

UN DOCUMENTO (VIVO, LITERARIO Y CRITICO). ANÁLISIS DE UN CUENTO DE CLARÍN

POR

CAROLYN RICHMOND

Fechado en «Madrid, junio 1882», este delicioso cuento de amor, desengaño y venganza fue incorporado cuatro años más tarde al volumen de *Pipá*. De apariencia sencilla, ofrece en realidad varios niveles o capas de lectura —desde lo exterior a lo interior— que otorgan a la obra una brillante complejidad. Estas múltiples posibilidades de interpretación están encajadas dentro de una cuidadosa estructura basada en contraposiciones y paralelos, ofreciéndole al lector una especie de juego de espejos que raya en lo infinito. Para poner de manifiesto las diversas facetas de la complicada óptica de este relato, procederemos en su análisis desde fuera hacia dentro, o sea, comenzando por la situación externa hasta llegar al núcleo temático.

La primera contraposición que se nos impone es la existente entre los dos personajes protagonistas, cuya relación se aparta perceptiblemente de las establecidas normas sociales. En efecto, los papeles convencionales de hombre y mujer se encuentran cambiados: la bella Cristina, una duquesa de mediana edad (tiene treinta y seis años) (1) cuya vida íntima ha llegado a ser «una leyenda es-

(1) Es sabido que las medidas de edad varían en su apreciación según las épocas. Recuértese, por ejemplo, para el siglo XIX la imprecación de Espronceda en *El Diablo Mundo*: “¡Malditos treinta años!”, o el título de la novela de Balzac, *La femme de trente ans*. Clarín mismo, en *La regenta*, dice

candalosa» (2) en Madrid, se comporta como «un Don Juan del sexo débil» al decidir conquistar a un modesto admirador suyo, el «escritor, periodista y novelista» Fernando Flores, unos seis años más joven que ella y neófito en cosas de amor. Además de esta inversión de papeles —la mujer activa y el hombre más bien pasivo (el cual recuerda a otros enamorados clarinianos, en particular al Bonifacio Reyes de *Su único hijo*)— existe una diferencia de edades inversa a lo usual, así como una gran disparidad social entre la aristocrática señora y el escritor burgués. En este contraste de clases sociales parece haber cierta intención crítica por parte del autor, quien ha hecho que su narrador intermitente retrate a Cristina con una mezcla de frialdad objetiva y de ironía maligna, mientras que su actitud frente a Flores, aunque crítica, refleja cierta identificación con el personaje más allá de lo que implica la común profesión.

El título mismo de Cristina, duquesa del Triunfo, alude tanto a su fama de seductora como a su posición social; Flores, al contrario, está presentado repetidas veces como uno de la «multitud» de la clase media (sobre todo en la opinión de la duquesa), subrayándose en el relato tanto la modestia de sus circunstancias como su falta de experiencia mundana (el hecho de que sea escritor le permitirá —finalmente— combatir el poder social de Cristina con el de la pluma, pero no sin pagarlo caro desde un punto de vista humano). Lo representativo de estas dos figuras está cuidadosamente destacado mediante detalles reveladores como se ve, por ejemplo, en la descripción de sendas salidas del Circo de Price escenario éste de la irresistible seducción visual del joven por su ídolo después de haberse encontrado, hablado y besado los ojos de ambos. Al compás de la Marcha Real, tocada a la salida del Rey, la duquesa del Triunfo, segura de su triunfo personal, pasa con altivez por entre la multitud, dejando tan sólo que su hombro toque el bigote y la nariz del encantado admirador; el cual, por su parte, huirá del Circo, avergonzado, atormentado por la idea del ridículo —temor, dicho sea de paso, de la mayor parte de los personajes burgueses de *La regenta*, donde lo ridículo llega a convertirse en un auténtico motivo de la novela— y creyendo que «el sonar del bombo y los platillos era una gran silba que le daba el pú-

de Ana Ozores: "Tenía veintisiete años, la juventud huía; veintisiete años de mujer eran la puerta de la vejez a que ya estaba llamando..." (ed. G. So-bejano [Barcelona: Noguer, 1976], cap. X, pág. 309).

(2) Todas las citas del texto de "Un documento" vienen de *Pipá*, ed. A. Ramos-Gascón (Madrid: Cátedra, 1976), págs. 179-98.

blico, una silba solemne, con los acordes de la Marcha Real, que es, en ocasiones, una gran ironía, un sarcasmo...».

La duquesa triunfante, egoísta, despreocupada de la opinión ajena, y el pobre enamorado que vuelve a casa «como escritor silbado que huye del público cruel» son, también, representativos de ciertos tipos humanos en la eterna lucha de los sexos, siendo Cristina una especie de Eva todopoderosa y Flores el tentado Adán. En efecto, en el curso de sus amores puede verse una parodia de la historia de nuestros primeros padres: Cristina, rodeada ya «de aureola diabólica», ha decidido hacer libro nuevo —o por lo menos nueva vida— despidiendo a todos sus antiguos adoradores y dedicándose a lecturas de los místicos españoles y del filósofo alemán Schleiermacher. Quiere reformarse del pecado con un amor puro y espiritual, para cuyo efecto selecciona a Flores. A fin de evitar la tentación, establecen cuatro bases que excluyen entre sí el amor carnal. Cuando, dándose cuenta del ridículo de su situación, Fernando asedia una, y luego otra vez, la «fortaleza» de esta «Magdalena sin Cristo», Cristina se rinde en seguida, gracias a sus instintos lascivos. A pesar de sus débiles esfuerzos de auto-regeneración, sucumbe pronto a la tentación, y al sucumbir arrastra consigo al hombre que, tras una breve lucha con su conciencia, no resistirá una vez abiertos los ojos y despertado el deseo. Una clara e irónica referencia al pecado original se encuentra en la descripción de los pensamientos de la duquesa cuando recibe la carta de despedida de Flores, carta que ella lee «con pena; pero no con tanta pena como hubiera tenido si el desengaño hubiera precedido a la caída. Llamaba ella la caída al momento en que sus amores con Fernando dejaron de ser metafísicos». Esta relación entre la mujer diabólica y su víctima, que se repite con alguna frecuencia en la obra narrativa de Clarín —recuérdese, por ejemplo, a la amante y a la esposa de Bonifacio Reyes, o las infructuosas torturas padecidas por don Saturnino Bermúdez a manos de Obdulia en *La regenta*—, se verá también en otros varios cuentos del autor. A pesar de lo representativo y típico de estos dos individuos, Cristina y Flores son personajes inconfundiblemente individualizados, creciendo y afirmándose delante de nuestros ojos a lo largo del relato.

Dentro de la contraposición básica de los sexos, sin embargo, estos amantes no encarnan los peores extremos de lo masculino y lo femenino: Fernando logra superar su debilidad momentánea al darse cuenta de que no es amor lo que siente, volviendo así —provisto, claro está, con el «documento» de su experiencia que con-

vertirá luego en novela— a su vida de artista célibe; y en una descripción preliminar de la duquesa en el Circo nos dice el narrador que los ojos de las damas del público que la miran con rencor y envidia —pasión básica, recuérdese, en la sociedad que describe *La regenta*— «pecaban más con sólo aquella mirada, que la ilustre señora había pecado en toda su vida».

Tanto el contraste entre los protagonistas como lo que tienen en común desde el punto de vista de la experiencia humana, está reforzado por numerosas contraposiciones y paralelos, dando al cuento una estructura simétrica y sometiéndolo a una perspectiva de múltiples enfoques. Situada en un presente contemporáneo a la época en que se escribió, la acción oscila entre ambos personajes que aparecen alternativamente separados o juntos, en público o en la intimidad. Pasa algo más de un año desde el comienzo al final, pero ignoramos lo que ocurre durante la mayor parte del tiempo transcurrido. El cuento empieza y acaba encuadrado en el tocador de Cristina, centrando la atención en esta mujer quien, vista desde diversos ángulos, va a ser el punto focal del relato. En estas dos escenas de intimidad encontramos varios paralelos que sugieren cierta repetición de las circunstancias, a pesar de todo lo ocurrido entretanto: en ambas se la presenta sin amantes —por voluntad suya—, pero decidida a dejarse adorar. Está sola —también por voluntad propia—. La semejanza entre estos dos momentos de soledad viene subrayada por las primeras dos frases del cuento («La ilustre duquesa del Triunfo ha dado a sus criados la orden terminante de no recibir a nadie. No está en casa») que se repiten casi literalmente al final («Pero antes ha dado orden terminante de no recibir a nadie. Quiere estar sola»). Tampoco son demasiado diferentes las situaciones: al principio su espíritu vuela lejos de la «cárcel» de su tocador, inspirándose, se supone, en sus lecturas místicas y filosóficas, regalos de dos antiguos adoradores, uno de ellos platónico y el otro no. Cristina no sólo es lectora, sino que ella misma, en su persona, sirve de materia prima a escritores de otro tipo —sus «revisteros de salones, que dedican a los de tan ilustre dama los galicismos de su elegante pluma»—. Esta doble posición de lectora y objeto de escritura se ve repetida al final, reunidas las dos en un giro irónico al leer Cristina la novela de Flores —amante primero platónico, luego no— que cuenta la historia de su vida, no como la refieren los revisteros, sino «según ella la había dejado ver, en el abandono del amor ideal al redomado amante».

Entre estas dos escenas de intimidad está encajada la acción, en cuyos vaivenes también encontraremos, además de contrastes, paralelos interesantes. Desde la presentación inicial de la duquesa en su tocador, se procede a una descripción de ella en público, vista a través de los ojos de Flores y de los de sus admiradores en el Circo de Price, donde suele asistir, cada viernes, a las funciones de moda, pasándose luego a diseñar un breve retrato del joven observador. En esta introducción de los personajes, uno tras otro, es de notar que el único contacto entre ellos ha sido el de la mirada de Fernando en un momento —o momentos— indeterminados. El núcleo del cuento, y la acción propiamente dicha, ocuparán los párrafos centrales (desde el octavo hasta el diecisiete) y relatarán la escena de seducción en el Circo «cierto viernes del mes de mayo». En este incidente, que tiene lugar en un sitio público, cada protagonista mira al otro sin creerse visto hasta que Cristina, que sí está consciente desde hace mucho de las miradas del anónimo adorador, decide acabar con la ficción y le asesta los gemelos, haciéndole temblar. En esta escena, que también contiene cierta materia de flashback, se nos describen alternativamente las reacciones de cada uno, sin que haya más contacto entre ellos que dos roces —uno al entrar la duquesa en el Circo y el otro al salir— y la larga mirada intermedia. La distancia social entre ambos está reflejada por las localidades que ocupan —ella arriba en su palco y él abajo, entre la «multitud»—, así como por los pensamientos de cada uno, pues él ha creído que no se notaría su contemplación entre la anonimidad del público, mientras que ella, gozando de su adoración, se ha divertido orgullosamente en «contemplar el mísero gusano y despreciar a las estrellas de su corte interplanetaria», tomándose a sí propia por «sol» y a Flores por un «insecto enamorado».

Este incidente central está seguido de dos escenas de la intimidad de cada cual, presentando primero a Fernando, que se acuesta en «su modesta habitación de la fonda», y luego a Cristina «a la misma hora, reposando en un lecho cuya blandura, suavidad y olores voluptuosos Fernando Flores no podía imaginar siquiera». Cada uno reflexiona sobre lo que acaba de pasar, con los esperados contrastes de perspectiva: creyéndose Fernando «¡el capricho, quizá el último capricho de esa mujer!» y fantaseándose Cristina los deleites de un «amor espiritual». El tímido Fernando se da cuenta de que tendrá que dejar su actividad solitaria de escribir para sumergirse en la vida activa y real, mientras que la duquesa, habiendo abandonado ya las aventuras de la carne, anticipa un

amor ideal. La ironía de sendas actitudes está subrayada mediante referencias a las lecturas de ambos: Flores, que no ha conocido el mundo, se duerme recordando a Balzac y Zola, mientras que Cristina busca apoyo moral para su huida de «la seducción de la materia» en Schleiermacher y San Juan... Tal contraste entre las lecturas de los dos se repite un poco más adelante cuando, como por instinto, «se buscaron y se encontraron». Fué «a la mañana siguiente» cuando ambos se despiertan con la misma idea: la de que había que buscarse. Se hablan por vez primera en un sitio reservado aunque público, o sea, en un coche de alquiler donde Fernando se acuerda de *Madame Bovary* mientras que se nos trae a la memoria que Cristina, por su parte, lee a Schleiermacher y a Fray Luis de Granada. En los párrafos veintidós y veintitrés se describen los castos amores de los protagonistas dentro de un tiempo indefinido: Cristina manda y Fernando, «alucinado algún tiempo», se cree enamorado. Estas circunstancias se invierten en seguida, en el párrafo veinticinco, debido a una historia de amores que un amigo de Fernando le cuenta «una noche» en un café. Volviendo en sí y creyéndose en «ridículo», Fernando toma ahora la iniciativa —acto ya esperado por la duquesa—, y después de «quince días de embriaguez de los sentidos», se sacia y «una mañana» vuelve otra vez a su antigua actitud, decidiendo regresar a su vida de artista y escribir una novela basada en «el documento». Al final de este tira y afloja que han sido los amores de Cristina y Flores, parece acabar ganando éste, aunque la reacción de aquélla al leer su carta de despedida es bastante filosófica, pues, como reflexiona, «¡Al fin estas relaciones iban pareciéndose a las otras!».

No tan filosófica, aunque sí reveladora, es la siguiente y última lectura que la duquesa, «cerca de un año después», hará de la novela de Fernando. Lee su vida —no la que conocemos nosotros, lectores del cuento de Clarín, sino la que ella misma le había contado a su amante «en el abandono del amor ideal».

Aunque picado el amor propio —«¡Qué infamia! Fernando no la había amado, la había estudiado».— Cristina es capaz de apreciar la novela en cuanto literatura: «Como obra de arte, el libro le pareció admirable. ¡Cuánta verdad!». Encuentra que es un espejo de su persona. Lo lee durante toda la noche, volviendo a leer la última página, y se duerme al amanecer. «A las doce» del día siguiente, tras haber dado «orden terminante de no recibir a nadie», lo vuelve a leer, almorzando «a las tres». La carta que le manda a Fernando —eco de la que había mandado él al despedirse— revela plenamente el carácter de esta mujer extraordinaria: elogia la novela

como «¡obra maestra!», añadiendo que «¡de todas maneras, tú eres un plebeyo miserable!» y firmándola ,no con su nombre, sino «¡*La duquesa del Triunfo*!». Llamarle a Flores «plebeyo» es un insulto que lo devuelve a lo más bajo de la «multitud» del comienzo del cuento, como era la intención de ella. En esta guerra de los sexos, no ha habido un triunfador claro, pues la victoria literaria de Flores —su «documento»— está contrapesada por la victoria humana de Cristina. Esto lo hace ver el narrador en el último párrafo del relato donde, a la manera de un *postdatum*, nos ofrece una última contraposición: el éxito del libro de Fernando y la amargura que él siente recordando la venganza de Cristina al llamarle «¡plebeyo!». Separados para siempre, cada personaje ha triunfado a su manera sobre el otro, cancelándose así cualquier victoria decisiva.

Los muchos contrastes que hemos hecho notar dentro del relato refuerzan la soledad fundamental de cada uno de sus protagonistas, soledad que ni siquiera desaparecerá cuando coinciden sendas vidas en el amor, pues la experiencia humana de uno y otro son como vías paralelas que, aun cuando desde lejos parezcan convergir, en realidad no lo hacen nunca. La única fusión posible, el amor, es un engaño en que predomina el egoísmo de los participantes. Esta visión típicamente clariniana del amor —visión que se repite a lo largo de su obra narrativa— está expresada en nuestro cuento mediante un juego de perspectivas que refleja la vacilación de cada cual, al mismo tiempo que acentúa la importancia de la literatura como patrón en las vidas humanas.

La soledad existencial de Cristina y Fernando se encuentra subrayada en la obra mediante el relato en tercera persona alternando con monólogos interiores: cada uno está visto desde múltiples perspectivas —la del narrador, la del público, la del otro protagonista y la de sí mismo— pero no se transcribe ningún diálogo entre ellos. Sabemos que se hablan —en la primera fase de sus relaciones, la platónica, Cristina acude «a dar *la conferencia* de sus amores» y le cuenta la historia de su vida que se habrá de convertir en «el documento»— pero no se reproducen estas conversaciones, dejando en ambos casos que la imaginación del lector recree por sí misma dichas escenas de comunicación recíproca. El amor es un engaño porque está basado en una combinación de fantasía y pensamieto y, sobre todo, porque tal mezcla varía según el sujeto. Este amor es ,para ambos, una novedad relacionada, en gran parte, con una fantasía suya: Cristina lo ve como la realización de varios de sus sueños, tal el de la adoración de la multitud, en un idilio platónico con un plebeyo más joven que ella; mientras que para

el halagado Flores es una primera experiencia erótica dentro de un ambiente aristocrático totalmente ajeno. Nos hallamos, pues, ante la cervantina combinación de fantasía y realidad que en este cuento se manifiesta en dualidades básicas como la de corazón y cabeza, carne y espíritu. Así Flores, en quien siempre ha dominado la razón, acabará cediendo a los impulsos sentimentales —luego, a los animales—; mientras que Cristina logrará sofocar su naturaleza carnal al fabricarse un amor ideal que, siendo mera fantasía, tampoco durará. La única verdadera fusión entre estos dos individuos tan distintos será, pues, la efímera unión de la carne. Esta unión los lleva en seguida al desengaño: Cristina empieza a tratarle como a sus antiguos amantes (o sea, como «amante oficial» según él), mientras que Flores, al hartarse, se da cuenta de la falsedad de su amor. Cada uno ha creado su fantasía —podríamos decir, su *ficción*— del amor para volver, después, a su propia *realidad*. En el caso de Cristina es ésta la de su vida anterior a sus relaciones con Fernando, que quedan absorbidas dentro de la totalidad de su experiencia vital; en el caso de Flores, la vuelta a sus costumbres anteriores le permite incorporar estos amores a su actividad de escritor, aprovechando de ellos para redactar una obra literaria que es una ficción más real que la vida, ya que, como él mismo dice: «¡creí un momento haber encontrado el amor: ¡no!, es algo mejor; he encontrado un libro...! ». Las raíces cervantinas de esta contraposición entre realidad y fantasía se ven claramente en las palabras de Flores al dormirse después de haber sido seducido por Cristina en el Circo: « ¡Allá va don Quijote! », se dice, pensando en el día siguiente, « ¡ésta es la segunda salida...!, y se despreciaba y se burlaba de sí propio de todo corazón ». En efecto, la *realidad* de cada personaje será *fantasía* o ficción no sólo para los otros, sino también, a veces, para sí mismo (3).

La ausencia de intercambios verbales en la obra no significa, sin embargo, una falta total de comunicación; el problema es que ésta suele ser unilateral: en vez de hablarse, los personajes *se leen* unos a otros con los ojos, viendo e interpretando al objeto de su mirada a su capricho sin tener que adaptarse a ninguna respuesta oral. En efecto, a lo largo del relato se va tejiendo una especie de red de miradas, en una perspectiva prismática cuyo efecto estético

(3) Algunos elementos cervantinos de este cuento han sido apuntados por Clifford R. Thompson, Jr. en "Cervantine Motifs in the Short Stories of Leopoldo Alas", *Revista de Estudios Hispánicos*, 10, Núm. 5 (Octubre, 1976), 391-403.

es el de dejar abierto el cuento en vez de cerrarlo. El escenario principal de este juego de miradas es el Circo de Price, donde la atmósfera está traspasada y animada por ojos que se cruzan y se evitan, que admiran y envidian, que atacan, devoran, espían... y se besan. Cada mirada responde a un punto de vista. La duquesa se comporta como una artista de teatro consciente de su papel y de su público; cabe notar que cuando Fernando, solo tras haber huido «como escritor silbado del público cruel», decide dejar de escribir para dedicarse al amor, su decisión está descrita así: «Su voluntad le pedía otra cosa ahora: acción, lucha; quería ser actor en la comedia del mundo...». La tradicional idea del teatro como mundo y el mundo como teatro que tanto fascinaba a Leopoldo Alas (recuérdese las múltiples yuxtaposiciones en *La regenta* y *Su único hijo*) se encuentra expresada aquí por medio de miradas cuya frecuencia las convierte en un motivo dominante. A veces los ojos de otros son como un espejo para un determinado personaje; otras veces son un vehículo de observación unilateral por parte de su dueño; otras veces todavía los ojos de dos personajes son una vía de conversación muda y recíproca entre ellos. A estas tres posibilidades básicas hay que añadir la función de los ojos en la lectura, en la contemplación de la pintura, o bien la mirada interior en la autocontemplación, tomando en cuenta, además, todos los cambios y reajustes que se efectúan en el desarrollo de la acción.

Para empezar, tanto Cristina como Flores, como la sociedad entera a la que pertenecen, están *vistos* con diferentes grados de simpatía por el narrador quien ofrece a nuestros ojos —los de sus lectores— una reproducción *documental* de una realidad que, aún cuando resulte muy verosímil, ha sido, sin embargo, filtrada por su imaginación creadora. Este narrador, que utiliza más de una vez la primera persona del verbo y que se dirige directamente al lector en una ocasión («Figúrese el lector...») y a su personaje Flores en otra («No, infeliz, [Cristina] no ha leído tal cosa; ...no temas»), es, también —recuérdese— una creación ficticia de su autor con quien, claro está, tiene bastante en común. Además de ofrecernos su propia *visión* de los personajes y sus circunstancias, el narrador se aproxima ya en el cuarto párrafo al punto de vista de Fernando —también escritor— al contar, tras haber descrito lo que «parece» que les dice «con los ojos» la duquesa a sus admiradores: «Todo este discurso, que yo atribuyo a los ojos de Cristina, lo había leído en ellos el joven escritor, periodista y novelista, Fernando Flores», creándose así una complejidad —y hasta ambigüedad— de perspectiva narrativa, pues mucho de lo que pasa será

observado por Flores al mismo tiempo que *contado* por el narrador.

La mirada ajena como espejo en que un personaje se ve reflejado, ya como quisiera ser o como realmente es, aparece con grados diversos de distorsión: por ejemplo, la duquesa al verse halagada en los ojos adoradores de la multitud y de Fernando en el Circo; éste cuando llega a convencerse de que está enamorado tras ser mirado por Cristina; o al sentirse en ridículo al verse a sí mismo en la situación de la historia de unos amores ajenos referida por cierto amigo; o la escena en que Cristina lee, y vuelve a leer, la novela de Flores que le parece un «espejo». En este momento se siente engañada por su amante — «Cuando sus ojos se clavaban en los de Cristina para anegarse en ellos, el traidor no hacía más que echar la sonda en aquel abismo». — Pero no tiene, precisamente razón, pues éste estuvo observándola sin propósito ulterior y decidió escribir su novela *después* de sus relaciones con ella, no antes. Algo parecido le pasa a Flores al final del cuento, a raíz de recibir la carta de Cristina donde se ve retratado como un «plebeyo»: ella le habrá visto de otra manera antes, pero *a posteriori* le fulmina esta imagen vengativa. Los ojos son un vehículo de observación cuando Fernando, como los demás en la multitud, se recrea en escrutar a la duquesa, tal cual se mira una virgen de Murillo o una dama retratada por Pantoja, antes de haberse dado cuenta de ser *él* el objeto de las miradas de ella; o bien al examinar Cristina, mucho más distante que él, a su admirador-«insecto»; o cuando «leía en el alma de Fernando todas las bellezas que había escrito Dios en ella». Los ojos se comunican mutuamente al estar conscientes los dueños de su intercambio. Tal ocurre cuando se juntan, y luego se besan, los de Flores y Cristina en el Circo, y cuando a ésta, al imaginarse los amores ideales que tiene proyectados, se le hace reflexionar: «¡El amor espiritual es tan fecundo en grandes ideas!... y en último caso, hablarían los ojos».

En los repetidos casos de autocomtemplación interior en todo el relato, los ojos —siquiera sea aquí sólo metafóricos— desempeñan un papel fundamental, pues cada personaje se ve reflejado dentro de sus circunstancias según lo que podríamos llamar el *prisma* de su punto de vista personal, creando así su propia fantasía o *ficción* en el seno de la *realidad* del cuento. En tales momentos de íntimo recogimiento, ambos personajes acuden a la literatura de maneras diferentes como consejera y como modelo. Recordemos que los dos son asiduos lectores, aunque no gusten de los mismos libros. La lectura, ese acto solitario que se lleva a cabo

mediante el uso de los ojos, está estrechamente relacionado con la vida interior de nuestros héroes, llegando a fundirse con la llamada realidad exterior. La función del libro como director de conciencia en la era moderna, uno de los grandes temas clarinianos que encuentra su máximo desarrollo en las dos novelas largas, está examinada de un modo sucinto, y no por eso menos profundo, en este breve relato donde vida y literatura acaban confundidas en una manera cervantina.

Cristina, quien siempre ha «vivido» —digámoslo así— plenamente, se apoya en sus lecturas filosóficas y místicas para hacerse una vida nueva. Como es sumamente vana e incapaz de prescindir de la adoración amorosa, decide canalizar esta necesidad por la vía del amor «ideal» o «espiritual», creando así una especie de *ficción* en que el enamorado Flores actuará, a pesar suyo, como *personaje* de la duquesa. Este reconoce en seguida lo irreal que tendrían unos amores entre una duquesa y uno de su clase: «Aunque sabía todos los casos que refieren las novelas, y hasta las historias, de grandes abismos sociales que salta el amor de un brinco, no creía que esto aconteciese en la vida real casi nunca, y la posibilidad lógica de que a él le sucediese encontrarse en una aventura de esta índole parecía semejante a la de ganar el premio grande de la lotería». Al recobrar su voluntad propia, dándose cuenta del «engaño», en vez de replegarse a su vida retraída de antes, Flores adopta una actitud grosera para seducirla. En sus cavilaciones entre el primero y segundo «ataque», se toca el problema de la regeneración de Cristina: «su espiritualismo, su misticismo ¿eran falsos, eran ridículos! ¡Ridículos! ¿quién sabe? Lo parecían sin duda; pero ¿no había alguna sinceridad en aquel arrepentimiento, aunque pareciese otra cosa? ¿No había, por lo menos, una buena intención?». A continuación viene una idea que pone de relieve el papel de la literatura como dirección de conciencia: «Si Cristina hubiese tenido un verdadero director espiritual, ¿no hubiera buscado salvación por mejor camino?...». Problema enorme éste, pues el hombre moderno, aislado y solo, tiende a confiarse más en los libros como modelo de vida que en la religión. No será otro el conflicto de Ana Ozores (4), quien se encontrará arrinconada entre sus lecturas disparas y un director espiritual perverso. Al final, cuando le llega el libro de Flores, Cristina está, por ironía, sin amantes: «se dejaba

(4) El parentesco establecido entre Cristina y la protagonista de *La Regenta*, por cuanto se refiere a su intento de evasión literaria, ha sido señalado por Antonio Ramos-Gascón en su Introducción a *Pipá*, págs. 83-84.

adorar, pero no admitía confesores». No se sabe a qué tipo de confesores se refiere esto, pero la novela que va a leer en seguida estará basada en las confidencias —podríamos decir, *confesiones*— que ella le había hecho a su amante durante el curso de sus amores: la realidad cruda de su vida, pues, será convertida en ficción no fantástica, sino de la escuela naturalista, y esta mujer tan afeerrada a la vida quedará inmortalizada («A mi eterna amiga» le dedicará el tomo) en una novela que, siendo siempre la realidad menos creíble que la ficción, algún lector se apresurará a calificar de increíble, pues «el tipo de aquella mujer no existía más que en la imaginación del novelista».

El caso de Fernando Flores ofrece un interesante contraste con el de la duquesa. Lector asiduo también —aunque no de la misma clase de libros—, este joven, autor ya de «dos novelas naturalistas vendidas por seis mil reales cada una», no sólo no ha vivido nunca, sino que ha visto el mundo a través de la literatura: «Dábase por desengañado antes de conocer el mundo, del cual sólo sabía por lo que decían las novelas y por lo poco que le enseñara una observación constante, sobrado perspicaz y hecha a demasiada distancia». Implícita en esta descripción encontramos una crítica por parte del narrador del falso naturalismo —el de «escuela»—, defecto que reconoce en seguida el personaje al sentirse excitado por los perfumes de Cristina cuando roza con ella en el Circo: «se sintió conmovido hasta los huesos por una nueva clase de emociones, que le indignaba desconocer a sus años, y siendo un novelista acreditado, y acreditado de escribir conforme el arte nuevo, esto es, tomando de la realidad sus obras». Para sus relaciones con la duquesa tendrá que basarse en la *experiencia* de sus pasadas lecturas —algo que, de modo diferente, hará también el protagonista de *Su único hijo*. En su examen de conciencia después de salir del Circo, Fernando reconoce su propia debilidad: «El caso es que yo no sabré resistir si ella insiste... El ridículo es inevitable. A mis ojos ya estoy en plena novela cursi. ¡Conque suceden estas cosas!». Se ve casi como un ente de ficción, imaginándose antes de que la primera fase de sus amores haya sucedido: «ella se creará una mujer *aparte*, y a mí me querrá no por mis escasos merecimientos, sino porque soy el amante cero, el amante de la multitud». Recordando «casos parecidos de novelistas idealistas», luego otros de Balzac y Zola, por su falta de experiencia vital anticipa Flores lo que va a ocurrir como si fuera literatura —y hasta cierto punto tiene razón, si aceptamos el amor ideal de Cristina como una ficción de ella... Pronto se siente avergonzado de la situación: «El nove-

lista acudía a las citas de amor como si fuera a fabricar moneda falsa». Trata de convencerse de que está enamorado: «de buena fe, buscó y rebuscó en su imaginación, y hasta en su memoria, alimento para aquellos amores en que tan gran papel desempeñaban la retórica y la metafísica». Cuando, al final, se apodera de él la sensación del ridículo y se anima al «ataque», es que la realidad vital prevalece en Flores sobre sus imaginaciones literarias. Al salir de la ilusión en que estaba, por un acto voluntario, nuestro héroe cambia de actitud hacia la duquesa, pues «mientras él mismo participó del engaño, Flores no pudo ver que era interesante, al cabo, aquella mujer...». El amor propio, junto con el deseo, le hicieron más humano: «se le cayó la venda de los ojos, y vio que si antes había sido ridículo, menos acaso de lo que él creía, ahora comenzaba a ser un bellaco». Por ironía, al conquistarla físicamente es «atrevido, brutal, grosero» —adjetivos que corresponden a la literatura naturalista... Sólo cuando se harta, viene a darse cuenta de que no ha sido inútil para él esta breve experiencia en el mundo: «¡Ea! esto se ha concluido; yo no soy un Don Juan, ni un siemmesino, ni un hombre de mundo siquiera; yo soy un artista. Es necesario que lo sepa Cristina. No se ha perdido el tiempo al fin y al cabo. Hágome cuenta que he trabajado en la preparación de un libro; he observado, he recogido datos; creí un momento haber encontrado el amor: ¡No! es algo mejor; he encontrado un libro...». Vuelve a apoderarse de él, pues, su egoísmo de artista; la novela que piensa escribir constituirá, en gran parte, su venganza de artista frente a la mujer: «La mujer no es para mí, no podía ser; pero tengo... el documento. Cristina me servirá en adelante como *documento humano*. Hagamos su novela; es un caso de gran enseñanza. Los necios dirán que es inverosímil; pero yo le daré caracteres de verdad cambiando el original un poco». Para Fernando, la ficción es más *real* que la vida, pero debe notarse que las emociones que le empujan a escribir su novela son humanas, no estéticas. También es interesante su opinión acerca de la función de la novela como «un caso de gran enseñanza», con lo cual regresamos a nuestra hipótesis original de que la literatura ejerce la dirección de conciencia en la época moderna, sólo que en este caso es el propio autor ficticio quien tiene presente este propósito al disponerse a escribir.

En la relación fundamental entre vida y literatura encontramos, pues, el tema central del cuento: el de la creación artística. En nuestro análisis hemos visto que tanto el acto de leer como el de escribir están presentados dentro de unas circunstancias so-

ciales contemporáneas, lo cual no reduce en modo alguno su valor universal. A través del personaje de Cristina, se nos ofrece una crítica de la lectora impresionable (recuérdese que un alto porcentaje de los lectores de aquella época era femenino, tal vez por disponer las mujeres de más horas de ocio), quien desea forjarse un plan de vida a base de lecturas de calidad superior interpretadas con excesivo subjetivismo. El amor espiritual que se fantasea, «aquel romanticismo místico-erótico, que es ya en literatura una antigualla», responde a un idealismo que, por ser falso, está destinado a la derrota. Flores, lector entusiasta de la novela francesa contemporánea suya, así como también de otros tipos de narraciones —novelas cursis u otras idealistas—, compara constantemente su situación personal con casos parecidos extraídos de sus lecturas; estos modelos operan subrepticamente en su conciencia mientras dura el engaño del amor ideal hasta que regresa a la realidad cruda. Para este hombre, sin anterior experiencia en el mundo, la literatura sirve de enseñanza vital, y aunque no nos lo dice el autor, es probable que se inspirase en alguna lectura de Balzac, Flaubert o Zola para «ser atrevido, brutal, grosero» y asediar la «fortaleza»...

También en el personaje de Fernando como escritor se nos insinúa una censura de cierta rama de la escuela naturalista —crítica hecha dentro de una presentación esencialmente positiva de este hombre, hacia quien muestra el narrador evidente simpatía. La crítica —implícita— de Fernando como novelista tiene que ver primero con el hecho de haber escrito dos novelas naturalistas sin tener experiencia de la vida activa, dándose «por desengañado antes de conocer el mundo»; y luego, con su manera de proceder, después, al redactar su tercera novela. Su egoísmo de «artista» y su cobardía vital le inducen a cometer una vileza humana en nombre del arte, reproduciendo, como un espejo, el «*documento humano*» que le ha ofrecido, sin saberlo, la duquesa. No se nos dice cómo es esta novela, pero a juzgar por la lectura —increíblemente madura— de su protagonista, es un retrato verídico que poco tiene de ficción. Si antes había pecado Fernando por conocer el mundo tan sólo a través de las novelas y de una «observación constante, sobrado perspicaz» hecha «a demasiada distancia», su falta ahora parece consistir en el uso del mismo tipo de observación desde una distancia demasiado próximo. El título del cuento, «Un documento», no sólo se refiere a la decisión que toma Flores de usar a Cristina como tal, sino que se puede aplicar también a la novela de que será protagonista —novela cuya lectura va a ofrecerle a ella

misma un documento de su propia personalidad. Como tal documento la recibe «la crítica más ilustrada y profunda», consagrándola «largos análisis psicológicos»... no literarios. El relato de Clarín, producto de la observación de un narrador-escritor, documenta a su vez las circunstancias que llevan a Fernando a escribir su novela, dando la ilusión de que tal novela ha existido en verdad. Puede así pensar el lector que Fernando cargase las tintas de su novela-«documento» por hostilidad hacia la mujer. Quien realmente habrá sido buen observador, dándonos una reproducción fiel de la realidad, es el narrador del cuento: una voz personificada, creación de Clarín. Todo el contenido del relato, presentado como hemos visto con una extraordinaria habilidad artística, lo inviste de completa verosimilitud y da un ejemplo cumplido del arte de narrar tal cual lo concibe y practica Leopoldo Alas.

Hemos señalado ya que existe una cierta compenetración entre el narrador y Flores. Por lo demás, resulta obvio que este narrador es una proyección literaria de Clarín mismo. No será ilícito, por ello, tratar de descubrir ciertas analogías entre el escritor real, Leopoldo Alas, y su personaje ficticio. Para empezar, a este último —periodista y novelista también, hombre de clase media y de escasos recursos económicos— se le atribuye aproximadamente la misma edad que el autor tenía al redactar su relato. Situado éste en Madrid, donde a la sazón se encontraba Alas, refleja el ambiente artístico de la Corte cuando Clarín ejercía ahí de crítico literario y teatral. De otra parte, algunos rasgos de la personalidad de Flores —tales como la timidez frente a las mujeres y un cierto encogimiento social— parecen corresponder a lo que se conjetura del carácter de Alas.

Siguiendo en la misma línea de identificación aproximada entre el personaje, el narrador y el autor real, podemos comprobar ahora que el relato supuestamente salido de la pluma de dicho narrador constituye una ilustración de la teoría literaria expuesta por el autor el mismo año, 1882, en un largo y sustancial artículo titulado «Del naturalismo» (5). En este escrito crítico procura Clarín analizar «por eliminación y limitación» el concepto del naturalismo en general, después de lo cual se extenderá a considerar su aplica-

(5) Este ensayo inacabado, que apareció primero en la revista madrileña *'La Diana'*, ha sido recogido en *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española* (Barcelona, Laia, 1972, págs. 108-49) por Sergio Beser, quien lo considera posiblemente "el comentario de mayor penetración crítica escrito en España sobre el naturalismo" (pág. 107). Las citas que seguirán vienen de esta última edición.

ción a la novela. A lo largo del ensayo hallamos ideas que, en lo positivo, están reflejadas en el relato del narrador, y en lo negativo recuerdan a Cristina-lectora o a Flores-novelistas. «El naturalismo», dice Alas, «pide que se reproduzca la realidad tal como es, observada en el estudio previo y experimentada en la acción en que se coloca artísticamente» para lo cual desconfía de toda idealización. «El idealismo», —debilidad, recordemos, de la imaginación de la duquesa— «niega ese propósito: la verdad tal como es», que es la finalidad del naturalismo. Los medios o el procedimiento al que ha de atender el autor naturalista son, primero, la observación «sin preocupación alguna, sin dejar de ver nada por respeto a cualquier principio establecido *a priori*» como «espectador imparcial». Después de recoger los datos y acabar la observación —«he observado, he recogido datos», se dice Fernando—, comienza la segunda fase del trabajo: la de «la composición». A esta tarea, que corresponde a los meses en que Flores escribe su novela, la llama Clarín la «experimentación», definiéndola como «la observación preparada en que el observador coloca los hechos, los datos adquiridos, en tal disposición, que les hace dar alguna enseñanza acerca del punto que él pretende dilucidar». En esta parte del proceso, cuyo resultado siempre ha de ser una *enseñanza* —propósito, recordemos, de Fernando—, el novelista deja de ser un «espectador pasivo», para convertirse en «artista». Sin embargo, su voluntad no debe intervenir «para determinar la acción del carácter en tal o cual sentido, porque esto sería volver al idealismo, sino que intencionalmente ha de ir provocando circunstancias que le obliguen a moverse conforme indica la lógica de los antecedentes, como determinen los datos hallados». Ignoramos si Flores en su novela cumple con estas leyes, pero el narrador de nuestro cuento lo hace de manera sabal.

En la parte de su ensayo dedicada a la novela naturalista vuelve Clarín a insistir sobre la importancia de «copiar la vida, éste es el dogma supremo», dejando al novelista «la más absoluta libertad de forma». Luego pasa a unas reflexiones sobre el personaje y su mundo: «El estudio individual del hombre como actor del drama de la vida» —recuérdese la decisión de Flores de ser «actor en la comedia del mundo»—, «es casi siempre el objeto predominante en la novela»; pero no basta con «la observación del carácter, ni la observación de lo que se ha llamado el medio, hecha en abstracto», sino que hay que reflejar en la novela «el espectáculo completo de la vida. El novelista necesita ver algo más que el desarrollo de un alma y un cuerpo, de un hombre según su temperamento,

y algo más que notar la relación entre el individuo y el mundo que le rodea», continúa Clarín; y aquí se advierte claramente cuál será la diferencia entre la estética de Fernando Flores y la de su narrador, portavoz de Leopoldo Alas. «Yo no estoy conforme con que el principal objeto de la novela naturalista sea el estudio del *documento humano*», sigue Clarín en su ensayo. «¿Por qué este límite? Toda vida ofrece asunto al arte; éste, en su forma más amplia y comprensiva, la novela, debe abarcar toda la vida y no reducirse al examen procesal del carácter. Hay muchas cosas en la naturaleza, en la vida social, que interesan, que importan, que deben ser aprendidas por el modo que el arte enseña, como el arte hace ver, las cuales no pueden ser estudiadas, si todo ha de ser accesorio menos el *documento humano*» [subrayado por mí]. El amplio cuadro que Alas propone aquí, y que se ve en miniatura en su cuento, se traducirá unos años más tarde en ese enorme panorama social y humano que es *La regenta* (6). Como para reforzar este concepto de la novela, Clarín añade las siguientes palabras que recordarán la recepción crítica de la supuesta novela de Flores: «es preferible ver el estudio del hombre en la acción exterior, en la lucha con la sociedad, al verle sólo por dentro, en un análisis *psicológico*», pues más valen el estudio y expresión artística dentro de «la realidad entera», en conjunto, que el «caudal de observación que el novelista *psicólogo* o fisiólogo aplica al estudio parcial del *documento humano* [subrayado por mí]. Aquí está, pues, el error de Fernando Flores, quien se ha limitado a escribir el tipo de novela naturalista que, a juicio de Leopoldo Alas, carece de amplitud esencial.

Las numerosas repeticiones que en dicho ensayo aparecen de la expresión «documento humano» destacan bien la estrecha relación que existe, por lo que se refiere a la teoría del naturalismo, entre este escrito clariniano y el cuento estudiado aquí, y no sería temerario ver en la obrita de ficción una ilustración práctica del *ars poetica* contenida en el ensayo. Lo que sería una falla en la presunta novela de Flores, se convierte en un éxito completo de la narración breve, ya que Clarín no sólo se ajusta a sus propios preceptos teóricos sino que, haciendo uso de la libertad formal considerada por él como requisito esencial de la creación literaria, ha producido una obra de arte mucho más amplia y más profunda de lo que hubiera podido ser cualquier tipo de «documento» a la ma-

(6) Para un estudio del naturalismo en *La Regenta* véase la Introducción de Gonzalo Sobejano a su edición de esta novela, págs. 18-28.

nera de Fernando Flores. Basándose sin duda en sus observaciones hechas al asistir como crítico teatral a los espectáculos madrileños, Alas ha redactado un cuento que, pese a su apariencia *real*, quizá no tenga más conexión con la realidad práctica que la de ser una fastasía de aquel tímido «joven escritor, periodista y novelista»: el Leopoldo Alas de aquella época.