

GIOVANNA FIORDALISO UN MUNDO POSIBLE (O IMPOSIBLE) EN *CUENTO FUTURO* DE LEOPOLDO ALAS, CLARÍN

Università della Tuscia

Resumen

El trabajo analiza *Cuento futuro* de Leopoldo Alas Clarín, publicado en 1886 e incluido en la colección *El señor y lo demás, son cuentos*, de 1893. Se trata de un cuento que la crítica parece haber olvidado y que en cambio se revela muy representativo de temas e inquietudes que el autor expresa en su escritura desde siempre, en este caso a través de la invención de un “mundo posible” en el que se realiza el suicidio universal y la desaparición del ser humano. La reflexión sobre el sentido de la existencia, la espiritualidad y la religión se inserta por eso dentro de la elaboración utópica –o distópica– a la que Clarín contribuye con su propuesta original.

palabras clave: Clarín, *Cuento futuro*, mundos posibles, utopía

Abstract

A possible (or impossible) world in Cuento futuro by Leopoldo Alas, Clarín

The work analyzes Cuento futuro by Leopoldo Alas Clarín, published in 1886 and included in the collection of short stories El Señor y lo demás, son cuentos in 1893. Although the text was ignored by critics, it is very representative of topics and techniques that the author always expressed in his works, in this case through the invention of a “possible world” in which universal suicide and the disappearance of human beings take place. The reflection on the meaning of existence, spirituality and religion is therefore inserted within the utopian – or dystopian – elaboration to which Clarín contributes with its original proposal.

keywords: Clarín, *Cuento futuro*, possible worlds, utopia

En las actuales discusiones sobre los textos literarios como artefactos culturales, han adquirido gran importancia las aproximaciones que se refieren a la realidad referencial y a su relación con la creación de mundos posibles, en el marco de los estudios que se ocupan de la contaminación entre realidad y ficción, verdad e imaginación, o verdad y mentira, “*fait et fiction*” (Lavocat 2016), polarización enfocada no solo desde un punto de vista precisamente literario sino también dentro de una “red interdisciplinaria dinámica” (Doležel 1999: 9).

En la teoría de los mundos posibles que a lo largo de las décadas plantearon Lubomir Doležel (1999), Umberto Eco (1979) y Thomas Pavel (1986), entre otros, destaca la concretización de unos rasgos ontológicos, cualitativos, cuantitativos y de homogeneidad / heterogeneidad en la macroestructura de este tipo de mundos, distintos de otros territorios ficcionales, donde se defiende la autonomía de los mundos de ficción y se estudia la coexistencia de los mundos posibles con el mundo real, así como las formas en que se relacionan con él y entre sí.

Desde que Leibniz desarrolló el concepto de mundos posibles hasta el propósito del estudio de Doležel, eso es desarrollar “una teoría de la ficcionalidad que inspira la semántica de los mundos posibles, pero evita la identificación indefendible de los mundos ficcionales de la literatura con los mundos posibles de la lógica y de la filosofía” (Doležel 1999: 35), las teorías de la ficción apuntan hacia la necesidad de viajar a través de los mundos proporcionados por la literatura para comprender la profundidad que algunos de ellos pueden alcanzar: una reflexión que encuentra su manifestación incluso en el pensamiento de los autores españoles protagonistas de la literatura de las últimas décadas del siglo XIX, en la época del realismo y del naturalismo, cuando los esfuerzos se fijan en la voluntad de actualizar el diálogo entre literatura, ciencia y filosofía.

Con esta premisa teórico-metodológica, nuestra atención se fijará en un texto de Leopoldo Alas publicado en 1886 en revista, e incluido en la colección *El señor y lo demás, son cuentos* pocos años después, titulado *Cuento futuro*.

En su *Introducción* al volumen de *Narrativa completa de Leopoldo Alas “Clarín”*, Caudet empieza su presentación de la labor cuentística de Clarín mencionando las palabras del autor que, dos años antes de morir, confesaba: “Y de mí sé decir, que cuando se me pregunta qué soy, respondo: principalmente periodista” (Caudet 2010: 13)¹.

Es más periodista, afirma a la vez Botrel,

¹ La afirmación se encuentra en *El Español* del 28 de octubre de 1899, como recuerda Botrel en su artículo *Clarín periodista* (Botrel 2001).

[...] que catedrático, que novelista, que crítico, que cuentista, etc. Y lo cierto es que en la vida y obra de Clarín, el periodismo es el que marca la pauta: la prensa le acompaña desde los tiempos de la adolescencia, cuando enviaba epigramas al *Gil Blas* o al *Casca-bel*, hasta los últimos días de su vida, con no poca influencia sobre sus orientaciones narrativas; en la prensa es donde se encuentra la parte más cuantiosa de su producción escrita y la prensa fue para él un oportuno y moderno medio para cumplir con sus compromisos sociales e intelectuales (Botrel 2001).

A estas declaraciones podríamos añadir otras referencias más para enfocar las características peculiares de la escritura clariniana y para identificar sus raíces temáticas y técnicas: la de Lissorgues, quien recuerda la honda relación de Clarín con la prensa, ya que la totalidad de sus cuentos se publicaron en la prensa antes que en libros (Lissorgues 1996); la de Baquero Goyanes, que en su trabajo enfoca a Clarín como “creador del cuento español” (Baquero Goyanes 1949a); la de Sobejano, por el que Leopoldo Alas es “maestro de la novela corta y del cuento” (Sobejano 1985: 77).

Se trata de estudios imprescindibles, ya clásicos en el panorama crítico sobre Clarín y su producción, ahora que, después de una época de eclipse y de olvido, es muy conocida –y reconocida– la aportación del escritor al cuento como género literario, a su elaboración y a su madurez, fruto de una conciencia y de un interés por todo lo que se refiere al arte y a la literatura².

Si, como afirma Sobejano, “en todas sus manifestaciones literarias Clarín tenía a la forma breve [...] y, sin olvidar las presiones del periodismo, puede verse en esa tendencia un rasgo de su vocación como poeta” (Sobejano 1985: 77), podemos enfocar su escritura, su obra total, a la luz de un radical y profundo dualismo, así como de una continuidad “matizada por variaciones cuyas fechas difieren ligeramente según los ámbitos de pensamiento o de acción” (Sobejano 1985: 29), dentro de tres modos distintos de hacer crítica: “el negativo (satírico), el afirmativo (panegírico) y el interpretativo (exegetico)” (Sobejano 1985: 40).

Ahora bien, aprovechando el camino interpretativo en el que se encuentran planteadas, con aciertos fundamentales, las principales problemáticas relativas a la escritura de cuentos, novelas breves o artículos en la producción clariniana, el análisis de *Cuento futuro* puede resultar importante para profundizar aún más en el conocimiento del arte literario del autor, así como para añadir una pieza significativa en el conjunto completo y complejo de su obra cuentística, enfocada según

2 Desde los estudios, ya clásicos, de Baquero Goyanes 1949a y 1949b hasta Albaladejo 1986, Bonet 2002, Caudet 2010, Eberenz 1989, Lissorgues 1996, De los Ríos 1965, Richmond 2000 y 2001, Sobejano 1985.

una doble aproximación: la que se refiere, precisamente, a la teoría de los mundos posibles, a la que se une la reflexión filosófico-existencial de la época del autor.

I. *Cuento futuro* de Leopoldo Alas, Clarín

Cuento futuro es un amargo e “irreverente” (Baquero Goyanes 1949a) cuento en el que Clarín propone su visión de la naturaleza humana entre la sátira y el escepticismo, muy en línea con temas e inquietudes que expresa en su escritura –novelística, cuentística, periodística y crítica– desde sus inicios hasta sus últimos días, de acuerdo con una variedad de temas, técnicas y tonos junto con una fuerte unidad estilística. De apariencia sencilla, el cuento ofrece en realidad una honda reflexión de corte filosófico que, encajada dentro de una cuidadosa estructura narrativa, nos proporciona una ilustración cabal de la evolución del arte literario de Clarín en la década de 1880.

El autor se inventa la desaparición de la humanidad a través de un suicidio colectivo realizado por un hombre de ciencia, el doctor Judas Adambis, tras su aprobación por parte de las asambleas legislativas de todas las naciones del mundo. Al quedarse solo en la tierra con su mujer, Evelina Apple, la pareja de supervivientes se encuentra en el Paraíso terrenal, donde acaba riñendo por causa de la manzana prohibida: Evelina come la manzana, y será por eso desterrada, mientras que Adambis se niega a morder la manzana y va a vivir solo por la eternidad. Cierra el cuento la afirmación: “Así fue como, *al fin*, se acabó el mundo, por lo que toca a los hombres” (Clarín 2010: 505).

Antes de emprender el análisis del texto, cabe recordar unos datos que nos parecen útiles para su correcto enfoque.

Para empezar, hay que considerar las fechas de composición y publicación en revista (1886), antes, y en la colección (1893), después. Afirmar Caudet:

Visto en su conjunto, todo lo escrito por Clarín hasta 1884 [...] representa la plasmación y compendio de temas y *topoi* que iría desarrollando y ampliando –también modificando– a lo largo de su posterior obra narrativa. Desde sus años juveniles, había estado buscando una escritura que aspiraba a la concreción genérica: cuento y novela, de un lado; artículos de crítica literaria, cultural y política, de otro. Una concreción que en la praxis de la escritura se solía impregnar, por contradictorio que pueda parecer, de una a menudo vaga indefinición genérica. [...] Hay artículos, sobre todo en los primeros años, que están escritos como narraciones breves y que, por tanto, cabe tomarlos [...] más como cuentos que como artículos (Caudet 2010: 28).

Considerando pues la cronología –ya muy estudiada– de la escritura clariniana, si los años 1884 y 1885 son los dedicados a la elaboración y publicación de *La Regenta*, desde 1886, fecha de impresión de la colección *Pipá*, hasta 1891, año de edición de *Su único hijo*, salen en la prensa varios cuentos y capítulos de novelas inacabadas: entre estos, *Cuento futuro*, recogido luego en *El Señor y lo demás, son cuentos*, de 1893.

Una –quizá– indirecta referencia al título de la colección cierra un cuento que Clarín había publicado en *Los Lunes del Imparcial* en 1881, luego en *La Diana* en 1883 y que vuelve a proponer en la colección *Sermón perdido*, de 1885, titulado *Don Ermeguncio o la vocación*, subtítulo *Del natural*.

El protagonista, don Ermeguncio de la Trascendencia, es un pobre y malo-grado filósofo que intenta encontrar su estabilidad como escritor y que, después de varios fracasos como corresponsal de un periódico de provincia y autor de dramas, acaba entusiasmando a un editor con un tratado de filosofía. El cuento se cierra con la exclamación del editor Sánchez:

–¡Esto es escribir, esto es escribir, y lo demás son cuentos. [...] Y usted, joven ilustre, flor y nata de los pendolistas, el mejor escritor del mundo, [...] usted será mi secretario, mejor dicho mi escribiente... –Trascendencia dudó entre matar a aquel hombre, incapaz de comprender su sistema, o aceptar la plaza que le ofrecía. Y siendo filósofo de veras, por la primera vez de su vida, dijo: –Seré su escribiente de usted (Clarín 2010: 321).

La resignación del aspirante escritor se une en este caso a la sátira de la pobreza del ambiente cultural español de la época: el contraste entre lo que significa escribir y “lo demás son cuentos” en las palabras del editor expresa irónicamente los límites de este mundillo comercial que nada tiene que ver con la literatura.

Como hemos dicho, la tercera colección de cuentos sale a la luz en 1893 con el título, precisamente, *El Señor y lo demás, son cuentos*: se trata de trece textos seleccionados e incluidos según un orden que no se corresponde a su fecha de publicación. Como el autor ya había hecho en *Pipá*, también en este caso el orden de los cuentos parece ser de naturaleza temática, con una progresión que no es nada azarosa: *El señor*, que encabeza la colección, presenta otra variación del personaje del cura enamorado y recoge el tema del amor imposible; *La rosa de oro*, con un parecido tono lírico y espiritual, cierra la antología dando una intención poético-espiritual³.

³ Afirma Caudet: “El título del libro, que incluye ‘y lo demás’ y ‘son cuentos’, marca también un tono, que es menos obvio, porque no se puede saber, hasta leer el libro, si giran todos los cuentos sobre cuestiones poético-espirituales o religiosas [...] o si los otros cuentos eran, como es el caso,

Los demás cuentos presentan situaciones entre el escepticismo y el sentimiento de religación a una esencia metafísica: en particular, *Cuento futuro*, el noveno, propone una farsa utópica que se funda en el cruce entre la actitud religiosa, con la busca de una finalidad ultraterrena, y la moral, con el afán de dar con los valores auténticos que justifiquen la conducta de la persona. Pero este tipo de reflexión se relaciona con las páginas que preceden *Cuento futuro*, a las que merece la pena hacer una rápida referencia: *La yernocracia* y *Un viejo verde*.

El primero es un diálogo entre el narrador y su amigo Aurelio Marco, quien le habla de una forma nueva de nepotismo denominada 'yernocracia', que él mismo vive en cuanto padre de una hija, Rosina. Aurelio Marco conduce su reflexión hacia una anécdota personal: la tiranía infantil de Rosina, de tres años y medio, que exige a su padre la promesa de que, si llega a ministro, hará subsecretario a Maolito, su amor de siete años. El texto, que en sus primeros párrafos parece comenzar como artículo, se sitúa en su segunda mitad en el terreno específico del cuento, con un final en que Aurelio Marco pasa de ensayista político monologante a ser humanamente el padre de Rosina.

Un viejo verde es en cambio un cuento de amor idealista, imposible, romántico, en el que se narra el amor de un hombre de treinta y ocho años, admirador de una hermosa y frívola mujer, Elisa.

La colección condensa en estos treces cuentos, la mayoría de ellos de pocas páginas —a parte *El señor* y *Cuento futuro*— situaciones diversificadas de amor, presentación de distintas relaciones humanas en el contexto social, el idealismo y el romanticismo de la desilusión, dentro de una reflexión que intenta establecer una encrucijada entre la verdad, el bien, la belleza, eso es entre la ciencia, la religiosidad y el arte. Enmarcado en este tipo de macrotexto, se puede enfocar *Cuento futuro* como una original propuesta literaria y filosófica, con su alusión a la simbología religiosa, a la exégesis de las Escrituras Sagradas y al papel de la religión y de la ciencia, piezas constitutivas del tejido textual y a la vez punto de arranque para considerar la semántica de la ficción en su interacción con las convenciones literarias.

1.1 *Los protagonistas: la humanidad, Adán y Eva, Jehová*

Dividido en cuatro partes identificables según la numeración romana, el cuento se construye a través de una serie de contraposiciones que, en una continua

de otros temas. [...] en tiempos de la dictadura franquista, y en la reedición hecha de este libro en 1944, se censuró en cuento 'El Señor' por considerar poco edificante presentar un cura como el del cuento" (Caudet 2010: 39).

acumulación y con un dinamismo que apunta de lo general hacia lo individual, culminan en el amargo y desesperante desenlace.

La principal es la que encarna la pareja formada por el doctor Judas Adambis y Evelina Apple, cuyos nombres no hace falta comentar, protagonistas absolutos de la tercera y de la cuarta parte y que, sin embargo, el lector va a conocer poco a poco desde la segunda.

Antes de conocerlos, nos encontramos delante de un mundo caracterizado por el cansancio, en una época indeterminada:

La humanidad de la tierra se había cansado de dar vueltas mil y mil veces alrededor de las mismas ideas, de las mismas costumbres, de los mismos dolores y de los mismos placeres. Hasta se había cansado de dar vueltas alrededor del mismo sol. Este cansancio último lo había descubierto un poeta lírico del género de los desesperados que, no sabiendo ya qué inventar, inventó eso: el cansancio del sol. El tal poeta era francés, como no podía menos, y decía en el prólogo de su libro, titulado Heliofobe: “C’est bête de tourner toujours comme ça. A quoi bon cette sottise éternelle?... Le soleil, ce bourgeois, m’embête avec ses platitudes...”, etc., etc (Clarín 2010: 486).

La sátira de estas primeras páginas se dirige hacia todos los saberes. El arte y la poesía, la ciencia y la filosofía, la religión y sus ministros son los responsables de un cansancio existencial que caracteriza una atmósfera de desilusión y desengaño y en la que se perfila la primera de las contraposiciones: el ser humano frente a la tierra y al universo, con el sol y sus estrellas. Varios son los recursos con los que se concretiza esta contraposición: documentos escritos y publicados en la prensa, versos de poesías, citas del Apocalipsis, expresión y manifestación de un protagonista colectivo en el que se distinguen algunas categorías (intelectuales, hombres de ciencia, obispos, políticos) que no son nuevas en la escritura clariniana.

En esta completa crítica al conocimiento y a la sabiduría, destaca la figura de un “sabio aclamado por el mundo entero” (Clarín 2010: 488), cuyo nombre es no solo connotativo sino también alusivo: el doctor Judas Adambis. El sabio va a tener un papel decisivo en el cuento con una muy ponderada gradualidad: para empezar, expresa su pensamiento en una *Epístola universal*, a la que sigue una invitación al suicidio universal, y luego a través de sus acciones, de sus diálogos con su mujer y de sus monólogos.

En la epístola, Judas analiza la situación en la que se encuentra la humanidad, bajo “las cadenas que la sujetan a este sistema planetario, miserable y mezquino para los vuelos de la ambición del hombre” (Clarín 2010: 488). El

problema que se plantea es la humillación del hombre en un sistema que ata la tierra al sol, por el que solo hay una solución, en la opinión de Adambis:

Hubo un tiempo, los sabios pueden decirlo, feliz para el mundo: fue el tiempo en que se creyó en el progreso indefinido. La ignorancia de tales épocas hacía creer a los pensadores que los adelantos que podían notar en la vida humana, refiriéndose a los ciclos históricos a que su escasa ciencia les permitía remontarse, eran buena prueba de que el progreso era constante. Hoy nuestro conocimiento de la historia del planeta no nos consiente formarnos semejantes ilusiones; los cientos de siglos que antiguamente se atribuían a la vida humana como hipótesis atrevida, hoy son perfectamente conocidos, con todos los pormenores de su historia; hoy sabemos que el hombre vuelve siempre a las andadas, que nuestra descendencia está condenada a ser salvaje, y sus descendientes remotos a ser, como nosotros, hombres aburridos de puro civilizados. Este es el volteo insoportable, aquí está la broma pesada, lo que nos iguala al mísero histrión del circo ecuestre... No se trata de una de tantas filosofías pesimistas, charlatanas y cobardes que han apeestado al mundo. No se trata de una teoría, se trata de un hecho viril: del suicidio universal. La ciencia y las relaciones internacionales permiten hoy llevar a cabo tal intento. El que suscribe sabe cómo puede realizarse el suicidio de todos los habitantes del globo en un mismo segundo. ¿Lo acepta la humanidad? (Clarín 2010: 489).

Se sintetizan aquí unos *topoi* centrales en la reflexión filosófica, que el mismo Clarín elabora en su escritura a pesar del género, del contexto y del destinatario, interesado en las cuestiones universales de la existencia humana. La contraposición que se perfila en este caso es entre dos posturas, o escuelas filosóficas: la que discurre sobre la idea de “progreso indefinido” y la opuesta, que se funda en la repetición de los errores de la humanidad, incluso los de los “hombres aburridos de puro civilizado”.

Sin embargo, estas primeras páginas del cuento plantean otro tipo de oposición y las palabras de Adambis en la *Epístola* representan precisamente los síntomas de un viraje fundamental: si los primeros párrafos ponen delante de los ojos del lector un mundo verosímil caracterizado por una realidad referencial conocida —la humanidad y su vida en la tierra, el sol, etc.—, la idea del suicidio universal y, sobre todo, la intervención de la ciencia y de las relaciones internacionales que “permiten hoy llevar a cabo el intento” desplazan al lector hacia un mundo inverosímil que se da a conocer poco a poco y que todavía guarda unos rasgos de verosimilitud, identificables en la relación entre Judas y su mujer Evelina.

Se mezclan en este sentido varias cuestiones, de acuerdo con la aproximación de Pavel sobre “fictional beings”:

metaphysical questions about fictional beings and truth; *demarcational* questions regarding the possibility of establishing sharp boundaries between fiction and nonfiction, both in theory and in practical criticism; and *institutional* questions related to the place and importance of fiction as a cultural institution (Pavel 1986: 129).

La segunda parte del cuento narra la realización del suicidio universal, en el que “él, Adambis, dictador del exterminio, gracias al gran plebiscito que le había hecho verdugo del mundo, tirano de la agonía, iba a destruir a todos los hombres, a hacerlos reventar en un solo segundo, sin más que colocar un dedo sobre un botón” (Clarín 2010: 491). A partir de este momento, junto a Adambis, el lector encuentra a su lado a su “digna y bella esposa Evelina Apple” (Clarín 2010: 492), ambos en trajes de luto.

A través de la relación entre el hombre y la mujer, con sus distintos puntos de vista, pensamiento, ideología, la tercera y la cuarta parte del cuento se construyen a través del dinamismo que procede de los diálogos entre ellos: la narración de los acontecimientos que llevan al suicidio universal, con su protagonista colectivo, se interrumpe para dejar ver a las dos individualidades, contrapuestas según papeles convencionales y normas sociales establecidas.

En virtud de la alternancia entre realidad referencial y verosimilitud, por un lado, e invención e inverosimilitud, por otro, el texto presenta un desarrollo que establece un camino múltiple considerando el estatuto de la ficción, de la existencia humana y de la del universo.

Como otros cuentos de Clarín, *Cuento futuro* también presenta una tipología de personajes muy frecuente en su escritura: la pareja, maridos y mujeres, son un tópico recurrente “con todo el potencial de escarnio de los primeros y de denuncia de la supuesta maldad de las segundas” (Caudet 2010: 21). Sin embargo, la pareja Adambis-Evelina va a tener en este caso un destino distinto: Evelina, la “mujer Eva” (Caudet 2010: 22), en un primer momento incrédula delante de la idea del suicidio universal y luego con el horror en los ojos al ver el montón de cadáveres, pide a su marido que busquen juntos un lugar de la tierra desierto, en el que no se encuentra “el espectáculo horrendo de la humanidad muerta e insecta” (Clarín 2010: 498).

Para defender su petición, Evelina utiliza los contenidos de la religión tradicional, que forman parte de su educación, sin manifestar ningún tipo de vacilación interior: “Yo era y soy católica, como casi todas las señoras del mundo habían llegado a serlo. Pero eso no me impedía reconocer que tú, como casi todos los hombres del mundo, tendrías tus razones para ser ateo y racionalista” (Clarín 2010: 497).

El ateo y racionalista Judas, hombre de ciencia, autor del crimen contra la humanidad, empieza en cambio a dudar de sus acciones y de sus convicciones, a tener miedo –afirma– de su conciencia. Es por eso que los diálogos se alternan con monólogos del hombre de ciencia, que intenta buscar en su racionalismo y ateísmo una solución:

–«¿Si la Biblia tuviera razón! ¿Si todo eso hubiera sido verdad?». ¡Quién sabe! Por si acaso, busquemos. Y después de pensar así, dijo en voz alta: –Ea, Evelina, voy a darte gusto. Voy a buscar eso que pides: una región no habitada que produce espontáneos frutos y frutas de lo más delicado. Y seguía pensado el doctor: Dado que el Paraíso exista y que yo dé con él, ¿será lo que fue? ¿Seguirá Dios haciéndole producir tan sabrosos frutos? ¿No se habrá estropeado algo con las aguas del diluvio? Lo que es indudable, si la Biblia dice bien, es que allí no ha vuelto a poner su planta ser humano. Esos mismos sabios que han discutido dónde estaba el Paraíso no han tenido la ocurrencia de precisar el lugar, de ir allá, buscarlo, como yo voy a hacer. Ellos decían: debió de estar hacia tal parte, cerca de tal otra; pero no fueron a buscarle. Tal vez yo lo encuentre. Y bajando en globo, aunque los ángeles sigan a la puerta con espadas de fuego, no me impedirán la entrada. ¡Oh, sí, busquemos el Paraíso! Paraíso para mí, porque será el único lugar de la tierra desierto: es decir, que no sea un cementerio; único lugar donde no encontraré el espectáculo horrendo de la humanidad muerta e insepulta (Clarín 2010: 497-98).

La larga cita nos permite entender los papeles y la actitud de los dos únicos personajes presentes desde este momento en el cuento: Evelina, quien representa el sentido común y la opinión popular, discute y defiende sus ideas hablando con su marido; Judas en cambio reflexiona y guarda sus pensamientos para después decidir qué hacer en esta nueva condición de soledad completa.

Empieza de esta forma el viaje de los protagonistas a lo largo de la tierra, hasta llegar al paraíso, donde la pareja se encuentra delante de Dios: “–¡Yova Elhoim! ¡Jehová! ¡El Señor Dios! ¡El Dios de nuestros mayores!...” (Clarín 2010: 499).

A través de este encuentro, nos percatamos de un rasgo esencial del cuento: después de la desaparición del personaje colectivo, protagonista de un mundo multipersonal en las secuencias uno y dos, el mundo se convierte en una realidad dual para llegar a ser, en el desenlace, un mundo unipersonal⁴ en el que vive solo Judas Adambis, después de la riña con su mujer y de la intervención de Jehová. La soledad del “prudente Adambis” (Clarín 2010: 505) es fruto de sus decisiones, de una conciencia movida por la razón y por un frío intelectualismo, responsables de

4 Cfr. los capítulos I y III que Doležel dedica a los mundos narrativos (Doležel 1999: 65-137).

la desaparición de la humanidad y por eso de un fracaso completo: al acabarse el ser humano, se cierra cualquier tipo de forma de vida, en todas sus manifestaciones posibles (terrenales, verosímiles, inverosímiles, de pura ficción).

1.2 *El narrador*

No solo las palabras de los protagonistas sino también la intervención directa del narrador en primera persona contribuye a la creación de este mundo (im)posible, fruto entonces de dos niveles ficcionales distintos: por un lado, un mundo que se aleja de la verosimilitud y de la realidad referencial para trasladarnos hacia una dimensión distinta, diríamos hoy virtual, hecha de palabras, textos, reinos donde la humanidad pierde su ontología; por otro, la ficción donde el narrador —el mismo Clarín— toma la palabra y expresa sus ideas.

Ausente a lo largo del cuento, el narrador aparece como sujeto de la enunciación en la cuarta y última parte, con el tono satírico al que el lector de Clarín está acostumbrado:

El autor de toda esta farsa necesita, al llegar a este punto de su narración, interrumpirla, aunque lo sienta y mortifique a esas pléyades de jóvenes naturalistas en *román paladino*, que no pueden ver sin disgusto que aparezca en la novela o cuento, o lo que sea, la personalidad del escritor. Yo, de buena gana, continuaría siendo tan *objetivo* como hasta aquí; pero no tengo más remedio que sacar a plaza mi humilde personalidad, aunque sea pecando contra todos los cánones y *Falsas Decretales* del naturalismo traducido al *vulga-puck* (lengua universal del vulgo) (Clarín 2010: 499).

La identidad del narrador, que se concretiza a través de sus palabras y de sus ideas, nada tiene que ver con el mundo creado y narrado: ajeno a la ficción que se centra en la idea del suicidio universal, no tiene ningún tipo de papel en los acontecimientos, pero sí en los comentarios y en la ideología presentada.

Con una irónica referencia a la polémica sobre el naturalismo, muy al día en aquellos años, el narrador justifica su intervención para contar lo que sus personajes viven en el encuentro con Dios, operación que le obliga a dejar la objetividad del escritor naturalista:

Esas pléyades de naturalistas imberbes (y no digo pléyade, en singular, porque pléyades no tiene ni puede tener singular, aunque lo olviden la mayor parte de nuestros periodistas) me dispensarán; pero al presentar en escena nada menos que al *Deus ex*

machina de la Biblia, necesito hacer algunas manifestaciones. Pintar a Jehová (así lo llama el vulgo) tal como es, sin *idealizarlo* ni nada de eso, es empresa superior a mis fuerzas, porque yo nunca le he visto.

Discuten los sabios si el mismo Moisés llegó a verlo cara a cara; algunos afirman que sólo una vez gozó de su presencia; pero yo, sin ser sabio, me inclino al parecer de los que piensan que ni Moisés ni nadie puso en él los ojos en la vida. Otra cosa es aquello de sentir el Espíritu del Señor que pasa, el sopro divino que hiere el rostro, etc., etc. Eso es posible (Clarín 2010: 499).

Como en la primera secuencia la sátira había incluido todos los saberes, también aquí las palabras directas del narrador envuelven las esferas del poder político, religioso y, por último, cultural:

Más fácil me sería, una vez presentado en escena Jehová, hacer que su carácter *fuera sostenido* desde el principio hasta el fin, como piden los preceptistas, que de camino son gacetilleros, a los autores de dramas y novelas. Para sostener el carácter de Jehová me basta con los documentos bíblicos, pues se ve en ellos que su energía no decae ni un momento y que en él no hay contradicciones; porque el haber hecho el mundo, y arrepentirse después, no es una contradicción, toda vez que, si a eso fuéramos, ahí está Cánovas, que primero fue revolucionario y después se arrepintió, y la energía de Cánovas, sin embargo, está fuera de toda discusión. Y me alegro de haber citado a este personaje, porque si ustedes quieren buscarle a Jehová, según le presenta la Biblia, un parecido, el mayor que encontrarán en la historia, para tener idea del *Zeus* bíblico, será ese, Cánovas, el *Feus* malagueño (Clarín 2010: 499-500).

Muy conocidos son los comentarios y las opiniones de Clarín sobre Cánovas, escritos en varios artículos⁵: en este caso también el autor introduce la crítica satírica en el nivel ficcional, de acuerdo con cuanto afirma Pavel en su ensayo, al declarar que

Fiction does not make its relevance felt only through “serious” statements inserted on purpose by the writer. Rather, the mixture of pretended and genuine statements bears a striking resemblance to Quine’s notion of theory, wherein “reference is nonsense except relative to a coordinate system”. [...] Like theories, fictional texts refer as systems, and just as in physics it is often impossible to set apart “genuinely” referential elements from the mathematical apparatus, in fiction one does not always need to keep track of pretended and genuine statements, since global relevance is apparent in

⁵ Cfr. Oleza 1976 y Sobejano 1985.

spite of such distinctions (Pavel 1986: 25).

Con este concepto de los mundos posibles de apertura macroestructural, es posible enfocar los niveles ficcionales como componentes de una estructura emergente de orden superior: un mundo ficcional en el que puede caber todo y que se comporta como mundo posible por medio de factores estéticos, sin estar costreñido por los requisitos de verosimilitud, veracidad o probabilidad. Es por eso que el narrador, con la misma ironía, puede seguir su razonamiento considerando ahora los “timoratos y escrupulosos en materia religiosa”:

Y ahora tengo que enténdermelas con los timoratos y escrupulosos en materia religiosa, que acaso quieran ver ribetes de impiedad en mi cuento. [...] Lo que puedo jurar es que respeto a Jehová, escríbase como se escriba, tanto como el que más, y que en este cuento no pretendo reemplazar la religión de nuestros mayores por otra de mi invención. Para significar ese respeto precisamente, prescindo de los procedimientos naturalistas, y en vez de presentar al nuevo personaje obrando y hablando, como quiere la buena retórica, pasaré como sobre ascuas sobre todo lo que se refiere a sus relaciones con Adambis, mi héroe, valiéndome de una narración indirecta y no de una descripción directa y plástica (Clarín 2010: 499-500).

En un tejido textual caracterizado por la acumulación de contrastes y contraposiciones, la intervención del narrador completa una “taxonomía del conflicto” (Doležel 1999: 162) que se configura como una secuencia de acciones en una intriga, la de *Cuento futuro*, que acaba con la victoria/derrota definitiva: el fracaso es de la humanidad, que desaparece; del “héroe” Judas Adambis, con su ambivalente nombre y apellido; del mismo Dios, cuyo proyecto de volver a poblar el mundo va a desaparecer:

Lo pasado, pasado. Ahora se trataba de reformar la humanidad por segunda vez. Lo de Adán había salido mal; el remedio del diluvio tampoco había probado; tal vez el mal habría estado en dejar vivos a tantos parientes; un mundo que comienza entre suegros y cuñadas, no puede ir bien. Además, lo primero que había hecho Noé, pasada la borrasca, había sido emborracharse... Jehová esperaba más formalidad por parte de Judas Adambis. Judas había acabado con la humanidad... Corriente. Poco se había perdido. El pesimismo era la tontería que menos podía tolerar Elhoim; la humanidad se había hecho pesimista... bien muerta estaba. Ahora se trataba de otro ensayo: Adambis iba a repoblar el mundo, y si esta nueva cría salía mal también, bastaba de ensayos; la tierra se quedaría en barbecho por ahora. El matrimonio de Adambis y Evelina había

sido hasta entonces infecundo; pero con las aguas del Paraíso, Jehová prometía que la fecundidad visitaría el seno de aquella señora (Clarín 2010: 501).

Sátira, ironía, humor se confunden en esta concepción trágica de la existencia, que encuentra en la ficción una ocasión de rescate a través de lo que Oleza define el “dualismo clariniano”:

Ese dualismo radical y radicalizado, producto de la interacción constante de dos fuerzas: la exigencia de una lucidez crítica llevada hasta sus últimas consecuencias, y el rebrotar irrefrenable de unos impulsos vitales e irracionalistas incapaces de satisfacerse en el puro ejercicio de la inteligencia abstracta (Oleza 1976: 139).

Judas Adambis es uno de los muchos personajes de Clarín por los que el autor expresa “la sátira de un intelectualismo abstracto, incapaz de ceñirse a la vida y de apresarla, que trata de imponerle a la realidad *apriorismos* forjados en la mente, inadecuados a la vida y, por tanto, peligrosos y dañinos” (Oleza 1976: 139). El fracaso que procede de las acciones del protagonista se completa con los matices de este intelectualismo frío, que se nutre de sí mismo, incapaz de ser asumido vitalmente y de acuerdo con una ética social. Judas Adambis, como otros “sabios” de los cuentos de Clarín, actúa según un desagradable papel, en cuanto portavoz de un hiriente mensaje contra un mundo materialista, hipócrita, deshumanizado, en narraciones que proceden de una lectura apasionada, sentida de la vida, expresada en este caso con violencia. Al lado opuesto, su mujer, personaje ilusionado e ingenuo, pero también Dios, con su engaño y su proyecto de volver a poblar el mundo que había creado.

En este sentido, el narrador –portavoz de la ideología del autor– aprovecha la ironía y el sarcasmo, hasta llegar incluso a la crueldad, para caracterizar la ficción al servicio de una pasión regeneradora, en un sentido universal pero al mismo tiempo dirigido al público de la España del tiempo, cuyas conciencias cabe mover.

Si la ficción le permite imaginar la desaparición del ser humano, a raíz de unas causas que se desarrollan a través de las relaciones entre los hombres, y en particular entre un hombre y su mujer, la gigantesca desmitificación religiosa de *Cuento futuro*, su identificación como “farsa” nos muestra el inalienable anhelo de trascendencia que el hombre tiene de sí mismo, así como el principal problema metafísico: su situación en el cosmos.

La pérdida de trascendencia del yo, “su terror ante la amenaza de una sociedad en la que –debido al principio capitalista de la división del trabajo– el individuo se vea reducido a la condición unidimensional del mutilado, a la condición alie-

nada del hombre transformado en pieza del sistema” (Oleza 1976: 145) son las inquietudes que convierten la ficción en una búsqueda de raíces, de entroncamiento, de reafirmación del pacto que el individuo realiza con lo que le es exterior. Con esta ideología y actitud, Clarín confiere a la literatura el gran valor de configurarse como apuesta por articular cuestiones universales junto a situaciones históricas, reflexionando acerca de las condiciones de la producción del conocimiento y de su significado: un legado importante para las sucesivas generaciones de intelectuales y escritores, comprometidos en la elaboración de una identidad nacional, cultural e histórica con la que interrumpir el retraso con el que España se presenta en el contexto de la modernidad europea⁶.

2. *Cuento futuro*, farsa utópica

“Así fue como, *al fin*, se acabó el mundo, por lo que toca a los hombres” (Clarín 2010: 505): las palabras que cierran el cuento merecen unas ulteriores observaciones.

Dado por sentado que en el cuento, género literario, Clarín experimenta y aprovecha las múltiples posibilidades que la ficción le ofrece en términos de verosimilitud e inverosimilitud, dentro de una indeterminación de patrones literarios concebida como cualidad que caracteriza su preferencia por la *brevitas*; profundizando una semántica de la ficción que nos permite descubrir la creación de mundos posibles que invierten, o suspenden, las leyes de la realidad referencial, cabe preguntarse por qué Clarín añade al *puzzle* de su creación cuentística, a su macrotexto, una pieza, un microtexto como *Cuento futuro*, en el que elabora temas e inquietudes de corte religioso-espiritual en una narración de amargura y desolación.

Como siempre ocurre al comentar una escritura tan compleja como la de Clarín, contestar no es algo simple ni banal. Creemos que es necesario, para empezar, contextualizar la propuesta utópica, o mejor dicho distópica, del autor dentro del debate filosófico y literario, al que contribuyó con su voz original, en boga en la década de los 80.

Como nos recuerda José Luis Mora, se trata de un debate filosófico que une el positivismo al krausismo, al que contribuyeron los muchos autores activos en

⁶ Como afirma Baquero Goyanes, “Por ser Alas un precursor del noventaiochismo, los hombres de esta generación se ocuparon de él. Unamuno le llamaba uno de los educadores de su mente y creía tener con él afinidades de temperamento y educación. ‘Azorín’ estudia a Alas, como a un escritor excepcional en su época, distinto a sus contemporáneos, a los que superó cualitativamente” (Baquero Goyanes 1949: 158).

aquellos años, destacando el importante papel de la literatura en la vida de un pueblo y “la unidad necesaria entre la literatura reflexiva y la popular” (Mora 2002). Lo que se pone en el centro de la reflexión es una idea renovada de literatura, en el cruce de un diálogo con ciencia y filosofía que insiste en las formas con las que construir las conciencias individuales, colectivas, nacionales. La literatura no podía sino tener un papel propedéutico, incluso dentro de la “crisis del realismo” (Lissorgues 1996) y como consecuencia de una constante búsqueda de explicación para entender lo que España está viviendo, en el complejo contexto europeo.

Muy sugerente en este sentido el comentario de Lissorgues sobre el pensamiento filosófico y religioso de Clarín:

Si tuviéramos que resumir esquemáticamente lo que puede llamarse la evolución del pensamiento profundo de Alas, diríamos que se pasa, sin fronteras bien delimitadas, de un período caracterizado por el vigor activo de la razón, no atormentada por la conciencia serenamente aceptada del misterio, a otro en el que la exigencia de comprensión total y unitaria del ser y del mundo pone en primer plano todo el vigor activo del sentimiento del misterio, sin que por ello la razón abdique de sus derechos. De la geometría relativamente variable de esta concepción filosófica en torno a los puntos fijos razón y misterio, dimana una serie de valores y convicciones, en gran parte derivados del krausismo, que constituyen un verdadero núcleo que caracterizan al Clarín íntimo o, mejor dicho, que son el Clarín íntimo (Lissorgues 2001).

De esta forma, *Cuento futuro*, con su construcción espacio-temporal que nada tiene que ver con lo fragmentario y sí con un sistema, nos ofrece una clave, una más en el conjunto de la época, que proyecta la ideología del autor, su escritura y su aportación estético-literaria, en una “catarsis liberadora” (Oleza 1976) y hacia una proximidad al modernismo que se funda en el contraste entre ideal y realidad y en la tensión entre poesía y prosa: como afirma González Blanco en su estudio de principios del siglo XX, dando forma a “un sentido de la realidad que se resuelve en doloroso sarcasmo, doliéndose de la impotencia de no mejorarla, y expresando la amargura que esto produce en los espíritus selectos por medio de una especie de alegría triste o de risa mezclada de llanto” (González Blanco 1909: 495).

Pensando en el futuro, la desaparición del ser humano como solución definitiva supone la imposibilidad de realizar un reinado con vida y una construcción social posible. Lo que la experiencia de Judas Adambis comunica es lo que destaca Trousson en relación a la distopía y a su historia:

Realismo, pessimismo, individualismo e scetticismo appaiono come le quattro

forze distruttrici dell'utopia. [...] Non è la critica dell'utopia denunciata come una chimera ma l'utilizzazione, tutta moderna, dell'utopia contro sé stessa, condannata come nefasta. [...] La distopia nasce così, nel XIX secolo, non dall'inquietudine per l'eventuale instaurarsi di un regime politico, ma dal terrore suscitato dalle possibilità del macchinismo, delle scienze e delle tecniche; dall'estensione di un materialismo senz'anima che mette in questione il significato di una civiltà edificata a spese dell'umano, e che ottiene la 'felicità' con l'incoscienza e con la meccanizzazione dei comportamenti (Trousson 1987: 25, 27).

El sueño se convierte en una pesadilla; el progreso fortalece la decepción, el aislamiento y el pesimismo.

A pesar de lo que el Clarín juvenil afirma en uno de sus artículos: "Escribo sin pensar en las generaciones venideras, escribo para mis contemporáneos" (Clarín 1971: 19), idea que el autor maduro y envejecido vuelve a proponer insistiendo en que sus escritos no pretendían longevidad sino carácter⁷, sus páginas adquieren un tono y un matiz de vitalidad perdurable, herencia esencial para las generaciones futuras.

Cuento futuro es entonces la manifestación de la constante preocupación clariniana por la religión, el espiritualismo y la filosofía, que, nos recuerda Lissorgues, "parece nacer directamente de la vida de las ideas, parece plasmarse a partir de la vital experiencia espiritual, y ensancharse y matizarse incesantemente" (Lissorgues 2001) y que encuentra en el cuento, original recinto de experimentación, su mejor modalidad de expresión.

Bibliografía citada

ALAS, LEOPOLDO, CLARÍN (1971), *Solos de Clarín*, Madrid, Alianza Editorial.

ALAS, LEOPOLDO, CLARÍN (1973), *Palique*, Madrid, Labor.

ALAS, LEOPOLDO, CLARÍN (2000), *Cuentos Completos*, ed. Carolyn Richmond, Madrid, Alfaguara.

ALAS, LEOPOLDO, CLARÍN (2010), *Narrativa completa I. Cuentos*, ed. Francisco Caudet, Madrid, Cátedra.

ALBALADEJO, TOMÁS (1986), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa: análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alicante, Universidad de Alicante.

⁷ Es una idea que expresa en las páginas de *Palique* (Clarín 1973).

- AZORÍN (1943), *Clásicos y modernos*, Buenos Aires, Losada.
- BAQUERO GOYANES, MARIANO (1949a), “Clarín, creador del cuento español”, *Cuadernos de Literatura*, 13: 149-70.
- BAQUERO GOYANES, MARIANO (1949b), *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC.
- BONET, LAUREANO (2002), “Clarín ante el canon: hacia una teoría del “oportunismo” literario”, *Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Coloquio (2º. 1999. Barcelona), La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, eds. Luis F. Díaz Larios et al. Barcelona, Universitat, Promociones y Publicaciones Universitarias: 81-95.
- BOTREL, JEAN-FRANÇOIS (2001), “Clarín periodista”, *Clarín: 100 años después. Un clásico contemporáneo* [21/7/2022] <<https://cvc.cervantes.es/actcult/clarin/catalogo/articulos/botrel01.htm>>
- CAUDET, FRANCISCO (2010), “Introducción”, Leopoldo Alas Clarín, *Narrativa completa I. Cuentos*, Madrid, Cátedra: 13-71.
- DE LOS RÍOS, LAURA (1965), *Los cuentos de Clarín. Proyección de una vida*, Madrid, Revista de Occidente.
- DOLEŽEL, LUBOMIR (1999), *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco Libros.
- EBERENZ, ROLF (1989), *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista*, Madrid, Gredos.
- ECO, UMBERTO (1979), *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- GONZÁLEZ BLANCO, ANDRÉS (1909), *Historia de la novela en España desde el Romanticismo a nuestros días*, Madrid, Sáenz de Jubera.
- LAVOCAT, FRANÇOISE (2016), *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil.
- LISSORGUES, YVAN (1996), *El pensamiento filosófico y religioso de Leopoldo Alas Clarín*, Oviedo, GEA.
- LISSORGUES, YVAN (2001), “Leopoldo Alas Clarín. Pensamiento filosófico y religioso”, *Clarín: 100 años después. Un clásico contemporáneo* [14/7/2022] <<https://cvc.cervantes.es/actcult/clarin/catalogo/articulos/lissorgues.htm>>
- MORA, JOSÉ LUIS (2002), “Filosofía y renovación estética en la segunda mitad del siglo XIX”, *Clarín espejo de una época* [14/7/2022] <https://cvc.cervantes.es/literatura/clarin_espejo/mora.htm>
- OLEZA, JOAN (1976), “Clarín: las contradicciones de un realismo límite”, *La novela del XIX: del parto a la crisis de una ideología*, Valencia, Bello: 139-213.
- PAVEL, THOMAS (1986), *Fictional Worlds*, United States, Harvard University Press.
- RICHMOND, CAROLYN (2001), “Los relatos de Clarín: una autobiografía ficticia”, *Clarín: 100 años después. Un clásico contemporáneo* [24/7/2022] <<https://cvc.cervantes.es/actcult/clarin/catalogo/articulos/botrel01.htm>>
- SOBEJANO, GONZALO (1985), *Clarín en su obra ejemplar*, Madrid, Castalia.
- TROUSSON, RAYMOND (1993), “La distopia e la sua storia”, *Utopia e distopia*, ed. Arrigo Colombo, Bari, Dedalo: 19-34.

Giovanna Fiordaliso es profesora titular de literatura española en la Universidad de la Tuscia (Viterbo). Se ocupa de prosa de los Siglos de Oro, en particular de la novela picaresca y sus epígonos y de las colecciones de novelas de Céspedes y Meneses y de Salas Barbadillo; de escritura autobiográfica de escritores (J. Caballero Bonald, S. Puértolas, J. M. Castellet, R. Montero); de novelistas españoles contemporáneos (Martín Gaité, Menéndez Salmón, Muñoz Molina, S. Puértolas, entre otros); de la producción de P. Baroja y de la novela y del cuento españoles del fin del siglo XIX en el contexto europeo.

g.fiordaliso@unitus.it

