José Manuel González Herrán
Universidad de Santiago de Compostela

La escritura en/de dos fragmentos narrativos de Leopoldo Alas

(Desde hace algún tiempo tengo en el telar un ensayo, provisionalmente titulado *Escribir (en) la ficción de «Clarín»*, cuya elaboración se va dilatando más de lo debido, postergada por diversos compromisos; quiero aprovechar éste –por otra parte tan grato– del merecidísimo homenaje al maestro de clarinistas para ofrecerle como primicia unas páginas de ese libro en gestación).

Varios críticos han notado la frecuencia con que –sobre todo en *La Regenta*, pero también en los otros relatos de su autor– el texto refiere, explica, comenta o alude a la escritura y a la acción de escribir[1]: si rastreamos en la ficción clariniana la presencia de personajes que escriben, estudiando cómo escriben, por qué y para qué lo escriben, constataremos una evidencia no siempre advertida: desde *Juan Ruiz* (el periódico manuscrito y unipersonal que el joven Leopoldo redactó entre sus 16 y 17 años) hasta algunos de sus últimos cuentos (que por diversas razones –por ésta también– pueden ser considerados como su testamento estético y literario), el mundo ficticio de Alas está poblado de gentes que escriben, que reflexionan (ellos o el narrador) sobre su escribir y sus escritu-

1 No puedo detenerme aquí (sí lo hago, por supuesto, en aquel ensayo, con las oportunas referencias bibliográficas) a recoger y discutir las observaciones de quienes me han precedido en esta tarea; baste aquí una sumaria mención de los que más me han interesado: A. Brent, F. Durand, S. Beser, H. Turner, G. Gullón, M. Baquero Goyanes, J. Oleza, C. Bobes, J. M. Martínez Cachero, G. Sobejano, C. Richmond, E. Sánchez, J. Rutherford, A. Baquero Escudero, S. Sieburth, D. Urey.

ras, de manera que una parte de la literatura clariniana es transcripción –pocas veces– y, más frecuentemente, paráfrasis y comentario de los textos escritos por sus personajes; o especulación acerca de los condicionamientos y los límites, la esencia y los objetivos, la función y la responsabilidad de escribir. Algo tan frecuente e importante que no sólo contribuye a caracterizar la ficción de «Clarín» sino que tal vez sea uno de los rasgos que ayuden a explicar su sentido.

Naturalmente, me refiero aquí sólo a aquella parcela de su literatura que etiquetamos como ficción, puesto en la obra crítica la referencia a la escritura ajena es algo sustantivo; ahora bien, si las fronteras entre ambos géneros no siempre están definidas en los textos clarinianos, el recurso que nos ocupa (explicar y comentar textos escritos, independientemente de que su autor sea real o ficticio), en la medida en que es común a ambos géneros –ficción y crítica–, puede ayudar a replantear, caracterizar y definir la unidad total de la literatura de Alas.

Siendo esa lectura notablemente fructífera cuando se aplica a sus relatos más valiosos (*La Regenta*, *Su único hijo*, los cuentos), no es menor el interés que tiene cuando se ocupa de otros generalmente considerados como «menores» entre los de su autor y, por ello, menos conocidos. Como espero mostrar en este artículo, en el que me ocuparé de dos de ellos (los capítulos que escribió para el relato de autoría colectiva *Las vírgenes locas* [1886] y lo conservado de su novela inconclusa *Cuesta abajo* [1890-91]), esos textos pueden alcanzar una más cumplida explicación si atendemos a lo que en ellos hay de *metaescritura*.

Por lo que se refiere a lo primero, se trata de una muestra especialmente interesante para mi propósito, ya que la presencia del artificio metaliterario es uno de los factores que ayuda a dilucidar (y confirmar) la autoría. Según han explicado diversos estudiosos de su obra[2], nuestro au-

[2] Cfr.: J. M. Martínez Cachero, «Dos fragmentos narrativos de Leopoldo Alas», *Archivum*, II (1963), pp. 479-506; del mismo: «Noticia de otras novelas largas del autor de *La Regenta*», *Los Cuadernos de Norte*, n.º 23 (enero-febrero 1984), pp. 159-170; A. Ruiz de la Peña, «Una broma literaria de Clarín: «"Las vírgenes locas"», *Argumentos*, VIII, n.º 63-64 (1984), pp. 56-59; L. Rivkin, *«Cuesta abajo» y otros relatos inconclusos*, Madrid: Júcar, 1985; D. Torres, «Clarín y *Las vírgenes locas*: doce

tor escribió y firmó con su habitual *nom de plume* el capítulo VI, «Un paraíso sin manzanas», del folletín de autoría colectiva *Las vírgenes locas*, publicado en *Madrid Cómico* en 1886. Pero Martínez Cachero[3] ha demostrado que también fue Leopoldo Alas el autor del capítulo V, «En que, por fin, se presentan las verdaderas Vírgenes locas», firmado «Flügel» ('alas' en alemán); y aunque los datos en que se apoya –el más definitivo, el testimonio del propio escritor– no ofrecen lugar a dudas, la explicación que paso a exponer confirma ese dictamen con argumentos de índole temática y estilística.

Es conocida la historia y el proceso de elaboración y publicación de este folletín, según idea y propuesta del director de aquella revista, Sinesio Delgado[4]. Pues bien, es evidente que cuando «Flügel» toma el relevo para desarrollar el relato en el punto en que había quedado, éste cobra un interés, valor y sentido del que hasta el momento había carecido; Picón, Ortega Munilla, Ramos Carrión y Segovia Rocaberti, autores de cada uno de los cuatro capítulos iniciales, habían llevado la narración de manera confusa y vacilante, sin tener una idea clara del significado del título que les había sido dado, ni de cómo sacar adelante la trama en el punto en que la había dejado el responsable del capítulo precedente, y acumulando –tal vez deliberadamente– nuevas dificultades para el que había de seguir; de manera que, con todo ello, la historia había llegado a un punto de imposible resolución con un mínimo de coherencia narrativa[5]. Cuando «Flügel» se enfrenta al reto, elige una solución que no sólo

---

autores en busca de la novela», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.° 415 (enero 1985), pp. 53-63; M. V. Diago Moncholí, «*Un paraíso sin manzanas*: crisol de temas y motivos literarios del joven «Clarín», en "*Clarín*"» *y «La Regenta» en su tiempo*, Actas del Simposio Internacional, Oviedo: Universidad-Ayuntamiento-Caja de Ahorros de Asturias, 1987, pp. 811-825.

[3] Martínez Cachero: 1984, pp. 87-88.

[4] Así lo anunciaba en la revista: «Se trata de escribir y publicar en el MADRID CÓMICO una novela sin género ni plan determinado y de la cual cada capítulo ha de ser original de un autor diferente, que lo firmará y se retirará de la palestra sin cuidarse más del desarrollo del asunto ni de lo que harán los que le sigan»; cit. por Martínez Cachero: 1984, pág. 87.

[5] Todo ello puede comprobarse fácilmente con la lectura íntegra de esos capítulos, ahora posible en la edición de Rivkin: 1985, pp. 217-311.

es ingeniosa sino tal vez la más inteligente que cabía adoptar: volverse sobre la literariedad del propio texto, considerar lo escrito como lo que realmente es, una escritura confusa y sin sentido, e introducir tal textualidad como parte de la materia argumental.

Retomando una frase del capítulo II –un fácil chiste de Ortega Munilla («Esto no tiene ni pies ni cabeza», exclama un personaje ante un cadáver al que le han seccionado cabeza, pies y manos [232])[6]–, el capítulo V comienza así: «Aquello no tenía pies ni cabeza. El pobre Octavio leía una y cien veces el rimero de cuartillas que tenía sobre la mesa, y no reconocía su obra de la noche anterior» [248]. Mediante esta hábil estratagema, «Flügel» convierte los cuatro capítulos anteriores –que, en efecto, ni tienen pies ni cabeza[7]– en un *texto*, la parte de la novela que, por encargo de Salustio Durante (nombre que recuerda lejanamente el del promotor de la redacción de *Las vírgenes locas*, Sinesio Delgado), ha escrito en la noche precedente un personaje que hasta ahora no había salido a escena, «Octavio Ortega y Carrión (...) nacido por casualidad en Rocaberti, pueblecillo italiano, cerca de Nápoles» [251]. No hará falta llamar la atención sobre la ingeniosa manera mediante la que se representa en una sola persona la autoría colectiva de esos cuatro capítulos (escritos por Jacinto Octavio Picón, José Ortega Munilla, Miguel Ramos Carrión y Enrique Segovia Rocaberti).

Pero además de poner el problema en vías de solución, Alas vuelve a introducir en un relato algo que le atañía muy de cerca (y que reitera obsesivamente en su ficción, según muestra el ensayo a que estas páginas pertenecen): la figura del escritor y la reflexión sobre la escritura, como actividad y como producto. En efecto, el capítulo en cuestión está cuajado de referencias y alusiones que tienen que ver con la literatura; la primera y más notable, el *topos* de la escritura febril, que en la noche parece genial y a la mañana siguiente se revela confuso amasijo de palabras; lo

---

[6] Cito por la ed. de Rivkin: 1985, indicando entre corchetes la página correspondiente.

[7] Pese al benévolo juicio de quien lo ha encargado: «Lo principal es... que V. sabe escribir. Cada capítulo de estos tiene su mérito particular, en unos hay invención, en otros interés, en otros gracia, estilo en los más» [255].

notable del texto (cuya densidad estilística y conceptual merecería amplio comentario) justifica la extensión de la cita:

> El pobre Octavio leía una y cien veces el rimero de cuartillas que tenía sobre la mesa, y no reconocía su obra de la noche anterior. Una noche de fiebre creadora, de excitación nerviosa que tocaba en la locura, una noche de esas que gastan la vida del cerebro más que diez años de tranquilo *far niente*, había tenido por resultado aquel cúmulo de despropósitos. Lo que a la luz del quinqué pareciérale original desaliño, *tou naou* sublime preñado de toda una creación inmortal, a la luz del día no era más que una rapsodia... descosida; es decir, ni rapsodia siquiera; uno y otro paño de púrpura, como decía Horacio, pero paños que ni aun estaban pegados unos a otros.
>
> (...)[8]
>
> Y el mísero Octavio recordaba aquellos sublimes versos en que Musset describe la desesperación del poeta que tras noche de creación entusiástica, al venir la mañana fría y cenicienta encuentra helada la obra de su inspiración; como el que amó en sueños, al despertar halla que no hubiera sentido tanto si hubiera amado despierto [248-250].

Además de ese motivo, cuya tradición literaria «Flügel» tiene interés en destacar, aparece otro tópico también muy difundido: los asuntos están ahí, esperando que alguien los adopte y desarrolle literariamente («La realidad ofrece siempre los mejores argumentos; en esto tienen razón los que tanto alborotan con su nueva literatura» [256]). No falta la

---

[8] Rescato en esta nota los párrafos que suprimo, también notables:

«Aquella flor del ingenio que a la luz artificial había parecido preciosa camelia blanca nacida de la madre tierra, era ante los rayos del sol miserable artefacto de trapo, una flor contrahecha, de esas que no recuerdan nada tierno más que la miseria probable de la humilde florista que las hizo; y allí, deshojada y casi pálida y mustia la flor de arte; sus pétalos desprendidos del tallo, estaban ya comidos de la polilla; las letras, las patas de mosca de una pluma que había volado sobre el papel, dejando un rastro de baba negra en vez del hilo de oro con que el autor soñaba.

¿Pero, era aquello el producto de su ingenio? ¿O era que durante las pocas horas que él había dormido, el diablo burlón, o las brujas, o los duendes, o los gatos fantásticos de Poe y de Baudelaire habían caído sobre aquella mesa y habían enmarañado, descompuesto y roto la fábrica de su ingenio? Sí, sí; una legión de gatos había jugado en aquella novela... la habían hecho añicos... no servía. Esto era lo terrible. ¡No servía!».

referencia a los condicionamientos económico-editoriales de la *escritura por encargo* (como lo es precisamente este folletín):

> ¿Qué hacer? El compromiso era ineludible, el precio del libro estaba cobrado y, lo que era peor, gastado; el tiempo volaba, el editor exigía, en nombre del público, la primera mitad de la novela para el próximo número de la revista, esto es, para dentro de dos días (...) Octavio había aceptado el trato, había comprometido su palabra y había gastado el precio de su obra en pagar a sus acreedores y en comprarse un traje de verano [250 y 253].

¿Por qué Alas no firmó con su habitual seudónimo este capítulo y sí lo hizo en el VI (de muy inferior calidad literaria, con su exceso de pedante erudición helenista, aunque su temática y preocupaciones estén en la línea del mejor «Clarín»)? Sin desdeñar razones de índole económica –cobraría de *Madrid Cómico* dos capítulos, aunque su autoría sólo fuese pública en uno–, la más poderosa tiene que ver con la estrategia autorial: cuando nuestro escritor debe tomar el relevo, el relato está en la situación que antes describí como imposible y es preciso reconducirlo; pero esa reconducción ha de ser tan radical que afectará el planteamiento mismo de la trama y acaso Alas no quiera asumir la responsabilidad de esa decisión (que, en cierto modo, dejaría en mal lugar a quienes escribieron los capítulos anteriores). Mediante el recurso adaptado, no será «Clarín» sino «Flügel» el que invente esa solución que modifica sustancialmente el relato y facilita su continuación a quien firme el capítulo siguiente.

En cuanto a la responsabilidad de Sinesio Delgado en este asunto, parece evidente su complicidad, a tenor de la nota que pone a pie de página a mitad del capítulo; sus veladas alusiones e ironías han confundido a algunos críticos, que han atribuido al propio Delgado su redacción:

> «Este capítulo anónimo me fue remitido cuando me ocupaba en buscar quien continuara la novela. Llegó, pues, como pedrada en ojo de boticario. Acompáñabale una carta, anónima también, en que se ofrecía la conclusión de él para el viernes; pero a la hora de cerrar el número no ha llegado. Supongo que eso será cuestion de Correos y podré publicar la terminación del capítulo el sábado próximo. Entonces aparecerá la firma, si la tiene. A mí se me figura conocer la letra y el estilo, pero me guardaré, muy bien de decirlo. Veremos en qué para todo esto. *El Director*» [253].

Cuesta abajo, la novela inconclusa[9] cuyos capítulos aparecieron en *La Ilustración Ibérica* entre marzo de 1890 y julio de 1891[10], acaso sea el texto clariniano más interesante y sugestivo en relación al problema que nos ocupa. Al servirse del molde autobiográfico (las únicas *Memorias* que escribió Alas), el relato puede volverse sobre su misma textualidad, de modo que quien escribe en primera persona, refiriendo acontecimientos por él vividos y ahora evocados, suele interrumpir el relato con sus reflexiones, tanto sobre los acontecimientos como sobre la propia acción de escribirlos, lo que permite el juego metaliterario que aquí nos importa. Pero es que, además, el narrador-protagonista de *Cuesta abajo* no sólo es un escritor (porque escribe sus memorias), sino alguien que, como catedrático de Literatura, está en condiciones de reflexionar teóricamente sobre la escritura, sus problemas y significado.

Ya notó Varela Jácome que en *Cuesta abajo* son muy frecuentes las referencias al procedimiento narrativo[11]; más recientemente, Laura Rivkin (1985) ha desarrollado esa sugerencia, llevando la discusión al terreno de la caracterización genérica de esa obra inconclusa y entrando en cuestiones que atañen muy de cerca al propósito de mi lectura. A su juicio, la mayor parte de los problemas que afronta esta historia en su desarrollo (las relaciones entre la memoria y la invención literaria, o entre el narrador, el texto y el lector) tienen que ver con una vacilación que se va resolviendo a medida que avanza el relato: la de unas *memorias* que pretenden ser una *novela*; esto es, para decirlo con los términos que emplea la propia Rivkin, «una progresiva desviación del recurso autobiográfico ficticio a favor de la novela autobiográfica (...) como si «"Clarín"», en el curso de escribir las memorias de su héroe, se diese cuenta de que la autobiografía ficticia descubre demasiado de la vida del propio autor, y para evitar dicha transparencia, el al-

---

[9] Que en 1980 rescataba parcialmente el profesor Benito Varela Jácome en su libro *Leopoldo Alas, «Clarín»*, Madrid: Edaf, 1980, pp. 163-169 y 337-345.

[10] Cfr. el detalle de su publicación en Rivkin, 1985, pág. 30, nota 4, de donde tomo los datos.

[11] Varela Jácome, 1980, pag. 165.

ter ego se encarga de proveer otro estrato de artificio a la historia: la creación de una novela» (Rivkin, 1985, pp. 41-42).

Esa confusión entre autobiografía real y autobiografía ficticia se manifiesta con bastante frecuencia, ya desde las primeras páginas, en las que el narrador evoca una situación conocida del autor y que tiene cierta correspondencia en la biografía de Alas[12]: el catedrático protagonista regresa a casa, tras su clase vespertina, contemplado con notorio disgusto por un portero a quien el narrador atribuye estas reflexiones: «¿Y que este *insignificante* (...) 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!» [85][13]. Por otra parte, hay en esas memorias confidencias que cabe atribuir al autor, y no sólo al narrador, como la que reconoce con cierta irónica tristeza que, pasada una adolescencia 'visionaria' y 'sentimental' –son los adjetivos que él mismo emplea– «llegué en mi viril endurecimiento hasta el punto de ser escritor satírico» [98].

Sin que entremos ahora a discutir las implicaciones que plantea este punto de las similitudes entre los recuerdos personales de «Clarín» y los del protagonista-narrador de *Cuesta abajo*, Narciso Arroyo[14], señalemos algunas otras correspondencias de más enjundia que las advertidas:

> Por eso no tiene nada de particular que cuando me ponía a escribir versos los dejase siempre sin concluir, aún sin mediar; 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, única clase que yo admitía[15]. [92]

---

[12] Según Juan Antonio Cabezas (*«Clarín». El provinciano universal*, Madrid: Espasa-Calpe, 1962, pp. 159-160), nuestro autor se levantaba «después de las doce del día, con los minutos justos para irse corriendo a su cátedra que tenía anunciada a la una en punto».

[13] Las citas remiten a las págs. de la edición de Rivkin: 1985.

[14] Aspecto aludido por Varela Jácome: 1980, pp. 163-164 y Rivkin: 1985, pp. 32-34].

[15] La situación recuerda notablemente la del final del capítulo IV de la Parte I de *La Regenta*, cuando Ana comienza a escribir un libro de versos «A la Virgen»; cfr. las eruditas notas 54, 58 y 59

(...) yo a los diez y siete años (...) no tenía más novia que la Virgen Santísima[16] (...) Acababa de pasar una gran fiebre nerviosa. Me encontré del lado de acá de la adolescencia en poder de una tristeza *milenaria*, suavemente apocalítica. [90-91]

Mientras fui niño (...) fui absolutamente épico en mis lecturas y épico y dramático en mis escritos (...) contaba a mis amigos cuentos que yo iba discurriendo según los contaba, y escribía comedias y dramas a docenas, algunos de los cuales representábamos en teatritos caseros. [92-93]

En otras evocaciones de Narciso no son tan evidentes las similitudes, aunque sí sea posible conjeturar una correspondencia más sutil; así, cuando el narrador se recuerda a sí mismo como un muchacho seducido por el éxito literario más superficial y fácil, no podemos afirmar que eso le ocurriese al joven Leopoldo, pero sí que las reflexiones de su personaje traduzcan preocupaciones muy hondamente sentidas:

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 que lo 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*. [123]

---

de J. Oleza en su edición de *La Regenta* (Madrid: Cátedra, 1989, 4ª ed., pp. 271-274); y el sugestivo comentario de G. Sobejano en «La inspiración de Ana Ozores», *Anales Galdosianos*, XXI (1986), pp. 223-239.

[16] Renuncio a aducir aquí la bibliografía a propósito del *sentimiento de la Virgen* en «Clarín», tratado por Sobejano, Martínez Cachero, Oleza y otros.

Pero además de todo lo hasta aquí señalado, bastante común en escritos que se ajustan al molde narrativo de la autobiografía, hay en éste un rasgo no tan usual en el género: el narrador y protagonista es también el único destinatario de ese texto, que nadie más deber leer. Ello confiere al relato una fisonomía muy particular, al haber fundido en una sola las diversas instancias (autor, lector, narrador, narratario, protagonista) que intervienen en el acto narrativo. El texto insiste en ello, mediante un tratamiento irónico que descubre lo vacío de muchas de esas fórmulas con las que el narrador convencional suele dirigirse a sus lectores: «Justamente ahora doy principio (...) a una obra muy interesante para el curioso lector, que soy yo mismo, yo solo» [86]; «el que tiene el honor de *dirigirse* la palabra, el autor, yo, D. Narciso Arroyo» [86]; «como yo soy el lector de estos apuntes, no necesito explicarme más» [87]; «No pretendo *describirme* a mí propio el paisaje que *se ofreció* a nuestros ojos» [117]; «No he hablado *al lector*, (¡pobre lector!) de tales grandezas» [122]; «como verá el que leyere (que soy yo, que ya lo sé)» [128].

Como dije, Arroyo es Catedrático de *Literatura General y Española*; esa (de)formación profesional justifica la frecuencia con que en el texto de sus *memorias* se refiere a los problemas teóricos y técnicos de la propia escritura: sus condicionantes genéricos, sus artificios constructivos, sus procedimientos narrativos, las características de su estilo, etc. Lo primero que se plantea es el género de su obra y, en consecuencia, las reglas compositivas a que debe atenerse:

> (...) 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. a saber. Pero ahora lo corriente es decir que se puede prescindir de alguna 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 os-

curas. De modo que ¡abajo las unidades y caiga el que caiga! ¿Qué culpa tengo yo? [88-89][17].

También reflexiona sobre lo convencional de algunos de los artificios del realismo, sea el tratamiento del tiempo («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]» [95]), la transcripción de los diálogos («Los diálogos que a veces reproduciré aquí para darme a mí propio el placer de convertir en novela mi historia, 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 la palabras de mi madre» [111]), los límites y coherencia del punto de vista del narrador («*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...» [113]), las fronteras entre descripción objetiva e impresión subjetiva («Estas memorias no son descriptivas sino allí donde a mí me conviene; y, además, de las cosas y personas que no he de pintar sino aquello que en mí haya dejado impresión y que especialmente me importe por cualquier concepto» [117]).

Hay en ese texto, además de lo advertido, un tratamiento de la dimensión temporal que es característico de la ficción autobiográfica y que el narrador de *Cuesta abajo* comenta en diversas ocasiones: la proyección del presente de la escritura desde el pasado narrado; un presente en que ya es posible conocer o comprender cosas que entonces estaban veladas:

---

[17] Y en otro momento escribe: «Si estas memorias, o lo que sean (pues ya fuera de cátedra no creo apenas en los géneros), cayesen en mano de uno de esos literatos eminentemente *romanistas*, *arianos*, como dicen ahora algunos críticos *judaizantes*; 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 (...) Sepa de una vez para siempre el Zoilo hipotético que yo soy *germanista*, que soy un latino (...) en esto de despreciar la arquitectura literaria» [104-105].

> 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 perversidad moral, sino del temperamento y de escasa delicadeza en el instinto pudoroso, debilitado o embotado en ciertas mujeres. [136]

Otras veces el narrador contempla este presente de la escritura, desde la perspectiva del pasado evocado, como un futuro impensado:

> ¡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 tu dirías en aquel lenguaje voluntariamente prosaico con que te placía oponer contrastes a mis tradiciones de estilista oral, alambicado y pulquérrimo! [129]
>
> ¡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! [140].

El narrador manifiesta también sus vacilaciones a propósito de las leyes de verosimilitud a que debiera atenerse su escrito («En una novela acaso no parecería bien que yo dijese que (...) Tempoco sé yo si conservo la unidad de carácter del *héroe* confesando que...» [134]) o pone en duda –aunque sea irónicamente– las posibilidades expresivas de su prosa («Música, santa 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 cronista que profana con anotaciones y cifras dignas de las musas de antaño las sublimes pasiones que tejieron las historia...» [140]). Con todo, y pese a tales dudas, es curioso advertir con cuánta seguridad el texto declara repetidamente el por qué y para qué se ha escrito: «Estas varias voces merecen y necesitan explicación. Por eso escribo estas memorias» [107]; «por eso escribo la mayor parte de estos apuntes» [128]); «¡Quiero *pintarme* a mí propio la escena del Pombal y escribo *frases* y digresiones! Adelante, adelante. Y una cosa, señor D. 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 [141].

Es común, entre los pocos críticos que se han ocupado de este inconcluso relato clariniano, advertir en él algo así como un anuncio o prefiguración de ciertas maneras de novelar que explorarán algunos autores del siglo XX, como Proust o Joyce[18]. Acaso habría que añadir un nombre español, el Unamuno de los relatos *metanarrativos*; notemos la similitud de tono y estilo que se advierte en alguno de los textos citados o en éste, que recoge las palabras de la esposa de Arroyo, Elena, reclamando un papel en esas Memorias:

> 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 (...) Sí anda, Nardo: por una sola vez méteme en una novela tuya. Tú, que sueñas con tantas mujeres, sueña conmigo una vez. [140-141]

Con frecuencia, la crítica ha notado el evidente poso autobiográfico que se manifiesta en la obra de Leopoldo Alas; pero no se ha advertido que es precisamente su faceta de escritor la que, con más frecuencia y preferencia a otras que ejerció, glosa en sus ficciones. Si es cierto el adagio que afirma que todo autor se retrata –total o parcialmente– en sus criaturas, «Clarín» dispone en su narrativa una amplia galería de personajes que comparten con él la vocación, el compromiso, la angustia y el placer de escribir; en todos ellos es posible apreciar matices, modalidades, variantes de ese complejo oficio; y –como espero haber sugerido en estas páginas– sería interesante analizar lo que del Alas escritor hay en los ficticios de sus relatos.

---

[18] «Un claro precedente de Proust (...) precedente de las epifanías creadas por James Joyce», escribe Varela Jácome: 1980, pp. 164-167; por su parte, Rivkin: 1985, dedica las pp. 29-44 a desarrollar la confrontación entre *Cuesta abajo* y *A la recherche du temps perdu*.