

Su único hijo: sinfónico avatar de Clarín

Mucho se habla en *Su único hijo* de Leopoldo Alas de la perversidad y degeneración moral de los personajes de la novela, y otro tanto se le ha dicho a la novela en la misma dirección, sin faltar, en los momentos de mayor animosidad, referencias a su monstruosidad y concupiscencia. Es decir, autor y lectores han estado conscientes de la existencia de algo absolutamente turbio, de la presencia de una total podredumbre, en las páginas de la novela. ¿Hasta qué punto es así y en qué nos podemos basar para considerar la existencia de tales males? Las líneas generales del argumento no nos dan los suficientes elementos y muchas veces Alas descansa, por lo menos exteriormente, en la adjetivación más que en el dato; al menos que el dato implique otras cosas.

En cuanto a los datos más generales del argumento, tenemos lo siguiente. Emma Valcárcel se casa con Bonifacio Reyes. Pronto descubre que no está enamorada de su marido y decide hacerle la vida insoportable, sometiéndolo a una serie de humillaciones de acuerdo con su naturaleza de mujer dominante e histérica. Bonifacio acepta su situación sin rebelarse y encuentra un escape en sus amores adulterinos con una cantante de ópera que llega al pueblo. Al enterarse Emma, en lugar de enfurecerse por los actos de su marido, decide engañarlo, a sangre fría, con el barítono de la compañía de ópera. De estas relaciones queda en estado, situación de la que reniega Emma, y tiene un hijo que Bonifacio cree

suyo, hasta que descubre la verdadera situación en las últimas páginas de la novela.

Si bien la situación dista mucho de ser ejemplar, los fuertes calificativos en relación con ella han de surgir de los detalles menores relacionados con la situación misma. La perspectiva del escritor es la que le da el tono a la situación y los datos señalados no son suficientes en sí mismos para darle los peores calificativos. Ciertos momentos de los amores entre Bonifacio y Serafina, por ejemplo, son los más aceptables, a pesar del carácter adulterino de la pasión. Así y todo, nos parece que aunque la mayor parte de los momentos eróticos de la novela son desagradables, el adjetivo que nos da Alas va más allá del dato que nos suministra, a menos, y esto es lo que creemos, que detrás de la inocencia de ciertos datos se encuentre una intención, llamémosla, pecaminosa.

En este trabajo intentamos comentar e interpretar algunos recursos y técnicas de *Clarín* en cuanto a su elaborada expresión de lo sensual y lo sexual.

Los elementos estéticos y eróticos se encuentran a cada paso en la trayectoria novelesca de *Su único hijo*, como sabemos que también ocurre en *La Regenta*, aun en aquellos casos en que *Clarín* se empeña en hacer descender ambos elementos hacia el grotesco. No importa: ambos elementos están ahí, integrados a la fuerte concepción intelectual del novelista.

LA CONSTANTE MUSICAL

El erotismo de la novela está marcado por un ritmo musical. Obviamente, la flauta de Bonifacio Reyes es el elemento musical que aparece singularizado más marcadamente al principio de la novela, aunque a medida que la novela avanza el detalle va perdiendo importancia. Esa pérdida de su im-

portancia temática es natural dentro de la evolución del personaje. Bonifacio va pasando de la soledad del flautista al encuentro musical y amoroso, ambos en cierta medida. El cambio es rítmico, estético y erótico.

Su único hijo es una novela cargada de fuertes elementos sexuales, y como escritor de su siglo *Clarín* no pudo ser más claro, aunque lo fue bastante. La novela tiene confusas sugerencias sexuales que le dan su marcado interés.

Empecemos por el elemento musical que inicia la novela: la flauta de Bonifacio. Este detalle forma parte del juego de frustraciones absolutas que atormentan a Bonifacio Reyes y del ritmo erótico-musical que lo domina. No olvidemos que Reyes es, desde la primera página, un «maniático de la música»¹. Esta vocación erótico-musical lo lleva de las fronteras de su soledad a las fronteras del encuentro erótico-musical con la Gorgheggi. Pero antes que la Gorgheggi llenara en algo su vida, la desolación lo llevó a la búsqueda de la compañía en medio de la soledad: «se dio a buscar *ser a quien amar, algo que le llenase la vida*» (p. 10). Las fronteras entre el ser y el algo se confunden, integrándose lo humano a lo que no lo es. «Buscando, pues, algo que le llenara la vida, encontró una flauta. Era una flauta de ébano con llaves de plata, que apareció entre los papeles de su suegro» (p. 11).

No nos satisface una simple explicación del asunto a base de que se trata de una típica técnica humorística *clariniana* mediante la cual pasa de lo absoluto («algo que le llenase la vida») a lo minúsculo («encontró un flauta»), produciendo la comicidad por un recurso de polos opuestos. Quizás haya algo de esto, pero de entrada hay que reconocer que su humorismo es bastante chusco. Y es precisamente la verdad latente en esta broma ordinaria, dentro del contenido total de la novela, lo que le da su alcance, que de otro modo quedaría reducido a un chiste de dudoso humorismo.

(1) LEOPOLDO ALAS, "Clarín", *Su único hijo*, (Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1969), p. 7. Futuras referencias corresponden a esta edición.

El humorismo, en cierto modo, sigue siendo dudoso, pero para su bien ya que la cosa va en serio. Es decir, *Clarín*, que pudo haber elegido otro instrumento musical, se decide por la flauta, no sólo porque el contraste produce humorismo, sino porque ese humorismo tiene un fondo sexual ordinario que le permite llevar la broma en serio.

Nos llama la atención el vínculo que establece Alas entre Bonifacio y su suegro a través del detalle de la flauta. Bonifacio, en general, es un ser frustrado, caricatura en todo. Nada en la vida es absolutamente suyo. La flauta no podría ser menos. Observemos que en el plano erótico los personajes siempre están cambiando de papeles. Este cambio de papeles es la más auténtica concupiscencia de la novela, no el dato mismo de la relación adúltera o de otros intereses materiales. A veces, cuando Bonifacio tiene relaciones sexuales con su mujer, las está teniendo en parte con su amante mediante ciertos juegos que comentaremos más adelante. Esto aumenta la dimensión del erotismo, que pasa de las fronteras de un personaje a las fronteras de muchos. Así ocurre con el detalle que comentamos.

Detalle significativo nos ofrece Emma Valcárcel en lo que a este asunto respecta: «Emma, después de pensarlo, no tuvo inconveniente en que la flauta de su padre pasara a manos de su marido» (p. 11). La elemental nota incestuosa de tónica freudiana está dada aquí. Bonifacio está bajo el dominio absoluto de su mujer y la simbología de la flauta aparece aprobada por ella, representando a su vez un simple cambio de sus impulsos amorosos.

En fin, que tanto Bonifacio como su suegro son flautistas. El padre de su mujer «tocaba la flauta con mucho sentimiento, pero jamás en público» (p. 11). No olvidemos que hay una fuerte dosis sexual en todo lo relativo a los Valcárcel, hasta el punto de convertir el apellido en una especie de fuerza con latido bíblico. «Procrear mucho y no querer trabajar, éste parecía ser el lema de aquella estirpe» (p. 13). El padre de Emma, romántico y flautista como Bonifacio, no escapa a tales designios, y una relación erótico-bíblica es es-

tablecida al principio de la novela. «Y allí, fuera del pueblo, en las aldeas vecinas a donde le llevaban a menudo los cuidados de la hacienda propia y negocios ajenos, llegó a ser, valga la verdad, el Abraham —*Pater Orchamus*— irresponsable de un gran pueblo de hijos naturales, muchos adúlteros» (p. 14). Este tipo de relación con lo bíblico se repetirá más adelante en la novela a medida que *Clarín* vaya desarrollando el sentimiento paterno en Bonifacio, también deseoso de procreación y estirpe. No olvidemos tampoco que a consecuencia de la vida amorosa de Valcárcel, le llega a Reyes un dinero que le permitirá ampliar su radio de acción sexual. En fin, que hay una corriente sexual secreta que establece relaciones entre Reyes y su suegro, lo que nos hace acrecentar nuestras sospechas con respecto a este detalle que comentamos. No creemos que *Clarín* pasara por estas cosas en estado absoluto de inocencia. *Su único hijo* es una novela demasiado turbia y *Clarín* no se cansaba de repetir cosas del tipo «espontánea perversión del espíritu» (p. 10), sin explicarlas siempre. Lo musical y lo erótico están demasiado entrelazados para tratarse de una caricatura más y la estructura estilística de la novela está pensada en forma de grotesco sinfónico donde lo erótico es tema permanente. Observemos, por ejemplo, el solo flautístico de Bonifacio. «Solía marcar el compás con la punta de un pie, azotando el suelo, y en los pasajes de mucha expresión, con suaves ondulaciones de todo el cuerpo, tomando por quicio la cintura. En los *allegros* se sacudía con fuerza y animación, extraña en hombre al parecer tan apático; los ojos, antes sin vida y atentos nada más a la música, como si fueran parte integrante de la flauta o dependiesen de ella por oculto resorte, cobraban ánimo y tomaban calor y brillo, y mostraban apuros indecibles, como los de un animal inteligente que pide socorro» (p. 11). Esta descripción de Bonifacio tocando la flauta, en lugar de llevarnos hacia estados de gran elevación espiritual, nos lleva hacia el estado físico de Bonifacio al tocar la flauta, un marcado grotesco musical. Pero la descripción de un lado y otras relaciones erótico-musicales más claras en otros momentos de la novela, nos hacen sospechar que además de

un estado fisiológico musical hay otra intención en la presentación de este momento de Bonifacio.

Recordemos también que Bonifacio Reyes es para su mujer un símbolo sexual. Emma Valcárcel no siente hacia él ninguna atracción espiritual. Lo utiliza en su más elemental función fisiológica. Ella tiene el privilegio de determinar las relaciones sexuales con su marido, rechazándolo cuando quiere y arrojándolo hacia la soledad de su alcoba. La novela, con su tono grotesco, parece a veces disfrazar con una desproporción humorística una intención que en el fondo tendrá un contenido más serio. Esto hace que las secuencias pierdan su carácter realista. Dentro de una esfera realista son inaceptables. Sólo adquieren dimensión si las vemos dentro de un marco erótico con un grotesco disfraz humorístico. Por ejemplo, cuando Emma, que se siente enferma, va a la habitación de Bonifacio y lo encuentra «en su alcoba tocando la flauta» (p. 24), su reacción es tan desproporcionadamente dramática, que ni siquiera podemos aceptar su posibilidad realista basándonos en el histerismo de Emma. Si se trata de simple humorismo, la caricatura deshumanizada es de dudosa comicidad. En realidad, sólo si vemos dentro de la misma un fondo erótico que necesite interpretarse, encontramos cierta lógica dentro de la situación. Después de descubrir a su marido en «flagrante» delito, «resultó, en fin, que no era nada; pero siempre sería cierta una cosa: que Bonifacio estaba tocando la flauta en el instante en que su esposa se creía en las puertas del sepulcro» (p. 25). Hay otra dimensión dentro de la gesticulación exagerada de los caracteres. Esta novela, como *La Regenta*, es la novela de la intimidad de la alcoba, la novela que nos guía a través del tacto, del oído y del olfato, casi nunca a través de lo estrictamente visual y descriptivo. La alcoba de Bonifacio es el reducto de su intimidad y su drama de desolación sexual y de ternura allí se desarrolla, como le ocurría a Ana Ozores en *La Regenta*. Y no podemos limitarlo a las fronteras del flautista: no hay que tomar las cosas al pie de la letra. Las menciones a la flauta de Bonifacio disminuyen a medida que la novela avanza, aunque no falta una que otra referencia, como esta

trilogía erótica: flauta, Serafina, su mujer: «Justamente él, en los ratos que dejaba la flauta y no podía ver a Serafina, y su mujer no lo necesitaba...» (p. 119). La novela, que se inicia con el solo del flautista, avanza en lo estilístico y en lo musical hacia la sinfonía erótica.

Lo teatral y lo musical se integran admirablemente en la formación estructural de *Su único hijo*, respondiendo a imperativos interiores, y no gratuitos, de los personajes. El elemento musical amplía su radio de acción a partir del capítulo cuarto en el que, en medio de la tertulia romántica a la que se hace referencia, se introduce el asunto operístico; se termina así la apertura solitaria que inicia la novela. La presencia de la compañía de ópera en la ciudad amplía el radio temático y formal.

A través de la voz, que es música, caerá Bonifacio en las redes amorosas adulterinas que le tiende la Gorgheggi. Se inicia mediante un contraste donde *Clarín* coloca los gritos histéricos y antimelódicos de Emma Valcárcel en oposición a los de la Gorgheggi. «Llegó Reyes, dio las friegas con gran ahínco, en silencio, oyendo resignado los gritos, mezclados de improperios, de su mujer, y pensando en la frente y en la voz de la Gorgheggi...» (p. 35). Su repulsión con respecto a la sonoridad de Emma acrecienta su atracción por la sonoridad de la Gorgheggi. La voz humana es sometida por *Clarín* a un preferente juego de transformaciones también observable en *La Regenta*. Recordemos que lo musical también representa mucho para el espíritu atormentado de Ana Ozores y que ciertos cantos la conducían a expresar su apatencia de amor materno. La voz de la Gorgheggi será el vehículo que hará palpar el corazón de Bonifacio, reviviendo muchas emociones. Entre otras cosas, y desde el primer momento, su amor filial insatisfecho. Nuevamente nos encontramos con un doble juego favorito de *Clarín*. Ana Ozores, que no es madre, siente el vacío de no haberla tenido. Bonifacio Reyes, que no es padre, siente el vacío de cantos que no escuchó él como hijo. El amor filial insatisfecho es tan importante para Bonifacio como la paternidad insatisfecha

y la novela lo lanza de un polo al otro. A la larga, y como ocurre casi siempre en la novela española, el amor entre el hombre y la mujer nunca ocupa un plano tan importante como la maternidad y la paternidad, aun en una novela donde la metáfora sexual es constante. «Y la voz es una voz... maternal; canta con la coquetería que podría emplear una madre para dormir a su hijo en sus brazos; parece que nos arrulla a todos, que nos adormece..., es..., aunque parezca un disparate, una voz honrada, una voz de ama de casa que canta muy bien: aquella *pastosidad* como dice el relator, debe de ser lo que a mí me parece timbre de bondad; así deberían cantar las mujeres hacendosas mientras cosen la ropa o cuidan a un convaleciente... ¡qué sé yo, aquella voz me recuerda la de mi madre..., que no cantaba nunca» (ps. 35-36). De este modo la voz es sometida a un proceso transformativo que partiendo de lo estético y de la apreciación crítica, llega a lo intensamente humano. La desolación del hijo es lo que lo acerca a la mujer, de igual modo que Ana Ozores se siente movida hacia lo sexual en la misma medida que siente la ausencia de amor materno. El sexo nace de una urgencia de ternura prenatal. Esto guía a Bonifacio hacia la voz, que es de madre. Es tan intensa esa apetencia de voz materna, que el protagonista recuerda en la voz de la cantante la voz de su madre, pero en su más recóndita esencia porque, paradójicamente, su madre no cantaba nunca. Al mismo tiempo, para Bonifacio toda voz de madre esconde en su coquetería intrínseca la esencia que la hace voz de mujer.

La declaración amorosa que Bonifacio le hace a la Gorgheggi se basa precisamente en esta relación musical, erótica y materna. Y hace bien. A pesar de todo, la llega a conmover, y una cierta pureza de sentimientos que descubrimos en esta mujer, que no ha sido madre, debió nacer de esta relación establecida por Bonifacio. No hay razón para esperar lo mejor de parte de esta actriz bastante aventurera. Sin embargo, si algún personaje se salva un tanto de lo sórdido en la novela, es precisamente la cantante. Y las palabras de Bonifacio, y no otros factores, debieron actuar sobre ella hasta conmoverla legítimamente. «Si me gusta la música tanto,

es por eso, porque es suave, porque me acaricia el alma; y ya le he dicho a usted que su voz de usted no es como las demás voces; yo no he oído nunca —y va de nuncas— una voz así; las habrá mejores, pero no se meterán en el alma mía como ésa; otros dicen que es pastosa..., yo no entiendo de pasta de voces; pero eso de lo pastoso debe de ser lo que yo llamo voz de madre, voz que me arrulla, que me consuela, que me da esperanza, que me anima, que me habla de mis recuerdos de la cuna...» (p. 55). La voz de la Gorgheggi mueve a Bonifacio hacia atrás, a un encuentro en la infancia y vuelta al útero materno en espera de la melodía que estuvo allí pero cuyo recuerdo se ha esfumado. La Gorgheggi debió sentir ese latido melódico de la madre que ella no fue. Todo el proceso amoroso se ejecuta mediante la estética de la voz. Voz que marcha hacia adentro, cavidad interior que acrecienta la pasión de Bonifacio. La voz de la mujer no se enriquece hacia afuera, sino hacia sus entrañas: «hablaba, mientras acariciaba, con una voz ronca, gutural, que parecía salir de la faringe sin pasar por la boca, y que decía cosas tan extrañas, palabras que, aunque parecieran mentira, aún eran excitantes en medio de los hechos más extremos de la pasión» (p. 80). Es la voz; prescindiendo del significado, la clave del movimiento pasional. Nuevamente la voz lleva a Bonifacio hacia atrás, hacia los orígenes mismos del ser y del amor, ansiedad erótica y de amor materno: «tomaba aire, contornos, posturas, gestos, hasta ambiente de dulce madre joven que se duerme al lado de la cuna de un hijo» (ps. 80-81). *Clarín* intenta cambiar el ritmo erótico y separar el mundo de «la diabla» del de la madre. Indirectamente no hace otra cosa que unirlos, a pesar de hablarnos de «enternecimiento anafrodítico; se le llenaba el espíritu de recuerdos de la niñez, de nostalgias de regazo materno» (página 81). La evolución de lo erótico hacia lo materno es una integración, como es natural, de los dos elementos, no una separación y es la nota dominante que se impone por encima de la disminución del placer sexual. Es muy fuerte el impacto donde *Clarín* nos lleva hacia las esencias del origen: «las caricias que ella hacía soñolienta parecían arrullos ino-

centes del cariño santo, suave, que une al que engendra con el engendrado» (p. 81). El vehículo musical reafirma el imperio de lo femenino y lo materno. *Clarín* percibe el latido del sexo como latido de origen: maternidad, paternidad, divinidad. Lo que se inicia en humorismo chusco y pasa por oscuridades de sexo, va a terminar en los misterios últimos de la creación y en lo divino. Por algo *Clarín* coloca al hijo dentro del ámbito de la catedral. Por el momento limitémonos a señalar la presencia de un «fuego sagrado» en el estado erótico hacia el que lo lleva Serafina.

La evolución erótica del solitario flautista se verifica, pues, dentro de una constante integración a lo musical. Dentro de la constante teatralidad de las imágenes, el mundo erótico de Bonifacio es musicalizado por la Gorgheggi gracias a los recursos formales de *Clarín*. «No pensaría Bonis que el inofensivo flautista que olía a aceite de almendras, tenía dentro de sí aquel turcazo voluptuoso que se dejaba querer al estilo artístico-oriental tan ricamente» (p. 76). «¡Besos con música! El que no sabe lo que es esto no sabe lo que es bueno. Niego que haya moralista con derecho a reprenderme por mi pasión, si el tal nunca ha gustado esta delicia, ¡besos con música!» (p. 76). La música de estos besos es la clave erótica de la novela.

Por contraste, observemos a Mochi, protector y amante de la Gorgheggi. Mochi tiene perspectivas opuestas a Bonifacio, ya que busca a la cantante, no a la mujer, y la cualidad de su voz no le atrae, sino que le repele: «le faltaba la voz y la flexibilidad suficiente de garganta»; «sí, hablaba aquel timbre de salud, de honradez, de discreción femenina, de dulzura doméstica; pero... era poca voz para los grandes teatros» (p. 77). Para Mochi, que no está enamorado y no tiene apetencias de ternura, la voz de madre de la Gorgheggi no resiste una perspectiva crítica.

LA CONSTANTE TEATRAL

En *Su único hijo* lo musical aparece enraizado a lo teatral, el segundo elemento de importancia en la novela. Para Bonifacio la música, que coloca por encima del teatro, produce una identificación que es fuente de energía. Su idolatría por lo musical lo lleva de la mano a la actuación. Por medio de la identificación musical los personajes se desplazan. Bonifacio se integra a la música y deja de ser para ser lo que es ya actuación. En las siguientes notas podemos observar cómo las dos secuencias musicales que se suceden convierten a Bonifacio en más de un personaje. De rey a guerrillero, en su constante teatralidad con fondo musical. «Las trompetas y tambores que imitaban las cuerdas, ya tirantes, ya flojas, le hicieron a Reyes *ponerse en el caso* del rey mártir; y se acordó de la frase del confesor: 'Nieto de San Luis, sube al cielo'». «Sí, era preciso armarse de valor, ir al suplicio con el espíritu firme del desgraciado rey mártir». «El guitarrista dejó a Luis XVI en el panteón, y saltó a la jota aragonesa. Se lo agradeció Bonis, porque aquello edificaba; era el himno al valor patrio». «Moriría al pie del cañón, a los pies de su tiple, sobre los escombros de su pasión, de su Zaragoza...» (ps. 73-74). La música lo lleva a un proceso de transformaciones caracterológicas. Lo operístico no es en la novela mero accidente temático, sino factor formal que unifica en un todo el teatro y la música.

Si la música viene a ser el elemento clave interior, una constante alusión a lo teatral hace de lo escénico el elemento clave exterior. No en balde se trata de una compañía de ópera y no exactamente de músicos o actores. El clima de toda la novela es de puro teatro, y no, precisamente, del bueno, sino del más artificial y declamatorio. Pero lo interesante del caso está en que detrás de los exagerados gestos operísticos radica la verdad humana, y este desajuste, bien comprendido, es lo que enriquece la novela. Tratándose de amores de artistas, los gestos son los propios: «aquellos amores de *artista*. Sí, ella se lo había asegurado, el amor de los ar-

tistas era así, extremoso, loco en la voluptuosidad; pasaba por una dulcísima pendiente del arrobamiento ideal, cuasi místico, a la sensualidad desenfrenada...» (p. 76). ¿Hasta qué punto empezaba o terminaba la teatralidad? Esta confusión de los planos de la realidad acrecienta el interés novelesco. La realidad real —digámoslo así— es a veces más exagerada que la escénica, aunque, acaso, ¿no se trata también de una realidad escénica? «Serafina me ama, me ama; estoy seguro, llora de placer en mis brazos, no hay fingimiento, no; en la escena no sabe hacerlo tan bien...» (p. 76). Pero, actriz de condiciones limitadas, ¿dónde en realidad se lograba en las fronteras del teatro?

Lo cierto es que los personajes siempre están representando. O son obligados a la representación. La relación más inmediata entre Emma Valcárcel y su marido consiste en la mera representación que éste está obligado a hacer ante los demás. Emma «lucía a su marido» y Bonifacio «se dejaba vestir» ya que era «una figura de adorno para ella» (p. 12). El temblor de las piernas de Bonifacio, las caídas que tienen lugar entre bambalinas y en el parque, hacen de Bonifacio no sólo una figura grotesca, sino francamente irreal. Para Mochi, Bonifacio es un títere con el cual juega, y en general esto es lo que hacen los restantes personajes con el infeliz Bonis. Mochi «sonreía con la tranquilidad comunicativa con que sonríe el titiritero sano y forzado que hace trabajar en lo alto de una percha a un pobre niño dislocado, que en el programa se llama su hijo» (ps. 50-51). Este dislocado ser que apenas puede sostenerse, se disloca efectivamente en los momentos de mayor crisis emocional y cae «redondo, entre convulsiones» (p. 57), pero dando más bien la impresión de un muñeco que se rompe que la de un ser humano. Pero a la larga todos los personajes parecen encontrarse dentro del marco de una representación y por eso se sienten atraídos por el teatro de modo inconsciente. Artistas o no, es precisamente su mundo, su pendiente: «sin darse clara cuenta de sus pasos, en vez de entrar en su casa se encontró en el vestíbulo del teatro» (p. 75). Pero esto no sólo lo hará Boni-

facio, sino que tiempo después lo hará la propia Emma Valcárcel.

Leopoldo Alas siempre ve a sus personajes en el acto de una representación escénica, lo que le da a la novela su esencial perspectiva formal antirrealista. La teatralidad de los personajes es marcada por el autor por medio de multitud de detalles y Bonifacio Reyes es uno de los personajes que goza de teatralidad más enfática. Así ocurre en momentos importantes y secundarios. «Esto lo decía Bonis con los ojos estúpidos clavados en el rostro risueño y soez de la moza; lo decía con una voz y un tono como los que emplean los cómicos al despedirse del pícaro mundo al final de un tercer acto con el alma en la boca y un puñal en las entrañas» (p. 69). En el momento en que Bonifacio habla a los cómicos reunidos en el café Oliva, *Clarín* se decide por una técnica teatral que pone en ridículo una situación que en cierta medida está llena de calor humano. «(Voces de: ¡silencio!, ¡fuera!)» (p. 91). «(Bravos y aplausos interrumpen al orador. El corista aludido, que está presente y, en efecto, luce un traje digno de los trópicos y muy usado, abraza a Reyes, que le besa entre lágrimas)» (p. 93). El discurso de Bonifacio alude a secuencias teatrales, como cuando nos dice que Cornelio «se entusiasma al gritar, lleno de inspiración artística, en su papel modesto de corista distinguido, aquello de la *Lucrezia: Vivva il Madera!*» (p. 91). Muchos instantes de su vida los ve Bonifacio como si fueran escenas de una obra de teatro. Su percepción de la realidad es engañosa y de inmediato la transforma instintivamente en acto escénico. «Al acercarse a su mujer se le ocurrió recordar al moro de Venecia, de cuya historia sabía por la ópera de Rossini; sí, él era Otello y su mujer Desdémona... sólo que al revés, es decir, él venía a ser un *Desdémono* y su esposa podía muy bien ser una *Otela*, que genio para ello no le faltaba» (ps. 94-95). Pero en esta cita debemos observar algunas direcciones importantes de la teatralidad novelesca de *Su único hijo*. En primer lugar, como los besos, se trata de una teatralidad con música, lo que la hace operística; no se trata de Shakespeare sino de Rossini. El personaje se anula a sí mismo pa-

ra asumir un papel que le permita una mejor expresión de su ser. Finalmente, podemos observar que lo teatral le sirve al protagonista para un cambio de roles sexuales, procediendo a una especie de travestismo sicológico. No faltan notas semejantes en otros momentos de la novela. Las líneas del sexo son turbias y la representación siempre ofrece las mayores posibilidades. El juego de transformaciones se repite más de una vez y el teatro es vía eficaz para el mismo.

Siguiendo las líneas de un innato sentido teatral, su vida matrimonial se transforma en «*drama conyugal*» «cuyo enredo llegaba a su mayor complicación, o poco entendía Bonis de teatro casero y de las mañas de su mujer. ¿Qué papel representaba allí aquel personaje *inopinado* y que tan tarde aparecía, don Basilio?» (p. 114). Autor y actor, Bonifacio Reyes hace de la vida una representación constante. A veces de lo existente: «Bonis se veía metido en la *escena* que había querido aplazar, antes de tiempo, fuera de razón, torpemente» (p. 256); otras veces escenas que quedarán clavadas e inexistentes en el repertorio inagotable de su cerebro. Sueña que en sus creaciones futuras «habrá *escena*», anticipando el «acto varonil» (p. 221) que nunca llegará a realizar: «Por un momento se olvidó de su *sacerdocio* y se vio en el *terreno* atravesando al huésped de la Oliva de una estocada, y arrojándole a los pies un bolsillo de malla, como los que usaba Mochi en las óperas...» (p. 241). Creador de drama, se ve como personaje creado, duplicándose en la relación creador-criatura. Contempla los episodios de su vida como si fuera un dramaturgo ante su propia obra, observando una representación de la que, a veces, también, forma parte como actor. Se aísla del mundo para ver la obra, pero avanza para entrar en escena: no hay un abismo al margen de las candelas. Bonis «pasó cerca de ellas, y ni una ni otra notaron su presencia: volvió a alejarse y a contemplar *su obra* desde un rincón» (p. 175).

La conciencia teatral de *Clarín* enriquece la novela a cada paso. Otros muchos detalles podrían señalarse en relación con Bonifacio, sin contar con la teatralidad de los otros. Boni-

facio piensa que todos los que le rodean parecen cómicos, actores aventureros. Habla del «tálamo nupcial» como «teatro de sus extravagantes aventuras» (p. 193). Le da trascendencia: sus «veleidades místicas» las relaciona con «un pasaje muy conocido de *La Sonámbula*» (p. 199). «¡Ladrón por amor!» es «frase interior» (ps. 65-66) que le parece precisa. Pero lo que en general debemos observar es la funcionalidad de esta teatralidad, como la misma es esencial al juego erótico de intercambio de caracteres y como resulta el vehículo básico en la expresión del ser. No se trata de una simple teatralidad caricaturesca. En todo caso, su deformación de la realidad conduce a la obra a una especie de grotesco sinfónico. La obra es una sinfonía y al mismo tiempo una antítesis de lo musical. En la novelística del siglo diecinueve se le opone, por ejemplo, *El sombrero de tres picos*, cuyo ritmo de danza es de todos conocido. Aquí la música tiene una concepción totalmente opuesta, integrada a una mueca teatral y a una evolución táctil. Es como si la música pudiera tocarse en el sexo y acabara produciendo repugnancia. O como si se hiciera vacío en el gesto de un cantante que no lograra emitir sonido. Música del tenor suprasensible del que nos habla Alas: «cuando tenía que subir a las notas más altas desaparecía su voz, como si la llevaran en un globo al quinto cielo, y no se le oía por más que gesticulaba; parecía estar hablando desde muy lejos, desde donde podía ser visto, pero no oído» (p. 166). Sinfonía *clariniana* del silencio, voz que se queda en gesto y que integra una vez más elementos básicos de la novela: música disonante y teatro operístico.

LA CONSTANTE ROMANTICO-REALISTA

Frente a la evolución erótico-musical de Bonifacio Reyes debemos colocar la correspondiente a Emma Valcárcel. ¿Qué factores entran en juego en el proceso amoroso de Emma? Empecemos por un tópico no tratado: la sensibilidad romántica. Lo que nos hace volver, de entrada, hacia Bonifacio.

Bonifacio se encuentra rodeado de latidos literarios y es el de índole romántica el más fuerte de todos. Se trata de todo un ambiente que rodea a los personajes y que se vuelve contagioso. *Clarín*, en el capítulo cuarto, desarrolla el asunto ampliamente y dos factores resaltan: lo teatral y lo musical. No faltan, sin embargo, las otras direcciones literarias. «Es de notar que en el pueblo de Bonifacio, como en otros muchos de los de su orden, se entendía por romanticismo leer muchas novelas, fuesen de quien fuesen, recitar versos de Zorrilla y del Duque de Rivas, de Larrañaga y de don Heriberto García de Quevedo (salvo error), y representar *El trovador* y *el paje*, *Zoraida* y otros dramas donde solía aparecer el moro entregado a un lirismo llorón, desenvuelto en endecasílabos del más lacrimoso efecto» (p. 28). Esta nota teatral es ampliamente tratada en este capítulo, así como la musical. «La *Tiplona*, la *Merlatti* había sido el microcosmos del romanticismo músico del pueblo» (p. 32). La consecuencia inmediata es que los personajes se creen en la obligación de vivir en «romántico», particularmente Bonifacio: «esto es además de faltar a mis deberes... de fiel amante romántico y artístico» (p. 99). Es decir, música y teatro se reafirman en un período artístico: el romántico.

Bueno, no exactamente: el ex-romántico. Porque de igual forma que en literatura el romanticismo dio paso al realismo, es ésta la dirección observable en la novela de *Clarín*. La razón reside en que se trata de un romanticismo externo, de literatura superficial. Hay referencias específicas a posibles lecturas de Reyes, con su sátira inclusive becqueriana: «En las novelas románticas de aquel tiempo usaban los autores muy a menudo, en las circunstancias críticas, esta frase expresiva: '¡Un rayo que hubiera caído a sus pies no le hubiera causado mayor espanto!'» (p. 96). Este artificial romanticismo musical, novelesco y teatral, tiene que perderse en una pendiente realista. En el caso de Bonifacio, su concepción del teatro y su percepción de la vida es de un romanticismo torcido hacia las cadenas de la realidad, como si un positivismo inescapable lo limitara a las alturas de un vuelo gallináceo: «Hasta para ser romántico de altos vuelos, con la

imaginación completamente libre, le parecía indispensable, a lo menos para él, tener bien arreglada la satisfacción de las necesidades físicas, que tantas y tan complicadas son» (página 146). Por eso podemos decir que a la larga Bonifacio es un producto híbrido de las frustraciones de su erotismo, y su confesión doctrinal no es en modo alguno convincente: «él era un místico de pega, y un romántico y un *apasionado* de verdad» (p. 200). De igual forma que lo musical y lo teatral juegan papel importante en el proceso erótico hacia el cual evolucionan, lo romántico realiza una evolución similar hacia la sordidez realista, como si allí culminara una trayectoria erótica que se disfrazó de romanticismo en su etapa formativa. Esto ocurre con todos los personajes, de igual forma que parece ser el latido colectivo donde la nota romántica cae en el retrato de lo vulgar: «la moralidad pública jamás había dejado tanto que desear como en los benditos años románticos; los adulterios menudeaban entonces; los Tenorios, un tanto averiados, que quedaban en la ciudad en aquella época habían hecho su agosto» (p. 29). El vuelo romántico del primo Sebastián es el más representativo y resulta síntesis del espíritu que anima a estos ex-románticos *clarinianos*. Sebastián era «un cincuentón verde y bien conservado, que de romántico se había convertido en cínico, por creer que en esto consistía el progreso. Sebastián, antes tan idealista y político, ahora no podía ver una cocinera sin darle un pellizco, y esto lo atribuía a que estábamos en un *siglo positivo*» (p. 193). Erotismo, en fin, que como en el caso del padre de Emma Valcárcel, resulta una perfecta integración de intereses románticos dentro del materialismo más pedestre.

En cuanto a Emma Valcárcel, debemos ser justos con ella: al menos la hipocresía romántica se reduce al mínimo. Sin embargo, no está ausente. El romanticismo es un elemento que en cierta medida forma parte de su personalidad. Los personajes de Leopoldo Alas forman un todo complicado y compacto donde facetas opuestas hacen acto de presencia y por lo cual siempre resultan interesantes y variados. La búsqueda inicial de su amor juvenil, encarnado en Bonifacio, su encuentro y su decepción, indican un estado ro-

mántico. «A los ocho días la de Valcárcel comprendió que no era aquel el Bonifacio que ella había soñado» (p. 9). En Emma hay, pues, particularmente al inicio, una sintomatología soñadora y romántica que perecerá, como es frecuente en la novela de *Clarín*, asediada por imperativos más fuertes. «Estar enamorada de su abuelo, que era el símbolo de toda la vida caballeresca que ella se figuraba a su modo, era digna pasión de una mujer que ponía todos sus conatos en distinguirse de las demás» (ps. 9-10). Mujer de pocos intereses culturales, ya que según el autor limitaba sus lecturas a libros de imaginación popular y a causas célebres, no podía escapar al romanticismo literario que como virus contagioso flotaba en el aire. Por eso también se le pegan a Emma algunas frases del repertorio y que Alas explica así: «Aunque los extravíos morales de Emma nada tenían que ver con el romanticismo literario, decadente, de su época y pueblo, porque ella era original por su temperamento y no leía apenas versos y novelas, algunas frases y preocupaciones de sus vecinos se le habían contagiado, y esta idea vaga y páfida de la *gran pasión* que todo lo santifica, era una de esas pestes» (p. 135). En Emma está el dato romántico, pero la evolución no es ampliamente marcada por Alas ya que desde los primeros momentos el autor se empeña en hacerla criatura desagradable: «no podía esconder un brillo frío y siniestro de la mirada, antipático como él solo» (p. 15). Atada a lo físico, éste se impone, aniquilando cualquier perspectiva espiritual y cualquier capa romántica. Emma parece sometida a un amplio repertorio de calamidades físicas. La novela está saturada de «aquellas irregularidades aterradoras de los fenómenos periódicos de su sexo» (p. 23), y *Clarín* hace énfasis durante la primera parte de la novela en el retrato psicológico de una mujer que se recrea de modo enfermizo en ciertos elementos de su sexualidad.

EMMA VALCARCEL: EL EQUIVOCO CONSTANTE

Como hemos indicado, en ciertas disonancias humorísticas es posible ver una implicación sexual. *Clarín* prefiere seguir caminos disonantes en la expresión de lo sexual. Durante la primera parte de la novela, Emma somete a Bonifacio a un abyecto proceso de obligaciones matrimoniales donde el placer se expresa turbiamente mediante relaciones a veces sádicas y otras masoquistas. La novela está llena de lo que podríamos llamar disonancias táctiles. «Un día Emma, a gatas sobre su lecho, se recreaba sintiendo pasar la mano suave y solícita de su marido sobre la espalda untada y frotada, como si se tratase de restaurar aquel torso miserable sacándole barniz. '¡Más, más!', gritaba ella, frunciendo las cejas y apretando los labios, gozando, aunque fingía dolores, una extraña voluptuosidad que ella sola podía comprender» (página 84). Observemos que *Clarín* se detiene en la descripción física, creando una distorsión tan exagerada en el gesto que es difícil relacionarla (como en el caso de Bonifacio tocando la flauta) con el simple hecho al cual se refiere. En general, estas deformaciones encierran el secreto del verdadero significado.

La evolución erótica de Emma sigue el camino de equívocos pasionales. Bonifacio teme una reacción violenta de parte de Emma cuando ésta descubra sus relaciones con la Gorgheggi. Esta reacción no tiene lugar y se producen acontecimientos inesperados para Bonifacio. Estos acontecimientos están relacionados con la evolución pasional de Emma Valcárcel.

El elemento olfativo, importante en la novela, despierta el apetito sexual de Emma. «Hueles a polvos de arroz» (página 96), le dice a Bonifacio cuando regresa de la fiesta donde ha estado con la Gorgheggi. Los personajes, en más de una ocasión y en una especie de descenso animal, parecen olfatearse. A veces parecen tener una hipertrofia del sentido del olfato. De todos modos, lo interesante en este momento pasional es que este olor a polvos de arroz de la Gorgheggi

es lo que despierta la turbia sexualidad de Emma. Inicia el proceso de suplantación de caracteres. Un estudio comparativo de la producción literaria de *Clarín* nos llevaría a observar este recurso preferido del escritor, presente, por ejemplo, en «Adiós, Cordera» y *La Regenta*. Pero en estos casos se refiere a esta suplantación a la expresión de la ternura (particularmente en el caso del cuento) mientras que aquí se concentra en la expresión de la sexualidad. Por eso, la pasión de Emma acaba siendo para Bonifacio «una copia de la otra *pasión*, todo revelaba el estilo de la Gorgheggi» (p. 98). Los personajes están sometidos a un proceso de transmigración erótica: «oyó a Emma interjecciones y vocativos del diccionario amoroso de su querida; y vio en ella especies de caricias serafinescas; todo ello era un contagio; le había pegado a su mujer, a su *esposa ante Dios y los hombres*, el amor de la italiana, como una lepra» (p. 9). En esta transmigración se observa la nota musical y la nota divina. La palabra «serafinescas» incluye ambos elementos, conjuntamente con el material y táctil, ya que se refiere a las caricias. En el adjetivo encontramos por lo menos una triplicidad significativa. *Clarín* siempre tiene presente el elemento divino en el proceso de suplantaciones, por baja que pueda parecer la situación. Recordemos, simplemente, que Cordera es animal y maternal, cristiana y pagana. El mundo de caricias de *Clarín* no es único sino múltiple.

En sus horas de soledad y desolación, Ana Ozores en *La Regenta* encuentra en el contacto que le ofrecen las almohadas y sábanas del lecho, una compañía necesaria a su anhelo de ternuras. La alcoba de Bonifacio Reyes, la de «soltero», también lo lleva a evocaciones que surgen del tacto. El sensualismo de *Clarín* permea la novela. Y tiene que ser bien marcado, como es de esperarse, en el caso de Emma Valcárcel. «Además, con las nuevas fuerzas habían venido nuevos deseos de una voluptuosidad recóndita y retorcida, enfermiza, extraviada, que procuraba satisfacerse en seres inanimados, en contactos, olores y sabores que, lejos de todo bicho viviente, podían ofrecerle, como adecuado objeto, las sábanas de batista, la cama caliente, la pluma, el aire encerrado

en fuelles de seda, el suelo mullido, las rendijas de las puertas herméticamente cerradas, el heno, las manzanas y cidrones metidos entre la ropa, el alcanfor y los cien olores de que sabía ya Celestina» (ps. 103-104). «Como un descubrimiento saboreaba Emma la delicia de gozar con los tres sentidos, a que en otro tiempo daba menos importancia como fuentes de placer. En su encierro voluntario ni la vista ni el oído podían disfrutar grandes deleites; pero en cambio gozaba las sensaciones nuevas del refinamiento del gusto y del olfato, y aun del contacto de todo su cuerpo de gata mimosa con las suavidades de su ropa blanca, dentro de la cual se revolvía como un tornillo de carne» (p. 104). En esta secuencia, nuevamente encontramos que la fuerza sensual de la prosa de *Clarín* radica en que sus imágenes se dirigen al tacto, al oído y al olfato con mucha más fuerza que a la vista. La música, y en general lo auditivo, es también importante, pero se trata de un llamado erótico exterior que pierde importancia en las formas del aislamiento. Veremos que cobrará importancia a su debido momento. La novela española del siglo diecinueve adquiere con *Alas* una perspectiva diferente a la que ofrecen los otros nombres importantes de su época. La prosa de *Clarín* rechaza en estos momentos de calado pasional, los espacios abiertos, y el novelista encierra el estilo en la penumbra de acuerdo con la circunstancia de sus caracteres. En la muy adjetivada sensualidad de Emma vemos que juegan los más variados elementos, atavismos y refinamientos táctiles, olfativos y gustativos insospechados (aire encerrado, rendijas herméticamente cerradas) que armonizan con las múltiples disonancias que forman la novela.

Pero en cierto momento el erotismo de Emma deja la solitaria intimidad de su alcoba (como en el caso de Bonifacio) y da un paso hacia afuera, entrando el teatro y la música en desarrollo del prisma pasional. Estos dos elementos cobran la importancia de la que ya hemos hablado al estudiar a Bonifacio Reyes. Por ese motivo, es natural que el primer paso que dé Emma hacia el mundo exterior tenga lugar mediante un gesto genuinamente teatral. El personaje entra en el juego de la representación, como si para entrar

en el mundo necesitara de una máscara: «Anda, tráeme un vestido tuyo, de percal, y un mantón tuyo y un pañuelo... vamos las dos de *artesanías*. Vamos al teatro, a la cazuela» (página 111).

Es decir, el gran paso dentro de la acción novelesca tiene lugar mediante este gesto de Emma que busca en el teatro y en la música la sensualidad que, a estas alturas, parece encontrar muy limitada dentro del recinto de su solitaria alcoba. Pero además de la importancia del teatro dentro de la situación, hay que observar, y esto no es de menor importancia, la teatralidad misma de los gestos. Primero asiste al teatro disfrazada de artesana; después, la noche que va con Bonifacio y Nepomuceno, la teatralidad se acrecienta: «siguió con la misma pantomima, cada vez más acentuada en los gestos»; «volvió a llenar la boca y a renovar la pantomima con mayores aspavientos» (p. 122). Estas acotaciones y prolongaciones de las situaciones narradas por *Clarín* dan una especie de nota irreal. Nuevamente se observa la marcada desproporción entre los elementos integrantes de la situación. Ese día Emma se ha comprado unas botas iguales a la de la Gorgheggi, detalle que como veremos también resulta interesante, y este diálogo sobre las botas precede a la sorprendente decisión de ir al teatro. A pesar de los datos que conocemos sobre las relaciones matrimoniales, es desproporcionado que Bonifacio exclame: «Pero, hija mía, ¡por los clavos de Cristo!...» (p. 123). No es para tanto temáticamente; se trata de una intencional deformación formal ejecutada por *Clarín* y que armoniza con su peculiar manera de retratar las situaciones. Si seguimos comentando este episodio veremos que las acotaciones mentales de Bonifacio están llenas de ese énfasis en lo teatral que acrecienta la teatralidad del conjunto. «Esto es lo que en las tragedias se llama la catástrofe». Y más pensó, a pesar de lo apurado de la situación: 'En las óperas podemos decir que también hay catástrofes'; y se acordó de la *Norma*, que era su mujer; y de *Adalgisa*, que era la tiple; y de Polión, que era él; y del sacerdote, que era Nepomuceno, encargado sin duda de degollarle a él, a Polión» (p. 123-124).

Nuevamente el realismo se vuelve dudoso. A la pantomima de Emma y a la teatralidad que le da a la situación el análisis de Bonifacio, hay que agregar la teatralidad de Bonifacio que responde «hablando como un ventrílocuo» (página 124). La pendiente erótica de Emma, como ya hemos señalado, se encamina hacia el teatro y la música, para sorpresa del marido que, sin embargo, ha hecho lo mismo, con la diferencia de que Emma «jamás se había mostrado aficionada al teatro, y menos a la música» (p. 126). Su entrada al teatro produce gran efecto y tiene un tono también teatral, como si se tratara de una representación para el público allí asistente, aunque el propósito teatral de Emma «iba a dar al escenario» (p. 128).

¿Cuál es la consecuencia inmediata de esta «representación» teatral y pública? La consecuencia será una «representación» íntima no menos teatral, aunque de una teatralidad plenamente sentida. Emma se sumerge intencionalmente en un juego de transmigraciones eróticas. Ya hemos señalado algún detalle previamente cuando Bonifacio nos habla del vocabulario erótico de su esposa y de su amante. Pero no sabemos si en tal caso la actitud de Emma es consciente. En el episodio que ahora comentamos sí parece serlo. Emma se ha comprado unas botas iguales a las de la Gorgheggi y se ha concentrado marcadamente en dicho detalle. No olvidemos tampoco la función erótica de la música: «el ruido de la música me ha puesto la cabeza como un bombo..., voy a estar desvelada; y sola y despierta y nerviosa, tendré miedo» (p. 136). Estos elementos van preparando el terreno para el cambio propuesto claramente por Emma. Emma está consciente del cambio de roles, por eso, cuando Bonifacio mira, como no está consciente del asunto, no mira hacia las botas de Emma, pero Emma, que está consciente del alcance sexual de las botas, en ellas enfoca la atención. «Mira, mira, yo soy la Gorgheggi o la Gorgoritos, esa que cantaba hace poco, la reina Micromicon; sí, hombre, esa que a ti te gusta tanto; y para hacerte la ilusión, mírame, aquí, aquí, aquí tontín; granuja, aquí te digo..., las botas lo mismo que las de ella; cógele un pie a la Gorgoritos, anda,

cógeselo; las medias no serán del mismo color, pero éstas son bien bonitas; anda, ahora canta, dila que sí, que la quieres, que olvidas a la de Francia y que te casas con ella... Tú te llamas, ¿cómo te llamas tú?... Sí, hombre, el barítono te digo». «Eso, Minghetti, tú eres Minghetti y yo la Gorgoritos... Minghetti de mi alma, aquí tienes a tu reina de tu corazón, a tu reinécita; toma, toma, quiérela, mímalala; Minghetti de mi vida, Bonis, Minguetti de mis entrañas» (ps. 138-139). La música, los zapatos, conducen a la representación y cambio de caracteres, que es teatro. Los personajes dejan de ser ellos mismos para hacerse otros, actuar, en la relación sexual. Agreguemos la usual disonancia en los gestos, que tienen un sorprendente masoquismo y sadismo teatral y grotesco. Emma le tuerce el cogote hacia atrás a Bonifacio: «Pero, mira, me vas a desnucar, se me rompe el cogote». «Así, más, que te duela con gusto». «Hubo un silencio que no se empleó más que en mirarse los ojos a los ojos, y en gozar ambos del dolor del cuello de Bonis doblado hacia atrás» (página 138). El gesto aparece así muy bien integrado a la estructura de la situación y a la representación desolada de los personajes.

En el análisis erótico de Emma Valcárcel hay que reconocer dos encuentros significativos: la Gorgheggi y Minghetti. El episodio comentado da claramente una idea del laberinto erótico de Emma. La novela, en su estilo decimonónico, nos ofrece un atrevido erotismo entre cuatro. El encuentro con la Gorgheggi es bien turbio, además, en cuanto a la reacción interna que provoca en Emma. «Serafina la había deslumbrado. Algunas veces había pensado que había ciertas mujeres, pocas, que tenían un no sé qué, merced al cual ella sentía así como una disparatada envidia de los hombres que podían enamorarse de ellas...» (p. 172). «La Gorgheggi era mucho más alta que Emma, y ésta, a su lado, sentía como una protección varonil que la encantaba» (p. 172). «La envanecía más el pensar que a ella sola, a Emma, se consagraban ahora aquellas sonrisas, aquellas miradas, aquellas palabras, que eran ordinariamente del dominio público» (p. 172). «Se le pasó por las mientes la idea de que la Gorgheggi fuera un gran

capitán, un caudillo de *amazonas* de la moral, de mujeres de rompe y rasga; y ella iría a su lado como corneta de órdenes, como abanderado, fiel a sus insignias» (p. 173). A Emma «consagraba la cómica principalmente su amabilidad, la gracia irresistible de sus gestos, gorjeos *hablados*, de su modesta actitud; y la miraba con ojos muy abiertos, muy brillantes, que chisporroteaban simpatía, naciente cariño» (p. 173). «¡Qué gusto, hacer entre todo el señorío cursi del pueblo una que era sonada, algo del todo nuevo, inaudito, asombroso y de todo punto irregular y subversivo» (p. 173). Emma, nacida para este mundo, parece encontrarse a sí misma en este ambiente teatral y musical donde una corrupción mayor aún parece sugerirse. Es un latido subversivo e irregular que parece ser el pulso novelesco de *Clarín*, ansioso quizás de hacer una sonada novelesca. Las fronteras entre lo masculino y lo femenino son algo oscuras en *Su único hijo*. Emma no está consciente de la situación y su pasión se encauza inmediatamente hacia Minghetti, pero una serie de detalles nos hacen sospechar la existencia de una confusión de fronteras. En especial, la relación matrimonial entre Bonifacio y Emma parece indicar que la actitud de dominio que adopta Emma es de factor masculino, mientras que Bonifacio, a pesar de su bien definida función matrimonial, es presentado por *Clarín* como un ser dominado de signo femenino. *Clarín*, consciente de la situación, intenta aclarar, aunque lo que hace es acrecentar sospechas. Reconocía Emma que «su marido no era afeminado de figura ni de gestos; era suave, algo felino, podría decirse untuoso, pero todo en forma varonil. Aquel plegarse a todos los oficios íntimos de alcoba, a todas las complicaciones del capricho de la enferma, de las voluptuosidades tristes y tiernas de la convalecencia, parecían en Bonifacio, por lo que toca al aspecto material, no las aptitudes naturales de un hermafrodita beato y cominero, sino la romántica exageración de un amor quijotesco, aplicado a las menudencias de la intimidad conyugal» (p. 26). De romanticismo quijotesco poco encontramos en la relación Emma-Bonifacio en toda la novela, a pesar de la afirmación de Alas. Sin embargo, Alas no vacila en seguir ofre-

ciendo confusos datos de índole sexual. La «anunciación» de la paternidad de Bonifacio tiene lugar en el momento aproximado del encuentro de Emma y Serafina; Emma acentúa su naturaleza de una femineidad limitada, al rechazar violentamente su maternidad; la maternidad ausente en Emma es compensada por el tema poco corriente de la paternidad de Bonifacio, llevada por *Clarín* a exageraciones poco usuales.

Pero Alas orienta definitivamente a Emma Valcárcel hacia una perversidad erótica más corriente: Minghetti. Se sigue en el terreno de lo teatral camino del clímax erótico musical. Ya hemos comentado la teatralidad de ciertas situaciones que anticipan el cambio de Emma. Hemos comentado la importancia de la representación y la suplantación de caracteres. En este juego se va sumergiéndose más y más la Valcárcel y los cantantes participan activamente en él, como llevándola hacia el erotismo por una vía que es teatro y es música. La función del teatro, como podemos ir observando, es más integral que en el caso de *La Regenta*. El teatro y la música le dan a esta novela una unidad que no es la que late en la otra novela de *Clarín*, unida por la circunstancia geográfica: Vetusta. Aquí *Clarín* cambia los recursos que unifican la novela. Las comparaciones de índole teatral fascinan a Emma. «Venid..., venid... A ver, decidme a quién se parece esta señora...» «¡Oh, sí! ¡La gran trágica de *Fierenze!* ¡Exacto, exacto; un espejo!» (p. 174). El parecido que se le busca a la Valcárcel con la cantante florentina la Parini, se integra al juego de metamorfosis ya iniciado, fascinando al mismo tiempo a Emma y acercándola cada vez más a Minghetti. Minghetti utiliza elementos musicales en su conquista. Baila una polca de modo «que empezaba entonces a *hacer furor* y no pocos estragos morales» (p. 180). La naturaleza de Minghetti y Emma les hace pasar por alto los subterfugios literarios que enriquecen las experiencias eróticas de Bonifacio o Marta Körner, por ejemplo: «las rodillas hablaban el lenguaje de las de Marta Körner, aunque sin colaboración de los clásicos alemanes» (p. 181). No faltan del todo, sin embargo: picaresca, misticismo, romanticismo. Minghetti le cuen-

ta su historia y *Clarín* nos lo presenta dentro de un marco limitadamente literario: «La mujer de Bonis escuchaba encantada aquella narración del género picaresco...» (p. 182); Minghetti tenía temporadas «de cansancio, de cierto como relativo *misticismo...*» (p. 185). «Era un Tenorio» (con mayúscula) «aniñado...» (p. 185). No falta, pues, aunque limitada, la proyección literaria, a la que se une, para completar el marco *clariniano*, la mención a lo maternal, siempre importante: las mujeres «ponían algo de las caricias de madre que todas ellas tienen dentro » (p. 185). Pero lo esencial en el juego es la música. Es el arma poderosa de Minghetti. Es interesante observar nuevamente la presencia de lo olfativo, preferencia de Alas, utilizada aunque con subordinación a la dosis erótico-musical. «A sus queridas les cantaba al oído las óperas enteras, como dándoles besos con el aliento, que parecía salir perfumado por la melodía. Una novia suya lo dijo: aquel hombre de tan buen color, tan buenas carnes, de cutis fresco y esbelto como él solo, esparcía así como un olor, que seducía, a música italiana» (p. 185). Emma tiene que ceder a esos besos con música de que ya nos ha hablado Bonifacio. Lo visual es secundario, aunque no falta: «sintió los ojos azules y dulcísimos de Minghetti metérsele por los tubos de los gemelos» (ps. 133-134). Pero más importante para Emma es la voz del barítono, su «anunciación» del sexo y no del hijo. «Emma ya le había tenido muy cerca, cantándole al oído, pero sólo en calidad de amigo íntimo, la mayor parte del repertorio» (p. 186). Musicalidad que termina integrándose a uno de los símbolos más repulsivos dentro de las imágenes de *Clarín*: el de la serpiente. Clarín va hacia la concepción del pecado y por eso tanto Minghetti como la Gorgheggi, música y sexo, aparecen comparados con la serpiente. La creación aparece unida a la inevitabilidad del reptil, ya que en el pecado se origina y no en la santidad del espíritu. La paternidad de Bonifacio no puede nacer libre de mancha, ya que en pecado ha sido concebida. Ha sido el silbido erótico del pecado la que ha gestado al hijo. «Emma se puso muy encarnada. Minghetti, como distraído, le soltó el brazo, y siguió subiendo, delante, sin más cortesía, con las manos

en los bolsillos del pantalón, silbando una cavatina con silbido de culebra, que era una de sus habilidades» (p. 233).

Emma Valcárcel es un grotesco trágico, como lo es Bonifacio Reyes. Alas la integra a la tragedia de su teatro, en una mueca que resulta espantosa. Ningún momento más certero que este otro toque escénico: «Buscó el rostro de Emma, que tenía apoyado en su pecho, y encontró una expresión como la de Melpómene en las portadas de la *Galería dramática*» (p. 242). Son momentos como éstos los que reafirman el indiscutible valor novelesco de *Su único hijo*, en ningún modo hermana menor de *La Regenta*, sino diferente, y mucho menos hermana menor de otras novelas de un período que rechaza cada vez más la genérica clasificación de realista.

Su único hijo tiene, como *La Regenta*, una acostumbrada armazón intelectual *clariniana* fuertemente anudada a la acción novelesca. La eternidad hispánica, dada a través de notas místicas, clásicas, románticas y de otra índole, asaltan al lector en un conjunto de constantes referencias literarias, teatrales, musicales, plásticas. Pero todo esto aparece en función de personajes arrastrados por fuertes imperativos biológicos, psicológicos y religiosos, lo que hace de la narrativa clariniana una fuerte experiencia intelectual y vital.

MARTA KÖRNER: SINTESIS CREADORA

Estos aspectos también encuentran muy buen vehículo expresivo a través de Marta Körner y, en parte, de su padre el ingeniero Körner. Se afianzan a través de ellos los elementos estructurales de la obra.

El elemento musical sigue siendo esencial en el desarrollo de las relaciones. Juan Nepomuceno, el administrador de los Valcárcel, cae en la red que le tienden Körner y su hija. En esas redes no faltan, de entrada, Mozart y Beethoven.

«Marta disentía de su padre en sus amores musicales; estaba por Beethoven; en lo que estaban de acuerdo era en la necesidad imprescindible de hacer una fortuna, o media, a más no poder» (p. 155). Nuevamente lo musical se moderniza mediante un acorde que produce una disonancia. Las relaciones eróticas y financieras se van desarrollando sobre un fondo cuyo elemento principal es la música, aunque no faltan otras expresiones intelectuales: «procuraban mantener el fuego sagrado de la idealidad a fuerza de sonatas clásicas, tocadas por Marta en un piano de cola, y a fuerza de libros y periódicos ilustrados»; «habilidades de *dilettante* de varias artes y lector sentimental»; «oían hablar de Goethe, y de Heine, y de Hégel»; «oso metafísico y filarmónico» (ps. 156-157). El ingeniero le habla a Juan Nepomuceno «del probable renacimiento del teatro nacional», aunque «no sabía Körner que Nepomuceno ignoraba que hubiéramos tenido en otros siglos un teatro tan admirable» (p. 156). Pero no tenemos que ir muy lejos para comprender una vez más que detrás de las referencias intelectuales se esconde la sordidez materialista y erótica característica de toda la novela.

La esfera intelectual de Nepomuceno es bien diferente a la de los otros personajes de la novela, particularmente Bonifacio. Nepomuceno vive en el mundo de los guarismos y la ilegalidad y Bonifacio se mueve hacia fronteras opuestas. «Bonis, que amaba las letras, aborrecía los guarismos, y en punto a aritmética, decía él que todo lo entendía menos la división; aquello de calcular a *cuántos cabían* tantos entre tantos, siempre había sido superior a sus fuerzas» (p. 87). Nos encontramos así con los libros que no lee Bonifacio, aunque intenta hacerlo para poder entrar en la esfera numérico-legal de Nepomuceno. Claro que nunca podrá hacerlo. «No eran versos, ni novelas, ni *psicologías lógicas y éticas*, que era lo que solía leer Bonis. Allí estaba un tomo de *Los cien tratados*, enciclopedia popular, que junto a un curso abreviado de la cría de gallinas y otras aves de corral, mostraba un compendio de Derecho civil. Sobre este tomo vio otro que decía: *Laspra, Práctica forense*, y otro con el rótulo: *Código mercantil comentado*» (p. 230). Pero Bonifacio no podrá con-

quistar esta esfera, lea o no lea los libros. Por el contrario, Marta Körner, con otro material intelectual al alcance de la mano, realizará la conquista de los guarismos de Nepomuceno por medio de sórdidas integraciones. La actitud de Bonifacio frente a los elementos intelectuales es ingenua y emotiva; participan de su vida, pero no los maneja. Marta Körner, por el contrario, utiliza el arte para la conquista de lo material. Nepomuceno se siente atraído por Marta, y este sentimiento no tiene la más mínima proyección interior. Marta juega hábilmente con su «derecho de superficie» (p. 155), aunque aparentando lo contrario: «Hablabla siempre del corazón, llevándose la mano, que era un prodigio, al palpitante seno, que era toda una obra del nácar más puro» (p. 155). Marta, hablando del corazón, de arte y de literatura, se toca el seno, descubriendo los sórdidos motivos de Nepomuceno y dándonos a conocer los no menos sórdidos de ella: «¡Aquellas eran las carnes que él había soñado!» (p. 158).

Esta hipocresía y estas calculadas artimañas, hacen de Marta uno de los personajes más genuinamente desagradables de la novela y uno de los aciertos caracterológicos de Alas. «Una semana después la hija de Körner cantaba al piano una sentimental canción, un *lieder* titulado *Vergissmeinnicht* 'no me olvides', que no era el de Goethe, sino mucho más meloso; y al dedicárselo, con la mirada expresiva y los gestos lánguidos... le dejaba para siempre rendido a sus pies...» (p. 159). Marta «le daba a entender con sonatas de música filosófica, reposada y trascendental, que ella, a pesar de las apariencias, daba poca importancia a lo físico» (p. 161). Sigue, pues, lo musical sirviendo de fondo para la edificación del mundo erótico.

Si establecemos un contraste entre Bonifacio y Marta en cuanto a su manera de ajustarse a lo literario, podemos observar que si siempre se produce un descenso, la actitud de Marta es más denigrante de lo literario, ya que lo utiliza con un fin práctico. También hay una diferencia en cuanto al tipo de referencia literaria.

En Bonifacio, cosa que no observamos en Marta, no faltan

las referencias a lecturas procedentes de la antigüedad clásica. «Reyes había leído la Odisea en castellano y recordaba la interesante visita de Ulises a los infiernos; aquella vida opaca, subterránea del Erebo, donde opinaba él que tanto debían de aburrirse las almas de los que fueron, se le representaba ahora al ver a los tristes cómicos, silenciosos y vagabundos, cruzar el escenario oscuro, como espectros» (p. 39). En esto no hay fin práctico, hay creación gratuita integrando lo literario y lo teatral. Una perspectiva se transforma en otra, como en el siguiente caso, en el cual Bonis transforma lo numérico en algo artístico: Don Juan «iba haciendo pilas de pesos en correcta formación hasta el punto de recordar al pobre *dilettante* de todas las artes las ruinas de un templo griego» (p. 45). Pero Marta Körner no tiene esa perspectiva creadora. Para ella se trata siempre de otra cosa. Su énfasis se concentra en la literatura alemana, aliada de la conquista: «Fuera lo que fuera de Heine y la *Joven Alemania* él» (Nepomuceno) «estaba que ardía» (p. 180). «Por aquellos días tuvo don Juan ocasión de enterarse de quién era Fausto, y del pacto que había hecho con el demonio; y adquirió la noción de Margarita...» «El quería ser Fausto para rejuvenecerse, sin vender el alma al diablo, no por nada, sino porque el diablo no aceptaría el contrato» (p. 159).

La conquista de Nepomuceno por Marta avanza en la novela con ese doble ritmo que va de lo carnal a lo intelectual y viceversa: «allí estaba la alemana enseñándole el alma, y un poco, bastante, de la blanquísima pechuga» (p. 178). Con muy apropiada imagen Nepomuceno relaciona elementos opuestos que Marta siempre anda integrando, como *Clarín*: «¡Qué elocuencia... y qué *calor natural despedía* aquella mujer!', pensaba don Juan, aplicando el mismo verbo al calor y a la elocuencia» (p. 179). Técnica de Marta que es siempre constante estilística de *Clarín* atrayendo polos opuestos. Nos da perfectamente el juego y contenido de sus personajes. «Marta hablaba del ideal, de todos los ideales; pero se las arreglaba de manera que en su disertación se mezclaban, por vía de incidentes, descripciones autobiográficas que se referían casi siempre al acto solemne de mudarse ella de ropa, o

a estar en su lecho, medio dormida..., desvelada...» (p. 179). Marcando enfáticamente el doble juego, la doble proyección de imágenes, nos dice también: «Ello es que Nepomuceno supo aquella noche, v. gr., que aquella señorita había leído una cosa que se llamaba la *Dramaturgia de Hamburgo*, de Lessing, y que, tanto como el autor del *Laoconte*, le gustaban a ella las medias muy ceñidas, atadas sobre las rodillas y de color gris perla». (ps. 179-180). Surge así, para que no falte nada, el disonante humor de Alas con otra salida intencional, equívoca, que nos toma de sorpresa.

La disonancia sorprendente nos conduce a otra mucho más interesante que pasamos a comentar: la afición de Marta a que le hicieran cosquillas en la planta de los pies.

Esta disonancia aparece en una de las páginas más interesantes de la novela. Empecemos por señalar que a pesar de las grandes diferencias entre Nepomuceno y Bonifacio, el futuro matrimonio de Marta y el tío posiblemente se dirija hacia el juego preferido de cambio de roles sexuales. Nuevamente las direcciones de dominio matrimonial se invertirán, acompañadas del correspondiente adulterio. Las relaciones entre Marta y el primo Sebastián son bastante claras hacia el final de la novela. Dos datos acrecientan la confusión. De un lado se nos habla del «primo Sebastián, de quien ahora estaba enamorado el tío Nepomuceno» (p. 229), aunque más bien se trata de una creciente simpatía que siente el tío por el sobrino, expresada de ese modo por Alas; de otro: «y en el cuchicheo de su diálogo se sentía el soplo de la pasión... de la pasión carnal de Nepo y de la pasión de... marido de Marta» (p. 202). Dato mucho más interesante. Es una pasión de marido no muy distante de la que a su modo siente Emma Valcárcel.

Estos confusos caminos se perciben en el asunto de las cosquillas de Marta, aunque para llegar al mismo tenemos que hacer unas digresiones primero.

Clarín se recrea en el retrato intelectual de Marta para lograr una mejor expresión de su depravación erótica. Ade-

más de la explicación directa de sus puntos de vista sobre el matrimonio, leemos: «Como Marta leía muchos libros de literatura española antigua, cosa de moda entre los literatos de su tierra, ponía por modelo de sus teorías a la mujer del *Celoso extremeño*, que sin cometer, lo que se llama cometer, adulterio, había dormido abrazada al gallardo Loaisa, sin pecar sino con el pensamiento» (p. 164). La intención cervantina es torcida por Marta de acuerdo con su propia personalidad.

La segunda digresión nos lleva hacia lo plástico. El catolicismo de Marta es explicado de un modo que al final tiene una dirección plástica. Marta quiere comunicar una actitud original de su parte. «Aunque enamorada de la música, amaba el color por el color, y daba suma importancia al azul de la Concepción y al castaño oscuro de Nuestra Señora del Carmen; hablaba ya de la *capilla Sixtina*, conversación inaudita en la España de entonces...» (p. 163). En el orden de importancia, lo visual no se desconoce, aunque como ya hemos indicado, no es la nota de mayor interés. No faltan, no obstante, notas dignas de comentario y relaciones que deben tomarse en cuenta. Por ejemplo: «Reyes, tocando la flauta, recordaba un santo músico de un pintor pre-rafaelista» (p. 11). La nota pictórica, la musical, la religiosa y la sexual se entrelazan en esta imagen al principio de la novela. Los mismos elementos los encontramos en estas referencias relacionadas con Marta Körner. En general la nota plástica es una nota exterior que cubre con una capa de color el vacío de un estado interior que no se experimenta sino que se finge. En el caso de Bonifacio, ya sabemos que su misticismo es todavía más dudoso que su romanticismo. La plasticidad religiosa es mero disfraz. «Aquel rayo de luz le recordaba los rayos místicos de las estampas de los libros piadosos; él había visto en pintura que a los santos reducidos a prisión, y aun en medio del campo, le solían caer sobre la cabeza rayos de sol por el estilo del que le estaba molestando» (p. 101). Pictórica y falsa es la religiosidad de Marta Körner. La referencia plástica ha de tener igualmente una nota falsamente religiosa que terminará en grotesco. Hasta en los momentos de más sincero rap-

to místico de Bonifacio encontraremos elementos de este tipo. El efecto último es de descenso. Toda ascensión es falsa. Marta Körner descenderá lo mismo después de aparentar un ascenso literario y plástico.

Efectivamente, no se hace esperar el cambio disonante de lo pictórico-religioso a lo sensual en su forma más grotesca. No debemos sorprendernos al leer de inmediato: «Lo que no confesaba Marta era que su afición más sincera, más intensa, consistía en el placer de que le hicieran cosquillas, en las plantas de los pies particularmente» (p. 163). En otro autor no se esperaría salida semejante dentro de este contexto. Sí en Alas. Sin embargo, no podemos conformarnos con la simple explicación de que se trata de un detalle más o de un efecto humorístico. La desproporción es demasiado grande y la situación pide que se tome en serio. Este desajuste es buen hacer novelesco, aunque pueda parecer lo contrario. El desajuste es lo que inquieta, la falta de proporción entre los elementos tratados. Además, en un corto espacio tenemos que de lo religioso pasamos a lo plástico y de lo plástico, de pronto, a la sensualidad más pedestre: cosquillas en las plantas de los pies. Claro que hay relativa graduación: lo plástico sirve de puente entre lo religioso y lo sensual, pero de todos modos es un gran salto de la capilla Sixtina a las plantas de los pies. A pesar de todo, podría aceptarse a primera vista como salto inocente. Ciertos datos y ciertos adjetivos, sin embargo, acrecientan la sorprendente madeja: «es claro que sólo de tarde en tarde conseguía encontrar quien la proporcionase ocasión de gozar de aquellas delicias: alguna criada con quien había intimado, alguna amiga aldeana... y ahora Emma, de quien a los dos meses de trato había conseguido este favor sibarítico, que la Valcárcel, muerta de risa, otorgó gustosa. Ella también quiso probar aquel extraño placer que tanto apasionaba a su amiga; pero no le encontró gracia, y además no podía resistir ni medio segundo la sensación, que la excitaba en balde. En el alma fue donde se dejó hacer cosquillas Emma por las sutilezas psicológicas y literarias de su amiga. ¡Qué cosas supo por aquella mujer!» (p. 163). Nuevamente *Clarín* nos sorprende con otro salto. De la inocencia de las

cosquillas pasamos al terreno de la perversidad en las dos últimas oraciones. Esta actitud de *Clarín* de concentrarse en ciertos datos que no tienen sentido (cosquillas en los pies), sólo tiene validez si encontramos sentido en lo que parece no tenerlo: una perversidad malsana entre las dos mujeres, no diré que consciente, pero cuando menos latente. ¿Qué se puede esperar de dos mujeres cuyos actos indican tan pocos escrúpulos morales? A la larga, se trata de una batalla sexual donde las mujeres son aliadas y donde el goce sensual ocupa lugar preferente. El credo de Marta está muy claramente expuesto. «El amor y el arte eran soberanos del mundo espiritual, y el privilegio de la mujer ideal, superior, consistía en sacar partido del arte para el amor. La mujer hermosa, sentimental, poética y *dilettante*, era el premio del artista, y el placer de premiar al genio más sublime que Dios había concedido a sus criaturas» (p. 164). La novela, cuyo protagonista es un hombre y cuya meta es un hijo varón, manifiesta claramente la supremacía de la mujer, la más fuerte en todo momento: Emma, Marta, Serafina. Los sexos aparecen separados por barreras infranqueables, a pesar de su erotismo transitorio que los une. El ideal amazónico de Emma es en definitiva lo más fuerte.

La degradación del arte, convertido en medio para obtener satisfacciones materiales, culmina en Marta Körner. Adopta una turbia actitud desde el punto de vista moral que la lleva por caminos múltiples y sin escrúpulos. A veces escribe «cartas entusiásticas y confidenciales a sus autores predilectos» (p. 165), acompañando dichas cartas con su retrato. Más significativamente, Marta también ha caído en redes erótico-musicales: «aún muy joven, había sido novia, en Sajonia, de un gran músico, un especialista en el órgano» (p. 164). Y aunque Emma Valcárcel no lo aprendiese todo de Marta, la perversión artística de ésta tuvo que ver con la creciente perversión de la Valcárcel, ya que ésta piensa «que debía ser manjar de los dioses tener *relaciones* con un hombre superior, como un artista, por ejemplo, con un barítono tan guapo y *famoso* como el celebrado Minghetti» (p. 165). El recorrido musical de los personajes es una escala hacia el sexo.

Nadie como Marta, pues, para denigrar lo intelectual y lo artístico. La actitud del autor frente a este personaje es mucho peor que la que asume ante Emma, que al menos es intelectualmente inocente. El retrato de Marta no deja dudas de la actitud de Alas y de su concepción de los elementos eróticos que participan en la novela. «Marta, virgen, era una baticante de pensamiento, y las mismas lecturas disparatadas y descosidas que le habían enseñado los recursos y los pintorescos horizontes de la lascivia letrada, le habían dado un criterio moral de una ductilidad corrompida, caprichosa, alambicada, y, en el fondo, cínica» (p. 162). Pero es en la imagen de reptil donde encuentra *Clarín* una síntesis de su repugnancia: «Marta, con el rostro de culebra que se infla, repitió la carcajada...» (p. 255).

Hacia el final de la novela la figura de Marta se diluye. Anotemos para terminar la conciencia de su teatralidad, rasgo típico de los personajes de la novela y no ausente ni en su padre ni en ella. «Körner, siempre fiel a su papel de rey Sobrino, iba como de asesor» (p. 257). «Marta creyó que en el papel de niña inocente que le había tocado en aquella comedia, había esta acotación: *Vase*» (p. 244). Pero su espíritu siempre estará presente.

RAIZ Y ALTURA DE LA PATERNIDAD

No obstante estos aspectos comentados, el punto focal de la novela es la paternidad de Bonifacio y en este aspecto temático vemos que *Clarín* utiliza mucho de los elementos estructurales comentados.

De igual forma que el erotismo de Bonifacio y el de Emma aparecen marcados por un fuerte elemento musical, la paternidad anhelada de Reyes aparece acompañada de elementos semejantes. La música cobra importante relieve en los dos instantes de mayor importancia: la «anunciación» de dicha paternidad y el bautizo del hijo. En ambos momentos la mú-

sica procede de dos seres que han despertado pasiones eróticas en la novela, la Gorgheggi y Minghetti, pero Alas cambia la proyección hacia lo espiritual y lo religioso. Seguimos en el terreno de las transferencias de estados vitales y dentro del juego paradójico de los caracteres. Concebido en pecado, las voces del pecado se elevan y se transforman.

El marco en el cual estos dos momentos tienen lugar, no puede resultar más contrastante: el teatro y la iglesia. Esto hace que ambos lugares adquieran mayor dimensión y que el teatro adquiera elementos religiosos, y viceversa. «Serafina, por disposición de Mochi, que quiso halagar los sentimientos religiosos del concurso, cantó una plegaria a la *Virgen*, de un maestro italiano. El público, en cuanto cayó en la cuenta de que se trataba de ponerse en relación con la Divinidad, dejó de hacer ruido con las sillas y los cuchicheos, se recogió todo lo que pudo y oyó en silencio, como dando a entender que él no sólo comprendía la sublimidad de los misterios dogmáticos, sino también la misteriosa relación de la música con lo suprasensible» (ps. 168-169). Teatralidad, musicalidad y religiosidad hacen acto de presencia para crear un estado ambiguo que no tiene por completo las condiciones de una cosa o de la otra, poseyendo un poco de todas. Estos elementos predominan igualmente en la secuencia final, como si todo se manchara, como si nada pudiera alcanzar las alturas de lo sublime. Lo religioso es teatro. Lo teatral es religioso. La música es operística. Lo operístico es místico. Lo místico es teatral. Lo teatral es operístico. Ni una cosa ni la otra. «Y la música, de repente, la tomaba por otra parte sin lógica, sin formalidad; empezaba a decir una cosa y acababa indicando otra... Hasta que por fin Reyes notó que el organista estaba tocando variaciones sobre *La Traviata*, ópera entonces de moda. Bonifacio se acordó de la *Dama de las Camelias*, que había leído, y de aquel Armando, que había amado hasta olvidar al *suo vecchio genitor*, como dicen en la ópera, y, en efecto, el órgano lo estaba recordando: ¡*Tu non sai quanto soffri!*» (p. 271). Esta confusión de fronteras es la esencia de la novela, el juego permanente. «¿Por qué no sonaría mal *La Traviata* en la iglesia? Aquello debía ser una profana-

ción... y no lo era. Era que en *La Traviata*, bien o mal, había amor y dolor, amor y muerte; es decir, toda la religión y toda la vida... ¡Oh, cómo hablaba el órgano de los misterios del destino!» (ps. 271-272). Esta ansiedad de lo absoluto que nunca llega, que se queda en términos medios entre lo sagrado y lo profano, de óperas que llevan a inquietudes filosófico-operísticas, es la gran tragedia de la novela, el gran gesto. Esa música dudosa es la que impregna el alma de Bonifacio y lo lleva a dudosas alturas místicas de lo que no se es.

Esta música mediocre conmueve a Bonifacio. «La plegaria italiana, sin ser cosa notable ni muy original, era música buena para aficionados, música de *sentimiento*, lenta, suave, nada complicada, de *patos* muy tolerable y sugestivo» (p. 169). La música empieza a actuar sobre Bonifacio con un llamamiento nada elevado. Nuevamente la voz «pastosa» de Serafina actúa sobre el personaje; aquella voz que lo llevó hacia el sexo por un camino musical con latidos maternos. Estos mismos latidos lo llevarán ahora hacia la expresión del sexo a través de la paternidad. «Mi Serafina, mi mujer según el espíritu, recuerdo de mi madre según la voz; porque tu canto, sin decir nada de eso, me habla a mí de un hogar tranquilo, ordenado, que yo no tengo, de una cuna que yo no tengo, a cuyos pies no velo, de un regazo que perdí, de una niñez que se disipó. ¡Yo no tengo en el mundo, en rigor, más *parientes* que esa voz!» (ps. 169-170). Nuevamente Bonifacio se aferra a la voz, a su musicalidad que le habla de las apetencias perdidas del hijo, del hombre que no ha sido hijo ni ha sido padre. Esta relación de elementos contrapuestos, de dos desolaciones que se encuentran en una sonoridad única, germinará en la «anunciación» de Reyes. Pero tengamos bien en cuenta que el clamor de la madre que no está, pasado, desemboca en el clamor del padre que pugna por su presencia, futuro. El proceso está muy bien llevado por Alas.

Pero no es el único, claro está. En el párrafo anterior observamos la dualidad hijo-padre: apetencias de hijo-apetencias de padre. *Clarín* complica la cosa y entra en un juego algo más complejo de suplantaciones de la personalidad. Y

algo más: el cambio de rol sexual. Así ha ocurrido en la vida matrimonial de Reyes, así ocurrirá en la vida patrimonial del personaje. Para Alas no hay líneas estrictas en las fronteras divisorias de la sexualidad. La existencia es una constante suplantación de elementos. El juego podría establecerse como la dualidad madre-madré: la madre que se añora y no está se hace madre en las entrañas del hijo, para así procrear. Porque el secreto último de la procreación está en el vientre materno, no en el germen del padre, y Reyes, muy freudiano, apoderándose de la función femenina intenta apresar, siendo madre, y no padre, el secreto. El hombre que se acerca a Serafina a través de la voz de madre, acaba tomando el lugar de la voz que busca en una inalcanzable apetencia de arrullarse a sí mismo. ¡Cuántas posibilidades, en fin, las de estas irregularidades *clarinianas*! Su mundo novelesco se enriquece con estos laberintos sexuales y este hecho de la paternidad o la maternidad de Reyes simplemente confirma las oscuras direcciones que tiene la novela en relación con la existencia sexual de los personajes.

«Cuando pensaba así, o por el estilo, Bonis, de repente, creyó entender que el canto religioso de Serafina llegaba a narrar el misterio de la Anunciación: 'Y el ángel del Señor anunció a María...' ¡Disparate mayor! ¡Pues no se le antojaba a él, a Bonis, que aquella voz le anunciaba a él, por extraordinaria profecía, que iba a ser... madre; así como suena, madre, no padre, no; más que eso... madre! La verdad era que las entrañas se le abrían; que el sentimiento de ternura ideal, puro, suave, pacífico que le inundaba, se convertía casi en sensación, que le bajaba, camino del estómago, por medio del cuerpo». «Estas parecían las delicias de la concepción. ¡Oh, la música así, como esa, con esa voz, me vuelve casi loco!» (página 170).

Estos datos vuelven la paternidad o maternidad de Bonifacio en una cuestión divina, no humana. Lo divino es el toque último de la concepción de Alas y el escenario teatral y religioso está preparado al efecto. Bonifacio, en estos momentos, pretende el parto del hijo de Dios (a propósito, no

olvidemos su apellido Reyes) y ese parto perfecto debe hacerse sin intercesión de lo femenino, que es pecado en el marco de su concepción religiosa. Como en muchas concepciones religiosas, la mujer lleva el germen del pecado y se acepta como madre sólo en la medida de un mal necesario. En realidad nos enfrentamos en este momento a un rechazo de la Virgen, ya que la Virgen es él, que pare, sin intercesión del sexo, en completo estado de pureza. Esta sería la visitación ideal del Espíritu Santo. Las otras siempre pueden resultar dudosas. En un afán de pureza hacia la concepción del hijo, Reyes intenta realizar la función concepcional femenina y se hace mujer para que la absoluta divinidad cumpla sus designios. Bonifacio ve siempre en las relaciones sexuales el pecado y la presencia del hijo tiene por lo menos que purificarse en algo mediante un alejamiento de Serafina. En modo alguno podría aceptar que Serafina fuera la madre. Ella está más auténticamente enraizada a su vida erótica y para Bonifacio esto mancharía la pureza del hijo. Entre las dos entrañas, aceptaría mejor la de Emma, aunque también la rechaza. El no deseaba que «la impureza de las entrañas de Emma manchase al que había de nacer» (p. 170). La paternidad de Bonifacio no es en modo alguno una paternidad usual y la perspectiva de *Clarín* es trascendente, encontrando su paralelo posible en la maternidad de la Virgen, que es única. Por eso se trata de un «único hijo» en más de un sentido. La música adquiere en este momento su verdadera dimensión: es la voz del Espíritu Santo: «un hijo suyo y de la voz» (p. 170). Hijo concebido sin sexo de mujer, Reyes trata de evadir la noción del pecado. Pero, ¿lo logra? La voz que es música ha tenido una tarea erótica bien marcada en la novela. La voz del Espíritu Santo ejecuta una tarea erótica también, realizando la inseminación de la Virgen, ya que el hijo de Dios es hijo de la voz y de la Virgen, aunque la Virgen es mero pretexto de una creación única. Al tomar Bonifacio el lugar de la Virgen garantiza, según él cree, una gestación en absoluto estado de pureza ya que la relación entre él y la voz está libre de toda sospecha sexual. Pero, ¿lo está? Las fronteras del sexo siempre son turbias. ¿Y de qué sexo es la voz siendo la voz del Espíritu San-

to convertida en sonido a través de las cuerdas vocales de Serafina? «Pues lloro de amor; nuevo; porque la voz de esa mujer, de mi querida, me anuncia que voy a ser una especie de virgen madre..., es decir, un padre... madre; que voy a tener un hijo, legítimo por supuesto, que aunque me lo paras tú, *materialmente* va a ser *todo* cosa mía» (p. 170). Sin contar la inmoralidad trascendente de esta paternidad llena de impurezas, a pesar de Bonifacio o, para ser más exactos, a causa de él precisamente. Porque aquí están en una verdadera concupiscencia: Bonifacio-Espíritu Santo-Virgen María-Serafina-Emma-Minghetti, y a quién sabe si algún otro personaje que se nos escapa.

La trascendencia que ve Bonifacio en su paternidad, lo lleva del Nuevo Testamento al Antiguo. Nuevas figuras se unen al constante repertorio de suplantaciones que constituye la novela. Los cambios que hemos observado en otros momentos se integran ahora al plano bíblico, el que está precisamente a tono con el drama que ahora se desarrolla. Bonifacio, que ha estado siempre teatralizando su existencia, la lleva al plano de la divinidad, asumiendo ahora el papel de los dioses. «La idea de Abraham le trajo la de Sara la estéril..., su mujer... '¡Isaac!', le dijo una voz como un estallido en el cerebro... Emma era Sara...; Serafina, Agar... Faltaban Ismael, que era inverosímil, dadas las costumbres de Serafina, e Isaac... ¡Isaac!» (p. 176). «Tenía fiebre no sabía dónde; tal vez estaba volviéndose loco; primero se comparaba con la Virgen; ahora con Abraham...» (p. 176). Pero el Antiguo Testamento, como fuente de datos, no le convence. Hay dos elementos esenciales para Reyes: la unidad del hijo y la integración unitiva de su personalidad con una divinidad. Dentro de la multiplicidad de cambios a que Reyes somete a su personaje, hay una concepción muy fuerte del yo que desea ir hacia lo único. Por eso no le convence Isaac como personaje para su hijo. Porque Reyes, que siempre hace de sí mismo un personaje, y que hace lo mismo con los seres que le rodean, anticipa lo mismo con respecto al hijo. «¡Isaac! No; no sería Isaac. Además, Isaac no había sido *único hijo* de su padre. Aunque pareciera irreverencia, en rigor... en ri-

gor..., lo que correspondía era llamar a la criatura Manolín... o Jesús» (p. 216). Regresa, pues, al cristianismo, que es más fuerte. Pero no único, como veremos. En este momento lo que persigue Reyes, frustrado siempre, es la suplantación del lugar de los dioses: Reyes-rey anhela hijos de reyes-Reyes: «¡No que él se comparase con Dios Padre, ni siquiera con San José!» (p. 216). A pesar de que lo niegue.

Por todo lo cual Bonifacio insiste en rechazar la multiplicidad: «Amar a varios hijos le parecía a Bonis una infidelidad respecto del primero. Sin saber lo que hacía, comparaba el cariño a mucha prole con el politeísmo. *Muchos hijos* era como *muchos dioses*. No, uno solo...» (p. 195). Ve como mal inevitable a la mujer, hecho procreativo que tenía que aceptar: «No cabía duda; la ley era la ley, el orden el orden; no cabían sofismas del pecado: había de salir del vientre de Emma» (p. 195). Trata de aislar al hijo de la conciencia del pecado: «amor sin mezcla de concupiscencia» (p. 195). Por lo tanto, la presencia de dos amores opuestos no es aceptable. Serafina y el hijo son términos irreconciliables: «Que se marche ella y vendrá él» (p. 215).

En este estado culminante de Bonifacio no debemos desconocer su naturaleza artística y su espíritu creador, sus lecturas, que entran en juego en esta parte de la novela, como en todas las otras. Arte, creación y cultura que *Clarín* presenta grotescamente, pero que de todos modos está ahí.

Entre todas las creaciones de Bonifacio Reyes, es ésta de la paternidad la culminante, particularmente porque tampoco aquí lo es. Pero, ¿qué importa? Reyes ha sido fundamentalmente un artista y la paternidad de su único hijo es su gran creación, y en verdad, tal como él se la proponía, libre de pecado, porque en su creación no está presente su constante preocupación por la concupiscencia del sexo.

Flautista frustrado, Reyes es esencialmente un artista que no fue. Lo reconoce muy al principio en su emotivo discurso: «Yo amo el arte..., pero no lo sé expresar; me falta la forma, pero mi corazón es artístico...» (p. 91). Pero desde los

primeros momentos comprendemos que Bonifacio tiene un intenso anhelo de expresión que busca caminos equivocados. Ese anhelo creador se pone de manifiesto en las primeras páginas de la novela, cuando realiza tareas de escribiente y nos da a conocer su constante anhelo de expresión a través del lenguaje y el dibujo. «Escribía con mayúscula las palabras a que él daba mucha importancia, como eran: amor, caridad, dulzura, perdón, época, otoño, erudito, suave, música, novia, apetito y otras varias» (p. 8). La burla de Alas no llega a ocultar la verdadera naturaleza del impulso. En más de una ocasión habla del arte con una devoción religiosa absoluta, y si en ciertos momentos le sirve de expresión de sus impulsos eróticos, o si sus impulsos eróticos encuentran satisfacción en el arte, la actitud nunca es calculada, como en el caso de Marta Körner.

Una de las mejores páginas relativas a la naturaleza artística y creadora de Reyes, así como a sus frustraciones, la encontramos en el capítulo once. «Bonifacio Reyes era admirador del arte en todas sus manifestaciones, según él se decía; y aunque la música era la *manifestación* predilecta, porque le llegaba más al alma, con una vaguedad que le encantaba y que no le exigía a él previo estudio de multitud de ideas concretas... y aunque la susodicha música era el arte que él mejor poseía, merced a sus estudios de solfeo y de flauta, no había dejado de ejercitarse en una u otra época de su vida, sin pretensiones, por supuesto, en cuanto *mero* aficionado, en otros medios humanos de expresar lo bello. La poesía le parecía muy respetable, y sabía de memoria muchos versos; pero las dificultades de consonante siempre le habían retraído del cultivo de las musas...»: «si bien se miraba, la poesía está como reconcentrada en la música». «Otra cosa eran las artes del dibujo, y en este punto el atildado pendolista no vacilaba en sostener que con la pluma hacía, sino prodigios, arabescos muy agradables; el arabesco era su dibujo favorito, porque se enlazaba con sus facultades de escribiente, y además también tenía cierto parecido con la música por su vaguedad e indeterminación. El arabesco tocaba con la alegoría y el dibujo natural fantástico por un lado, y por el otro con

el arte de Iturzaeta». «Bonis, arrimado al velador de incrustaciones de no sabía él que pasta, que imitaban una escena veneciana azul y rosa con manchas de café y huellas de nitrato de plata, dibujaba con pluma de ave sobre un pedazo de papel de barba. Dibujaba, como siempre, caprichos caligráficos con remates de la fauna y la flora del arabesco más fantástico. Sentía el alma, después del cambiazco que a sus deseos acababan de dar las circunstancias, llena de música; no le cantaban los oídos, le cantaba el corazón». «Pero ya que no la flauta, tenía la pluma...» «Sí, poco a poco fue sintiendo Bonis que la música del alma se le bajaba a los dedos...» «y al fin brotó, como si naciera de la cúpula de lo blanco y de lo negro, brotó en un cielo gris la imagen de la luna, en cuarto menguante, rodeada de nubes, siniestras, mitad diablos o brujas montados en escobas, mitad colmenas de formas fantásticas, pero colmenas bien claras, de las que salían multitud de bichos, puntos unidos a otros puntos que tenían cuerpos de abejas, con patas, rabos y uñas de furias infernales. Aquellas abejas o avispas del diablo volaban en torno de la luna, y algunas llenaban su rostro, el cual era, visto de perfil, el del mismo Satanás...» «Por encima de esta confusión de formas disparatadas, Bonis dibujó rayas simétricas que imitaban muy bien la superficie del mar en calma... volvió a trazar una imagen de la noche, pero de noche serena, en mitad de cuyo cielo, atravesando cinco hileras de neblina tenue, las líneas del pentagrama, se elevaba suave, majestuosa y poética, la dulce luna llena: en su disco, elegantes curvas sinuosas decían: Serafina» (ps. 140-143). Este es uno de los pocos momentos en que Reyes se acerca a la creación, y corresponde, podríamos decir, a la etapa «satánica», en contraposición a su etapa «divina»; es decir, del amor con mancha del sexo al amor sin mancha del hijo.

En esta secuencia que comentamos podemos observar (a) la devoción de Reyes por el arte, en particular (b) la música, que ocupa en la novela un lugar preferente en todos los momentos. Pero su admiración por el arte lo lleva al (c) anhelo de creación artística que termina en frustración. Para Reyes, toda expresión artística encuentra (d) una constante

unitiva en la música, tal y como ocurre en su vida, donde los momentos eróticos y paternos tienen siempre una esencia musical. Tanto la poesía como el dibujo, por ejemplo, manifestaban estrechas relaciones con lo musical. Nada, ya fuera divino o profano, podía escapar a la constante de lo musical. Todo lo artístico era una expresión de lo musical. Alas utiliza constantemente (e) elementos transformativos estéticos: en la poesía hay música; en las tareas del escribiente hay arabescos; en los arabescos hay dibujos; en los dibujos hay música. Estos elementos que se transforman en el plano artístico, guardan una estrecha relación con el plano vital de los personajes. Por consiguiente, (f) la funcionalidad de la estética se hace palpable a cada paso de la novela *clariniana*, actuando siempre sobre el protagonista. Este siente la música en el alma. Ahora bien, aunque Reyes no tiene un sentido utilitario del arte del tipo que tiene Marta Körner, el arte, en plano subconsciente, es un constante escape a las frustraciones de Reyes, particularmente de tipo erótico. Este momento es bien claro al respecto. Bonifacio va a ver a Serafina con el propósito de tener relaciones sexuales con ella, pero su amante se siente mal, aquejada por un fuerte dolor de muelas. Es entonces cuando Bonifacio toma la pluma «ya que no la flauta», realizando «cópula de lo blanco y de lo negro». Es decir, (g) detrás de la estética hay una expresión de lo sexual. El momento que comentamos es muy claro y la flauta y la pluma se presentan en una función obvia. Hay una transferencia de lo musical a lo pictórico, que es como decir también de lo auditivo a lo táctil («la música del alma se le bajaba a los dedos»), de lo espiritual-artístico a lo erótico. De esta cópula nacen hijos. Pero el momento es satánico y contrasta con la otra faceta de la paternidad de Reyes. Lo musical se hace satánico y la procreación es monstruosa. En la «anunciación» de Reyes, lo musical se hará divino y la procreación será un hijo de Reyes, único porque la divinidad es única y porque la proliferación es para Reyes, como en su dibujo, satánica. Pero la nota pictórica termina en el equilibrio. La secuencia transformativa está muy bien llevada por *Clarín*. La música vuelve a imponerse a través de la referen-

cia al pentagrama, sobre las cuales se van alzando las curvas sinuosas, sexuales, de Serafina. La misma Serafina que iniciará, divina, la «anunciación» del ángel serafínico que le hablará, cantará, a Reyes.

Este momento nos parece muy significativo para obtener una mejor comprensión de aquellos otros, culminantes, relacionados con la paternidad de Reyes: cópula frustrada que se hace creación imaginaria. Reyes es esencialmente un artista cuya meta última es la divinidad. Pero todos los elementos marchan unidos: arte, teatro, música, templo, iglesia, religión: «Para él era el teatro el templo del arte, y la música una religión» (p. 38). Ese afán creador parece ir alcanzando sus metas en el camino hacia su único hijo.

«Entre todas las grandes cosas que se le habían ocurrido ser en este mundo, gran escritor, gran capitán (esto pocas veces, sólo de niño), gran músico, gran artista sobre todo, jamás sus sueños le habían conducido del lado de la santidad». «¿No podía ser santo?» «Para artista, para escritor, le faltaba talento, habilidad. Para ser santo no se necesitaba esto» (ps. 196-197). En medio de este «misticismo estrambótico» vive Reyes durante la última parte de la novela y en el período de su «anunciación».

Esta santidad es la parte final de un estado de constante ficción en que siempre ha vivido Bonifacio. Siempre se ha movido entre dos polos opuestos de la creación novelesca, creador de personajes o personaje creado, y finalmente, asediado por la dudosa «anunciación», encuentra otra oportunidad interpretativa. «A ratos, se tenía por héroe, por un hombre digno de figurar en una novela en calidad de protagonista» (p. 49). Donde no se ha logrado el creador, Reyes ha tratado de imponer a la criatura. Así ha ocurrido mientras avanzaban sus experiencias amorosas. «Se comparaba con los héroes de las novelas que leía al acostarse... y veía con gran orgullo que ya podía hombrearse con los autores que inventaban aquellas maravillas... Pues ahora, ya que no sabía escribir novelas, sabía hacerlas, y su existencia era tan novelesca como la primera» (p. 81). «Aquella ausencia de facul-

tades expresivas, que según él era lo único que le faltaba para ser artista, estaba compensada ahora por la *realidad de los hechos*; se sentía héroe de novela» (p. 82). Pero a medida que estas experiencias amorosas van teniendo lugar, Reyes, como un novelista que crea nuevos personajes y nuevos héroes; o como un actor que busca personajes de mayor alcance, más trascendentes, con una perspectiva que vaya más allá de la esfera de lo sexual; se lanza a terrenos más ambiciosos y se decide, a consecuencia del «misticismo estrambótico» que le aqueja, por los personajes de la divinidad: la Virgen, Cristo, Abraham, San José, Dios mismo. ¿Cuál de estas caracterizaciones corresponde a Bonifacio Reyes? Quizás su verdadero personaje sea Jacopone de Todi. «Una noche leyó en la cama un libro que hablaba de un místico medio loco, italiano, de la Edad Media, a quien llamaban el juglar de Dios; parecía el payaso de la gloria: lleno del amor de Jesús, se reía de la Iglesia y daba por hecho que él se condenaría, pero llevando al infierno su pasión divina, que nadie podía arrancarle: y el tal Jacopone de Todi, que así le llamaba el vulgo, que se reía de él y le admiraba, hacía atrocidades ridículas para que su penitencia no fuese ensalzada, sino objeto de burla...» (p. 198). Quizás Bonifacio, como ciertos «santos cortos de alcances» (p. 197) es visitado ciertamente por la gracia hacia el final de la novela y su figura, sin darse cuenta, en su inocencia, es iluminada ciertamente. El arrebató místico que tiene lugar en el templo de la música y que culmina en el teatro de la divinidad, constituye un estado de gracia que posee a Reyes. Los pasos finales parecen los de un inconsciente Jacopone de Todi que escoge un camino de penitencia que acabará llevándolo hacia Dios. Pero Reyes no está plenamente consciente del personaje que interpreta, sino que éste se ha apoderado de él y forma una segunda naturaleza. Su penitencia no es ensalzada en ningún momento por los otros personajes de la novela. Todos son implacables con Reyes. Nadie tiene hacia él un mínimo de piedad o de ternura. Todos lo desconocen o se burlan. Sin saberlo, abren para Bonifacio las puertas del cielo. Lleno de amor a su Jesús, su único hijo, Bonifacio avanza más allá de las negaciones. La

iglesia inclusive (con Minghetti al órgano) parece unirse a la burla y negarle la entrada oficial al reino de Dios. Pero nadie iba a poderle arrancar su amor infinito por su único hijo, que es lo que eleva al personaje. Si aquello era el infierno (y tenía buenas trazas de serlo), él realizaría las «hazañas del clown místico» (p. 198) y llevaría hasta donde fuera necesario las llamas de su único amor.

En las últimas páginas de la novela la soledad de Bonifacio se acrecienta. En un vacío de presente, pasado y futuro se le presentan como posibilidad. Nuevamente la ternura desolada de *Clarín* vuelve en el ámbito de la alcoba, uno de los ámbitos preferidos del escritor, para lo más sensual, para lo más emotivo. «Parecía que a fuerza de haber mirado años y años aquellas flores, mientras su pensamiento vagaba por los mundos encantados de sus ilusiones, de sus penas, se le había pegado a la colcha como un barniz de idealidad una especie de musgo azul de sus ensueños... En fin, aquella colcha, y otra del mismo dibujo, pero de color rosa, eran algo así como amigas íntimas, confidentes que a él le faltaban en el mundo de los vivos» (ps. 213-214). «Sus amigos eran las cosas. La montaña del horizonte, la luna, el campanario de la parroquia, ciertos muebles... la ropa de color, usada, de andar por casa... las zapatillas gastadas... el lecho de *soltero* sobre todo» (p. 214). En estos momentos la sensualidad de *Clarín* llega al cuerpo y llega al alma. Todo contacto con los objetos parece hablar al mismo tiempo a los sentidos y a un espíritu desolado, desolado más allá de toda medida. El *Clarín* táctil parece que toca las sábanas, las colchas, las cosas, cuando mira. Toda la alcoba está impregnada de un contacto que es el amor que acompaña a Bonifacio Reyes. Se trata de un dolorosa compañía de los objetos que por las vías sensoriales llegan a comunicarnos toda la tristeza de un desolado corazón.

Aislado del mundo, Bonifacio Reyes marcha hacia atrás, que es, a su modo, como marchar hacia el futuro. A medida que el hijo se acerca, hasta el hijo mismo parece hacerse desolador. Trata de crear una raza que lo sostenga desde la li-

nea de su padre a la de su hijo. Por eso mira hacia atrás. «Aquella era la fuente; allí estaba el manantial de las verdaderas ternuras... ¡La cadena de los padres y los hijos!...» (p. 216). Y era como si mirara al futuro, porque «la cadena venía de lo pasado a lo presente, a lo futuro» (p. 217). De esta manera, Bonifacio, desarraigado, intenta arraigarse desesperadamente a la especie humana. La novela puede interpretarse como el desesperado anhelo de ser de Bonifacio Reyes, particularmente en estos momentos. Si Bonifacio nunca ha sido realmente visto por los demás, en estos momentos en que lo desprecian por la paternidad que no tiene, Bonifacio es crecientemente olvidado. El lo siente, se aferra al padre y al hijo, necesita ser. Lucha para no diluirse en la nada y se aferra a lo poco que tiene en la lucha por la supervivencia espiritual. «Su sombra, ya lo había notado otras veces con melancólico consuelo, se parecía a la de su padre» (p. 217). Nuevamente tenemos la agonía de Bonifacio que, confundiendo con otros seres, reales o literarios, trata de reafirmarse como existente. Es la misma preocupación que late en los personajes de Unamuno, pero sin definirse en terminología de agonía filosófica, sino dada a través del personaje que se diluye en otro por una constante suplantación de papeles, aunque no realmente consciente de su agonía existencial; tampoco de sus suplantaciones. Esto lo hace Bonifacio para existir. Pero en el plano más inmediato sólo puede reconocerse en la sombra del padre o en el hijo que se parece al padre y que posiblemente producirá en su momento la sombra igual del padre. Todo esto es de una desolación absoluta y *Clarín* lo expresa a la perfección cuando nos dice: «se sentía desfallecer, y como disuelto, en una especie de plano *geológico* de toda su existencia» (p. 217). El personaje es aquí desoladoramente unamuniano, como hemos indicado. Pero, ¿acaso no ha sido siempre así? También esto uniría significativamente al personaje. En la voz de la Gorgheggi ha escuchado a la madre, que es el origen, y en ella ha querido sumergirse. En el hijo ha escuchado a Dios y en todo el proceso ha intentado adquirir alturas correspondientes a la divinidad, modo de reafirmarse. En su constante interpretación de caracteres ha in-

tentado superar las insuficiencias de su ser dejando de ser para ser otro de cuya existencia ya ha quedado constancia. Ahora, atormentado por una disolución geológica, desea reafirmarse en todo caso dentro de esa disolución acechante. Surge el tema de los blasones familiares, la reafirmación de su raza en una vuelta hacia sus raíces, precisamente en su pueblo de origen, «*Raíces*» (p. 218). Si el libro de los blasones se había perdido, todavía quedaba *Raíces*: al hijo «le metería en la cabeza que *restaurase* en *Raíces* la casa de los Reyes» (p. 265).

Dos elementos típicos de *Clarín* hacen acto de presencia en el desarrollo y solución de este aspecto de la novela. El primero es de tipo literario, la referencia intelectual por la cual Bonifacio Reyes, incapaz de resolver en la realidad el problema planteado, se traslada a la ficción literaria. «Se acordó de Ulises volviendo a Itaca...; pero él no era Ulises, sino un pobre retoño de remota generación... El Ulises de *Raíces*, el Reyes que había emigrado, no había vuelto...» «¡Qué habría sido de Ulises-Reyes! ¿Por qué habría salido de allí? ¡Quién sabe! Tal vez esos chiquillos, que parecen hijos del estiércol, como lombrices de tierra, son *parientes* míos... Son de mi tribu acaso» (p. 263). En los cambios de Reyes no falta el mundo pagano, aunque niegue su comparación con Ulises. Su anhelo de serlo lo reafirma. Ulises entra en las grandes categorías de la última parte del libro: la Virgen, Abraham, Dios mismo.

Además de Ulises, se descubren en la novela otras referencias a la tradición clásica. «Dispense usted, don Basilio, el que robó el fuego a los dioses fue otro, fue Prometeo...» (p. 119). «Y refirió a su modo la fábula de Orfeo, que a Emma cogía de nuevas completamente y le pareció muy interesante» (p. 151). Pero la referencia a Ulises es la más significativa dentro de esta dirección literaria. Estas notas completan el cuadro literario de la novela, pero la versión más grotesca con nota clásica quizá sea la siguiente: «Esta frase del primo Sebastián le supo a Bonis a todo un tratado de arqueología; era del repertorio de las antigüedades clásicas de su

servidumbre doméstica» (p. 205). Grotesco cotidiano con sabor clásico.

El otro elemento típico de la novela es el desajuste que produce *Clarín* entre las aspiraciones (deseo de eternidad en la búsqueda de sus blasones y sus raíces) y la solución desproporcionada. Se trata nuevamente de una disonancia típica de la novela. ¿Hasta qué nivel grotesco tiene que descender el tema clásico? El estilo, como ya se ha dicho, está determinado por la actitud del escritor frente al tema. Se trata del ritmo ascendente-descendente de la novela, *clariniano* y *galdosiano*. «De pronto se dio una palmada en la frente. Los recuerdos clásicos le habían hecho pensar en el pasaje en que Ulises es reconocido por Eurycleia, su nodriza. El no había tenido más Eurycleia que su madre, que había muerto; pero Antonio, su hijo, necesitaba nodriza, y él había olvidado que había venido a Cabruñana a buscarla. ¡Mejor aquí! Sí; no me iré de Raíces sin buscar ama de cría para mi hijo. ¡Es una inspiración! ¡Quién sabe! Tal vez se nutra con leche de su propia raza, con sangre de su sangre...!» (p. 263). Por todo lo cual: «encontró Bonis dos buenas vacas de leche de aspecto humano» (p. 263). El viaje a su Itaca termina con la armónica disonancia, esperada ya a estas alturas de *Su único hijo*.

La novela nos enfrenta a un único hijo existente que debe tomarse en cuenta. ¿Cómo podría ser esta inopinada criatura, tal y como lo llaman Marta y Sebastián? ¿Quién es, en definitiva, el padre? ¿Se cumple «aquella *dignidad nueva*, la primera, en rigor, de su vida, a que *era llamado*» (p. 245)? El mismo hecho del rechazo, confirman a la larga la paternidad espiritual de Reyes. El niño es rechazado violentamente por Emma Valcárcel y es objeto de cierta burla antes de su propio nacimiento; viene a la vida con el estigma del padre.

La «anunciación» de Bonifacio embellece inicialmente al hijo no nacido, pero imágenes oníricas le dan una horrenda proyección. Estas imágenes oníricas hacen acto de presencia tanto en Bonifacio como en Emma y son de un dramático impacto en el lector. Bonifacio «tardó mucho en dormirse; y

soñó, llorando, con Serafina, que se había muerto y le llamaba desde el seno de la tierra, con un frasco entre los brazos. El frasco contenía un feto humano en espíritu de vino» (p. 222). Este feto es sin duda su único hijo, enraizado todavía a la imagen de Serafina. La incompatibilidad entre el hijo y Serafina ya está establecida: lo sexual y diabólico en oposición a lo puro y divino. Sin embargo, subcientemente, Serafina se impone, porque Bonifacio apenas logra librarse de ella. Serafina ha sido el sexo, la madre, lo divino. Bonifacio la ha adorado como a la «madonna». La voz de ella lo ha llevado por esos tres caminos. Bonifacio no quiere aceptarlo, aferrado a su concepción del pecado: por eso Serafina debe aparecer muerta. Sin embargo, ella que ha estado tan presente en la «anunciación» del hijo, también se lo presenta en el sueño de forma horrenda. De todos modos, la negación de Bonifacio es llevada a extremos, tanto en la realidad como en el sueño. En la realidad no acepta en ninguna medida la posibilidad de una reconciliación, llegando casi a lo cruel; en el sueño aparece muerta. Pero Serafina lleva un espíritu geológico que se integra a ciertas sensaciones de Bonifacio y produce su agonía: lo llama desde el centro de la tierra. Este sueño de Bonifacio confirma ciertos elementos palpables en nuestra interpretación de su realidad.

Las imágenes oníricas de Emma son igualmente desagradables e interesantes: «Se quedó adormecida, y medio soñando, medio imaginando voluntariamente, sentía que una criatura deforme, ridícula, un vejete arrugadillo, que parecía un niño Jesús, lleno de pellejos flojos... iba cayendo poco a poco en un abismo de una niebla húmeda... haciendo muecas, diciendo adiós con una mano, que era lo único hermoso que tenía; una mano de nácar, torneadita, una monada... 'Adiós, hija mía, manecita mía; adiós..., adiós... Hasta la eternidad'. Y la figurilla, que por lo visto era de cera, se desvanecía...» (p. 231). Esta versión onírica reafirma a Bonifacio como el padre de la criatura, como en el caso anterior. Se trata efectivamente de una «anunciación», y en su fealdad comprobamos que éste es «su único hijo»: más allá de los datos biológicos, el lector confirma la auténtica paternidad de Boni-

facio. El niño parece engendrado en estos sueños horribles. Emma no da a luz a un niño, sino a un vejete, que lo acerca a las relaciones que establece Bonifacio entre el niño y su propio padre. Esto también reafirma la paternidad de Bonifacio. Y la monstruosa «anunciación» queda confirmada con la referencia al niño Jesús. El sueño de Emma se integrará al de Bonifacio y completa la versión, dándonos las perspectivas de esta «anunciación» grotesca y trágica.

La realidad parece confirmar las versiones oníricas. «En el regazo de doña Celestina vio una masa amoratada que hacía movimientos de rana; algo como un animal troglodítico, que se veía sorprendido en su madriguera y a la fuerza sacado a la luz y a los peligros de la vida; Bonis, en una fracción de segundo, se acordó de haber leído que algunos pobres animales lejos del mar, huyendo de sus enemigos más poderosos, se resignaban a vivir escondidos bajo la arena, renunciando a la luz por salvar la vida: en prisión eterna por miedo del mundo. Su hijo le pareció así» (ps. 248-249). Tan pronto como el hijo nace, lo somete Bonifacio al proceso de transformaciones característico. El hijo nace con el signo de la fealdad y el aislamiento, ambos guardando estrecha relación con Reyes. El niño tiene su mismo rostro cuando lloraba, «cara de mono asfixiándose»; «llorando se *ponía* muy feo, muy ridículo». «Su hijo, su pobre hijo, lloraba así: feísimo, risible y lamentable también. Pero..., ¡era su retrato!» (p. 250). El hijo que ve Bonis es como él: feo en la tristeza y en estado de completa desolación. Padre e hijo se integran en una unidad tragicómica. En la fealdad y en la desolación Bonifacio animaliza al hijo en una doble versión primitiva, elemental. Al darle caracteres al hijo, lo desintegra. El mismo se vuelve hijo, se vuelve animal troglodita, animalejo del mar, mono asfixiándose. El hijo que se anticipa en el marco de lo divino es denigrado en este momento y el personaje se diluye en la nueva y desoladora versión. Pero no faltan otras versiones: «¡Oh, como mi padre! ¡Como yo en la sombra!» (p. 250). Constantemente el personaje se somete a sí mismo y a su único hijo al juego preferido de las metamorfosis.

Finalmente, entre los datos relacionados con la existencia de Antonio hecho realidad palpable, nos encontramos el grito de Emma poco después de dar a luz el niño: «¡Coronado, Bonis, Coronado!» (p. 249). Es uno de esos momentos de Alas en los cuales el lenguaje parece multiplicarse en variadas direcciones. El grito de Emma recuerda de inmediato el adulterio cometido, convirtiendo toda posible «anunciación» en una farsa. Sin embargo, al unir elementos opuestos, las perspectivas se amplían. De un lado, la perspectiva pedestre, o biológica, médica, relativa a la forma de nacimiento; dato que va hacia lo más elemental de la situación. De otro lado, la coronación esperada que dirige la situación hacia lo divino, la marcha hacia lo alto, la versión divina de reyes-Reyes. Las razones hacia lo alto de una criatura que «lloraba como un profeta» (p. 250). Los elementos antagónicos vuelven a encontrarse en las páginas de Alas: el animalejo marítimo tiene un latido bíblico.

Su único hijo es una novela que se desarrolla mediante un juego formal donde lo musical es clave de transformaciones. El teatro surge como elemento que le acompaña en el constante cambio de papeles interpretativos de los personajes. Hay en el fondo una concepción intelectual del arte novelesco. En el latido más íntimo encontramos un afán de llegar a lo trascendente y lo último aparece dentro de un juego de transmigraciones de la divinidad. De ahí que nos parezca que la novela tiene una concepción trascendente que en cierta medida no es cristiana. La transmigración teatral de los caracteres la reafirma. No olvidemos que Cordera es diosa cristiana y pagana. Bonifacio Reyes es Visnú que se transforma y esto es razón de ser de su teatralidad. Su juego novelesco es un constante *avatar*: nombre, en la India, de las encarnaciones del Visnú. Razón última del constante y teatral *avatar* sinfónico de Reyes. «Un día encontró Bonis en un libro la palabra *avatar* y su explicación, y se dijo: '¡Una cosa así me vendría a mí perfectamente! Otra alma que entrara en mi cuerpo; una vida nueva, sin los compromisos de la antigua'» (p. 194). «Amor de varón a varón, de padre a hijo. ¡Un hijo, un hijo de mi alma! Ese es el *avatar* que yo necesito.

¡Un ser que sea yo mismo, pero empezando de nuevo, con sangre de mi sangre! (p. 194). «La palabra *metempsychosis* le estalló en los oídos, por dentro. La estimaba mucho, de tiempo atrás, por lo exótica, y ahora le halagaba su significado. 'No será precisamente metempsychosis —pensó—; pero puede haber algo de eso... de otra manera. ¿Quién sabe si la inmortalidad del alma es una cosa así, se explica por esta especie de renacimiento?'» (p. 220). Estas dos palabras que tanto impresionan a Reyes, constituyen elementos claves en la interpretación de la novela. El *avatar* es constante y la culminación de todos ellos está en la *metempsychosis* final que hace que Reyes acepte como única verdad, la suya, la de su único hijo que le es esencial.

La ortodoxia católica de Bonis es dudosa siempre, pero él está unido a ella en la medida que la iglesia le da los elementos esenciales para su transmigración. «Bonis, a pesar de su dudosa ortodoxia, se quitó el sombrero. Y recordó las palabras con que su madre empezaba el rezo vespertino: 'El ángel del Señor anunció a María...'» (p. 265). La tradición católica le da a Reyes elementos funcionales de su imperativo psicológico y trascendente. Los elementos religiosos aparecen ajustados a sus apetencias psicológicas, a su agonía existencial. A pesar de su bien dudosa ortodoxia (la de Alas), hace muy bien *Clarín* en terminar ésta su segunda novela en marco tan apropiado. Esto indica claramente que su intención no se mueve hacia abajo, sino hacia arriba.

Repetidamente hemos mencionado su sentido de la teatralidad. Aquí la teatralidad se trascendentaliza o viceversa. Ya hemos comentado algunos aspectos del elemento musical, constante novelesca que aquí tiene uno de sus momentos culminantes. La presencia de Minghetti profana el lugar. «Minghetti, sin embargo, seguía embelesado con sus travesuras armónicas en el órgano. Tenía aquella manía: la de hacerse pesado, por broma, cuando se ponía a tocar» (p. 275). La música se eleva y baja, pero no en sentido melódico precisamente, sino en sentido espiritual. La música tiene la doble condición de lo divino y de lo sensual. «Las notas del órgano, ba-

jando a hacer cosquillas al recién nacido, al que venía de los cielos del misterio, metiéndosele por las carnicitas que dejaban al aire los dedos discretos y expertos de doña Celestina, al descubrir la espalda de la criatura; las notas aladas y revoltosas, eran angelillos que retozaban con su compañero humano...» (ps. 270-271). *Clarín* siempre fascina por la constante mezcla de elementos. La música de Minghetti es música que parece tocarse y la elevación es sólo momentánea. Desciende a la carne: por eso le hace cosquillas al recién nacido. Doña Celestina (cuyo nombre no es casual) deja al aire, con dedos expertos, la carnicita del niño. Minghetti hace que los ángeles retocen en las carnes del niño; y no puede ser retozo espiritual sino sensual. Es, en fin, uno de los grandes momentos de la música. Por momentos la transmigración de Reyes parece interrumpida por una transmigración de Minghetti. Cuando Serafina le dice a Reyes que el niño es hijo del organista, «señaló a lo alto, hacia el coro» (p. 276). Y esta elevación hacia lo alto del pecado carnal dentro de un marco musical y religioso, no es gratuita sino intelectual. *Clarín* vuelve a jugar con elementos contrapuestos. Reyes está a punto de perder una vez más, pero en cierto sentido él es el personaje más fuerte de la novela. Hay un factor que sólo Reyes maneja con absoluto dominio: teatro, transmigración, *metempsychosis*, *avatar*. Dentro de esta secuencia final en que no falta la concepción teatral de la situación (se habla de público indiferente, comedia azarosa de la vida, farsa chusca) y la insistencia en el tema de la maternidad (la iglesia como madre), el elemento esencial es el imperio de Reyes como voluntad divina, hombre capaz de crear la *metempsychosis*: «Bonifacio Reyes cree firmemente que Antonio Reyes y Valcárcel es hijo suyo. Es su único hijo. ¿Lo entiendes? ¡Su único hijo!» (p. 276). Voluntad creadora de Leopoldo Alas, *Clarín*, que prueba que no es *La Regenta* su gran único hijo novelesco.

CONCLUSIONES

Este proceso final de Bonifacio Reyes constituye una síntesis admirable de las facultades creadoras de Alas y de elementos que ha venido utilizando a lo largo de la novela. La coherencia de *Su único hijo* reside en la insistencia constante, exhaustiva, en una serie de elementos. Los elementos son múltiples, pero *Clarín* procede de forma repetitiva para que no nos olvidemos de ellos.

En síntesis, podemos señalar como aspectos claves en la interpretación de *Su único hijo*, los siguientes:

1. Una conciencia de época. Esta conciencia de época hace que la novela sea ilustrativa de dos fuerzas contrapuestas: la romántica y la realista. Ambos factores tienden a integrarse, a complementarse, dándole un fondo a la novela que, si bien no es esencial, ayuda a afianzarla terrenalmente en un período. Los personajes fluctúan de un extremo al otro de la tradicional polaridad hispánica. Este fondo no es sorprendente, pero es rico, dual y a la vez unitivo. Hace acto de presencia en casi todos los personajes de la novela, los cuales, sinceros o hipócritas, no escapan a la doble proyección. El juego de polos opuestos *clarinianos* tiene en esto un modo de expresión y los personajes, de Emma al primo Sebastián, manifiestan en algún modo este latido romántico-positivista.

2. Una constante musical. La evolución erótica de los principales personajes de la novela se desarrolla mediante una integración con lo musical. Es decir, lo erótico-musical es clave esencial de la obra. Dejemos constancia además de la importancia de la música, no en la totalidad orquestal, que la tiene, sino como solo ejecutado dentro de una sinfonía erótica. El aislamiento erótico de Bonifacio se expresa simbólicamente a través de sus solos como flautista. Después, la voz de la Gorgheggi se impone durante la plegaria a la Virgen. Finalmente Minghetti ejecuta un solo durante el bautizo del niño. En estas tres situaciones fundamentales la música juega un papel clave, integrando polos opuestos que van de lo

profano a lo divino y viceversa. Lo musical se utiliza además en un juego de transformaciones emotivas esencial en la novela y que guarda estrecha relación con otra serie de transformaciones psicológicas observables. La voz de la Gorgheggi sumerge a Bonifacio en la voz ausente de la madre. La voz de la Gorgheggi sumerge a Bonifacio en el estado concupcional del hijo. De la maternidad pasamos a la paternidad. O de otro modo: de lo humano pasamos a lo divino. En el juego de transformaciones lo musical se hace materno; lo materno se hace sexual; lo musical se hace paterno; lo paterno se hace asexual; lo musical se hace sexual-divino. Finalmente anotemos que todas las relaciones heterosexuales de la novela tienen un estrecho acompañamiento musical. La música enriquece es la clave estilística de las tres relaciones más significativas: Bonifacio-Gorgheggi, Emma-Minguetti, Marta-Nepomuceno. El solo o el dúo operístico tiene una idéntica clave erótico-musical.

3. Una constante teatral. Esta constante tiene múltiples justificaciones. En primer lugar, la teatralidad de gestos, situaciones y detalles hace que la novela no sea en modo alguno realista. Las situaciones se vuelven marcadamente antirealistas. Toda la novela está inmersa en lo teatral-operístico. Es su tónica. En segundo lugar, la teatralidad está en función de imperativos psicológicos importantísimos que lleva a los personajes a un constante travestismo erótico. Quizás sea ésta la concupiscencia de que tanto se ha hablado. Esta teatralidad es la que permite la multiplicidad de relaciones eróticas entre los personajes, al mismo tiempo que le da el penetrante calado sexual con las interferencias de lo masculino-femenino. Pero si bien esta teatralidad corresponde a veces a confusiones del sexo, en otras ocasiones corresponde a necesidades de mayor trascendencia de los personajes. En Bonifacio se destaca la esencia trascendente de la actuación porque, de un lado, es la reafirmación existencial de su ser; de otro, es la reafirmación de su inmortalidad mediante una ambiciosa y atrevida transmigración que compite con Dios mismo.

4. La disonancia humorístico-sexual. El humorismo está utilizado en la novela con un cariz sexual que va de acuerdo con la seriedad temática. El humorismo se utiliza de forma evasiva, como sugerencia de algo que no se expone claramente. Por consiguiente, el humorismo se basa en una inesperada disonancia de elementos integrantes. *Clarín* procede mediante la presentación consecutiva de elementos cuya característica fundamental es la imposibilidad de armónico acoplamiento. Este produce un humor momentáneo, de efectividad dudosa, que acaba teniendo un contenido serio generalmente de índole erótica. Esta desproporción de elementos acrecienta la tónica anti-realista previamente señalada.

5. La constante sensorial. Esta constante es una de las más expresivas del arte de *Clarín*. En primer lugar, lo sensorial nunca es estático en su novela, sino que es móvil, sujeto a cambios constantes. El carácter transformativo de las imágenes sensoriales enriquece la novela formal y temáticamente. De igual manera que los personajes se transforman, las sensaciones también. Más que visual, la novela es auditiva, olfativa, táctil. Esto se debe a que lo visual es deformado teatralmente. Los otros sentidos pertenecen a un estado más realista, particularmente el tacto. Sin embargo, observemos que no hay barreras sensoriales. La evolución sensorial hace que a veces de un sentido se pase al otro. El erotismo de la Gorgheggi surge en lo auditivo y termina en lo táctil. Minguetti se comunica con su hijo por una relación auditiva y táctil a la vez. Lo visual nos aleja de la realidad, pero lo táctil, en el polo opuesto, hace que la novela *clariniana* sea siempre la novela que puede tocarse.

6. La constante sexual. Además del erotismo que permanece de la primera a la última página de la novela, *Clarín* utiliza las constantes técnicas anteriores para expresar de la mejor manera un enfático juego de confusas fronteras entre lo masculino y lo femenino. El juego va del estado más elemental al más trascendente. Lo musical, lo teatral, lo humorístico, lo disonante, lo sensorial, todo funciona en múltiples ocasiones en relación con las ambigüedades del sexo

que resultan inquietantes y que, al parecer, mucho inquietaban al novelista.

7. La constante cultural. Las referencias de tipo cultural son múltiples y siempre funcionales, no meramente decorativas, no meramente auditivas. Adquieren una extraordinaria vitalidad novelesca. Funcionan, además, en relación con la constante transmigración física y espiritual de los caracteres. Música, pintura, escultura, poesía, novela, teatro, forman un amplísimo panorama intelectual que enriquece la obra. Las ramificaciones de estas referencias son variadísimas; las sugerencias son múltiples. Los personajes se multiplican novelescamente con estas relaciones. La novela se amplía. La cultura se integra a la novela. Y, sobre todo, el arte, la cultura, el intelecto, es sujeto al análisis crítico. Se trata a veces de una evasión para la reafirmación existencial (implicación psicológica); otras veces de un artificio para la satisfacción material (implicaciones éticas).

8. La unidad y funcionalidad de los caracteres. Todos estos elementos típicos se integran de un modo y otro a los caracteres, los cuales están vistos desde un complejo prisma donde factores semejantes entran en juego. A pesar de la diferencia que hay entre ellos, todos están formados del mismo barro: música, teatro, humorismo, etc.

9. La constante de la transmigración. Las diferentes técnicas formales están utilizadas por Alas teniendo en cuenta un factor último que se hace bien palpable hacia el final de la novela. Los personajes, y en especial Bonifacio Reyes, suplantando personalidades ajenas por imperativos psicológicos y filosóficos. Los cambios de caracteres conducentes a satisfacciones físicas responden también a marcadas apetencias espirituales. Esto hace que tanto lo pedestre como lo trascendente manifiesten un constante hibridismo, rasgo típico también de la novela. Porque la transmigración puede unir polos irreconciliables. Lo cristiano se mezcla con lo pagano. Lo divino con lo profano. Lo clásico con lo romántico. Lo romántico con lo bíblico. El Visnú con el Espíritu Santo. Alas no conoce límites en el juego transformativo al que es-

tán sometidos sus personajes y ésta es clave creadora importante. Del laberinto de la sexualidad pasamos al laberinto de la trascendencia. Este factor es el que enriquece de manera tan destacada la última parte de la novela.

10. Unidad y multiplicidad. En todo, por consiguiente, en elementos formales y en elementos conceptuales, Alas multiplica las posibilidades, pero, al mismo tiempo, hay un factor unitivo. Los misterios del tres y del uno, palpables en «¡Adiós, Cordera!», y del que hemos hablado en otro trabajo, se repiten aquí. En este caso lo diabólico parece ser múltiple y lo divino unitivo. Alas siempre está jugando con el significado múltiple del vocablo, y el mejor ejemplo lo encontramos en el triple significado de la palabra «coronado» (lo adúltero, lo fisiológico y lo divino), utilizada en el momento del nacimiento de «su único hijo». Es este «único hijo», en el marco unitivo de la iglesia, lo que produce la ascensión unificante de la novela hacia su meta última que es, sencillamente, Dios.

Hacia Dios marcha la novela de *Clarín*, el cual, para contradecirnos, se empeña («clown místico») en ascender descendiendo.

MATÍAS MONTES HUIDOBRO
University of Hawaii