

EL NIÑO COMO SUJETO EN LA OBRA NARRATIVA DE CLARÍN

Elena López Silva

(Universidad Complutense de Madrid)

elsilva@ucm.es

RESUMEN:

Este artículo analiza el tratamiento de la figura del niño en la narrativa de Clarín como sujeto activo. Se centra en lo que supone su retrato y los elementos que lo caracterizan, así como en la realidad que se despliega a partir de su visión de las cosas, que muchas veces se refleja en su lenguaje y en su manera de actuar. El niño ha adquirido en el siglo XIX un papel importante como individuo en la sociedad y así se manifiesta en la literatura. Los niños aparecen en la obra de Clarín y el narrador emplea diferentes estrategias para describir su comportamiento y su manera de sentir, de hablar y de ver las cosas. De este modo, los niños como personajes activos constituyen una fuente expresiva muy enriquecedora en la literatura emergente. En las obras de Clarín son una voz diferente a la de su narrador, con una perspectiva que requiere una lectura activa que ayude a reconstruir el universo literario. En un período en el que la introspección y el análisis psicológico se usan como herramientas para entender el comportamiento de los personajes, la infancia ofrece en ocasiones la explicación necesaria a determinadas conductas. La mirada del niño conlleva muchas veces un punto de vista nuevo que lo relaciona con la modernidad literaria.

Palabras clave: niño como personaje; perspectiva del niño; infancia en la literatura; narrativa de Clarín; literatura española del siglo XIX.

ABSTRACT:

This paper analyzes the role of the child in Clarín's prose fiction as an active subject. It focuses on the child's portrait and the features which define it, as well as on the reality arisen from this perspective, which is usually revealed in language and in the way of acting. The child has acquired an important position as an individual member

of the 19th century society, and so it is seen in literature. Children can be found in Clarín's works and his narrator employs different strategies in order to describe their behavior and their way of feeling, speaking and looking at things. Therefore, children as active characters are a very enriching source of expression in the emergent literature. In Clarín's works they provide a different voice from his narrator, with a viewpoint that requires an engaged reading to build his literary universe. At a time when introspection and psychological analysis are used as tools to understand characters' personality, childhood sometimes provided the necessary explanation to it. The child's look usually involves a new point of view that is related to literary modernism.

Keywords: child as a character; childhood in literature; child's perspective; Clarín's narrations; Spanish 19th century literature.

INTRODUCCIÓN

El siglo XIX fue testigo de la incorporación de los niños a la literatura más allá de la frontera picaresca en la que la infancia era mero ingrediente accidental. El impulso de la educación en el siglo anterior había convertido al niño en un individuo distinto del adulto, diferenciado de este por la necesidad de aprender, materializada en las escuelas, y por su incapacidad para valerse por sí mismo. La visión de la infancia como un estado de dependencia, la nueva sensibilidad y la institución de la familia nuclear estrecharon los lazos afectivos entre padres e hijos y los niños fueron amparados como destinatarios genuinos del amor fraternal. Un personaje de Clarín afirma en el relato «La yernocracia» que

el primer paso en el amor de los demás lo ha dado parte de la humanidad, no de un salto, sino por el camino... del cordón umbilical... las madres han llegado a amar a sus hijos, lo que se llama amar. Los padres dignos de ser madres, los padres-madres, hemos llegado también, por la misteriosa unión de la sangre, a amar de veras a los hijos. El amor familiar es el único progreso serio, grande, real, que ha hecho hasta ahora la sociología positiva (Clarín, 2009a: 133).

En el fragmento se observa asimismo cómo el personaje masculino se aproxima a la esfera privada e íntima a la que pertenecían las madres y los hijos a través de su amor hacia estos.

En el siglo XIX existen ya las jugueterías, se escriben libros de cuentos y se fabrica ropa específicamente para niños (Grylls, 1978: 20). La etiqueta "infancia" para una fase de la vida esencial en el desarrollo de la personalidad y de la constitución del individuo se sitúa hasta los doce años de edad según Jean Jacques Rousseau, cuyos ensayos sobre la educación –principalmente el *Emilio*– gozaban de amplia difusión en la época y conoció Clarín. También se heredó de Rousseau la noción de la inocencia como propiedad característica de los niños, así como la consideración romántica de que a la infancia pertenecían probablemente los días de mayor felicidad del individuo. La importancia de esta etapa hace de ella un capítulo obligado en la *Bildungsroman*. El niño constituye un ser autónomo y apartado del mundo adulto, con una forma de pensar y de actuar que resulta a veces incomprensible, y la infancia un pasado idealizado y perdido, lo que atrajo el interés de los románticos. Por otra parte, la condición desvalida de los niños los hizo personajes idóneos para las narraciones folletinescas. Finalmente, su particular entendimiento de la realidad los situaba en una posición privilegiada para alzarse como voces que expresaran un punto de vista diferente y enriquecieran el juego de perspectivas de la novela decimonónica. Por eso los niños no se configurarían ya únicamente como objetos literarios, sino que encarnarían sujetos con voz propia. En este sentido se trata de un personaje que recibe un enfoque nuevo por parte de los autores de las últimas décadas del siglo, de tal modo que su empleo como artefacto literario sufre cambios a medida que avanza la narrativa hasta erigirse como figura de la modernidad.

Este artículo analiza el tratamiento del niño en la narrativa de Clarín. Los niños no integran una porción demasiado grande de su producción pero cuando aparecen suelen gozar de un papel significativo en la historia. Sí posee Clarín una narración, "Pipá" (que trataré siempre como relato, aunque muchos autores lo consideren novela corta), en la que el niño es protagonista y centro de focalización para el narrador. No obstante, el narrador de otras obras clarinianas se acerca asimismo a la posición desde la que sus personajes infantiles viven el mundo que describe. Por consiguiente, este artículo se articula *desde* el niño, lo que supone su figura y los elementos que la caracterizan en las narraciones de Clarín, así como la realidad que se despliega a partir de su visión de las cosas, que muchas veces se refleja en su lenguaje y en su manera de actuar. La mirada sincera y libre de prejuicios del niño renueva la

concepción del mundo y será muy querida por los artistas emergentes, que intentarán acercarse todo lo posible a una perspectiva igualmente original e independiente del peso de la tradición. La asociación entre el arte y el niño es apuntada por Baudelaire y Clarín alude a ella en *Galdós* (citado en la edición de *La Regenta* de Juan Oleza):

Soy de los que opinan que en la historia de los hombres la de su infancia y adolescencia importa mucho, sobre todo cuando se trata de artistas, los cuales casi siempre siguen teniendo mucho de niños y adolescentes. En rigor, ser artista es... seguir jugando (p. 221).

Debo llamar la atención sobre el libro *Infancia y modernidad literaria* de Fernando Cabo Aseguinolaza (2001), que constituye la obra de referencia teórica básica a partir de la cual he desarrollado el trabajo. Discurre este adherido a la obra clariniana, de manera que constantemente se citan pasajes de sus narraciones. No indico la página exacta de cada referencia, tanto en el caso de Clarín como en el de otras obras literarias, cuando se trata de una palabra o agrupación de palabras concreta que me interesan únicamente por su expresión, aunque por supuesto menciono el relato o novela que las contiene cuya edición se puede encontrar en la Bibliografía al final del trabajo. Sí apunto la página cuando la cita posee mayor cuerpo, en casos en los que puede interesar acercarse al contexto del que ha sido extraída.

EL NIÑO COMO SUJETO EN LA OBRA NARRATIVA DE CLARÍN

1. Qué es un niño

Los niños que aparecen en la obra de Clarín, coincidiendo con la convención propugnada por Rousseau, no tienen una edad superior a los doce años. Pasada esta edad son ya jóvenes que tienen una idea del mundo y del papel que deben desempeñar en él más próxima a la de los adultos. La reflexión y la experiencia los diferencian de los personajes de menor edad. A los quince años Ventura, el violinista del cuento «Las dos cajas», si bien continúa manifestando sumisa obediencia a sus padres, tiene sus propias opiniones sobre su porvenir, juicios meditados y firmes acerca de que no llegará a ser ningún criminal, como parecía profetizar la forma de su cráneo según el estudio realizado por uno de sus tíos (Clarín, 1992: 254). La docilidad es una propiedad impuesta por el adulto a los niños a medida que los va

domesticando desde el estado salvaje y analfabeto en el que llegan al mundo hasta situarlos en sociedad. Este modo de actuación había sido objeto de las críticas de Rousseau, partidario no de imponer, sino de mostrar y dejar que el niño aprendiera por sí mismo y no por imitación de leyes sociales que lo convirtieran en un esclavo del sistema. Cuando el Magistral piense en rebelarse contra su madre porque ya no es un niño será demasiado tarde, pues si los niños no pueden hacer siempre lo que desean por falta de medios, los adultos están igualmente atados y no pueden actuar porque las normas sociales lo impiden. El Magistral ya no es un niño desde el punto de vista biológico pero la sociedad lo ha sumido en otra infancia –así lo exponía Rousseau– en cuanto a su poder de actuación. Ya no es su madre únicamente contra la que se tiene que rebelar.

Por otro lado Pepita, la hija de Avecilla en el cuento del mismo nombre, es una muchacha de diecisiete años que ayuda a su madre con la costura, se arregla ella misma en el tocador y, lo principal, pues los otros atributos son propiamente adultos, ha aprendido a controlar unas emociones que el narrador expresa todavía mediante un gesto figurado característicamente infantil. Amante del teatro, no hay nada que le apetezca más que asistir con sus padres a una representación y, sin embargo, cuando la madre señala lo conveniente de invertir ese dinero en un abrigo para el padre, Pepita “que *saltaba en la silla* de costura deseando apoyar la resolución de su padre [ir al teatro esa noche], se contuvo ante el argumento de la franela. ¡El pobre viejo necesitaba tanto aquel abrigo!” (Clarín, 1992: 207, la cursiva es mía). No todos los personajes de Clarín, ya sean niños, jóvenes o adultos, manifiestan el mismo grado de madurez, sino que el autor revela comportamientos más o menos infantiles y establece diferencias en su evolución. Ana Ozores aprenderá igualmente a guardar sus emociones e impulsos para sí a raíz del sentimiento de humillación y culpabilidad al que es conducida sin remedio tras la noche que pasó con el niño Germán en una barca. Los dos niños durmieron juntos en la barca ajenos a la opinión social que aquel acto podía levantar contra ellos, pero a partir de entonces Ana será señalada y observada de otra manera. Ella continúa siendo una niña que desconoce toda malicia, como manifiesta la narración, que se ofrece desde su perspectiva cuando envían a un cura para que remedie sus pecados: “le preguntó unas cosas que ella no sabía lo que eran” (Clarín, 2011: 225). La focalización del discurso en la niña determina asimismo

la presentación objetiva de ciertos cambios que Ana nota pero no es capaz de interpretar. Es consciente de que el amante de su aya la mira ahora "con llamaradas en los ojos" (Clarín, 2011: 225) y puede reconocer la misma mirada en individuos distintos, pero no atribuirle un significado: "los chicos de la calle la miraban como el hombre que besaba a doña Camila; la cogían y querían llevársela no sabía adónde" (Clarín, 2011: 225). De la interpretación externa de los hechos que supone la mirada de la niña se pasará a la interpretación razonada e introspectiva de la adulta.

El aspecto físico de los niños resulta en ocasiones significativo para el desarrollo de la acción. El protagonista del cuento «El Señor» era rubio en su niñez y ofrecía un aspecto tan irresistible, parecido al niño Jesús, que muchas personas sentían deseos de inclinarse para besarlo (Clarín, 2009a: 45-46). La pureza de la niñez queda unida al cristianismo desde el Nuevo Testamento, donde se aprecian muchos ingredientes de la idealización de los niños, aunque hasta la visión romántica podía haberse entendido como propiedad de interés más su obediencia que su inocencia (Grylls, 1978: 29). Muchos niños de Clarín son rubios (Ana Ozores, Tomasuccio en «Superchería», Irene en «Pipá»...), lo que favorece su imagen de seres angelicales.

Más determinante resulta el caso del hijo del violinista de «Las dos cajas», cuya corta estatura (el niño es incluso comparado con un tapón por otro personaje) permitirá que pueda ser enterrado en un ataúd similar a la caja del violín de su padre. Algunos de los personajes infantiles de Clarín tienen en común su pequeño tamaño, que los hace parecer menores de lo que son. Así les sucede también a Pipá, que aparenta unos ocho años pero en realidad tiene doce, y a Tomasuccio, a quien el protagonista de «Superchería» juzga de cinco o seis años cuando luego el niño declara que tiene siete. Esta aparente fragilidad hace temer que algo pueda ocurrirles, y curiosamente son estos niños de menor tamaño que el propio de su edad los que van a salir mal parados en sus respectivos cuentos, aunque no sea esta la causa argumental de su destino trágico.

Con independencia de su constitución corporal, y a pesar de que ellos mismos no reconocen todavía las consecuencias sociales de su clase, los niños de clase social baja se ven obligados a madurar antes que los de clase social más elevada. El narrador de *La Regenta* declara en su semblanza de Doña Paula, la madre de Fermín de Pas, que "la codicia la hizo mujer antes de tiempo" (Clarín, 2011: 637). Doña Paula

vivió su infancia en un pueblo minero y desde muy joven comenzó a esconder dinero para impedir que su padre, jugador y bebedor, lo gastara. Clarín fija en los nueve años un prematuro estado de crecimiento en su personaje, que a esa edad pellizcaba a las niñas con fuerza, con una malicia que se interpreta como rasgo delator de su evolución. Además describe el cutis moreno de la niña, de un color que la adscribe indiscutiblemente a la clase baja, y su piel curtida, manchada, que podría simbolizar la pérdida de la pureza y la inocencia infantiles. La pobreza fuerza en los niños tempranos comportamientos de adulto.

A medio camino entre la infancia y la adolescencia, algunos niños son capaces de reconocer conductas adultas y de imitarlas o han aprendido a mirarse desde el punto de vista adulto, es decir, que se saben niños, que son conscientes del estado infantil que se les atribuye. El Celedonio de *La Regenta* constituye un ejemplo del primer caso, pues sabe adaptar la expresión de su rostro según la ocasión y en sus movimientos imita los de los curas y las beatas, aunque el narrador señale lo fallido de sus emulaciones debido precisamente al aspecto tan poco propicio para ello que ofrece el monaguillo (Clarín, 2011: 148). El contraste entre el modelo real figurado y el resultado de su imitación por parte de Celedonio provoca una sensación desagradable en el espectador.

Por su parte, Pipá se aprovecha de su condición de niño en la librería de Don Benito y explota su apariencia para manipular al librero. Son estos el primer disfraz y la primera actuación del niño en el relato, y no la representación de difunto que acapara toda la atención teatral. El niño conoce las fórmulas sociolingüísticas de tratamiento pero no las emplea por sí mismo y sus consideraciones sociales, sino que las imita tratando al librero de usted, muy educadamente. Incluso se sirve de gestos para representar su papel de niño inocente tras propinarle un pisotón: "Amén, y mal rayo me parta si fue adrede –respondió el granuja pasándose la mano por las narices en señal de contrición" (Clarín, 1992: 108). Y sin embargo Pipá no deja de ser un niño que busca provocar los celos de Don Benito sin saber siquiera lo que son los celos, con la representativa picardía del pillo. El narrador muestra su comportamiento impulsivo alternando momentos de tranquilidad con súbitos arranques de actividad, como la relampagueante salida de Pipá de la iglesia al no resistir más su paciencia los rezos de una beata de la que el pillo se estaba ocultando. Igualmente en la librería de Don

Benito, Pipá, que sólo curioseaba, decide repentinamente hacerse con el dibujo de una calavera para su disfraz de difunto y el narrador lo refleja en su estilo: “y pensado y hecho –¡Ras!– Pipá rasgó la lámina” (Clarín, 1992: 110). Más adelante en el relato, Irene, la hija de cuatro años de la marquesa de Híjar, se presenta como una niña voluble cuyos pensamientos vagan por sus caprichos y van y vienen entre sus distracciones con ese mismo ímpetu infantil: “Pero de pronto, Irene hizo un mohín” (Clarín, 1992: 122). Este mismo vaivén de pensamientos es el que hace salir a Pipá bruscamente de su fascinación por el mundo de Irene y de la marquesa y regresar al suyo, convertido de nuevo en pillo mediante el gesto de escupir por el colmillo – prueba irrefutable de la reincorporación a su verdadera condición– que describe el narrador.

La espontaneidad de los niños se manifiesta asimismo en un lenguaje poblado de respuestas rápidas y exclamaciones, de constantes réplicas que comienzan por “pues... pues...” y de vivas expresiones de su sentimiento ante otros niños como “¡Ay qué boba!” (Clarín, 1992: 131) o “¡Ay qué mainate!” (Clarín, 2011: 621). El discurso del narrador clariniano se contagia del de los niños en alguna ocasión hasta el punto de que en *La Regenta* necesita aclarar que la palabra *carcas* empleada para referirse a los curas, que se ha colado en su vocabulario, es del pillete Bismarck, y no suya (Clarín, 2011: 144-145). El estilo indirecto libre permite acercarse al modo de sentir infantil, que no discurre a través de elaborados juicios ni argumentos, sino mediante agudas impresiones: “no por eso dejaba de tener al señor Benito por *un tonto de capirote, capaz de tragarlas más grandes que la catedral*” (Clarín, 1992: 107, la cursiva es mía).

La infancia es la etapa en la que todo es nuevo, en la que todo se experimenta por primera vez de manera que no hay datos empíricos sobre los que fundamentar la opinión. Los niños cuentan con sus sentidos como únicas herramientas para interpretar el mundo y su percepción de este es ingenua y desprovista de prejuicios. De nuevo en «Pipá» se puede apreciar el peso de lo sensorial en el niño, que queda encantado con la casa de la marquesa, un lugar donde huele bien, se halla rodeado de dulces y no tiene frío, y con la marquesa misma cuya belleza sólo puede ser vista por el protagonista como otro factor de esa atmósfera indudablemente buena. Todos sus sentidos le indican a Pipá que debe de encontrarse en el Cielo que pinta la religión, de

la misma forma que siente cerca a Dios –a su manera– cuando escucha las campanas y se sabe limpio en la iglesia en Pascua. También la música, la disciplina artística que más directamente mueve a la sensibilidad, le induce a sentirse embriagado de bondad cuando escucha el coro de niños en la iglesia o las canciones de la Pistaniña. Lo mismo le sucede a Bonifacio Reyes en *Su único hijo*, como intenta explicarle a Serafina en la declaración de su amor. En un ambiente cargado de una “tristeza dulce” (así la describe Bonifacio en Clarín, 2009b: 228) que emana tanto de la escena invernal como de los adjetivos que utiliza el narrador, Pipá observa a la Pistaniña cantando junto a su padre ciego mientras los transeúntes pasan sin ver, el tiempo se detiene y el niño es única y verdaderamente un niño. Clarín desprende a su personaje de los rasgos accidentales de los que ha tenido que ir cubriéndose para sobrevivir y queda un alma desnuda que no se acuerda de sus picardías y que es sensación pura. El lirismo de la descripción del narrador se ajusta, por tanto, al estado emocional del niño. Del mismo modo, en otras escenas que podrían resultar igualmente conmovedoras, el narrador mantiene un discurso alejado de lo sentimental por encontrarse Pipá menos dispuesto a los arranques de sensibilidad. Así sucede al inicio del relato, cuando se presenta a Pipá como un niño vestido con harapos que juega con la nieve en lugar de lamentarse y que siente como un orgullo la independencia que supone dormir en la calle. La soledad del niño es interpretada por este como prueba del temor que ejerce sobre sus conciudadanos y el narrador se limita a presentar este punto de vista sin intervenir, de modo que la compasión del lector, si se produce, es mediante su papel activo en la lectura. En el tratamiento literario que Clarín hace del niño, el autor manifiesta su facultad como narrador con un estilo propio que bebe de la novela decimonónica, pero que al mismo tiempo se sitúa al nivel de las tendencias europeas. La riqueza de perspectivas y juicios que ofrecen sus narraciones entablan diálogo con un nuevo lector al que no se le da todo hecho y que ha de vislumbrar una realidad de fondo que no es exactamente la misma que la que le están contando el narrador o los personajes.

Clarín se distancia del folletín, del que los personajes desvalidos como los niños, que acceden más fácilmente a las emociones de los lectores, eran componentes predilectos. Conservando el planteamiento de una situación folletinesca (un pobre niño desamparado en la nieve), se acerca a la modernidad que busca un lector

participativo que sea capaz de distinguir entre el nivel textual del narrador y el nivel de la realidad que se esconde tras el texto, pensada por el autor. Por ello queda muy lejos de cuentos como «La Nochebuena de Periquín» (Fernández Flórez, 1875) de Fernanflor, que Luis Bonafoux, apoyándose en ciertas similitudes argumentales, le acusó de haber plagiado¹. El modo de contar las cosas de Clarín permite que a través de su relato el lector pueda construir un mundo, mientras que el cuento de Fernanflor no es más que un recorte plano sin apenas proyección fuera de él más allá de lo que especifica el narrador.

En los momentos de mayor impresión Pipá queda desarmado, indefenso, reducido a la máxima intensidad de la niñez. Le vienen a la mente recuerdos de una infancia más tierna en la que su padre lo acariciaba y su madre le contaba cuentos. Pipá es un niño, y como todos los niños necesita cariño. En la obra de Clarín abundan los niños en esa situación de necesidad, como Ana Ozores o Tomasuccio (el niño de «Superchería») cuando su madre no está con él. Otros niños, como el protagonista de «El señor», que recibe numerosas muestras de afecto de quienes le rodean, o Rosa y Pinín en «¡Adiós, Cordera!», los hermanos que se tienen el uno al otro, sí consiguen hacerse con ese cariño. Cuando el relato se focaliza en el niño es habitual la ausencia del padre, figura invisible en la infancia de Ana y muerto en «El señor». Dada la condición sensible atribuida a la mujer y la asignación de las ocupaciones domésticas propias de la casa y el ámbito privado, la madre era quien ostentaba la carga sentimental en la familia en el siglo XIX, de modo que a ella correspondían todos los cuidados afectivos, que no se le exigían al hombre. Las escenas clarinianas de amor familiar están protagonizadas por madres que besan a sus hijos. En cambio los padres son, desde el punto de vista de los niños, prácticos y ajenos a toda corriente emocional en «Superchería», en «¡Adiós, Cordera!» y en «Las dos cajas», mientras que en «Pipá» el padre cariñoso es sólo un recuerdo suplido por un borracho que en lugar de dar caricias, propina palizas. Cosa muy diferente ocurre cuando la narración se establece desde el punto de vista del padre. En ese caso sí existe una profunda sensibilidad hacia los hijos y, en cambio, no siempre sucede así cuando la narración se focaliza en la madre. Las hijas de las protagonistas de «Un documento» (Clarín, 1992) y «Aprensiones» (Clarín, 1973) quedan desplazadas por la activa vida social de sus

¹ Martínez Cachero (1991) informa con detalle del enfrentamiento entre ambos autores.

madres. En el segundo se establece un marcado contraste entre la madre y el padre, profundamente preocupado por sus hijos. El amor al hijo tiene un poder de salvación moral en este relato y en *Su único hijo*, donde Bonis decide apartarse de Serafina al enterarse de que va a ser padre,² y hace mejor al individuo.

Los niños necesitados de cariño buscan una solución a su falta. Ana Ozores y Tomasuccio son niños sociables: la primera trata con marineros y pastores en sus correrías campestres y Tomasuccio aparece por primera vez en «Superchería» acariciando a un perro (Clarín, 2010: 217) y enseguida entabla conversación con el protagonista, Nicolás Serrano. No es insólito que los animales resulten una fuente de calor para los niños. La vaca de «¡Adiós, Cordera!» asume el lugar de la madre que los niños han perdido, y Ana recuerda haber enterrado su cabeza en el cuerpo de un perro de lanas buscando la calidez del regazo de una madre. Por otro lado, los niños cuentan con la imaginación para evadirse y para crear juegos que los distraigan de la realidad hostil. En *La Regenta* un grupo de pillos aparece jugando a *zurriágame la melunga* (Clarín, 2011: 621) y al final de «Pipá» los chicos juegan a representar el entierro de la sardina y recurren a una exclamación vinculada con el circo, acorde con la situación festiva en la que se encuentran. Como en este caso, los juegos no son muchas veces más que una imitación. En «Pipá», el protagonista del relato se disfraza de difunto e imita el que considera un comportamiento adecuado para ello, que abarca desde el lenguaje (únicamente dice "¡imoo!") hasta la forma de caminar y la imposibilidad de sentarse. De esta forma se convierte en el juguete de Irene, que también se disfraza aunque en su caso no es la necesidad, sino la ociosidad de su clase social la que exige la distracción del juego. Los juguetes pertenecen a niños de una posición socialmente elevada, que suele identificarse con un carácter caprichoso como el de Irene.

Los niños se figuran algo que no es a partir de los elementos con los que cuentan, que cambian según su clase social, y así para Pipá la nieve es la cama y lanzarse sobre ella supone deshacerla, para Ana la almohada es una caricia maternal y Pinín y Rosa convierten a su vaca en trinchera y disponen del poste del telégrafo

² Montetes Mairal (2002) trata esta noción en su artículo sobre el sentimiento de paternidad en Clarín. El autor hubo de ser un padre muy pendiente del bienestar y de la salud de sus hijos, pues además de la aparición de este tema en sus narraciones compuso un poema que apareció el 13 de enero de 1895 en la revista *La Gran Vía*: "Tengo un hijo enfermo... / Quisiera que el alma / que tengo en su pecho / tuviera mi carne, / tuviera mis nervios, / todos sus dolores / para padecerlos." (Torres, 1986: 205).

según lo que su imaginación les sugiera en cada momento. El problema viene cuando la ensoñación llega demasiado lejos y el niño se cree su disfraz y queda atrapado en el juego, como los adultos quedan atrapados en la sociedad cuyas normas han aprendido por imitación (aquello que tanto criticaba Rousseau). Casi a modo de prefiguración del desenlace del relato, Pipá se confunde con su máscara: pone muecas con su cara de niño sin darse cuenta de que el difunto que representa no puede expresarlas por estar su rostro cubierto por el dibujo de la calavera y se hace el muerto en la fiesta de los pillos. En el caserón de la marquesa había llegado a tener miedo del difunto que era él mismo, pero en la fiesta infernal donde se precipita el final del relato, Pipá ya está completamente atrapado en su papel y es incapaz de ver el peligro, hasta que se funde literalmente con el difunto. Por otra parte, en la imaginación quijotesca de Ana Ozores ella y su amigo Germán son marido y mujer, protagonistas de una historia de aventuras en la que juntos traen de vuelta al padre de la niña, que según le habían contado siempre, no se encontraba con ella porque estaba matando moros. Esta es la versión que ambos niños relatan sinceramente cuando les preguntan acerca de la noche que pasaron juntos en la barca.

En los casos en los que la imaginación infantil crea episodios más ajustados a la realidad, la realización de estas aspiraciones en la vida adulta del soñador es determinante, por su logro en el caso del protagonista de «El señor», que se proyectaba dando sermones a un público de fieles, y por su frustración en el caso de Ana, que fantaseaba sobre ella misma como madre.

Clarín adjetiva muchas veces a sus niños soñadores como precoces. Algunos, como Ana y Nicolás Serrano, el protagonista de «Superchería», fueron niños que leyeron y escribieron desde una edad muy temprana. Ana ya había escrito un poema a los seis años y gustaba de introducirse ella como personaje en las historias que inventaba. Otro niño precoz, Ventura (el protagonista de «Las dos cajas»), no escribe pero toca el violín y sueña con llegar a componer una música elevada. Tomasuccio tampoco escribe y también es un soñador, que enseguida le cuenta a Serrano todo lo que ha visto e imaginado en sus viajes y que se duerme hablando solo, inventando historias fantásticas para sí mismo. Comparte esta afición con Ana, que canta para ella los cantares que aprende de otras madres y que se cuenta historias imaginando que es su madre quien lo hace.

Los niños se sitúan así como destinatarios principales de los cuentos. En el siglo XIX el niño se ha convertido en un individuo separado del mundo adulto y se hace necesaria su educación y protección en el seno afectivo de la familia moderna. El gusto de los niños por la imaginación y las historias fantásticas, así como la conciencia de su necesaria educación, los convierte en los receptores principales de cuentos fabulosos. En «Pipá» la marquesa de Híjar aparece contándole un cuento maravilloso a su hija que explica el aspecto que ofrecen a sus ojos la luna y las estrellas. La curiosidad de Irene y su naturaleza caprichosa influyen en el desarrollo del cuento de la madre, de modo que las dos imaginan juntas componiendo una entrañable escena familiar que es enmarcada por el narrador al compararla con el cuadro de Rafael *La virgen de la silla*. Más adelante en el relato, ya terminada la fiesta de disfraces de Irene, la niña pide a su madre otro cuento, esta vez con Pipá presente. De nuevo se crea una escena familiar con la hija en la cama y su madre contándole un “*cuento de dormir*” (Clarín, 1992: 134; la cursiva del texto parece indicar que tal situación es costumbre), aunque con un invitado que diferencia esta ocasión de las anteriores. Pipá escucha ensimismado: “niño al fin, abría el alma a los engaños de la fantasía y respiraba con delicia aquel aire de lo sobrenatural y lo maravilloso, natural alimento de las almas puras, jóvenes e inocentes” (Clarín, 1992: 134). El cuento tiene el mismo efecto que la música: le despoja de sus atributos de pillo, le hace recordar momentos de su primera infancia, le convierte en niño puro. Son estos los únicos momentos de debilidad que se permite Pipá. Irene reacciona ante la narración de su madre haciendo preguntas y exigiendo que ella y su nuevo amigo sean introducidos como personajes; cuando Irene duerme, Pipá asume su papel y dialoga con la marquesa, continuando el cuento tan niño como Irene e incluso empleando expresiones de la niña. Acaba el cuento de la marquesa pero el narrador mantiene el estilo decorativo en su descripción del paisaje nocturno, a pesar de que Pipá ya se ha liberado de la atmósfera de ensoñación en la que ha vivido esa noche y desea volver a su vida de pillo. Todavía los criados de la casa intentan atraparle en el cuento de hadas de Irene al designar para él “la casaca del enano” (Clarín, 1992: 138) pero Pipá despierta inesperadamente del sueño y se escapa para regresar a la historia de la que él es protagonista. Termina así el cuento dentro del cuento que supone para Pipá su aventura en casa de la marquesa. Sólo vestido de difunto ha logrado introducirse como personaje en la escena congelada de *La Virgen de la silla*, presentada a modo

de acotación mediante formas verbales en presente, y asistir a una fiesta cuyo transcurso queda en elipsis y es recordado después por el niño para sugerir una naturaleza etérea que la asimila a los sueños. Clarín crea un contexto fantástico con referencias a otros cuentos como "¡ábrete Sésamo!" (Clarín, 1992: 133) y elementos como el espejo. Un espejo que Pipá no traspasa de manera material como hace la Alicia de Lewis Carroll, pero cuyo reflejo también le hace soñar que es personaje de un cuento fabuloso: "la imagen que le ofrecía el azogue despertó su conciencia de fantasma" (Clarín, 1992: 132). La fantasía caracteriza a los niños y los sitúa en un mundo que parece el mismo que el de los adultos pero que ofrece una perspectiva invertida o por lo menos diferente de una realidad empañada por el uso.

2. La mirada del niño

La mirada ingenua y sin contaminar de los niños es retratada por Clarín y empleada como recurso para observar ciertas cosas bajo la luz de una perspectiva nueva, o al menos para dar cuenta de que existen otros puntos de vista, que paulatinamente van a ir calando en la literatura de la modernidad. Los niños asocian unos acontecimientos con otros sin discurrir las razones internas que han intervenido en su desarrollo, lo que los predispone para establecer correspondencias simbólicas, no lógicas, entre dos realidades. Ana Ozores compone su poema de niña con un lenguaje poético personal que determina que la madre quede simbolizada por palomas con una mancha negra en la cabeza.

En «¡Adiós, *Cordera!*», el palo del telégrafo representa el mundo moderno, al principio interpretado por los niños como algo positivo y después con un significado cada vez más negativo. Las vibraciones y los ruidos que Rosa percibe cuando se acerca a él anticipan un futuro cuanto menos inquietante que rompe con el mundo que representan la *Cordera* y Pinín, quien, por contraste, había utilizado el moderno instrumento para trepar. En «Pipá» el narrador describe esta manera de los niños de interpretar el mundo: "no porque entendiera Pipá de celos, sino que sabía de ellos por los resultados, y asociaba la idea de carabinero a la de paliza suministrada por Gutiérrez a su media naranja" (Clarín, 1992: 109). Se opone así a la relación lógica y razonada de causa-efecto propia de la narrativa que se había cultivado durante el siglo XIX. También es Pipá quien actualiza con su percepción personal de la realidad lo que supone ser letrado, pues observa el niño que el librero Don Benito, pese a la

importancia que parece tener el que su nombre aparezca en una publicación, continúa pobre y casado con una mujer nada admirable. Sin embargo, para poder pensar de esta manera Pipá ha sido testigo de la situación con anterioridad. Irene, por el contrario, es aún demasiado pequeña con apenas cuatro años para conocer todo lo que la rodea, de modo que es retratada por el narrador como una niña curiosa, que constantemente está haciéndole preguntas a su madre y que cuando recibe a Pipá disfrazado siente una mezcla de terror y fascinación por él, la emoción ante lo maravilloso desconocido. Cuando comprueba que Pipá no se la come (algo que la niña había imaginado que podría ocurrir), Irene lo asimila a un juguete enorme y quiere experimentar con él, saber cómo funciona, si habla o si puede sentarse. El miedo dispara igualmente la imaginación de Bismarck en *La Regenta*, que cuando ve llegar al Magistral con el catalejo se figura que es un cañón o un fusil con el que apuntarle a él.

La inocencia es un rasgo distintivo de la mirada del niño, que en contacto con la sociedad va quebrantándose en favor de una malicia que ya he señalado que Clarín advertía como indicador de madurez en Paula, la madre del Magistral, cuando esta tenía nueve años. El narrador apunta en «Pipá» que el pillo habla de amor con otros chicos utilizando términos groseros que ni siquiera comprende y en otro pasaje del mismo relato menciona las posturas “indecorosas” de algunas muñecas de Irene (Clarín, 1992: 132). La institutriz inglesa de la niña dice que es *improper* que Pipá vea cómo la visten (Clarín, 1992: 131), sentencia terminante que resuena en *La Regenta* en labios del aya de Ana, en relación con la noche que pasó la niña con su amigo Germán en la barca³.

Conforme los niños crecen van aprendiendo lo que significan los hechos y las palabras: “Después dijo un refrán desvergonzado en que se insultaba a su madre y a ella, según [Ana] comprendió mucho más tarde, porque entonces no entendía aquellas palabras” (Clarín, 2011: 225). En «Pipá» el narrador cree necesario aclarar que su lenguaje no es el del niño, que él es un traductor de su pensamiento:

juzgaba Pipá algo abstracta aquella ciencia, aunque no la llamase de este modo ni de otro alguno. Y ahora advierto que éstas y otras muchas cosas que pensaba Pipá las pensaba sin palabras, porque no conocía los correspondientes del idioma, ni le hacían falta para sus conceptos y sus juicios;

³ Agustín Coletes Blanco (2002) dedica más atención a la figura del aya en su artículo “La huella inglesa en Clarín”.

digán lo que quieran en contrario algunos trasnochados psicólogos (Clarín, 1992: 108).

El nombre de Pipá produce un efecto, el de aumentar la admiración de Irene por el enmascarado, pues lo que había oído en torno a ese nombre le confiere atributos de héroe de leyenda. El lenguaje comienza a adquirir significado para Irene, a quien la palabra máscara le sugiere terror, sin saber exactamente a qué realidad se refiere. Guiándose asimismo por sus sensaciones, Tomasuccio distingue al *babbo*, el abuelo ya muerto, de Foligno, el hombre a quien llama *papá*, y se niega a sustituir un nombre por otro por permanecer fiel a la identificación que para él supone cada palabra (Clarín, 2010: 219). El lenguaje de niños es imitado por Clarín, como ya he indicado, en cuanto a su expresión sintáctica y léxica pero en sus parlamentos no hay alteraciones propiamente infantiles de la fonética de palabras, que sí eran habituales para caracterizar el lenguaje rústico o de integrantes de clases sociales bajas. Sólo en «La yernocracia» se muestra en Rosina a una niña que por su edad todavía no habla correctamente y dice “yo quiere que papá sea rey” (Clarín, 2009a: 136) en lugar de “yo quiero que papá sea rey” y a cuyo novio llaman *Maolito*. Galdós refiere brevemente en su cuento «La mula y el buey» estas particularidades del lenguaje infantil con palabras más ensayísticas que literarias. Lo que hace Rosina en el cuento de Clarín es, en palabras del escritor canario, una “rectificación inocente de los idiomas regularizados por el uso” (Galdós, 2001: 229).

Por otra parte, la mirada inocente de los niños los convierte en instrumentos útiles para evidenciar el sinsentido de algunas maneras de pensar que únicamente se mantienen por el peso de la tradición. Su percepción renueva el significado del mundo, ya que son libres de toda influencia social y cultural y desconocen sus normas. El interés por la influencia del ambiente y de la educación en el individuo, sin perder nunca de vista las ideas de Rousseau, se evidencia en cómo su estudio fue llevado al extremo con los casos de niños salvajes, entre los que tuvo mayor relevancia el de Victor de Aveyron, hallado en esta región de Francia en 1799 (Sierra García y Brioso Díez, 2006: 8). Los niños no entienden de clases sociales, por eso es posible la relación entre Irene y Pipá hasta que el pillo despierta bruscamente a la realidad. Clarín también se sirve de los niños para delatar algunos ejemplos de religiosidad supersticiosa, materialista e hipócrita en la sociedad. La forma de Pipá de entender la religión, aunque maniquea, parece tener más que ver con el cristianismo

sincero, que no repara en el castigo ni en los beneficios materiales, sino que busca las fuentes de toda bondad. Pipá encuentra a Dios en la infancia de ternura que recuerda y en el sentimiento profundo que mana de él cuando escucha cantar a la Pistaniña o cuando recibe cariño en la casa de la marquesa de Híjar, hasta hacerle olvidar su carácter pícaro y ser sencillamente un niño, un alma sincera, mientras que el Diablo lo representan para él todos aquellos que lo rechazan y que lo incitan a sus travesuras de pillo. Celedonio es tan pillo como Pipá pero sus vestidos de monaguillo frente a los harapos de este lo sitúan (oportunamente para él) del lado de la sociedad y no enfrentado a esta. Los beneficios materiales que esto implica son ilustrados sutilmente por Clarín en la casa de la marquesa, cuando Pipá intenta guardar en su ropa los dulces que le regala Irene y estos caen al suelo por los agujeros de los bolsillos, por lo que opta por guardárselos en los vestidos eclesiásticos que le ha robado a Celedonio, que sí resultan adecuadas para conservar los caramelos. Celedonio encarna la religión interesada e hipócrita al bromear en el entierro de Pipá, y su conducta negativa alcanza la cumbre cuando escupe sobre su cadáver. Como no podía ser de otra manera, esta religiosidad sale airosa al final del relato, cuando el narrador contrasta con impactante rapidez el olvido de Pipá frente a la prosperidad de Celedonio, que está en el seminario y "pronto cantará misa" (Clarín, 1992: 145). Sean cuales sean las causas, lo cierto es que el personaje integrado en la masa social sobrevive al que estaba fuera de ella, por muy indigna y merecedora de reproches que sea esa sociedad.

La búsqueda del sentido más verdadero y el afán por desprenderse de los prejuicios tradicionales y, a nivel expresivo, de un lenguaje gastado, se centra en la expresión de un estado auténtico a través de voces nuevas y de una palabra poética plena. La infancia resulta muy apropiada para ello con su lenguaje puro, frente al lenguaje aprendido de la cultura que a medida que va heredándose, constriñe el campo de visión a lo acostumbrado. Cabo Aseguinolaza cita unas esclarecedoras palabras de Unamuno al respecto que dan cuenta del desgaste al que queda sometido el lenguaje en la rutina, ese desgaste del que intentaría librarse Gertrude Stein en su poema de la rosa: "Quien sabe toda una palabra, sea pan, es el niño que por primera vez lo pide, y el que menos lo sabe es el panadero" (Cabo Aseguinolaza, 2001: 76). Por otro lado, en su estudio sobre la voz narradora de Pip, el protagonista de *Grandes*

esperanzas, Mary Galbraith (Goodenough, 1994: 135) expone cómo, según Peirce, la percepción del niño y la del artista se diferencian necesariamente de la visión estereotipada del adulto, de tal manera que la descripción que puedan ofrecer será distinta en cada caso. Cito a través de la autora las palabras de Peirce:

Where the ground is covered by snow on which the sun shines brightly except where shadows fall, if you ask any ordinary man what its color appears to be, he will tell you white, pure white, whiter in the sunlight, a little grayish in the shadow. But that is not what is before his eyes that he is describing; it is his theory of what *ought* to be seen. The artist will tell him that the shadows are not grey but a dull blue and that the snow in the sunshine is of a rich yellow.

La autora señala las palabras que Dickens ha empleado desde la mirada del niño para hacer referencia a ciertos elementos del paisaje, y las enfrenta al lenguaje impersonal, propio de la convención que comparten todos los adultos. Del mismo modo que en el relato de Pip el río es una "horizontal line, not nearly so broad, not yet so black" (Dickens, 1994: 9) y el cielo "row of long angry red lines and dense black lines intermixed" (Dickens, 1994: 9), en «¡Adiós, *Cordera!*» la primera descripción del prado lo asimila a un "recorte triangular de terciopelo verde" (Clarín, 2009a: 67), siendo esta una expresión literaria atribuible al narrador, mientras que las vías del tren son "el camino de hierro de Oviedo a Gijón" (Clarín, 2009a: 67). Esta última enunciación ya no es tan fácil de adscribir únicamente al narrador, puesto que probablemente se identifica con lo que conocen y nombran Rosa y Pinín. La descripción continúa con el poste del telégrafo, termina en unas "júcaras blancas" (Clarín, 2009a: 67) y es poco después aclarada por el narrador, que repite la alusión pero esta vez tras el verbo recordar, de percepción psicológica, para vincularla indiscutiblemente con la apreciación de Pinín: "le recordaba las júcaras que había visto en la rectoral de Puao" (Clarín, 2009a: 67). Al final del cuento el narrador vuelve a emplear otro verbo de percepción para expresar el punto de vista de los niños al decir que el prado, sin la presencia de la *Cordera*, "parecía el desierto" (Clarín, 2009a: 77).

La poesía, como la primera forma de literatura, y la infancia se entrecruzan y se configuran como mitos del origen: "La poesía épica predomina lo mismo que en la infancia de los pueblos en la de los hombres" (Clarín, 2011: 252). En el pasado se busca, sobre todo en el siglo XIX, la explicación a la realidad del presente. Al inicio de «Pipá» el narrador da cuenta de esta tendencia al decir que los hombres "revelan en

sus niñerías, al decir de las crónicas, las grandezas y hazañas de que serán autores en mayor edad” (Clarín, 1992: 103). Sin embargo, la observación resulta amargamente irónica por tratarse la de Pipá una historia truncada, una infancia cuyos frutos no llegarán nunca a brotar. En «Las dos cajas» todos deducen que de adulto, Ventura será un genio, dadas las habilidades que ya manifiesta de niño, pero el relato desmiente tal interpretación y ridiculiza el determinismo científico extremo, ilustrado en el estudio de la conformación del cráneo del niño que su tío lleva a cabo, otra forma de superstición tan deplorable para Clarín como la religiosa.

Con la modernidad la infancia va ganando poder como voz autónoma y desaparece la relación lógica con el mundo adulto, para dar paso a una relación simbólica que se desprende de la infancia como componente del individuo fragmentado. Esta noción simbólica se ve favorecida por la inconsciencia asociada a los niños, que muchas veces articula una visión de la infancia como sueño más que como mero recuerdo. A los sueños se accede mediante símbolos, a los recuerdos mediante una lógica temporal que resultará insuficiente para el individuo moderno. Los sueños son un elemento esencial del ser humano, forman parte de su identidad y escapan a la temporalidad frente a los recuerdos sin más, que constituyen visiones del pasado. Por tanto, soñar se vincula con la infancia y salir de esta supone “despertar” ya desde el *Lazarillo* (Cabo Aseguinolaza, 2001: 13). La infancia se basta a sí misma. El niño no es consciente de que es niño, o lo es porque se lo repiten constantemente los adultos; es el adulto el que tiene la idea de la infancia que él ahora empieza a creer que necesita para construir su identidad.

BIBLIOGRAFÍA

Alas, L. (1895, Enero 13). Fragmentos de un incendio. *La Gran Vía*, p. 3.

Alas, L. (1973). *El gallo de Sócrates y otros cuentos*. Madrid: Espasa-Calpe.

Alas, L. (1992). *Pipá*. Ed. Antonio Ramos-Gascón. Madrid: Cátedra.

Alas, L. (2009a). *El señor y lo demás, son cuentos*. Madrid: Espasa-Calpe.

Alas, L. (2009b). *Su único hijo*. Madrid: Cátedra.

- Alas, L. (2010). *Doña Berta. Cuervo. Superchería*. Ed. Adolfo Sotelo Vázquez. Madrid: Cátedra.
- Alas, L. (2011). *La Regenta*. Madrid: Cátedra.
- Cabo Aseguinolaza, F. (2001). *Infancia y modernidad literaria*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Coletes Blanco, A. (2002). La huella inglesa en Clarín. En A. Coletes Blanco (Ed.), *Clarín, visto en su centenario (1901-2001): seis estudios críticos sobre Leopoldo Alas y su obra*, (pp. 37-54). Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos.
- Dickens, C. (1994). *Great expectations* [Grandes esperanzas]. London: Penguin.
- Fernández Flórez, I. (1875, Diciembre 24). La Nochebuena de Periquín. *El Imparcial*, pp. 1-3.
- Goodenough, E., Heberle M. A. & Solokoff, N. (Eds.). (1994). *Infant Tongues. The Voice of the Child in Literature* [Lenguas infantiles: la voz del niño en la literatura]. Detroit: Wayne State University Press.
- Grylls, D. (1978). *Guardians and angels: Parents and children in nineteenth-century literature* [Guardianes y ángeles: padres y niños en la literatura del siglo XIX]. London: Faber and Faber.
- Kincaid, J. (1992). *Child-loving: the erotic child and victorian culture* [El amor a los niños: el niño erótico y la cultura victoriana]. New York: Routledge.
- Martínez Cachero, J. M. (1991). *Hijos de la crítica: un enfrentamiento que hizo historia*. Oviedo: Grupo editorial asturiano GEA.
- Montetes-Mairal, N. (2002). El sentimiento de paternidad en Clarín. Estudio de "Aprensiones", "Un voto" y *Su único hijo*. En A. Iravedra Valea, E. de Lorenzo Álvarez & A. Ruiz de la Peña (Eds.), *Leopoldo Alas: un clásico contemporáneo (1901-2001)*. *Actas del Congreso celebrado en Oviedo (12-16 de Noviembre de 2001)*, (pp. 877-904). Oviedo: Universidad de Oviedo, 2.
- Oleza, J. (2001). "Clarín" y la tradición literaria. *Ínsula*, 659, 22-25.
- Pérez Galdós, B. (2001). *13 cuentos*. Madrid: EDAF.

Rousseau, J.-J. (1979). *Emilio o de la educación*. Barcelona [etc.]: Bruguera.

Sierra García, P. & Brioso Díez, A. (2006). *Psicología del desarrollo*. Madrid: Sanz y Torres.

Torres, D. (1986). Tres poesías desconocidas de Leopoldo Alas. *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 117, 201-206.