de Dios. En la última década del siglo xix ese postulado racional será intensamente vivido y expresado tanto en su actividad de pedagogo moralista ⁴¹, como en la de narrador, pues *El Señor*, *Cambio de luz*, *El frío del Papa*, *Un grabado*, *El gallo de Sócrates* y *Un voto* forman un importante abanico que tematiza la religiosidad entre 1892 y 1897, tal y como el joven Unamuno apreciará en la intensa correspondencia epistolar que cruza con Clarín durante los últimos años de la centuria. Ahora bien, la suprema potestad de Dios en todos los órdenes es una afirmación incuestionable, y su paternidad se convierte en columna vertebral para la ordenación de la vida racionalmente vivida —el «todo estaba bien» de Ariel—. Desde este prisma, las formulaciones de Alas —pienso en un texto paradigmático como *Un Discurso* (1891) o en los guiones de sus clases— son enteramen-

³⁹ Cf. «El universo sin padre, daba espanto por lo azaroso de su suerte», escribe en *Viaje redondo*, el relato que apareció en el «Almanaque» para 1896 de *La Ilustración Española y Americana*, luego recogido en *Cuentos morales*. Cito por *Narraciones breves*, p. 299.

⁴⁰ L. Alas «Clarín», «Un voto» («Almanaque de *La Ilustración Española y Americana*, 1898), *El gallo de Sócrates y otros cuentos*, Barcelona, Maucci, 1901. Cito por *Narraciones breves*, p. 338.

⁴¹ He publicado una serie de textos que aluden a esta cuestión en mi *Leopoldo Alas y el fin de siglo*, Barcelona, PPU, 1988. Quiero exhumar aquí un brevísimo texto poco conocido de un discípulo de Alas, el institucionista Leopoldo Palacios, que en 1925 escribía: «Aquel año (1893) yo había intimado con la nueva manera en la «clase de Clarín», que con ser verdaderamente apostólica, excelsa y aún santa, es lo que todavía menos se conoce de Leopoldo Alas» (L. Palacios, «Nota Preliminar» a F. Giner de los Ríos, *Educación y enseñanza, Obras Completas*, Madrid, Espasa Calpe, 1933, p. 7).

te deudoras de las tesis sostenidas por Giner y, en general, por el krausismo español. Del pensamiento krausista recoge «el oficio de intelectual como la predicación de *lo* trascendente, de todo el mundo de valores, de toda la *voluntad moral* —de “poesía”— que constituye la autenticidad del hombre»⁴²; y la esencia radical de la autenticidad del hombre es la religación al misterio, a la otra luz de Arial.

Clarín aprendió a ser un buceador del pensamiento religioso en las clases de los maestros krausistas. Concretamente, en la polémica que sostuvo con Alfredo Calderón en las páginas del periódico salmeroniano *La Justicia*, a principios de 1889, se recuerda como joven estudiante de la cátedra de Metafísica de Salmerón, en la que la voz persuasiva del maestro llegaba «en lo que llamaba él la *lógica subjetiva*, a la idea de Dios como el ser supremo». No son estos excepcionales recuerdos lo verdaderamente importante, sino que en sus planteamientos, sobre todo en los de la última década, comprende a Dios al modo como lo hacía Giner, quien entendía al Ser Supremo como condición de la vida de los seres, cuyas esencias de temporalidad y libertad articula el Derecho. Así en los famosos *Prolegómenos del Derecho Natural. Principios de Derecho Natural*, que Giner redactó junto con su discípulo Alfredo Calderón, y que, como recuerdan Adolfo Posada y Leopoldo Palacios, eran el manual de los cursos ovetenses de Alas, se mantiene el soporte divino de la vida racional humana.

La suprema potestad de Dios en todos los órdenes es, para Giner, una afirmación incuestionable⁴³, tal como revela este emblemático fragmento de *La persona social* (1899):

La afirmación de la absoluta soberanía de Dios, como única fuente de donde toda potestad se origina, y en cuyo nombre y para cuyo servicio son sólo parcial y relativamente soberanos todos los poderes de la tierra, es punto en que coinciden, sin la más mínima discrepancia, cuantas direcciones se han venido señalando dentro de la teoría llamada del derecho divino⁴⁴.

⁴² M. Maresca, *Hipótesis sobre Clarín, El pensamiento crítico del reformismo español*, Granada, Diputación de Granada, 1985, p. 39.

⁴³ Me apoyo decisivamente en estas líneas en el magnífico libro de F. Martín Bueza, *La teología de Sanz del Río y del krausismo español*, Madrid, Gredos, 1977, cap. V («Dios como condición de la vida de los seres»).

⁴⁴ F. Giner de los Ríos, *La persona social. Estudios y fragmentos*, Madrid, Victoriano Suárez, 1899, p. 347.

Numerosos textos académicos de Alas presentan una fundamental analogía con el ideario krausista de Giner. Únicamente quiero llamar la atención sobre dos pasajes de los apuntes de las clases de Clarín, en los que se sustenta la suprema potestad divina y la necesidad irrenunciable de Dios como cimiento de las ideas de Derecho y Justicia. En el primero de ellos, y al modo teresiano y del propio Ariel convertido a la nueva luz de la fe, afirma el principal fin religioso de toda actividad humana:

Porque así como se dice en forma vulgar, para que lo entiendan todos, esto de que Dios está en todas partes, con esto se significa también que todo en la vida tiene religiosidad; es que Dios, en efecto, está en todo, preside a todo, es el fondo de todo y, por consiguiente, toda actividad es, en este sentido, religiosa. Por eso no hay que considerar el fin religioso al decir que es el primero, sino jerárquicamente; no ha de entenderse por ser el primero así como que se acaba y queda aparte, sino que va influyendo y va como dando un tinte propio de su naturaleza a todos los demás actos de la vida, los cuales por esto, y por sí mismos, tienen una dignidad religiosa ⁴⁵.

En el segundo, establece la interdependencia de la idea de Justicia con la de libertad y Dios, sosteniendo que la idea de Justicia sin la de Dios, es imposible; y no admitiendo que «eso que se llama la libertad sea independiente de Dios», para añadir que «Todo es mediante Dios: sin Él no hay nada» ⁴⁶.

Es evidente que textos como los anteriores apelan, en su doble intertextualidad, a la filosofía krausista y al ideario de Ariel: *Cambio de luz* se nos ofrece como palimpsesto del pensamiento krausista de Alas. Y, no obstante, la *incitación* de la literatura y el pensamiento de este relato no acaba aquí, en los severos márgenes de las conferencias profesoriales de su creador, sino que se prolonga largamente a través de prólogos, ensayos y artículos de periódico, amén del propio *corpus* narrativo. Todo ello nos enseña como Clarín, desde unas inequívocas señas de identidad krausistas, participa de la idealidad moderna y del renacimiento espiritualista del fin

⁴⁵ L. Alas «Clarín», *Apuntes de clase de Clarín* (recogidos por José María Abascal), Oviedo, Biblioteca Académica Asturiana, 1986, p. 320. Se trata de la conferencia 59 del curso 1895-96.

⁴⁶ L. Alas «Clarín», *Conferencias* (recogidas por Arturo Buylla), *apud* J. García Sánchez, *Leopoldo Alas universitario*, pp. 181 y 185. Se trata de la conferencia 17 del curso 1899-1900.

de siglo. Si aceptamos la reflexión de E. D. Hirsch, en su libro *The Aims of Interpretation*, según la cual «the words of the text alone do not “contain” the meaning to be communicated; they institute a spiritual process which, beginning with the words, ultimately transcends the linguistic medium»⁴⁷. El proceso espiritual latente en *Cambio de luz* se nos ofrece como metáfora del que atraviesa su autor en la década de los 90. Proceso caracterizado por la singular preocupación por «el hombre interior, su pensamiento, su sentir, su voluntad»⁴⁸, y por la idea del «Bien, unida a la palabra que la da vida y calor: Dios»⁴⁹, y del que dan sintética luz estas líneas de 1897: «En el mundo no ha vivido racionalmente nadie más que los buenos. Todos los demás, genios, conquistadores, sabios, poderosos, si no han ajustado su conducta a la ley del deber como pensamiento capital, constante, han vivido como locos»⁵⁰. Clarín, como su criatura Ariel, elegía la leyenda de Dios.

⁴⁷ E. D. Hirsch, *The Aims of Interpretation*, Chicago, University of Chicago Press, 1976, p. 21.

⁴⁸ L. Alas «Clarín», «Prólogo» a *Cuentos morales*. Cito por D. Torres, *Los prólogos de Clarín*, p. 98.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 99.

⁵⁰ L. Alas «Clarín», «La leyenda de oro» (*La Ilustración Española y Americana*), 30-I-1897, *Siglo Pasado*, Madrid, Antonio López, 1901, p. 93.