UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

Edición crítica de la novela *Cuesta Abajo* de Leopoldo Alas "Clarín"

TESIS

Que para obtener el título de

Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas

P R E S E N T A

Viridiana Cecilia Gálvez Mata

DIRECTOR DE TESIS

Dr. Fernando Adolfo Morales Orozco

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2020

A mi mamá, abuelita y Gota
que me guiaron e inspiraron en este largo camino.
¡Por fin lo logramos! La promesa ha sido cumplida.
Y aunque ya no estén aquí, cada momento las siento y me acompañan.

A mi hermana,
que no sólo es mi familia, sino mi equipo incondicional, mi ejemplo de tenacidad,
y mi gran soporte por el que puedo seguir andando hacia mis sueños.

A Teo,
por ser mi compañero de vida, mi roca de apoyo, mi ávido lector
y la persona que jamás me permitió tirar la toalla ni dudar de mí misma.

A mi asesor,
que creyó en este proyecto y en mí desde el primer día en la facultad,
eres un modelo de profesor, mentor, guía y persona.

A Taffy y Pulga,
gracias por siempre darme más amor del que alguien puede recibir.

A Alfonso,
por las horas de paleografía, consejos y crítica
que muestran el gran cómplice y brillante colega que tengo.

A mis amigas,
porque son inamovibles, porque he crecido y aprendido junto a ustedes
y cada experiencia, cada palabra de aliento, se ha materializado en esto.

Y claro, a Clarín,
por el legado que dejó y permitió que, desde la primera vez
que lo leí, supiera que quería dedicarme a esto toda la vida.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN I

2. LA NOVELA INCONCLUSA: ANÁLISIS E HIPÓTESIS DE UNA *CUESTA ABAJO* SIN FINAL. V

2.1 CLARÍN PROFESIONISTA: ENTRE EL ARTE Y EL SUSTENTO VII
2.2 EL CLARÍN HUMANO: LA PERSONA DETRÁS DE LAS LETRAS DE MOLDE XIII
2.3 CLARÍN ESCRITOR: EL INGENIO BRILLANTE Y CAÓTICO DE SU PLUMA XVI
2.3.1 SINFONÍA DE DOS NOVELAS: LA TITÁNICA CONCEPCIÓN DE *SU ÚNICO HIJO* XVII
2.3.2 OTROS PROYECTOS: MULTIPLICIDAD DE VOCES CLAMANDO XIX
2.4 NOTAS FINALES XXIII

3. *CUESTA ABAJO* COMO CONDICIÓN DEL HOMBRE MODERNO XXVIII

3.1 LA NOVELA XXXIV
3.2 *CUESTA ABAJO* COMO LA GENEALOGÍA DEL HOMBRE MODERNO XXXVII
3.3 LA INFANCIA ÉPICA XLIV
3.4 EL LIRISMO BARROCO L
3.5 EL LIRISMO CLASICISTA LII
3.6 EL LIRISMO ROMÁNTICO LV
3.7 EL ADULTO SATÍRICO: LA CUMBRE DE LA MODERNIDAD LXI
3.8 LA MADUREZ NOVELESCA: *CAMINO AL HOYO* LXIX

4 CRITERIOS DE EDICIÓN LXXXII

5. ¿POR QUÉ ES RELEVANTE ESTA EDICIÓN CRÍTICA DE *CUESTA ABAJO?* LXXXIX

CUESTA ABAJO 1

I 3

II 10

III 33

IV 39

V 45

VI 56

VII 62

VIII 68

IX 74

ANEXO 1: TESTIMONIO AUTÓGRAFO MA.....79

ADVERTENCIA AL LECTOR 80

A 86

B 90

BIBLIOGRAFÍA.....92

1. Introducción

En la prolífera producción literaria del escritor asturiano[1] Leopoldo Alas, Clarín, algunas obras han brillado en la crítica, como *La Regenta,* y su fama aún trasciende hasta nuestros días; otras han marcado gran expectativa, con un mínimo fragmento se alentó a todas las figuras relevantes de la época, y a los que aspiraban a serlo, a dar preámbulos, críticas o alabanzas sobre la potencial *prima donna* hispánica, tal es el caso de *Su único hijo*; sin embargo, la gran mayoría han quedado sepultadas entre los números fríos y empolvados de la prensa moderna, acallada por el periodismo contemporáneo y el transcurrir del tiempo.

Afortunadamente, a partir de mediados del siglo XX, se ha incrementado el número de filólogos y editores enfocados en recuperar y divulgar obras perdidas en la tradición periodística decimonónica, labor de la que no ha quedado exento Leopoldo Alas, en numerosas ediciones ha sido compilada gran parte de su obra: cuentos, artículos periodísticos, crónicas, *Paliques* y *Lecturas*, con lo cual se le ha abierto la posibilidad a investigadores actuales de reinterpretar sus textos literarios que, en muchos casos, pareciera que eran más anacrónicos para su tiempo y espacio que para los nuestros, ya que nuevas lecturas y resignificaciones hacen que Clarín continúe vigente, aunque haya pasado poco más de un centenario de su muerte.

[1] Sí, asturiano, porque, aunque nació en Zamora, Clarín se apropia de dicho gentilicio por herencia familiar y por convicción, elección que se refleja tanto en su vida personal como en la artística.

Sin embargo, Leopoldo Alas, acuñador e integrante de la generación del 75, de la Restauración, *fiel creyente* del determinismo del que fue actor y reactor, ha sido encasillado y reducido a partir de críticas literarias y criterios editoriales como el hombre férreo de la tradición, el exponente naturalista hispánico, el crítico mordaz que hacía de la moral arte y de la ironía métrica. La duda que surge es, ¿cómo él, naciendo y creciendo en uno de los momentos históricos de mayores cambios en todas las esferas humanas dentro de España, podría tener durante toda su vida una visión unilateral y conservadora del mundo?

Las obras literarias de Clarín son parte del legado con el que contamos para comprender la visión, el entendimiento y el proceso histórico, filosófico y cultural de la época en España. La complejidad y multiplicidad de voces no sólo narrativas, sino ideológicas dentro de su acervo es una muestra del sincretismo a partir de la aceptación, el rechazo y la lucha entre éstas al repeler, atraer y mezclar los ecos tradicionales y novedosos de los que se conforma la modernidad.

No obstante, el sesgo académico en la clasificación de obras *principales* y *menores* de un autor, sobre todo cuando esta separación se hace a partir de la cercanía y apego a la normativa estilística de cierta tendencia literaria, hace que la ruta de aprendizaje, cambios y sincretismos ideológicos que se ven reflejados en su obra literaria se pierdan o diluyan, simplificando maniqueamente el conjunto de obras escritas por Clarín, uno de los grandes exponentes del hombre moderno de la época.

Nada tiene un inicio y fin perfectamente contorneado, no se pueden meter en una caja y etiquetar las obras ni, por ende, a los escritores de éstas. Hay que abrir los parámetros y ésa es mi misión con Leopoldo Alas, continuar la expansión de las

fronteras que le impusieron los críticos pasados, pero jamás él mismo; alejarlo del prototipo para regresarle la riqueza y multiplicidad que como literato y crítico construyó.

Grandes estudiosos de Clarín comenzaron esta afrenta a los cánones tradicionales literarios, como Yvan Lissourges, Carolina Richmond y Sergio Beser, por mencionar a algunos, y mi objetivo es continuar en esa causa, pero por un flanco distinto, rescatando una obra poco difundida y escasamente estudiada para postularla como una de las cumbres experimentales de Alas: *Cuesta abajo.* En esta novela se busca mostrar otra expresión literaria del asturiano, con estrategias narrativas que rompen con la prototípica voz omnisciente y que se centra en el estudio del *sujeto* a partir de un exhaustivo escrutinio mental, moral y ético como ejercicio de enajenación activa.

De esta forma, Clarín podrá verse como el sujeto moderno que fue, también preocupado por la conformación, duda y aniquilación del ser como individuo, que tiene un todo dentro de sí, llevándolo más allá de su tendencia materialista, en donde su objeto de estudio principal es el entorno social, el cual conforma y delimita a todos los que toca.

Por tanto, el rescate de *Cuesta abajo* en esta nueva edición crítica tiene el objetivo de abrir el diálogo y guiar de forma inicial a los lectores hacia una nueva interpretación de la literatura española del siglo XIX y, en específico, de Leopoldo Alas, dejándole ver el complejo entramado de signos, referencias e ideologías que vienen disfrazados en una anécdota común y expresada en una prosa usualmente considerada como simple y franca.

Cuesta abajo es el resultado del choque entre los sueños rotos en *La gloriosa* y la inminente Crisis del 98; es la articulación entre el idealismo y materialismo como los elementos constitutivos de la modernidad; es el puente entre la coherencia y contradicción del sujeto moderno; es el punto medio entre la disección y el esbozo del espíritu y es la puerta que abre un escritor realista consolidado hacia una nueva expresión artística que pudiera responder mejor las dudas del creciente existencialismo. El desafío y la apuesta de escribir *Cuesta abajo* para Alas era obvia, tenía claro la ruptura que representaba y, aunque queda para responder más adelante si la razón para que esta novela quedara inconclusa fue la responsabilidad que ésta conllevaba o si fue que la terminó considerando como un irrelevante o equivocado resultado de sus cavilaciones, la inflexión que creó, el precedente que dejó, fueron definitivos para que la genuina expresión española en torno al fin de siglo pudiera existir.

Matizar, borrar fronteras y plantear transición, evolución de las épocas, los lugares, los hombres y sus obras (no necesariamente en ese orden) es lo que se pretende al colocar a *Cuesta abajo* como uno de los eslabones tanto en el círculo de Leopoldo Alas como en el de la literatura española.

2. La novela inconclusa: análisis e hipótesis de una *Cuesta abajo* sin final.

Cuando Narciso Arroyo enuncia que su propósito es “escribir las memorias de mi vida en variedad de metros como quien dice y sin respetar gran cosa las tres unidades”[2], el lector queda prevenido de que la narración de vida de aquel catedrático de 36 años no correspondería al canon realista que en esa época se seguía. Este hecho se confirma al llegar al punto final del capítulo fechado el 16 de enero, que también funge como punto final de lo que hoy en día conocemos como *Cuesta abajo.* La manera en que súbitamente el narrador termina su autobiografía después de la reminiscencia de una noche de la luna roja del Pombal hace que el lector traslade la melancolía del recuerdo lejano a la acción subsecuente de cerrar el libro terminado.

La avidez y expectativa de seguir recorriendo la vida de Narciso Arroyo por más páginas es latente; la sorpresa del inesperado fin se acrecienta y las preguntas sobre hechos y personajes enunciados que pensábamos conocer posteriormente, surgen.

¿Cuál es la razón de tan repentino final a las memorias de un hombre que quería volver a vivir los momentos significativos de sus 36 años de existencia? La respuesta a esa pregunta no está en Narciso Arroyo, sino en *Clarín*. La última entrega publicada no fue pensada como final para la historia del catedrático de Filosofía y Letras, sino que esta obra quedó inconclusa.

[2] Todas las citas que a lo largo de la presente edición sean de *Cuesta abajo* son tomadas de la edición crítica presentada para esta tesis. Leopoldo Alas, “Cuesta abajo” en *Edición crítica de Cuesta abajo de Leopoldo Alas, Clarín,* ed. V. Cecilia Gálvez Mata, (Tesis) Ciudad de México, UNAM, 2019, p. 3.

Después de la última entrega conocida de la obra, fechada el 25 de julio de 1891, Alas escribe dentro de dos colaboraciones posteriores en *La Ilustración Ibérica* que la novela continuará próximamente.

El primer aviso lo realiza el 2 de enero del 92, en nota al pie[3]:

> Sé que debo a los lectores de LA ILUSTRACIÓN IBÉRICA la continuación de Cuesta Abajo, y ofrezco cumplir mi compromiso, alternando con Lecturas, Paliques y otros artículos en colaboración asidua la publicación de las Memorias de Narciso Soldevilla[4], escritas por él misma[5] para él mismo.

La segunda mención data del 30 de abril del mismo año[6]:

> Sé, y no pienso olvidarlo, que tengo comenzada una serie de artículos con el título de *Un libro inglés* en esta revista ilustrada, y sé también que hace mucho tiempo interrumpí la publicación, aquí también, de las memorias de Narciso Arroyo, mi amigo. Pues descuiden Vds., que todo se andará, como dijo el otro, y terminaré la novela psicológica (como espero que me la han de llamar) que *se rotula* (estilo P. Blanco) *Cuesta abajo*, y terminaré, antes esto, el estudio del libro de Lubbock, cuya segunda parte, por cierto, acaba de ser traducida al francés. (…) Quedamos en que cumpliré mis promesas, sin perjuicio de alternar mis *Lecturas* y *Cuesta Abajo* con paliques y otros excesos de *vaga y amena* literatura.

Aunque se emitieron promesas, éstas no fueron cumplidas porque ningún otro fragmento fue publicado y se desconocía si al menos la producción habría continuado. Sin embargo, con el hallazgo de los 5 folios de manuscrito inédito[7] se confirma que siguió prosificando la vida del menor de los Arroyo, por lo tanto, la pregunta que surge es: ¿qué sucedió? ¿Por qué no se continuó publicando?

---

[3] Leopoldo Alas, "Un libro inglés (I)", *La Ilustración Ibérica,* Barcelona, 2 de enero 1892, p. 4.

[4] La errata en el apellido del protagonista podría ser del cajista o del mismo autor. Los errores de cajista son frecuentes en la época, sobre todo en las obras de Clarín por su difícil y desprolija letra y al ser una revista, no existían pruebas que el autor pudiera revisar antes de publicarse. Sin embargo, es más alta la probabilidad de que la errata sea del autor, porque hay demasiada variante entre Soldevilla y Arroyo, el nombre de familia del narrador de *Cuesta Abajo,* para generar esta confusión. El error de Alas podría explicarse por el medio año de inactividad de esta novela y las distracciones de otras índoles. Las prisas y las múltiples ocupaciones le llegan a ocasionar sobresaltos a *Clarín,* como pone en evidencia al confesarle a Lasanta sobre *La Regenta* que "fue escrita como artículos sueltos, sin quedarme yo con borrador (como ahora) y olvidándome a veces hasta de los nombres de algunos personajes". (Josette Blanquat y Jean Francois Botrel, *Clarín y sus editores. 65 cartas inéditas de Leopoldo Alas a Fernando Fe y Manuel Fernández Lasanta,* Université de Haute-Bretagne, Rennes, 1981, p. 43) Por lo tanto, cabe la posibilidad de que esto mismo le haya sucedido. Aun así, este error es rectificado en la siguiente mención sobre *Cuesta Abajo,* restableciendo el apellido a ser Arroyo.

[5] Posible errata de cajista, porque no hay correspondencia de género gramatical.

[6] L. Alas, "Palique", *La Ilustración Ibérica,* Barcelona, 30 de abril 1892, p. 279.

[7] Este tema se retoma de forma más puntual en el capítulo 4 de este estudio, titulado "Criterios de edición".

Una de las finalidades de esta investigación era conseguir una respuesta a las interrogantes previamente expuestas, empero, no se encontró ninguna mención clara al respecto. Se buscaron referencias en epistolarios y archivo, pero no se conservan cartas con ninguno de los dos personajes con los que probablemente se resolvería la incógnita: Ramón Molinas y Alfredo Opisso, editor y director, respectivamente, de *La Ilustración Ibérica.*

Por lo tanto, se ha tenido que indagar en el contexto de Leopoldo Alas entre 1890 y 1893 para poder aventurar alguna razón sobre el carácter inconcluso de la obra, y por ser ésta un cúmulo de diversas índoles, es que a continuación se divide cada contexto según las facetas de *Clarín*: el profesionista, la persona y el escritor.

2.1 Clarín profesionista: entre el arte y el sustento

El método de publicación de *Cuesta abajo* fue la novela por entregas en *La Ilustración Ibérica* de Barcelona, iniciando el 15 de marzo de 1890 y finalizando el 25 de julio de 1891. Las 12 entregas realizadas no tenían consistencia periódica: en algunos casos había dos entregas en el mismo mes —abril, agosto y octubre— para después tener largos periodos vacíos, como el que ocurre entre la octava entrega, fechada 11 de octubre del 90, y la novena publicada cuatro meses después, el 7 de febrero del 91.

Estos largos lapsos no correspondían al estándar editorial de las novelas por entregas, las cuales se solían publicar de forma recurrente y en fechas especificadas con rigor para que el público no perdiera ni olvidara el hilo narrativo

del texto y, aquellos asiduos a la novela, supieran claramente cuándo comprar el siguiente número o alentarlos a adquirir la suscripción, todo esto como táctica de mercado que aseguraba rentabilidad con un riesgo menor para la revista o el periódico.

Sin embargo, el caso de Clarín es peculiar. Para el inicio de la década de los noventa, Alas ya era referente como crítico literario en España; su fama y renombre como escritor se había consolidado a partir de *La Regenta* (1884-1885) y su producción cuentística*;* era uno de los más prolíficos periodistas, además de ser un afamado catedrático que tenía a su cargo la clase de Derecho Natural en la Universidad de Oviedo.

Una figura con tanto renombre tenía flexibilidad en sus entregas y cierta libertad en las temáticas de éstas. De dicha manera, podemos comprender la alternancia de sus colaboraciones entre lo que llama *literatura de garbanceo*, artículos apresurados para la prensa que "son los que me dan más renta"[8], y la literatura de creación, en donde engloba novelas, ensayos y cuentos. El garbanceo lo solía escribir en un día, antes de dar cátedra, apresurado por su persistente mal de no madrugar, o bien entrada la noche cuando volvía del casino y todos dormían. El desafío para escribir esos artículos no estaba en su hechura, sino en la cantidad que tenía que realizar y las pocas temáticas de interés que encontraba.

Sin embargo, el verdadero reto para Alas era escribir literatura de creación. Su idealismo conceptualizaba esta labor como una expresión del espíritu, el cual tenía que estar predispuesto para ello. Así se entiende que, aunque su producción

[8] J. Blanquat, *op. cit.,* p. 43.

literaria fue abundante, la periodística quintuplique su número, ya que como él mismo le cuenta a su editor Lasanta: *"*no quiero, ni puedo, escribir cosas de imaginación y algún cuidado cuando me siento malucho y tristón. Los artículos que envío a *Madrid Cómico, La Justicia, La Publicidad* y *La Ilustración Ibérica* me cuestan mucho menos trabajo que los *Folletos* y las novelas*"*[9]*.*

De esta forma es comprensible que previamente, durante y posterior a las 12 entregas de *Cuesta abajo,* Clarín siguiera colaborando en *La Ilustración Ibérica* de forma asidua hasta 1896, pero sin producir para esa redacción tantas piezas literarias.

Dentro de la división de lo que *Clarín* quería hacer y lo que podía, según las limitantes a las que estaba sujeto, probablemente la más problemática para el asturiano fue la monetaria. Gran parte de sus decisiones iban ligadas a la manutención de él y su familia, por lo cual dividía su tiempo y energía en múltiples ocupaciones que generaran ingresos.

El *vivir de la pluma* es un tema muy complejo en esa época, que se conserva aún en nuestros días. La profesionalización del escritor y la configuración del nuevo estatus del autor, que deja atrás la cultura oficial del Estado que le ofrecía mecenazgo por censura y fines propagandísticos[10], son parte primordial de los elementos que llevaron a Leopoldo Alas a convertirse en *Clarín.* La libertad de expresión era un valor que estimaba esencial y su sinceridad burlesca y sin eufemismos lo llevó a tener altercados con múltiples editores, políticos y escritores

[9] *Ibid.,* p. 39.
[10] Jesús Martínez Martín, *Vivir de la pluma. La profesionalización del escritor, 1836-1936,* Marcial Pons, Edición Kindle, Madrid, 2013, pp. 235-384.

de la época. Pero la libertad de expresión no correspondía con la libertad de creación, de ahí que el asturiano produjera artículos que, según sus propias palabras, *en ocasiones no reconocía suyos* para asegurar un sustento, que sólo con literatura no hubiera conseguido, privilegio del que únicamente Pérez Galdós gozaba en esa época.

Por necesidades económicas, en 1890 *Clarín* incrementa sus colaboraciones en el *Madrid Cómico,* pasando de dos a cuatro artículos mensuales, además de escribir *Paliques* y artículos para *La Justicia*, *La Ilustración Ibérica, La Ilustración Española y Americana*, *La Publicidad* y algunos otros, pero, en realidad "la vocación literaria de Clarín se acomodaba más a la creación de novelas y ésa era su gran aspiración de escritor, lo que más le entusiasmaba, pero tenía que decantarse por la rentabilidad mayor e inmediata de los paliques o cuentos largos para la prensa, y eso hurtó una mayor producción de libros en forma de novelas: algunas no las llegó a culminar"[11].

En medio de esta presión e insatisfacción, *Clarín* luchaba para conciliar los tiempos de la producción creativa ante la voraz y dinámica demanda del mercado editorial moderno, pero su derrota desencadenaba la frustración y el desánimo, de los cuales se tiene testimonio a partir de cartas para sus amigos íntimos: "estoy en una época de no creer en mis novelas pretéritas ni futuras; sé que esto no sirve ni siquiera para matar la pícara vanidad, sólo sirve para quitarle a uno las ganas de escribir y ganar los cuatro cuartos que me dan por estas quisicosas. Me haría de buen grado lector de un príncipe imperial. Yo cobraría por leer y él me pagaría por

[11] J. Martínez, *op. cit.,* p. 1340.

dormirse”[12]; “quisiera yo ver a Goethe necesitando escribir a diario para el garbanzo, y queriendo llevar adelante la autoeducación”[13] o “todo esto lo hago por el dinero. Si fuera rico publicaría mucho menos y de otra manera”[14].

De todos modos, Leopoldo Alas comprendía la necesidad intrínseca e irremediable que tenía sobre el sustento, por lo que buscaba, negociaba y experimentaba maneras de tener un ámbito financiero más estable, que le diera la seguridad que requería para dedicarse a los proyectos literarios que quería y para ello se respaldaba de la figura del editor, que era el intermediario entre el público y la obra, el financiador y vocero. Sin embargo, *Clarín* nunca se vio inferior a éste ni solía ceder a las peticiones o plazos que estos buscaban imponerle. Siempre defendió la complejidad y el mérito de la creación, luchó por su emancipación como literato, el cual creaba sus obras literarias en un entorno aislado del vulgar mercado, pero hacía periodismo centrado en aquel mundo y valiéndose de sus estrategias para conseguir retribuciones mayores. De esta forma, es evidente cómo “Clarín se movió en una constante contradicción entre su estatuto de autor, consciente de una libertad de creación e independencia a la que aspiraba, y las necesidades económicas, que le llevaban en la práctica a considerar la actividad literaria como un medio y no como un fin, invirtiendo los términos.”[15]

En este contexto se desarrolla *Cuesta abajo,* colaboración que *La Ilustración Ibérica* pagaba igual que un Palique o *articulillo,* pero de todos modos le servía, ya

[12] Sergio Beser, “Doce cartas de Leopoldo Alas a José Yxart*”, Archivum*, *Revista de la Facultad de Filología,* Oviedo, 1960, p. 393.
[13] Andrés Amorós, “Doce cartas inéditas de Clarín a Jacinto Octavio Picón”, *Los cuadernos de norte*, Oviedo, 1981, p. 17.
[14] José María Martínez Cachero, “13 cartas inéditas de Leopoldo Alas a Rafael Altamira, y otros papeles”*, Archivum*, Revista de la Facultad de Filología, Oviedo, 1968, p. 14.
[15] J. Martínez Martín, *op. cit.,* p. 1349.

que publicar una novela por entregas lo hacía avanzar en su creación literaria y al mismo tiempo le permitía cumplír con sus compromisos periodísticos fijos que le daban su renta fija, pero después de terminar sus textos literarios él iba con el librero y lo publicaba en un tomo completo, por el cual volvían a pagarle. De esta forma cumplía con sus necesidades financieras, proyectaba ingresos para el futuro y se seguía realizando como literato.

Para facilitar esa labor, el plan que ejecuta y traza, como vemos en sus avisos sobre *Cuesta abajo,* es "[ir] alternando con *Lecturas*, *Paliques* y otros artículos en colaboración asidua"[16]*.* De esta forma, cuando avanzaba en la obra era "con miedo y sólo cuando estoy para ello"[17], pero como ese estado del espíritu era menos usual de lo que hubiera querido, se inclinaba por realizar sus artículos comprometidos y ahí se consumía gran parte de su tiempo asignado para la profesión.

Es importante recordar que el periodismo y la literatura no eran las únicas profesiones de *Clarín*. La cátedra en la Universidad de Oviedo le brindaba su mayor fuente de ingreso; a estas actividades se le agrega su incursión política, por presión de Emilio Castelar, como concejal del ayuntamiento ovetense representando al Partido Republicano Histórico Posibilista de 1887 a 1891.

De esta forma, podemos ver que hay cuatro actividades profesionales que *Clarín* desempeña en el periodo de creación de *Cuesta abajo,* a las cuales les invertía todo su tiempo y energía para mantener a su familia. Es por lo que, la atención y el foco que Alas necesitaba para continuar *Cuesta abajo,* nunca llegó.

[16] L. Alas, Leopoldo. "Palique", *op. cit*., p. 279.
[17] J. Blanquat, *op. cit.,* p. 39.

2.2 El Clarín humano: la persona detrás de las letras de molde

La figura del escritor *Clarín* es la que ha grabado el nombre de Leopoldo Alas en la historia de las letras, llevándolo a la trascendencia tras más de un centenario de su fallecimiento. Sin embargo, toda la producción literaria de Alas que en su época y en la nuestra se consumió no se materializó de forma espontánea, sino que pasó por la mente y pluma de un hombre asturiano del cual, en el apartado previo, pudimos conocer su contexto material y de producción.

Guiándonos con una postura materialista en auge desde la Revolución Industrial, el hombre es resultado de los estímulos exteriores, los cuales influyen en el desarrollo interior del mismo y son los que van a marcar la pauta de su presente, pasado y futuro[18]. Esta misma premisa puede traspasarse a la obra, la cual es un texto dentro de un contexto marcado por su tiempo, lugar, medios de producción y autor.

Por dicha razón, en este apartado se busca dilucidar las circunstancias personales que le habrían impedido a *Clarín* continuar con *Cuesta abajo.*

Retomando el subcapítulo anterior, se evidencia la poca solvencia económica de *Clarín*, pero falta explicar de dónde provenían estas necesidades. Para 1890, primer año de publicación de *Cuesta abajo,* Leopoldo vivía en Oviedo, tenía 38 años, estaba casado con Onofre García Argüelles, tenía dos hijos, Leopoldo y Adolfo, y venía en camino una tercera. Elisa García-Alas García-Argüelles nació el 23 de septiembre de dicho año, lo cual le generaba más presión a *Clarín* para poder

[18] Ludwig Feuerbach, “Contraposición entre la concepción materialista y la concepción idealista”, *Concepción materialista y concepción idealista,* Roca, México, 1974, p. 11-13.

satisfacer las crecientes necesidades de su recién expandida familia, tal como lo expresa en una carta a su editor: “La necesidad de ganar algún dinero, pues la familia crece y crea nuevos gastos, me obligará, si tengo salud, a ser en adelante más trabajador”[19].

Además del rubro familiar, *Clarín* tenía un gasto personal *no oficial* originado de la única mácula moral que el asturiano consideraba tener: el juego. Las noches en el casino que fungió como inspiración para escenificar el estrado vetustense de Álvaro Mesía, se veía engalanado frecuentemente por el ilustre escritor que gozaba de la lectura de periódicos y de jugar unas partidas de billar, nueva afición en la que era muy poco docto y que impactaba directamente en las cuentas mensuales, por lo cual tuvo que recurrir a métodos poco ortodoxos, como pedir adelantos o préstamos a editores para solventar las deudas de juego sin que su esposa se enterara.

Estos dos aspectos justificaron la toma de decisiones profesionales de Alas, que de forma rápida e imprevista requiere de mayores ingresos y que para conseguirlo sacrifica tiempo literario y proyectos novelísticos para ejercer el resto de las profesiones que le dan mayor retribución económica.

Pero no todas las motivaciones de *Clarín* estuvieron cimbradas en el factor financiero. La integridad del ser físico y mental jugó un papel primordial en la producción de *Cuesta abajo.*

Alas era un hombre menudo y pequeño, en el que se percibía fragilidad desde su adolescencia. En este caso, la percepción común tuvo razón en torno a las

[19] J. Blanquat, *op. cit.,* p. 43.

dificultades fisiológicas que experimentaría Alas desde joven, padecimientos sobre todo digestivos que se tornan crónicos en 1888 hasta desembocar en la causa de su prematura muerte en 1901. Desde los 36 años lidió continuamente con los síntomas de la tuberculosis intestinal por la que fallecería. Dichos deterioros de su salud se agudizaban cuando se encontraba bajo gran presión, estado recurrente en el autor.

Por eso, se pueden encontrar en prácticamente toda su correspondencia referencias a su precaria salud como una de las razones principales para no poder cumplir con sus compromisos editoriales ni literarios, como se puede ver en una carta que le envía a Lasanta:

> Mi estimado amigo: si no le he escrito en tanto tiempo no crea que ha sido pereza ni falta de voluntad, sino que esa salud que Vd. me supone no es tan perfecta como yo necesito para poder cumplir con los amigos y trabajar de veras. En efecto, el verano es estación poco a propósito en España para publicar libros, pero de todas maneras yo no hubiera podido mandarle a Vd. nada nuevo, pues los médicos me tienen prohibido, por ahora, trabajar mucho. (…) A Dios gracias no me falta *parroquia,* pero me falta salud para cumplir con ella; soy como un peluquero que tuviera en la tienda esperando a varios parroquianos… pero que tuviera parálisis en las manos la mayor parte del día.[20]

Cuando llegaban las vacaciones de verano o de inverno en la universidad, por tradición familiar, buscando inspiración y alejándose de la ciudad para encontrar tranquilidad que restableciera su salud, toda la familia Alas se iba a la casa veraniega de Guimarán o a la estancia de Genaro, el hermano de *Clarín,* en la playa de Salinas.

El padecimiento largo y doloroso que pasó Clarín ya tenía una fase más avanzada entre 1890 y 1892. Eso influía directamente para *no estar como para escribir novela,* ya que la enfermedad mermaba su capacidad y ánimo.

[20] *Ibid*., p. 39.

Por otro lado, los trastornos internos de Alas también lo deterioraban gravemente. Su humor y temperamento natural, aunado a la presión y los nervios por los que constantemente era acechado, le causaban poca estabilidad y una gran ansiedad cuando se enfrentaba a un texto literario, como deja constancia su carta en relación con la entrega de *Su único hijo:* "Tener entregado todo el original… a costa de ponerme los nervios hechos una lástima. (…) Dios me dé salud".[21]

2.3 Clarín escritor: el ingenio brillante y caótico de su pluma

Si se contabilizara el tiempo que Alas disponía a la creación, como los previos subcapítulos evidencian, se vería que es la actividad que cuenta con menor espacio dentro de sus días, aunque fuera la que tenía en mayor estima. Sin embargo, esta aseveración podría generar un malentendido que haga creer al presente lector que la producción literaria de *Clarín* fue escasa, pero no es así, es de los escritores de más prolíficos la época y el inicio de la década de los noventa fue uno de sus grandes picos productivos.

Por lo tanto, el problema para que *Cuesta abajo* quedara inconclusa no radica en una indisposición literaria, sino todo lo contrario, ya que *Clarín* contaba con muchos proyectos en plena realización y en proyección, los cuales terminaron consumiendo el poco tiempo que tenía dispuesto para la creación. El más importante de ellos fue la publicación de su segunda novela: *Su único hijo.*

[21] *Ibid*., p. 49.

2.3.1 Sinfonía de dos novelas: La titánica concepción de *Su único hijo*

Como queda evidenciado en cartas a la Editorial de Manuel Fe, la *Sinfonía de dos novelas,* compuesta por *Una medianía* y *Su único hijo* se venía proyectando desde 1886 y después de muchas pláticas y negociaciones se acordó su publicación a finales del 1889. Sin embargo, el proyecto sufrió muchas demoras y cambios en el transcurso, posponiendo *Una medianía* y enfocándose en la realización de *Su único hijo,* que para el momento en que se tendría que haber publicado, Leopoldo sólo había entregado 40 cuartillas, alegando "estas vacaciones que empiezan ya pronto, pienso dedicarlas exclusivamente a *Su único hijo* y para Reyes espero tener entregado todo el original"[22]. Sin embargo, en enero del 90, a dos meses de la publicación de la primera entrega de *Cuesta abajo,* le escribe a Lasanta: "durante estas vacaciones no pude trabajar apenas en la novela, por sentirme malucho, por tener los niños enfermos y otras preocupaciones. Ahora trabajo firme y mi plan es ir a Madrid por Semana Santa después de puesto a la venta *Su único hijo.*[23]

Para junio del 90, *Clarín* ya ha enviado 235 páginas de la novela y corregido dos pruebas y proyectaba acabarla para septiembre de ese año. Empero, la entrega se sigue retrasando, aun cuando Lasanta ya le ha dado un adelanto de las 9,000 pesetas en las que se fijó el precio de la novela. La presión del editor es constante por la prolongada demora y por tener una parte de la obra impresa, la cual sólo espera el final, aunque el apremio del editor no parece ser relevante para el escritor, el cual alega que el tiempo de creación no puede acelerarse y que todo su tiempo

[22] *loc. cit.*
[23] *loc. cit.*

creativo se lo dedica a esa obra, mas sabemos que eso no es verdad porque en el momento en que se tienen 265 cuartillas de *Su único hijo,* se llevan publicadas ocho entregas de *Cuesta abajo.*

Aun así, se puede explicar que la primera gran pausa de la novela de Narciso Arroyo, entre octubre del 90 y febrero del 91, sea para concluir con el compromiso de la primera parte de la *Sinfonía:* "ahora ya verás el terminarle, pues yo no levantaré mano hasta acabar este libro, a ver si lo podemos publicar en diciembre"[24]*.* De todos modos, el foco único de *Clarín* dura poco y es hasta inicios de junio del 91 que notifica que ya manda completo el original de la novela, el cual salió a la venta a finales de junio o inicios de julio de ese año, aunque en su cubierta diga 1890, porque fue la fecha en la cual empezó su impresión.

La génesis de *Su único hijo* fue realmente compleja y tardada para Alas. El resto de las obras que conformarían la *Sinfonía de dos novelas* son: un preludio del mismo nombre, *Una medianía* y *Juanito Reseco.* El preludio *Sinfonía de dos novelas* fue publicado en *La España Moderna* en 1890. *Una medianía* queda como promesa para la casa editorial de Fe después de entregar *Su único hijo* y aunque póstumamente se encuentra un fragmento sin fecha, nunca le entrega nada a Fe. Respecto a *Juanito Reseco,* se anuncia como la tercera parte de la *Sinfonía* e iba a ser publicada por los editores de Barcelona Henrich y Cía. Sobre esta novela *Clarín* dice tener tres capítulos, pero suspende su creación "seguro de no poder continuar en los meses de agosto y septiembre, por causa de salud y después por un dichoso

[24] *Ibid*., p. 53.

discurso de apertura de la Universidad"[25], aunque posteriormente a dichos acontecimientos, tampoco reanuda su redacción.

La ambición de *Clarín* de generar una novela global, panorámica y a la vez escudriñadora mediante tres obras conectadas, no se realizó; sólo nos queda la historia del origen del hijo de Bonifacio y Emma. Mas el tiempo y esfuerzo creativo invertido, contrapuesto con sus múltiples preocupaciones y profesiones, marcaron un hito en la producción clariniana de esa época, la cual estaba preocupada en enmarcar la obra que con un titánico empeño logró publicar y prepararle el terreno a sus subsecuentes que al final quedaron *non natas.*

Posponer *Cuesta abajo* para darle prioridad a *Sinfonía* era una cuestión de integridad y responsabilidad ante un editor que le había tenido gran paciencia; una cuestión financiera por ser un buen ingreso y una cuestión sentimental, como la que muestra cuando escribe: "*Su único hijo* está ahora en buen camino, le quiero y eso es lo importante para crearla"[26]. El deber interno y externo que tenía con la historia de los Reyes hizo que los Arroyo y Pombal fueran relegados, con muchos otros más proyectos de los cuales algunos nunca quedaron concluidos.

2.3.2 Otros proyectos: multiplicidad de voces clamando

Las diversas necesidades de *Clarín,* las peticiones de sus múltiples editores y su volátil y ambicioso poder creativo hacía que sus proyectos literarios fueran muchos y diversos. Tenía en alta estima la novela, cultivaba con pasión el cuento y cumplía

[25] S. Beser, *Doce cartas…, op. cit.,* p. 397.
[26] J. Blanquat, *op. cit.,* p. 39.

con su responsabilidad social al hacer crítica y difusión de literatura local e internacional, buscando llevar a España lo mejor de Francia, Inglaterra, Alemania y Portugal.

De ahí que, para los primeros años de la década de los noventa, no sólo era apremiantemente gestada *Su único hijo.* Al mismo tiempo en el que compone y corrige pruebas de su novela, con el editor Manuel Fe proyecta la publicación de *Los solos de Clarín*, a partir de la recopilación de algunos paliques previos. Posteriormente, inicia la corrección de pruebas y la obra sale publicada en 1891.

El público tenía, a mediados del 91, dos obras nuevas de *Clarín*: *Su único hijo* y *Los solos.* Pero el ánimo febril de seguir editando tomos por cuestiones económicas y literarias no estaba satisfecho, ya que el hecho de que una obra llegara a ser publicada en libro, y no sólo en prensa, subía el estatus e importancia de un autor, es por ello que a finales de 1890 propone un nuevo proyecto: "un tomito de tres cuentos (o cuatro) *Doña Berta* (que va a publicar la *Ilustración Española y Americana*, y que me salió menos malo) *Cuervo* y *Superchería*, los cuales se prestan a llevar grabados y hacer un volumen pequeño elegante."[27] Este tomo con las tres obras sale publicado en 1892[28].

Cuervo se había publicado en tres números de *La Justicia* en 1888; *Superchería* es creado posteriormente y, por último, *Doña Berta* ve la luz en mayo y junio de 1891, el final de este relato breve queda publicado en fechas muy cercanas a última entrega de *Cuesta abajo.*

[27] *Ibid.,* p. 56.
[28] Alas, Leopoldo. *Doña Berta, Cuervo, Superchería,* Librería de Fernando Fe, Barcelona, 1892.

Una pregunta que abren Blanquat y Brotel es si *Cuesta abajo* podría haber sido la opción del cuarto cuento para completar dicha edición. Esta relación podría hacerse por la coincidencia en fechas creativas, ya que *Superchería,* publicado en *La Ilustración Ibérica* desde mediados de 1889, se concluye en febrero de 1890 y *Cuesta abajo* comienza en el inmediato número subsecuente; otro argumento es que las obras literarias cortas de este tomo son las más representativas del autor en este periodo y sólo queda queda sin rumbo ni planes de publicación *Cuesta abajo.*

En una carta posterior a Lasanta, *Clarín* conserva la posibilidad de cuatro obras: "le enviaré el original de *Doña Berta* que contiene esta y otras tres cosas"[29], pero después de ello siempre se habla de un terceto de obras, no cuarteto. Dentro de esta incógnita sobre la composición del tomo encabezado por *Doña Berta* no se tienen más referencias, sin embargo, las temáticas y estructura narrativa de estas obras mantienen una constante, que Alas sabía que titubeaban entre cuento y novela: "nada de decir allí que son novelas cortas; el público dirá lo que son"[30]. Esto no sucede con *Cuesta abajo,* donde existe una estructura narrativa distinta y el autor afirma la intención de crear una novela psicológica, así como *Sinfonía* y para las cuales siempre pensó un tomo aparte. Por lo tanto, considero que ese otro espacio no se habría pensado para *Cuesta abajo.*

Por otro lado, continuando con los otros proyectos de Alas en la época, es importante aclarar que no todo es literatura. El ensayo también ocupó parte primordial dentro de las preferencias del asturiano. Después de la fractura con

[29] *Ibid.,* p. 61.
[30] *Ibid.,* p. 66.

Lázaro de *La España Moderna*[31], Alas comenzó de forma independiente su proyecto de *Folletos literarios.* Estos eran estudios críticos de alta profundidad sobre temas literarios y nacionales. Para 1890, Clarín publica el sexto folleto, *Rafael Calvo y el Teatro Español* y el séptimo, titulado *Museum (Mi revista),* el cual fue todo un acontecimiento, según cuenta Cabezas: "la difusión que habían adquirido los Folletos Literarios de Clarín la ofrece el hecho de que en el titulado Museum la lista de libros recibidos desde la anterior publicación, o sea en menos de un año, pasa de doscientos, entre libros y folletos nuevos, editados en idiomas diversos y en las siguientes ciudades: Madrid, Buenos Aires, Paris, Roma, Manila, Barcelona, Palma, Santiago de Chile, Ciudad de Méjico, Bogotá y Nueva York"[32].

Al siguiente año se publica *Un discurso*, que sería el octavo y último *Folleto literario*, el cual es la transcripción de la disertación dada sobre el materialismo económico en la apertura del ciclo escolar de la Universidad de Oviedo en el verano de 1890. La realización de este discurso consumió gran parte de la primera mitad de dicho año.

[31] Esta riña entre editor y escritor la resume de esta forma *Clarín* en su Folleto literario VII: *Museum (Mi revista):* "El Sr. Lázaro no escribe, pero paga a los que escriben y no lo hacen mal, en su concepto. Lleva este simpático protector de las letras gastados no pocos miles de pesetas en aclimatar su revista *La España Moderna*, y todo el que se interese por la suerte de nuestra literatura tiene que desear vivamente que la empresa del Sr. Lázaro prospere. […] Al Sr. Lázaro se le ocurrió indicarme que antes que un artículo que le había remitido, y en que trataba de la *Poética de Campoamor*, debía publicarse otro artículo que yo debía escribir acerca de los últimos libros de doña Emilia Pardo Bazán. Y aquí empieza la ducha. ¡Artículos de encargo! ¡Un orden de prioridad impuesto por el editor! Con los mejores modos, los mismos que él usaba conmigo, advertí al Sr. Lázaro que en la crítica de *Clarín* sólo debía mandar *Clarín.* […] De modo que, juntándolo todo, lo que se me pedía era hablar cuanto antes de doña Emilia, y hablar de modo que a ella no la enfadase... . […] No ya por los veinte duros que paga el señor Lázaro por un artículo, ni por veinte millones de duros (a lo menos tal creo ahora, que no sé lo que parecen y deslumbran veinte millones de pesos), se me seduce a mí hasta el punto de hacerme hablar bien, o menos mal, de una cosa de que no quiero decir nada, o de que quiero decir mucho malo. De modo que no había más que una salida; presentar mi dimisión de redactor de *La España Moderna*; que presenté, en efecto, y me fue admitida (L. Alas, *Museum (Mi revista), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, WEB, 8 de noviembre, 2019, «http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/museum-mi-revista--0/html/ff494188-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_1»).*

[32] Juan Antonio Cabezas, *Clarín, el provinciano universal,* Laria, Oviedo, 2010, p. 170.

A pesar del auge, de la excelente aceptación de los *Folletos* y de su rápida publicación en la editorial de Fe*, Clarín* suspendió la creación de estos, quedando pendientes las continuaciones de *Rafael Calvo y el Teatro Español* y el de *Cánovas y su tiempo.* Asimismo, se dejan proyectados *Mi Renan, Mi Castelar, Mi Goethe, Mi Zorrilla,* así como unos sobre el Padre García Blanco y Balart, los cuales jamás vieron la luz.

Además de los *Folletos*, una de las grandes ambiciones de difusión cultural que tenía *Clarín* era fundar su propia Biblioteca. En 1891, a propósito de ayudar a un traductor de inglés amigo suyo, sale editado por Fe el primer tomo de la Biblioteca Selecta anglo-alemana: *Los Héroes* de Carlyle. El estudio introductorio de *Clarín* es publicado en revista y después recopilado en libro. Este proyecto surge en el segundo trimestre del año y se concentra en él en los meses subsecuentes. Según las cartas a su editor, la razón principal para darle prioridad fue apurar su salida a venta para ayudar al traductor. Después de este tomo, *Clarín* anuncia que editará a Shelley, al cual pretende insertarle un prólogo de Meléndez y Pelayo, mas este proyecto también queda inconcluso.

2.4 Notas Finales

A través del viaje por la vida personal, profesional y literaria de *Clarín* entre 1890 y 1893 podemos percibir que las circunstancias a las que estuvo sujeto y los impedimentos que surgieron, lo llevaron a tomar múltiples decisiones que lo hicieron abandonar el proyecto de *Cuesta abajo.*

La necesidad de ingresos fijos con los que pudiera afrontar sus gastos familiares y de salud lo obligó a emplearse en diversas profesiones en las que invertía la mayor parte de su tiempo. Sus horas restantes, en las que no encontraba distracciones o polémicas como la acontecida en 1891 con Fray Candil, buscaba invertirlas en los proyectos literarios de múltiples formas y propósitos. La ambición creativa de Alas era mucha, por lo tanto, sus ideas solían tener pretensiones de altos vuelos; sin embargo, para lograr conseguirlas el escritor debía estar en un estado propicio lo que, con sus condiciones externas e internas, pocas veces sucedía.

La única forma en la que *Clarín* se obligaba a llenar la hoja en blanco era a partir de la presión extrema del editor, como se evidencia con la creación de sus dos novelas: "parezco tardío y premioso en la novela y es todo lo contrario: La Regenta, que al parecer me llevó tanto tiempo, la escribí como pocos habrían escrito por lo tocante a la celeridad"[33]. En el caso de los relatos cortos y artículos, Alas los solía crear para cumplir con sus compromisos recurrentes en las revistas y, posteriormente, hacía un arreglo con algún librero para recopilar varias de estas obras en algún libro.

Probablemente Alas inició el proyecto de *Cuesta abajo* como una obra para ser recopilada después, pero conforme avanzó en ella y se dio cuenta de las dimensiones que comenzaba a tomar la historia de Narciso Arroyo sus planes cambiaron y visualizó otra novela. El problema es que no hay indicios de que estuviera pactada con algún editor de la época, por lo tanto, nadie ejercía la presión

[33] S. Beser, *Doce cartas…, op. cit.,* p. 397.

que *Clarín* requería para culminar sus obras novelísticas, lo que sí ocurría en ese mismo periodo con *Sinfonía de dos novelas.*

Después de que *Su único hijo* fuera publicada, parece que *Clarín* está listo para retomar la novela, situación evidenciada por la carta que le envía su gran amigo Armando Palacios, fechada a finales de 1891: "¿Cómo la pasas por ahí? ¿Trabajas en tu novela? Para eso, vale más estar en ésa, porque aquí no se puede hacer nada"[34]. Esta referencia podría ser por *Una medianía* o por *Cuesta abajo.* Sin embargo, es más probable que fuera la primera, porque *Clarín* entendía el incipiente mercado editorial de España, comprendía que, si quería redactar la continuación del hijo de los Reyes, ésta tenía que ser publicada de forma consecutiva a su primera parte para aprovechar el impulso y los ecos críticos que tuviera *Su único hijo,* con lo cual lograría publicidad natural para *Una medianía.*

Por eso, es muy verosímil que *Cuesta abajo* haya quedado pospuesta hasta que la *Sinfonía* se terminase. El problema fue que ésta tampoco fue terminada jamás. Como se puede notar, los proyectos truncos para *Clarín* fueron una constante a lo largo de su carrera literaria. Ya se había mencionado previamente los casos de los *Folletos Literarios* o la *Biblioteca selecta anglo-alemana,* pero la lista no se limita a estos casos, podemos encontrar las obras inconclusas de *Bárbara* (1886-1887); *Palomares, vida de verano en un puerto de baño (1887)*; *Esperaindeo* (1887); *La viuda y el libro* (1889) y *Tambor y gaita* (1889). De esta forma vemos que el asturiano fue propenso a iniciar proyectos literarios, pero no terminarlos.

[34] Adolfo Alas, *Epistolario a Clarín,* Ediciones Escorial, Madrid, 1941, p. 149.

Una razón para ello era las tristezas y desengaños interiores del escritor, las cuales se iban tornando en abulia, llevándolo a sentirse inseguro de resistir el desgaste que la novela le causaba hasta el punto de hacerle dudar de que ésta fuese la expresión literaria propicia para sus cavilaciones, como se lo expresa a Yxart en una carta: “me encuentro predominantemente crítico, siendo así que la crítica, aunque para mí no es género secundario, a la larga no me gusta, para propia, sobre todos los géneros. La misma novela, en la que acaso insista, no acaba de seducirme por muchos de sus elementos históricos, hoy por hoy indispensables”[35].

La apuesta que hacía *Clarín* con *Cuesta abajo* era transgredir aquellos elementos *indispensables* dentro de la novela, pero no culmina su obra porque entiende que hay reglas de las que puede prescindir en la literatura, pero que no pueden ser eliminadas en la realidad.

En el discurso sobre materialismo económico que Alas da en la Universidad de Oviedo, habla sobre el fin económico y su verdadera naturaleza, evidenciando los peligros que se corren cuando se supedita éste a todos los demás fines de la vida, para posteriormente sostener que la única manera de alcanzar la anhelada regeneración del ser es conciliar y balancear las exigencias del espíritu y de la materia[36]. Esta lucha que enuncia *Clarín* es la que se llevaba a cabo diariamente entre sus condiciones materiales y espirituales, que seguían en contradicción, y el resultado de dichas fricciones fueron bajas significativas en la carrera de Clarín, como dijera Opisso, editor de *La Ilustración Ibérica* en la necrología del ilustre

[35] S. Beser, *Doce cartas…, op. cit.,* p. 395.
[36] “El Carbayón”, *apud* M. Gómez-Santos, *op. cit.,* pp. 206-207.

asturiano, “por cierto, que dejó sin concluir una preciosísima novela, con trazas de autobiografía titulada *Cuesta abajo*, que no sabemos si terminaría”[37].

Hoy por hoy, tampoco se hallaron pruebas de que la haya terminado, sin embargo, con los folios de manuscrito encontrados, se puede suponer que continuó la creación de esta novela, pero hasta qué punto, es algo que, al menos por el momento, no se puede responder.

[37] Alfredo Opisso, “Necrología Leopoldo Alas, Clarín”, *Revista Iris,* Barcelona, 22 de junio, 1901, p. 10.

3. *Cuesta abajo* como condición del hombre moderno

> Para mí uno de los espectáculos más hermosos, más animadores, más interesantes que puede presentar la vida humana es el que ofrecen los pocos sabios que en el mundo han sido (…) dándose la mano a través de las generaciones y a través de las distancias, formando una cadena que es en las oscuridades del mundo como un sendero de luz que señala el camino a la vacilante razón del hombre
>
> *Clarín*

"¡Felices los tiempos en que el cielo estrellado es el mapa de todos los caminos posibles, tiempos en que los senderos se iluminan bajo la luz de las estrellas! Todo en aquellos tiempos es nuevo y, a la vez, familiar; los hombres salen en busca de aventuras, pero nunca se hallan en soledad. El universo es vasto, pero es como el propio hogar, pues el fuego que arde en las almas es de la misma naturaleza que el de las estrellas (…)"[38].

Los tiempos de las civilizaciones cerradas a las que se les canta esta oda son los tiempos de la acción, no de la búsqueda, época ajena y pasado recóndito inalcanzable para los tiempos modernos, pero anhelados desde su desaparición. La nostalgia se convierte en la madre del mundo moderno y los pensadores posteriores a la Antigüedad no dejaron de notar su importancia en la configuración de la sociedad.

[38] Gyorgy Lukács, *Teoría de la novela,* Godot Argentina, Buenos Aires, 2010, p. 21.

La civilización abierta, de la que es parte el escritor asturiano, está conformada por el sujeto fragmentado, en el que se hace una distinción entre el adentro y el afuera; entre el hombre y la naturaleza; el cual está diseñado para hacer preguntas, pero sólo hallar paradojas como respuestas. La conciencia de que "formamos parte de una realidad sucedánea y decaída"[39], como menciona Ortega y Gasset, es generada por el pesimismo de la pérdida del hogar y la condena al eterno camino.

Este mundo de gran complejidad, sólo provisto de sinsentido, se intenta llenar por el arte trascendental, para el cual "la propia desintegración e inadecuación del mundo es la condición previa de su existencia"[40]. De esta manera, la acción artística se desempeña como un simulacro de la realidad, el intelecto añadido al objeto que busca hacer inteligible una existencia que por sí sola carece de sentido[41], según Roland Barthes, y esto dialécticamente funge como la síntesis de la modernidad que cuestiona, pero con la cual está inmanentemente vinculada por ser producto de las necesidades y sufrimientos metafísicos del sujeto.

Dentro de este panorama se encuentra la producción literaria de *Clarín,* que en la España decimonónica desempeñó un papel primordial en la defensa del arte, sobre todo de la literatura, la cual, en su concepto, debía trascender de los intereses económicos, editoriales y fatuos para elevarse sobre sus condiciones materiales en búsqueda de un bien social:

> En literatura, una de mis principales atenciones es la propaganda. Cuando, buena o mala, se tiene una idea, se cree en algo, es deber de todo hombre, en toda especie de trabajo social, procurar que cunda lo que él tiene por racional y justo. Por esto yo

[39] José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote,* Gredos, Madrid, 2012, p. 60.
[40] G. Lukács, *op. cit.,* p. 33.
[41] Roland Barthes, "La actividad estructuralista", *Ensayos Críticos,* Seix Barral, Buenos Aires, 2003, pp. 295-297.

> me tomo en serio (…) los intereses de la literatura, me creo obligado a escribir siempre por algo y para algo más que mortificar o tributar incienso a los autores[42].

El asunto de la literatura, tanto en su modalidad de creación como de crítica, "es una manera irremplazable de formar conocimiento y conciencia total del mundo bajo un aspecto especial de totalidad y sustantividad, que no puede darnos el estudio científico"[43] y, por su importancia como medio desde el que se representa el mundo y el individuo, desde su concepción no puede basarse en el principio de que "a todo género de arte le basta producir agrado sin llevar nada de enseñanza en el fondo"[44].

No obstante, esta misión didáctica de la literatura debe ser acotada porque "cada hombre es inseparable del estado del universo en el momento en que ha aparecido"[45], por lo tanto, siendo un objeto de dicho hombre, la literatura también está sometida a sus condiciones histórico-filosóficas, de manera que "en cada tiempo vale más la literatura que es propia de sus ideas y sentimientos"[46]. La trascendencia histórica, la inmortalidad literaria, son ambiciones superficiales, el verdadero cometido literario para Alas era suscitar en su sociedad la reflexión, el cuestionamiento, la curiosidad, al mismo tiempo que la enfrentaba con su propia realidad con la finalidad de motivar un cambio, de este modo podemos comprender la postura de *Clarín* cuando expresa: "Escribo sin pensar en las generaciones

[42] Leopoldo Alas, *Del estilo en la novela*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2003, WEB, 24 de junio, 2019, «http://www.cervantesvirtual.com/obra/del-estilo-en-la-novela-0/».
[43] L. Alas, "Del naturalismo"*, Leopoldo Alas: teoría y crítica de una novela española*, ed. Sergio Beser, Laia, Barcelona. 1972, p. 143.
[44] L. Alas, "Pasarse de listo. – Novela, por D. Juan Valera", *El solfeo,* 10 de julio 1878, WEB, 5 de febrero, 2019, «http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004062002&search=&lang=en».
[45] L. Alas*,* "Los Héroes", *Los prólogos de Leopoldo Alas,* Editorial Playor*,* Madrid, 1884*,* p. 197.
[46] L. Alas, "Un poeta portugués – A musa em férias por Guerra Junqueiro", *Textos y con-textos de Clarín: Los artículos de Leopoldo Alas en El Porvenir (Madrid, 1882),* Istmo, Madrid, 1988, p.243.

venideras; escribo para mis contemporáneos"[47], porque sólo en ese tiempo y espacio su mensaje tendría una completa correspondencia y se aproximaría a su meta.

Sin embargo, es importante aclarar que, si bien el interés pedagógico de Alas fue constante a lo largo de su producción literaria y crítica, basta acercarse a sus célebres *Paliques,* a sus *Revistas, Folletos literarios* o a sus numerosos prólogos para comprobar que no veía al arte de forma unilateral, había otro ángulo en el cual ponía especial atención: la composición de la obra. Las más duras y satíricas críticas que llegó a realizar *Clarín* fueron ejerciendo una labor de *higienista* del estilo:

> La literatura tiene dos aspectos que no deben confundirse nunca: el social y el técnico. (…) Así como no sirven para filósofos ni para críticos de filosofía los que admiten o desechan teorías y sistemas, no por su fuerza racional, sino por las consecuencias morales e inmorales, alegres o tristes, de orden o desorden social que las teorías o sistemas traigan o parezcan traer consigo; así es mal crítico de arte el que juzga una obra de bella literatura sólo por las intenciones del autor, por la oportunidad social, por el alcance moral, etc.[48].

Siguiendo este principio, sin piedad destrozó las obras que no tenían un lenguaje predilectamente castizo, correcto, claro; que no respetaban los preceptos naturales del género o que, a su parecer, no habían acertado en la estructura narrativa o tono que correspondía más al propósito y tema de ésta.

Dicho lo anterior, se podría suponer en una primera instancia que existe una contradicción o desviación del objetivo social previamente explicado, sin embargo, más bien es una continuación del materialismo al que está condicionado el arte, ya que "toda forma [artística] es la resolución de una discordancia fundamental de la

---

[47] L. Alas, "*Prefacio a manera de sinfonía", Solos de Clarín,* Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, WEB, 4 de junio, 2019, «http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/solos-de-clarin--0/html/ff3f5024-82b1-11df-acc7-002185ce6064_9.html#I_0_»

[48] L. Alas, "Baudelaire", *Mezclilla,* Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, WEB, 5 de junio, 2019, «http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/mezclilla--0/html/ff43fbc4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.html#I_3_».

existencia, toda forma restituye al contrasentido su lugar indicado, en tanto vehículo y condición necesaria del significado"[49]. Dicho en otras palabras, la relación entre el significado y el significante genera al organismo completo del que se compone la forma artística, la cual, como un todo, busca cumplir su propósito, pero si no está conformada de forma correcta, este *organismo* no debería nacer – o sobrevivir – ya que no cumpliría con las condiciones necesarias para ser considerada arte.

Para esclarecer mejor este punto, se hará uso de la teoría estructuralista a partir de Roland Barthes, quien define que el arte es un simulacro, es una representación de la realidad con el objeto de hacer inteligible el mundo. Este simulacro es realizado mediante dos acciones: el recorte y el ensamblaje[50]. El recorte es la selección dentro del todo, el objeto al que se le da la actividad de simulacro, el cual por sí solo carece de sentido[51] porque son fragmentos desarticulados que se diferenciaron a ojos del autor como componentes del sentido que intenta crear, pero hasta el momento del ensamblaje, que es la acción de fijarle a los recortes reglas de asociación para después distribuirlas y encerrarlas en la continuidad de la composición, es cuando la obra se dota de sentido.[52]

Por consiguiente, aunque los recortes sean bien elegidos, si su ensamblaje no corresponde a los principios asociativos de la época y los adecuados para la unión de dichos recortes, la realidad simulada seguirá siendo ininteligible para el hombre.

[49] G. Lukács, *op. cit.,* p. 58.
[50] R. Barthes, *op. cit.,* pp. 295-296.
[51] *Ibid.,* p. 297.
[52] *Ibid.,* p. 298.

Bajo este contexto de significación de la vida y el arte como instrumento para ella, es que la composición estética es de primordial importancia para *Clarín*¸ quien entiende que, sin los caminos adecuados, el hombre se perderá en las veredas interminables del sentido.

Sin duda el concepto de composición artística de *Clarín* podría dar para un estudio por sí solo, por las numerosas referencias que se encuentran en su gran producción crítica y en sus obras literarias, sin embargo, este estudio se limitará a analizar la importancia de la pertinencia del género literario con su temática.

La selección de un género literario para Alas no radica en el gusto o preferencia, sino en el tema, intención y tiempo, porque éste es visto como la manifestación del sometimiento del arte a su dialéctica y cuando un cambio se produce "en el gran determinante *principium stilisationis* del género (…) las formas del arte deben, necesariamente y por razones histórico-filosóficas, corresponderse con la misma intención artística"[53]. De esta forma se explica que, cuando el paralelismo entre la estructura trascendental del sujeto y su manifestación en el mundo de la forma ya no se corresponden, este tipo de creación artística se quede *sin hogar.*

En el mundo moderno, el de la sociedad abierta de la que se hablaba al inicio del texto, se está incompleto y se estipula que la verdadera y única sustancia está en el individuo, el hombre comienza su separación irreparable con el noúmeno a partir de un infinito camino en el que sólo figura como un fenómeno, hasta el punto en el que, a finales del siglo XIX, se busca eliminar a la metafísica con la cual no se

[53] G. Lukács, *op. cit.,* p. 33.

encuentra reconciliación posible. En este mundo ya no caben epopeyas homéricas, tampoco tragedias sofocleas: “cada tiempo necesita una manera propia, suya, exclusiva de literatura. (…) Hay progreso cuando a una época las forma de escribir que usa le vienen estrechas, no le bastan, no expresan todo el fondo de su vida”[54]. Por consiguiente, la modernidad exigía una nueva estructura literaria y ésta surge en forma de novela, la cual en su consolidación se presenta como “el espíritu más propio de la literatura de nuestros días”[55].

3.1 La novela

El proceso mediante el cual llegó la novela a ser la forma literaria paradigmática de la sociedad abierta fue impulsado porque ésta es “como ninguna otra, una expresión del desamparo trascendental”[56]; “la epopeya de una época en que la totalidad extensiva de la vida ya no está directamente determinada, en que la inmanencia del sentido a la vida se ha vuelto un problema, pero que aun así busca la totalidad”[57].

Desde la considerada primera novela hispánica, *El Quijote,* este género ha ido buscando su forma más adecuada, la cual pueda deleitar con lo bello, pero que también las temáticas acierten en cumplir con su propósito.

Después de una incipiente cultura novelística en España por la predilección del clasicismo neoclásico por el drama y el cultivo poético del romanticismo, en la Generación de la Restauración, a la cual pertenece Leopoldo Alas, es donde “la

[54] L. Alas, *La literatura en 1881,* Alfredo de Carlos Hierro editor, Madrid, 1891, p. 132.
[55] L. Alas. “El libre examen y nuestra literatura presente”, *Selección de Ensayos,* Ediciones Ferni, Génova, 1974, p. 194.
[56] G. Lukács, *op. cit.,* p. 34.
[57] *Ibid.,* p. 51.

novela renace entre nosotros; rota por siglos la antigua tradición hoy viene con fuerzas nuevas, tomadas a la civilización moderna, de la cual es expresión propia y por eso vive y prospera"[58].

El resurgimiento de la novela, a partir del tercer cuarto del siglo XIX, impulsado por Benito Pérez Galdós, permite que este género caracterizado por su sincretismo artístico, su libertad, amplitud y flexibilidad "muestre al hombre no como debe ser, sino como es"[59]. En este vehículo moderno, que se creó gracias a la libertad de pensamiento impulsada desde la Ilustración, puede implantarse el germen de la vida contemporánea al ideario del pueblo en general[60].

Con dicha finalidad es que *Clarín* incursiona, después de casi una década como crítico, en el quehacer novelístico con *La Regenta* en 1884-1885. Esta novela fue el pináculo literario para Alas, la cual, aunque tuvo una acogida un tanto tibia en su publicación, fue posicionándose hasta que en la actualidad los grandes estudiosos de esta época, como Gonzalo Sobejano, Lissourgues, Botrel o Alarcos, la han catalogado como la mejor novela española del siglo XIX[61], aun por encima de *Fortunata y Jacinta*. Posteriormente, en 1891, publica su segunda novela: *Su único hijo.* Como publicaciones completas, estas dos novelas son las únicas que realiza *Clarín,* sin embargo, es posible catalogar *Cuesta abajo* como la última novela que creó el autor asturiano, aunque no fuese terminada. En posteriores trabajos literarios se pueden encontrar relatos que actualmente son considerados novelas

[58] L. Alas, "El estilo en la novela", *op. cit.,* p. 9.
[59] L. Alas, "Del naturalismo", *op. cit.,* p. 165.
[60] L. Alas, *Libre examen y nuestra*…, *op cit.,* p. 194.
[61] "Ningún otro autor consiguió una obra tan redonda y trabada como La Regenta" (Emilio Alarcos Llorach apud Francisco Abad Nebot, Clarin y la regenta en su tiempo. (Actas del simposio internacional), Universidad de Oviedo, Oviedo, 1984, p. 985).

cortas, como son los casos de *Doña Berta, Cuervo* y *Superchería,* no obstante, dentro de su concepción no fueron visualizados como novela, tal como se constata en el epistolario de Alas con sus editores Fernando Fe y Manuel Fernández Lasanta recogido por Blanquat y Botrel.

De esta forma se puede ver cómo *Cuesta abajo* fue el último eslabón de Leopoldo Alas como novelista, carrera no tan fructífera si se compara con sus colaboraciones críticas o la creación de relatos cortos y cuentos, pero dentro de la cual se encuentra una calidad extraordinaria, una gran flexibilidad y un consciente interés de experimentación.

Clarín no se consideraba novelista nato y tenía predilección por géneros más concisos e inmediatos, tanto para él como para el público[62], guardando un sincero apego por la literatura dramática. Aun así, realizó tres obras que correspondían directamente con las incertidumbres y necesidades que él identificaba a partir de su mirada escudriñadora y que sólo podían ser expresadas mediante la novela: las grandes luchas épicas en donde se muestra el poder del ente social y colectivo sobre el individuo y su posterior derrota en *La Regenta;* la voluntad de conciliación entre la sociedad y el individuo desdibujado en *Su único hijo,* el cual servirá como puente para la posterior experimentación de los abismos del hombre y la búsqueda del sentido dentro del mismo individuo de *Cuesta abajo.*

La crítica ha vuelto a posar sus ojos en Leopoldo Alas después de 70 años de censuras, lecturas parciales y creación de supuestos en los que se le había encasillado, pero, mientras que sus dos primeras novelas han sido revaloradas en

[62] Este tema se desglosa con mayor detalle en el apartado *La novela inconclusa: análisis e hipótesis de una Cuesta abajo sin final*, dentro de esta edición.

la actualidad, *Cuesta abajo* sigue siendo prácticamente desconocida y los estudios en torno a ella son casi inexistentes.

Por consiguiente, el presente texto tiene como objetivo la interpretación y análisis de *Cuesta abajo* como símbolo de representación social de la condición del hombre moderno.

3.2 *Cuesta abajo* como la genealogía del hombre moderno

Antes de enfocarnos en la novela se debe esclarecer el contexto que movía a España y el cual desemboca en *Cuesta abajo.*

La modernidad había llegado como una promesa de emancipación del pueblo mediante proclamas libertarias con las cuales se buscaba matizar el determinismo jerárquico al que la sociedad había estado sometida. Sin embargo, estas proclamas que aparentemente radicaban en la igualdad, en realidad eran elitistas: el burgués fue el que ejercía el poder y marcaba la pauta social, política, económica y cultural. Al mismo tiempo, comienza la campaña de derrocamiento de la metafísica, la cual se sustituye con el materialismo y el positivismo.

En la sociedad regida por el burgués, el cientificismo se erigió como su precepto ontológico, su propia religión:

> La ciencia debía probar a la burguesía no solamente que tenía razón en emprender la lucha contra la clase privilegiada de los nobles y clérigos, sino también que el imperio que había conquistado sería suyo eternamente. Y se pudo ver entonces al partido liberal, transformado en partido republicano, proclamar su devoción a la ciencia[63].

[63] Charles Bonnier, *apud Yvan* Lissorgues, *El pensamiento filosófico y religioso de Leopoldo Alas, Clarín,* Grupo editorial asturiano, Oviedo, 1996, p. 255.

De ahí que la exacerbación positivista permeara el siglo XIX, incluida España.

Los pensadores pudieron percibir que, si bien la ciencia era útil para muchos propósitos y daba explicaciones a cuestiones que antes estaban bajo las penumbras de las supersticiones, las tradiciones arcaicas y el dogma, también el hombre corría riesgos al traspasar su fe ciega al positivismo, como lo describe *Clarín* en su obra literario-filosófica, *Cartas a Hamlet*:

> Hay, Hamlet, ahora una filosofía, que se llama el positivismo, que tiene el inconveniente de que se enamoren de ella casi todos los boticarios y médicos de partido, y la multitud de aficionados que filosofan como los comisionistas, de sobremesa.
> Es de ayer y ya llena el mundo. Y aunque en ciertas regiones de la vida intelectual ya no soplan buenos vientos para tal sistema, o mejor tendencia, de escalera abajo su imperio es indisputable. Pues bien; este positivismo ha puesto de moda el desprecio de la metafísica, ha relegado a los ensueños de la edad teológica el ergotismo escolástico, ha materializado la especulación, ha metido las ideas y las categorías en sendos frascos de farmacia... y, en suma, ha acostumbrado a la gente a no reflexionar, a no ahondar en las cuestiones, a no descomponer los juicios ni examinar los conceptos; y con motivo de no hacer metafísica la mayor parte de esos filósofos tan claros y llenos de hechos, sientan afirmaciones gratuitas, peticiones de principio, toman actos de voluntad por conocimientos positivos, arbitrarios ukases de autoridad por intuiciones irrefutables, y resulta de todo esto que, tal vez, a pesar de tanto como se ha vulgarizado la instrucción, jamás, en época de cultura regular, ha habido menos personas con el hábito de pensar profundamente, con original arranque e independencia [64.]

La falta de originalidad, conciencia crítica y cuestionamiento genuino que percibía Clarín en la *élite intelectual,* era una de sus grandes preocupaciones. Como los sofistas del mundo helénico, gran parte de los positivistas aparentaban tener acceso al conocimiento verdadero y el pueblo ignorante, desconcertado, preocupado por su manutención, pero, a la vez, atrapado en su tedio y las convenciones sociales,

[64] L. Alas. “Cartas a Hamlet”, *Siglo pasado*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2001, pp. 150-151, WEB, 17 de noviembre, 2018, «http://www.cervantesvirtual.com/obra/siglo-pasado//0/».

aceptaban las aseveraciones de los sofistas modernos como si fueran leyes naturales incuestionables.

El ideal positivista también había llegado a la esfera política española, la cual se había adueñado de los términos liberales y fue mediante esta inercia que consiguió durante *La Gloriosa* el derrocamiento de la monarquía en 1868.

El sexenio democrático consiguió sacudir la monarquía y restarles control a los nobles para dárselo a los burgueses, los cuales con promesas similares a la Revolución francesa de un siglo atrás, atrajeron la atención e inflamaron los ánimos del pueblo y los intelectuales de la época. Sin embargo, ni la monarquía democrática de Amadeo de Saboya ni la Primera República Española realmente lograron capitalizar la esperanza y las expectativas que el movimiento había generado y en 1874 el sueño revolucionario termina con Cánovas presidiendo la Restauración borbónica mientras se vivían las terceras guerras carlistas, además de que Cuba y Filipinas, últimas colonias españolas, iniciaban sus luchas independentistas.

En el mandato de Alfonso XII se restableció el poder del clero y la nobleza, el caciquismo cobró mayor fuerza y la supuesta alternancia de poderes entre el partido conservador y liberal fue el disfraz con el cual se perpetuaba la influencia omnipotente que Cánovas del Castillo ejercía en la política española.

El pueblo y los intelectuales viven el restablecimiento del viejo orden con una tremenda decepción, mientras las clases poderosas respiraban más tranquilamente por el proteccionismo que estas políticas les daban.

Sin embargo, el atraso español comparado con el resto de Europa cada vez se hacía más evidente; la catástrofe de la pérdida de las colonias comenzaba a ser patente,

> además, debe tomarse en cuenta el desarrollo de las ideologías proletarias (…) suficientemente movilizadoras como para organizar huelgas y lanzar sus huestes a la calle para la celebración del primer Primero de Mayo. Las posiciones tomadas por los partidos obreros contra la guerra de Cuba y contra la injusticia de las quintas, que consiste, como escribe Clarín, en que «sólo el pueblo da su sangre»[65].

Este ambiente de desasosiego, decepción, pérdida, comienza a generar lo que, posteriormente, será llamado la *crisis de fin de siglo.* Esta crisis, sobre todo, tiene un trasfondo ideológico e intelectual:

> Todos comparten el sentimiento de que las cosas no pueden seguir así. Para todos, hay que hacer algo, analizar las causas de lo que llaman decadencia o atraso de España, buscar remedios. Todos se declaran en ruptura con el orden establecido (que les parece inveterado) de la oligarquía y la clase política que la representa, responsables del marasmo en que están y en que está España. Para todos, el blanco es el sistema político de la Restauración con sus prácticas caciquiles y la estructura económica que la sustenta y en todos se insinúa la idea de que son ellos la España real[66].

Los años *gloriosos* del imperio español, del siglo de Oro, se habían acabado dejando a su paso únicamente ruinas; nostalgia de lo que se fue y no se es ya. Tratando de explicar la decadencia "en la historia, en la sociedad, en el Estado, en la religión, verán unos al causante de los males nacionales; en el individuo mismo, en el yo hispánico, lo verán otros"[67].

Este pesimismo generalizado sobre la modernidad y sobre España lleva al hombre a evidenciar su alienación[68] con todas las esferas que lo conforman: su sociedad, su tiempo y su propio ser.

---

[65] Yvan Lissourgues, *La crisis de fin de siglo. El regeneracionismo,* Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2008, WEB, 3 de enero, 2019, «www.cervantesvirtual.com/obra/la-crisis-de-fin-de-siglo-el-regeneracionismo/».
[66] l*oc cit* .
[67] Juan López-Morillas, *Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología,* Ediciones Ariel, Barcelona, 1972, p. 230.
[68] A lo largo de este ensayo se utilizará alienación y enajenación como sinónimos, tal como lo propone Ferrater Mora en su *Diccionario de filosofía*, que, a su vez, continúa la dialéctica expuesta por Hegel en su trato indistinto entre ambos términos.

La alienación es la conciencia de la incisión entre la realidad y la interioridad, a causa de ello "surge un sentimiento de desgarramiento y desunión, de alejamiento de sí, enajenación y desposesión"[69] . De esta forma se comprende que no se posee la realidad material, el entorno y a causa de ello el sujeto se coloca fuera de sí, lo que lleva a un extrañamiento y la duda hasta de su ser mismo.

Bajo este contexto que dispone al sujeto para su desaliento y enajenación se desenvuelve Narciso Arroyo en *Cuesta abajo.* En esta obra se encuentra a un narrador que mediante sus memorias se desvincula y cierra lo más posible a su sociedad –lo que conlleva una imposibilidad ya que el hombre, quiera o no, es inherentemente social– y a las acciones externas para acotarse, en su mayoría, a la acción interna, a partir del nihilismo activo. La actividad mental es en la que se enfoca la obra que, si bien para el mundo moderno es síntoma de holgazanería, el narrador justifica al decir "no creas que en la cama no hago más que dormir. No, Carabín: medito, siento, imagino, leo, escribo…"[70].

Mediante esta voluntad reflexiva es que Narciso representa la realidad desde la estetización de su vida en donde el tiempo y el espacio son meras condicionantes de las que desea despegarse, "[escribo] sin respetar gran cosa las tres unidades"[71], de manera que se vuelve un personaje no delimitado, ahistórico, lo cual es totalmente transgresor para la época. Con este procedimiento el autor de las memorias se configura como la representación de la humanidad, la metáfora del

[69] José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*. Alianza, t., 1, Madrid, 1979, p. 504.
[70] L. Alas, *Cuesta abajo, op.cit.,* p. 2.
[71] *Ibid*., p. 7.

hombre que muestra su épica batalla que lo ha llevado a la pendiente descendiente en la cual está varado a finales de siglo XIX.

Mediante la forma autobiográfica, se evidencia la paradójica relación del personaje principal "con el mundo de ideales que se encuentran por encima de él; pero al revés, ese mundo sólo alcanza expresión a través de la experiencia de ese sujeto. Así, en la biografía, el equilibrio entre ambas esferas, del que es imposible dar cuenta y alcanzar por separado, da lugar a una nueva vida autónoma que es, sin embargo, paradójicamente completa en sí misma e inmanentemente significativa: la vida del individuo problemático"[72]. Esta nueva concepción de vida, la problemática, la que se basa en las preguntas fundamentales de la existencia, la del restablecimiento del sentido aun en los caminos sin fin, necesita a un héroe, pero "no el héroe necesariamente excepcional, singular, raro, cima de un monte en medio de un desierto de abrumadora llanura, sino el héroe que significa individualidad conciente, espontánea, ingenua, viva, orgánica, no *inarticulado* mecanismo"[73], con el cual se pudiera despegar de los sistemas constitutivos de la época para centrarse en la vida individual de un ser común con una finalidad dilucidadora: "yo soy amigo de los pormenores, porque en ellos entiendo que está la esencia de las cosas, la explicación de la ley a la que obedecen"[74]. De esta forma se comprende que el objetivo de Narciso al escribir su autobiografía es volver a vivir aquella vida que en primera instancia fue dictada por la fuerza de misterio, de los designios divinos, para ahora interiorizarla y comprender cómo había llegado al

[72] G. Lukács, *op. cit.,* p. 75.
[73] L. Alas, *Los héroes*, p. 198.
[74] L. Alas, *Alcalá Galiano, El periódico constitucional de 1820 a 1823.* La emigración hasta 1833, s. e., s. n., 1890, p. 9.

abismo insalvable, mientras, a su vez, se deleita con la estetización del propio camino recorrido.

En suma, a partir del recorte de los momentos de su vida, géneros literarios y lecturas que lo acompañaron y fueron genuinamente formativos, se muestra una correlación entre la infancia, la adolescencia, las rupturas y su adultez, como las etapas ontológicas que también corresponden a las que ha transitado el hombre desde la Antigüedad hasta el fin de siglo.

La metodología que utiliza no es la simple regresión metaficcional, una analepsis, sino que usa la técnica analítica moderna que había sido aplicada por Darwin en *El origen de las especies* y, posteriormente, explota Nietzsche: la genealogía, la cual define como la reconstrucción, el *martillo del conocimiento* que tiene como objetivo desfamiliarizar y desarraigar los conceptos preconcebidos a partir de la investigación histórica y filosófica de los modos de formación de los valores e identidades actuales, con lo que se logra un inquietante, y a la vez fructífero, cambio de perspectiva; con la comprensión del origen, lo *próximo* muestra toda su riqueza de sentido[75].

Esta necesidad de nuevos caminos que puedan proveer de sentido a la existencia contemporánea es la que intenta solventar *Clarín* a partir de la voz y acción de Narciso Arroyo. Desligándose de la tradición que ya le quedaba corta al hombre de fin de siglo, reta a que éste tome su papel como el héroe moderno y que comprenda que “no es que se ha descubierto ya el camino de lo metafísico, sino

[75] Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral*, ed. Diego Sánchez, Tecnos, Madrid, 2003, p. 44.

que no se puede seguir por otro camino y (...) que no se puede vivir bien sin pensar en eso"[76].

Por consiguiente, el próximo apartado tiene la finalidad de reconstruir la genealogía propuesta por *Clarín* hasta llegar al tiempo del yo protagonista, puesto que "estas varias voces merecen y necesitan explicación"[77].

3.3 La infancia épica

El hombre como ser vivo tiene origen en la prehistoria. Sin embargo, es muy posterior que la conciencia y voluntad histórica llegan como resultado de la civilización y el hombre social tiene la necesidad de registrar la cosmogonía del pueblo al que pertenece a partir de los relatos. Dentro de las grandes civilizaciones antiguas, sin duda la que fue el punto capital para la cultura occidental fue la helénica y el relato que consolidó su visión del mundo y validó el papel del hombre en la tierra, en su etapa presocrática, fue la épica: "materia heroica vivida por pasión de actualidad y poetizada en los orígenes de la nación. (…) Estas viejas ficciones interesarán ante todo porque sus héroes, conductores de pueblos, llevan en sí el misterio que envuelve los oscuros orígenes de nuestra civilización"[78].

De esta forma es la épica el relato del destino de la comunidad, el cual está representado a partir de un héroe que nunca está solo, sino que camina de la mano de los dioses; lo luminoso y misterioso de la vida está al alcance de la vista de todos,

[76] L. Alas, *Cartas a Hamlet, op. cit*., pp. 172-173.
[77] L. Alas, *Cuesta abajo, op. cit.,* p. 35.
[78] Ramón Menéndez Pidal, *La epopeya castellana a través de la literatura española,* Espasa-Calpe, Madrid, 1959, pp. 211-212.

por eso no se halla fragmentado de su entorno, es parte de una totalidad completa en sí misma[79]. El hombre, antes de poder realizarse el cuestionamiento sobre el sentido de la vida, tenía la respuesta frente a sus ojos y por eso, aunque podía ser desafortunado, nunca estaba perdido.

Según filósofos como Nietzsche, Freud, Lukács o Schiller, la épica es la literatura del hombre ingenuo "porque en sus juicios sobre las cosas pasa por alto lo que tienen de artificial y rebuscado y no se atiene más que a la simple naturaleza (…), no es de hombres corrompidos, proviene de niños y hombres con alma de niños"[80].

Siguiendo con la misma tónica es que *Clarín* puede catalogar que "la poesía épica predomina lo mismo en la infancia de los pueblos que en la de los hombres"[81]. Con este precepto ahora se puede entender que Narciso Arroyo autoproclame: "mientras fui niño, *proximus infantiae* primero y *proximus pubertati* después, fui absolutamente épico"[82].

La infancia del yo protagonista es la que menos se desglosa en el relato, la razón es que no tiene particularidades fuera del marco épico: entre sus diez y quince o dieciséis años, Narciso se cataloga como "un príncipe, más, un emperador del ancho mundo (…) con ensueños de rapaz ambicioso y fantaseador"[83], estos rasgos son los que por antonomasia corresponden al héroe épico, porque ¿qué personaje

[79] G. Lukacs, *op. cit.,* pp. 56-63.
[80] Friedrich Schiller, *Poesía ingenua y poesía sentimental y de la gracia y la dignidad,* Biblioteca Mundial de la poesía UAEMEX, s.c., 1954, p. 9, WEB, 10 de marzo, 2019, «http://ri.uaemex.mx/bitstream/handle/20.500.11799/64713/Federico%20Schiller.pdf?sequence=1».
[81] Leopoldo Alas, *La regenta,* ed. Gonzalo Sobejano, Castalia, Madrid, 2005, p. 192.
[82] L. Alas, *Cuesta Abajo, op. cit.,* p. 13.
[83] *Ibid*., p. 12.

podría tener mayor representatividad para que su destino sea el reflejo del de su comunidad? Sin duda el de los reyes y grandes guerreros.

La niñez de Narciso es la metaforización del mundo Antiguo, pero uno de intereses y sentimientos españoles, que encuentra su semilla en la civilización griega, pero que también incorpora el drama latino, la religión medieval, así como el academicismo y la lingüística renacentista. En este entorno, cobijado en el regazo de Dios y el de su madre, su propia civilización cerrada, Narciso emprende campañas de aventura y de conquista épica; en esta etapa no conoce las grandes incertidumbres ni las dudas existenciales.

Conforme el narrador se va desprendiendo paulatinamente del mundo épico, éste comienza su mitificación. Cuando el hombre es expulsado del entorno cerrado, porque intenta darle sentido cuando éste ya no lo tiene por medio de las preguntas ontológicas de la filosofía, la comunicación entre ambos mundos queda rota y no hay vuelta atrás, como explica Ortega y Gasset: “toda esta vida nuestra con su hoy y con su ayer pertenece a una segunda etapa de la vida cósmica. Formamos parte de una realidad sucedánea y decaída”[84].

Por consiguiente, a partir de la Antigüedad épica se comienza el camino, la búsqueda del héroe para restablecer la armonía, el sentido y “la idea unitaria y religiosa del universo, de la vida; mas, a partir de estos albores de idealidad, ya todo el camino es seguro y **cuesta arriba,** un proceso en busca de la luz, con la solidaridad que el peligro y el trato continuo en el esfuerzo prestan a todos los caminantes unidos en arduas y larguísimas etapas”[85], durante las cuales seguirá el

[84] José Ortega y Gasset, “Poesía del pasado” en *Meditaciones y otros ensayos,* Madrid, Castalia, 1988, p. 202.
[85] L. Alas, *Los héroes*, *op. cit.,* p. 197. Las negritas son mías.

espíritu nostálgico y anhelante clamando por los "días felices aquellos en que el alma fue no más una cuerda de la lira y la conciencia una vibración sonora"[86].

3.4 La lírica adolescencia: Caminando cuesta arriba

Cuando Narciso, después de su gran crisis nerviosa, declara "mi alma era ya toda lirismo"[87] comienza la inflexión del personaje que pasa de la llanura épica para transitar el camino cuesta arriba del progreso.

Si bien, para el autor de las memorias, "de los quince en adelante [es] cuando empieza la *edad lírica"*[88]*,* es hasta los diecisiete cuando se consolida el reinado del lirismo por medio de un ataque espontáneo que lo deja convaleciente durante un verano, en donde el cuerpo sintomatiza y metaforiza el rompimiento con la niñez: "la ligereza ya no es concedida, el verso es desterrado de la épica, o bien se transforma inesperada e inintencionalmente, en verso lírico"[89].

El mundo visible y transparente, antes visto como el lugar de cobijo, al cual se pertenece como parte del cosmos en donde todo tiene propósito y sentido, pierde radicalmente su correspondencia y, ante esa pérdida, el exiliado queda bajo el "poder de una tristeza *milenaria,* suavemente apocalíptica"[90], porque "el mundo me decía que la hermosa vida, que ya no era hermosa, no era para mí."[91]

[86] L. Alas, *Cuesta abajo, op. cit*., p. 7.
[87] *Ibid*., p. 13.
[88] *Ibid*., p. 60.
[89] G. Lukács, *op. cit.,* p. 54.
[90] L. Alas, *Cuesta abajo, op. cit*., p. 11.
[91] *Ibid*., p. 12.

Sobre esos parámetros se entiende que en este punto se hace el rompimiento entre los mundos cerrados y abiertos de los que se ha hablado y, al ya no corresponder la ideología del mundo con la épica, éste busca otro género que se ajuste a las inquietudes surgidas: en este caso ese papel lo tendrá la lírica. Es por ello que,

> la poesía lírica no puede dar cuenta de la fenomenalización de la primera naturaleza, (…) en ella sólo el gran momento existe, el momento de la unidad significativa de la naturaleza y el alma, o su divorcio significativo, la necesaria y aceptada soledad del alma se vuelve eterna[92].

Por lo tanto, para Narciso la *tristeza apocalíptica* va a consistir en aquel divorcio con su exterior:

> El mundo se había hecho viejo de repente; las cosas, todas pálidas (…) y entre mis ojos y las nubes, entre mis ojos y el mar lejano, aparecían enjambres de puntos, de circulillos opacos, como una vía láctea de estrellas apagadas. Aquello era para mí lo más doloroso y el símbolo de la ruina universal y, sobre todo, de mi propia ruina[93].

Los sentimientos de desazón, pérdida y soledad son los que van a predominar a lo largo de la construcción interna de Narciso: “Encontrar el mundo inútil a los diecisiete años es un gran dolor. Tal vez no se cura de este mal por completo, nunca”[94].

Sin embargo, aunque la vida ya es ininteligible, toma la misión de regresarle el sentido por medio de la lírica. De esta forma, el lirismo es una actitud y un instrumento con los que se lleva a cabo, tal como expone Adorno: “la protesta contra una situación social que cada individuo experimenta como hostil, ajena, fría,

[92] G. Lukács, *op. cit.,* p. 59.
[93] L. Alas, *Cuesta abajo, op. cit,* p. 12.
[94] *Ibid*., p. 30.

opresiva. (…) Es el intento de asimilar y disolver las cosas extrañas en la expresión subjetiva pura"[95].

Por dicha razón es comprensible que gran parte de la vida relatada por Narciso se centre en esta etapa, porque es la que sienta las bases del pensamiento consciente y volitivo que lo llevarán al primer nivel narrativo, el del filósofo Arroyo de 36 años. La niñez épica no genera por sí misma el desarrollo del carácter del héroe hasta su pérdida, que es donde se vuelca el ser a su delimitación individual para, al menos, tener conocimiento de sí mismo, ahora que el velo entre lo metafísico y él se había corrido.

Conviene distinguir que, si bien la actitud lírica es el motor del perfilamiento de la individualidad, ésta no permanece inerte ni petrificada, sino también se adapta, se reinventa y está sujeta a sus propias contradicciones. Dicho esto, podemos diferenciar la adolescencia lírica en tres etapas, las cuales tienen su símil en las etapas histórico-estéticas de la Modernidad:

La adolescencia temprana, o barroca, abarca desde el rompimiento con la niñez a partir de la crisis primigenia y llega hasta la siguiente crisis. La segunda, o clasicista, inicia en la crisis *de la regresión a la primera infancia* y termina en la nueva aproximación a Leopardi y, la tercera, o romántica, sobre la cual no se conoce un hito particular para su término, pero es la que da paso al adulto.

Es importante parar a analizar brevemente cada una de las tres etapas de las que está conformada la adolescencia para comprender las fuerzas transicionales del hombre moderno durante su crecimiento.

[95] Theodor Adorno, "Discurso sobre poesía lírica y sociedad", *Notas sobre literatura*, *Obra Completa III*, Akal, Madrid, 2003, p. 52.

3.4 El lirismo barroco

La primera adolescencia es la de la conciencia del quiebre y en donde el mundo debe ser replanteado. Ésta metaforiza el inicio de la Modernidad a partir de la Contrarreforma española[96]. La opulencia y el poderío español de la primera década del siglo XVI es perdida un siglo después y las grandes glorias se convierten en meras ruinas y recuerdos, por ello "se impone un clima de pesimismo (…) [en donde] hay que cerrar filas y aguardar tiempos mejores"[97]. Lo que llega a Narciso como crisis nerviosa es, en realidad, "el cadáver inerte de una destrozada monarquía, (…) ya sólo era una pálida reliquia del glorioso pasado imperial. Todas las esperanzas se habían convertido en polvo y sólo dejando tras de sí el olor que da la desilusión y la derrota"[98]. Frente a este panorama, la figura adolescente del narrador se hace lírica cuando expresa a viva voz: "me ahogaba de tristeza, de imposibilidad de vivir, el mundo seguía pareciéndome tan inútil, tan descompuesto, tan ilógico"[99]. Estas sentencias que parecen salidas de una expresión enteramente individual son las que legitiman su participación en lo universal.

Los únicos contrapesos que encuentra el pesimismo en este momento barroco son el arte y el sentimiento místico. Para la posible personificación del personaje encontramos a lo largo de la novela las lecturas que van realizando en él una acción formativa y, con las cuales, también "tenderá a escaparse del mundo en

[96] José Luis Abellán, *Historia crítica del pensamiento español,* Espasa-Calpe, t., 2, Madrid, 1979, p. 606.
[97] José Luis Abellán, *Historia crítica del pensamiento español,* Espasa-Calpe, t., 3, Madrid, 1981, p. 20.
[98] Modesto Lafuente, *Historia general de España, Book V, t.,12, Barcelona, 1922, p.207.*
[99] L. Alas, *Cuesta abajo, op. cit.,* p. 17.

que vive, creando otro mundo en su imaginación en el que podrá satisfacer sus frustraciones"[100], acción que corresponde a la concepción del arte barroco, el cual surge "a imagen de las exigencias del orden existente, de un arte y literatura creadores de mitos que distraigan de la vida real o encubran las realidades presentes"[101]. Por ello, es necesario que el personaje haga una reconfiguración de su cultura "olvidando mis lecturas en gran parte, despreciándolas casi todas y hasta la ortografía, que había aprendido bien de chiquillo (…) tuve que volver a cultivarla"[102], para que ésta surja según la necesidad esencial de evasión que la modernidad proyecta para el individuo.

El otro punto de contraste primordial para esta primera etapa moderna es la mística que, más que realmente encarnar un sentimiento religioso, es un discurso político: "El estado de postración y decadencia económica procura compensarse psicológicamente con una tendencia hacia la exaltación mística"[103]. Sin embargo, mediante el poder regulatorio que ejercía la Inquisición, esta exaltación tenía que ser bajo los preceptos morales católicos. Por esta razón es que Narciso ve a la Virgen como una figura esencial en su confrontación con el mundo, pero a su vez, de conservación de la tradición. Empero, el sentimiento religioso representado en María no era el de compasión, sino el juicio desde la convención, "intolerante en su inocencia"[104], como se puede ejemplificar cuando lee a Renan y lo cataloga como "un hombre de malas entrañas y mal gusto, por filósofo superficial y por historiador

[100] Sergio Beser, *Leopoldo Alas, crítico literario,* Gredos, Madrid, 1968, p. 114.
[101] Olmos, F. apud J. Abellán, *op. cit.,* t., 3, p. 32.
[102] L. Alas, *Cuesta abajo, op. cit.,* p.13.
[103] J. Abellán, *op. cit.,* p. 26.
[104] L. Alas, *Cuesta abajo, op. cit.,* p. 14.

embustero”[105]. Las aseveraciones realizadas no eran desde el raciocinio ni el conocimiento, eran dictadas por los principios católicos, lo cual, desde los ojos del adulto Narciso, mostraba que “era yo en aquel entonces tan mentecato como parece deducirse del contexto”[106].

La falta del espíritu crítico se hace patente en el personaje, hecho justificable por la inexperiencia, juventud y por el rompimiento repentino de su realidad, no obstante, desde esta etapa se dan guiños, anticipos de que este *sentimentalismo* religioso fundamentado en el pesimismo tiene la fuerza volitiva necesaria para deshacerse del dogma:

> “[No] hay que suponer que ciertos espíritus, encerrados en la letra de una fe quieta, estancada, no puedan tener sus grandes anhelos poéticos de esperanzas insaciables, de abnegación metafísica, de idealidad independiente, y también los sentimientos y arranques anejos”[107].

Y esto se hace patente cuando, por primera vez, siente compasión hacia Leopardi, lo cual pragmáticamente era pecado por su condición de ateo, pero correspondía a aquellos anhelos que el hombre, en pos de madurar, exigía.

3.5 El lirismo clasicista

El primer lirismo queda asentado como el que marcará la pauta del sujeto moderno. Siguiendo con la corriente dialéctica hegeliana, la tesis del pesimismo barroco invariablemente termina agotándose. El cansancio del constante malestar va a buscar una posible salida, más radical de lo que podía hacer la mística o el arte, de forma que, como antítesis, se posiciona el orden racionalista.

---

[105] *Ibid.,* p. 10.
[106] *Ibid*., p. 11.
[107] *loc. cit.*

El movimiento de la Ilustración genera un nuevo quiebre en el orden, que, cansado de intentar acceder en el plano metafísico sin conseguirlo, busca enfocarse en el mundo fenomenológico en el cual sí se tendrán respuestas enunciadas desde la razón.

Este quiebre *otoñal* se hace tangible en Narciso con su segunda recaída. El malestar y la angustia inmanentes en su espíritu encuentran una alternativa de vida cuando ve representada en su madre "una afirmación del mundo normal, lógico, bueno, una verdadera petición de principio"[108]. Había conciencia de que las respuestas que podían emitir ese mundo lógico "no llegaban a la inteligencia de mi desazón"[109], sin embargo, "me confortaban, me distraían de mi alucinación interior, de mi locura pasajera inefable"[110]. Como una afirmación sobre sus circunstancias, Narciso toma ese camino, en el cual "me iban volviendo a la realidad verdadera, sana, consistente, continua"[111], pero que conllevaba a que su otra parte, la sentimental, experimentara un aniquilamiento.

Esta nueva forma de vida basada en la razón, que en otras partes del mundo estaba concebida para el progreso, en España "remontaba su deseo de cambio social al mito de la Edad de Oro"[112]. Más que buscar nuevas glorias basadas en un estilo de vida distinto, se anhelaba la vuelta al poderío de dos siglos atrás.

Por dicha razón, cuando Narciso cae en esta segunda crisis, no es expulsado al futuro, sino al pasado:

> Ello era que se me iba la vida por la espalda. Aquello no se llamaba morirse: era irse… escapar todo por la espalda, cayendo… cayendo, (…) Yo volvía atrás, volvía

[108] L. Alas, *Cuesta abajo, op. cit.,* p.17.
[109] *loc.cit.*
[110] *loc.cit.*
[111] *loc.cit.*
[112] J. Abellán, *op. cit.,* t.,3, p. 608.

> atrás, a la primera infancia… pero no para entrar en el seno de mi madre: para alejarme de él, cayendo, cayendo en la nada, que me invadía.[113]

En la metaforización que previamente se hizo de que la Modernidad era la cuesta arriba a la que se enfrenta el sujeto, esta caída de espaldas era el intento de volver sobre sus pasos, de forma espontánea, hacia aquella planicie épica, pero, este ideal de la infancia hacia donde intenta la regresión no existe, nunca existió, es una concepción artificial y por eso termina estando vacía. De esta forma, al fondo de esta forma lírica se encuentra la crítica hacia la Ilustración y el clasicismo español, que como Abellán define, convierte al siglo XVIII "en el siglo de las utopías"[114].

Esta segunda crisis, a diferencia de la primera, no evidencia desesperanza, sino la evade, "se inspiraba en el sensualismo y el empirismo, (…) para una transformación radical que diese vida a una nueva utopía"[115], de ahí que Narciso, en este metafórico y literal despertar, encontrara "una reacción de alegría sin causa, como síntoma no más halagüeño, pero como bien *positivo actual* muy sabroso"[116] y hasta parece lograrse el restablecimiento de la unidad entre el hombre y la naturaleza, con cantos cargados de contenido épico: "¡Horas memorables éstas de armonía interior, en que la presencia de la realidad se convierte en una música y el alma adivina el timbre de todas las cosas y escucha las grandiosas sinfonías de la naturaleza latente!"[117].

Sin embargo, esta corta aventura clasicista llega a su fin, porque el hombre no tolera la utopía sobre la que está construyendo su progreso. El momento épico

---

[113] L. Alas, *Cuesta abajo, op. cit.,* p.18.
[114] J. Abellán, *op. cit.,* t., 3, p. 608.
[115] *loc. cit.*
[116] L. Alas, *Cuesta abajo, op. cit.,* p.18.
[117] *Ibid*., p. 19.

en su tiempo había sido natural, pero esta regresión forzada no cambiaba la evolución que había tenido el hombre, el cual no se podía contentar con respuestas que ya no tenían validez y en donde se dejara atrás la realidad misteriosa, discontinua, descompuesta e ilógica en la que había estado sumido. Es por ello que, como en todas las demás utopías en donde se define qué es la felicidad y en qué consiste, hay un matizado rechazo de esta construcción racional helénica, un simulacro revolucionario se gesta al leer de nuevo a Leopardi:

> ¿Por qué más que nunca entonces necesitaba mi alma al poeta triste? ¿No estaba yo alegre, no creía firmemente en tales instantes en las armonías del mundo? Por lo mismo, por la comezón irresistible del contraste, por la curiosidad peligrosa de ponerme a prueba, quería leer aquello.[118]

Con este acto, el sujeto vuelve a emprender la marcha consciente cuesta arriba para buscar el hogar del sentido, que hasta el momento no encontró en la tesis del pesimismo barroco, ni en la antítesis del utópico clasicismo, por lo tanto, la buscará ahora en la síntesis del camino andado.

3.6 El lirismo romántico

En las previas etapas líricas hay un choque, una crisis, que de forma súbita y repentina provoca el quiebre en la psique del yo protagonista. En contraste, en esta etapa que será llamada lirismo romántico, no hay un surgimiento como colisión al inconsciente, sino como una intención intelectual y sensible.

Cuando Narciso toma los *Canti* de Leopardi se pone de manifiesto la incapacidad del hombre para aceptar una utopía racionalista como coerción de la

[118] *Ibid*., p. 22.

totalidad del sujeto. En consecuencia, se crea un contraste de la metafórica luminosidad de la Ilustración con la nebulosa tormenta del interior humano:

> Como si en el cielo azul y sonriente, allá hacia la parte del Este, donde se aglomeraban las nubes, como recogidas, hubiera una cortina negra envuelta en sus pliegues y, de repente, esta sombra, esta oscuridad, se corriera con chirridos de metal por todo el firmamento; así quedé, frío, a oscuras, lejos de la luz de mi alegría, del sólido fundamento de mi fe racional[119]

A primera instancia, el pesimismo expresado parece el mismo que el de la lírica barroca, porque enuncia "volví a caer de cabeza en mi ordinaria congoja, volví al estado normal de aquella mi triste convalecencia de alma"[120]; sin embargo, no es así, ya que tiene su diferenciación en que "ahora caía en aquel marasmo desconsolado con un dogma poético, con una leyenda metafísica para mi aprensión nerviosa: la fuerte cadena de toda una filosofía didascálica me amarraba al fondo de mi desesperación de adolescente enfermizo."[121]

Este dogma poético es al que se puede identificar como Romanticismo. Este movimiento de rechazo a las reglas, a la hegemonía de la razón, el que le da voz a los aspectos irracionales de la existencia y el que respalda "el grito apasionado del yo, el triunfo de un espíritu individualista y de una libertad radical"[122] que favorece al desatamiento del genio creativo.

Tiene referencias claras del pesimismo del siglo XVII, pero no surge, sino es reflexionado y teorizado con las mismas herramientas que deja al alcance de la civilización la Ilustración. De esta forma se revela como "un nuevo camino para

[119] *Ibid*., p. 24.
[120] *Ibid*., p. 29.
[121] *loc. cit.*
[122] José Luis Abellán, *Historia crítica del pensamiento español,* Espasa-Calpe, t., 4, Madrid, 1984, p. 245.

resolver la constante preocupación española (…) de unir, no enfrentar, lo tradicional y lo moderno"[123].

El anhelo de que el sentido del mundo pudiera dictarlo el sentimiento religioso, que fungía en el Barroco como el paliativo hegemónico, es desbancado por el escepticismo originado en el racionalismo, ya que el anhelo místico de que la Virgen debía "bajar para ponerle en el corazón una mano, con la cual bastaría para explicarle el porqué del mundo"[124] ya no se emite a una sola voz, ahora ésta se fragmenta, emite duda:

> No he de ocultar que, al decirme para mis adentros esto de presentárseme María, a pesar de la seriedad del momento, a pesar de mi buena fe, un diablillo se reía dentro de mí gritando: —¡Presentarse!, ¡aparecerse! ¿Qué es eso?[125].

En el previo ejemplo se puede ver cómo la religiosidad romántica de Narciso se despega drásticamente del dogma católico, porque ya lo expone al cuestionamiento, y éste se suma a otros síntomas, como la transformación del sentimiento de piedad hacia Leopardi, el melancólico ateo, a su adopción como maestro adoctrinador del mundo como símbolo del hastío y la exacerbación del yo que termina derivado en el egoísmo, consolidan la ineficacia religiosa del catolicismo no sólo con el hombre racionalista, sino también con aquel que está ávido de experiencias metafísicas.

El narrador tiene conciencia de la problemática religiosa a la que se enfrenta, pero tiene tan arraigada la tradición católica que, aun cuando ésta muestra deficiencias estructurales para cubrir sus necesidades, sigue viéndola como la única opción de religión *a la española*. Por ello se comprende que incluso "entre

[123] *Ibid*., p. 242.
[124] L. Alas, *Cuesta abajo, op. cit.,* p.33.
[125] *loc. cit.*

contradicciones, de que a ratos tenía conciencia en forma de remordimiento, yo me llamaba católico, y era casi místico en el sentido de cuasi visionario"[126] porque, con un esfuerzo titánico, "hacía a mi manera compatibles mis tristezas metafísicas, mi *bancarrota universal*, con las creencias católicas, o que por tales tenía mi relativa ignorancia"[127].

Sin embargo, la inquietud metafísica, como parte de la realidad llena de misterio, la inaccesible con el microscopio racionalista, no está limitada al misticismo, sino que se extienden las posibilidades de la trascendencia por otro medio: el amor, "una emoción completamente nueva, poderosa, que tenía algo de los caracteres cuasi místicos de mis entusiasmos intelectuales y mucho de voluptuosidad sensual alambicada"[128]. Mediante esta expresión, tal como lo teoriza Argullol, "encuentra el héroe el campo de pruebas idóneo para volcar su afán de infinitud"[129].

En etapas previas del desarrollo del yo protagonista no se había visto este tópico ya que los objetos de afecto del narrador estaban limitados a sus epicentros originarios: la Virgen y su madre. No obstante, el sentimiento amoroso romántico se hace patente en la figura de Elena. Tal como sucede entre la hija de Leda y Paris, el amor que emerge entre Narciso y Elena parece realizado por designio divino. En la travesía hacia el *templo griego* que se le figuraba la casa de las de Pombal

[126] *Ibid*., p. 32.
[127] *loc. cit.*
[128] *Ibid*., p. 60.
[129] Rafael Argullol, *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo, Taurus, Madrid, 1999,* p. 280.

"entraba yo en la iniciación de mi destino"[130], en el cual amar a Elena era "el noviciado de mi *profesión*"[131].

En este punto parece que, dentro de la primera vida, la que es narrada, el encontrar y culminar la trascendencia amorosa es la razón del camino del héroe, el cual aun con dudas existenciales, "*Ir o no ir* a ver a las del Pombal: *esta era la cuestión"*[132]*,* es cobijado por lo suprasensible para llevarlo al viaje en donde "Dios me repartiese el dolor y la dicha que me tocaban en el mundo"[133] y esto sería a partir del "amor absoluto, el amor nuevo, el decisivo, el de los dieciséis años, se estaba enseñoreando de mi alma. El misterio, casi el milagro, le daba su prestigio"[134].

De esta forma, Elena representa el "acto de suprema reafirmación de la voluntad y de la identidad, un puente tendido entre el *Héroe* y el *Único*"[135]; es la materialización de la belleza esencial que condensa en sí todas las manifestaciones idílicas de este mundo, "era música, perfume, sueño, poesía"[136], y el medio por el cual va a acceder a la gracia divina en el acto sacramental de encomendarle su vida para que "se desvanezcan las fronteras entre la plenitud y la Nada"[137].

Por lo que, todos los anhelos de sentido que había tenido Narciso, por fin encuentran una vía que le hace revertir el principio de hastío que había incorporado, por la pasión e idealidad amorosa; destrona a los grandes maestros, "ni Leopardi, ni San Leopardi […] me había llegado al alma como la *queda* de aquella niña"[138].

---

[130] L. Alas, *Cuesta abajo, op. cit.,* p.42.
[131] *loc. cit*.
[132] *loc. cit.*
[133] *Ibid*., p. 43.
[134] *Ibid*., p. 86.
[135] R. Argullol, *El héroe…, op. cit.,* p. 281.
[136] L. Alas, *Cuesta abajo, op. cit.,* p.86.
[137] R. Argullol, *El héroe…, op cit.,* p. 281.
[138] L. Alas, *Cuesta abajo, op. cit.,* p.86.

Estos sentimientos de plenitud brindados por encontrar un puente hacia lo ininteligible y su posibilidad de que, así, se pudiera fundir con él, permiten "en mí la ilusión con sus mezclas de esperanza locas, […] [de aquellos que] sin quererlo ni creerlo, siguen *naturalmente* esperando algo"[139] de la vida.

Sin embargo, lo trágico del lirismo romántico radica en la imposibilidad de permanecer en el Paraíso, porque la naturaleza del sujeto es especulativa, en constante búsqueda, por eso el halo místico del que rodea a Elena, éste el personaje intenta sobrevivir a la terrible realidad, se va desdibujando porque "no ama seres reales concretos; ama su propia concepción del amor que él evoca atribuyéndolo a su amante"[140]. En esta lucha para acceder a la esencia de los principios metafísicos fundamentales mediante la Virgen, su madre y Elena, "hay un juego totalmente egoísta de afirmación y negación de sí mismo a través de los demás"[141].

El destino en el que confía un momento, al que se entrega para encontrar como símbolos divinos a la luna del Pombal; al momentáneo retroceso a la primera infancia, a la verdaderamente feliz e inocente; pierden su significación, se van mostrando como sucesos azarosos a los que el ansia de esperanza cargó de sentido. Dios se vuelve indiferente hacia la felicidad de sus hijos y, las únicas opciones que le quedan a Narciso son adoptar su predestinación trágica dentro de la sustancialidad del mundo inaprensible o reconfigurar el mundo para que éste se

[139] *Ibid*., p.40.
[140] R. Argullol, *El héroe…, op. cit.,* p. 286.
[141] *Ibid*., p. 287.

encuentre acotado a lo humano y funja en él el papel de dominador, no de dominado.

La bifurcación del camino en el que se encuentra el personaje es el paralelismo de la disputa que tenía la humanidad con su realidad, de esta forma se consolida que mediante “la individualización sin reservas es de donde la obra lírica espera lo universal”[142].

La elección de este segundo camino termina con la época lírica, porque si la lírica es “la reacción a la reificación del mundo”[143], el hombre posterior va a preservar ese ideal de cosificación que permita la simplificación de un mundo al cual será más posible aprehender. Si la lírica era “el sonido en el que el sufrimiento y sueño se desposan”[144], en esta nueva propuesta se busca quitar de la ecuación lo onírico, para poder ver en toda su degradación al mundo y tomar acciones más certeras para su cambio. Por dicha razón, los componentes del sonido cambian y, por ello, se requiere otra forma que exprese de forma artística los nuevos preceptos de un mundo que transita hacia su madurez.

3.7 El adulto satírico: la cumbre de la modernidad

En *Cuesta abajo* no se puede encontrar un quiebre tangible entre el paso del lirismo romántico a lo que en este caso se nombrará el adulto satírico. La razón muy probablemente se encuentre en que esta obra está inconclusa. En la configuración temática y estructural, se insinúa que esta etapa del primer adulto de Narciso sería

[142] T. Adorno, *op. cit.,* p. 50.
[143] *Ibid*., p. 53.
[144] *Ibid*., p. 57.

la que más desarrollo tendría. Dentro de ésta se esbozan hitos como la muerte de Elena y su madre, así como la inclusión de personajes como Eva y Elvira, los cuales quedan abiertos.

Sin embargo, con los pasajes que nombra el Narciso narrador en contraste con su lirismo juvenil, se hace patente que la primera etapa del adulto está marcada por el krausopositivismo del tercer cuarto del siglo XIX.

Dentro del camino que el hombre ha tenido que recorrer en su afán del reencuentro con el sentido esencial, el lirismo, que previamente fue analizado, se representa como la empinada cuesta arriba hacia el progreso, que para el hombre decimonónico alcanza su cumbre con el positivismo. En la introducción a este capítulo se tuvo oportunidad de comentar respecto a este movimiento, sin embargo, en este apartado se retomarán algunas cuestiones para ir desglosando cómo este espíritu es el que guiará a Narciso en su incipiente madurez.

En este proceso incesante de síntesis histórica, el camino que toma el hombre es reducir el mundo a lo fenomenológico en toda la medida de lo posible, apoyado de los ensayos ilustrados del pasado, intenta escapar del mundo trágico metafísico del héroe haciendo una abierta guerra al mundo trascendental a partir del icónico 1875, fecha clave en España por el inicio de la Restauración, con la cual se encamina el imperio del positivismo en el espíritu del hombre: “frente a las antiguas tendencias idealistas y románticas, las miradas se vuelven ahora hacia el lema comtiano de *orden y progreso”*[145]*.*

[145] José Luis Abellán, *Historia crítica del pensamiento español,* Espasa-Calpe, t., 5, Madrid, 1989*,* p. 76.

En consecuencia, la figura de individuo es desplazada a segundo término, sustituyéndola la del ciudadano, por tanto, dichos intereses serán los primordiales y sólo tendrán cabida los sentimientos "cuando se trate de algo que importe a la mitad más uno, o sea la mayoría absoluta, de los ciudadanos. Todo lo demás es subjetivismo, afeminamiento, impresionabilidad excesiva y otra porción de sustantivos más o menos clásicos"[146]. Este pensamiento social impacta en la vida de Narciso y en su genio creativo, por ello ya no compone más poemas sino se decanta por las novelas, pero, sobre todo, se autodenominará escritor satírico.

La posición política de Narciso, si bien no es completamente explícita, puede deducirse cuando expresa que imitaba a Heine, escritor de prolífera labor periodística donde atacaba a la burguesía *filistea* y a los Estados conservadores. Por tanto, bajo esos parámetros, se puede adscribir al personaje a la tendencia liberal.

Si bien el positivismo adquiere capital simbólico en España bajo la premisa de "legitimar el nuevo régimen de la Restauración […] con apoyaduras científicas la idea de *orden* y *defensa de la sociedad"*[147] del sector conservador, también será la base ideológica de los liberales democráticos que "aleccionados por la fracasada experiencia revolucionaria, emprenden, antes que nada, una revisión de los supuestos ideológicos que habían inspirado su anterior comportamiento político […] y [también la utilizan] para acabar propugnando fórmulas de *democracia gubernamental"*[148].

[146] L. Alas, *Cuesta abajo, op. cit.,* p.22.
[147] J. Abellán, *op. cit.,* p. 76.
[148] *loc. cit.*

En este contexto, Narciso toma la labor de satírico como un fin social. Ahora ya la literatura no es el recurso de la definición del yo, como en la lírica, sino de la comunidad, en la cual se efectúa la

> censura de errores difundidos, repetidos, hechos costumbre individual o colectiva. Es, por consiguiente, un género *moral* en doble sentido: compara las deficiencias de la realidad -explícita o implícitamente- con un bien ideal y porque las acusa como peligrosas costumbres[149].

Por su misma esencia, es una comunicación de actualidad que sólo vive en el presente porque toma sus motivos desde su mismo momento histórico y proyecta su crítica para que su enseñanza pueda ser aplicada en la inmediatez.

A pesar del tono de compromiso social que se podría intuir en el héroe por lo previamente escrito, esta etapa es la más cargada de ironía y desaprobación hacia su personaje por parte del narrador ya que, bajo esta apariencia de buen ciudadano que votaba, administraba su hacienda, daba cátedra, estaba casado y cumplía con sus compromisos sociales, "había un poco de comedia que procuraba ocultarme a mí mismo"[150], como la que se muestra en el único ejemplo literario directo -salvo la autobiografía- que se tiene de Narciso:

> No era completamente cierta la noticia que dábamos ayer respecto al crimen cometido por siete curas en la persona de un feligrés. Fue de otro modo: fue que entre siete feligreses mataron al cura. Pero nos ratificamos en lo dicho: hay que hacer un escarmiento con el clero[151]

La otra faceta que presenta Narciso es como escritor de novela. El esbozo de su estética explicitado consistía en no "abusar en el arte, en la poesía, de las propias

[149] Gonzalo Sobejano, *Clarín y la crisis de la crítica satírica,* Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2009, WEB, 18 de marzo, 2019, «http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcz03n8»
[150] L. Alas, *Cuesta abajo, op. cit.,* p.30.
[151] *Ibid*., p. 36.

hazañas, de los datos personales, sobre todo de las vicisitudes de la vida ordinaria del que escribe y de los que le rodean"[152] y no podía ser "inverosímil, amanerado, idealista, romántico"[153]. De esta forma, más que como el ideal del literato de la época, se ubica dentro de los escritores sobre los que el mismo Clarín ejercía su crítica satírica:

> Los espíritus comineros, pobres, convierten la verosimilitud en el arte en una traba ridícula, intolerable, que sólo serviría, si se respetara, para respetar a la medianía y sofocar el ingenio fuerte y poderoso. Nada más a propósito para matar la poesía que ese prurito del falso realismo, que consiste en no tolerar lo poético, lo distinguido, lo extraordinario, introduciendo en las letras, y hasta en sus asuntos, una mesocracia tediosa que ya está causando tanto daño en la política, en la ciencia, en la religión, en mil partes. No hay más que ver (…) a qué nivel de vulgaridad y aburrimiento quieren que baje la literatura, para que sea como bienes de propios, a manera de la sección de anuncios y comunicados en los periódicos. Lectores y críticos de este jaez (…) gritan: ¡Inverosímil!, ¡exagerado![154]

Mediante estos ejemplos se percibe que la creación literaria de Narciso está completamente sesgada por la visión positivista del mundo "que tiende a apagar la imaginación; el exceso de actividad interesada, prosaica, de un positivismo tan evidente como limitado, deja a los más poco o ningún tiempo para soñar; y sin ensueños no hay verdadera literatura artística"[155]. En él los perceptos cientificistas y racionalistas ejercen como yugo en su libre pensamiento, "así como la Iglesia se encargaba de pensar por cuenta de sus fieles y afirmar por ellos, así el escepticismo y el materialismo, etc."[156].

---

[152] *Ibid*., p. 88.
[153] *Ibid*., pp.88-89.
[154] L. Alas, "La Montálvez" en *Mezclilla, op.cit.*
[155] L. Alas, V. 6 enero, 1893. "Justicia de enero", *Palique, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2001, WEB, 26 de diciembre,2018, «http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-palique—1/html/»*
[156] L. Alas, *Cuesta abajo, op. cit.,* p.27.

La devoción por el positivismo puede encontrar sus orígenes cuando el narrador recuerda la recurrencia con la que asistía al Ateneo de Madrid a escuchar a sus oradores y fue, exactamente desde esa misma sala, desde donde se considera que el posicionamiento y difusión ideológico del positivismo cobró su gran auge.[157] Desde ese círculo, al que Clarín constantemente critica[158], se le fomenta a Narciso y, a su vez, a toda la sociedad, una visión positivista sesgada hacia los convencionalismos sociales que apoyaba Cánovas, en donde su principio es la "mentalidad acomodaticia, cuyas metas son, ante todo, la tranquilidad social y la prosperidad económica"[159].

Desde esta cuestión se va a abordar la vida matrimonial del narrador. Mientras en el pasado el personaje se creaba y delimitaba a partir de sus lecturas poéticas y filosóficas, pero con un contacto prácticamente nulo con el mundo, para esta etapa la influencia social es la que lo encauza, por lo tanto, Narciso comienza la difuminación de sus límites individuales para fundirse con la abstracción de la masa burguesa. Esta segunda naturaleza, como la nombra Lukács, no posee sustancialidad; es incomprensible e inaprehensible para la verdadera sustancia, por consiguiente, es rígida y extraña, y ya no reaviva la interioridad, es un cementerio de interioridades en descomposición[160]. La única forma de poder reconstruirse es con el reencuentro de la metafísica, así que se hace una conciliación mediante el krausismo, ya que, al tener un alto contenido idealista, podría arraigarse mejor en

[157] J. Abellán, *op. cit.,* pp. 75-76.
[158] Este tema está constantemente en la agenda de Alas, sin embargo, se recomienda ampliamente la primera parte de *Apolo en Pafos* una ficción teórica y filosófica que satiriza a la Academia y a sus miembros.
[159] J. Abellán, *op. cit.,* pp. 74-75.
[160] G. Lukács, *op cit.,* pp. 58-60.

la sociedad española, que particularmente estaba basada en su tradición moral, pero, a su vez, no repelía, al contrario, incluía a los positivistas.

Sin embargo, el proceso de descomposición del Único, que intenta ser retrasado desde el krausismo, termina cediendo a la inercia del movimiento social. De ahí que la afamada frase de Nietzsche sobre la muerte de Dios, más que hablar sobre una religión en particular, representa la muerte de la esfera metafísica y sobre cómo desde dichas cenizas se construye el concepto de sociedad moderna. Este procedimiento es el que se puede ver metaforizado en la novela con el desplazamiento hegemónico y, su posterior muerte, de las mujeres que encarnaban el Ideal para Narciso: la Virgen, su madre y, sobre todo, Elena.

El abandono de lo trascendente no se da en un momento, es el resultado de una transformación paulatina anunciado desde el Romanticismo cuando se le diagnostica *infecto* de escepticismo, el cual es representado como un *diablillo*, pues, "la voz de diablillo que no quiso que yo creyese en apariciones, el tal demoniejo estaba llamado a crecer y crecer dentro de mí como me temía y a devorarme la bondad que más adelante había de ir naciéndome como un jugo de la buena salud que llegué a tener[161].

De esta forma, el enfermizo y sentimental adolescente es sustituido por el robusto, saludable e insensible Narciso.

Dentro de este proceso, se es testigo del decaimiento de la imagen celestial de Elena, que es desterrada al mundo prosaico en donde sólo puede obtener un puesto dentro de la masa y, su mismo amante, se apropia de dicha visión: "la vi un

[161] L. Alas, *Cuesta abajo, op. cit.,* p.35.

momento como yo me decía que debían de verla otros, como más adelante comprendí que, en efecto, la veían los que la comparaban a cualquier mozuela graciosa, picante, morenilla… del vulgacho… a una hospiciana salada"[162].

Sin el cobijo idealista el anhelo de destino que había unido a los amantes se pierde, queda carente del impulso pasional que es el que nutre el amor romántico y al posterior sensualismo decadente:

> es claro que a su tiempo debido me tuvieron en éxtasis celestial, y por eso y nada más que por eso contraje matrimonio; pero después nada de extremos: lo natural, lo lógico, lo decente… *lo occidental*, como si dijéramos; lo cristiano, lo canónico. Mi matrimonio, loado sea Dios, no fue nada *fin de siècle*: fue puro *Concilio de Trento*.[163]

No obstante, la idea expuesta como *lo cristiano, lo canónico,* no está vinculada con el genuino sentimiento de religiosidad, sino con el convencionalismo de tintes católicos del que España no podía deshacerse por completo porque, aunque el positivismo había aniquilado su eficacia simbólica, seguía siendo necesaria como mecanismo de regulación moral externa, pero no necesariamente interna. De esta forma se explica que aquel sujeto que antes sentía remordimientos por prestarle atención a Emilia, aun sabiendo que su hermana menor ya se había *enseñoreado de su alma,* como casado "procuraba hacer compatibles los mandamientos de M. Tiberghien con mis aficiones a las modistas de Madrid"[164]. En suma, así queda evidenciada la característica hipocresía burguesa de la época a partir de Narciso.

Las razones de la muerte de Elena quedan dentro de los espacios indeterminados de la historia, los cuales, probablemente, nunca salieron del tintero.

---

[162] *Ibid*., p. 81.
[163] *Ibid*., p. 67.
[164] *loc. cit.*

A pesar de ello, en esta etapa sí se conoce el camino en que Narciso, nuestro héroe moderno, se pierde entre el nuevo dogma idólatra del positivismo por el espejismo que le hacía creer, sin cuestionar siquiera, que éste era el que había llevado a la humanidad a la cumbre del monte.

El hecho que vaticina que el personaje salga de su etapa de inmovilidad en la que, temporalmente, permanece más tiempo, es la campanilla del Viático, la manifestación metafísica que se hace presente y lo ayuda a salir del ensimismamiento social: “Fui otro hombre de repente: me acordé del que agonizaba acaso y tuve remordimiento de mi juventud sana y vigorosa”[165]. Este momento queda como precedente para que este hombre, estancado en su propia complacencia vacía, siga caminando, continúe la búsqueda, aunque ésta implique que todo el camino que resta por ser andado sólo pueda ser *cuesta abajo.*

3.8 La madurez novelesca: *camino al hoyo*

En el transcurso de este análisis se ha caminado junto al narrador autodiegético para reconstruir su vida, con la cual busca realizar una genealogía de sí mismo que lo ayude a comprender la vereda que le queda al frente.

El lector de estas memorias, dentro del universo diegético del narrador, es una extensión de su conciencia que está siendo testigo de la ficcionalización de su propia vida para “ver desde afuera el extraño funcionamiento del azar sobre el

[165] *Ibid*., p. 82.

destino, (…) lo que aparece destructor para ellos es revelador para nosotros"[166]. Para ello, la figura del narrador-autor configura su obra de donde

> siempre será su propia subjetividad la que aparte un fragmento de la inconmensurable infinidad de acontecimientos de la existencia, la dote de vida independiente y permita a la totalidad de la que fue tomado ese fragmento, entrar en la obra únicamente en tanto pensamientos y sentimientos del héroe, sólo como continuación involuntaria de (…) una realidad con existencia propia[167].

El recorte de los hechos más relevantes para poder componer la visión del héroe desde el discurso del autor es un acto no gratuito, de esta forma no se enuncian acontecimientos que tradicionalmente se considerarían hitos, en cambio, tenemos noticia de los estados de la psiquis, sus debates y búsquedas, en general, del *flujo de la conciencia.* Pero, como toda composición, también ésta irá acompañada por el ensamblaje, la decisión estilística que dará sentido a la obra.

A lo largo de relato autobiográfico no se ha tenido acceso, salvo una excepción, a las creaciones de Narciso, pero su actitud e ideales, la vida misma como producto estetizado, son los que marcan el género que lo representa, de ahí que se hable, explícitamente desde la voz narrativa, del niño épico, el adolescente lírico y el adulto satírico. La distancia que el narrador marca con sus otras manifestaciones indican que éste ha trascendido y ahora se ubica en otro punto de referencia, el cual exige también una forma a propósito.

Narciso no habla directamente de quién es él al momento de realizar su relato, su delimitación se realiza por medio del contraste y del voluntario rastro de su propia individualidad a lo largo del discurso. De esta manera se comprende que

[166] G. Lukács, *op. cit.,* p. 45.
[167] *Ibid*., p.82.

no enuncie, como en casos previos, la filiación de su pensamiento y al género que pertenece, sin embargo, la ejerce, por ello se convierte en novelista.

La razón para que aparezca hasta este momento la novela es porque funge como "la representación artística de la madurez viril"[168]. Esta madurez sólo llega para España hasta que, por su propio peso, se rompen las burbujas de *progreso* positivista y el de las glorias pasadas en las que estaba erigido un edificio social, político, económico y cultural imposible de sostener. Momento en que, aparentemente, está situado temporalmente el personaje, si retomamos la necesidad de actualidad que *Clarín* imprimía en su literatura y que, por tanto, debía corresponder con su fecha de publicación.

Dentro de la historia no hay un hito específico a partir del cual Narciso entre en esta novelística madurez, es un proceso igualmente paulatino como la transición al progresista positivista. El momento de quiebre, el que cambia la configuración del carácter, no es lo que vive o en las circunstancias en las que se desenvuelve, lo que genuinamente lo transforma en un héroe novelesco es lo que hace con dicha realidad y cómo esta novela se convierte en su catarsis.

La voluntad de creación literaria del narrador es radicalmente distinta a sus previas inclusiones: como épico era forma de sociabilidad y goce; como lírico era una presión social con la que exteriorizaba parte de su ser interior; como satírico/novelista era crítica con una finalidad de posicionamiento social; pero, en el caso presente, esta obra, "muy interesante para el curioso lector, que soy yo mismo, yo solo"[169], es un culto a su propia individualidad, una simbólica rectificación y, sobre

[168] *Ibid*., p. 67.
[169] L. Alas, *Cuesta abajo, op. cit.,* p. 2.

todo, una definición del exterior, el cual "no puede ser representado salvo cuando se pone en relación con la experiencia subjetiva del sujeto extraviado en él"[170] y es, dentro de esos parámetros, que se autodenomina "filósofo y casi casi un naufragio de poeta"[171].

El rasgo poético que rescata Narciso sobre sí mismo es, ante todo, la exaltación de su *yo.* En evidente contraste con su etapa histórica previa, la cual está marcada por la sujeción del individuo ante el convencionalismo social, este sujeto comprende que no puede despegarse por completo de su parte social, pero crea un orden cíclico de separación en donde no busca su aprobación y, por lo tanto, no la obtiene. Su voluntad de alienación social es la que lo preserva y diferencia del común de las masas *filisteas,* ignorantes y prosaicas. De ahí que el único contacto con un personaje de la realidad intrascendente, don Carabín, el portero de la universidad, según Narciso, le desprecie: "me has llamado insignificante. Ya sé que lo soy"[172]. Con esta sentencia se intenta invalidar la injerencia social en la conceptualización de cualquier valor positivo o negativo referente a su individualidad, aseverando que éstos no son determinados desde fuera, sino por dentro.

No obstante, la alienación de Narciso no está limitada al ámbito social, sino también se encuentra ese impulso hacia los preceptos de la modernidad española. Desde este ángulo es que critica dos de sus conceptos ontológicos: el trabajo y el conocimiento.

---

[170] G. Lukács, *op. cit.,* p. 77.
[171] L. Alas, *Cuesta abajo, op. cit.,* p. 2.
[172] *loc. cit*.

Para los filósofos, desde Hegel hasta Spinoza, Marx y Engels, "el trabajo es la expresión de la vida humana y a través del trabajo se modifica la relación del hombre con la naturaleza"[173]; esto expresa que el desarrollo y vínculo del sujeto únicamente está mediado por el trabajo, que es la expresión de la acción continua, "nunca la pura contemplación o receptividad"[174]. Lo que proponen es romper la incisión del sujeto-objeto para fundirse en un solo ser mediante la satisfacción, realización y explotación de la totalidad de cualidades que el hombre alberga dentro de sí. De esa forma regresa al mundo y deja la enajenación.

Esta propuesta de índole marxista es rechazada por Narciso, que ve estos postulados como sólo dogmáticos, en la práctica encuentra que difícilmente hay una actividad que corresponda al *yo* dentro del trabajo. Los límites impuestos no permiten que se logre esa identificación de la individualidad.

El único trabajo que, como adulto maduro, realiza Narciso es impartir cátedra. Éste es su medio de subsistencia, pero no tiene ninguna significación real para él, es sólo un elemento aprisionador más:

> En cuanto a que mi cátedra te estorba, te molesta, lo admito: me lo explico. También me estorba, también me molesta a mí. Intriga con el Gobierno para que me paguen sin poner cátedra, y habrás hecho un beneficio al país, a ti mismo y al propietario de esta asignatura, que ni tú, ni yo, ni los estudiantes sabemos para qué sirve.[175]

La razón de esta actitud hacia su clase de Literatura general y española no es porque considere que estos temas no sean relevantes, es patente el papel conformador del individuo que Narciso le atribuye a la literatura, ni porque el valor

[173] Erich Fromm, *Marx y su concepto del hombre*, trad. Julieta Campos, FCE, México, 1987, p. 28.
[174] *Ibid*., p. 41.
[175] L. Alas, *Cuesta abajo, op. cit.,* p.2.

de la enseñanza lo encuentre mínimo. Lo que desemboca en este sentimiento de apatía son las ideologías que estaban por detrás que, si bien con el espíritu de la Libre enseñanza impulsado por Giner de los Ríos se había accedido a la libertad de cátedra en las escuelas privadas, en las públicas se seguía limitado a la revisión de programas por parte del gobierno con el propósito de que no se enseñara en ellos "nada contrario al dogma católico ni a la sana moral"[176]. Estas restricciones hacían incompatible la verdadera esencia de la enseñanza con las realidades materiales que se daban para ella. Por eso, de forma satírica, se mofa del profesor de Literatura griega y latina que "ve a Grecia a través del director de Instrucción Pública"[177].

No obstante, si bien no va a encontrar satisfacción en la enseñanza universitaria, la pasión por adoctrinar a la juventud va a ser un elemento esencial de su madurez.

Como una constante dentro de su autobiografía, Narciso expone la línea de ideas que habían impactado en su pensamiento, desde su época lírica hasta la satírica, sin embargo, en el tiempo del narrador no hace más alusiones hacia posibles influencias. Esto sucede porque ha desarrollado un pensamiento crítico sobre el conocimiento que lo aleja de la apasionada defensa de un estilo, escuela, movimiento o pensador los cuales fomentan que "cuando creéis estar meditando… estáis amando"[178]. Por lo tanto, mediante exhortaciones, inicia una campaña de desacreditación sobre los absolutos del conocimiento que, si bien han existido siempre, se intensifican con el positivismo:

> ¡Bajar a beber al fondo de las ideas, que es un abismo, cuando es tan fácil pedir en el camino un poco de agua a los que suben con el ánfora llena! Lo malo es que

[176] J. Abellán, *op cit.,* p. 149.
[177] L. Alas, *Cuesta abajo, op. cit.,* pp. *7-8.*
[178] *Ibid*., p. 29.

> como los del ánfora saben que los otros no bajan… pueden ellos no bajar tampoco y fingir que sacan de lo hondo el agua que puede ser de los arroyos de la superficie[179].

Los intelectuales modernos convencen y hacen sentir que, si no se adscriben sus enunciados como principios, no se es parte del progreso. Frente a esas imposiciones intelectuales, Narciso reitera una posición de libertad: "las almas completamente sinceras y de cierto temple, casi todas son libres, en el sentido de que no las sujeta ningún dogma histórico"[180]. De esta forma, el autoritarismo de pensamiento, del cual fue parte en su momento satírico, es rechazado:

> Pues bien: a los jóvenes se les hace tomar por dictado de la razón lo que es dictado de la opinión de un hombre que tiene a sus ojos mucha autoridad.
>
> Los cambios de la opinión (aparente) de muchos jóvenes, librepensadores y todo, se deben a imposiciones de este género, tanto más fuertes y peligrosas cuanto que no son reconocidas. Tal vez parte, no digo más que parte, de la causa por que Hegel influyó tanto en el pensamiento moderno, consiste en esto. Sí: los filósofos, los poetas, los moralistas, etcétera, etc., que hablan como dictadores, que mezclan elementos de voluntad, de energía en sus ideas, las imponen más fácilmente[181].

Narciso, aunque sea filósofo, no postula ninguna verdad absoluta, sólo alienta a que "os apliquéis a examinar con rigurosa lógica las doctrinas que destruyen vuestros ideales en los libros de los grandes maestros"[182].

De la oración anterior hay una palabra clave que debe ser recalcada: *ideales.* Las razones por las que el narrador tiene mayor animadversión a la institución educativa pública es porque, en lugar de motivar al desarrollo del pensamiento, constriñe su libre desenvolvimiento y, aunque el individuo pueda salirse de ese

[179] *Ibid*., p. 28.
[180] *Ibid*., p. 11.
[181] *Ibid*., p. 26.
[182] *Ibid*., p. 28.

círculo conservador, en realidad encontrará que todos los grupos *intelectuales* se basan más en infundir en las almas el imperio de la autoridad de otros, que el impulsar que se desarrollen ideas que correspondan exactamente a lo que ocurre en su tiempo, lugar y circunstancias. Dentro de este panorama, sólo se fabrican seguidores, no creadores.

El reduccionismo y la convención, en mancuerna, "son estructuras que el alma encuentra para desenvolverse, pero haciéndole perder sus verdaderas raíces, dentro de este camino jamás se llegará al absoluto ni a la real interioridad del alma"[183]. Con conciencia al respecto, Narciso vuelve a reencontrarse con el ideal metafísico con el objetivo de "acercar nuestra vida, en pensamiento, sentimientos, voluntad y acto, en cuanto quepa, a la *realidad* misteriosa"[184], que incluye a la real interioridad del alma y a los aspectos indeterminados del mundo que la ciencia no alcanza a explicar.

Los puentes que en el pasado se habían tendido hacia el absoluto, aunque parecían quemados por el cientificismo, encuentran aún su puesto vacante y de ahí la necesidad de construirlos de nuevo, darles posibilidad de vida en el mundo moderno, misión de la que se apropia Narciso, como metaforización del resurgimiento del idealismo en la última década del siglo XIX.

El interés religioso del narrador, en primera instancia, podría ser cuestionado si se considera que al inicio de su obra es acusado de ateo. Sin embargo, la verdadera cuestión es que su aversión hacia los fanatismos históricos no podía transformarse en condescendencia hacia las religiones y, menos particularmente

[183] G. Lukács, *op. cit.,* p. 58.
[184] L. Alas, *Los héroes, op. cit.,* p. 19.

con la Iglesia católica, en las que percibe que sus triunfos “están en los actos de fe, que no son en suma más que otros tantos martillazos de una voluntad de hierro descargados sobre el cráneo, de hueso al fin, de la mísera razón humana”[185].

En consecuencia, claramente especifica Narciso que, si bien no es ateo, tampoco es un seguidor fanatizado; más bien es un sujeto que intenta conciliar sus sentimientos religiosos y metafísicos con un clima que había estado en franca contienda con estos. Los sentimientos de bondad y generosidad que había sentido en su temprana adolescencia los eleva como principios con los que intenta desplegar su necesidad de idealidad racionalizada, una “verdadera caridad individual sin la negación ni el desprecio de la vida temporal”[186]. Esta nueva revolución sobre la religiosidad es la que intenta aplicar sobre don Torcuato al decir: “si yo no encontraba el lugar armónico que en la realidad y en mi corazón ocupaba necesariamente Angulo, no había tal realidad una, ni yo era un verdadero pensador, ni una persona decente: había que amar a don Torcuato y *explicárselo*”[187]. La base de este fundamento es encontrar, incluso con aquel hombre que “parece hecho por el diablo para probar que no hay Dios”[188], una inclusión sistemática con el resto, una expresión religiosa que “no fuese contradictoria, que pudiese juntar todos los corazones sin exclusivismos sectarios”[189]. Éste es el verdadero espíritu religioso transformador en Narciso, en éste busca conciliar y combatir “esas costumbres ordinarias de gentes en quienes se halla casi extinguida la idealidad religiosa (…)

[185] L. Alas, *Cuesta abajo, op. cit.,* p.27.
[186] Leopoldo Alas, “*Teorías religiosas de la filosofía novísima, reseña de El Globo*”, *El pensamiento filosófico y religioso de Leopoldo Alas, Clarín,* ed. Yvan Lissorgues, *op. cit.,* p. 304.
[187] *Ibid*., p.5.
[188] L. Alas, *Cuesta abajo, op. cit.,* p. 4.
[189] L. Alas, *Teorías religiosas… op cit.,* p. 305.

[que] en la clase baja adopta las formas de una confianza brusca y, en la alta sociedad, se disimula con las frías fórmulas de cortesía"[190], defectos en donde encuentra el origen de una de las grandes fracturas entre el hombre y su sociedad, lo que alienta su enajenación.

Con este acoplamiento de nociones, define su postura religiosa con una inclinación mayor cada día a "un empirismo espiritual, a un epicurísmo [sic] de buenas costumbres, moral y suave"[191], que no se exacerba como el sensualismo y el hedonismo burgués, ni toma la postura positivista que postula que sobre lo indiscernible nada se puede decir[192]. Toma el estudio empírico, el de la experiencia, para aplicarlo a la conciencia, único procedimiento con el cual es posible saber sobre el ser y, con ello, abrir el paso a un mundo lleno de lo indiscernible, "que viene a ser Dios"[193].

Desde este contexto de lucha de reconfiguración del ideal es desde donde surge el nuevo individuo, llamado por *Clarín espíritu nuevo* de fin de siglo, en el que está adscrito Narciso, y el cual tiene los caracteres de una evolución religiosa que en parte es nueva, en parte es renovada[194]. Por ello, la creación de la novela se hace vital para el personaje y, a su vez, estaba obligada a que ésta fuera su forma de expresión. Por medio de la voluntad creativa "el acontecimiento al que da forma queda en aislamiento, pero la experiencia que absorbe el acontecimiento y lo saca a la luz, lleva consigo el sentido último de la existencia, el poder dominador del

[190] *Ibid*., p. 300.
[191] L. Alas, *Cuesta abajo, op. cit.*, p.19.
[192] La frase completa de González Serrano que cita Clarín dice: "Si esto es indiscernible nada podemos decir, ni que podemos, ni que no podemos conocerlo", lo cual cataloga el asturiano como "lo que hace la avestruz ante el peligro, esconder la cabeza…". (Alas. *Teorías religiosas…, op cit.,* pág. 301).
[193] *Ibid*., p. 301.
[194] *Ibid*., p. 296.

artista (…) con el cual proclama su propia interpretación del mundo"[195]. Esta interpretación, gracias a su genealogía, es la que deriva en la latente nueva espiritualidad, la cual no tiene aún una forma definida, pero en el que se nota una transición ya inapelable e irreversible.

De ahí que la intención final de las memorias *Cuesta abajo,* como Narciso mismo dice, no es "llorar ni rebelarse contra el pasado. Mis apuntes no son para eso. Lo muerto, muerto. Todo pasa, todo es accidental. (…) ¿Somos o no somos filósofos?"[196]. La finalidad es mostrar cómo desde la Filosofía se está reinventando el clásico sentido metafísico para que tenga cabida en el mundo moderno que tan necesitado está de él.

El pesimismo que marca toda la novela y que, en primera instancia, podría parecer su motor, no llega a capitalizarse en un espíritu de aniquilación, aunque esto parezca por palabras propias de Narciso:

> Cuesta abajo, es decir, camino del hoyo. Sí, no hay que forjarse ilusiones: ya no hay más horizonte; doblé la cumbre y voy descendiendo ya al otro lado de la montaña. Sólo podré ver la vertiente que dejo atrás con los ojos del recuerdo. Mientras yo bajo por este lado, las Memorias volverán a subir por el otro; pero ¡ay! el espíritu que las dicta va cuesta abajo.[197]

Más bien, es el símbolo de palingenesia de la humanidad, de los ciclos vivos del mundo, en donde se está llegando al final de una era y que, estos preceptos del *espíritu nuevo¸* podrían ser aquellos que hagan emerger una nueva etapa para la humanidad.

[195] G. Lukács, *op. cit.,* p. 47.
[196] L. Alas, *Cuesta abajo, op. cit.,* p.89.
[197] *Ibid*., p. 8.

En la novela, tal como en la vida, Narciso transita el camino hacia la muerte de forma inexpugnable, No intenta detener dicha muerte por medio de sus memorias, más bien sirven para darle sentido al camino y, sobre todo, a sus últimos suspiros. No es de forma gratuita que el narrador se llame Narciso, que en el nombre lleva su *penitencia*, porque "busca sumergirse en sus propias profundidades con vanidad psicologista y se contempla en el espejo de su propia profundidad"[198] hasta que su mismo reflejo lo consume, pero la humanidad, a la que ha representado a lo largo de este sinuoso camino, no se la lleva a ese abismo, la estimula para que *llegue a mejores puertos.*

La novela de *Cuesta abajo* es una metaforización de la condición del hombre moderno en donde *Clarín* le canaliza a su Narciso narrador su propia postura ideológica de final de siglo. Con ella se desliga del pesimismo decadentista que reinaba en la época para celebrar con entusiasmo el posible renacimiento de una verdadera religiosidad racionalizada que pudiera guiar al hombre a su real progreso. Bajo la cubierta de hastío y desánimo que predomina en esta obra, hay una afirmación hacia la posibilidad, "las tristezas del arte, como las de la naturaleza, son una forma de esperanza"[199].

Esta esperanza sólo puede hacerla realidad la juventud, las generaciones venideras que consigan desligarse del mundo prosaico, le den un halo religioso a su vida, no necesariamente católico, sino el de la aceptación de lo inaprehensible a partir del respeto, la caridad y la bondad; así como la importancia del ejercicio de libre pensamiento en donde ejerzan su capacidad intelectual para crear sus propios

[198] G. Lukács, *op. cit.,* p. 57.
[199] L. Alas, "Marianela"*, Selección de ensayos, op.cit.,* pp. 270-271.

juicios y caminos[200], de esta forma serán los que lleven a la humanidad, “a esta pobre, interesante humanidad que viene de las tinieblas, que se esfuerza incansablemente por llegar a la luz”[201], a su regeneración.

[200] “Desearé que mis revistas de ideas sirvan de estímulo a los aficionados para buscar en otra parte el necesario complemento de mis ligeros apuntes” (Alas. *Cartas a Hamlet. op. cit,* pág. 161).
[201] L. Alas *apud*. Jean Francois Botrel, "Clarín desde dentro: balance y perspectivas*", Leopoldo Alas, Un clásico contemporáneo,* Universidad de Oviedo, t., 2, Oviedo, 2002, p. 747.

4 Criterios de edición

La novela *Cuesta abajo* tiene una corta tradición editorial. Se conserva un testimonio en vida del autor, las entregas publicadas en *La Ilustración Ibérica "Semanario científico, literario y artístico"*, revista de Barcelona a cargo del Establecimiento Editorial de Ramón Molinas Editores.

Este *codex unicus,* porque es el único testimonio de la obra en forma impresa, está compuesta de 12 entregas, de las cuales ocho se publicaron en 1890[202] y cuatro en 1891[203]. En el último número de *Cuesta abajo,* el 25 de julio de 1891, se dice que continuará, así como en otros números de la revista se prometen más entregas, sin embargo, no vuelve a aparecer otra entrega de la novela ni en esta revista ni en ningún otro medio.

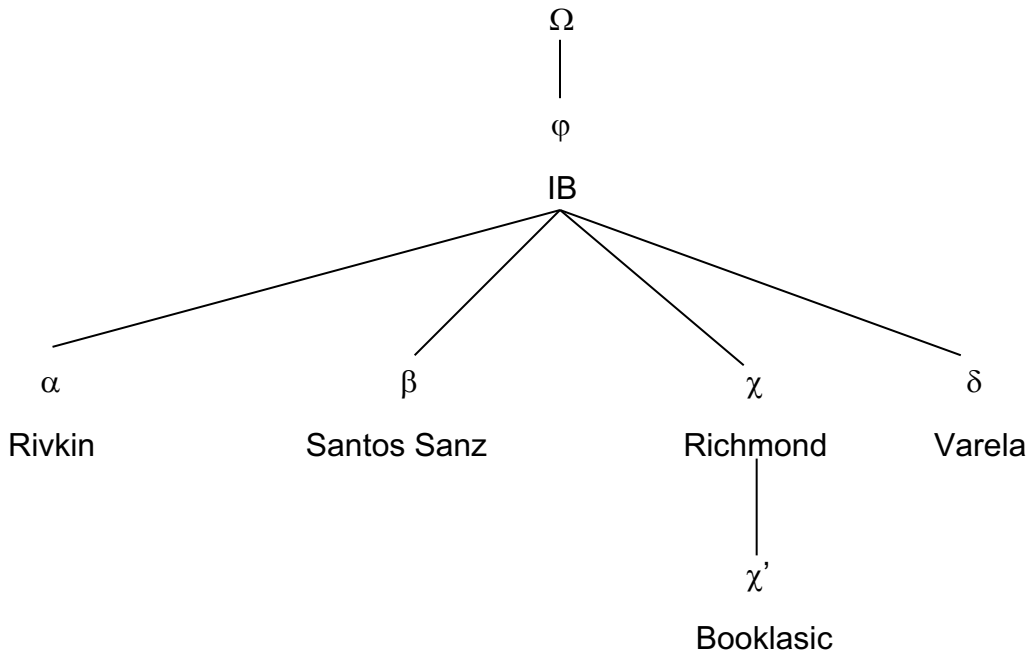
Posteriormente, en algunas antologías contemporáneas de las obras de *Clarín,* se puede encontrar la novela. Estos son los casos de:

- ALAS, Leopoldo, *Cuentos completos*, ed. Carolyn Richmond, Alfaguara, Madrid, 2000.
- _____. *Cuesta abajo y otros relatos inconclusos,* ed. Laura Rivkin, Jucar, Madrid,1985.
- _____. *Obras completas*, ed. Santos Sanz Villanueva, Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro/Turner, t., 3, Madrid, 1995.

[202] 15, marzo, núm. 376; 12, abril, núm. 380; 26, abril, núm. 382; 10, mayo, núm. 384; 16, agosto, núm. 398; 23, agosto, núm. 399; 4, octubre, núm. 405; 11, octubre, núm. 406.
[203] 7, febrero, núm. 423; 18, abril, núm. 422; 6, junio, núm. 440; 25, julio, núm. 447.

- _____. *Recopilación de cuentos varios,* Ebook Colección Booklassic, s. p., 2015.
- VARELA JÁCOME, Benito, *Leopoldo Alas* «*Clarín*»*,* Edaf. Madrid, 1980 [204].

De las ediciones enlistadas, únicamente cuentan con aparato crítico las de Rivkin y Santos Sanz. En estas notas se explica que el único testimonio utilizado fue el proveniente de *La Ilustración Ibérica (IB)*. El resto no enuncia la procedencia ni tratamiento de la obra editada. Mas, a partir de la *recensio* y *collatio* de dichos testimonios, se ha podido realizar la filiación de las ediciones posteriores según el siguiente *Stemma*:



Como se muestra en el previo esquema, todos salvo la versión digital de Booklassic están filiados directamente del *codex unicus* de *La Ilustración Ibérica*. La

[204] En esta edición únicamente se presenta un fragmento de cuatro páginas, correspondientes a la sexta y a la decimoprimera entrega.

excepción puede filiarse con la edición de Richmond ya que ambas prescinden de la nota al pie de Narciso Arroyo de la segunda entrega y mantienen los versos citados de Leopardi tal como en *La Ilustración,* sin enmiendas, lo que no sucede en las ediciones de Rivkin y Santos Sanz, que corrigen los versos.

En el caso de la edición presente, a la cual me referiré con las siglas EGM, edición Gálvez Mata, también se toma el testimonio de *La Ilustración Ibérica* como el *codex optimus* por ser el único que se publica en vida del autor. Sin embargo, es importante destacar que esta edición añade un nuevo fragmento de la novela que no ha sido publicado con antelación a partir del hallazgo de un fragmento autógrafo.

El autógrafo está compuesto de cinco folios encontrados en el archivo personal de Leopoldo Alas, los cuales actualmente forman parte del Depósito Tolivar-Alas, dentro de la Biblioteca de Asturias "Ramón Pérez de Ayala", gracias a la donación de Leopoldo Tolivar Alas y Ana Cristina Tolivar Alas, bisnietos de *Clarín,* en el 2010.[205]

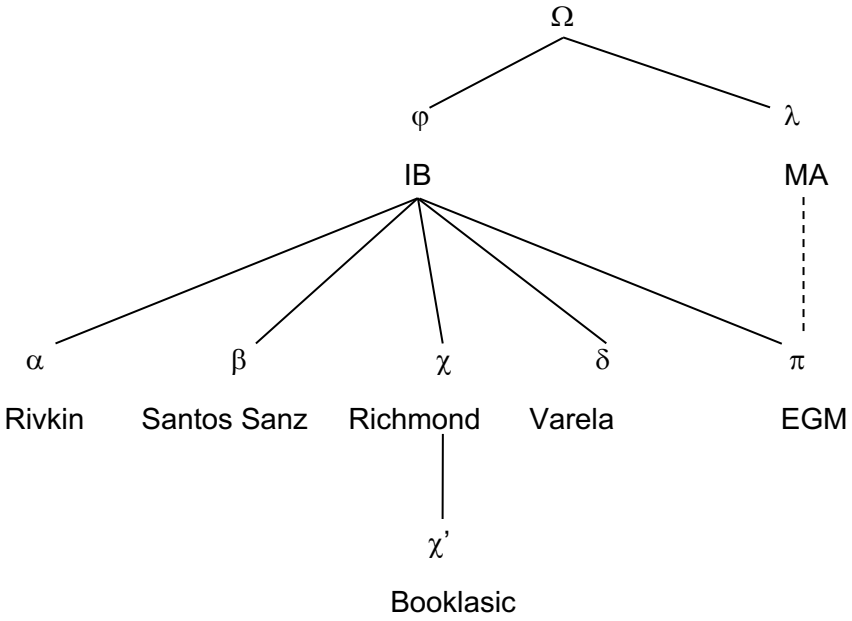
De estos cinco folios, cuatro fueron digitalizados y expuestos en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes en el 2002. El quinto folio existente pude conseguirlo gracias a la colaboración del Depósito Tolivar-Alas en Oviedo, al cual quiero agradecer profundamente.

En consecuencia, consta que el autógrafo (MA) fue digitalizado incompleto, pero en esta publicación verá su primera edición y se incorporará a la narración hasta ahora conocida de *Cuesta abajo,* así como a su análisis, ya que los folios corresponden a fragmentos posteriores a los publicados en *La Ilustración Ibérica.*

[205] *Biblioteca de Asturias: El depósito Tovar Alas,* Gobierno del principado de Asturias, WEB, 17 de enero, 2019, «http://www.biblioasturias.com/biblioteca-de-asturias-el-deposito-tolivar-alas-».

Sin embargo, es importante especificar que los cinco folios paleografiados estarán en un anexo, ya que la complejidad de la letra de *Clarín*, aunado al acceso únicamente digital de baja calidad que se tuvo de los manuscritos, no permitió un completo entendimiento del manuscrito, el cual cuenta con algunas lagunas que en estudios posteriores se intentarán llenar.

En conclusión, esta edición utilizarán el *codex unicus* de *La Ilustración Ibérica* y el manuscrito autógrafo compuesto por cinco folios, que en conjunto fungen como el *codex optimus* de EGM. De esta forma, el *stemma* de esta edición presentaría que del *original (*Ω), que podemos ubicar como "el texto auténtico, el que refleja y plasma la voluntad expresiva del autor"[206], se conserva el testimonio apógrafo (IB), en el sentido de ser la primera copia sacada directamente del original y que fue supervisada por el autor[207], y el manuscrito (MA):



[206] Miguel Ángel Pérez Pliego, *La edición de textos,* Síntesis, Madrid, 1997, p. 22.
[207] *Ibid.,* p.47.

Los criterios para esta edición crítica semi diplomática se centran en la transcripción de los *codex optimus*, se prescinde de la *collatio* porque no hay variantes que se puedan contrastar*,* y se prosigue con el *contitutio textus* en sus dos etapas: el *dispositio textus* y el *apparatus criticus.* Este trabajo se hizo con de la hipótesis de trabajo de preparar *Cuesta abajo* como una edición crítica con propósitos de difusión, en el cual lectores profesionales como aficionados sean capaces de comprender una novela altamente cargada de referencias literarias, científicas y políticas de siglos pasados. Al considerar al contenido como el elemento más destacado, en la *enmendatio* se toma la decisión de corregir errores y anomalías perceptibles en el texto, así como modernizar la puntuación, uso de mayúsculas y signos diacríticos.

En la *enmendatio* se corrigieron errores de dos agentes: el copista y el autor. De las erratas que se le pueden atribuir al cajista se encuentran adiciones, por ejemplo, la duplografía en la oración "el mundo me decía que *la la* hermosa vida"[208]; la alteración al colocar "entornecimientos[209]" en lugar de "enternecimientos" u omisiones, como en el caso de "para los cua es un *chico listo"*[210] en donde falta una *ele* que forme la palabra "cuales".

Respecto a los errores de autor, se puede identificar consistencia en la escritura equivocada de ciertas palabras a lo largo del texto, como sucede con "pomareda"[211], siendo que el término correcto para expresar un sitio poblado de

[208] L. Alas, *Cuesta abajo, op. cit.,* p. 4.
[209] *Ibid.,* p. 12.
[210] *Ibid.,* p. 22.
[211] *Ibid.,* p. 13.

manzanos es “pomarada”; así como imprecisiones con palabras provenientes de otros idiomas, como es el caso de los versos citados de Leopardi.

Con relación a la modernización, se normó según los criterios actuales para mayor claridad y fluidez en la lectura. Sobre puntuación, salvo en escasas ocasiones, se respetó lo encontrado en testimonios de autor por ser parte de su estilo, únicamente se unificó el uso de puntos suspensivos y se reemplazaron algunas comas por punto y coma, según la normativa actual; en los signos diacríticos se eliminó la acentuación de monosílabos tales como: *á*, *ó*, *fuí*, *fué* o *dió* y se unificaron los criterios en las palabras que estaban indistintamente acentuadas; respecto a las mayúsculas, se eliminaron las que correspondían a gentilicios y se corrigen algunas omisiones en nombres propios. Las abreviaturas V., D., Dª., y Uds., encontradas a lo largo del texto se desataron, poniendo su significado según el listado de abreviaturas de la RAE.

En cuestión lexicológica, se encontraron grafías anticuadas, como en los números *diez y seis, diez y siete, diez y ocho y diez y nueve* las cuales fueron actualizadas, sin embargo, las palabras en desuso y regionalismos asturianos se conservaron por ser parte de la riqueza léxica y cultural de la obra, aunque éstas fueron anotadas para asegurar su comprensión.

Otra parte importante de aclarar respecto al criterio editorial de esta obra son las cursivas. Todas las frases o palabras que dentro de la obra literaria se encuentren en cursivas son disposición del autor, no se hará ninguna modificación a éstas ni se añadirán otras. Podemos identificar que la mayoría de ellas es para hacer alusión a un juego de palabra o frases con tinte cómico o irónico; también están señaladas las onomatopeyas, el lenguaje figurado, las referencias culturales

o artísticas, pero hay varios grupos que su significado puede extenderse a interpretaciones, es por lo que se dejaron las cursivas como material de estudio para un análisis discursivo más exhaustivo de lo que esta edición pretende.

En conclusión, según los términos previamente descritos, se presenta el *dispositio textus* al cual se le integra el aparato crítico que está conformado por el aparato de notas, estudio introductorio, las reproducciones fototípicas de una entrega de IB y la del manuscrito autógrafo MA, así como el texto paleografiado con sus respectivas advertencias editoriales con la finalidad de que el lector, sin importar el nivel de profesionalización del mismo, tenga las herramientas a la mano para poder interpretar la novela *Cuesta abajo* desde diversos ángulos: el textual, el filológico y hasta el editorial.

5. ¿Por qué es relevante esta edición crítica de *Cuesta abajo?*

La filiación, hallazgo y uso de los testimonios manuscritos nombrados como MA se hace patente como la primera gran diferencia entre EGM y el resto de las ediciones de *Cuesta abajo.* Sin embargo, también hay otras, por las cuales consideré importante realizar esta edición.

Para empezar, todas las ediciones previamente mencionadas son antologías, por lo tanto, sitúan *Cuesta abajo* como una de las obras dentro de la clasificación de inconclusas. El objetivo de las antologías es la difusión, pero ésta suele ser una destinada a un lector no especializado, por ello, aunque tengan gran cuidado editorial, éstas no cuentan con aparato de notas ni glosarios y sólo en la edición de Rivkin se encuentra un breve estudio introductorio titulado "*Cuesta Abajo,* de «Clarín»: Anticipando a Proust"[212], en donde hace un relevante análisis y comparación sobre el manejo de la memoria involuntaria en esta novela y *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust.

Sin embargo, aunque la memoria es un elemento primordial y cuenta con uno de los más interesantes y mejor ejecutados tratamientos en *Cuesta abajo*, ha faltado desentrañar la novela en sí misma. Comprender cómo está conformada y los símbolos que contiene; aventurarse a intentar realizar una crítica integral, de la cual hasta ahora ha carecido la novela y es lo que busco resarcir en esta edición. Por lo tanto, la segunda diferencia de este estudio es que, al concentrarse enteramente en

[212] L. Rivkin, *op. cit.,* pp. 29-44.

Cuesta abajo, éste cuenta con un prólogo que funge como una propuesta de interpretación global de la novela.

Aunado al estudio introductorio, la edición se presenta con aparato de notas al pie con la finalidad de entregarle al lector un amplio panorama de la obra y del autor, así como brindarle herramientas que faciliten su interpretación y lectura para sentar precedentes y una línea crítica desde la cual los investigadores y lectores puedan seguir aportando o desde donde se aparten para proponer nuevas lecturas, consiguiendo con ello la retroalimentación, riqueza y vigencia de la obra.

Finalmente, en los anexos podemos ver reproducciones fototípicas de los testimonios utilizados para esta edición crítica: la primera entrega publicada en la *Ilustración Ibérica* y los cinco folios de manuscrito autógrafo de reciente hallazgo (MA). La intención de las reproducciones es acercar, proveer de contexto al lector sobre los métodos de producción y difusión literaria del siglo XIX, además de llevarle una experiencia distinta de lectura del mismo texto, mostrando sus condiciones originales; con ello es posible enriquecer la concepción de la obra, del autor y del proceso de edición que conllevó este ejemplar.

Por ende, la presente edición cuenta con la mayor cantidad posible de elementos editoriales que puedan robustecer la interpretación de *Cuesta abajo* y el papel que cumple en la literatura española decimonónica.

Sin embargo, el objetivo planteado con este trabajo no es agotar el tema, meta demasiado ambiciosa y que no corresponde a la visión de un filólogo, sino abrir el diálogo, intentar que el ojo crítico se pose en *Cuesta abajo*, hecho que no ocurrió en su tiempo y que ha continuado por el somero estudio que tiene en la actualidad, para que consolide la duda en las nuevas generaciones de

investigadores y lectores sobre los rígidos criterios académicos con los que se han juzgado los escritores decimonónicos. EGM busca brindar de elementos suficientes para mostrar que no sólo no se ha dicho todo respecto a un tema, un autor o una obra, sino que aún faltan piezas imprescindibles para extender el panorama y muchas de ellas están al alcance de la mano.

Cuesta abajo

CUESTA ABAJO

7 de enero de 18... A las cinco de la tarde Ambrosio Carabín, portero segundo ó tercero (no lo sé bien) de esta ilustre escuela literaria, cerraba la gran puerta verde de la fachada oriental, y, después de meterse la llave en el bolsillo, se quedaba contemplando al propietario de la cátedra de *Literatura general y española*, que bajaba, bien envuelto en su gabán ceniciento, por la calle de Santa Catalina. Carabín, es casi seguro, pensaba á su manera:—¡Y que este *insignificante*, que ni toga tiene, me obligue á mí, con mis treinta años de servicios, á estar de plantón toda la tarde porque á él se le antoje tener clase á tales horas en vez de madrugar como hacen otros que valen cien veces más, según lo tienen acreditado!

Si el propietario de la cátedra de *Literatura general y española* hubiera oído este discurso probable de Carabín, se hubiera vuelto á contestarle:—Amigo Ambrosio, reconozco la justicia de tus quejas; pero si yo madrugara ¡qué sería de mí! Déjame la soledad de mis mañanas en mi lecho si quieres que siga tolerando la vida. Me has llamado *insignificante*. Ya sé que lo soy. ¿Ves este gabán? Pues así, del mismo color, soy todo yo por dentro: ceniza, gris. Soy un filósofo, Carabín. Tú no sabes lo que es esto: yo tampoco lo sabía hace algún tiempo cuando estudiaba filosofía y no sabía de qué color era yo. Pues sí: soy un filósofo y casi casi un naufragio de poeta (no te rías)... y por eso no puedo, no debo madrugar. En cuanto á que mi cátedra te estorba, te molesta, lo admito: me lo explico. También me estorba, también me molesta á mí. Intriga con el Gobierno para que me paguen sin poner cátedra, y habrás hecho un beneficio al país, á ti mismo y al propietario de esta asignatura, que ni tú, ni yo, ni los estudiantes sabemos para qué sirve. Pero el no madrugar es indispensable: por eso, por eso es por lo que debían pagarme á mí. No creas que en la cama no hago más que dormir. No, Carabín: medito, siento, imagino, leo, escribo... Justamente ahora doy principio á una obra, si no te parece ambiciosa la palabra, á una obra muy interesante para el curioso lector, que soy yo mismo, yo solo. Ea, con Dios, Ambrosio: queda con Dios, y no me desprecies demasiado. Y, en último caso, despréciame mucho... pero no me mandes madrugar.

El que habría hablado de esta suerte al portero, de haberle oído, es el principal personaje de estas memorias, el que tiene el honor de *dirigirse* la palabra, el autor, yo, D. Narciso Arroyo. Tengo treinta y seis años, ninguna cana, pocos desengaños, ninguno de esos personales que llegan al corazón; creo haber amado bastante, he creído lo suficiente, no me remuerde la conciencia por ninguna gran picardía de acción ó de omisión; y no emigro de España porque cuando sueño que estoy lejos de la patria me dan amagos de disnea, allá entre pesadillas. Además, por lo que he visto de la tierra en los periódicos ilustrados y en *Le tour du monde*, todo viene á ser lo mismo. Toda la humanidad se ha retratado, y ya no quedan más que dos tipos: ó se trae corbata ó se enseña el ombligo; ó se sujetan con el corsé las sagradas fuentes de la vida ó se dejan resbalar languideciendo. *Otrosí*, estoy enamorado de esa torre, estoy enamorado de ese monte. ¡Ay, sí! ¡Bien enamorado, mucho más de lo que yo sabía! Ayer pasó junto á mí Elvira (como yo soy el lector de estos apuntes, no necesito explicarme más; Elvira: demasiado sé yo quién es Elvira). ¡Qué vieja! Sí, esto pensé: ¡qué vieja! Estos ojos suyos no son ya aquellos ojos míos. ¿Se le apagaron á ella, ó se me han apagado á mí? A ella, á ella sin duda. Y, si no, veamos. Ahí están la torre, el monte, que no han engordado, que no palidecen. Y no es que no se gasten... sí se gastan algo, el monte sobre todo: está más triste, más comido por las canteras; se va quedando algo calvo de robles y de castaños; pero, con todo, son los mismos, y yo siento por ellos más, mucho más que sentía hace veinte años y hace diez, y veo en ellos lo que entonces no veía. Tienen, de esto que sigo llamando mi alma, mucho más de lo que yo pensaba. ¡Y el cristianismo, el santo cristianismo, que me ordena amar más á D. Torcuato, el primer teniente alcalde, que á esa torre y que á esa montaña! Es que el cristianismo no conoce bien á D. Torcuato. ¡D. Torcuato Angulo! Parece hecho por el diablo para probar que no hay Dios. ¡D. Torcuato! Nunca le perdonaré el susto de la otra noche. Fué como sigue. Estaba yo acostado. Iba á dormirme, ya apagada la luz, cuando de repente recordé que Angulo había dicho de mí, en la confitería, que yo era ateo. La conciencia clara, clarísima, de que valgo más que Angulo, de que éste es un ser miserable hasta el asco, me dió remordimientos y me arrojó en los *tiquis miquis* de los escrúpulos de vanidad, soberbia, falsa filosofía, unción superficial y puramente artística con que suelo atormentarme en cuanto tomo la postura supina si no he trabajado con intensidad durante el día. En vano buscaba, en el fondo de esto que llamo *el alma*, actos de humanidad y caridad para quedar tranquilo, dormirme y acabar de una vez. Nada: la obsesión persistía. D. Torcuato no era digno de ser amado: ni metiéndole en la cuenta del *gran todo*, sumándole con lo Infinito para que pasara sin ser notado, conseguía yo hacer tolerable á aquel gandulazo. Y no había modo de dormir. Nada, una de dos: si yo no encontraba el lugar *armónico* que en la realidad y en mi corazón ocupaba necesariamente Angulo, no había tal realidad una, ni yo era un verdadero pensador, ni una persona decente: había que amar á D. Torcuato y *explicárselo*. Por poco me vuelvo loco. Claro: aquel ir y venir de argumentos en que el suelo se venía abajo de minuto en minuto y se volvía arriba, aquel círculo de contradicciones y aquella *angustia metafísica*, trajeron, como siempre, la excitación nerviosa, las náuseas, el miedo á la enajenación mental, y el sueño triste y lleno de visiones desanimadoras, que es lo peor que saco de estas campañas estériles. ¡Y todo por culpa de D. Torcuato! Ahora que estoy bien despierto, y el sol alegre llega hasta besar la blancura de esta sábana, y tengo el torso vertical, y no hay miedo al hígado ni al cerebro; ahora, apoyado en los estribos del buen sentido, santo, del mediodía, ahora grito: —¡Mala centella parta á D. Torcuato Angulo!—Y sigo.—No sé si he dicho que soy viudo: lo soy. No se crea que me acuerdo ahora de esto porque mi mujer me la haya matado D. Torcuato, no: capaz sería, pero no fué él. No estoy seguro de no haber sido yo. Pero bien sabe Dios que si contribuí á su muerte fué sin querer. Culpa, ninguna. Por eso estoy tranquilo. Aunque no siempre del todo. Porque hay horas también en que tengo remordimientos, á pesar de no creerme responsable de los actos en que esos remordimientos se fundan. Por ejemplo, cuando hablo en cátedra de las tres *unidades* de acción, lugar y tiempo, y digo que para el artista moderno ya no hay tales trabas, no estoy seguro de decir la verdad. Tal vez las tres unidades dramáticas son esenciales. Vaya V. á saber. Pero ahora lo corriente es decir que se puede prescindir de algunas de ellas. Y se prueba. No se prueba del todo, pero se prueba. ¿Voy yo á reñir con todo el mundo? ¿Voy á declararme paladín de las unidades? No: anda que corra la bola. Pues ¡no tendría yo que discurrir poco para averiguar el fondo último de la verdad en este punto! Tendría que emplear toda la vida en averiguar eso... y me quedaría á oscuras. De modo que ¡abajo las unidades y caiga el que caiga! ¿Qué culpa tengo yo? Bien, pues así y todo me remuerde la conciencia. ¡Ay! Bien piensa Carabín: siempre seré un *insignificante*.

Pero voy á mi asunto. Yo, Narciso Arroyo, catedrático de la facultad de Filosofía y Letras, viudo, de treinta y seis años, domiciliado en la calle de Santa Catalina, número nueve, he decidido escribir las memorias de mi vida en variedad de metros como quien dice, y sin respetar gran cosa las tres unidades. Pienso ser unas veces predominantemente épico, como yo digo muy serio en cátedra, porque hay que vivir; y otras veces me inclinaré visiblemente á lo lírico. Días habrá en que todo lo que guarde de aquellas veinticuatro horas mi libro de memorias no será más que una canción. ¡Días felices aquellos en que el alma fué no más una cuerda de la lira, y la conciencia una vibración sonora! ¡Quién le diría á mi compañero, el de *Literatura griega* y *latina*, que yo sé explicarme tan poéticamente! ¡El, que me cree seriamente preocupado con el origen de los versos leoninos¡ ¡Mi buen D. Heliodoro! ¡El ve á Grecia á través del director de Instrucción Pública, y jamás se le ha ocurrido imaginarse la cara que pondría Friné si le presentaran á Gil y Zárate y viceversa!

Hoy, pasada la Epifanía, se reanuda el curso, comienza el año nuevo... en cátedra, y quiero que hoy también se inauguren mis *Memorias*. *Cuesta abajo*, es decir, camino del hoyo. Sí, no hay que *forjarse* ilusiones: ya no hay más horizonte; doblé la cumbre y voy descendiendo ya al otro lado de la montaña. Sólo podré ver la vertiente que dejo atrás con los ojos del recuerdo. Mientras yo bajo por este lado, las *Memorias* volverán á subir por el otro; pero ¡ay! el espíritu que las dicta va *cuesta abajo*. ¡Qué diferencia de vivir á volver á vivir! Si se pudieran hacer las cosas dos veces ¡qué mal las haríamos la segunda vez! Esta segunda vida sería obra del hombre, y la primera es obra de Dios. Tal creo.

CLARÍN

(Se continuará)

LUCERITOS

—Di, mamá: ¿dónde está mi hermanito
que ya no le veo?
—¡Se murió el pobrecillo, mi vida!
—¡Morir! Y ¿qué es eso?
—Pues morir es marcharse del mundo
muy lejos, muy lejos,
y allá arriba, entre nubes, estrellas
y lindos luceros,
disfrutar de otra vida más dulce
sin penas ni duelos.
—¡Ay, mamá! ¡Quiero ver á mi hermano!
¡Mamá, quiero verlo!
—Mira: ¿ves una estrella chiquita
que luce en el cielo?
Pues aquél, hijo mío, es tu hermano.
—Y ¿todos aquellos
que hay con él?—Son también otros niños
que arriba subieron
y allí lucen para que sus madres
los vean al menos.
—¡Ay, mamá! ¡Cuántas madres de noche
mirarán al cielo!

JOSÉ CAMPO MORENO

MEDIO MILLÓN DE MILAGROS

Hay personas que no creen en milagros porque, según dicen, no han visto ninguno. Pues si quieren verlos y tocarlos, no tienen sino establecerse en Madrid, esta capital llamada por el malogrado D. José Picón *La corte de los milagros*, y no pasará día sin que presencie no uno, ni dos, ni veinte, sino quinientos mil milagros.

Los habitantes de Madrid, que yo supongo poco más poco menos *quinientos mil*, vivimos de milagro.

El que conoce á fondo lo que Madrid es, lo que en Madrid se come, lo que en Madrid se bebe, lo que en Madrid se respira, se acuesta todas las noches muy convencido de que no ha de levantarse más, y al despertarse al siguiente día se asombra de no haber reventado aún.

Nada quiero decir de esos rateros de alta gra-

© Biblioteca Nacional de España

I

7 de enero de 18… A las cinco de la tarde Ambrosio Carabín, portero segundo o tercero (no lo sé bien) de esta ilustre escuela literaria, cerraba la gran puerta verde de la fachada oriental, y, después de meterse la llave en el bolsillo, se quedaba contemplando al propietario de la cátedra de *Literatura general y española*, que bajaba, bien envuelto en su gabán ceniciento, por la calle de Santa Catalina[1]. Carabín, es casi seguro, pensaba a su manera: —¡Y que este *insignificante,* que ni toga tiene, me obligue a mí, con mis treinta años de servicios, a estar de plantón toda la tarde porque a él se le antoje tener clase a tales horas en vez de madrugar como hacen otros que valen cien veces más, según lo tienen acreditado!

Si el propietario de la cátedra de *Literatura general y española* hubiera oído este discurso probable de Carabín, se hubiera vuelto a contestarle: —Amigo Ambrosio, reconozco la justicia de tus quejas; pero si yo madrugara ¡qué sería de mí! Déjame la soledad de mis mañanas en mi lecho si quieres que siga tolerando la vida. Me has llamado *insignificante.* Ya sé que lo soy. ¿Ves este gabán? Pues así, del mismo color, soy todo yo por dentro: ceniza, gris. Soy un filósofo, Carabín. Tú no sabes lo que es esto: yo tampoco lo sabía hace algún tiempo cuando estudiaba filosofía y no sabía de qué color era yo. Pues sí: soy un filósofo y casi casi un naufragio de poeta (no te rías) … y por eso no puedo, no debo madrugar.

[1] Clarín es conocido por tomar lugares de su entorno físico asturiano como referencia para desenvolver sus acciones ficcionales. En el principado de Asturias no fue identificada la calle de Santa Catalina, sin embargo, la única universidad de dicha región que dictaba cursos de Filosofía en el siglo XIX era la Universidad de Oviedo. Por lo tanto, se puede intuir un paralelismo entre el espacio ficcional de Narciso Arroyo con la Universidad de Oviedo y la calle Santa Catalina podría estar basada en La Picota, la cual actualmente tiene el nombre de Ramón y Cajal en la capital asturiana (Fermín Canella y Secades, *Guía de Oviedo,* Imprenta de Vicente Brid, Oviedo, 1888).

En cuanto a que mi cátedra te estorba, te molesta, lo admito: me lo explico. También me estorba, también me molesta a mí. Intriga con el Gobierno para que me paguen sin poner cátedra, y habrás hecho un beneficio al país, a ti mismo y al propietario de esta asignatura, que ni tú, ni yo, ni los estudiantes sabemos para qué sirve. Pero el no madrugar es indispensable: por eso, por eso es por lo que debían pagarme a mí. No creas que en la cama no hago más que dormir. No, Carabín: medito, siento, imagino, leo, escribo… Justamente ahora doy principio a una obra, si no te parece ambiciosa la palabra, a una obra muy interesante para el curioso lector, que soy yo mismo, yo solo. Ea, con Dios, Ambrosio: queda con Dios, y no me desprecies demasiado. Y, en último caso, despréciame mucho… pero no me mandes madrugar.

El que habría hablado de esta suerte al portero, de haberle oído, es el principal personaje de estas memorias, el que tiene el honor de *dirigirse* la palabra, el autor, yo, don Narciso Arroyo. Tengo treinta y seis años, ninguna cana, pocos desengaños, ninguno de esos personales que llegan al corazón; creo haber amado bastante, he creído lo suficiente, no me remuerde la conciencia por ninguna gran picardía de acción o de omisión; y no emigro de España porque cuando sueño que estoy lejos de la patria me dan amagos de disnea[2], allá entre pesadillas. Además, por lo que he visto de la tierra en los periódicos ilustrados y en *Le tour du monde*[3]*,* todo viene a ser lo mismo. Toda la humanidad se ha retratado, y ya no quedan más

[2] Amenaza de manifestación de síntomas relacionados a insuficiencias respiratorias, sobre todo la falta de aire (DRA= Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana,* 12° Ed., Madrid, 1884).
[3] *Le tour du monde, Nouveau journal des voyages* fue un diario de viajes francés de publicación semestral fundado por Édouard Charton en donde se describían e ilustraban lugares y travesías de todo el mundo (Jean-Pierre Bacot, *Le Tour du monde*, dans *La Presse illustrée au Template: XIXe siècle: une histoire oubliée*, PULIM, Limoges, 2005, pp. 95-98).

que dos tipos: o se trae corbata o se enseña el ombligo; o se sujetan con el corsé las sagradas fuentes de la vida o se dejan resbalar languideciendo[4]. *Otrosí,* estoy enamorado de esa torre, estoy enamorado de ese monte. ¡Ay, sí! ¡Bien enamorado, mucho más de lo que yo sabía! Ayer pasó junto a mí Elvira (como yo soy el lector de estos apuntes, no necesito explicarme más; Elvira: demasiado sé yo quién es Elvira). ¡Qué vieja! Sí, esto pensé: ¡qué vieja! Estos ojos suyos no son ya aquellos ojos míos. ¿Se le apagaron a ella, o se me han apagado a mí? A ella, a ella sin duda. Y, si no, veamos. Ahí están la torre, el monte, que no han engordado, que no palidecen.

Y no es que no se gasten… sí se gastan algo, el monte, sobre todo: está más triste, más comido por las canteras; se va quedando algo calvo de robles y de castaños; pero, con todo, son los mismos, y yo siento por ellos más, mucho más que sentía hace veinte años y hace diez, y veo en ellos lo que entonces no veía. Tienen, de esto que sigo llamando mi alma, mucho más de lo que yo pensaba. ¡Y el cristianismo, el santo cristianismo, que me ordena amar más a don Torcuato, el primer teniente alcalde[5], que a esa torre y que a esa montaña! Es que el cristianismo no conoce bien a don Torcuato. ¡Don Torcuato Angulo! Parece hecho por el diablo para probar que no hay Dios. ¡Don Torcuato! Nunca le perdonaré el susto de la otra noche. Fue como sigue. Estaba yo acostado. Iba a dormirme, ya

[4] Comparación entre la posición social de los hombres, en donde la corbata hace referencia a la civilización por medio de caballeros de buena posición social que la portan gallardamente, como Don Álvaro Mesía en *La Regenta* (Leopoldo Alas, *La Regenta,* Ed. Gonzalo Sobejanos, Castalia, Madrid, 2005); en contraste con el caricaturesco intento de Don Casto (L. Alas, *Pipá,* F. Fe, Madrid, 1886). La referencia del ombligo parece hacer alusión a la barbarie, representada por los estratos sociales bajos y los pueblos indígenas, a los que Menéndez Pelayo describe con "cabellos largos y rubios, y con ellos se cubrían hasta el ombligo" (Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, CSIC, Madrid, 1946 – 1948, p. 157). La comparación se hace en el ámbito femenino también, al hacer referencia a las mujeres ceñidas con corsé como damas de estratos sociales altos y, a las que no, de baja posición y con tendencias de naturalidad primitiva.

[5] *Teniente de alcalde*: El que ocupa y ejerce el cargo o ministerio de otro, y es como sustituto suyo (DRA).

apagada la luz, cuando de repente recordé que Angulo había dicho de mí, en la confitería, que yo era ateo. La conciencia clara, clarísima, de que valgo más que Angulo, de que éste es un ser miserable hasta el asco, me dio remordimientos y me arrojó en los *tiquis miquis*[6] de los escrúpulos de vanidad, soberbia, falsa filosofía, unción superficial y puramente artística con que suelo atormentarme en cuanto tomo la postura supina[7] si no he trabajado con intensidad durante el día. En vano buscaba, en el fondo de esto que llamo *el alma,* actos de humanidad y caridad para quedar tranquilo, dormirme y acabar de una vez. Nada: la obsesión persistía. Don Torcuato no era digno de ser amado: ni metiéndole en la cuenta del *gran todo,* sumándole con lo Infinito para que pasara sin ser notado, conseguía yo hacer tolerable a aquel gandulazo[8]. Y no había modo de dormir. Nada, una de dos: si yo no encontraba el lugar *armónico* que en la realidad y en mi corazón ocupaba necesariamente Angulo, no había tal realidad una, ni yo era un verdadero pensador, ni una persona decente: había que amar a don Torcuato y *explicárselo.* Por poco me vuelvo loco. Claro: aquel ir y venir de argumentos en que el suelo se venía abajo de minuto en minuto y se volvía arriba, aquel círculo de contradicciones y aquella *angustia metafísica,* trajeron, como siempre, la excitación nerviosa, las náuseas, el miedo a la enajenación mental, y el sueño triste y lleno de visiones desanimadoras, que es lo peor que saco de estas campañas estériles. ¡Y todo por culpa de don Torcuato! Ahora que estoy bien despierto, y el sol alegre llega hasta besar la blancura de esta sábana, y tengo el torso vertical, y no hay miedo al hígado ni al

[6] *Tiquis miquis:* Expresiones o dichos ridículamente corteses o afectados (DRA).
[7] *Postura supina:* Acostado boca arriba, piernas y brazos extendidos (DRA).
[8] *Gandul,* forma arabizada para truhan*:* Dicho de una persona sinvergüenza, que vive de engaños y estafas (DRA).

cerebro; ahora, apoyado en los estribos del buen sentido, santo, del mediodía, ahora grito: —¡Mala centella parta a don Torcuato Angulo! —Y sigo. —No sé si he dicho que soy viudo: lo soy. No se crea que me acuerdo ahora de esto porque mi mujer me la haya matado don Torcuato, no: capaz sería, pero no fue él. No estoy seguro de no haber sido yo. Pero bien sabe Dios que si contribuí a su muerte fue sin querer. Culpa, ninguna. Por eso estoy tranquilo. Aunque no siempre del todo. Porque hay horas también en que tengo remordimientos, a pesar de no creerme responsable de los actos en que esos remordimientos se fundan. Por ejemplo, cuando hablo en cátedra de las tres *unidades* de acción, lugar y tiempo[9], y digo que para el artista moderno ya no hay tales trabas, no estoy seguro de decir la verdad. Tal vez las tres unidades dramáticas son esenciales. Vaya usted a saber. Pero ahora lo corriente es decir que se puede prescindir de algunas de ellas. Y se prueba. No se prueba del todo, pero se prueba. ¿Voy yo a reñir con todo el mundo? ¿Voy a declararme paladín de las unidades? No: anda que corra la bola. Pues ¡no tendría yo que discurrir poco para averiguar el fondo último de la verdad en este punto! Tendría que emplear toda la vida en averiguar eso… y me quedaría a oscuras.

De modo que ¡abajo las unidades y caiga el que caiga! ¿Qué culpa tengo yo? Bien, pues así y todo me remuerde la conciencia. ¡Ay! Bien piensa Carabín: siempre seré un *insignificante.*

Pero voy a mi asunto. Yo, Narciso Arroyo, catedrático de la facultad de Filosofía y Letras, viudo, de treinta y seis años, domiciliado en la calle de Santa

[9] Las tres unidades: acción, lugar y tiempo, fueron postuladas por Aristóteles en su *Poética.* Estos preceptos fungieron en la época clásica y neoclásica como el canon estético y estructural de la obra literaria (Aristóteles, *Poética,* Alianza editorial, Madrid, 2011).

Catalina, número nueve, he decidido escribir las memorias de mi vida en variedad de metros[10] como quien dice, y sin respetar gran cosa las tres unidades. Pienso ser unas veces predominantemente épico, como yo digo muy serio en cátedra, porque hay que vivir; y otras veces me inclinaré visiblemente a lo lírico[11]. Días habrá en que todo lo que guarde de aquellas veinticuatro horas mi libro de memorias no será más que una canción. ¡Días felices aquellos en que el alma fue no más una cuerda de la lira y la conciencia una vibración sonora! ¡Quién le diría a mi compañero, el de *Literatura griega y latina,* que yo sé explicarme tan poéticamente! ¡Él, que me cree seriamente preocupado con el origen de los versos leoninos[12]! ¡Mi buen don Heliodoro! ¡Él ve a Grecia a través del director de Instrucción Pública[13]y jamás se

[10] La proclama del uso de variedad de metros podría estar influida por Lope de Vega, cuando en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* enuncia que hay métricas más propicias para ciertos temas que otros: "Acomode los versos con prudencia a los sujetos que se va tratando:/ las décimas son buenas para quejas;/ el soneto está bien en los que aguardan;/ las relaciones piden los romances,/ aunque en octavas lucen por extremo;/ son los tercetos para cosas graves,/ y para las de amor, las redondillas (Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo,* Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, Madrid, WEB, 01 de julio, 2019. «http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html»). De esta forma, aunque las *Memorias* sean en prosa, se ha declarado un postulado lírico, por lo tanto, el uso de diversas métricas va a reflejar las diversas tendencias, temáticas y aproximamientos sobre Narciso, el cual enaltece de esta forma su conocimiento y al que podemos leer con halos de presunción.

[11] Las grandes similitudes entre el narrador, Narciso, y el autor, Clarín, han sido estudiadas hasta el punto en que diversos críticos, encabezados por Juan Antonio Cabezas (Juan Antonio Cabezas, *op. cit.*) y Gómez-Santos (Marino Gómez-Santos, *Leopoldo Alas "Clarín", Ensayo bio-bibliográfico,* Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1952) la han catalogado como una novela de tintes autobiográficos. En el caso de este estudio no se intentará hacer un paralelismo entre la vida de ambos, pero sí se hará uso de las reflexiones y preferencias de Clarín para dar mayor claridad a ciertos pensamientos expresados por el narrador. En este caso, en un folleto literario Clarín dice: "Declaro que pido y reclamo la libertad que tienen los pintores y los poetas de tomar por donde me convenga y como yo crea que está mejor. A esto llamo ser lírico" (L. Alas, *Folleto Literario: Rafael Calvo y el teatro español*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes virtual, Alicante, 2011, WEB, 8 de noviembre de 2018, «http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rafael-calvo-y-el-teatro-espanol--0/html/ff13643c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_»). Con este contexto, al ser un monólogo interno, ser lírico se presenta como la libertad creativa desatada de convivencia con la realidad material y las leyes de ésta. De esta forma no importa que la obra no sea en verso, lo lírico está en su intención, el desahogo del yo interior subjetivo, no en su forma.

[12] *Verso leonino:* Tipo de verso propagado de la Edad Media caracterizado porque las sílabas finales forman consonancia con las últimas de su primer hemistiquio (Aurelio González Ovies, *Poesía funeraria latina: renacimiento carolingio*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2014, p. 380).

[13] La instrucción pública es el órgano que regula la educación en el reino, por lo tanto, crea y vigila los métodos y materiales educativos que serán difundidos desde la escuela primaria, hasta la universidad. Ésta era precedida por el director general.

le ha ocurrido imaginarse la cara que pondría Friné si le presentaran á Gil y Zárate y viceversa![14]

Hoy, pasada la Epifanía[15], se reanuda el curso, comienza el año nuevo… en cátedra, y quiero que hoy también se inauguren mis *Memorias. Cuesta abajo,* es decir, camino del hoyo. Sí, no hay que *forjarse* ilusiones: ya no hay más horizonte; doblé la cumbre y voy descendiendo ya al otro lado de la montaña. Sólo podré ver la vertiente que dejo atrás con los ojos del recuerdo. Mientras yo bajo por este lado, las *Memorias* volverán a subir por el otro; pero ¡ay! el espíritu que las dicta va *cuesta abajo.* ¡Qué diferencia de vivir a volver a vivir! Si se pudieran hacer las cosas dos veces ¡qué mal las haríamos la segunda vez! Esta segunda vida sería obra del hombre, y la primera es obra de Dios. Tal creo.

[14] Esta referencia es una antítesis cómica que hace *Clarín* por un lado con Gil y Zárate como director de instrucción pública, que impulsó que volviera la educación a ser regulada por el Estado, dejando atrás la libre enseñanza (Antonio Gil y Zárate, *De la Instrucción Pública en España*, s.e, Madrid, 1851, pp. 150-161) y, por el otro lado, la hetaira griega Friné que gracias a la *libre enseñanza* de sus atributos físicos en el Areópago logró salir airosa del juicio que se le realizaba por impiedad (Antonio Guzmán Guerra, *Guía iconográfica de los héroes y dioses de la Antigüedad*, Alianza editorial, Madrid, 2003, p. 248).

[15] Epifanía es la fiesta católica que celebra la llegada a Nazaret de los Reyes Magos para conocer a Jesús y está ubicada en el calendario litúrgico el 6 de enero, comúnmente conocida como Día de los Reyes Magos.

II

8 de enero de 18… Si, como quieren ciertos filósofos modernos, el hombre es un *compuesto inestable*[16]*,* yo a los diecisiete años era un *compuesto inestable…* y sin novia. No tenía más novia que la Virgen Santísima. Alabada sea ella de todos modos. Nunca le perdonaré a Renan[17] lo poco que dice de María[18]. A los diecisiete años yo no sabía de Renan más que por una traducción de *Los Apóstoles*[19] que publicaba en el folletín un periódico republicano que con motivo de la revolución triunfante[20] quería *arrancar a España de las garras del fanatismo,* aunque fuera descalabrando el idioma de nuestros intolerantes antepasados. Además, ahora que me acuerdo, había visto una traducción, mala también, de la *Vida de Jesús*[21]*,* en la

[16] En esta sentencia se simplifican los fuertes ecos psicoanalíticos y existencialistas que permeaban el *Fin de siglo*, con representantes como Freud y Nietzsche en donde se descentraliza la conciencia racional del sujeto impulsada por el cartesianismo, para afirmar la multiplicidad del individuo, de los cuales sus componentes son indeterminados, cambiantes y, por lo tanto, la unión de estos, inestables. "El hombre es el animal no fijado (…) cuyas condiciones de vida son delicadas, complejas y difícilmente calculables" (Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y el mal,* Createspace Independent Publishing Platform*,* Estados Unidos, 2016, p. 26).

[17] Ernest Renan (1823-1892) fue un escritor, historiador y filósofo francés altamente controversial en el siglo XIX, sobre todo por sus obras de historiografía religiosa con las que ganó la aversión de los católicos dogmáticos, pero tampoco logró encajar con el perfil de los liberales seculares ya que él no es ateo, "el antidogmatismo de Renan no provenía de escepticismo o falta de fe en la verdad, sino de sed de verdad (…) [que] el dogmatismo obstaculiza al congeniarse en fórmulas que aspiran a ser inalterables" (Francisco Pérez Gutiérrez, *Renan en España,* Taurus Alfaguara, Madrid, 1988, pp. 24-25).

[18] En *La Vida de Jesús* no se le da relevancia a la figura de la Virgen María porque, según Renan, "no se ve junto a Él a su madre. Sólo después de la muerte de Jesús, María adquiere una gran consideración y los discípulos tratan de atraerla" (Ernest Renan, *La vida de Jesús,* Biblioteca Edaf, Madrid, 1968, p. 150).

[19] *Los Apóstoles* (1866) es la obra posterior a *La vida de Jesús* en la cual se busca explicar la exégesis de las enseñanzas de Jesús y la difusión del cristianismo. Esta obra fue también muy polémica, ya que no muestra a los apóstoles como santos y critica dicho intento apelando a que "para las almas de rango secundario, que no pueden amar a Dios directamente, es decir encontrar la verdad (…) la salvación está en amar a alguien en quien brille un reflejo de la verdad, de la belleza, del bien. (…) La multitud de los adoradores quiere un intermediario entre ella y Dios" (E. Renan, *Los apóstoles,* BiblioLife, Estados Unidos, 2009, p. 57).

[20] La revolución de 1868, también denominada *La Gloriosa* fue el resultado de la oposición al régimen isabelino por el Pacto de Ostende, liderado por el general Prim, en la cual se quiere "destruir todo lo existente en las altas esferas" para abrir el llamado sexenio democrático, el cual se compuso de una monarquía, dos repúblicas, dos constituciones (una de ellas nonata), una guerra colonial y otras dos, civiles. A pesar de lo caótica y bruscamente cambiante, se le denominó *Triunfante* porque significó la victoria de una nueva generación que rompía con los presupuestos del liberalismo doctrinario (Javier Tusell, *Historia de España 2. La edad contemporánea,* Taurus, Madrid, 1998, pp. 131-133).

[21] Obra más representativa de Renan, en la cual se narra la historia de Jesús desde una perspectiva histórica, en donde se postula que Jesús fue un hombre revolucionario, pero no el hijo de Dios.

maleta de un americano muy rico y muy bruto, que quería educar a sus hijos a la moderna, y para ello se preparaba leyendo *El Evangelio del Pueblo,* del Sr. Henao y Muñoz[22], y llevando consigo a todas partes el libro de Renan, aunque sin leerlo, porque no estaba escrito en estilo cortado, como *El Evangelio* de Henao y los artículos de los periódicos satíricos que también deletreaba, y él los períodos largos no los entendía.

Tenía yo, en consecuencia, por un hombre de malas entrañas y mal gusto, por filósofo superficial y por historiador embustero[23], al insigne bretón[24]; y eso que no sabía entonces, como supe después, por los oradores del Ateneo de Madrid[25], que el tal Renan todo lo copiaba de los alemanes[26], menos la cháchara poética. No por ser tan injusto con el autor de *San Pablo* era yo en aquel entonces tan mentecato como parece deducirse del contexto. Hay que acostumbrarse a distinguir de facultades, porque unas se desarrollan antes y otras después, y

[22] Esta referencia de Clarín es incorrecta, ya que *El Evangelio del pueblo* fue escrito por Roque Barcia. Posiblemente la confusión con Henao radica en que sólo cinco años antes éste publicó *El libro del pueblo.* Esta equivocación es persistente en Clarín, ya que en *La Regenta* escribe: "Veinticinco años había pasado Páez en Cuba sin oír misa, y el único libro religioso que trajo de América fue el *Evangelio del pueblo* del señor Henao y Muñoz (…) porque le gustaba mucho el estilo cortado" (L. Alas, *La Regenta, op. cit.,* pp. 429-430). Por la forma en que se describe el texto como de *estilo cortado* y *moderno* se intuye que en realidad se refiere a la obra de Roque Barcia por su tendencia liberal y republicana, opuesta a la tradicionalista católica de Henao y Muñoz.

[23] "*La Vida de Jesús* puede ocupar un lugar privilegiado entre las novelas históricas, frecuentemente dedicadas a falsear la historia, de ningún modo entre las obras filosóficas destinadas a investigar la verdad por medio de la erudición científica y de las profundas meditaciones" (Luis Vidart, *El panteísmo germano-francés. Apuntes críticos sobre las doctrinas filosóficas de Mr. Ernesto Renan*, Establecimiento tipográfico de T. Fortanet, Madrid, 1864, p. 26).

[24] *Bretón*: Gentilicio para el área de Bretaña en Francia, en la cual nació Renan en 1823 (DRA).

[25] El Ateneo de Madrid es la "sociedad científica, literaria y artística. Se propone difundir las ciencias, las letras y las artes por todos los medios adecuados, y favorecer, dentro de su seno, el desarrollo de Agrupaciones que se propongan realizar la investigación científica y el cultivo de las artes y de las letras." ("El ateneo", *El ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid,* WEB, 21 de febrero de 2019, «https://www.ateneodemadrid.com/index.php/El-Ateneo»). Por lo tanto, era el organismo que mediante sus afiliados buscaba fijar las ideas que se difundían no sólo en Madrid, sino en todo España.

[26] Uno de los académicos del Ateneo de Madrid que explícitamente hablaron sobre Renan y las influencias alemanas en su pensamiento fue Luis Vidart en *El panteísmo germano-francés. Apuntes críticos sobre las doctrinas filosóficas de Mr. Ernesto Renan.* En este ensayo se cuestionan las bases filosóficas de Renan y, a partir de la categórica frase de "Dios es todo lo que es y todo lo que parece ser", Vidart dice: "He aquí, pues, el panteísmo presentado como la última palabra (…) [de la cual] en la ciencia moderna, tres profundísimos filósofos, Fichte, Schelling y Hegel han empleado, según nuestra opinión, las fuerzas de su ingenio en defensa del panteísmo (L. Vidart, *op. cit.*, pp. 18-19).

algunas nunca, y no por eso deja de haber elementos dignos de aprecio en las almas de ese modo incompletas. Ni hay que suponer que ciertos espíritus, encerrados en la letra de una fe quieta, estancada, no puedan tener sus grandes anhelos poéticos de esperanzas insaciables, de abnegación *metafísica,* de idealidad independiente, y también los sentimientos y arranques anejos[27]. No es lo más frecuente, pero los hay que tienen todo eso. También es verdad que cada día hay menos, y que las almas completamente sinceras y de cierto temple, casi todas son libres, en el sentido de que no las sujeta ningún dogma histórico. Pero vuelvo a mis diecisiete años. Acababa de pasar una gran fiebre nerviosa. Me encontré del lado de acá de la adolescencia en poder de una tristeza *milenaria,* suavemente apocalíptica. El mundo se había hecho viejo de repente; las cosas, todas pálidas, apenas tenían más que la superficie; el sol no era tan claro como antes; y entre mis ojos y las nubes, entre mis ojos y el mar lejano, aparecían enjambres de puntos, de circulillos opacos, como una *vía láctea* de estrellas apagadas. Aquello era para mí lo más doloroso y el símbolo de la ruina universal y, sobre todo, de mi propia ruina. Mi ruina era inmensa: aquel velo de puntos que había entre mis ojos y el mundo me decía que la hermosa vida, que ya no era hermosa, no era para mí. Yo venía a ser un príncipe, más, un emperador del ancho mundo, a quien habían destronado durante una enfermedad peligrosa. Como Gil Blas se levantó del lecho sin sus doblones[28], yo me levanté sin mis ensueños de rapaz ambicioso y fantaseador. Por

[27] *Anejo:* adj. Anexo (DRA).
[28] *La historia de Gil Blas de Santillana* es una novela picaresca francesa publicada en 1715. El episodio al que se refiere Clarín se sitúa en el capítulo II del primer libro, en el cual Gil Blas lleva una buena cantidad de doblones de oro para su camino de Oviedo a Salamanca, pero es burlado en su primera parada, el mesón de Peñaflor, y cuando despierta el mesonero le hace pagar una suma que prácticamente hace desaparecer la que consideraba su gran fortuna (Alain-René Le Sage, *La historia de Gil Blas de Santillana,* Calpe t., I, Madrid, 1992, pp. 11-23).

eso no tiene nada de particular que cuando me ponía a escribir versos los dejase siempre sin concluir, aun sin medir[29]; porque tanta desesperación había en las primeras estrofas, tanto anhelo del aniquilamiento universal, que ya no había nada más que decir en este sentido, no cabía apurar más la gradación del desencanto y no merecía en el mundo cosa alguna el esfuerzo de seguir buscando consonantes no vulgares[30], única clase que yo admitía; trabajillo que acaso entraba por algo en el abandono de todas mis tentativas rítmicas. Mientras fui niño, *proximus infantiæ* [31] primero y *proximus pubertati* después, fui absolutamente épico en mis lecturas y épico y dramático en mis escritos y en mis aspiraciones: leía novelas de aventuras y de pasión, historia, política, viajes y su poquito de filosofía; poemas y versos clásicos que no entendía; hacía alarde de mi erudición y de la imaginación siempre exaltada; contaba a mis amigos cuentos que yo iba discurriendo según los contaba y escribía comedias y dramas a docenas, alguno de los cuales representábamos en teatritos caseros, en las guardillas y desvanes. Enfermé y, al volver tristemente a la vida, mi alma era ya toda lirismo. Había perdido mis comedias, olvidado mis lecturas en gran parte, despreciándolas casi todas y hasta la ortografía, que había aprendido bien de chiquillo y que días antes de caer en cama noté que se

[29] En el testimonio de la Ilustración Ibérica el registro léxico era *mediar,* sin embargo, se hace la enmienda al considerar que fue un error de cajista, ya que tiene más sentido los *versos medidos* que *mediados.*

[30] Para el canon del siglo XIX un poema debía tener rima, que es la correspondencia de terminaciones entre los versos desde la última vocal acentuada hacia adelante. Para algunos teóricos, como Miguel Ángel Príncipe, la rima tiene como sinónimo consonancia y la semi-rima, asonancia. Para ambos casos había prescripciones, por ejemplo: "evitar las consonancias demasiado vulgares, por lo mismo de abundar mucho. Tales son, entre otras, los participios y los adjetivos terminados en *ado* y en *eso*, los adverbios que acaban en *mente*, y las terminaciones de los verbos en *aba, amos, emos, ais, eis, endo, ando,* etc, las cuales suelen indicar pobreza de imaginación y juntamente falta de recursos en lo concerniente al lenguaje" (Miguel Agustín Príncipe, "Arte Métrica", *Fábulas en verso castellano y en variedad de metros,* Imprenta Alfaro, Madrid,1861-1862, pp. 468-470).

[31] En el testimonio impreso la oración latina es "proximus infantiœ". Sin embargo, ésta se corrige en la presente edición porque contiene un error en la declinación latina de *infans.* La forma *infantiœ* no existe y en el uso de genitivo que se está aplicando la declinación correcta es *infantiæ.* Clarín era conocido por su alto conocimiento de latín, entonces se puede inferir que la equivocación es tipográfica por parte del cajista.

desvanecía de mi memoria, hasta la ortografía tuve que volver a cultivarla, porque siempre tenía presente la anécdota de: —Orestes se escribe sin *h*[32],— y me daba mucha vergüenza el contraste de mis cavilaciones y profundidades escritas con el mal uso de las haches y el abuso de las ges o las jotas.

Era durante el verano mi larga convalecencia, prolongada en mis adentros, cuando ya los médicos me daban por restablecido completamente. Estaba yo en la aldea, en un valle frondoso, muy retirado, ancho y largo, limitado por colinas suaves, de líneas graciosas cubiertas hasta la cima de árboles copudos. No sé cómo llegó a mis manos una edición diamante de las poesías de Leopardi[33], más algunos artículos que hablaban de su vida y comentaban sus pensares y sus dolores. Por la primera vez me picó en el alma la idea del ateo, del ateo honrado, digno de cariño, del ateo hermano. Leopardi no creía en Dios, no volvía los ojos del alma a la Providencia, al Padre Espiritual; y a pesar de esto, que era entonces para mí un horror, en mi corazón, intolerante en su inocencia, nacía, como un pecado, una lástima infinita, una dulcísima, aunque desesperada, intimidad de dolores con el solitario de Recanati[34]. Muchos años después he leído en *Parerga y Paralipomena* de Schopenhauer, que el aburrimiento es patrimonio de las almas

[32] La anécdota referida sucede a raíz del estreno del drama de Voltaire *Orestes*, después del cual "la mariscala de Luxemburgo envió al autor una extensa carta criticando la obra. Voltaire contestó con esta sola línea: —Señora mariscala, Orestes no se escribe con *h*.—"("Sección Amena", *El Imparcial*, Madrid, 2 septiembre, 1867, p. 4, WEB, 16 de abril, 2019. «http://hemerotecadigital.bne.es/pdf.raw?query=parent%3A0005415304+type%3Apress%2Fpage&name=El+Imparcial+(Madrid.+1867).+2-9-1867»).

[33] Giacomo Leopardi (1798-1837) fue un escritor italiano que es considerado como una de las más importantes voces modernas y, según Juan Valera, el más gran poeta lírico de nuestro siglo (siglo XIX), por la forma bella y perfecta de su verso, pero el sentimiento hondo y poderoso que transmitía, en donde a pesar suyo más que sólo artista, también era un filósofo que buscaba develar la Verdad y el camino inextinguible de llegar a lo infinito (Arnold Armand del Greco, *Giacomo Leopardi in the hispanic literatura,* S. F. Vanni, Nueva York, 1952, WEB, 9 de abril, 2019, «https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.b3760824;view=1up;seq=8»).

[34] Pequeña aldea perteneciente a la provincia de Macerata en la región de Las Marcas, en la Italia central. Célebre por haber sido la cuna del insigne poeta y filósofo Giacomo Leopardi (Rafael Argullol, *Leopardi. Infelicidad y titanismo, Antología y crítica,* Montesinos, Barcelona, 1985, p. 12).

inferiores. No hay que decir estas cosas tan en absoluto: hay muchas maneras de aburrimiento. El vacío, el que consiste en la ausencia *de espacio* para la imaginación, es ciertamente propio de los jugadores de tresillo[35]; pero el aburrimiento, que fue la décima musa del poeta de Recanati, es diferente, aunque no en todo[36]. Las dudas o las negaciones de la voluntad no son propias de los hombres vulgares, como el mismo Schopenhauer viene a reconocer en el mismo libro; y esas negaciones y esas dudas, las dudas, sobre todo, engendran esa otra especie de aburrimiento dignificado por su objeto y por el dolor positivo[37] que causa. El ateísmo de Leopardi[38] es de los más tristes, porque es un ateísmo de soñador, de místico sin divinidad; es decir, lo infinito como teatro, pero sin personajes, sin drama. Para mí el ateísmo de Leopardi fue siempre más triste, más simpático, que el de los más grandes poetas modernos, ateos también. El ateísmo de Shelley[39] es

[35] El tresillo era el juego de cartas más popular entre los españoles del siglo XIX por su facilidad e infinitas combinaciones que lo hacían divertido e impredecible. También llamado rocambor o mediator, el tresillo tiene como objetivo conseguir cinco bazas o impedir que el jugador las consiga (*Juegos de naipes españoles,* Hijos de Heraclio Fiurnier, Vitoria, 1944, p. 7).

[36] Para Schopenhauer el aburrimiento es una especie de letargo en donde se intenta aligerar los males de la vida de forma social, en conjunto, ya que estos hombres buscan a la sociedad por temor a la soledad. El *otro* aburrimiento, del que habla Clarín en referencia a Leopardi, más bien es la alusión del filósofo alemán a la defensa de la individualidad en la premisa de bastarse a sí mismo: "cada cual soportará o amará la soledad en proporción exacta al valor de su propio yo" (Arthur Schopenhauer, *Parerga y Paralipomena.* Biblioteca Económica Filosófica, Madrid, 1889, p. 33), la cual Leopardi cumple, ya que los sabios debían ser solitarios porque no ganarían nada con el contacto con la sociedad, sólo los perjudicaría (*Ibid*., pp. 28-40).

[37] Positivo, en términos schopenhauerianos, se refiere a lo real. Tal como manifiesta en *Parerga y Paralipomena* el dolor es lo único real y seguro, mientras que lo negativo es lo ficticio e irreal, representado como la felicidad y el placer (*Ibid*., pp. 5-8).

[38] "Para Leopardi la historia de los hombres ha sido un continuo dotarse de ídolos consoladores bajo los que ocultar su soledad y entiende que su misión ante esos ídolos es derribarlos. (…) Su madurez poética coincide con una autoconciencia de aislamiento en el Universo. Llegado a este punto el hombre ya no es medido por lo que cree, sino por su capacidad de vivir sin creer, la única y la más heroica de todas las creencias" (R. Argullol, *Leopardi…, op. cit*., p 12).

[39] Referencia al poeta romántico Percy Bysshe Shelley, el cual fue el primer literato inglés que se declaró abiertamente ateo a inicios del siglo XIX y que problematiza al respecto con el panfleto que le cuesta su expulsión de Oxford, *La necesidad del ateísmo,* así como en el poema *La reina Mab*. Su estilo narrativo directo, polémico e incendiario que buscaba la reacción del lector y la adopción de sus juicios epistemológicos hicieron que fuera considerado un escritor *de batalla* (Percy Bysshe Shelley, *La necesidad del ateísmo y otros escritos de combate,* Pepitas de Calabaza, Logroño, 2015).

toda una tesis, una filosofía batallona, hasta una especie de palingenesia[40]. El ateísmo de los modernos poetas *indianizantes,* de los amigos del *nirvana[41],* me parece menos *inmediato,* menos sentido, que el de Leopardi, y, lo que más importa para el caso, más divertido, menos doloroso. Estos orientalistas no se aburren: se duermen, y sueñan formas hermosas, libres de la *congoja metafísica.* El ateísmo de Leopardi está continuamente ligado a un espiritualismo que, una vez muerto Dios, encuentra inerte la naturaleza, estúpida[42], como la llama el Sr. Feuillet[43] en una novela que está publicando estos días● (*Honor de artista)[45].* Por eso la poesía de este desgraciado genio (de Leopardi, no de Feuillet) que para mí simboliza mejor su poesía, su carácter poético, es la canción de un pastor a la luna en una llanura de Asia[46]. Nunca olvidaré el día, la hora, el sitio en que por primera vez devoraron mis ojos y tragó mi corazón aquella hiel. Aquella mañana de septiembre, calurosa,

[40] Palingenesis se define como el renacimiento del mundo después del fin de un ciclo de vida, tal como lo representa el fénix. En sentido retórico indica cualquier renovación radical basada en la tradición (Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía,* Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 886).

[41] "Históricamente el Budismo es la religión más positiva en el mundo. ¿Qué es lo que dice el budismo? La no vida del ser individual. Tiende a matar la vida individual, a quedarse con lo permanente. (…) H. Oldenberg, en un libro reciente, *Le Bouddha, sa vie, sa doctrine, sa communaté* Afirma que no es el consuelo del budismo lo que el consuelo cristiano" (L. Alas, *Teorías religiosas…,* pp. 303-304).

[42] La frase a la que se refiere Narciso Arroyo se encuentra en una discusión sobre el arte y sus representaciones entre los personajes de Jacques y Calvat, en la cual, el primero dice que la naturaleza "en sí misma es inerte y muda, [hay] que reflejar sobre ella las ideas que su contemplación sugiere a nuestra mente, prestándole un algo de esa alma que nosotros poseemos y de la que ella carece" (Octave Feuillet, *Honor de artista,* Library of Alexandria, 1945, p. 52).

[43] Referencia al escritor francés Octave Feuillet de gran auge a finales del siglo XIX con sus novelas y comedias de tendencia idealista y estilo sentimentalista que a Clarín no le agrada, las cuales menciona reiteradamente en *La Regenta* y *Pipá* de forma sarcástica.

● Entre las varias ficciones puramente convencionales de estas memorias, cuéntese desde luego el constante anacronismo. Aquí se desprecia el tiempo, cuando no se trata de efectos dramáticos (Nota de D. Narciso Arroyo).

[45] La novela de *Honor de artista* fue la última obra publicada por Feuillet en 1890. La entrega de este capítulo de *Cuesta Abajo* es de abril de 1890, por lo tanto, con este dato puede intuirse que la ubicación temporal de la narración coincide con la de su autor.

[46] Hay una imprecisión en el título referido por Narciso Arroyo, que es Canto notturno di un pastore errante dell'Asia (Canto nocturno del pastor errante de Asia) y éste se encuentra en los *Canti* de Leopardi. Este canto con número XXIII fue escrito entre 1829 y 1830. Su temática construye una desolada plegaria a la luna, en donde la condena del hombre lleno de tristeza y hastío por el reconocimiento de su mortalidad e ignorancia, frente a la inmensidad y completa sabiduría feliz de los astros y la pequeñez y desconocimiento que da contento en los animales (Giacomo Leopardi, "Canto XXIII: Canto notturno di un pastore errante dell'Asia" en *Canti.* Trad. María de las Nieves Muñiz Muñiz, Cátedra, Madrid, 2009, pp. 361-373).

cenicienta en el cielo, había yo tenido una extraña crisis nerviosa: había inventado salir a la huerta, al sentarme a almorzar, porque la casa se me venía encima; me ahogaba de tristeza, de imposibilidad de vivir así, si el mundo seguía pareciéndome tan inútil, tan descompuesto, tan ilógico, tan partido en moléculas sin cohesión… Me agarré a mi madre, di gritos de angustia, de espanto, y salimos juntos a la huerta. Paseamos un poco bajo las parras que formaban un pórtico. Ella me daba el brazo, me consolaba con frases que, por lo mismo que no llegaban a la inteligencia de mi desazón, de mi disparatada aprensión respecto de la realidad que me rodeaba; por lo mismo que eran una afirmación del mundo normal, lógico, bueno, una verdadera petición de principio; me confortaban, me distraían de mi alucinación *interior,* de mi locura pasajera inefable. Entre el cariño y el buen sentido me iban volviendo a la realidad verdadera, sana, consistente, continua. Pasó la angustia que llamaré *intelectual* impropiamente.

Nos sentamos sobre el pretil de la muralla que daba sobre el *corral de abajo.* ¡Oh, qué inolvidable aniquilamiento el que sentí un minuto después de sentarme! Ha dicho un crítico francés de los del día que el dolor físico es, si hablamos con sinceridad, mayor que el moral, en suma. Yo no lo afirmo, pero en aquella ocasión el terror de lo que sentí fue entonces superior con mucho a la angustia y a la locura de poco antes. Ello era que se me iba la vida por la espalda. Aquello no se llamaba morirse: era irse… escapar todo por la espalda, cayendo… cayendo, alejándome de mi madre, que, agarrada al mundo, a la materia, de que ella era parte, se quedaba allá lejos, desvaneciéndose, sin comprender mi mal, inútil para mí a pesar de su cara de compasión y de angustia. Me tendía los brazos, que a pesar de tocarme no llegaban a mí, ¡ay! no llegaban a la región en que yo sentía el espanto

y también el cariño que llevaba ella dentro, como un niño en una cuna olvidada. Yo volvía atrás, volvía atrás, a la primera infancia… pero no para entrar en el seno de mi madre: para alejarme de él, cayendo, cayendo en la nada, que me invadía.

… Volví a la vida entre besos, lágrimas y abrazos de mi madre, más un poco de azahar, que llegó a tener para mí, a fuerza de usarlo, algo del olor del regazo materno. Mi madre creía en el azahar como en las oraciones. —La oración, —pensaba ella, —es medicina para los creyentes: el azahar para los nerviosos.

Siguió una reacción de alegría sin causa, como síntoma no más halagüeño, pero como bien *positivo actual* muy sabroso. Las alegrías *sin causa* no hay que descontarlas en la vida, porque tienen en sí mismas su razón de ser, que es la causa más constante. Ni los *pesimismos*[47] ni los *ascetismos*[48] deben echar en saco roto estos argumentos de las almas alegres *quand même*[49]. ¡Oh! ¡No hay que llevar demasiada metafísica a las pasajeras ráfagas de buen humor que orean de tarde en tarde la prosa manida de la existencia! Según me hago viejo, me inclino más cada día a un empirismo espiritual[50], a un *epicurismo*[51] de buenas costumbres,

[47] Corriente filosófica metafísica encabezada por Schopenhauer que dice que en la vida humana los dolores son mayores que los placeres y la felicidad no existe, por lo tanto, la existencia es un conjunto de sucesos negativos que traen mal o dolor (N. Abbagnano, *op. cit*., p. 915).

[48] Práctica moral para la realización de la virtud del alma mediante la renuncia de los deseos y la mortificación de la carne (*Ibid*., p. 102).

[49] Expresión francesa que en este contexto significa *a pesar de todo*: Ni los pesimismos ni los ascetismos deben echar en saco roto estos argumentos de las almas alegres *a pesar de todo*.

[50] El empirismo es la dirección filosófica que apela a la experiencia como criterio de la verdad (*Ibid*., p. 398); de esta forma, el empirismo espiritual habla de la experimentación y análisis de lo espiritual mediante la yuxtaposición de percepciones e ideas del mundo interior individual que después pueda aplicarse al mundo interior colectivo.

[51] El nombre correcto de la escuela es epicureísmo. Este error podría ser de composición del cajista, pero también podría provenir del autor ya que en la época varios críticos renombrados, como Menéndez Pelayo en su *Historia de los heterodoxos españoles,* utilizaban este vocablo, aunque la RAE desde 1884 lo tuvo proscrito. El epicureísmo es la escuela filosófica griega fundada por Epicuro que busca la tranquilidad del espíritu del hombre mediante un hedonismo moderado en donde los sentidos son la base del conocimiento y la felicidad consiste en vivir en continuo placer y evitar el dolor (Fabián Granobles Ocampo, "Materialismo, escepticismo, ateísmo y hedonismo indio, chino y griego", *Paradoxa Centro de medios libres,* 6 de junio, 2013, WEB, 05 de abril, 2019, «https://paradoxacentrodemedioslibres.wordpress.com/2013/06/06/materialismo-escepticismo-ateismo-y-hedonismo-indio-chino-y-griego/»). Esta corriente filosófica ha llegado a malentenderse y llevarse al

moral y suave… Decía que, pasada la crisis nerviosa, volví aquel día al dominio de mi espíritu, alegre, vibrando, como placa sonora, con todas las impresiones que venían de la luz, del sonido, de los olores, del contacto. ¡Horas memorables éstas de *armonía* interior, en que la presencia de la realidad se convierte en una música y el alma adivina el *timbre* de todas las cosas y escucha las grandiosas sinfonías de la naturaleza *latente!*

Para mí, sobre todo en aquella edad, fue siempre el remate obligado de estas excitaciones la necesidad de leer versos buenos en voz alta, a mis solas, en lugar a propósito, y acabar la lectura con ahogos de enternecimiento, con lágrimas en la voz y en los ojos, refiriendo el sentido íntimo, esencial, de lo leído a un sentimiento de caridad, de un orden o de otro, pero de caridad vivísima, inefable. No recomiendo el procedimiento a los pedagogos; no pido que a los niños de las escuelas o de los institutos provinciales se les enternezca artificialmente hasta el punto en que me enternecía yo por medio de la lectura de los grandes poetas, hasta conseguir fabricar una buena porción de sentimientos humanitarios que sumados aseguren al Estado grandes dosis de abnegación y sentimentalismo públicos. No, no estaría eso bien. Sin contar con los refractarios, que no faltarían, tal vez ni conveniente sea acaso que los muchachos lleguen a ser tan visionarios y sentimentales como yo confieso que fui en mi adolescencia (más adelante tuve ocasión de cambiar de conducta y llegué en mi viril endurecimiento hasta el punto de ser escritor satírico). Un ilustre pedagogo extranjero, coetáneo, cuyo nombre

extremo, es por ello que el narrador especifica que se basa en un epicureísmo que sigue respetando las normativas morales y éticas de su tiempo.

siento no recordar ahora, demuestra, o poco menos, que los niños no deben llorar, pese a ciertas preocupaciones contrarias[52]. Pues que no lloren. Sobre todo, si se ha de mirar la cuestión desde el punto de vista puramente fisiológico (y así parece que debe ser), por mí que no lloren, que no sean sentimentales. No quiero que se me culpe de conspirador contra el mejoramiento de la especie humana. Harto se ha insultado al pobre Rousseau con motivo de sus *sensiblerías*[53]*,* que, según la autorizada opinión de personajes que no han llorado nunca, corrompió a varias generaciones con su falso sentimentalismo.

Así debe ser en adelante, es decir, no se debe provocar el enternecimiento a no ser cuando se trate de causa mayor de un duelo legítimo y que tenga algo de parecido con el *Zollverein*[54]*,* o sea la unión aduanera, esto es, cuando se trate de algo que importe a la mitad más uno, o sea la mayoría absoluta, de los ciudadanos. Todo lo demás es subjetivismo, afeminamiento, impresionabilidad excesiva y otra porción de sustantivos más o menos clásicos.

Pero cuando yo tenía diecisiete años no veía las cosas como ahora; así es que aquella tarde, para saciar el ansia poética que siguió a mis ataques de nervios,

---

[52] Posible alusión a Herbert Spencer, célebre sociólogo y filósofo inglés, coetáneo de Clarín, que impulsó el positivismo y utilitarismo en la educación. Algunos de sus postulados para la instrucción es la disciplina y la gimnasia intelectual. (Concepción Arenal, *Observaciones sobre la educación física, intelectual y moral, de Herbert Spencer,* Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 1999, WEB, 23 de abril, 2019, «http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/observaciones-sobre-la-educacion-fisica-intelectual-y-moral-de-herbert-spencer--0/html/fefa36a6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_»).

[53] Jean-Jacques Rousseau fue un filósofo y escritor suizo del siglo XIX que se caracterizó por sus proclamas políticas y pedagógicas que iban en contra de la naciente Modernidad Capitalista y los órdenes establecidos monárquicos y religiosos. Su tesis central es sobre el hombre natural que mediante la sociedad es pervertido, con lo cual pierde su libertad y se abren las inmensas brechas sociales. Dichas ideas le valieron ser denominado uno de los padres del movimiento Romántico, las cuales, en la época de la narración que era de una tendencia más Racionalista y Materialista, fueron desprestigiadas y catalogadas de *sensiblerías* e *idealismos irrealizables* (Michael Lowy, "Rousseau y el romanticismo", *Revista Viento Sur,* 17 de noviembre, 2012, WEB. 20 de abril, 2019, «https://vientosur.info/spip.php?article7433»).

[54] El Zollverein o Unión aduanera de los estados alemanes fue la organización económica más importante del primer tercio del siglo XIX. En ésta se abría el comercio interior, se unificaban las leyes arancelarias y se permitía ser más competitivo frente al mercado altamente industrializado inglés (Eduardo Montagut Contreras, "El Zollverein"*, Andalán,* 28 de octubre de 2016, WEB, 20 de abril, 2019, «http://www.andalan.es/?p=12771»)

busqué un autor de los que más me conmovieran, de los que mejor me hablasen de las cosas de más adentro. Llegué a mi cuarto. Sobre la mesa de noche se destacó, como imponiéndose a mi atención y a mi voluntad, el volumen lindo, pequeño, que parecía un extracto de ideas y emociones, el libro familiar de aquella temporada: *Leopardi.* No dudé. La acción siguió al impulso: tomé el libro. Como con una presa, hui a lo más escondido de la huerta, a una gruta artificial, fresca, nemorosa hecha por nosotros mismos con laurel en un socavón de una muralla antigua. ¿Por qué más que nunca entonces necesitaba mi alma al poeta triste? ¿No estaba yo alegre, no creía firmemente en tales instantes en las armonías del mundo? Por lo mismo, por la comezón irresistible del contraste, por la curiosidad peligrosa de ponerme a prueba, quería leer aquello. Además, disparatadamente, como si el libro no fuera cosa muerta, constante por su misma inercia en el dolor de que hablaba, yo iba a leer con la esperanza absurda… de *influir* en Leopardi aquella tarde en vez de dejarme entristecer por él. ¡Era tanta mi alegría íntima, tan sólidos creía yo los cimientos de mi dulce optimismo! —A ver quién vence a quién: a ver si él me comunica, como siempre, su congoja, o si yo infiltro en estas hojas frías el espíritu de amor y fe que me inunda. «Consolemos al triste.» Del absurdo nunca pudo salir nada bueno. —Por casualidad, lo primero con que tropezaron mis ojos fue con *El sábado de la aldea*[55], que es uno de los más sublimes cantos a la esperanza, pero a la esperanza sola, que ha inspirado al ser humano la decepción eterna. Aquella impresión agridulce aun no enfrió mi celo de catequista. En seguida

[55] Este canto de Leopardi es el XXV *Il Sabato del Villaggio* (El sábado de la aldea) y trata de lo ilusorio y efímero de los momentos de felicidad para el hombre: "Éste de siete es el más grato día,/ lleno de espera y goce:/ mañana tedio y pena/ traerán las horas y al afán de siempre/ cada cual retornará en su mente" (G. Leopardi, "Canto XXV: Il Sabato del Villaggio" en *op. cit.,* p. 389).

llegué, a saltos, a la famosa poesía en que Leopardi habla del *renacimiento*[56] de la ilusión…[57]

Meco ritorna a vivere
la piaggia, il bosco, il monte;
parla al mio core il fonte,
meco favella il mar[58]*.*

Olvidado yo de lo que sabía que venía después, medio creí un momento en el *milagro*. Mi alegría, mi fe, mi amor se comunicaban al poeta muerto… me seguía, él amaba también y comprendía la belleza y bondad del mundo. ¡Momento solemne aquel! ¿Por qué he olvidado yo tantas escenas culminantes de mi vida?: mi primera declaración de amor, mi primera comunión y otras cosas por el estilo, que tanto debían importarme y tengo grabadas en el cerebro, como presentes, estas nimiedades de que hoy hablo, y otras así. ¡Ay! Porque ya más que un hombre soy una entelequia de la facultad de filosofía y letras.

El poeta decía en seguida, ¡claro!:

Dalle mie vaghe immagini
so ben ch'ella discorda:
so che natura è sorda,
che miserar non sa[59]*.*

---

[56] El canto aludido es el XX "Il Risorgimento" (El Resurgimiento) compuesto en 1828 en donde se fusionan dos instancias contradictorias: el himno al corazón, capaz de conmoverse incluso tras la muerte de la esperanza y, por el otro lado, la negación de toda esperanza (*Ibid.,* p. 324).

[57] Tanto en esta estrofa como en la próxima de Leopardi se realizan enmiendas del italiano a partir de la versión bilingüe de María de las Nieves Muñiz. La razón de las imprecisiones en los *Canti* de Leopardi citados por Clarín corresponde a que el escritor sólo tenía comprensión de lectura básica del italiano y es probable que citara estos versos de memoria. Para 1890 la difusión de Leopardi en España aún era reducida, popularizándose hasta después de 1898. Clarín debió escuchar sobre Leopardi desde las reseñas y ediciones francesas que ya lo alababan; en el estudio de Juan Valera *Sobre los cantos de Giacomo Leopardi* (1855) y en la traducción de su gran amigo Armando Palacio Valdés del trabajo crítico de Caro: *El pesimismo en el s. XIX, un precursor de Schopenhauer, Leopardi* (1878). Es probable que también Clarín revisara la primera edición traducida al castellano de los *Cantos* de Leopardi, en la *Antología de poetas líricos italianos* (1889) de Juan Estelrich, sin embargo, preferiría citar los versos de los *Canti* en italiano para conservar la musicalidad de su lengua natal, aunque eso provocó errores en la transcripción realizada por el asturiano (A. del Greco, o*p. cit.*).

[58] Conmigo tornan vívidos// la playa, el bosque, el monte;/ la fuente habla a mi pecho,/ y me discurre el mar (G. Leopardi, *op. cit.,* p.331).

[59] De mis bellas imágenes/ sé bien que ella se aparta:/ sé que natura es sorda,/ que no siente piedad (*Ibid*., p. 333).

Como si en el cielo azul y sonriente, allá hacia la parte del Este, donde se aglomeraban las nubes, como recogidas, hubiera una cortina negra envuelta en sus pliegues y, de repente, esta sombra, esta oscuridad, se corriera con chirridos de metal por todo el firmamento; así quedé, frío, a oscuras, lejos de la luz de mi alegría, del *sólido* fundamento de mi fe racional que hacía un minuto me animaba a *convertir* el libro a mis ilusiones.

Aviso a la juventud incauta. (Este aviso es de una pedagogía absolutamente *correcta,* no encierra ningún elemento malsano de sentimentalismo y puede verse, en otra forma, en varios autores). Aviso a la juventud incauta: No se debe luchar, a cierta edad, con los grandes hombres que hablan en los libros. Siempre vencen ellos.

El joven que piensa haber sacudido las riendas de la autoridad, el *magister dixit,* se rinde sin saberlo al primer maestro que él, a ciegas, por capricho, escoge por tirano. La fuerza de la autoridad, que es mucho más poderosa de lo que muchos creen ahora, se venga de los que irracionalmente se burlan de ella, imponiéndose a esos mismos en la más divertida y caprichosa variedad de formas. Cuenta *otro* pedagogo que a los niños de muy pocos años se les puede imponer la voluntad ajena con afirmaciones rotundas, enérgicas, de que los mismos niños desean lo que se pretende que hagan[60]. El infante toma por voluntad propia la sugerida de esta suerte. Pues bien: a los jóvenes se les hace tomar por *dictado* de la *razón* lo que es *dictado* de la opinión de un hombre que tiene a sus ojos mucha autoridad.

[60] Esta referencia podría ser una alusión a uno de los pedagogos más influyentes del siglo XIX: el alemán Johann Herbart. Él postula que la instrucción es la base de la educación, la cual debe estar movida por el interés, excitar al espíritu en la búsqueda del conocimiento, guiándolo mediante el gobierno, la disciplina y la instrucción (Friederick Mayer, Juan Carlos Tedesco, *Historia del pensamiento pedagógico,* Kapelusz, Buenos Aires, 1967, pp. 283-285).

Los cambios de la opinión (aparente) de muchos jóvenes, librepensadores y todo, se deben a imposiciones de este género, tanto más fuertes y peligrosas cuanto que no son reconocidas. Tal vez parte, no digo más que parte, de la causa por que Hegel[61] influyó tanto en el pensamiento moderno, consiste en esto. Sí: los filósofos, los poetas, los moralistas, etcétera, etc., que hablan como dictadores, que mezclan elementos de voluntad, de energía en sus ideas, las imponen más fácilmente. Hegel, en efecto, en su *Lógica*[62]*,* por ejemplo, nos llega a convencer de que seremos unos pelagatos intelectuales, unos cualquiercosa metafísicos, vulgo y nada más que vulgo, si no preferimos lo que él dice y *quiere* que sea la verdad a lo que el sentido común nos sugiere. Tal vez la famosa cuestión kantiana[63], la que es base del moderno escepticismo más o menos disimulado, la cuestión del *fenómeno* y del *noúmeno*[64]*,* no pueda resolverla la humanidad nunca en un sentido satisfactorio para el valor real de la razón… sino por un acto de voluntad: no *queriendo* dudar de la correspondencia de lo representado con la representación. Schopenhauer debe gran parte de sus triunfos tardíos a su *dandismo* filosófico[65],

[61] Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) es uno de los filósofos idealistas alemanes más influyentes en la historia de la filosofía por su sistemático estudio sobre el hombre, la historia y la religión (Robert Audi, *Diccionario Akal de filosofía,* Ediciones Akal, Madrid, 2004, p. 475).

[62] *La Ciencia de la lógica* de Hegel es una de las obras cumbre del idealismo porque es donde logra culminar la deducción de los conceptos puros que provienen directamente de la razón. Esta obra de tres tomos, publicados en 1812, 1826 y 1832, fueron ampliamente difundidos en el siglo XIX, creando una fuerte escuela hegeliana y siguen teniendo gran influencia en la actualidad (Alejandro Rodríguez Peña, "Ciencia de la lógica de Hegel"*, Bajo Palabra,* Revista de filosofía de la Universidad Autónoma de Madrid, 2012, pp. 591-592).

[63] Movimiento filosófico generado por Immanuel Kant (1724-1804) que tenía como principal foco la defensa de la autoridad de la razón cifrado en un escepticismo y la pérdida de fe en la Religión y la desautorización de la superstición (R. Audi, *op. cit.,* p. 569).

[64] El fenómeno y el noúmeno son los términos kantianos asociados a su teoría del conocimiento. Por un lado, el fenómeno es el objeto, aquello que aparece de forma sensible ante nuestros sentidos, en cambio, el noúmeno, o *la cosa en sí,* es la representación de lo que está más allá del fenómeno, lo que rebasa a los sentidos y a la misma experiencia, por lo tanto, el noúmeno es un área de conocimiento indescifrable para el hombre y sólo se puede acceder al noúmeno a partir de la fe (Immanuel Kant, *Crítica a la razón pura,* ed. Pedro Ribas, Taurus, México, 2006, p. 259-277.

[65] El dandismo se originó a mitad del siglo XIX y fue la respuesta de la rebeldía y heroísmo decadentista. Esta actitud, principalmente en los intelectuales, era de protesta y hastío por el mundo moderno, la cual representaban a partir de la exacerbación de su individualidad mediante la exótica vestimenta y una actitud disidente que transgredía con la normativa social (Leticia García, Carlos Primo, *Prodigiosos mirmidones.*

que se funda en un *desdén, querido* con constancia, de las ideas contrarias a su sistema.

Pero ¿qué más? El secreto del triunfo inmenso de todas las grandes religiones históricas está en los *actos de fe,* que no son en suma más que otros tantos martillazos de una voluntad de hierro descargados sobre el cráneo, de hueso al fin, de la mísera razón humana.

Todas estas dudas, estas negaciones desconsoladoras de que se queja el hombre moderno, el *fin del siglo*[66]*,* ¿son racionales propiamente? ¿Ha dudado o ha negado cada cual por cuenta propia? ¡Ay, no! Ni mucho menos. Así como la Iglesia se encargaba y se encarga de pensar por cuenta de sus fieles y afirmar por ellos, así el escepticismo y el *materialismo*[67]*,* etc., etc., de unos pocos, lleva la *cura de almas* de una infinidad de pobres diablos que si se condenan no será por culpas de su *intelecto.* ¡Bajar a beber al fondo de las ideas, que es un abismo, cuando es tan fácil pedir en el camino un poco de agua a los que suben con el ánfora llena! Lo malo es que como los *del ánfora* saben que los otros no bajan… pueden ellos no

Antología y apología del dandismo, Capitán Swing Libros, Madrid, 2012, pp. 7-12). En este caso, se implica que la filosofía de Schopenhauer es dandista porque cumple con las previas características, está llena de hastío y pesimismo, además busca bastarse en sí misma, por lo tanto, no busca aprobación ni convivencia, sino causar impacto y diferenciarse del resto.

[66] El llamado *mal del fin de siglo* fue un malestar social que surge década y media del final del siglo que se caracterizaba por el cuestionamiento de las seguridades heredadas en la época previa, fomentado por el desplazamiento del positivismo cientificista y el realismo, para tomar nueva relevancia el pesimismo de Schopenhauer y el irracionalismo de Nietzsche; las tendencias psicoanalistas; las proclamas comunistas, entre otros fenómenos culturales y políticos mundiales. En España suele ubicarse el mal del fin de siglo en 1898, relacionándolo con la pérdida de las últimas colonias en América: Cuba y las Filipinas, marcando el final del Imperio español de más de dos siglos de duración, con lo cual se proyecta a la política la voluntad de cambio y el cuestionamiento desesperanzador que ya reinaba en el campo social y cultural (J. Tusell. *op ci.,* pp. 183-212).

[67] Doctrina filosófica que tiene como concepción general que lo real está sometido a las condiciones de la materia y niega o prescinde de la existencia de lo *supramaterial*, como el alma o espíritu, para intentar explicar los fundamentos de la vida por sus condiciones materiales (Walter Brugger, *Diccionario de filosofía,* Herder, Barcelona, 2000, p. 355).

bajar tampoco y fingir que sacan de lo hondo el agua que puede ser de los arroyos de la superficie.

En fin, cualquier joven reflexivo habrá observado que muchas veces se ha dejado deshacer sus ilusiones racionales por una afirmación, o negación, rotunda de un pensador famoso; y esto sin más que la *fuerza de voluntad* acumulada, como electricidad, en la negación o en la afirmación misma.

Yo, jóvenes pensativos, os aconsejo, como ligero alivio a ese tormento de que tan poco se habla y que es tan doloroso y tan frecuente, que consiste en la tortura causada por los grandes pensadores y los poetas tristes y desengañados, que son los que nos quitan las ilusiones que podrían reverdecer hasta bajo las canas y al borde de la sepultura; yo os aconsejo que os apliquéis a examinar con rigurosa lógica las doctrinas que destruyen vuestros ideales en los libros de los grandes maestros. Es cuestión de química intelectual: separad los elementos racionales, propiamente racionales, de la mezcla sentimental y *prasológica*[68]*;* no admitáis esa especie de *opio* que la voluntad mete en las ideas para darles eficacia comunicativa. ¡Mirad, oh jóvenes de corazón robusto y generoso, que muchas veces, cuando creéis estar meditando… estáis amando!...–

Así hacía yo aquella tarde de mi cuento. Para mi corazón el desgraciado solitario de Recanati era una autoridad muy fuerte. Leopardi no hacía más que quejarse… y a mis ojos estaba argumentando. Lloraba, y me convencía. Y entonces, después de correrse aquel triste velo oscuro de que hablé más arriba,

[68] "Prasología es la parte de la Psicología experimental en que se estudia la propiedad, potencia o facultad general del alma que decide nuestras prácticas, hechos, actos: la voluntad o aptitud para querer o no querer el objeto de la resolución." (Gregorio Herrainz, *Tratado de antropología y pedagogía,* Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, WEB, 06 de mayo, 2019, «http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tratado-de-antropologia-y-pedagogia--0/html/fef3d2a2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_10.htm#PagInicio»).

fue cuando llegué a las lamentaciones que el pastor de Asia dirige a la luna[69], su compañera de inútil aburrimiento. Como en un pozo, volví a caer de cabeza en mi ordinaria congoja, volví al estado normal de aquella mi triste convalecencia de alma; mas ahora caía en aquel marasmo desconsolado con un dogma poético, con una leyenda metafísica para mi aprensión nerviosa: la fuerte cadena de toda una filosofía didascálica[70] me amarraba al fondo de mi desesperación de adolescente enfermizo. Yo iba creyendo aquello que decía de la *infinita vanidad de todo* el poeta, como si fueran demostraciones matemáticas sus quejas: debía de parecerme a los discípulos entusiásticos y candorosos de aquella primera filosofía jónica[71] que era mitad poesía mitad fantasía reflexiva[72]. Así como aquellos Tales, Anaxímenes, Anaximandros[73], Heráclitos[74], etc., etc., decían que todo era agua, o todo era aire, o todo era fuego, el *pastor* de Leopardi y yo decíamos, como si lo viéramos, que todo era hastío[75]. Encontrar el mundo inútil a los diecisiete años es un gran dolor.

[69] Ver nota 58 de este apartado.
[70] Didascálico o didáctico: Referente a lo que es propio y a propósito para la enseñanza (DRA).
[71] La filosofía jónica está inserta en el periodo presocrático y se le ve como una metafísica de la naturaleza, ya que su observación ocupa su máximo interés para dilucidar entorno a los primeros principios, aclarar la esencia o sustancia, que es "aquello de lo cual proceden originariamente y en lo cual acaban por resolverse todos los seres" (Aristóteles *apud* Giovanni Reale y Dario Antiseri, *Historia del pensamiento filosófico y científico,* Herder, T., I, Barcelona, 1988, p. 37).
[72] Se considera que la filosofía física o naturalista de los jónicos tiene un poderoso antecedente en la epopeya griega, ya que si bien el precursor de esta filosofía, Tales de Mileto, mediante la argumentación racional proclama que lo primario, fundamental y persistente en la vida es el agua, en Homero se leen afirmaciones que colocan a Océano y a Tetis como padre y madre de las cosas (G. Reale, *op. cit.,* p. 38).
[73] Tres filósofos presocráticos del grupo de los milesios, por ser originarios de Mileto. Tales es considerado uno de los siete sabios de la Antigüedad que consideraba la sustancia originaria al agua; de Anaximandro procede el primer escrito filosófico de Occidente y considera que el origen de todo es la naturaleza como conjunto y Anaxímenes, discípulo de Anaximandro, postula al aire el elemento del que ha salido todo. A los tres se les consideran de los iniciadores de la filosofía (Johannes Hirshchberger, *Historia de la filosofía. Antigüedad, Edad Media y Renacimiento,* Herder, T., I, Barcelona, 1997, pp. 45-49).
[74] Heráclito es otro filósofo presocrático de pensamiento separado de los jónicos, el cual postula que el devenir mismo, el movimiento lo es todo, mediante la frase "todo fluye" y que "No puede uno bañarse dos veces en el mismo río" (*Ibid*., pp. 52-53).
[75]Cuando a la sombra yaces, en la hierba,/ estás quieta y contenta;/ y gran parte del año/ pasas tú sin hastío en ese estado./ Y yo en la hierba, a la sombra me siento,/ mas un fastidio me embarga/ la mente mía, un aguijón me hiere,/ y, sentado, más que nunca estoy lejos/ de hallar sitio o reposo./ (…) Si supieras hablar, preguntaría:/ dime: ¿por qué yaciendo/ cómodamente, ocioso,/ se aquieta el animal;/ a mí, cuando reposo, me ahoga el tedio? (G. Leopardi. *op. cit.,* p. 373).

Tal vez no se cura de este mal por completo nunca. Cuando muchos años después creí en la vida y hasta fui a votar a los *comicios* y cuidé mi hacienda, aunque poca, y hasta jugué algún albur[76] en la banca de la suerte a la carta del progreso, y me decidí a escribir un programa de Estética, dividiéndolo, por supuesto, en parte general, especial y orgánica; todas estas cosas, y otras muchas por el estilo, las hice yo con un poco de comedia que procuraba ocultarme a mí mismo. Desde aquellas primeras tristezas serias de mi adolescencia, siempre que estoy contento me encuentro cierto aire de actor. Una voz secreta y melancólicamente burlona me dice: —¡Ah, farsantuelo! —y otra voz, también secreta y tal vez más honda, me dice: —¡Haces bien, cómico! ¡Adelante!

Si estas memorias, o lo que sean (pues ya fuera de cátedra no creo apenas en los géneros), cayesen en manos de uno de esos literatos eminentemente *romanistas, arianos,* como dicen ahora algunos críticos *judaizantes*[77]*;* en manos de uno de esos literatos que, ante todo, en toda clase de arte aman la arquitectura, y en el plan de toda obra ven como lo principal un plano; si tal aconteciera, digo, el tal literato notaría que ya había perdido el hilo lastimosamente, que todo me volvía digresiones e incoherencias. Había empezado, en efecto, por decir que a los diecisiete años era Narciso Arroyo, el que suscribe, un chico sin novia, a no ser que

[76] *Albur:* Juego de naipes (DRA).

[77] En este juego de palabras, el narrador menciona a los arianos, proveniente de arios, como romanistas o neoclásicos que son los simpatizantes del canon de la Antigüedad el cual busca representación de la belleza, claridad y simplicidad, de esta forma satiriza la estructura narrativa de sus *Memorias*. Sin embargo, esta frase es el reflejo de la tensa situación que se gestaba en Europa a final del siglo XIX y que se escalaría en las primeras décadas del siglo XX con los movimientos antisemitas respaldados por las tesis raciales y nacionalistas nórdicas. Es por ello que, críticos judíos, como Leo Pinsker en su obra *Autoemancipación* de 1882, ya denominan a los del norte de Europa, donde sufren más discriminación, como las sociedades arias (Isidro González García, "España y el problema judío en la Europa del siglo XIX", *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea,* VII-1986, pp. 123-140).

contáramos a la Virgen María… y después *salto* a Leopardi, al ateísmo poético, etc., etc.: ¿qué orden es este?

Sepa de una vez para siempre el Zoilo[78] hipotético que yo soy *germanista,* que soy un latino que en esto de despreciar la arquitectura literaria me acerco a las leyendas de Odino[79] y a los poemas caóticos de los primitivos sajones y demás hombres del norte. El orden lo llevo yo en el alma: no es cuestión de literatura, es cuestión de conciencia. Yo aseguro que hay orden en todo lo dicho y basta. Leopardi y la Virgen María… ¿qué tienen que ver una cosa con otra? ¡Bah! Para la historia de mi espíritu, mucho. Yo, en el tiempo a que me vengo refiriendo, hacía a mi manera (de que ya hablaré) compatibles mis tristezas metafísicas, mi *bancarrota universal,* con las creencias católicas, o que por tales tenía mi relativa ignorancia. Yo creía, como tantos otros creen, que porque tenía el símbolo de la fe tenía la fe. No sabía que, si mi catolicismo hubiese sido fuerte como el de un creyente de la Edad Media, verbigracia, mis tristezas no llegarían hasta la raíz del mundo. Pero, en fin, entre contradicciones, de que a ratos tenía conciencia en forma de remordimiento, yo me llamaba católico, y era casi místico en el sentido de cuasi visionario. El culto de María, no externo, pues éste desde la lejana infancia no había vuelto a tenerle (fuera de las oraciones que mi madre me había enseñado poco después de nacer); el culto de María, interior, poético, vago y misterioso era uno de mis pocos consuelos de entonces. Mi madre y la Virgen eran, en rigor, las únicas

[78] Metáfora sobre el crítico implacable y sin fundamentos para esta obra, que es representado en Zoilo, el gramático griego que fustigó la obra de Homero y al cual sólo se le recuerda por dicha controversia. En la obra del *Quijote,* Cervantes lo recuerda en el prólogo diciendo: "Zoilo o Zeuxis, aunque fue maldiciente el uno y pintor el otro" (Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha,* Espasa Calpe, Madrid, 2004, p. 14).

[79] Odino es el italianismo de Odín, dios germánico y el más antiguo de los astros que, si bien no ha creado el mundo, lo dispone y lo gobierna. Es el autor de la guerra, la poesía y la ciencia (Heinrich Niedner, *Mitología nórdica,* Edicomunicación, Barcelona, 1997, p. 51).

ventanas por donde yo veía entonces un poco de cielo azul. A veces, en horas de exaltación, yo había casi creído en la proximidad de una aparición de María. Pues bien: al terminar la lectura de aquellas quejas del pastor oriental a la luna, entre las lágrimas de compasión infinita que me inspiraban Leopardi, el pastor, la luna, el rebaño, el mundo entero… yo mismo sobre todo… como un engendro del llanto y de la caridad, nació en mi alma esta extraña idea: —La Virgen *debió* presentarse al pastor de Asia: ella, tan amiga de aparecerse a los pastores, a los adolescentes solitarios del campo que meditan en la somnolencia de su inocente vida, *debió* presentarse, apareciendo detrás de la luna, al mismo pastor de aquellas soledades y bajar hasta ponerle en el corazón una mano, con lo cual bastaría para explicarle el porqué del mundo, el porqué de las vueltas de *la plateada rueda*[80]*,* como llamó a la luna nuestro Fray Luis de León[81], un *pastor* de almas que llevaba a María dentro del pecho. ¡Pobre Leopardi, pobre solitario de Recanati, alma llena de amor infinito y que no encuentra objeto para tanto amor, pues no hay enfrente de su cariño… no más que una *infinita vanidad!*

¿A quién mejor que al pobre poeta, joven, casi niño, tan capaz de comprenderla, tan capaz de amarla, tan inocente en su dolor, en su negación

[80] Referencia a la Oda VIII "Noche Serena" en los versos 45-50: "La luna cómo mueve/ la plateada rueda, y va en pos della/ la luz do el saber llueve,/ y la graciosa estrella/ de Amor la sigue reluciente y bella" (Luis de León, "Noche Serena" en *Poesías Originales,* Cambridge University Press, Nueva York, 2013, p. 23).

[81] Fray Luis de León (1528-1591). Teólogo y poeta de los máximos representantes del Renacimiento español junto a San Juan de la Cruz. Clarín en previas obras lo menciona como uno de los poetas esenciales para la configuración de la lírica española posterior, como lo atestigua el diálogo de la Musa en *Apolo en Pafos:* "¡Luis de León! Si yo te dijera… Yo viví muchos años enamorada de él, y celosa del cielo, de vuestro cielo cristiano. (…) Convierto para mi solaz las poesías religiosas de Fray Luis en profanas, y le tengo por uno de los míos, porque su misticismo es profundamente humano; la tristeza con que mira hacia el suelo rodeado de tinieblas, no le impide ver y sentir la naturaleza tal como es ella, con íntima emoción y conciencia de su belleza y de su realidad. Sí, sí: por multitud de razones que no es del caso explicar ahora, yo sé que Fray Luis, sin dejar de ser poeta cristiano y bien cristiano, es también poeta mío, como apenas los hay ahora" (L. Alas, *Apolo en Pafos,* Adolfo Sotelo Vázquez, Promociones y publicaciones universitarias, Barcelona,1887, pp. 75-76).

dolorosa, a quién mejor que a este *ateo bueno,* a este *huérfano del alma,* podía aparecerse María?

Y puesta a disparatar mi fantasía calenturienta, ayudada por mi corazón pasmado, llegué, al ocurrírseme aquellas cosas, que no eran blasfemias ni sacrilegios dada la pureza de mi intención, llegué a desear volver atrás el curso del tiempo y resucitar a Leopardi y hacer que la Virgen se le apareciera y le consolase.

Sí, sí: bien lo merecía. Además de lo dicho había otros motivos. Leopardi había amado a las mujeres del mundo, a las que, en la cara y hasta en el aire a veces, se parecen a María; había amado como sólo aman los grandes corazones solitarios y las mujeres del mundo le habían desdeñado: no le quería Dios, que le dejaba negarle; no le quería la mujer… ¿Qué le quedaba ya, a no ser el regazo de María?

Y lloraba yo como un perdido ideando estas locuras; lloraba en aquella gruta artificial construida por nosotros; lloraba sin que nadie me viera, es claro; sin que nadie, ni mi padre, sospechara, ni con cien leguas, que había allí, tan cerca, quien llorase por estas cosas.

Y por último fui a dar al egoísmo, fin triste de muchos enternecimientos. Ya que no a Leopardi, porque no existe; ya que no al *pastor de Asia,* porque no existió nunca; ¿por qué María no me consuela *más* a mí, no se me presenta a mí?... No he de ocultar que, al decirme para mis adentros esto de *presentárseme* María, a pesar de la seriedad del momento, a pesar de mi buena fe, un diablillo se reía dentro de mí gritando: —¡Presentarse!, ¡aparecerse! ¿Qué es eso? —Y otra voz, que no debía de ser de un diablo, me decía: —Tú tienes a tu madre…— Y después, como si fuesen ecos que decían cada cual cosa distinta, por milagro, por supuesto, otras

voces gritaban más lejos, es decir, más adentro: Una: —Tú tendrás mujer… Otra: —Tú tendrás hijas… Y otra: —Tú tendrás sueños…

Estas varias voces merecen y necesitan explicación. Por eso escribo estas memorias. Por ahora sólo diré, respecto de la voz de diablillo que no quiso que yo creyese en apariciones, que el tal demoniejo *estaba llamado* a crecer y crecer dentro de mí como me temía y a devorarme la bondad que más adelante había de ir naciéndome como un jugo de la buena salud que llegué a tener, a Dios gracias.

Quién me hubiera dicho a mí, entonces que, por culpa de tal diablo burlón, yo mismo, el que casi esperaba ver a la Virgen, había de ser autor, años después de cierto suelto de un periódico satírico que decía:

«En la parroquia de Tal se juntaron siete curas y mataron a palos a un feligrés. Hay que hacer un escarmiento con el clero. No hay que pagarle un cuarto.»

Y de este otro suelto, publicado al día siguiente:

«Estábamos mal informados. No era completamente cierta la noticia que dábamos ayer respecto al crimen cometido por siete curas en la persona de un feligrés. Fue de otro modo: fue que entre siete feligreses mataron al cura. Pero nos ratificamos en lo dicho: hay que hacer un escarmiento con el clero.»

¡Y dirán que el hombre moderno no es complejo! ¡Dios mío, si hasta lo soy yo, Narciso Arroyo… que soy tan sencillo!

III

9 de enero. —Conoció mi madre que me aburría en nuestro querido retiro y como abandonar el campo durante el verano ambos lo hubiéramos reputado solemne locura, pensó ella en el modo de procurarme alguna distracción que me arrancara, por horas a lo menos, al hastío de mi soledad y a los peligros que ella barruntaba en mis largas cavilaciones.

No había que pensar en los aldeanos de la vecindad, pues aunque yo en aquella época no creía del todo lo que decían los desengañados retóricos acerca de la falsedad del género bucólico, y no desesperaba por completo de encontrar á Flérida[82] algún día, escondida, a la hora de la siesta, *en la calor estiva*[83], entre los laureles y zarzas de una selva, a la sombra; sin embargo, esta vaga esperanza no bastaba a cerrarme los ojos ante los desencantos diarios de la triste y prosaica realidad. No acababan de aparecer Galatea[84] ni Flérida y mi madre me llevó una tarde consigo a visitar a las de Pombal. Había de mi casa a la de estas señoritas media legua larga[85], y nos la anduvimos a pie, porque mi madre no conocía el

[82] Personaje del libro caballeresco español *Primaleón,* hija del emperador Palmerín y hermana de Primaleón. Flérida con su altivez y gran hermosura consigue enamorar al príncipe inglés dos Duardos al encontrarlo casualmente en el bosque y él, posteriormente disfrazado de hortelano, la conquista hasta revelarle la verdad y convertirla en princesa de Inglaterra (María del Carmen Marín Pina, "Guía de lectura" en *Primaleón* de Juan de Porras, Centro de Estudios Cervantinos, Salamanca, 2003, pp. 70-71).

[83] Referencia a un verso del poema *El paso honroso* de don Ángel de Saavedra, Duque de Rivas. La estrofa dice: "El murmullo del agua fugitiva,/ el dulce son de las pintadas aves,/ **la hora de siesta, la calor estiva***, / y la fragancia de las flores suaves,/ y el gran cansancio de la pena esquiva,/ y el duro peso de las armas graves/ dieron al caballero breve sueño,/ guardado por el zéfiro halagüeño" (Ángel de Saavedra, "El paso honroso" en *Poesías*, Imprenta de I. Sancha, Madrid, 1820, estrofa XLVIII). *La negrita me pertenece.

[84] Ninfa de la mitología griega, a Galatea y a su enamorado Acis se les aparece el despechado cíclope Polifemo, que al no ver correspondido su amor, mata al amante aplastándolo con una piedra y se roba a la nereida. Galatea es descrita como "más florida que los prados, más esbelta que el largo aliso (…) que la veraniega sombra más grata, más nombre que las manzanas, que el plátano alto más visible, más lúcida que el hielo, que la uva madura más dulce, más blanda que del cisne las plumas" (Ovidio, *Las metamorfosis,* trad. Ana Pérez Vega, Editorial Bruguera, Barcelona, 1982, Libro XIII, líneas 789-796).

[85] Las leguas eran la medida en la que se expresaba distancia antes de la implementación del sistema métrico decimal. Era una medida variable que generalmente se definía como lo que se podía andar en el transcurso de

cansancio. En casa, todos los días, subiendo y bajando, de la cocina al corral, de la sala al desván, se tragaba dos o tres leguas. Lo que ella no quería era montar en burro y en coches no había que pensar tratándose de los caminos empinados y fragosos de aquella tierra. Doblamos una colina y bajamos a un valle hondo, estrecho; un pozo de verdura[86] que yo desde lo alto había contemplado muchas veces en mis paseos melancólicos, pero al cual no había descendido nunca, por aquella pereza triste de mis soledades y por cierto miedo pueril a encontrarme por aquellas pomaradas[87] y castañares de la vega con las de Pombal, dueñas del *Castillo* y de la casita blanca y verde que a mí, desde arriba, se me antojaba semejante a cierto templo griego que había visto pintado en un libro. No tanto me recordaba al templo por la sencilla forma, como por la situación que ocupaba a media ladera, entre follaje, en un montículo que parecía artificial, una imitación de las lomas vecinas hecha por los pastores. El *Castillo* no era más que un antiguo torreón edificado en lo más alto de un cerro, en un prado de yerba muy alta, heredad del caserío de Pombal.

—Si no fuese por las de Pombal, bajaría, — me había yo dicho mil veces, contemplando desde lo alto las hermosas profundidades del valle angosto, que me atraían con el secreto de su misterio. En vano la razón me decía que allá abajo no habría más que cosas parecidas a las que ya veía y tocaba del lado de acá de la colina, en el valle nuestro, más grande y claro: una superstición dulce me inclinaba a imaginar, en aquellos parajes desconocidos para mí, novedades y atractivos de

una hora o entre 5 y 7 kilómetros. En este caso, por ser media legua larga, podemos calcular que la distancia al prado de Pombal era de 3 a 4 kilómetros.

[86] *Verdura*: Follaje de color verde vivo de plantas (DRA).

[87] *Pomarada*: Tierra plantada de manzanos (DRA). En la *Ilustración Ibérica* se repite constantemente la errata *pomareda,* la cual se corrige en la presente edición por la palabra correcta *pomarada.*

que los aldeanos que frecuentaban tales sitios no me hablaban porque ellos no los veían. Los nombres de la parroquia, barrios, lugares, cuetos y vericuetos del valle desconocido me eran familiares: trataba yo a muchos de los vecinos de aquel *misterioso país;* y, con todo, lo tenía por singular, lleno de sorpresas, de emociones nuevas para mí… si me determinaba a bajar. Pero estaban allí las de *Pombal* y no bajaba. ¿Por qué? Porque me daba *vergüenza* encontrarme con señoritas. Además, si había algo penoso en aquel miedo a bajar, también el encanto del misterio y el temor de que éste desapareciese contribuían a dilatar mi resolución de entrar por aquellas arboledas adelante.

En vano el más sencillo raciocinio me demostraba fríamente que nada debía esperar ni temer de la excursión siempre aplazada: había en mí algo que mantenía la ilusión con sus mezclas de esperanza loca y de temores absurdos, algo instintivo, muy arraigado en el alma, y que debía de ser del mismo orden de energías que el apego a la vida que siguen mostrando la mayor parte de los pesimistas, que, sin quererlo ni creerlo, siguen *naturalmente* esperando algo de ella.

Pero mi madre cortó por lo sano. Yo no me decidía a descender al valle de Concienes, que así se llamaba, por miedo de encontrarme con las dueñas del *Castillo,* y mi madre resolvía de plano poniéndome sobre la cama la *ropa nueva,* el traje que acababa de enviarme el sastre de la ciudad y una brillante camisola; todo con el fin de que me vistiera para ir a visitar a las de Pombal.

—Pero, madre, si yo no las conozco.

—Pero las conozco yo, hijo. Tu padre fue compañero de armas del suyo. Yo traté mucho a su tía y á ellas las tuve en brazos cuando eran chiquillas, es decir, tuve a la mayor, porque a la otra no la conozco tampoco: nació después de que la

familia se marchó de esta tierra y cuando volvieron ya huérfanas no fui a verlas… por lo que ya sabes: porque yo lloraba lo mí y el mundo entonces me importaba dos cominos. Hice mal: fui egoísta. Debí visitarlas, debí estrechar relaciones con las desgraciadas hijas del amigo de tu padre. Ello fue que no las estreché. Algunos años les he enviado cestas de fruta y tortas muy finas; pero nunca fui por allá.

—¿Y ellas? ¿Por qué no vienen ellas?

—¿Ellas? Es verdad. Podían haber venido ellas. Pero ya ves: los cumplidos.

Yo era la que debía ir allá primero. No empezando yo… ellas no podían saber si quería o no tratarlas. Además, esto es lo que se usa. Las chicas no sé si serán así; pero lo que es la tía, que ya debe de estar chocha porque es muy vieja, tiene esto de los cumplidos por una religión. Es muy fina, muy buena; pero la etiqueta lo primero.

—Sí: además recuerdo haberte oído que tiene ciertos humos aristocráticos.

—No, humos no; no se puede decir humos. Es más bien una manía… que no ofende. Que se cree más que uno porque es parienta de una porción de condes y marqueses… vaya, eso es seguro. Pero no importa: ni se da tono, ni esas ideas le sirven para nada malo. Ella es la que paga la manía, porque con su aristocracia se pasa la vida como don Quijote la noche de velar las armas[88].

Sí: así habló mi madre: esto último es casi textual. Los diálogos que a veces reproduciré aquí para darme a mí propio el placer de convertir en novela mi historia,

[88] Referencia al capítulo III: "Donde se cuenta la graciosa manera que tuvo Don Quijote en armarse caballero", en el cual el tendero acepta nombrar caballero al Quijote y éste, previo a la ceremonia, vela sus armas en un corral cerca de un pozo. Es interrumpido en dicho ritual por unos arrieros que, para darle de beber a sus mulas, mueven las armas y esta afrenta deriva en que Don Quijote dé dos golpes y reciba una guerra de pedradas y burla (M. de Cervantes, *op cit.,* pp. 36-40). Este paralelismo de ritual social anticuado y anacrónico del caballero se aplica igualmente con la aristocracia, en donde se evidencia que la tía de las Pombal también con convicción se afana en mantener su estatus, aunque su entorno no sea el adecuado, dándole a esta lucha un tinte caricaturesco.

no serán siempre muy aproximados. La verdad por lo que toca a la letra, ¡quién va a decirla! Pero esta conversación que estoy copiando no sólo es exacta por su espíritu, sino que, en gran parte, estoy seguro de que reproduce las palabras de mi madre. ¡Bendita sea su memoria! Aquel diálogo era solemne a pesar de las apariencias: por él entraba yo en la iniciación de mi *destino. Ir o no ir* a ver a las de Pombal: *esta era la cuestión.* Iba a comenzar el noviciado de mi *profesión.* ¡Es tan natural, tan justo, que fuera mi madre quien me condujera a mi suerte!

Ella, tan ajena siempre a mis *grados académicos,* tan olvidada de mis sabidurías y borlas doctorales, de mis *triunfos* periodísticos; tan extraña a la vida de mis cavilaciones y empresas intelectuales, de las que jamás supo cosa mayor, si no así, en montón, que tenía un *chico listo* que padecía jaquecas y se levantaba muy tarde por culpa de los pícaros libros y de las endiabladas filosofías; ella, que jamás leyó nada mío, que hubiera sido la última de las lectoras… que no leen, *filisteos y burgueses*[89]*,* de que tanto he abominado cuando imitaba a Heine[90] y demás; ella, tan buena católica apostólica romana que cuando se trataba de discutir dogmas convertía el alma en un erizo; ella, el ángel que Dios me había puesto al

[89] El sentido figurado moderno de los filisteos corresponde a aquellos que sólo tiene intereses vulgares y materiales. Para lo relacionado a la cultura y arte están sordos, son considerados lo opuesto a la realidad superior y sublime, como Goethe les dice, son "los negados a todo sentimiento de poesía". La acepción de burgués no es la del Marxismo, sino la proveniente del término *bourgeoisie* que es el hombre vulgarmente convencional, acomodaticio, mediocre y carente de afanes espirituales que tiene gusto por el lujo, la ostentación y la riqueza (Juan Gregorio Álvarez, "Sobre el significado de los términos «burgués», «pequeñoburgués» y «filisteo»" en *Mis panfletos intelectuales*, Penguin Random House, Barcelona, 2015, pp. 226-245). De ahí que los términos de filisteo y burgués sean muy cercanos en concepto y sean considerados como los conformadores de la mayoría de la sociedad moderna.

[90] Heinrich Heine (1797-1856) fue un poeta alemán que se autodenominó "un valiente soldado dentro de la lucha para la liberación de la humanidad". A partir de su lírica y crítica satíricamente mordaz ataca a los filisteos, que para él son lo que impide el progreso del hombre porque son gente limitada que se viste de liberal o progresista sin tener ningún conocimiento que sólo buscaban triunfos personales, no comunes (Matthew Arnold, "Heinrich Heine" en *Essays in Criticism*, Oxford University Press, Londres, 1916, pp. 116-126).

lado de la cuna; era la que debía llevarme a casa de las de *Pombal…* para que Dios me repartiese el dolor y la dicha que me tocaban en el mundo.

Cuando mi madre, tomándome una mano, me hacía estrechar con ella la de aquella señorita a quien, presentándomela, llamó «la pequeña de Pombal, Elena,» no sabía que sus palabras, al parecer insignificantes, vulgares, eran toda una frase sacramental; sí, de un sacramento humano, que consiste en pasar el corazón de una mano a otra en la vida, de un apoyo y un amor a otro amor y otro amparo. Mi madre, sin saberlo entonces ni ella, ni Elena, ni yo, me decía:

—Mira, hijo: hasta aquí hemos llegado. Yo soy tu madre, que te traje hasta aquí. Esta es tu esposa, que te llevará, si lo mereces, hasta la muerte.

¡Ay! ¡No lo merecí! La vida feliz es la que va de la mano de la madre a la mano de la esposa, y de la mano de la esposa a la del misterio de la sepultura. ¡Mi madre, mi Elena, las dos, muertas! ¡Y ella, lo *inesperado,* lo imposible, Eva, muerta también!

IV

10 de enero. —Comienzo por confesar que en los apuntes escritos ayer hay cierto artificio, además del diálogo. Consiste en haber ocultado, como si yo ahora no lo supiera, que tal vez habría yo bajado al valle de Concienes antes de aquella visita con mi madre a las de Pombal. En efecto, no bien dejamos a la izquierda el camino real que seguía hasta el fondo del valle, hasta la iglesia, y, torciendo por un castañar espesísimo, tomamos la vereda del *Castillo,* sentí en el alma, y hasta vagamente en los sentidos, como el *gusto* de una reminiscencia de la niñez que quitaba el carácter de absoluta novedad a lo que iba viendo. Debo advertir que la hermosura de esta clase de paisajes tan verdes, de tanta frondosidad, en que la tierra pierde sus formas *esculturales* a fuerza de vestiduras, de terciopelos, encajes y *embutidos* de follaje, y donde los accidentes del terreno son regulares, *moderados,* armoniosos, tiene para los *profanos,* que hasta pueden ser pintores de cierto género, el defecto de la monotonía. —Todo esto es bellísimo, —se suele decir, —da gusto vivir aquí; pero todo es igual y se describe difícilmente sin caer en la repetición y en la vulgaridad. Estos paisajes son al arte como la felicidad completa a la poesía: sólo se pintan bien por milagro.

—Así como creo que la felicidad puede ser asunto de interesantísima poesía, creo también que esta verdura de los climas templados y húmedos, esta abundancia de yerbas y hojas, y estas formas suaves que toma la superficie terrestre en países como el mío, de altas montañas allá en los puertos, pero de suaves ondulaciones de colinas y cerros al acercarse al mar (como si fueran éstas unas olas de tierra y piedra que van a esperar a las de agua que vienen de frente),

se prestan a ser materia de los primores del pincel y de la descripción literaria… y, lo que más importa a mi propósito, tienen para el hijo de estos valles, que sabe comprender y amar la naturaleza que le rodea, fisionomía especial que varía a cada recodo de un camino, a cada trasponer de un vericueto.

Sucede con esto lo que pasa con los individuos de raza distinta. Para nosotros casi todos los negros, como no sean de tipo diferente, parecen el mismo. Cuando en Madrid veía yo a tantos y tantos jóvenes de color sucio de la colonia filipina a todos los tomaba por mi amigo P***[91], un poeta de allá. Y lo mismo esos filipinos que esos negros se distinguen entre sí como nosotros y ellos ven grandes variedades de fisionomía donde nosotros no vemos más que rasgos semejantes. Yo, muchas veces, mostrando a los viajeros las bellezas naturales de mi país he notado que alababan sin entender, cogiendo tan sólo el efecto general, el que habla más al sentido solo, como sucede con el deleite de la música para los profanos; y notaba también que se cansaban, a poco, de contemplar, y acababan por no ver nada, porque todo les parecía ya lo mismo: sentían el hastío del vulgo visitando largo tiempo las salas de un museo. En cambio, para mí, que tengo en estos montes, en estas vegas, en estos árboles y en estos prados, riachuelos y playas, una especie de historia natural… externa de mi propio ser, cada accidente del terreno adquiere casi una personalidad, y tiene de fijo una historia. Porque es de advertir que, de unos a otros años, según yo voy cambiando, va cambiando también el aspecto de cada paisaje y de cada pormenor del mismo, sin que ellos dejen de

[91] Posible referencia al poeta filipino Pedro Paterno (1857-1911), doctor en Derecho Civil y Canónigo de la Universidad de Madrid egresado en 1880, mismo año en el que recita su poemario Sampaguitas en el Ateneo de Madrid, fechas en las cuales Clarín vivía en la capital y recurrentemente acudía al Ateneo.

ser como eran, en lo principal a lo menos. Así como en el *Quijote,* leído un año y otro, se descubren cada vez, según la época de la vida en que se lee, nuevas bellezas, nuevas profundidades (como también pasa con Shakespeare, Pascal, etc., etcétera), así yo veo en cada nueva etapa del viaje de mi vida novedades que no sospechaba en la tierra que he pisado y contemplado siempre. Además, las nuevas excursiones por alturas o por profundidades no visitadas antes, me hacen encontrar *relaciones* nuevas entre montes y montes, entre valles y valles, entre ríos y fuentes. Mi topografía poética, que es todo un poema, mitad didáctico, mitad psicológico, tiene variaciones constantes que pican en dramáticas. Así, por ejemplo, en la edad a que ahora llego cuando esto escribo, toda esta comarca que descubro, con unos buenos anteojos de marino, desde la cumbre, me parece más pequeña. Castilla está mucho más cerca que lo que yo creía cuando niño: dos, tres leguas no son nada. Ciertas colinas que yo creía antes *autonómicas*[92] son derivaciones de todo un sistema, dependencias de montes mayores. Todo está más cerca y más *relacionado* de lo que yo pensaba, todo es menos misterioso, y todo está más triste y menos verde y así como algo gastado. Los árboles que mueren me llevan algo del alma, mientras que los que nacen me parecen forasteros. En fin, dejando esta pendiente por la cual se llega a esa clase de disparates que consisten en hablar de cosas recónditas que no pueden entender los demás, vuelvo al punto de partida de esta digresión, o sea al momento en que, bajando por el valle de Concienes con mi madre, creí notar que aquellas novedades del paisaje… ya las

[92] Metáfora de las colinas con la organización política del Estado autonómico, con el que actualmente se rige España, en la que se marca la autonomía, pero no soberanía, de las comunidades que conforman al Estado (Jesús Palomar, "Estado autonómico 'versus' Estado federal", *Disidentia. Pensar está de moda,* 26 marzo, 2018, WEB, 27 mayo, 2019, «https://disidentia.com/estado-autonomico-versus-estado-federal/»).

había visto algunas veces, o las había soñado cuando menos. —¿Qué es esto? —me decía. —Si para mí cada rincón nemoroso[93] de esta querida tierra tiene fisonomía particular, y, sin que me engañen las apariencias de igualdad o de gran semejanza, descubro siempre diferencias que me sugieren ideas, sensaciones y sentimientos distintos entre arroyo y arroyo, entre cueto y cueto[94], entre *llosa* y *llosa*[95]*, panera* y *panera*[96]*,* lagar y lagar[97], *quintana* y *quintana*[98]*;* ¿en qué consiste que todo esto que voy viendo, con ser diferente de lo conocido, con tener su propia fisionomía bien acentuada, con despertar un *modo* especial del sentimiento, no es para el alma cosa completamente nueva y si no evoca recuerdos, tampoco tiene el sabor singular de lo desconocido? ¿Será que alguna vez, imaginando cómo sería esta vega[99], ese bosque, esos prados, aquella ladera, había dado en la cuenta, me había figurado la verdad? No, no podía ser eso: en mi vaga reminiscencia había la especial dulzura melancólica que acompaña al recuerdo, mejor dicho, a la presencia ante el *alma renovada* de un modo natural en que se halló algún día el espíritu *viejo* del cual todavía llevamos algo dentro del corazón y del cerebro. Yo no recordaba nada de las circunstancias personales en que había visto aquello: ¿cuándo, con quién y cómo había estado allí? No lo sabía. Tampoco podía precisar la imagen antigua de ningún objeto particular: la reminiscencia era del conjunto y, por entonces, sin relación alguna a mi estado de aquel tiempo incierto. El resultado

[93] *Nemoroso:* Perteneciente o relativo al bosque (DRA).
[94] *Cueto:* Colina de forma cónica, aislada y, por lo común peñascosa (DRA).
[95] La llosa es una palabra rural de la provincia de Asturias y otras aledañas que se refiere a un terreno labrantío cercado de poco tamaño, próximo a la casa o barrio al que pertenece (DRA).
[96] La panera es la forma asturiana de nombrar un granero sostenido de seis o más columnas de piedra o madera (DRA).
[97] *Lagar:* Recipiente donde se pisa la uva para obtener el mosto, que es el zumo de la uva antes de fermentar para hacer vino (DRA).
[98] La quintana en Asturias puede ser un caserío en el campo o el espacio situado frente a ellas (DRA).
[99] *Vega:* Terreno bajo, llano y fértil (DRA).

de aquella extraña evocación era muy parecido a lo que puede llamarse el recuerdo de un perfume o de una música; más de un perfume.

—Madre, —pregunté no pudiendo contener la curiosidad, queriendo explicación para aquel raro fenómeno; —alguna vez, allá, cuando era niño, muy niño, ¿me trajeron por aquí?, ¿bajé yo al *Castillo?*

Mi madre no recordaba.

—Lo que es conmigo, nunca viniste: al menos yo no me acuerdo.

En rigor probaba poco o nada el testimonio de mi madre. Desde la muerte de su marido, para aquella mujer, que había envejecido de repente, la memoria no era más que una carga dolorosa. No quería bromas con el dolor, porque éste era tan fuerte para la pobre viuda que había estado a punto de matarla… y ella quería vivir para su hijo.

Antiguamente, en vida de mi padre, era un poco devota, tirando a mística, y algo romántica de la manera más inocente del mundo: gustaba entonces de recordar las cándidas aventuras de su juventud, las cosas de aquellos tiempos. Ahora huía de todo esto, no pensaba más que en mí, en la hacienda y el recuerdo de mi padre lo *mataba,* porque era demasiado peligroso, a fuerza de oraciones, disolviéndolo en padrenuestros. ¡Madre bendita! Su pena era tan grande, tan profunda, tan de los rincones del alma, que huía de ella con terror, como de la muerte. ¡Así hice yo después con mis remordimientos! Sí: temía el dolor y había ido matando la memoria en lo que se refería a los años de vida conyugal y de sus amores: «mis relaciones con Narciso,» como decía ella. Lo que tenía presente era su infancia: la mía no. Tenía miedo también al misticismo porque en la familia algunos devotos habían acabado en locos: ella misma había pasado temporadas

de sospechosa exaltación. Yo recuerdo haberla visto ponerse encendida al oír el *dulce nombre* de Jesús. En cuanto a mi padre, siempre que alguien le nombraba, su viuda palidecía, se quedaba muy seria y procuraba mudar de conversación. Mientras los demás hablaban de otra cosa, ella rezaba en silencio.

Así hizo aquella tarde: después de mi imprudente evocación, mi madre rezó en voz baja mientras pasábamos el puente de tablas, traspuesto el cual estábamos en los dominios de aquellas huérfanas que iba yo a ver por vez primera.

V

11 de enero. —No pretendo *describirme* a mí propio el paisaje que *se ofreció* a nuestros ojos cuando, después de llegar a la vega y de subir por la pomarada que se llama *el Castelete* vimos de repente, muy cerca, como quien lo tocaba con la mano, todo *El Pombal* que teníamos enfrente, al otro lado de aquella hondonada de maíz, que parecía el hueco de una gran ola verde.

Estas memorias no son descriptivas sino allí donde a mí me conviene y, además de las cosas y personas, no he de pintar sino aquello que en mí haya dejado impresión y que especialmente me importe por cualquier concepto. Aquella tarde, en aquel momento en que *a lo mejor* podía hallarme a un paso de las *señoritas* a quien había que alargar la mano y saludar como un caballero, no estaba yo para contemplar cuadros de la naturaleza. Aquella misma *vista general* de la *posesión* de mi mujer miles de veces me llenó el alma y el sentido, y ahora con cerrar los ojos veo todo aquello como una cámara oscura podría verlo si tuviese conciencia de lo que refleja; pero entonces sólo noté que estaba más cerca todo aquello que yo estaba acostumbrado a ver desde la meseta de *mi* colina; que el *Castillo*, que quedaba a la izquierda, en un altozano de hierba de segar muy alta, tenía las piedras comidas por el tiempo y que la hiedra le subía por los muros como si fuera una caries. De lo que yo comparaba a un templo griego levantado en una ladera entre follaje distinguí, como si dijéramos, las *facciones*, que eran las puertas,

las ventanas y balcones, la *solana*[100], el terradillo[101] y la escalera exterior de sendos tramos laterales, y un descanso y una balaustrada[102] modesta y risueña, bordada de enredaderas; todo esto delante de una puerta al uso del país, de la aldea, es decir, de una puerta de un solo batiente, superpuesto, de modo que la parte de abajo quedaba cerrada durante el día, mientras no tenía que dejar paso. Se abría la parte superior y parecía aquello un balcón. La casa del Pombal, toda blanca, con las maderas y hierros de verjas y balcones todos verdes, estaba como empotrada en la espesura del monte que por detrás del edificio seguíase viendo, cargado de árboles cuyas copas formaban sobre el terradillo y los tejados de pizarra, toldos, pabellones y hasta mosquiteros si así quiero figurarme aquella frescura gárrula[103] y movible, que vertía la sombra como un rocío y cantaba, pulsada por el viento, un poema de alegría con su contraste puro entre el cielo azul y las paredes blancas.

Mi madre, al llegar a lo alto del Castelete, sudaba, encendido el rostro, y me sonreía como para darme ánimos. Se detuvo, apoyó una mano en la cadera, respiró con fuerza y con trabajo, entre aliento y aliento, dijo:

—Ya falta poco.

Contempló la huerta, que estaba debajo de la casa, en la falda del cerro, y el jardín que se extendía por ambos lados del edificio

—No se ve a nadie. Estarán dentro.

Mi madre, aunque disimulaba, no las tenía todas consigo. Estimaba a *la tía* como una gran señora, muy buena y muy bien educada, pero… ¿y si estaba

[100] *Solana:* Corredor o pieza destinada en la casa para tomar el sol (DRA).
[101] El terradillo es el diminutivo de terrado, que es el sitio abierto de una casa desde el cual se puede explayar la vista (DRA).
[102] *Balaustrada:* Barandilla que está conformada por pequeñas columnas, también llamadas balaustres (DRA).
[103] *Gárrula:* Que hace ruido continuado, como el de viento, un arroyo, etc. (DRA).

resentida? ¿le haría pagar tantos años de olvido con un poco de frialdad, por poca que fuera? En fin, bajamos del Castelete por el otro lado de la cuesta, llegamos a las tapias de la huerta, que bordeamos, siempre subiendo, y tras nueva fatiga de mi madre, la última, nos vimos en la puerta de la *quintana,* pues lo era la cortijada[104] del Pombal, aunque cerrada y con ciertos adornos y circunferencias que solía haber en las *quintanas* comunes de la aldea. La puerta, que era de grandes tablas de roble, estaba entreabierta, pero no nos atrevimos a entrar sin previo aviso, y mi madre buscó en vano campanas o aldabones; y entonces se aventuró a decir con voz fuerte:

—¡Deo gracias! ...[105]

—¡Guau! ¡Guau! —contestó un perro, un mastín de color de canela, que nos salió al encuentro. Retrocedimos un poco, porque yo… valga la verdad, he variado mucho de ideas y preocupaciones en materias religiosas, políticas, filosóficas, etc., pero siempre he sido constante en mi racional temor a los perros villanos, la lucha con los cuales, sobre ser casi siempre desventajosa, no puede acarrear gloria de ningún género y sí un mordisco y hasta la rabia en perspectiva. Mi madre, que empezaba a picarse un poco, gritó:

—¡Quieto, chito, quieto! ¿No hay aquí más portero que tú?

[104] Corrección del registro *cortijana* por la palabra *cortijada* que es el conjunto de cortijos o fincas que tenían la casa y la tierra para labrar (DRA).
[105] *Deo gracias* es una expresión latina que significa “Gracias a Dios”. El cultismo de esta misma frase es “Deo gratias”, sin embargo, en el siglo XIX era altamente difundida esta versión, mientras que el cultismo era usado más en un ámbito clerical, por lo tanto, se comprende que la madre de Narciso utilice *Deo gracias,* el cual se usaba como frase de salutación al entrar a una casa.

—¡Volante! ¡Torna, Volante! ¡Silencio, majadero! —exclamó a nuestra espalda la voz de una joven que al otro lado de la calleja abría la *portilla*[106] del prado próximo, de donde ella salía.

—Perdonen ustedes.…

—¡Emilia! ¿usted… es Emilia? —dijo mi madre, conmovida, algo temerosa de que no se recibiese la sincera expresión de su enternecimiento como era debido.

—¿Doña… Paz? ¿usted…. es dona Paz… la señora de Arroyo?

Y las dos mujeres se abrazaron y se besaron, y al separarse los rostros, estaban húmedos de lágrimas.

Cada cual lloraba sus muertos y las dos la tristeza del tiempo *perdido,* del pasado, que es otro muerto de las entrañas. Emilia se volvió hacia mí y, alargándome una mano, dijo:

—Este es Narciso.

Había llegado el momento. De la manera más desgarbada me dejé apretar los dedos por aquella mano blanca, pulida, fuerte en su delicadeza, que oprimía francamente con una cordialidad que me dejó sorprendido.

Unos ojos verdes, con pintas de oro, se clavaron en los míos, valientes y escudriñadores, amables y provocativos, contentos de turbarme y llenos de proyectos.

Emilia Pombal tenía veinticuatro años. Era alta, muy blanca, de frente estrecha y brillante, con cejas abundantes y bien dibujadas, los ojos verdes y poderosos, llenos de pudores interiores; la nariz, fina, aguileña, pero corta; los

[106] *Portilla:* Paso, en los cerramientos de las fincas rústicas, para carros, ganados o peatones, que tiene a veces barrera o palos con que interceptar el tránsito (DRA).

labios, húmedos y delgados; la barba, carnosa, con un hoyuelo, provocaba a besarla más que los labios y, con todo, iba un poco en busca de la nariz, que salía al encuentro; pero estas tendencias no eran acentuadas. Después de mirar un rato aquel rostro, parecióme su expresión ni más ni menos que el parecido lejano que toda aquella hermosura de la faz tenía con el aspecto de cualquier ave de rapiña que fuera muy bella, muy bella… pero de rapiña. El encanto de aquella mirada y de aquella blancura hacía desvanecerse a poco la primera impresión de semejanza con un volátil rapaz, a que contribuían, a más de las facciones citadas, los pómulos, un poco duros y altos y demasiado distantes uno de otro. Tenía Emilia el cuello del mejor mármol que se quiera nombrar, pero algo corto; los hombros robustos, airosos, audaces, de una expresión petulante y graciosa, pero muy anchos, así como las caderas, que, redondas y ampulosas hacían resaltar más el primor de la cintura, todo lo esbelta y delicada que podía convenir a torso tan arrogante.

Dominaba, seducía, exaltaba los sentidos la presencia de aquella buena moza y a mí, además, por lo tanto, me asustó y me hizo sentir así como un malestar lleno de tentadoras delicias.

Mi madre estaba radiante después de esconder su pena y secar las lágrimas. La acogida que merecíamos de la mayor de las de Pombal no podía ser más halagüeña: no había allí fingimiento, era evidente que aquella señorita estaba muy contenta con tenernos allí, muy satisfecha con la visita, y que la antigua amistad de ambas familias vivía en su recuerdo y revivía en su corazón con sencilla espontaneidad, con fuerza natural y expansiva.

Hablaba mucho, con una voz sonora, como un orador, y precipitadamente, desordenada en su discurso, pero no incorrecta. Su lenguaje era escogido, hasta

delicado, sin afectación. No se comía las desinencias en *ado* nunca, y, sin embargo, era su pronunciación familiar y corriente. A mi madre le oprimía la mano de nuevo, con efusión, cuando ella tenía que callar, para que mi madre dijese algo. Preguntaba mucho y le costaba trabajo contener la lengua para aguardar la respuesta, a la que a veces se adelantaba, adicionándola o equivocándose; y cuando tenía que callar, se entretenía en eso, en apretar la mano de mi madre y en gorjeos muy bonitos que eran admiraciones, ahogadas por cortesía. A mirarme a mí se volvía muy a menudo y cuando las noticias de mi madre aludían a mi humilde persona, entonces se cuadraba en frente de su humilde servidor y me miraba de arriba abajo y aprobaba con movimientos de cabeza, que también eran a su modo admiraciones.

Comprendía yo entonces ya que me miraba como a un chiquillo, y ahora comprendo, además, que me miraba como a un chiquillo que le hacía mucha gracia por lo que iba teniendo de hombre.

Algo empezaba a molestarme, y aun a humillarme, que en mí todo le pareciese milagro: lo que había crecido, lo adelantado que estaba en mis estudios, lo que me parecía a mi padre, a quien ella recordaba; porque, como dijo, —Los recuerdos de mi niñez los tengo yo como plasmados aquí dentro. Aquel *plasmados* (que mi madre creyó, según después supe, una incorrección: *plasmados* por *pasmados)* me dio mucho que pensar desde luego.

Todas aquellas impresiones buenas y medianas se desvanecieron en mí cuando de repente Emilia soltó este chorro de agua rosada sobre mi inocente espíritu:

—Este señor don Narciso no sabe que en el Pombal se le admira y se le quiere y se le espera hace mucho tiempo. Yo me sé de memoria muchos versos tuyos y mi tía guarda recortes de periódicos en que se habla de tus triunfos.

Mi madre prorrumpió en una carcajada, una de las pocas que le había oído hacía muchos años. Aquella risa era la expresión de una gran alegría, de un placer entero que quería ocultarse en aquella forma.

Mi madre no me hablaba nunca, jamás aludía a lo que llamó Emilia *mis triunfos,* pero me tenía por un *grande hombre* futuro. «¡Lástima que el mundo, de todas suertes, fuera tan triste, un engaño, pese a toda clase de *grandezas!*» Sí: yo era para mi madre casi tan *notable* como mi padre. «¡Y con ser quien era el *otro*, se había muerto!» Estas ideas de mi madre se las leía yo mil veces entre ceja y ceja, durante sus melancólicas cavilaciones, cuando se quedaba mirando al suelo, con los ojos muy abiertos.

En cuanto a mí, he de confesar que las palabras de Emilia me supieron a gloria. ¡Quería decirse que, en aquel Pombal misterioso, que yo contemplaba casi con miedo tardes y tardes desde la colina de enfrente, pensaban en mí, y me esperaban, y me querían… y me admiraban… por mis *triunfos!*

¡Pobres triunfos! No he hablado al *lector* (¡pobre lector!) de tales grandezas por lo poco que estas fruslerías importaban a la parte seria y digna de mi historia. Como una especie de escoria del trabajo interior de mi espíritu, salían a la superficie, sonsacados por las vanidades escolares, ciertos productos de una precocidad que el mundo no miraba como síntoma de lo que yo podía ser por dentro algún día, sino como habilidad y gracia y maravilla a cuyo valor real, inmediato, presente, se atendía tan sólo. Sí: en este concepto yo había sido apreciado desde

mis primeros años como un *niño precoz*; y bien sabe Dios que, a no ser por ráfagas pasajeras de vanidad excitada por los extraños, yo no me *admiraba* a mí propio; y todas aquellas precocidades me repugnaban casi, me daban vergüenza, prefiriendo yo el valor que atribuía a *mis adentros* a todas aquellas expansiones que a lo sumo eran disculpables.

Débil mi voluntad, por entonces, para esa pasividad en que ha de consistir la defensa del hombre que no ha nacido para los afanes ordinarios del mundo y que no quiere perder la originalidad y fuerza de su idea en una acción insuficiente, floja, inadecuada, me dejaba llevar por la rutina de maestros, condiscípulos, amigos y parientes, para los cuales un *chico listo* ha de dar a conocer lo que es mediante obras exteriores que sean imitación de las que las personas mayores llevan a cabo. Dócil a sugestiones de este género, que no me llegaban al alma, yo figuraba en academias de estudiantes y allí me *lucía*: escribía a veces versos para el público y se insertaban en revistas y periódicos locales o se leían en *veladas poéticas*. Si al principio, de los diez a los catorce o quince años, durante lo que yo llamo la edad *épica* de mi vida, tomé con algún calor estas nimiedades, de los quince en adelante, cuando empieza la edad *lírica*, procuré huir, en cuanto pude, de exhibiciones de ese género, y cuando no había modo de eludirlas sus resultados me dejaban bastante frío, como si aquellas habilidades fuesen de *otro yo* muy inferior a mí mismo; como si fuesen *res inter alios acta*[107].

[107] Expresión latina de uso jurídico que significa «la cosa hecha entre unos», la cual se aplica en los contratos para especificar que estos únicamente vinculan a las partes contratantes y no puede afectarse a un tercero que no ha sido parte del acuerdo ("res inter alios acta", *Diccionario del español jurídico,* Real Academia Española, 2016, WEB, 29 mayo, 2019, «https://dej.rae.es/lema/res-inter-alios-acta»).

De todas suertes, las palabras lisonjeras de Emilia Pombal resonaron en mi alma como una música espiritual, suave y dulce. Una emoción completamente nueva, poderosa, que tenía algo de los caracteres cuasi místicos de mis entusiasmos intelectuales y mucho de voluptuosidad sensual alambicada, me tenía embargado y absorto, como sujeto a aquellos ojos sombríos que se clavaban en los míos y gozaban de las miradas como un paladar que saborea un manjar exquisito.

A todo esto, la señorita mayor de Pombal nos tenía parados en mitad de la quintana, sin acordarse de invitarnos a entrar en la casa blanca y verde que ahora me atraía como ofreciéndome ignoradas delicias.

Mi madre y la robusta habladora de los ojos verdes se olvidaban hasta de andar, con aquella charla nerviosa, precipitada; y no sé cuánto tiempo hubiéramos estado de antesala… en la calle, si la conversación no hubiera llevado a las buenas amigas a hablar de Elena y de la tía… que no estaban en la quinta.

—No, señores: no están en casa: están en el prado Somonte[108] viendo segar yerba y cargar los carros. ¿Quieren ustedes subir y tomar algo y que después vayamos a buscarlas? Es ahí, muy cerca.

Se decidió ir en busca de las otras damas antes de todo.

Mi madre se me cogió de un brazo, porque había que subir otro poco por la colina; y… ¡diablo de hembra! Emilia, pidiéndome permiso con una seña clara, graciosísima, se me cogió del otro brazo.

[108] El prado Somonte es el escenario principal de las acciones del cuento de Clarín, ¡*Adiós, Cordera!:* "El *prao* Somonte era un recorte triangular de terciopelo verde tendido, como una colgadura, cuesta abajo por la loma. Uno de sus ángulos, el inferior, lo despuntaba el camino de hierro de Oviedo a Gijón" (L. Alas, "Adiós, Cordera" en *¡Adiós, Cordera! Y otros cuentos,* Espasa-Calpe, Madrid, 1978, p. 9).

Era tan alta como yo. Su brazo se apretó un poco contra el mío, sin escrúpulo, para apoyarse de veras. Era duro, redondo y echaba fuego, fuego dulcísimo. La cabellera abundante parecía más negra de cerca. Por el camino me acribilló a preguntas: hasta me preguntó si tenía novia. Yo estaba como una cereza. Mi madre reía.

—¡Qué novia, si es un hurón! —decía mirándome gozosa, segura de que todavía mi corazón no era más que suyo. —A eso vengo: a que me lo enamoréis vosotras.

—Eso allá Elena: yo ya soy vieja para éste.

Aquel *vieja* lo pronunció con tal acento y acompañado de tal mirada que fue como una provocación cargada de pimienta. ¡Vieja, y costaba trabajo contenerse y no hincar el diente en aquella carne blanca que debía de saber a manzana fresca, entre verde y madura!

Llegamos a la zarza que limitaba por aquella parte el prado Somonte, el cual doblaba, como un manto de terciopelo verde sirviendo de gualdrapa a un elefante monstruoso, el lomo de la colina y se extendía por la otra vertiente en cuesta suave, en que brillaba, con sus puntas de esmeraldas, la yerba rapada a los rayos del sol poniente.

Al otro extremo del prado, allá abajo, un grupo de mozos y mozas, robustos aldeanos de vistosos trajes chillones, amontonaban la yerba en altos conos, bálagos[109] provisionales. Las yuntas pastaban *a dúo* cerca del carro, apoyado en

[109] *Bálago:* Montón grande de paja o heno, al aire libre, formado frecuentemente en torno a un palo vertical (DRA).

su pértigo[110], uncidas para llevar el heno a la tenada[111] entre chirridos y cánticos agudos de las ruedas y el eje, a trompicones por callejas arriba y abajo.

Junto a uno de los montones de la yerba apilada, apoyando la espalda en las peinadas hebras verdes y perfumadas, una dama, sentada en el santo suelo, leía, absorta en su lectura. Su cabeza era un rizo de plata, de una belleza venerable y melancólica, algo semejante a la de un árbol cubierto de las hojas secas que pronto ha de arrancarle el primer soplo del invierno.

Emilia nos presentó a su señora tía, que no sin disgusto dejó en el suelo *Los Mohicanos,* de Dumas[112]; pero justo es decir que en cuanto reconoció a mi madre mostró sincera alegría, y, en cuanto a mí, se dignó a contemplarme como a un verdadero portento a quien tenía vivos deseos de conocer y tratar. Tal dijo en un lenguaje exquisito, con una voz solemne y afectuosa a pesar de cierta circunspección aristocrática que ya debía de ser en aquella dama segunda naturaleza.

—¿Y Elena? —preguntó Emilia.

Una carcajada fresca, cristalina, que llenó de poesía el prado, el horizonte, el cielo, sonó detrás del bálago de yerba.

[110] *Pértigo:* Barra o lanza de la carreta (DRA).
[111] *Tenada:* Lugar donde se guarda el heno (DRA).
[112] *Los mohicanos de París* es una novela de Alexandre Dumas, publicada entre 1854 y 1855. En *La Regenta* la Marquesa de Vegallana también leía absorta esta novela, previa a una de sus tertulias con lo *más selecto* de Vetusta. Clarín constantemente coloca a Dumas como uno de los grandes representantes del mejor teatro romántico, pero también lo muestra como uno de los escritores preferidos de las élites y la nobleza que no es realmente culta.

VI

12 de enero. —¡Allí está! —gritó Emilia. —Y dio un salto, como un gato que hubiera vuelto a encontrar la pista de un ratón en vano perseguido largo tiempo. Detrás del montón de yerba vislumbré por un segundo la falda una bata de percal blanco con lunares rojos, muchos y muy pequeños. Pero a la voz de Emilia, que se lanzó tras el rastro, desapareció la tela.

Es de advertir que, según supe después, estas dos señoritas, una de veinticuatro años y otra de quince y unos meses, pero que, como se verá, ya representaba sus diecisiete o dieciocho, se entretenían casi todo el día en jugar a una cosa que llamaban ellas *la queda*, y consistía en dar una a otra un cachete suave y decir —Quedaste, — y enfurecerse la que había quedado, como si le hubiesen pegado la peste y no descansar hasta poder devolverle la bofetadita a su hermana y decir a su vez —Quedaste. —Y así se pasaban la vida, según explicó después doña Eladia, la tía, sin pizca de formalidad; y, a pesar de estar muy bien educadas, aquel vicio de *la queda* las dominaba de manera que más de una vez, ante una visita que venía a honrarlas y arrancarlas a su soledad, Elena, la menor, que había *quedado*, aprovechaba la ocasión del *cumplido* que su hermana mayor tenía que guardar ante los extraños y disimuladamente le daba la bofetadilla, diciendo por lo bajo: —*Quedaste*; —y no siempre la otra había podido contenerse, y caso había habido de echar a correr una tras otra y dejar a la tía colorada como un pimiento y dando explicaciones a la pasmada *visita* de aquellas locuras impropias, singularmente, de la doña Emilia, la cual, si he de decir la verdad, me

pareció más hermosa y provocativa que nunca cuando, sin género alguno de coquetería, olvidada de mí y de sus años, se arrojó tras de su presa, que por lo visto le debía *la queda*; y se lanzó con tanta gracia, que el sacudimiento la hizo brincar y enseñar por debajo de la falda una aprensión de media azul, en juego con el traje que me dejó viendo azul por un rato. No fue muy largo, porque pronto apareció, por el lado opuesto del montón de yerba, huyendo de la cautelosa persecución de Emilia que quería sorprenderla, la figura entera de Elena, de mi mujer, a la cual vi por vez primera en mi vida con el rostro moreno tendido hacia mí, un dedo sobre sus labios implorando silencio, pidiéndome que le guardara el secreto de que estaba allí. Me miraba con los hermosos ojos de castaño muy oscuro, no muy grandes, muy hondos en las sombras centrales, de niñas misteriosas y apasionadas, fijos en los míos; pero sin pensar en mí, atenta a su idea, que era su hermana que la acechaba y de quien se escondía. Parecía que estaba allí quieta, en postura escultural, imagen de la gracia, para retraerse por una eternidad en el fondo de mi alma. Aun ahora, cierro los ojos y la veo como entonces la vi. La bata de lunares menudos rojos que le llegaba al cuello, cerrada por una tirilla muy ceñida, no era, en buena estética, propia del color de mi Elena: parecía un desafío aquel atrevimiento de vestirse una morena con tal color… y resultaba una delicia de los sentidos. Los pómulos algo abultadillos, atezados, infantiles, que parecían tener sendos letreros gritando —Aquí se besa, — eran una inefable tentación contrastando con el vestido blanco y rojo. La nariz era fina, algo abierta, de las que con razón se llaman símbolo de apasionamiento; su boca, más bien pequeña que grande, de labios delicados, dibujados con mucha intención de malicia amorosa, en una inexplicable relación de armonía con los ojos, como si ofreciesen sancionar con sus besos lo que las miradas prometían. Si otro

fuere que hiciese tamañas descripciones de mi mujer, nos veríamos las caras; pero yo tengo derecho para detenerme en estos pormenores y hacer estos comentarios a las facciones de Elena, que en su vida besó a persona mayor del sexo fuerte más que a mí, y no con esos extremos y apasionamientos carnales que anunciaban los rasgos de su fisonomía. Me quería mucho, mucho, harto más que yo merecía; pero no era una *loca de amor*, ni una odalisca[113], ni nada de lo que parecían prometer aquel rostro y aquellos ojos, sobre todo.

En los tiempos del noviazgo, que vinieron mucho más adelante, como verá el que leyere (que soy yo, que ya lo sé), es indudable que Elena llegó a derretirme alma y cuerpo con aquellas *chispillas* de sus pupilas de las que ella no se daba cuenta. Aquella fidelidad absoluta de su amor, aquella excepcional absorción de su instinto femenino en mí (todo el hombre, todos los hombres, para ella), aquella seriedad de su cariño, tan opuesta a las apariencias de sus facciones y de sus gestos y de sus juegos y alegrías, que parecían prometer una máquina de amor hecho al fuego y de carcajadas; toda aquella aventura, reservada para mí solo y elocuentemente expresada por los *pozos* de las niñas de sus ojos, es claro que a su tiempo debido me tuvieron en éxtasis celestial, y por eso y nada más que por eso contraje matrimonio; pero después nada de extremos: lo natural, lo lógico, lo decente… *lo occidental*, como si dijéramos; lo cristiano, lo canónico. Mi matrimonio, loado sea Dios, no fue nada *fin de siècle*: fue puro *Concilio de Trento*[114]. Por parte

[113] Las odaliscas fungían como la servidumbre dentro del harem de los sultanes turcos. Había posibilidad que pudieran ascender en su posición social, llegando a convertirse en concubinas o esposas del sultán por sus grandes dotes. Es por ello que se les dotó de una connotación de sensualidad y erotismo ("La odalisca de François Boucher", *Enciclopedia HA!: Historia|Arte,* WEB, 29 mayo 2019, «https://historia-arte.com/obras/la-odalisca-de-boucher»).

[114] *Fin de siècle* es la expresión en francés para el fin de siglo, acuñación para la última década del siglo XIX que se caracterizó por la desbocada pasión autodestructiva, la innovación, la experimentación, el erotismo y exotismo. Para más detalles ver nota 78. Por el otro lado, el Concilio de Trento fue el más importante acuerdo

de mi mujer, se entiende: por la mía… ¡ay!... por eso escribo la mayor parte de estos apuntes.

Mas no adelantemos los acontecimientos, como dicen los novelistas líricos: estábamos en la descripción de Elena; y, antes que se me olvide, quiero consignar que la nariz, de la que ya he hablado, era un sí es no es[115] remangada, lo bastante nada más para darle un aire de malicia infantil. Este carácter de su fisonomía se acentuaba cuando la joven se quedaba distraída mirando hacia arriba. De la línea de la nariz a la dirección que tomaban los ojos iba no sé qué secreta simetría: se me antojaba a mí que, si la tendencia de la mirada era mística, la nariz, subiendo tras ella, rectificaba, volvía a la realidad la expresión total… ¡qué sé yo!... disparates para mí llenos de sentido, de fuerza espiritual, de recónditas armonías. El cabello, de castaño casi negro, tendía a encresparse: no era rizoso y lo parecía: las hebras cortas, en sublevación desusada, formaban alrededor de la cabeza un nimbo que la luz del sol, que declinaba, convertía en aureola. Entre el pelo había yerbas enredadas. Elena era alta, más que su hermana. Parecía delgada, pero recia. Se podía creer en el peligro de una enfermedad, de un desarrollo viciado; mas al contemplar la plenitud y hasta la exuberancia de las formas principales se desvanecía el temor. Era espigada, sí, demasiado para su edad, se iba a decir; y después se rectificaba el juicio, porque no había allí desproporción: era muy mujer a pesar del aspecto delicado, de la flexibilidad que parecía excesiva. Cabía

de unificación de los diversos catolicismos, con el cual se establecen decretos y se reafirma la doctrina con propaganda de renovación institucional para enfrentar la creciente amenaza del protestantismo en el siglo XVI (Manuel Teruel Gregorio de Tejada, "Revisión historiográfica del Concilio de Trento", *Pedralbes: Revista de Historia Moderna*, Universidad de Barcelona, 2010, pp. 123-205). Esta comparación caracteriza el matrimonio de Narciso y Elena como tradicional, discreto y más racionalizado y acordado, que genuinamente sentido.

[115] *Un sí es no es:* Locución adverbial que significa *algo, un tanto, apenas.* Por lo tanto, podría leerse como «la nariz era un poco remangada» (*Diccionario panhispánico de dudas*, Real Academia Española, Madrid, 2005).

compararla a una columna que nos pareciese delgada para cumplir con el peso que tenía encima, pero que por ser de hierro nos diese garantía de su fortaleza.

La impresión general era (fue para mí a lo menos) ésta: una gracia infantil, picaresca e inocente, soñadora y *positiva*; elegancia y distinción que se imponían a pesar de que el rostro de Elena recordaba esas caras de niños pobres, de *Miñones* de *Ilustración*[116]. No había allí mujer todavía… hasta que se reparaban las hermosas y turgentes pruebas de que la había; no había allí seducción todavía… hasta que se miraban aquellos ojos de pupilas hondas, sombrías, que si se fijaban atraían y *manaban* una voluptuosidad *líquida*, untuosa, irresistible… ¡Pobre Elena mía! ¡Quién te había de decir, cuando me dabas aquellos besos en la frente (los de los últimos años), cuando yo te los devolvía distraído pensando en mis papeles, que tu Narciso había de pintarte a lo novelista cursi, *con pelos y señales*, como tú dirías en aquel lenguaje voluntariamente prosaico con que te placía oponer contrastes a mis tradiciones de estilista oral, alambicado y pulquérrimo!

Aunque me haga pesado, debo insistir en relatar lo que a mí me dijo la presencia de aquella niña-mujer, que me miraba sin pensar en mí, con un dedo puesto sobre los labios. —Soy huérfana, —decía toda aquella hermosura; —me faltan muchos besos que debieron darme en la cuna. Crecí y crecí, pero hay algo en mí que pide todavía cariño de madre, caricias a la inocencia. El amor del que me quiera ha de empezar pareciéndose al de mi madre: quiero cobrar el amor infantil

[116] *Miñones de Ilustración:* Posible uso de un galicismo hispanizado de *mignon* que significa lindo o tierno. Por otro lado, la *Ilustración* hace referencia a los semanarios de gran auge en el siglo XIX, como *La Ilustración Ibérica* en donde se imprimían gran cantidad de grabados, muchos de ellos estampas costumbristas. Por lo tanto, es posible deducir que es una comparación de los grabados costumbristas que tienen expresión muy tierna, pero sencilla y campirana.

que se me debe: lo dicen mis ojos pasmados, mis mejillas morenas y salientes, mi cabeza de loca, todo este aire de hospiciana bonita y *aristocrática*…

Más de una vez, mucho más adelante, en los paseos, en los teatros, cuando iba Elena produciendo en transeúntes o espectadores la extraña y profunda impresión que en los más causaba siempre, vi yo, un día y otro día, a un vulgo y otro vulgo, explicar groseramente la *síntesis* de aquel efecto diciendo: —Es casi feúcha, pero tiene picardía; es picante, pero parece una… — (¡y lo decían!) — de la calle de tal— (una calle mala). — ¡Miserables!... Mejor dicho: ¡imbéciles!

VII

14 de enero. —Ayer fue día de asueto: yo no escribo en día 13. Continúo. —Pero, niñas, — gritó doña Eladia, — ¿estáis locas? Tú, torbellino, ven a saludar a doña Paz, la señora de Arroyo, nuestra vecina.

Mi madre que ya no temía desaires, y que en cuanto vio a Elena se enamoró de ella también, a su manera, salió al encuentro de la muchacha, la cual al verla se turbó un poco y no encontró mejor manera de ocultar la vergüenza que le daba haber estado haciendo la chiquilla en presencia de aquella señora respetable que acercarse a ella, cogerla por los hombros y darle sendos besos en las mejillas.

Entonces fue cuando mi madre, muy contenta, se volvió a mí y, sujetando por las muñecas a Elena, dijo con tono solemne, que quería ser cómico:

—Te presento a la pequeña de las de Pombal. — Y nos hizo darnos las manos.

—Sí, señor, — dijo Elena; —la pequeña, que se come las sopas en la cabeza de su hermana mayor. —Y fue a unirse a Emilia para demostrarlo: pero la *mayor*, que ya tenía confianza con nosotros, al verla venir le azotó dulcemente el rostro y se echó atrás de un brinco, diciendo:

—Y quedaste.

— ¡Ah! — gritó Elena de un modo que me llegó al alma. —Y tras vacilar un momento, dudando si atreverse con la gran diablura, con la irreverencia, con la locura que se le ocurría y la tentaba, añadió:

—Y *quedó* don Narciso.

Y echó a correr después de rozar mi hombro con la propia mano con que me pedía silencio poco antes.

—Pero, Elena, ¿qué es esto? ¡Dios mío! ¿usted ve, señora? ¡Y así toda la vida! —gritó, entre enfadada y risueña, la tía.

—Pero ¡Elena! —gritó cómicamente Emilia, que saltaba allá lejos, amenazando con huir si se la perseguía.

—Pero ¡Emilia! — exclamó Elena.

—Sí: tiene razón ésta: pero ¡Emilia! Tú, que debías dar ejemplo…

—¿Qué ejemplo, si este Arroyo es el infierno? ¿Verdad, doña Paz?

—Sí, hija mía: tiradle al río si queréis. ¡Es más soso! Anda, hombre, dale tú *la queda.*

—Si puede, —dijo Elena, preparándose a correr.

No se me ocurrió que estuvieran locas las señoritas de Pombal. Por aquellas bromas que, en otras circunstancias, con otro ambiente, hubieran sido absurdas, se reveló de repente la cordialidad que debía existir entre las de Pombal y los Arroyos. Lo absurdo había sido estar tan cerca y no haber removido antiguas amistades.

Como estas situaciones, graciosas por lo excepcionales, lo pierden todo si se prolongan, y jamás se prolongan entre personas de buen gusto y trato, la formalidad se restableció al mismo tiempo que la tarde se ponía seriamente triste, ocultándose el sol para morir en un sudario de nube oscura orlada con espumas de oro. Abandonamos todos el prado, despedidos por los respetuosos saludos de los segadores y por sus miradas entre curiosas y burlonas, y llegamos hablando de cosas serias, de recuerdos de familia, al *palacio* de Pombal, al punto en que el sol

se escondía por la parte del mar, invisible, en una de esas apoteosis de luz que no olvidan los que saben recordar, mejor que sus rencores, las nubes de antaño.

Todo esto se dice pronto; mas la impresión que me produjo la dulce manotada de Elena y las cosquillas espirituales que me hacían sus ojillos mirándome de lejos en son de desafío, entre avergonzados y atrevidos… eso es un mundo entero, toda una creación con sus épocas inacabables.

Ni Leopardi, ni San Leopardi, ni mis arrobos místicos, ni los otros de pena, que venían a ser lo mismo, me habían llegado tan al alma como la *queda* de aquella niña, que volvía del prado a Pombal, entre setos y bajo pinares y castaños, detrás de mí, a pocos pasos, enlazada por la cintura a su hermana Emilia, oyendo con deleite a mi madre, que les hablaba de su padre muerto, de las relaciones de nuestras familias. Yo iba algunos pasos delante dando el brazo a doña Eladia que caminaba solemne, majestuosa, con toda la majestad compatible con los tropezones indispensables en tan mal camino, donde lo que no hacía una piedra lo intentaba la raíz de un árbol desenterrada y lo conseguía un hoyo de las huellas de las vacas, modeladas en el barro del invierno, que ahora parecía granito.

La tía corroboraba la triste o entusiástica crónica de mi madre con suspiros, movimientos de cabeza y breves comentarios.

Cuando, poco después, refrescábamos en la solana de la fachada norte del Pombal, éramos todos unos amigos íntimos, antiguos, que pensaban como en un remordimiento en los largos años transcurridos sin tratarse. Volvían los Arroyos y los Pombales a juntarse, como dos ramas de un árbol que recién enlazada y que, vencidas un momento por la fuerza, se separan, mas que al quedar libres vuelven de golpe a la antigua postura, a su abrazo.

El olor de las callejas por donde habíamos vuelto del prado, que era a madreselva, lo habían metido consigo en casa las chicas, que llenaron de aquella fragancia sugestiva, de amor honrado sin maléficos misterios, toda la sala, adornando los floreros y la misma mesa en que se nos servía el dulce de conserva verde en cajas redondas de pino sutil y el chocolate en loza fina, blanca y oro. Uno de los ramos de florecillas blanquecinas y hojas estrechas de verde oscuro, que yacía sobre el tapete, lo recogió Elena y, ahuecándolo un poco, medio me lo entregó y medio me lo tiró al pecho, diciendo, con voz que procuró que fuese insignificante y le salió de una amabilidad seria, profunda, velada:

—Coja usted esto, si quiere.

Y miró a otro lado, a mi madre, y me volvió la espalda un poco para oír y ver mejor a quien seguía recordando dulces y melancólicas antigüedades.

—Pero, niña, — observó doña Eladia, que estaba en todo, — ¿le das los desperdicios?

Elena encogió los hombros, se turbó un tanto, sacó un poco la lengua, se le atragantó algo… y no pudo decir nada.

Comprendo yo, ahora, que estaba avergonzadilla, no de haberme dado desperdicios de flores, sino de habérmelas dado sin fijarse en lo que hacía, sin poder remediarlo. En fin, siguió atendiendo a mi madre y no volvió a mirarnos ni a su tía ni a mí en un buen rato.

Aunque se tardó, se abandonó al fin la inagotable mina de las memorias familiares. Se llegó a lo presente… y se habló de mí.

Los ojos y el gesto que pondría Desdémona cuando a su padre, delante de ella, le contaba Otelo sus hazañas y aventuras[117], debían de parecerse a los de mi morena, que oía de labios de mi madre, discreta y moderada, la mal disimulada apología, la historia fiel de mis empecatados triunfos universitarios, académicos y periodísticos.

Doña Paz, que, después de la preocupación aristocrática, mejor se diría señoril, tenía la literaria, a su manera, daba gran valor a mi precocidad y no ocultó la admiración que de antiguo me consagraba. Con cierto orgullo, por la antigua amistad de nuestras familias, había ella ensalzado en todas partes mis talentos y ahora, al tenerme tan cerca, no disimulaba el placer de estrechar fuertes lazos casi de parentesco con el futuro prodigio. Hasta barruntó el probable desarrollo de mis extraordinarias facultades por el tamaño de mi cráneo[118], que en su opinión era excesivo; pormenor que me disgustó un poco y me hizo reparar que Emilia y Elena, sin pensar en contenerse, me miraron a la cabeza. En una y otra mirada notó mi vanidad satisfecha que las chicas no encontraban disforme el cajón de huesos en que su tía quería meter tanta sabiduría del porvenir.

Y, valga la verdad, aquella especie de examen rápido, instintivo, al que me vi sujeto de repente despertó en mí la coquetería masculina, tan semejante a la

[117] "Interrogábame siempre sobre la historia de mi vida, detallada año por año; acerca de las batallas, los asedios, las diversas suertes que he conocido. Yo le contaba mi historia entera desde los días de mi infancia hasta el momento mismo en que mandaba hablar. (…) Desdémona parecía particularmente interesada por estas historias, pero las ocupaciones de la casa la obligaban sin cesar a levantarse; las despachaba siempre con la mayor diligencia posible, luego volvía y devoraba mis discursos con un oído ávido" (William Shakespeare, *Otelo,* Editorial EDAF, Madrid, 2011, p. 19).

[118] Referencia a la frenología, teoría pseudo científica impulsada por Franz Gall, muy popular y controversial en el siglo XIX, la cual afirmaba que la personalidad de un individuo estaba determinada por la forma y las protuberancias de su cráneo (Franz Gall, *Exposición de la doctrina del Doctor Gall o Nueva teoría del cerebro: Considerado como residencia de las facultades intelectuales y morales del alma,* Imprenta de Villalpando, Madrid, 1806, WEB, 17 de mayo, 2019, «https://books.google.com.mx/books?id=TOoQY_EzWfEC&redir_esc=y»).

femenina, y en las hermanas despertó mi coquetería un asomo de rivalidad inconsciente, sobre todo inconsciente por parte de Elena.

Emilia se puso en pie y propuso que los jóvenes bajáramos a la huerta. En una novela acaso no parecería bien que yo dijese que la señorita mayor de Pombal, bien educada y de fijo pura, en cierto modo inocente, al pasar por una puerta de la solana para descender al jardín, tropezó conmigo a sabiendas, con toda intención, y me miró con ojos de fuego… y de ave de rapiña, para estudiar en mi rostro la impresión del rápido pero intenso contacto de su busto con mi cuerpo. Pero de estas cosas se ven en el mundo; y así fue, como lo digo.

VIII

15 de enero. —Tampoco sé yo si conservo la unidad de carácter del *héroe*[119] confesando que, a pesar de lo que pasaba por mí con motivo de la presencia de Elena, de quien me estaba yo enamorando, el *achuchón*[120] de Emilia y la mirada que le acompañó me causaron una delicia carnal desconocida para mí hasta aquel momento.

Fue excitante, además de una revelación, aquel incidente instantáneo; y ello fue que me vi a poco entre las dos hermanas en la glorieta del jardín, sintiendo algo semejante a lo que debiera sentir un gallo entre sus gallinas, si los gallos fueran más psicólogos y menos sensuales. Sin embargo, la vanidad entra por mucho, a mi entender, en el apego que tiene el gallo a su corral; y esa vanidad le viene, tal creo, más que del mando autocrático y de la conciencia de su valor guerrero; de la contemplación del *eterno femenino* siempre a su exclusiva disposición.

La rabia que se profesan los gallos, *a priori*, no emana de una emulación genérica en el terreno de las armas, o dígase espolones, sino de la cólera que le inspira a cada gallo la idea de la pluralidad en el propio sexo. —¿Por qué ha de haber más gallo que yo? —pensarán. —¡Qué desengaño tan doloroso debe de ser para cada uno de ellos la aparición de otros espolones en su corral!

---

[119] La frase de *unidad del carácter del héroe* posiblemente haga referencia a Luzán, que al hacer su estudio sobre la poesía antigua expresa que los poetas les otorgan a sus héroes una unidad de carácter, que son "aquellas virtudes que pudiesen apropiarse al genio y *carácter* (…) para perfeccionarle sin hacerle desigual y contrario a sí mismo" (Ignacio de Luzán, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies,* Labor, Barcelona, 1974, p. 40). De esta forma, vemos la manera irónica en que el narrador ve sus propias contradicciones y defectos que lo alejan de la figura heroica prototípica.

[120] Esta es una expresión coloquial española que es la acción de apretar a una persona cariñosamente o con una intención erótica (DRA).

De mí sé decir que, sin ser, en la ocasión a que vengo refiriéndome, no ya gallo, ni siquiera pollo, estaba muy satisfecho sintiéndome solicitado por la coquetería, o lo que fuera, de ambas hermanas, que cada una a su manera, Emilia con plena conciencia y arte, la otra sin darse clara cuenta del propósito, deseaban agradarme. Sí: comenzaba a existir entre ellas una rivalidad inconsciente, pudiera decirse con aproximada propiedad de la palabra. Si hasta aquella tarde habían jugado a la *queda*, ahora (es decir, entonces) empezaban otro juego más peligroso, menos inocente, a lo menos en Emilia. Ni un momento vacilé en la elección: Elena, que no me incitaba ni me miraba cara a cara, ojos con ojos, valía infinitamente más. Era música y perfume, sueño, poesía; Emilia, embriaguez, color, inquietud voluptuosa.

Mientras corrimos por el jardín, y después por la pumarada, la hermana mayor consiguió envolverme en su atmósfera de seducciones sensuales, sin recatarse, por cierto, sin miedo de que pudiera parecerme poco honesta; atrevimiento donoso que en aquel tiempo me asustaba y me atraía, porque para mí era entonces inaudito semejante proceder en una señorita bien educada. Ni en las novelas, ni en mis cálculos sociológicos entraban damas, doncellas particularmente, que hiciesen tan ostensible alarde de sus gracias corporales y que fuesen tan propensas a los choques y contextos tan falsamente casuales. Hasta muchos años después no pude yo comprender que tal conducta no nacía de la perversión moral, sino del temperamento y de la escasa delicadeza en el instinto pudoroso, debilitado o embotado en ciertas mujeres, como pueden adolecer de mal oído o de mal gusto para casar colores.

Emilia quería deslumbrarme, seducirme: no quería gozar con mi contacto placeres lúbricos, por someros que fuesen. Su malicia de mujer de alguna experiencia le decía que, a mi edad y en mi estado de impericia en tales lides, el mejor medio para dominarme era el que ella empleaba y para el cual le daban armas admirables sus condiciones personales.

Tanto llegó a marearme que hubo minutos en que me olvidé de Elena, en que viví exclusivamente para los sentidos. Hasta llegué, en cierta mirada rápida, cuando acababa de saborear una sonrisa de Emilia que equivalía a toda una *merienda* de sensualidad fina, llegué a ver a Elena sin aquella aureola de la que mi cerebro la había rodeado desde el primer instante de verla: la vi un momento como yo me decía que debían de verla otros, como más adelante comprendí que, en efecto, la veían los que la comparaban a cualquier mozuela graciosa, picante, morenilla… del vulgacho… a una hospiciana salada[121].

Cerca ya del anochecer, Emilia, triunfante, deslumbrada por el triunfo, tuvo la mala idea, mala para ella, de quedarse melancólica y como soñando bajo las ramas de un gran naranjo. El azahar embriagaba mezclado con el aroma de próximos jazmines. Recuerdo que mucho tiempo más adelante, cuando yo era un filósofo krausista[122] que procuraba hacer compatibles los mandamientos de M. Tiberghien

[121] *Salada:* Graciosa, aguda o chistosa (DRA).

[122] El krausismo fue un movimiento filosófico generado por Friedrich Krause que tuvo una gran influencia en la segunda mitad del siglo XIX en el mundo intelectual español. Clarín mismo tuvo una postura abiertamente a favor del krausismo gran parte de su carrera crítica y literaria. El krausismo era un idealismo panenteísta en el que "el Hombre, hecho a imagen y semejanza de Dios, puede aspirar, en un proceso progresivo, a perfeccionar la totalidad de sus atributos, tanto del cuerpo como del alma, para intentar acercarse a la síntesis entre la naturaleza y el espíritu. El ser humano, en el tiempo finito que le toca vivir, debe perfeccionarse a sí mismo gracias, entre otras cosas, a la educación y al cultivo de la ciencia" (Yvan Lissorgues, *Filosofía idealista y krausismo. Positivismo y debate sobre la ciencia*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2008, WEB, 12 de junio 2019, «http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/filosofia-idealista-y-krausismo-positivismo-y-debate-sobre-la-ciencia/html/»).

con mis aficiones a las modistas de Madrid[123], persiguiendo una tarde a una chalequera, más lleno de lascivia que impregnado de ideal, me paró de repente una vibración sonora, triste, solemne: era la campanilla del Viático[124]. Como si fuera electricidad que había desaparecido por el suelo, sentí que la lujuria se me caía cuerpo abajo, huía al infierno evaporada. Fui otro hombre de repente: me acordé del que agonizaba acaso y tuve remordimiento de mi juventud sana y vigorosa.

Pues, aunque por causa muy diferente, análogo efecto me produjo, la tarde de mi cuento, el olor del azahar mezclado al del jazmín. Al penetrar bajo aquella bóveda verde y olorosa se disipó como un soplo mi embriaguez de voluptuosidad carnal, desapareció todo el atractivo de las formas exuberantes de Emilia, dejé de sentirme provocado por sus ojos y sus sonrisas y se me llenó el alma de una dulcísima tristeza como mística, me latieron en el corazón reminiscencias de la infancia, muy lejanas, borrosas, pero de una intensidad inefable. El olor mezclado de azahar y jazmín se juntaba, se mezclaba también a las reminiscencias. En aquel momento, sobre los árboles que coronaban la colina de enfrente, apareció el globo inflamado, rojo, muy grande, de la luna llena. Otro recuerdo extraño, inexplicable, pero el más elocuente, el más fuerte…

[123] Guillaume M. Tiberghien fue un filósofo belga conocido por ser uno de los máximos difusores del krausismo en el mundo latino. El enfoque moral que Tiberghien le daba al krausismo tenía como finalidad que el hombre pudiera perfeccionarse interiormente y así lograr su unión con Dios mediante la verdadera religión (Antolín C. Sánchez Cuervo, *El pensamiento krausista de G. Tiberghien,* Universidad Pontificia Comillas, Madrid, 2004, pp. 126- 133). De esta forma, la comparación de la búsqueda de la perfección moral por medio de la razón con el goce libertino burgués que el narrador experimenta con las mujeres modistas de la capital es una irónica contradicción entre los ideales académicos vencidos por el materialismo de la cotidianidad.

[124] El Viático es un sacramento católico que consiste en dar una última eucaristía a los enfermos en peligro de muerte como medio de preparación para entrar al reino de Dios. El inicio de este ritual estaba marcado por el toque de la campanilla del templo que avisaba al resto de la población que un hermano de la comunidad estaba por morir para que pudieran rezar por su alma (*Catecismo de la Iglesia Católica,* Asociación de Editores del Catecismo, Vaticano, 1992, pp. 1499-1532, WEB, 17 de junio de 2019, «http://www.vatican.va/archive/catechism_sp/p2s2c2a5_sp.html#V%20El%20Vi%C3%A1tico,%20%C3%BAltimo%20sacramento%20del%20cristiano»).

—*¡La luna del Pombal!* —dijo una dulcísima voz de niña cerca de mí. Hablaba Elena, algo triste, consigo misma. ¡La luna del Pombal! También aquellas palabras eran una reminiscencia: yo había oído aquello, o algo muy semejante, allá, en días lejanos. Estaba seguro de que por mi primera infancia había sido un espectáculo solemne, augusto, alguna vez, una sola acaso, aquella luna roja, tan grande, subiendo por el cielo; y estaba seguro de que aquello alguien a mi oído lo había llamado *la luna de*… de algo que acababa en *al* también. ¿Del Pombal? No sabía. Yo, ni recordando, mejor diría queriendo recordar, entré imaginando y despertando reminiscencias moribundas, dispersas, y creí verme en brazos de alguno, de un hombre robusto, de mi padre acaso; y vi más en no sé qué abismos del recuerdo, de esos que en las crisis nerviosas, y probablemente a la hora de la muerte, mandan imágenes, fantasmas del pasado remoto, a la superficie del pensamiento: vi el reflejo de aquella luna roja sobre un rostro olvidado ya, que acercaban al mío el rostro de otro niño que debía de ir en otros brazos.

—¡La luna del Pombal! —repitió Elena. La miré entonces. ¡Oh, amor del alma mía! ¡Cómo la vi! ¡Cómo la vi, Dios mío! ¡La huérfana de una cuna, la niña sin madre y sin arrullos! Parecía más niña que a luz del sol poco antes y parecía más mujer porque estaba más seria, porque sus ojos expresaban dolorosa poesía, parecía más mujer. Parecía más niña por el gesto, por el matiz de sus pómulos infantiles acentuados, por la tirantez de ciertas líneas. Yo no soy pintor, no puedo pintar lo que vi en ella: estaba allí la santa seriedad de lo pueril, el dolor infinito, irremediable, de las caricias perdidas desde la cuna.

Con la voz temblona, sin pensar en que estaba allí Emilia, pregunté, serio también, con un timbre que desconocí yo mismo:

—¿Por qué repite usted eso? ¿Qué tiene esta luna?

—¡La luna del Pombal! Es mi sueño de allá lejos.

IX

16 de enero. —Elena, antes de proseguir, me miró con gravedad y sondeándome: quería ver si era yo digno de que ella siguiera hablando de tan sagradas cosas.

Por desgracia Emilia se adelantó, creyéndose en el caso de explicarme *lo de la luna*. Ello era que allá en la infancia, cuando vivía su padre, Elena suspiraba en invierno, en Madrid, por la luna de Pombal, que a ella le parecía la única, porque conservaba el recuerdo del plenilunio en una noche como aquella en aquel valle. Elena interrumpió a su hermana como hablando consigo misma, fija la mirada en el astro rojo, *hinchado*, que seguía ascendiendo, alejándose del horizonte.

—Yo no sé, —dijo, —si es que me acuerdo todavía, o si me acuerdo del recuerdo; pero ello es que yo me veía en unos brazos que debían de ser los de papá y de repente vi esa luna, de ese color, y no me pareció la misma pálida que había visto en Madrid… ¡Oh! Sí: para mí la luna de Pombal era mejor, de *colores*, redonda, más hermosa, como todo lo del Pombal. Pero ¡sí me acuerdo, vamos! Aquella tarde, o aquella noche, lo que fuera, íbamos por un prado…largo, largo, así… en curva, como el Somonte… y en las sebes[125] brillaban gusanos de luz… y cantaban las cigarras… miles de cigarras y a mí me parecía que las estrellas cantaban también, cantaban así, como latiendo, como un péndulo, tristes… pero muy dulces, muy… no sé qué… Y era papá (¡oh! sí: estoy segura), papá quien me llevaba en brazos…

—Pero, criatura, ¡si eres tan niña! ¡Si no puedes acordarte!

[125] Corrección del registro *seves* por sebes: cercados de estacas altas entretejidas con ramas largas (DRA).

—Bueno, bien: me acuerdo de que me acordaba. ¡Si hasta me acuerdo de que la barba de papá, que yo cogía y apretaba entre los dedos, estaba húmeda por el rocío! ¿Y el *¡rich! ¡rich! ¡rich!* de las cigarras? ¿Y esa luna? ¡Oh, sí!: esa luna es testigo…

La voz de Elena temblaba y se debilitaba: parecía hundirse en un abismo de sollozos contenidos y de recuerdos. Calló, dio media vuelta lentamente y salió del cenador[126] como una sombra.

Emilia me hizo una seña.

Yo no hablé porque no podía: tenía unas tenazas en la garganta. El amor *absoluto*, el amor *nuevo*, el decisivo, el de los dieciséis años, se estaba enseñoreando de mi alma. El misterio, casi el milagro, le daba su prestigio. ¡Yo también me acordaba de *haberme acordado* de aquello que decía Elena! Sí, sí: el *¡rich! ¡rich!* solemne en una noche lejana, única, *genesiaca* para mi conciencia; la noche de aquella luna, de aquella misma, roja, *hinchada*, augusta, que tenía en aquel momento enfrente de mí. Y yo recordaba más que Elena: yo la recordaba a ella. Y aquel *otro* que llevaban en brazos también cerca de mí, era ella. La cosa estaba clara: mi padre me llevaba a mí, a ella el suyo…

¡Dios mío! ¡Dios mío! ¿Cómo en esta vida, finita, tonta, efímera, disipada, insustancial, que en la suma de los destinos humanos no debe de ser más que un tachón, a lo más una página rota por inútil?; ¿cómo en esta vida, que en tanto llegué a despreciar más tarde, conscientes que haya momentos de tan intenso sentir, de tan inefable grandeza, *momentos infinitos*, instantes de *gloria eterna*? Música, santa

[126] *Cenador:* Espacio, comúnmente redondo, que suele haber en los jardines, cercado y cubierto de madera, parras o árboles (DRA).

música: cántalos tú que puedes, y deja que yo siga, con el *run run* prosaico de la pluma de acero, narrando *los sucesos*, como estólido[127] cronista que profana con anotaciones y cifras dignas de las musas de antaño las sublimes pasiones que tejieron la historia…

¡Pues no estoy haciendo frases! ¡Ay! ¡Bien hice en llamar estas memorias *Cuesta abajo*! ¡Cuesta abajo y de cabeza! ¡Qué *descontentismo*, apagadísimo corazón! ¡Quién me dijera algún día que yo había de llegar a describir aquella noche en que me enamoré de mi Elena… de esta manera tan prosaica!

Por algo ella me decía cuando era mi mujer: —Mira, Nardo, — (me llamaba Nardo, que a ella se le antojaba abreviatura de Narciso, porque era el nombre de otra flor). —Mira, Nardo: ya sé que es de imaginaciones pobres abusar en el arte, en la poesía, de las propias hazañas, de los datos personales, sobre todo de las vicisitudes de la vida ordinaria del que escribe y de los que le rodean; pero una vez, una sola vez, quisiera yo verme en tus libros. Nunca me dejas leerlos. Todas *tus mujeres* son, o sublimes, tanto que yo no puedo ni comprenderlas, o, más generalmente, picaronas, desalmadas, que no quieres que yo trate, ni aun siendo ellas de tinta y papel. Una sola vez píntame a mí. A ver lo que te parezco. Pinta nuestros amores; pinta aquella noche de la *luna de Pombal*, cuando te enamoraste de mí… definitivamente, según tú dices (sin perjuicio de habérmela pegado cien veces). Mete eso, que debe de ser muy bonito, muy sentimental; mételo en una novela de las que escribes ahora, ahora que eres joven. Si lo dejas para viejo, para cuando escribas esas novelas *maduras* que tú crees que serán las que te den fama

[127] *Estólido:* Falto de razón y discurso (DRA).

merecida, te expones a no acertar, a pintar mal lo que ahora todavía sentimos bien. Sí, anda, Nardo: por una sola vez méteme en una novela tuya. Tú, que sueñas con tantas mujeres, sueña conmigo una vez.

¿Y qué contesté a mi mujer aquel día? ¡Miserable! Contesté que aquello de la *luna de Pombal*, aunque era verdadero, era inverosímil, *amanerado*, *idealista*, romántico. ¡Mal rayo me parta con mis teorías de catedrático cursi!

Ahora Dios y mi Elena me castigan. ¡Ah! ¡Quiero pintarme a mí propio la escena del Pombal y escribo *frases* y digresiones!

Adelante, adelante. Y una cosa, señor don Narciso: no hay que dejarse invadir por los recuerdos. No vale llorar ni rebelarse contra lo pasado. Mis apuntes no son para eso. Lo muerto, muerto. Todo pasa, todo es accidental. Todo apasionamiento por lo que es forma, por lo que dibuja el tiempo, es idolatría. En eso estábamos: ¿somos o no somos filósofos?

Adelante.

Emilia quiso explicarme la extraña conducta de Elena.

—Ahí donde la ve usted, con esa cara de *pilluelo de Paris*, con su afectación de frescura, de alegría loca, de indiferencia para lo poético, es más *romántica* que yo, y eso que la tía y ella me llaman la *Jorge Sandía*, porque leo libros que a ellas no les gustan. Pues Elena, que apenas lee, ¡es más cavilosa! Niña y todo, ¡tiene unas *ocurrencias*, allá, en sus adentros! Pocas veces le pasa lo que hoy, eso sí; pocas veces se pone tan excitada, tan nerviosa que deje escapar esas palabras retumbantes. De fijo a estas horas está avergonzada de lo que ha dicho y se ha escondido. Lo que es por hoy despídase usted de ella: no la vuelve a ver.

Mi madre y la tía nos llamaron desde la solana.

—¡A casa, a casa, que hay relente[128] y le hace daño a Elena!

Empezaba la noche. ¿Qué hacer? ¿Cómo iba mi madre a emprender el camino de casa en tales horas, por aquellas endiabladas callejas?

Se resolvió, venciendo el empeño contrario de mi madre, que ella se quedaría a dormir en el Pombal, y yo, después de cenar con todas ellas, me volvería a nuestra quinta, jinete en la pacífica yegua en que hacía sus cortas excursiones la señora tía, con un mozo de labranza por espolique.

[128] *Relente:* Humedad que en noches serenas se experimenta en la atmósfera (DRA).

Anexo 1: Testimonio autógrafo MA

Advertencia al lector

El testimonio autógrafo digital del que se ha valido esta edición está en poder del Archivo Tolivar-Alas en Oviedo, al cual agradezco su disposición y amabilidad en compartir material tan valioso con miras a que Leopoldo Alas, uno de los ovetenses más ilustres, pueda seguirse estudiando.

Este testimonio está compuesto de cinco folios, los cuales pertenecen a dos entregas o, en el caso de la obra, entradas de diarios. Los primeros cuatro folios se encuentran publicados en la Biblioteca Digital Miguel de Cervantes, pero al estar optimizados para la web, nos encontramos con el problema de tener estos cuatro recursos en un formato JPG de baja calidad, con una dimensión máxima de 700x892 pixeles y resolución de 96 PPP, lo cual limitó en gran manera la paleografía realizada. El último folio, el cual me fue enviado por el Archivo Tolivar-Alas, es de mayor calidad, conservando el formato de JPG, pero con dimensiones de 2619x3564 pixeles y resolución de 400 PPP, condiciones que mejoraron la posibilidad de paleografiar este testimonio, aunque también hubo más retos que desglosaré más adelante.

Los primeros tres folios del manuscrito, que se agruparán como la primera entrega de este anexo, se sitúan narrativamente en el 17 de enero, acorde a las fechas del diario, haciéndolo inmediatamente posterior al último capítulo que se imprimió en *La Ilustración Ibérica*. Los dos folios restantes corresponden a una entrada del *Libro íntimo de Eva*, fechada 12 de mayo, lo cual nos deja un hueco de muchos meses en el hilo y, además, se inserta una nueva narradora, personaje que durante el testimonio de *La Ilustración Ibéric*a sólo fue mencionado una vez.

Podemos intuir que hubo muchos más manuscritos previos, pero hasta el momento es imposible saber cuántos se perdieron.

En el estudio y paleografía de los cinco folios se pudo concluir que estos eran borradores, no manuscritos finales que serían entregados a la imprenta, por algunos dibujos, tachones e imperfecciones de tinta que se encuentran, así como la falta de sangrías y algunos signos de puntuación que *Clarín* de forma regular no obviaría.

Los desperfectos físicos de los testimonios, como en el caso del folio tercero que tiene manchas que podrían ser de café, son imposibles de clasificar como daño contemporáneo a su fecha de escritura o posterior, por la limitante de acceso a únicamente medios digitales a la que esta edición se ha restringido por la imposibilidad de realizar un viaje a Oviedo.

A las condiciones antes descritas del manuscrito, se le debe agregar el factor de la famosa *mala letra* de *Clarín*, como da fe su gran amigo Palacio Valdés: "la letra de Alas fue inverosímilmente perversa, y durante su carrera literaria causó crueles tormentos a los tipógrafos"[129]; o Pereda, en una respuesta a unas cartas enviadas por el ilustre ovetense: "usted ha de tener para mí doble atractivo (a juzgar por la muestra que poseo): el de su valor intrínseco y sustancial y el que les presta el esfuerzo gigantesco que se necesita para llegar a descifrar un jeroglífico. Ya sabe Vd. el cariño que se toma a las cosas averiguadas por medio de tales procedimientos. Las últimas dos cuartillas me costaron dos verdaderas batallas con una noche por el medio"[130].

[129] Armando Palacio Valdés, *La novela de un novelista,* Laviana, Gijón, 2005, p. 313.
[130] M. Gómez-Santos, *op. cit.,* pp. 51-52.

Es por ello que, a pesar de grandes esfuerzos propios y ajenos, este cúmulo de circunstancias hizo imposible descifrar la totalidad de este testimonio autógrafo. El número de palabras que no se lograron identificar están entre corchetes: [1]; en el caso de las palabras en las que existen dudas de paleografía, se señalan con un signo de interrogación entre paréntesis: (¿) y cuando se encuentren palabras tachadas o encimadas, se hará la especificación en paréntesis.

En la etapa de *emmendatio* se han respetado los signos de puntuación, sólo se agregaron los signos de apertura en las admiraciones e interrogaciones; se ha modernizado la acentuación, siguiendo el mismo criterio que en el testimonio de *La Ilustración Ibérica* se eliminaron las tildes en los monosílabos. El *dispositivo textus,* por lo tanto, está conformado de la transcripción de las dos entregas, con su pertinente indicación al inicio del siguiente folio y se muestra precedido de la reproducción fototípica del manuscrito.

Espero que esta parte inédita de *Cuesta abajo* pueda ser paleografiada en su totalidad de forma posterior con unas condiciones más adecuadas para un trabajo de tanta importancia, pero, mientras tanto, se presentan para sentar precedente de los hallazgos, fomentar posteriores estudios y evidenciar la naturaleza viva de obras que fueron escritas hace más de un siglo, pero que siguen aguardando pacientemente a ser encontradas e interpretadas bajo una nueva luz.

Cuesta abajo

(Continuación)

17 Enero. A pesar de lo que había dicho Emilia su hermana se presentó a mis ojos un día hora después de su salida romántica, como la calificó la mayor de Pombal, sin parecer avergonzada de la escena de la glorieta, como si la hubiera olvidado. Nos sentamos á cenar. Yo estaba enfrente de ella. No me miró ni una vez sola, á lo menos que yo la viera. Hablaba lo menos que por la tarde. Tenía los pupilos abultados un poco encendidos; los labios secos, y así como tirantes; la expresión infantil de todo su rostro muy contenida y la fuerza de pasión de los ojos, brillantes y como alucinados, vivos y formando graciosísimo y muy pesante contraste con los rasgos pueriles de todo el rostro. Durante la cena hubo el gusto de la conversación mi madre y Emilia. Yo, sin querer, miraba á Elena y su tía la miraba también muchas veces. No supe jamás lo que aquella noche

bolsillo y comí; todo estaba por seguirse, yo estaba allí en mis adentros como sumergiéndome en un mar de música coloreada, mezclada con perfumes; todo tenía un sentido sublime, prácticamente todos los fenómenos que llegaban a mi percepción revelaban infinitas armonías de todas las cosas. El gran pedazo de cielo tachonado de estrellas que se veía por la puerta de la cabaña era lo más exquisito de cuanto circundaba la ~~[illegible]~~ imagen de Elena, la que aún volvía a tener en ella. No sé precisar el momento en que me parecía mi memoria, ~~[illegible]~~ sublime, na prácticamente cristalina, aproximándose al sabor, lo, como un gran símbolo encantado, fue cuando llené. La bebí una copa de vino de color de oro, cristalino hacia atrás. Lo observé y estuvo como obstinado algunos segundos en tal actitud en la mirada sostenida fija en el licor; parecía saborear el vino y sin duda saboreaba alguna idea, alguna emoción.

Convencido, como ya puede decirlo, que mi

madre pasaría la noche en el Pontal y yo regresaría
á ~~[illegible]~~ casa ~~en la [illegible]~~, las damas
salieron á despedirme a la escalinata del
peristilo. Mi madre me dió un beso en la frente
[illegible] y se tiró. Me estrecharon la mano y ella
[illegible] me volvió la espalda, se acercó á la yegua, le
dió dos palmadas en las ancas y mandó me vió
á caballo y al emprender la marcha dijo
desde lejos, desde la sombra

— Buenas noches, que Vd. descanse.

A

17 enero. A pesar de lo que había dicho Emilia la hermana se presentó a mis ojos media hora después de su *salida* maestra como lo certificó(¿) la mayor de Pombal, sin parecer congojada de la escena de la glorieta, como si la hubiera olvidado. Nos sentamos a cenar. Yo estaba enfrente de ella. No me miró ni una vez sola; a la [1] y en que/y si la viera. Hablaba más que por la tarde. Tenía las pupilas(¿) [1] toda ella con [1] escondidos; los labios secos, y casi como *tirantes*; la reflexión(¿) infantil de todo su rostro muy contenido y la fuerza de pasión(¿) de los ojos brillantes y como lánguidos(¿), vivos y formando graciosísimo y muy fuerte contraste con los rasgos pueriles de todo el rostro. Durante la cena hiciera(¿) el gusto de la concurrencia mi madre y Emilia. Yo, sin querer, miraba a Elena y su tía la miraba también muda(¿) vivez(¿).

No supe jamás lo que aquella noche [**2° folio**] bebí y comí; todo retraído por [1], yo estaba [1] a mis adentros [1] dejar(¿) demás [2] con mis [3] perdida con perfección. Todo temía la nítido [1] pórtico todos los fenómenos que llegaban a mi percepción revelaban infinitas armonías de todas las cosas. El gran pedazo(¿) de cielo bollonado(¿) con estrellas que se veía por la puerta de la solana era la más [1] el viento circulaba de (tachado) cenizas(¿) de lleno, la que [2] tenía a ella.

No la juzgué al momento en que [1] parecía me hermosa, [2] poéticamente [2], sin cubrirla, como en gran símbolo(¿) [1]. Fue cuando llevó a los labios una copa de

vino de color de oro, [2] otra la cabeza y estuvo como abstraída [4] todo [1] con la mirada retraída, fija en el libro; parecía saborear el vino y sin dada [2] idea, [2].

Convencido, como yo pude (tachado) dicho, pues un [**3° folio**][2] la noche con el [1] y se [2] (tachado) casa (tachado). La dama saliera a despedirme a la [1] del pretil(¿). Mi madre me dio la [1] en la fruta(¿) [1], y la tía me estrechara la mano y [3] volvió la espalda, [2] a la vieja(¿), [1] dar de palmadas(¿) en [2] y cuando me vio a caballo y al emprender la marcha dijo desde lejos, desde la [1]:

-Buenas noches(¿), que Vd. [1].

Cuarto abajo.

Marzo 12 – 187... « Continúa el *libro íntimo* de Eva:

« Apenas despierta, á las ocho, Carlota, la criada, se me presentó como una aparición; levantó sus manos temblorosas, un poco, para el pabellón de mi cama y vi que estaba muy conmovida, como avergonzada, el rostro encendido. ¡Eva mía! ¿Y qué? Porque me llama la... ¿Y qué?... Carlota dejó caer sobre el embozo del lecho un pañuelo, descorrió la cortina, abrió un postigo del balcón y salió de prisa avergonzada, sin hablar, cerrando la puerta de mi gabinete con sigilosa precaución. Adiviné el [illegible]. Si [illegible] dice *[illegible]* a [illegible] que Mario que Carlota había de venir [illegible], esto había [illegible] Carlota [illegible] á [illegible], [illegible] Todo [illegible], después de lo que *no había pasado* la [illegible], [illegible]... [illegible] esto debía [illegible] [illegible] que [illegible] *[illegible]* de [illegible], pero [illegible]; [illegible] el *[illegible]*, [illegible] y [illegible]: « [illegible]. "Vd. [illegible] un pecado [illegible]. Hace ocho años que todas las noches pienso en esta hora [illegible] [illegible] en este [illegible], en esta [illegible] á que he [illegible] *tantas veces*, si hay [illegible] por ellas, por sufrir, por [illegible] de esta [illegible] [illegible], [illegible], [illegible] Vd. si [illegible] [illegible]" [illegible] [illegible] ocho años de [illegible] esta [illegible] sin [illegible] [illegible] la [illegible] de [illegible], [illegible] [illegible] de [illegible], [illegible] [illegible] [illegible] la [illegible] de mi [illegible], [illegible] hoy [illegible] en mis *[illegible]* [illegible] [illegible]. [illegible] [illegible] porque [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] mi [illegible] [illegible] de [illegible] [illegible]. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] por mi [illegible] [illegible] [illegible] el momento de [illegible]; [illegible] [illegible] á [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] del lecho, [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] y [illegible] de [illegible] – y [illegible] [illegible] [illegible] el [illegible] y la [illegible]

me veía; sin embargo no conseguí del libro [illegible] que no tenía digno de que Vd. no me despreciara. Conseguí obsesionarme con la orgía suprema de haber visto... mirarme en una mirada de Vd. _única_, _eterna_ por mí ya nadie, en el lugar, mirada casual si decís, pero que me hará bueno por mucho tiempo, tal vez en cierto modo por toda la vida. En aquella mirada aprendí por experiencia lo que es, en efecto, el amor puro, el amor místico, el amor que no pide, privilegio de muy pocos hombres en que no ven los demás, acaso por justicia del cielo. No escribí un capítulo de libro, un diagrama, lo por medio de conmovido, los vivir en una verdadera gloria semanas y semanas. Aunque escribí un día en que la _mirada al estante_ la del afectuoso saludo, la única de nuestra _entrevista_ fue en Vd. fría, seca, casi bárbara... Pero tú mucho, mucho... pero que escribir. Eso, eso, hoy no puedo escribir; esta risa, este tormento, esta movilidad me domina. Es claro que yo no pido nada, que no espero nada; lo que no puede ser no puede ser, ya lo sé. Algo como Vd. también como la piedra; Vd. no lo tiene; pero sea piadosa, [illegible], en por mí como sería por el [illegible]. Pero es que [illegible] [illegible] y fuera yo, y me [illegible] por dentro, en este milagro de mi amor, que no pide, que no espera, me basta una preferencia de la amistad y de la [illegible] de Vd. — [illegible], como si no ve, como he aquí en este amor, y en cierta [illegible] [illegible] lo espero, me perdonará esta locura de escribirle y de hablarle como le hablo.

~~[illegible]~~ esto todo

B

Mayo 12, 187… «Continúa el *libro íntimo* de Eva»:

Me despertó, a las ocho, Carlota, la cocinera, se me presentó como una aparición; levantó las manos temblorosas un poco, paró al pabellón de mi cama y vi que gritaba muy conmovida, como inquerida(¿), el rostro encendido -¡Los invitó! ¿Y Paco? Déjeme llamar a… ¿y Paco?... Carlota dejó caer sobre el [1] del lecho un papel, descorrió las cortinas, abrió las puertas del balcón y salió de prisa(¿)[1], sin ella(¿), corriendo se percató de mi gabinete con sigilosa precaución. Adiviné de repente. Si dejan(¿) días llegaba a recibirme Mario por Carlota había de venir su carta, esta había [2] con Carlota. (Tachado) sus ojos a lo lejos(¿) la trataba. Yo dormía; pues el invitó con pasión idolátrica, Emilia… y otras todas después de las que no había parido la [1] anterior, aquella toda de silencio, de fingida(¿), terrible indiferencia… la está [2]; yo debía haberle respondido: ella estaba: sí, no es de(¿) [1] duda cubría?(¿) Di [2] da como da [1] rígidos [1] de mi capital vida mis alegrías(¿)de [1], era [2] del lecho; [1] mi júbilo es llevar; valía al [1] de las [1] y Eva: «Emilia. “Vd. quizá no pudiéramos [1] ocho años que todas las noches piensas en esta locura, en este atrevimiento, en esta necesidad a que he podido asistir tantas veces, no hay promesas(¿) por callar, por sufrir, por destrucción(¿) de esto(¿) pasa abusiva, [1] ella, alegando fijarnos Vd. si las conociera(¿) ya, si las habré pensado durante ocho años de cubrir esta locuras sin comentarla siempre he pecado de prudente, soy [1] de la luz, [2], veo la ridiculez de mi conducta, hasta hoy [1] en mis relaciones con

Vd.; [1] porque mi ser discretamente aunque se le(¿) recibirá(¿) al deber de [] callando mis injurias(¿) o adquirir nada que pueda [1] de atropellar(¿) partido. En noches [2] por mi crear casi llegado el momento de tradición; [2] a [2] por Vd. muchas noches: [1], [1] del lecho, allí, a la luz de las velas de la madrugada, llevando de [1] y los fiambres de rellenos(¿) gallegos(¿) [**5° folio**]

Pues veían; siempre me sacrifiqué [1] debe de ella que mi honor [1] el y Vd. no me [1]. [1] dominan en la ocasión suprema de haber [2] en cena mirada de Vd. *cínica, eterna* para mí; como noche, en el [1], mirada(¿) cárcel sin donde, porque mis [2] por mudos [1] tal vez en [1] me de para toda la vida. Por aquella mirada apenada por [1] la que es en [1], el amor puro, el amor [1], el amor que me pide, privilegio de muy puros hombres en que me veían los demás, acaso por justicia del cielo. No [1] por [1] con [1], con [3] noche [1], con vivir eso como verdadera gloria, [1] y sincera. Aunque escribí los días en que la mirada de [1] la del [1] salado/alado(¿), la [3] *entrevista* fue en Vd. fría, seca, [2]… [3]…por no escribir [2], hoy no puedo resistir [2], este tormento es ya [1] me vencen(¿). Es claro que ya no pido nada, ya no espero nada, la que no puede ir, no puede ir, yo lo sé. Yo amo a Vd. también como una piedra; Vd. no la tiene, pero sin parecer, su honor, es para mi como sería para él sí viviese. Pero es que si el viviese y fuera yo, y me viera por dentro, en este milagro de mi amor, que no pide, que no espera; no vería como profanación de la [1] y de la pureza de Vd. Yo, como si me ven; como sé qué es ese amor y con cuanta verdad/unidad(¿) elijo y nada espero, me perdones esta [1] de invitación(¿) y de hablar(¿)como [1] esta tarde. [**Fin**]

Bibliografía

Cuesta Abajo

ALAS, Leopoldo, *Cuentos Completos,* ed. Carolyn Richmond, Alfaguara, Madrid, 2000.

_____. "Cuesta Abajo"*, La Ilustración Ibérica* «*Semanario científico, literario y artística*», Barcelona, 15, marzo, 1890; 12, abril, 1890; 26, abril, 1890; 10, mayo, 1890; 16, agosto, 1890; 23, agosto, 1890; 4, octubre, 1890; 11, octubre, 1890; 7, febrero, 1891; 423; 18, abril, 1891; 6, junio, 1891; 25, julio, 1891.

_____. *Cuesta Abajo y otros relatos inconclusos,* ed. Laura Rivkin, Jucar, Madrid,1985.

_____. *Obras completas*, ed. Santos Sanz Villanueva, Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro/Turner, t., 3, Madrid, 1995.

_____. *Recopilación de cuentos varios,* Ebook Colección Booklassic, s. p., 2015.

VARELA JÁCOME, Benito, *Leopoldo Alas* «*Clarín*»*,* Edaf. Madrid, 1980.

Textos de Leopoldo Alas

Relatos literarios

¡Adiós, Cordera! Y otros cuentos, Espasa-Calpe, Madrid, 1978

La Regenta, ed. Gonzalo Sobejano, Castalia, Madrid, 2005

Pipá, Fernando Fe, Madrid, 1886

Su único hijo, Bruguera, Barcelona, 1982.

Crítica, ensayos y prólogos

"Palique", *La Ilustración Ibérica,* Barcelona, 30 de abril 1892.

"Pasarse de listo. – Novela, por D. Juan Valera", *El solfeo*, 10 de julio 1878, WEB, 5 de febrero, 2019, «http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004062002&search=&lang=en».

"Teorías religiosas de la filosofía novísima, Reseña de El Globo", *El pensamiento filosófico y religioso de Leopoldo Alas*, Clarín, ed. Yvan Lissorgues, Grupo editorial asturiano, Oviedo, 1996.

"Un libro inglés (I)", *La Ilustración Ibérica,* Barcelona, 2 de enero 1892.

"Un poeta portugués – A musa em férias por Guerra Junqueiro", *Textos y con-textos de Clarín: Los artículos de Leopoldo Alas en El Porvenir (Madrid, 1882)*, Istmo, Madrid, 1988.

Alcalá Galiano, El periódico constitucional de 1820 a 1823. La emigración hasta 1833, s. e., s. n., 1890.

Apolo en Pafos, Adolfo Sotelo Vázquez, Promociones y publicaciones universitarias, Barcelona,1887.

Del estilo en la novela, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2003, WEB, 24 de junio, 2019, «http://www.cervantesvirtual.com/obra/del-estilo-en-la-novela-0/».

Folleto Literario: Rafael Calvo y el teatro español, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes virtual, Alicante, 2011, WEB, 8 de noviembre de 2018, «http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rafael-calvo-y-el-teatro-espanol--0/html/ff13643c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_».

La literatura en 1881, Alfredo de Carlos Hierro editor, Madrid, 1891.

Los prólogos de Leopoldo Alas, ed. David Torres, Editorial Playor, Madrid, 1884.

Mezclilla, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, WEB, 5 de junio, 2019, «http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/mezclilla--0/html/ff43fbc4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.html#I_3».

Museum (Mi revista), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, WEB, 8 de noviembre, 2019, «http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/museum-mi-revista--0/html/ff494188-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_1».

Palique, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2001, WEB, 26 de diciembre,2018, «http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-palique—1/html/».

Selección de Ensayos, Ediciones Ferni, Génova, 1974.

Siglo pasado. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2001, WEB, 17 de noviembre, 2018, «http://www.cervantesvirtual.com/obra/siglo-pasado//0/».

Solos de Clarín, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, WEB, 4 de junio, 2019, «http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/solos-de-clarin--0/html/ff3f5024-82b1-11df-acc7-002185ce6064_9.html#I_0_».

Epistolarios

ALAS, Adolfo, *Epistolario a Clarín,* Ediciones Escorial, Madrid, 1941.

BESER, Sergio, “Doce cartas de Leopoldo Alas a José Yxart*”, Archivum*, *Revista de la Facultad de Filología,* Oviedo, 1960.

BLANQUAT Josette y Jean Francois Botrel, *Clarín y sus editores. 65 cartas inéditas de Leopoldo Alas a Fernando Fe y Manuel Fernández Lasanta,* Université de Haute-Bretagne, Rennes, 1981.

MARTÍNEZ CACHERO, José María, “13 cartas inéditas de Leopoldo Alas a Rafael Altamira, y otros papeles”*, Archivum*, Revista de la Facultad de Filología, Oviedo, 1968.

Obra crítica sobre Leopoldo Alas

BESER, Sergio, *Leopoldo Alas: teoría y crítica de una novela española*, Laia, Barcelona. 1972.

BOTREL, Jean Francois, *Clarín y la regenta en su tiempo. (Actas del simposio internacional)*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1984.

CABEZAS, Juan Antonio, *Clarín, el provinciano universal,* Laria, Oviedo, 2010.

GÓMEZ-SANTOS, Marino *Leopoldo Alas “Clarín”, Ensayo bio-bibliográfico,* Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1952.

IRAVEDRA, Araceli, Elena de Lorenzo Álvarez, Álvaro Ruíz de la Peña, *Leopoldo Alas, Un clásico contemporáneo*, Universidad de Oviedo, t., 2, Oviedo, 2002.

LISSORGUES, Yvan, *El pensamiento filosófico y religioso de Leopoldo Alas, Clarín*, Grupo editorial asturiano, Oviedo, 1996.

_____, *La crisis de fin de siglo. El regeneracionismo*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2008, WEB, 3 de enero, 2019, «www.cervantesvirtual.com/obra/la-crisis-de-fin-de-siglo-el-regeneracionismo/».

OPISSO, Alfredo, “Necrología Leopoldo Alas, Clarín”, *Revista Iris,* Barcelona, 22 de junio, 1901.

SOBEJANO, Gonzalo, *Clarín y la crisis de la crítica satírica*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2009, WEB, 18 de marzo, 2019, «http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcz03n8».

Otras obras consultadas

ABBAGNANO, Nicola *Diccionario de filosofía,* Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

ABELLÁN, José Luis, *Historia crítica del pensamiento español*, Espasa-Calpe, t., 2, Madrid, 1979.

_____, *Historia crítica del pensamiento español*, Espasa-Calpe, t., 3, Madrid, 1981.

_____, *Historia crítica del pensamiento español,* Espasa-Calpe, t., 4, Madrid, 1984.

_____, *Historia crítica del pensamiento español*, Espasa-Calpe, t., 5, Madrid, 1989.

ADORNO, Theodor, “Discurso sobre poesía lírica y sociedad”, *Notas sobre literatura*, Obra Completa III, Akal, Madrid, 2003.

ÁLVAREZ, Juan Gregorio, “Sobre el significado de los términos «burgués», «pequeñoburgués» y «filisteo»”, *Mis panfletos intelectuales*, Penguin Random House, Barcelona, 2015.

ARENAL, Concepción Observaciones sobre la educación física, intelectual y moral, de Herbert Spencer, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 1999, WEB, 23 de abril, 2019, «http://www.cervantesvirtual.com/obra-

visor/observaciones-sobre-la-educacion-fisica-intelectual-y-moral-de-herbert-spencer--0/html/fefa36a6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_».

ARGULLOL, Rafael, *Leopardi. Infelicidad y titanismo, Antología y crítica,* Montesinos, Barcelona, 1985.

_____, *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Taurus, Madrid, 1999.

ARISTÓTELES, *Poética,* Alianza editorial, Madrid, 2011.

ARNOLD, Matthew, "Heinrich Heine", *Essays in Criticism*, Oxford University Press, Londres, 1916.

AUDI, Robert, *Diccionario Akal de filosofía,* Ediciones Akal, Madrid, 2004.

BACOT, Jean-Pierre, *Le Tour du monde*, dans *La Presse illustrée au Template: XIXe siècle: une histoire oubliée*, PULIM, Limoges, 2005.

BARTHES, Roland, *Ensayos Críticos*, Seix Barral, Buenos Aires, 2003.

Biblioteca de Asturias: El depósito Tovar Alas, Gobierno del principado de Asturias, WEB, 17 de enero, 2019. «http://www.biblioasturias.com/biblioteca-de-asturias-el-deposito-tolivar-alas-».

BRUGGER, Walter, *Diccionario de filosofía,* Herder, Barcelona, 2000.

CANELLA Y SECADES, Fermín, *Guía de Oviedo,* Imprenta de Vicente Brid, Oviedo, 1888.

Catecismo de la Iglesia Católica, Asociación de Editores del Catecismo, Vaticano, 1992, WEB, 17 de junio, 2019, «http://www.vatican.va/archive/catechism_sp/p2s2c2a5_sp.html#V%20El%20Vi%C3%A1tico,%20%C3%BAltimo%20sacramento%20del%20cristiano».

DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel, *El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha,* Espasa Calpe, Madrid, 2004.

DE LEÓN, Luis, *Poesías Originales,* Cambridge University Press, Nueva York, 2013.

DE LUZÁN, Ignacio, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies,* Labor, Barcelona, 1974.

DE SAAVEDRA, Ángel, *Poesías*, Imprenta de I. Sancha, Madrid, 1820.

DE VEGA, Lope, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo,* Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, WEB, 01 de julio, 2019, «http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html».

DEL GRECO, Arnold Armand, *Giacomo Leopardi in the hispanic literature*, S. F. Vanni, Nueva York, 1952, WEB, 9 de abril, 2019, «https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.b3760824;view=1up;seq8».

Diccionario del español jurídico, "res inter alios acta", Real Academia Española, 2016, WEB, 29 mayo, 2019, «https://dej.rae.es/lema/res-inter-alios-acta».

Diccionario panhispánico de dudas, Real Academia Española, Madrid, 2005.

El ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, "El ateneo", WEB, 21 de febrero, 2019, «https://www.ateneodemadrid.com/index.php/El-Ateneo».

El Imparcial, "Sección Amena", Madrid, 2 septiembre, 1867, p. 4, WEB, 16 de abril, 2019, «http://hemerotecadigital.bne.es/pdf.raw?query=parent%3A0005415304+type%3Apress%2Fpage&name=El+Imparcial+(Madrid.+1867).+2-9-1867».

Enciclopedia HA!, "La odalisca de François Boucher", *Historia|Arte,* WEB, 29 mayo 2019, «https://historia-arte.com/obras/la-odalisca-de-boucher».

FERRATER MORA, José, Diccionario de filosofía. Alianza, t., 1, Madrid, 1979.

FEUERBACH, Ludwig, “Contraposición entre la concepción materialista y la concepción idealista”, *Concepción materialista y concepción idealista,* Roca, México, 1974.

FEUILLET, Octave, *Honor de artista,* Library of Alexandria, 1945.

FROMM, Erich, *Marx y su concepto del hombre*, trad. Julieta Campos, FCE, México, 1987.

GALL, Franz *Exposición de la doctrina del Doctor Gall o Nueva teoría del cerebro: Considerado como residencia de las facultades intelectuales y morales del alma,* Imprenta de Villalpando, Madrid, 1806, WEB, 17 de mayo, 2019, «https://books.google.com.mx/books?id=TOoQY_EzWfEC&redir_esc=y».

GARCÍA, Leticia y Carlos Primo, *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo,* Capitán Swing Libros, Madrid, 2012.

GIL Y ZÁRATE, Antonio, *De la Instrucción Pública en España*, Madrid, 1851.

GONZÁLEZ GARCÍA, Isidro, “España y el problema judío en la Europa del siglo XIX”, *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea,* VII-1986.

GONZÁLEZ OVIES, Aurelio, *Poesía funeraria latina: renacimiento carolingio*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2014.

GRANOBLES OCAMPO, Fabián, “Materialismo, escepticismo, ateísmo y hedonismo indio, chino y griego”, *Paradoxa Centro de medios libres,* 6 de junio, 2013, WEB, 05 de abril, 2019, «https://paradoxacentrodemedioslibres.wordpress.com/2013/06/06/materialismo-escepticismo-ateismo-y-hedonismo-indio-chino-y-griego/».

GREGORIO DE TEJADA, Manuel Teruel, “Revisión historiográfica del Concilio de Trento”, *Pedralbes: Revista de Historia Moderna*, Universidad de Barcelona, 2010.

GUZMÁN GUERRA, Antonio, *Guía iconográfica de los héroes y dioses de la Antigüedad*, Alianza editorial, Madrid, 2003.

HERRAINZ, Gregorio, *Tratado de antropología y pedagogía,* Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, WEB, 06 de mayo, 2019, «http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tratado-de-antropologia-y-pedagogia--0/html/fef3d2a2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_10.htm#PagInicio».

HIRSHCHBERGER, Johannes, *Historia de la filosofía. Antigüedad, Edad Media y Renacimiento,* Herder, T., I, Barcelona, 1997.

Juegos de naipes españoles, Hijos de Heraclio Fiurnier, Vitoria, 1944.

KANT, Immanuel, *Crítica a la razón pura,* ed. Pedro Ribas, Taurus, México, 2006.

LAFUENTE, Modesto, *Historia general de España*, Book V, t.,12, Barcelona, 1922.

LE SAGE, Alain-René, *La historia de Gil Blas de Santillana,* Calpe t., I, Madrid, 1992.

LEOPARDI, Giacomo, *Canti.* Trad. María de las Nieves Muñiz Muñiz, Cátedra, Madrid, 2009.

LISSORGUES, Yvan, *Filosofía idealista y krausismo. Positivismo y debate sobre la ciencia*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2008, WEB, 12 de junio 2019, «http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/filosofia-idealista-y-krausismo-positivismo-y-debate-sobre-la-ciencia/html/».

LÓPEZ-MORILLAS, Juan, *Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología*, Ediciones Ariel, Barcelona, 1972.

LOWY, Michael, "Rousseau y el romanticismo", *Revista Viento Sur*, 17 de noviembre, 2012, WEB, 20 de abril, 2019, «https://vientosur.info/spip.php?article7433».

LUKÁCS, Gyorgy, *Teoría de la novela*, Godot Argentina, Buenos Aires, 2010.

MARÍN PINA, María del Carmen, “Guía de lectura” en *Primaleón* de Juan de Porras, Centro de Estudios Cervantinos, Salamanca, 2003.

MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús, *Vivir de la pluma. La profesionalización del escritor, 1836-1936,* Edición Kindle, Madrid, 2013.

MAYER, Friederick y Juan Carlos Tedesco, *Historia del pensamiento pedagógico,* Kapelusz, Buenos Aires, 1967.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*, Enrique Sánchez Reyes, CSIC, Madrid, 1946 – 1948.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Espasa-Calpe, Madrid, 1959.

MONTAGUT CONTRERAS, Eduardo, “El Zollverein”, *Andalán*, 28 de octubre de 2016, WEB, 20 de abril, 2019, «http://www.andalan.es/?p=12771».

NIEDNER, Heinrich, *Mitología nórdica,* Edicomunicación, Barcelona, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich, *La genealogía de la moral*, ed. Diego Sánchez, Tecnos, Madrid, 2003.

_____, *Más allá del bien y el mal,* Createspace Independent Publishing Platform, Estados Unidos, 2016.

ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones del Quijote*, Gredos, Madrid, 2012.

OVIDIO, *Las metamorfosis,* trad. Ana Pérez Vega, Editorial Bruguera, Barcelona, 1982.

PALACIO VALDÉS, Armando, *La novela de un novelista,* Laviana, Gijón, 2005.

PALOMAR, Jesús, “Estado autonómico ‘versus’ Estado federal”, *Disidentia. Pensar está de moda,* 26 marzo, 2018, WEB, 27 mayo, 2019, «https://disidentia.com/estado-autonomico-versus-estado-federal/».

PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco, *Renan en España,* Taurus Alfaguara, Madrid, 1988.

PÉREZ PLIEGO, Miguel Ángel. *La edición de textos,* Síntesis, Madrid, 1997.

PRÍNCIPE, Miguel Agustín "Arte Métrica"*, Fábulas en verso castellano y en variedad de metros,* Imprenta Alfaro, Madrid,1861-1862.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana,* 12° Ed. Madrid, 1884.

REALE, Giovanni y Dario Antiseri, *Historia del pensamiento filosófico y científico,* Herder, T., I, Barcelona, 1988.

RENAN, Ernest, *La vida de Jesús,* Biblioteca Edaf, Madrid, 1968.

_____, *Los apóstoles,* BiblioLife, Estados Unidos, 2009.

RODRÍGUEZ PEÑA, Alejandro, "Ciencia de la lógica de Hegel"*, Bajo Palabra,* Revista de filosofía de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2012.

SÁNCHEZ CUERVO, Antolín C., *El pensamiento krausista de G. Tiberghien,* Universidad Pontificia Comillas, Madrid, 2004.

SCHILLER, Friedrich, *Poesía ingenua y poesía sentimental y de la gracia y la dignidad*, Biblioteca Mundial de la poesía UAEMEX, s.c., 1954, p. 9, WEB, 10 de marzo, 2019, «http://ri.uaemex.mx/bitstream/handle/20.500.11799/64713/Federico%20Schiller.pdf?sequence=1».

SCHOPENHAUER, Arthur, *Parerga y Paralipomena,* Biblioteca Económica Filosófica, Madrid, 1889.

SHAKESPEARE, William, *Otelo,* Editorial EDAF, Madrid, 2011.

SHELLEY, Percy Bysshe, *La necesidad del ateísmo y otros escritos de combate,* Pepitas de Calabaza, Logroño, 2015.

TUSELL, Javier, *Historia de España 2. La edad contemporánea,* Taurus, Madrid, 1998.

VIDART, Luis, *El panteísmo germano-francés. Apuntes críticos sobre las doctrinas filosóficas de Mr. Ernesto Renan*, Establecimiento tipográfico de T. Fortanet, Madrid, 1864.