ETICA Y ESTETICA EN *SU UNICO HIJO* DE LEOPOLDO ALAS («CLARIN»)

YVAN LISSORGUES
Universidad de Toulouse

Mucho se ha escrito sobre *Su único hijo,* y un libro parecido al que Sergio Beser realizó con los más interesantes estudios dedicados a *La Regenta,* un libro que, desde luego, se titularía *Clarín y «Su único hijo»,* resultaría sumamente útil. Pero no es nuestro propósito aquí pasar revista a los numerosos trabajos críticos sobre la segunda novela de Leopoldo Alas, trabajos entre los cuales hay algunos muy pertinentes y otros que parecen más discutibles; todos, sin embargo, contribuyen, cual más cual menos, a un conocimiento cada vez más fino de la novela. Porque, en efecto, la gran variedad de interpretaciones a que dio lugar *Su único hijo* desde los años de su publicación revela la complejidad, por no decir la ambigüedad, de una obra cuya significación profunda parece escapar a cualquier intento de definición terminante.

En un reciente y breve estudio, titulado «*Idée et réalité* dans *Su único hijo*», cierto crítico * subrayaba en su introducción la necesidad de encontrar en dicha novela una línea unitaria de coherencia que diera sentido claro al conjunto. Y, al concluir, afirmaba que «la unidad artística de *Su único hijo*» se hallaba en la presencia permanente de un pensamiento ético y espiritual, a partir del cual, por una parte, se enjuiciaría la pintura de una humanidad abyecta y depravada y del cual arrancaría, por otra parte, la afirmación de verdades esenciales y de índole espiritual.

Que *Su único hijo* sea obra de una conciencia ética es evidente, y tendremos que volver forzosamente sobre este aspecto en nuestro estudio. Que se afirme en el libro una exigencia de trascendencia

* Yvan Lissorgues, «Idée et réalité dans *Su único hijo*», *Les Langues Néo-Latines,* núm. 243, 4e tr. 1982.

espiritual es también indudable, aunque sea preciso mostrar cómo se manifiesta tal exigencia.

Pero si esto es así, ¿cómo explicar que la novela haya sido objeto de tan contradictorias interpretaciones? Es que, precisamente *Su único hijo* es más, infinitamente más que la obra de un filósofo moralista, es también y sobre todo creación de un artista. Enfocar el estudio a partir del único criterio de la ética conduce a una visión por cierto exacta de la novela pero incompleta en la medida en que deja de lado toda la sustantividad artística que hace de ella una creación que, a veces, llega hasta las últimas honduras de lo humano.

Para abreviar y tan sólo para abrir a nivel de una introducción las perspectivas fundamentales, diremos que nos proponemos en nuestro estudio mostrar que *Su único hijo* es el resultado de una doble posición del autor: por una parte, la del moralista filósofo, siempre más o menos presente, que tiene del mundo y de los hombres una visión personal y, por otra, la del creador artista, artista de la palabra, eso sí, pero sobre todo creador que a veces consigue llegar hasta el alma de las cosas y hasta el alma de los seres. No queremos decir con esto que haya lucha, lucha dialéctica, entre el moralista y el artista, porque *Su único hijo* es «un conjunto orgánico, un pedazo de vida» y no «una abstracción» sociológica o psicológica,[1] es decir, es una obra de arte. Sin embargo, un análisis riguroso tanto de la manera de presentar o de narrar como de lo descrito o narrado, nos lleva a distinguir varias posiciones relativas entre el pensador, llamémosle así, y el artista.

1) A veces, el narrador interviene directamente, fuera del discurso narrativo para dar su opinión, expresar lo que experimenta ante tal o cual cosa. Por otra parte, aun cuando no interviene así brutalmente, su presencia es no menos clara; y es el caso, por ejemplo, cuando evoca todo el trasfondo social y de mentalidad colectiva que se dibuja en lontananza, aparentemente sin proponérselo el narrador. Así que tanto en las voluntariosas intervenciones del autor como en la, casi diríamos, involuntaria pintura del espacio social, aparece *el moralista a las claras.*

2) Por otra parte, y enfocando ahora el estudio desde el ángulo de la factura literaria, la crítica más reciente afirma que *Su único hijo* representa una ruptura con la novela realista (o naturalista) más o menos linear y obra de un narrador omnisciente; se dice que la segunda novela de «Clarín» es una novela de transición en la que asoman ya tendencias de la novelística moderna. En cierto modo, es un hecho evidente pero que, hasta hoy, queda sin explicar porque afirmar que «Clarín» ajusta su arte a las nuevas orientaciones de la novela europea no satisface del todo, ya que desde el pun-

1. *Los lunes de El Imparcial*, 12-II-1894.

to de vista estético *Su único hijo* no se parece a ninguna de las obras literarias del momento. Sin descartar la idea de posibles influencias, nos parece que la explicación de la llamada modernidad de dicha novela es más sencilla y, a la vez, mucho más profunda. Pensamos, y es lo que nos proponemos mostrar, que esta «nueva manera de hacer novela» que es *Su único hijo* es meramente el resultado de una adaptación del arte de narrar a la propia visión del hombre y del mundo del Leopoldo Alas de los años 1888-1890. O sea que, en *Su único hijo,* aparece *una nueva estética adecuada a una ética.*

3) Por fin, de la novela sobresalen dos personajes que son objeto de atención particular del autor: Emma y Bonifacio.

En el caso de Emma, ¿cómo explicar que la pintura de una mujer tan naturalmente depravada, en la que no asoma nunca ni el más mínimo rasgo de humanidad, digamos, positiva, alcance tal fuerza, tal densidad? ¿No será meramente porque aquí «Clarín» consigue plasmar *una visión verdaderamente artística del mal*?

En cuanto a Bonifacio, aunque se relacione con el ambiente en que vive y con los demás, es un ser aparte, esencialmente (y damos a la palabra su pleno sentido metafísico), un ser que hasta puede aparecer como un contrapunto moral frente a todo el mundo social y frente a todos los demás individuos pintados en la novela. Dicho sea de paso, la significación profunda de *Su único hijo* ¿no se ha de buscar en esa antinomia claramente marcada entre Bonifacio y el mundo que le rodea? Aunque no sea nuestro propósito en este estudio, tendremos de una manera u otra que dar un principio de respuesta a tal pregunta. Lo que aquí nos interesa más, según el tema elegido, es mostrar que el personaje literario de Bonifacio tiene dos padres... espirituales: por un lado, el profundo artista del alma humana y, por otro, el moralista filósofo, que se juntan en Leopoldo Alas para dar a luz al patético (o ridículo, según como se mira) protagonista de *Su único hijo.*

1. *El moralista a las claras*

En *Su único hijo,* el filósofo moralista que es Leopoldo Alas a la altura de los años 1890 está siempre más o menos presente, pero esta presencia se manifiesta de diversas maneras. En primer lugar, no se debe perder de vista que el autor, que se da como el *historiador* o el *biógrafo* de Bonifacio, se sitúa de modo explícito dentro de la novela, pero a una distancia de unos treinta años de los tiempos de su personaje. El procedimiento es hábil, ya que primero justifica la presencia del historiador al lado de lo narrado, y sobre todo porque esa distancia otorga al narrador alejado una especie de superioridad lógica que estriba en el desarrollo del conocimiento du-

rante varios decenios y que le permite comprender a los personajes mejor que ellos mismos podían comprenderse. Y sobre todo, esa posición lejana del narrador autoriza a éste para enjuiciar toda una época y para juzgar a los personajes, aun cuando, y es muy importante, muchos aspectos esenciales, tanto de éstos como de aquélla, siguen actuales en el momento en que «Clarín» escribe su novela, es decir, por los años de 1888-1890.

Así es como se pueden justificar, en cierto modo, los numerosos juicios de carácter moral que esmaltan muchas páginas del libro y que, sin la ficción del *narrador alejado,* aparecerían como elementos estéticamente heterogéneos y algo sorprendentes. Todo pasa, en efecto, como si, a veces, se quebrara el desarrollo narrativo para dar paso a una *salida* del autor, como si éste no pudiera resistir la tentación de intervenir directamente para dar su opinión. Las modalidades de tales intervenciones son muy variadas y no es cuestión aquí de reseñarlas todas, sino de caracterizarlas globalmente. A veces, y es lo más frecuente, el narrador añade en el mismo discurso narrativo un adjetivo (o una serie adjetival) cuya única función es sintetizar el juicio o el sentimiento que al autor le inspira la cosa evocada. Es el caso, por ejemplo, cuando remata el retrato de Marta con el rotundo (y sin apelación) calificativo de «espíritu repugnante» (p. 193 *de la edición de Carolyn Richmond, Espasa Calpe, por la cual citaremos siempre*) o cuando tilda la tribu de los Valcárcel de la montaña de «parásitos» y de «alimañas» (p. 222). Otras veces, se trata de un completo y verdadero juicio de «Clarín», emitido desde su posición de narrador alejado, como cuando define la polca, exclusivamente desde el punto de vista de la moralidad, como «un género de desfachatez» que en tiempos de Bonis «empezaba a hacer furor y no pocos estragos morales» (p. 212). También hay casos en que el narrador abandona por un momento a sus personajes y se pone a hablar por cuenta propia; la evocación de la perversión moral de que fue causa el romanticismo en aquella ciudad de tercer orden, la hace un novelista que no tiene ningún escrúpulo en colorearla en función de la propia opinión. Pero siempre es el moralista el que interviene, y siempre para censurar, aunque el tono de la censura vaya del divertido rasgo de humor hasta la crítica más agria. Cuando Nepomuceno aprende, por el insidioso juego de Marta, quien es Fausto y quien Margarita, él también quisiera ser Fausto, pero sin vender el alma al diablo, y entonces, «Clarín» añade con sorna chistosa: «No por nada sino porque el diablo no aceptaría el contrato» (p. 186). Pero cuando el autor condena la lascivia de Serafina, lo hace con una violencia verbal de la que no renegaría ningún moralista católico ortodoxo:

> «Eso hacía, sin darse cuenta de que tomaba parte en aquellos *furores de lubricidad* con aires de pasión, la *lascivia,* la *corrup-*

ción de su temperamento fuerte, extremoso y de un vigor *insano* en los *extravíos voluptuosos*. Se entregaba a sus amantes con una *desfachatez* ardiente que, después, pronto, se transformaba en iniciativa de *bacanal*, es más, en *furor infernal*, ...» (p. 90). (El subrayado es nuestro).

Curiosamente, se mezcla en este párrafo la explicación naturalista de la lascivia de Serafina con la agria condena del moralista. Es de notar que siempre al autor la lujuria le causa la misma repulsión, incluso en las relaciones entre marido y mujer (p. 112-113). ¿De qué concepción ética puede proceder tan violento rechazo de la pasión carnal? ¿De un profundo sentido de ortodoxia católica, como han afirmado ciertos críticos? Por lo que sabemos de Alas, no podemos aceptar tal explicación, pero si se dijera que de una exigencia cristiana de armonía sería otra cosa. Es muy posible, además, que ese violento rechazo de la lascivia proceda de algo más complejo, más íntimo. Pero, es otra cuestión...

Los pocos ejemplos aducidos, significativos de otros muchos, bastan ya para mostrar que con *Su único hijo* muy lejos estamos de la voluntaria búsqueda de la impasibilidad naturalista. Aquí, en su segunda novela, «Clarín» se implica sin empacho en su creación para estar siempre presente al lado de sus personajes y enseñar defectos o para mostrar el aspecto negativo de las cosas. Así es que, si en un primer momento, no sabemos a partir de qué criterio censura «Clarín», no podemos ignorar lo que condena, porque sus juicios, casi todos morales, surgen a las claras de la misma superficie del discurso narrativo.

* * *

Si nos alejamos ahora de esa superficie narrativa y si consideramos la parte de la novela más alejada del primer plano, vemos dibujarse, como en lontananza, todo un espacio social (tanto urbano como campesino) con sus costumbres, sus mentalidades. Y lo raro es que casi nunca hay descripción deliberada de la ciudad de Bonifacio ni del paisaje del campo (si exceptuamos la lírica evocación de Raíces que recuerda la descripción de un lugar costeño que aparece en el cuento autobiográfico —e inédito— *Cuesta abajo*). Parece que basta nombrar el café de la Oliva, la casa de Emma, el teatro, el borroso casino, una fonda alejada, los vericuetos de la montaña, las selvas de Cabruñana para que surja toda una topografía ciudadana o agreste. Dicho sea de paso, pasado ya el tiempo de la meticulosidad descriptiva del naturalismo, el arte de Alas, aunque pueda anunciar un modo más sugestivo de novelar, como el de Unamuno o de Valle-Inclán, también recuerda curiosamente la manera cervantina. Pensamos en aquellos caminos del *Quijote*, de

los que decía Paul Hazard que «están en todas partes y que nunca se describen».

Pues bien, *Su único hijo,* también tiene su imprescindible trasfondo social, aunque el autor nunca se proponga pintarlo. Observemos, sin embargo, que cada personaje es *solidario* de una manera u otra de la sociedad en que vive y siempre hay en él algo que viene de fuera. Como, al mismo tiempo, la sociedad es reflejo, en gran parte, del hombre que la compone, es casi natural, por decirlo así, que se dibuje en la novela una especie de urdimbre social. Pero una sociedad moderna es más, es una tradición, un conjunto de valores heredados con los que interfieren o entran en lucha otros valores nacidos de lo que se puede llamar en sentido amplio la evolución de la civilización.

Ahora bien, en el trasfondo de la novela toda esa realidad con sus cambios económicos y sociales, sus costumbres, sus mentalidades, constituye el tejido social del cual parecen surgir los personajes de primero o segundo plano.

No queremos insistir demasiado en este aspecto ya analizado en otros estudios, sino poner de relieve la posición de «Clarín» frente a esa sociedad que, a pesar de ser, según la ficción novelesca, la de su primera juventud, sigue siendo, por lo esencial, la que le rodea en el momento en que escribe.

Su único hijo da testimonio de los cambios profundos que se producen. La aristocracia del campo ha entrado ya en franca decadencia, por inadaptación a los tiempos, por carecer de fuerza ideal o moral. Las pocas páginas en que «Clarín» evoca», de una manera más sintética que analítica, la ruina de los Valcárcel de la montaña, recuerda el meticuloso estudio naturalista que del desmoronamiento de la aristocracia gallega hace Emilia Pardo Bazán en *Los Pazos de Ulloa.* En cuanto a la aristocracia urbana, cuyos representantes podrían ser los Ferraz, anda metida en futilidades y no desempeña ningún papel. Y, sin embargo, permanece en las mentalidades de las otras clases el prestigio de la sangre azul. El mismo Bonifacio se siente inferior a los salvajes parientes de su mujer y tal sentimiento puede explicar, en parte, su fundamental complejo de inferioridad. La aristocracia se muere de consunción (material y moral), pero el estatuto de la nobleza sigue fascinando a los plebeyos. Pero esto es casi lo pasado pues hay otra fuerza que se impone, la fuerza del dinero, y otra clase que aspira a dominarlo todo, la clase burguesa, en la que figuran tanto los representantes enriquecidos de la clase media como el notario usurero D. Benito el Mayor, como los indianos o los miembros de la nobleza que se interesan por los negocios, y cuyo paradigma podría ser D. Juan Nepomuceno o el mismo padre de Emma, el abogado D. Diego. Además, queda claramente apuntado en la novela el nuevo fenómeno de inversión de la renta agraria en empresas industriales, a la par que la explotación

de las riquezas del subsuelo atrae capitales y técnicos extranjeros, como el ingeniero alemán Körner.

Pero es de notar, y en ello tenemos que insistir aquí, que descubrimos los valores de la antigua sociedad aristocrática como los de la nueva sociedad burguesa, casi diríamos indirectamente, a través de la mentalidad de los personajes. Así aparecen, y en primer plano, las motivaciones de quienes fomentan tales cambios. Ahora bien, todos los hombres, indígenas o extranjeros, que participan de una manera u otra en el cambio, y aun los representantes del estatuto antiguo como Lobato o Sebastián, todos van movidos por la codicia. En cuanto a los procedimientos para medrar se resumen en una palabra: engañar. La única solidaridad que puede establecerse entre los seres es la del vicio. Hasta tal punto que cuando el estafador Körner quiere unir su nombre «a la causa de la industria», la observación del autor, según la cual esa causa «la defendían los periódicos de intereses morales y materiales de la localidad» (p. 219), se carga de sarcasmo. Entonces ¿el liberal «Clarín» estaría en contra del progreso? De ningún modo. Lo que sugiere el autor en la novela (y lo que dice en sus artículos) es que el verdadero adelanto técnico y social debe ser resultado de la mejora ideal y moral del hombre, si no es un falso progreso que sólo representa la victoria de los sinvergüenzas.

En *Su único hijo*, Alas, sin proponérselo siquiera, consigue desenmascarar los falsos valores, tanto los tradicionales como los nuevos, meramente porque la realidad social o económica se enfoca a partir de una visión negativa del hombre.

En cuanto a la «moral social», presente también en todas partes aunque nunca analizada, es un conjunto de prejuicios y de costumbres cristalizadas sin ningún valor moral profundo y que, en el mejor de los casos, mueve a risa. Según la visión de «Clarín», las víctimas predilectas de tales prejuicios son las mujeres, esas pobres mujeres que huyen «como del diablo, de la proximidad del espectáculo», o que creen «privilegio del sexo la impasibilidad ante el arte», y consideran «indigno de una señora recatada batir palmas ante una cómica» (p. 195). Los prejuicios construyen una fachada, una apariencia moral, pero por debajo los verdaderos resortes vitales son la envidia o la lujuria. En aquella humanidad, el ideal romántico es una forma hipócrita de disfrazar y, lo que es peor, de justificar las pulsiones más torcidas de los «temperamentos ricos en sangre» (p. 31). Bonis es a la vez víctima y culpable de tal aberración. Incluso a Emma, que nada «tenía que ver con el romanticismo literario, decadente de su época», se le había contagiado «esta idea vaga y pérfida de la gran pasión que todo lo santifica» (p. 157). En el mundo de la novela, si la codicia parece dominar en los hombres, la envidia es el atributo de las mujeres, de todas las mujeres. La ostentosa entrada de Emma en el teatro despierta la envidia de

las ricachonas presentes, que suelen pasarse la vida dedicándose «al culto envidioso del lujo ajeno». Y el autor expresa todo el asco que le inspira esa clase de gente, que «se parece mucho a los animales, en no vivir más que de la sensación presente» (p. 151).

Esa falta total de conciencia moral se conjuga, en los españoles, con una incultura absoluta que, en el caso de la gente del campo, se llamaría mejor primitivismo. Los buenos aldeanos de la montaña se dejan deslumbrar como salvajes por la fuerza física o por las hazañas gastronómicas de Körner, y el narrador interviene para subrayar la mentalidad que domina en el campo, mentalidad de país culturalmente subdesarrollado: al ver a Körner engullir dos docenas de huevos y dos besugos, la gente no vacilaba en reconocer la superioridad de «la raza que criaba tan buenos estómagos» (p. 182). Entre los más encopetados reina el mismo vacío cultural. Los aristócratas son unos bárbaros (los Valcárcel de la montaña) o unos tronados (los Silva). En cuanto a Nepomuceno, representante de la categoría ascendente, «ignoraba —dice el narrador— que hubiéramos tenido en otros siglos un teatro tan admirable» (p. 184).

Nada le escapa, pues, a la mirada crítica de Alas, ni siquiera la falta de gusto artístico del pueblo provinciano como lo muestra la página (que por sí sola merecería un estudio literario) en la que nos hace oír el concierto que dan «los músicos sedentarios» (p. 178-179).

Pero el moralista va más lejos. Sugiere que la cultura, el buen gusto no bastan. Para prueba de ello, aquí están los alemanes, padre e hija, que hablan de Hegel, que conocen el teatro español del Siglo de Oro, que se deleitan con la buena música y que, en el fondo, son tan malos como los indígenas y aun más corrompidos y más peligrosos, pues su saber y su cultura aumentan en ellos el poder de engañar.

Así que lo que pinta Alas no es sólo una sociedad, la suya, sino una humanidad. Lo que ve el moralista, más allá de las apariencias, es la realidad del hombre, ser codicioso, envidioso, lujurioso. Hay una moral pública, pero sólo sirve de disfraz a la falta de conciencia moral. Es lo que expresó varias veces el moralista Leopoldo Alas en sus artículos; por ejemplo, y eligiendo al azar, en 1884, escribía: «Aquí la moral pública está asegurada para mucho tiempo. La única que está corrompida es la privada».[2]

En cuanto a la religión, la verdadera, la de la conciencia, está totalmente ausente de esa humanidad, en la que no hay ningún asomo de espiritualidad, ni siquiera de idealidad. En la ciudad hay una iglesia, hay curas; todos los vecinos son católicos, todos cumplen. Y, sin embargo, no hay religión. Las mujeres van al templo para «lucir las mercancías de su hermosura» (p. 233) o para demostrar

2. «¡Moralicemos!», *Sermón perdido*, Madrid, Fernando Fe, 1885, p .209.

afición al querido. La última escena de la novela se verifica en la iglesia, y ahí, todos los presentes, en lugar de sentir emoción ante el misterio, van movidos por sus consuetudinarios malos sentimientos: la envidia, la curiosidad burlona o malintencionada. La grey de Dios se ha convertido en «público indiferente, distraído» (p. 314).

Pero el narrador no emplea aquí el tono de la sátira, se limita a apuntar, casi de paso, unos rasgos, unas actitudes significativos de toda una mentalidad. El narrador no insiste, porque ya ha analizado por dentro a dos o tres personajes y ha mostrado el vacío espiritual de cada uno, cuando no un concepto decadente, torcido de la religión (Marta) y eso, con algunas alusiones al comportamiento de la masa, basta para sugerir que ahí «Dios no anda entre los pucheros», porque ha desaparecido de los corazones.

Excusado es decir que frente a ese mundo corrompido y arreligioso, Bonifacio constituye la excepción. Pero de eso hablaremos...

* * *

Vemos, pues, que en los dos niveles más distantes de la novela que son, por una parte, ese primer plano donde el narrador interviene directamente, con voz propia, para dar su opinión o para censurar y, por otra, todo el trasfondo social y humano sobre el cual destacan los personajes de la «historia» contada, en esos dos niveles se afirma la presencia clara de una profunda conciencia ética.

Efectivamente, y para resumir en una frase lo que dijimos en un libro entero, el moralista que siempre fue Leopoldo Alas adquiere a la altura de los años 1890 la convicción de que el mundo no es sólo como lo hace el hombre sino como es el hombre. Desde luego, la revolución desde arriba como la revolución desde abajo son inútiles; sólo es valedera la revolución desde dentro y ésta no será nunca espectacular (o espectáculo), porque no será nunca revolución sino lenta y difícil mejora de cada uno.

Ahora bien, los hombres, en el estado actual del desarrollo de la humanidad, o son malos o no son buenos. Los pocos buenos que hubo (o que hay) son los verdaderos *héroes* de la humanidad, entre los cuales no figuran sólo los «santos santificados» como los de *La leyenda de oro*.[3] En un artículo titulado, precisamente, *La leyenda de oro*,[4] escribe «Clarín» en 1897: «En el mundo, no ha vivido racionalmente nadie más que los buenos. Todos los más, genios,

3. *La leyenda de oro* cuenta la vida de los santos. Obra escrita en el siglo XIII por Santiago de Voragine. De este libro, en el que Bonifacio encuentra motivo de meditación, y que se encuentra en los estantes mugrientos del cuartucho del cura de Vericueto, habla a menudo Clarín en sus artículos.

4. *La Ilustración Española y Americana*, 30-I, 8-II, 8-III-1897; *Siglo pasado*, pp. 87-127. Cita, p. 93.

conquistadores, sabios, poderosos, si no han ajustado su conducta a la ley del deber como pensamiento capital, constante, han vivido como locos». Frase, elegida entre muchas, que tendremos que recordar cuando intentemos apreciar el verdadero alcance de la creación artística del personaje de Bonifacio.

No es nuestro propósito aquí estudiar el pensamiento filosófico-moral de Leopoldo Alas; sin embargo, no se puede prescindir de él, ya que informa todo *Su único hijo*, y sobre todo porque condiciona en gran parte toda la estética de la novela. El hecho de que el narrador haga oír su propia voz, y que nos enseñe un mundo tal como lo ve su propia mirada, es ya suficiente prueba de que el novelista de los años 1890 ha dado al traste con el concepto de la objetividad o, por lo menos, de la impersonalidad naturalista, concepto que tanto acataba, teóricamente, en otros tiempos. Pero ser *moralista a las claras* no es, tal vez, la mejor manera de ser un novelista... artista. Con respecto al arte naturalista, lo nuevo en *Su único hijo*, es que la factura artística de la novela procede, en gran parte, de la ética, o por mejor decir, la ética parece buscar una nueva estética, más adaptada a su propio objeto y más eficaz para alcanzar su fin.

2. *Una nueva estética adaptada a una ética*

Una primera observación: *Su único hijo* ofrece gran variedad de estilos, hasta tal punto que se podría elegir esta novela como antología escolar de las varias maneras de novelar. Ni siquiera falta con la autobiografía de Minghetti, un buen fragmento de novela picaresca según la mejor tradición del género. A menudo también, prevalece el arte, más sintético que analítico, característico del cuento; ejemplo de ello podría ser la aceleración narrativa, por decirlo así, del primer capítulo, o la pintura de la vida del ingeniero alemán en la aldea de la montaña, etc., etc. Tampoco faltan muestras de técnica teatral, subrayada y estudiada por varios críticos.

Más allá de esa heterogeneidad estilística que podría ser considerada como un fallo artístico, hay una estructura que encontramos frecuentemente y que constituye el núcleo de la construcción descriptiva o narrativa: es la estructura del contraste. Los personajes son vistos desde dos ángulos opuestos; en general, el autor los muestra, al mismo tiempo casi, desde fuera y desde dentro, de tal manera que lo que sobresale ante todo es el contraste entre lo que quieren o fingen ser y lo que son en realidad. Esta estructura del contraste es la que prevalece en casi todos los retratos, aunque la manera de retratar sea distinta. Pero encontramos algo parecido en la misma construcción narrativa que, a veces, es un juego contrastado de varios puntos de vista; el más significativo ejemplo es

el capítulo VII (que estudiaremos) pero, si lo miramos bien, gran parte de la novela está construida sobre oposiciones: oposición entre lo que es un personaje y la idea que los demás tienen de él, entre lo que quiere ser y lo que es, entre lo que son las cosas y lo que deberían ser...

No es cuestión, sin embargo, de limitar la novela a tal esquema (muy significativo, por cierto, de una posición fundamental del autor frente a las cosas) porque *Su único hijo* es una obra demasiado compleja para dejarse reducir a cualquier esquema o fórmula. Bien asentada, pues, esta salvedad, parece lícito estudiar el *arte del contraste* en la segunda novela de «Clarín».

* * *

En los varios retratos que nos ofrece la novela el contraste se establece entre apariencia y realidad. Pero, hay varias maneras de plantear y de desarrollar la oposición.

El retrato físico y moral del abogado D. Diego Valcárcel se deduce de la biografía, rápida y esencial, que de él da el autor. Del conjunto resalta una clara oposición entre la apariencia social y profesional del personaje y su realidad secreta, secreta para los demás pero no para el autor (ni, desde luego, para el lector). Por un lado, tenemos al magistrado envarado, meticuloso, que se atiene a la estricta observancia de la ley y que siempre se expresa con un lenguage pulcro y cargado de la más alta moralidad. Con tales cualidades ha conquistado la simpatía y el respeto de todos (lo que sugiere, como hemos mostrado en el primer apartado, que la base de la moral social es la hipocresía). Pero, al mismo tiempo, el autor lo muestra, no precisamente por dentro, sino en sus otras actividades privadas y muy disimuladas. Ese hombre, «serio como un colchón» (p. 16) para los demás, se convierte en la soledad de su alcoba en un romántico sentimental que sopla en la flauta con lágrimas en los ojos. El contraste hace sonreír. Además, es muy hábil para organizar en secreto el «servicio de Afrodita», porque su «verdadera virtud» ha consistido siempre en la prudencia, y en «el miedo al escándalo» (p. 14). O sea que consigue hacerse una moral de la inmoralidad. Ahora, el contraste es más bien repugnante.

Lo que hay que subrayar es que el narrador nunca interviene directamente para censurar, su papel se limita a poner de realce y, desde luego, en oposición, la actitud exterior del abogado y su ser secreto. D. Diego es un hombre inauténtico, un hipocritón, pero el narrador nunca pronuncia la palabra. Para que se imponga la verdad le basta mostrar las dos caras del personaje. La aparente impasibilidad del narrador hace que el contraste esté en la realidad misma. Tal actitud recuerda la posición del novelista naturalista

frente a los hechos, sin embargo, en la medida en que el papel de éste consiste en desenmascarar la hipocresía o la falsedad, su actitud no puede ser neutral, por eso hablamos de impasibilidad aparente. Así lo reconocía implícitamente «Clarín» cuando explicaba, ya en 1882, la superioridad de lo que llamaba entonces «lo cómico naturalista» sobre otra forma de cómico producido por «las facultades subjetivas, líricas». «Hay en esta manera de lo cómico —escribía «Clarín»— una seriedad y una sinceridad que le hacen todavía más picante, de más efecto que lo cómico del más subido color [...]. Vale más la sátira implícita en esta forma que la furia de un Juvenal».[5] Pues bien, todo el retrato de D. Diego es eso, sátira implícita, pero sátira. Es decir que el novelista ve la hipocresía fundamental del personaje, pero se limita a elaborar su retrato en función de tal visión sin intervenir directamente.

Más frecuentes son los retratos en que el sentimiento (en general, de repulsión) que al autor le inspira el personaje informa la elaboración artística. El narrador, en tales casos, no vacila en añadir unos fuertes brochazos empapados en la «furia de un Juvenal».

Las notas estridentes y crujientes con que remata (en los dos sentidos de la palabra) la pintura de los viejos románticos de la tienda de Cascos recuerdan las despiadadas caricaturas de Quevedo. Aquí, el narrador anuncia claramente que deja de oír el relato del habilitado del clero, para fijarse en la impresión que le inspira el espectáculo de los decrépitos románticos de los años cuarenta, que se complacen en la mórbida evocación del *¿qué se hicieron las damas...?* «El habilitado del clero siguió pasando revista a los inquilinos del año cuarenta; de aquella enumeración salía un tufillo de ruina y cementerio; oyéndole parecía que se mascaba el polvo de un derribo y que se revolvían los huesos de la fosa común; todo a un tiempo». Nótese como la repulsión del autor se expresa a través de todos sus sentidos merced a una sinestesia burlesca sumamente eficaz; una sensación auditiva («oyéndole») despierta a un tiempo una sensación olfativa («tufillo»), una sensación gustativa («mascaba el polvo») y una sensación a la vez visual y auditiva («se revolvían los huesos de la fosa común»). Todo viene a cuajar ¡colmo del asco! en la visión plástica de «aquellos dientes podridos y separados» asimilados a «una rueda de tormento» (p. 36). Ese cuadro esperpéntico (que anuncia a Valle-Inclán) muestra que el autor no vacila en deformar la realidad en función de lo que experimenta ante el contraste, ya en sí burlesco, entre esos cuerpos «entrados en años y en grasa» y las falsas sublimidades románticas que evocan con nostalgia.

Frente a los músicos sedentarios y al público que presencia el

5. *El Día*, 857, 2-X-1882 («*Pot-Bouille*, novela de Emilio Zola...»); Yvan Lissorgues, *Clarín político II*, Toulouse, 1981, pp. 182-183.

concierto, el narrador adopta una posición semejante. No podemos analizar aquí el trozo entero, pero elijamos un fragmento, la evocación del violinista Secades, para mostrar cómo y por qué el arte de Alas deforma la realidad. El narrador presenta a Secades a través de su biografía, pero se trata de una biografía deformada por el juicio implícito del autor. Intentemos sacar el núcleo objetivo de la vida de Secades: en su juventud había soñado con ser un gran violinista, trabajó mucho, pero sin conseguir la meta deseada: entonces, como el arte no le permitía vivir, se hizo zurupeto y de vez en cuando toca en la orquesta de la ciudad. La historia de tal destino podría ser triste y conmovedora, tanto más que el hombre, ya viejo, conserva «un cariño melancólico, un respeto supersticioso a la buena música» (p. 178). «Clarín» no lo ha querido así; sólo ve al personaje a través de su falta de talento, de su ineptitud para la buena música. Entonces, el autor lo ridiculiza: sólo valía para imitar los «rebuznos de un jumento». Alas ve a Secades a través del contraste entre lo que quiso ser el músico y lo que es en realidad. El personaje es ridículo porque se ha equivocado y se empeña en su error. El crítico «Clarín» siempre censuró con vigor la inautenticidad artística a que conduce irremediablemente la falta de talento. El hombre debe ser lo que puede ser y no otra cosa, si no cae en la falsedad. Aquí, en esta evocación de los músicos (Secades, Romualdo, etc.) y del público que oye la cacofonía como «quien oye llover» (p. 179), es el vacío artístico y cultural de la España profunda lo que «Clarín» denuncia. Pero lo que hay que subrayar es que es el sentimiento agudo y amargo de tal decadencia el que informa la elaboración artística del trozo.

Donde el arte del contraste alcanza su mejor expresión sintética es tal vez en el retrato de Körner y de su hija. En ambos casos, el autor yuxtapone (y opone) de manera impertinente rasgos físicos y morales. Körner «parecía un gran cerdo bien criado, bueno para la matanza y era un hombre muy espiritual». En cuanto a Marta «su principal mérito eran sus carnes; pero ella buscaba ante todo la gracia de la expresión y distinción de las ideas y sentimientos» (p. 180). La construcción de las dos frases es la misma: en los dos casos la oposición está claramente marcada por una conjunción adversativa (*y* o *pero*). Además, el contraste se refuerza por la acentuación caricaturesca del aspecto físico: *animalización* del padre, *materialización* de la hija. Resalta, pues, la oposición entre lo que son (unos individuos gordos y fuertes) y lo que quieren parecer (seres espirituales). El efecto, en cada caso, es burlesco y dice claramente lo que «Clarín» censura: la falsedad y la hipocresía de tales personajes. Körner y su hija pueden presumir de románticos, de muy letrados, etc., etc., su carne demasiado abundante denuncia (bajo la pluma del autor) la impostura. Los dos retratos exigirían un análisis más detallado pero basta lo dicho para mostrar, una vez

más, que el narrador se otorga un papel activo para desenmascarar la falsedad.

Los pocos ejemplos anteriores revelan que Alas ve lo que es realmente el hombre bajo las apariencias. En el mundo de *Su único hijo* (aparte Bonifacio y, aunque pueda sorprender, aparte Emma) no hay más que hipocresía y todavía no hemos hablado de Marta que constituye, a nuestro modo de ver, un caso aparte. Lo que hay que subrayar es que en su segunda novela, el autor abandona de propósito deliberado la *objetividad* naturalista y lleva el arte del contraste hasta la caricatura, hasta el esperpento. El moralista artista añade así a lo pintado el color de su propio sentir y de su propio juicio. Aparece, pues, una nueva estética condicionada por la ética, una estética que no vacila en deformar la realidad para dar de ella un reflejo más verdadero, según la óptica del autor.

* * *

También ocurre que la ética condiciona la misma estructura narrativa. El mejor ejemplo y el más fácil de estudiar en su forma y en su alcance nos lo proporciona el capítulo VII, a propósito del cual casi podríamos hablar de *puesta en escena* narrativa. Se nos muestra alternativamente cómo cada uno de los cuatro personajes, que son Bonifacio, Serafina, Mochi y Emma, se ve (y se define) en sus relaciones con otro. El narrador sólo interviene con su propia voz, introducida por la expresión «Lo cierto era que», en el punto de inflexión que marca el paso de un personaje a otro y, después, se sitúa sucesivamente dentro de cada personaje para seguirle los pensamientos. El punto de partida es Bonifacio que se ve presa de la *gran pasión* (p. 85). Con «Lo cierto era que la Gorgheggi...» (p. 86), se produce un cambio de óptica y saltamos dentro de Mochi para descubrir lo que éste piensa de sus relaciones con Serafina. Con «Lo cierto era que la Gorgheggi no amaba a su tirano...» (p. 89), pasamos al punto de vista de Serafina sobre Mochi. Luego, con «El estaba pensando...» (p. 90) se vuelve a la pasión de Bonifacio y, de repente (p. 93), y como por contraste con la gran pasión, surge la evocación de Emma enferma vista por Bonifacio. Por fin, un nuevo salto brutal nos hace pasar al punto de vista de Emma: «Lo cierto era que Bonis exageraba...» (p. 94).

Así, cada personaje se define en su realidad íntima con respecto al otro a quien ve en función de lo que es él mismo. Siempre hay una parte del ser, voluntariamente disimulada, que el otro no ve. «Clarín» parece descubrir y plasmar aquí esa gran verdad que Malraux sintetizará en la fórmula: «La realidad de un individuo está en sus secretos». Mochi no puede saber lo que en el fondo de sí misma piensa y es Serafina. Mochi y Serafina se disimulan uno a

otro sus íntimas motivaciones. Emma oculta a Bonifacio gran parte de su vida. Serafina engaña a Bonifacio. Bonifacio no puede, pues, saber de fijo quiénes son en realidad Serafina y Emma. Y, por fin, Bonifacio se engaña a sí mismo.

El problema muy serio que plantea ese modo de escondite es el del conocimiento del otro. Pero, la misma estructura narrativa sugiere que si hay incomunicabilidad no es porque los seres serían mónadas, sino porque el juego de las relaciones humanas está falseado por el egoísmo profundo de cada uno, egoísmo cuya defensa impone un sistema de interrelaciones mentirosas. Es importante subrayar que la raíz del mal es de índole moral más que metafísica. Los seres resultan moralmente adulterados por la ausencia total de amor al otro. Es ésta una de las grandes lecciones de *Su único hijo.*

Esas múltiples aproximaciones a los personajes que nos ofrece el capítulo VII estriban en la perspicaz observación del autor que se hace una idea clara de lo que es el hombre y, por lo tanto, de lo que pueden ser las relaciones humanas. Pero el novelista encuentra aquí, con esa técnica tan moderna que podríamos llamar del *campo/contra-campo,* una estructura narrativa perfectamente adecuada a la *idea* que del *objeto* tiene el autor.

La manera artística está en perfecta consonancia con la visión que éste tiene del hombre. O sea que la estética es como la trascendencia artística de la ética.

* * *

Otra faceta del arte de Alas en su pintura de esa pobre y triste humanidad que anda sin norte ideal, se ofrece en el retrato moral de Marta Körner.

Todo el personaje está enfocado desde el ángulo de la sátira. Marta es alemana, ha viajado mucho y parece que han cuajado en ella todas las características del movimiento decadente europeo finisecular. Todo pasa como si, a través de Marta, quisiera el autor ajustar cuentas con ese decadentismo que le inspira tanta repulsión. ¿Cómo llegó «Clarín» a enterarse de lo que era el movimiento decadente? A través de ciertos novelistas como los Goncourt, Bourget, Gautier, de ciertos estudios críticos como el de Bourget sobre Baudelaire,[6] a través de varios artículos de Brunetière u otros, es indudable. Pero es casi seguro que nunca leyó la obra maestra del género, *A rebours,* ya que no parece conocer a Huysmans de quien

6. Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine,* Baudelaire, M. Renan, Flaubert. M. Taine. Stendhal, París, Alphonse Lemerre, 1887 (5e édition), pp. 23-32.

habla sólo una vez y de una manera que deja traslucir que no le conoce.[7] Además, confiesa, en 1896, que hace años que casi no lee obras de los jóvenes del «movimiento disolvente» de la literatura parisienseí «El decadentismo no produce más que libros que, desde que cumplí cuarenta años, leo difícilmente».[8]

La hispanista americana Noël Valis, que tiene un profundo conocimiento del movimiento decadente francés del último cuarto del siglo XIX, ha dedicado todo un libro[9] al análisis de los rasgos decadentes que se encontrarían en la obra de «Clarín». A propósito de *Su único hijo*, quiere probar que Emma, Serafina y Bonifacio son individuos decadentes y que, por eso, son personajes arquetípicos. Que en ellos haya rasgos parecidos a los que caracterizan al personaje decadente bien puede ser, pero no todas las aberraciones morales proceden del decadentismo. La perversión, por ejemplo, pues de ella hablaremos en el caso de Emma, no la han *inventado* ni Des Esseintes, el héroe de *A rebours*, ni Baudelaire ni Verlaine. Por lo demás, los decadentes son siempre intelectuales refinados que se complacen en voluptuosidades de las que goza más el espíritu que el cuerpo. Entonces, Emma para quien la «lascivia letrada» no significa nada, y cuya «depravación natural» no tiene «ningún aspecto literario» (p. 189), sería una decadente... de nacimiento. Pensamos que enfocar sistemáticamente el estudio de *Su único hijo* sólo a partir de las características del decadentismo europeo, puede falsear un poco la lectura de la novela. Además, cuando la hispanista americana afirma que, frente a Emma y a Marta, el punto de vista de «Clarín» sería menos crítico, porque vería en el aspecto decadente de los personajes un tema de fascinación,[10] no podemos dejar de manifestar nuestro total desacuerdo. Lo que dijimos en las páginas anteriores sobre el moralista es ya una respuesta, pero veremos con el estudio de Emma que la pintura artística del *mal* no supone fascinación del autor, ni mucho menos. En cuanto a Marta, no hay en la novela personaje que al autor le inspire mayor repulsión, como veremos. El narrador está siempre a su lado para burlarse de ella, degradarla y hacer que el lector la vea a través del prisma de la abyección.

Pero en el caso de Marta, y tal vez únicamente en este caso, compartimos el juicio de Noël Valis: Marta aparece como un personaje

7. En la conferencia del Ateneo sobre *Teorías religiosas de la filosofía novísima*, dice que en Huysmans «hay dejos de sensualismo poco religioso». Véase Yvan Lissorgues, *La pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas (Clarín) 1875-1901*, París, Editions du CNRS, 1983, p. 410.

8. *El Imparcial*, 25-XII-1896.

9. Noël Maureen Valis, *The Decadent Vision in Leopoldo Alas, A Study of «La Regenta» and «Su único hijo»*, Bâton Rouge and London, Louisiana State University Press, 1981.

10. *Op. cit.*, p. 144.

arquetípico. Sí, con tal que se añada que mientras el autor construye el arquetipo, va colocando panes de dinamita en el monumento.

Como hemos visto ya, el retrato físico y moral del personaje es revelador de la antipatía del autor por su *creación*. Es verdad que la hija de Körner parece haber cogido al vuelo en sus andanzas todos los rasgos fundamentales del decadentismo. Primero, es una mujer intelectual que se complace en «sutilezas psicológicas y literarias» (p. 191), pero no para sacar de ellas goces estéticos, sino para alimentar malsanas fruiciones:

> «Marta, virgen, era una *bacante* del 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. 189). El subrayado es nuestro).

El moralista Alas aparece aquí a las claras al insertar en la pintura de Marta una serie de grupos adjetivales que equivalen a juicios morales y es muy de subrayar, además, que cuando alude a las «lecturas disparatadas y descosidas», o a «la lascivia letrada», su crítica alcanza, más allá del personaje, todo el movimiento literario decadente. El moralista condena el decadentismo por ser esencialmente depravación, y también porque es fuente de corrupción. Son esas lecturas las que le han dado a Marta «un criterio moral de una ductilidad corrompida».

Todo pasa como si la rubia alemana trajera a España nuevas fuentes de corrupciones desconocidas de los indígenas, a quienes, parece sugerir «Clarín», bastaban ya las suyas, menos refinadas pero bien arraigadas. Porque, en fin, Marta es una fuente de perversión, incluso para Emma a quien conquista «con la seducción singularísima de su intimidad mujeril, nerviosa, llena de novedades, picantes y pegajosas» (p. 189). No cabe duda, pues: para «Clarín», el decadentismo es una de esas «pestes», como otras muchas, pero ésta... de importación.

Podríamos estudiar otros rasgos decadentes de Marta, como la búsqueda de sensaciones raras, de voluptuosidades nuevas, de «extraños placeres», de «favores sibaríticos» (p. 190) pero eso nos alejaría demasiado de nuestro tema. Nos basta mostrar que el retrato de Marta lo hace un moralista artista, que además quiere satirizar la postura decadentista. Sin embargo, hay ciertas ideas perniciosas de la alemana que no podemos dejar de examinar brevemente.

Por lo que es del matrimonio, era para ella «convencional y los celos y el honor convencionales, cosas que habían inventado los hombres para organizar lo que ellos llamaban la sociedad y el Estado» (p. 196). Dicho sea de paso, tal teoría es también la que los

intelectuales anarquistas empiezan a difundir en España y contra la cual se alzará varias veces «Clarín» en la prensa.[11] Nuestro autor escribe en 1892: «Jesús consagra el matrimonio —para mí la salvación de la vida civilizada—...».[12] Entonces, ya se comprende qué opinión podía tener de la teoría profesada por Marta y qué sentimiento podía inspirarle quien la profesaba.

Bien merece también una digresión la pretendida religiosidad de Marta. Primero, dice el narrador que «*afectaba* haber escogido la *manera* devota de las españolas» (también es nuestro el subrayado). *Afectar* una *manera* es alejarse dos veces de la verdadera devoción, pero no es muy original ya que es, según Alas, la religión de muchos. Más singular es la manera que tiene Marta de entender la religión a través de *El genio del cristianismo*, mezclándolo «con el romanticismo gótico de sus poetas y novelistas alemanes, y después, todo junto lo barnizaba con los cien colorines de sus aficiones a las artes decorativas...» (p. 190). La religión como pretexto para el goce sensual fue efectivamente una manera decadente de *sentir* el catolicismo, como atestigua el mismo Claudel que, en 1886, escribía: «Je commençais alors à écrire et il me semblait que dans les cérémonies catholiques, considérées avec un dilettantisme supérieur, je trouverais un excitant approprié à la matière de quelques exercices décadents».[13] Para el Leopoldo Alas de 1890, es una manera torcida y hasta repugnante de comprender la religión. Prueba de ello, en el mismo texto sobre Marta, es el hecho de que, después de evocar esa «religiosidad», el narrador yuxtapone otra afición secreta, ridícula del personaje, afición que «consistía en el placer de que le hicieran cosquillas en las plantas de los pies». El *sentir* religioso de Marta es parecido a esas cosquillas: es refinamiento depravado, mero sensualismo.

¡Y ese personaje se cree superior (como se creían seres excepcionales los decadentes) y se cree desligado de la moral corriente sólo buena para las almas vulgares! Alas combatió a menudo la teoría nietzscheana del hombre superior y, más generalmente, consideraba peligrosa la lectura del filósofo alemán para los espíritus débiles y propensos al *esnobismo*, porque, para él, los únicos hombres superiores son los que viven en armonía consigo mismos, es decir, los que han acordado el pensar y el obrar: «El paso de la teoría a la obra es la más grande *creación artística*; no hay más delicado y fino arte que el hacer un *poema* del bien obrar de la pro-

11. Por ejemplo, en el *Madrid cómico*, del 20-I-1900, se alza contra Soledad Gustavo y «los fanáticos que la han llevado a la doctrina del amor libre».

12. *La Correspondencia*, 11-XII-1892.

13. Citado por Jacques Lethèvre, «Le thème de la décadence dans les lettres françaises à la fin du XIXè siècle», in *Revue d'histoire littéraire de la France*, janvier-mars 1968, n.º 1, p. 58.

pia existencia».[14] Pero, aparte de las grandes teorías disolventes y peligrosísimas de su «espíritu repugnante», ¿quién es Marta? Nada más que una estafadora en grande que ha venido con su padre a España para enriquecerse, y cuyas grandes ideas artísticas sólo sirven de disfraz para sórdidas empresas.

El personaje de Marta es muy interesante y exigiría un estudio más detallado. Sólo hemos querido mostrar que representa en el mundo de la novela la intrusión de ideas y teorías mucho más dañinas que la falsa moral hipócrita indígena o que el triste (y decadente, a su modo) romanticismo vernacular. Con sarcasmo y con intervenciones directas y sin apelación el narrador mina al personaje al mismo tiempo que le da vida. El personaje de Marta es, en cierto modo arquetípico, como dice Noël Valis, pero, hay que insistir, mientras el artista lo *construye,* el moralista lo desmorona moralmente. Marta es ante todo obra del satírico. En efecto, nos muestra al personaje, pero éste no se nos muestra, permanece un poco exterior, porque el autor no «le llega al alma». Desde el punto de vista artístico, Marta y Emma no se pueden colocar en un mismo plano.

* * *

Antes de caracterizar brevemente al personaje de Emma, tenemos que hacer un primer balance del estudio realizado. Desde el punto de vista estético, lo que sobresale en la pintura de todo lo que en la novela no es Emma y Bonifacio, es la gran flexibilidad narrativa o descriptiva que se debe, en gran parte, a la variedad de tonos que adopta el creador-moralista, pero también a la multiplicidad de los puntos de enfoque. Así se explican los numerosos cambios de niveles en el discurso narrativo. Además, como a menudo la realidad es vista a través de la *verdad* de varios personajes, se plantea como una filosofía de la percepción. ¿Dónde está la realidad del ser? Aparentemente en la visión que cada uno tiene de ella, según puede o le interesa verla. Aparentemente sí, porque a este problema del conocimiento que plantea implícitamente el creador, el moralista da una explicación, por lo demás, muy explícita: la realidad humana es como es porque el hombre la hace así y porque el hombre es *malo.* Y aquí se plantea la gran pregunta: ¿la maldad del hombre es algo *esencial,* ontológico o es una maldad, digamos, relativa?

Si nos atenemos a *Su único hijo,* no podemos intentar resolver la cuestión antes de analizar las dos grandes figuras que descuellan artísticamente en la novela: Emma y, sobre todo, Bonifacio.

14. *La leyenda de oro,* artículo citado; *Siglo pasado,* p. 99.

3. *Emma o la visión artística del mal*

No es fácil caracterizar al personaje de Emma porque cualquier asidero racional que tomemos nos conduce a un núcleo de sombra que ni los datos biográficos proporcionados por el autor ni la psicología ni, tal vez, el psicoanálisis aclaran del todo. Podemos, y es relativamente fácil, analizar su yo *social*, es decir, el resultado de la asimilación de unos cuantos valores, como los que proceden del convencionalismo y del conformismo tradicional, o de ciertas influencias exteriores, como el romanticismo ambiental. El que Emma sea hija única mimada del abogado Valcárcel, que se sienta ilustre descendiente de una familia linajuda, explica algo, pero poco. Al nivel de su *yo más profundo*, podemos comprender el resentimiento de una mujer que, después de un mal parto, pierde su lozanía y va notando en su cara los estragos del tiempo. Pero, en el fondo de su *yo natural* hay una perversión y una maldad, cuyas manifestaciones se hacen patentes gracias al arte del autor, pero que no se explican claramente.

Entonces, hay que aceptar la explicación que el autor da, casi de pasada, en las primeras páginas del libro: el fondo de la naturaleza de Emma es «espontánea perversión del espíritu, prurito de enferma».[8] Pero esto no es una explicación, es la enunciación de un hecho, a partir del cual va a desarrollarse toda la *historia* del personaje. Emma entra en la novela, todavía joven, con el único rasgo fundamental de su ingénita perversión. Desde luego, es inútil cualquier explicación determinativa (por no decir determinista); hay que considerar al personaje como una anomalía. Para la ciencia, será una enferma; y así la ve también el autor, por lo menos al principio, cuando pone en el mismo plano la «espontánea perversión» y el «prurito de enferma». Al parecer, pues, «Clarín» no ignoraba que la perversión era una enfermedad, una desviación de las tendencias y de los instintos. Lo que pasa es que, en el desarrollo de la novela, las tremendas dimensiones que cobra tal perversión hacen olvidar su carácter (y su origen) enfermizo.

El hecho es que desaparece totalmente el aspecto clínico bajo las manifestaciones de los extravíos de Emma que nos aparece, y así lo quiso, por cierto, el autor, como un caso de aberración moral. Pero como Emma es, en el fondo, y aunque lo olvidamos, una enferma de la personalidad, es un ser excepcional y no se le puede atribuir al mal que representa un valor metafísico, ontológico. Es una de las posibles ambigüedades de la novela, mucho más importante, a nuestro modo de ver, que el problema de la paternidad del hijo. Todo pasa, en efecto, como si Emma fuera el mal («el diablo») hecho hembra. Y es muy posible, pero no es más que una hipótesis, que su creación responda a una idea previa del moralista que quiso

saber (y mostrar) hasta dónde podía llegar la perversidad en una mujer. A veces pensamos, con Noël Valis, que hay rasgos arquetípicos en el personaje, pero el arquetipo, entonces, no sería el decadentismo sino el Mal. Emma no puede ser considerada como un personaje decadente. Éste para gozar de su perversión debe ser consciente de ella, fomentarla por mediaciones que son en general lecturas «disparatadas», como dice «Clarín». Emma, al contrario, es «original por su temperamento» (p. 157) y no necesita ir a buscar excitaciones en poemas o novelas; le basta la fuerza de su ingénita perversión para sacar un placer directo, sin mediación, casi animal pues, de los contactos voluptuosos con, por ejemplo, seres inanimados:

> Saboreaba Emma la delicia de gozar con los tres sentidos sensaciones nuevas del refinamiento del gusto y del olfato y aun del contacto de todo el cuerpo de gata mimosa con las suavidades de su ropa blanca... (p. 120).

Las manifestaciones de la perversidad de Emma van de las formas más exteriores (caprichos pueriles, irresponsabilidad, vanidad, crueldad moral con visos de sadismo para los demás, etc.), hasta las afirmaciones de tendencias más turbias, según el criterio de «Clarín», como esos placeres «de un género íntimo» de que goza en el secreto de la alcoba. O esa equívoca atracción que siente por la bella y fuerte Serafina.

Lo importante para nosotros es la manera artística de pintar al personaje. Como escribía «Clarín» a propósito de *Realidad,* es necesaria «una especie de sexto sentido abierto al arte literario gracias a la introspección del novelista en el alma toda, no sólo en la conciencia de su personaje».[15] Ahora bien, incluso en el caso de Emma que, por cierto, no le inspira ninguna simpatía, Alas, merced a ese sexto sentido que podríamos llamar intuición, se interna mucho más allá de los «interiores ahumados», hasta las zonas más turbias del ser.

El hecho es que el personaje de Emma alcanza tremenda densidad y tiene una fuerza artística de la que hay pocos ejemplos en toda la literatura. ¿Cómo consiguió Alas asomarse así a las más profundas zonas de un ser humano? ¿Le fascinaba el personaje, como han afirmado ciertos críticos? Es indudable que una creación de tal dimensión no puede ser sólo resultado de la fría observación, es necesario para ello *llegar al alma* del personaje para *sentir* sus íntimas reconditeces. El mismo «Clarín» confesó que no podía es-

15. *La España Moderna,* XV y XVI, marzo y abril de 1890; *Ensayos y revistas,* pp. 279-306.

16. Carta a Fernández Lasanta, *Clarín y sus editores,* edición de Josette Blanquat y Jean-François Botrel, Rennes, 1981, p. 49.

cribir *Su único hijo* sino sólo cuando «estaba para ello».[16] «Estar para ello», es de suponer, significaba para él estar en simpatía con la propia creación. Por lo demás, Alas nos da varias pruebas de esa capacidad de comprensión; en el estudio sobre Baudelaire, revela que es capaz, gracias al arte, de «*ponerse en el lugar* de quien no opina como él»: «Yo, leyendo a Leopardi, he podido ser ateo en el sentido de penetrarme del estado de ánimo que guiaba al poeta...»[17]. Pues bien, Emma es un caso de profunda comprensión artística del mal. Decimos bien comprensión artística, y no comprensión moral que es algo totalmente diferente.

En efecto, es evidente, porque el mismo autor lo evidencia, que la personalidad de Emma es, para él, un colmo de aberración moral. Es verdad que el narrador no interviene tan frecuentemente como en otros casos, pero se manifiesta de manera suficiente para marcar la distancia entre él y su creación: la califica de Euménide (p. 150), habla de «su propósito furioso y endiablado», de «su tremendo egoísmo de convalesciente mundano, prosaico y rabioso» (p. 121), etc., etc. En general, el moralista se esconde o afirma muy discretamente su presencia para dejar enteramente libre al artista. Además, la actuación del moralista es totalmente inútil, basta que el mal cobre sustantividad artística para que alcance su pleno poder catártico.

Un solo ejemplo. Las tres o cuatro páginas en las que Alas analiza el estado de ánimo de Emma que, de repente, se ve condenada al parto, son significativas al respecto. El personaje es visto entonces *casi* desde dentro; el narrador parece actuar como mero taquígrafo de lo que piensa o experimenta la futura madre. Resalta el profundo egoísmo de ésta y no cabe duda de que las tendencias matricidas de Emma son para Alas lo más abyecto que puede encontrarse en una mujer. Y sin embargo, no añade ningún juicio, ni siquiera un adjetivo en que cuajaría su asco. Aparentemente, no interviene el novelista, porque es inútil, ya que el personaje se condena por sí mismo. Así, aunque el moralista se oculte, la ética impone su presencia. Eso lo sabíamos ya, pues es algo constante en *Su único hijo*.

Pero al atribuir al mal una sustantividad poética, el moralista corre el riesgo de no ser comprendido. Y ciertos juicios de eminentes críticos prueban que así fue, incluso después de la publicación del tan pertinente artículo de Gramberg.[18] De todas formas, es mejor para un novelista realizar una obra verdaderamente artística que caer en las ramplonerías de un moralismo pedestre.

Un novelista artista es superior a un moralista que intenta, sin

17. *La Ilustración Ibérica*, 17-IX-1887; *Mezclilla*, pp. 67-68.

18. Edward J. Gramberg, «*Su único hijo*, novela incomprendida de Leopoldo Alas», *Hispania*, XLV, 1962, pp. 194-199.

conseguirlo bien, ser novelista. Es, precisamente, el sentido de la crítica que «Clarín» dirigía a Pereda a propósito de *La Montálvez*: «Pereda desprecia a muchos de sus personajes, y como no los ama no los *siente* bien; no se transforma en ellos, y les hace hablar... como quiere la retórica, es decir de la peor manera para que hablen como deben [...]. Las ideas de Pereda, así estéticas como religiosas y morales, su modo de entender la decencia y la prudencia en el arte, no le consienten, cuando llega a ciertas escenas fuertes, pintar con franqueza, rectitud y fuerza; pasa por alto lo escabroso, deja entre líneas lo característico de ciertos actos de la flaca humanidad, y así... se salvan los principios, pero se pierden las colonias; es decir, se pierde gran parte del mismo efecto que se busca».[19] La cita es larga, pero es explicación luminosa de lo que no hizo «Clarín» en *Su único hijo*. Tanto más que tenía conciencia de que «al arte le basta con la verdad propia que es la realidad de la belleza»,[20] porque sólo así la obra artística puede desempeñar su verdadero papel.

Así se justifica, sin que podamos entrar en más detalles, la pintura artística de Emma y de su irredimible perversión. La mujer de Bonifacio es un ejemplo excepcional de maldad, pero no se puede decir que sea el mal absoluto, la representación metafísica del Mal, por la mera razón de que es un caso clínico. Pero el novelista pinta artísticamente las manifestaciones de la perversión, sin preocuparse por buscar una explicación. De aquí cierta ambigüedad.

En el mundo tan corrompido de *Su único hijo*, Emma representa un tipo de maldad retorcida, enfermiza, turbia y por eso inexplicable. Pero en el mundo de *Su único hijo* hay Bonifacio.

4. *Los dos padres del personaje literario de Bonifacio*

Habrá que dedicar un día un estudio detenido al personaje de Bonifacio porque es, además de otras muchas cosas, no todavía un testamento espiritual sino, por lo menos, el balance de toda la vida de Alas al llegar a los cuarenta años. Este aspecto no lo podemos abordar aquí sino indirectamente y de manera muy parcial.

El moralista filósofo acompaña siempre a Bonifacio y si, a veces, se distancia de él merced a la ironía o a la burla, en otros momentos se identifica tanto con él que parece que su voz es la de «Clarín». Tal vez por eso, por la presencia constante pero no siempre igual de moralista, hay varios niveles artísticos en la pintura y en la historia de Bonifacio, pero hay momentos en que el profundo artista que es Alas llega a «ser alma del alma» de su personaje, y le es tanto más fácil cuanto que él mismo se encuentra (o se pone) en su creación.

19. *La Justicia*, 13, 14, 18-II-1888; *Mezclilla*, p. 137.
20. *La Correspondencia*, 28-XII-1890.

Así que las necesidades del análisis nos conducen a considerar que Bonifacio tiene dos padres, el moralista filósofo por una parte y, por otra, el artista profundo conocedor del alma humana. ¿Quiere esto decir que no hay rigurosa unidad artística en la pintura de la trayectoria del personaje? En cierto modo sí, pues llega un momento en que el filósofo parece imponerse sobre el artista; pero tendremos que interrogarnos si esto es un fallo o un enriquecimiento.

En el mundo de la novela, Bonifacio es un ser aparte, esencialmente, el único que piensa en «las cosas de la vida» y que intenta comprender y superar las *experiencias* en que se ve metido. Tiene una conciencia, bastante floja y acomodativia al principio, pero que poco a poco se hace firme y estricta. En fin, y es lo más importante, sabemos desde las primeras páginas que «busca algo que le llene la vida». Es un hombre que siente el vacío de su existencia y que aspira a superar la prosa de cada día, que aspira a algo trascendente. En torno suyo no hay más que seres cuya conciencia está totalmente muerta, que viven todos, como Emma, «en perpetuo pensamiento de lo relativo» (p. 121) y que, bien arraigados en lo positivo de la vida, no revelan ninguna aspiración ideal o espiritual y cuando afirman alguna es fingida.

Por otra parte, Bonifacio evoluciona constantemente, cada experiencia suya, incluso la más desgraciada o la más ridícula es, de una manera u otra, un enriquecimiento. *Su único hijo* es, en último término, la historia de la evolución de Bonifacio, evolución espiritual, en sentido amplio, mientras que los demás (toda la sociedad) permanecen petrificados en su maldad, estancados en su corrupción, hasta tal punto que no hay al final de la novela ninguna esperanza de cambio. Esta visión que Alas da de la humanidad no puede sorprender. El crítico «Clarín» escribía en 1888: «Para el arte realista que copia la vida como la encuentra [...] no hay más remedio que pintar al hombre como un animal eminentemente vicioso, tal vez lujurioso. Esto no es pesimismo, es historia natural».[21] De esa «historia natural» que es *Su único hijo,* donde el hombre, además de vicioso y lujurioso, es también codicioso, Bonaficio sobresale como una anomalía, aunque caiga él también en la lujuria y aunque robe a su mujer, porque él solo tiene capacidad para discernir el bien del mal, mal que llama significativamente pecado.

Pero Bonifacio es débil, pusilánime, ridículo, hasta se dice que es un antihéroe. Efectivamente; pero hay que ver que el pobre marido de Emma es ridículo desde dos ángulos distintos. Es ridículo, y siempre, a los ojos de los demás que lo tienen por necio y que le desprecian, y lo es también porque, a veces, el autor lo ridiculiza. Es muy importante notar que éste deja de burlarse de él cuando la

21. *La Justicia,* 13, 14, 18-II-1888.

idea del hijo se hace realidad en el espíritu de Bonifacio. Es esa posición del narrador frente a su personaje lo que aquí nos interesa. Pero antes de estudiarla es preciso clarificar el problema de las relaciones de Bonifacio con los demás, porque puede ser fuente de confusiones.

Se ha dicho que era un enfermo de la voluntad; hasta cierto punto, o mejor dicho, hasta cierto momento puede ser verdad, pero cabe notar que en nombre del hijo es capaz de imponerse a sí mismo sacrificios muy dolorosos. Entonces, si para obrar sobre sí mismo hace muestra de fuerte voluntad, no se puede tildar de abúlico. Lo que pasa es que Bonifacio es ante todo un inadaptado que les tiene miedo a los demás como un niño, porque después de entrar en la familia Valcárcel no superó nunca cierto complejo de inferioridad frente a esos ricos aristócratas, y porque no entiende nada de sus negocios. Para el mundillo que lo rodea, es débil y ridículo porque es un «soñador soñoliento», porque es el esclavo de su mujer, porque no protesta nunca, porque desprecia «el oro vil» y «la industria y el comercio», en dos palabras, porque es diferente. Además, todos creen que su mujer le engaña y que el hijo no es suyo. Así, para todos y hasta el final será el pobre marido ridículo de Emma.

Por el hijo puede conseguir grandes victorias sobre sí mismo, pero cuando intenta una *salida*, que él quisiera heroica, al mundo de los otros, la aventura siempre se convierte en una quijotada. Sabe que su causa es justa y, sin embargo, cuando pide cuentas al tío sale corrido y humillado, porque él que no sabe dividir y apenas multiplicar, no puede luchar con los guarismos y la mala intención. Si va a Cabruñana a «enderezar entuertos», Lobato se burla de él y los caseros sonríen con sorna. Así, en el mejor de los casos, Bonifacio es un Quijote entre los demás, porque la alta idea de sus derechos no basta, y es demasiado tarde para comprender los mecanismos de una realidad engañosa.

Pero ¿por qué el autor, que le ve por dentro y que tantas veces le «llega al alma» (como veremos), se burla de él, a veces con benevolencia y otras de manera despiadada?

Un ejemplo muy conocido de burla benigna se ofrece en el trozo que muestra a Bonifacio tocando la flauta. Francisco García Sarriá ha mostrado de una manera muy acertada que el narrador está ya dentro del personaje para *sentir* con él, ya fuera para ver y mostrar el efecto exterior de lo que éste experimenta.[22] El resultado es un contraste burlesco entre lo que el músico aspira a ser y las contorsiones que tal aspiración provoca. Bonis es, a la vez, patético y ridículo, según como se le mira. Nos permitiremos aña-

22. Francisco García Sarriá, *Clarín o la herejía amorosa*, Madrid, Gredos, 1975, p. 129.

dir que, para él, pasa lo mismo en toda la novela... Lo que el arte de Alas pone de relieve es que el autor no se deja engañar, el narrador está aquí presente para mostrar el desajuste inarmónico. No se trata verdaderamente de moral, pues el juego es inocente, pero el papel del narrador es, aquí como siempre, desenmascarar la inautenticidad. Pero lo que sobre todo sugiere la burla es que, para quien intenta llenarse la vida, la flauta es un medio irrisorio. El pobre Bonis tendrá que buscar otra cosa para que se le tome en serio.

Y viene la *gran pasión*. Entonces el narrador muestra que ésta le llena efectivamente la vida, pero enajenándole. La *gran pasión* no es auténtico amor, es tan sólo imitación de los falsos héroes de novelas románticas, y a lo más orgullo compensatorio para un hombre débil y frustrado. Frente a esa nueva «experiencia» de Bonifacio el autor se muestra mucho más severo. Le basta acentuar el contraste, quijotesco también, entre lo que es realmente Bonifacio, un ser hecho para las comodidades de la vida doméstica, simbolizadas de manera caricaturesca por las babuchas, y los sueños que la *gran pasión* suscita y que le llevan a sentirse «héroe de novela» (p. 92). Pero, a veces, el autor va mucho más lejos y lo hace aparecer como un verdadero monigote. Cuando, al salir del despacho de D. Benito el Mayor, se mete en el Café de la Oliva, está tan deprimido y tan enajenado que toda su vida interior se mueve al compás de la música de la guitarra. Cuando el camarero toca la marcha fúnebre de Luis XVI, se pone «en *el caso del rey mártir*» y se sumerge en un sentimentalismo delirante y cuando, acto continuo, brota una jota aragonesa, inmediatamente es presa de conatos de heroísmo desbaratados y burlescos. Al salir, cuando no se oye la música, los sueños se desvanecen y Bonis pierde toda consistencia como un pelele que se desinfla: «se le empezó a aflojar el ánimo y, sin darse cuenta de sus pasos...» (p. 85). Otros ejemplos se podrían aducir para mostrar que el narrador acentúa las posturas cómicas del personaje. Siempre que Bonis se engaña a sí mismo o se deja engañar, siempre que pierde el sentido común, el narrador insiste para hacer resaltar el aspecto burlesco.

Es que el «historiador» de Bonifacio no es neutral. Burlarse de su personaje es una manera de sugerir que éste anda extraviado. Desde luego, es lógico pensar que el moralista no está muy lejos. En el caso de Bonifacio, el moralista permanece disimulado detrás del artista pero, a veces, no puede resistir la tentación de apoyar fuertemente en la mano de éste para que el rasgo salga gordo.

Es muy posible, además, que el mismo autor encuentre algo de sí, con cierta distancia temporal, en las experiencias vitales de su creación. Entonces, se burlaría Alas también, a través de Bonis, de sus propias ilusiones de otros tiempos, cuando, en 1890, piensa haberlas superado. Hay muchos elementos autobiográficos en Bonifacio, tal vez más de lo que se cree y no queremos hablar sólo de la

concepción filosófica y religiosa que evocaremos ulteriormente. Un solo ejemplo, y muy superficial: el conocimiento del mundo del teatro y las aficiones artísticas de Bonis, recuerdan los años madrileños del joven Leopoldo, cuando éste encontraba en el teatro «algo parecido al calor del hogar», o cuando actuaba como crítico teatral.[23] Cuando Alas escribe *Su único hijo* tiene la misma edad que el personaje de quien cuenta la historia y, a veces, hay meditaciones de Bonifacio que tienen un fuerte acento lírico, hasta tal punto que el estilo indirecto libre induciría a pensar que se oye más la voz interior del narrador que la del personaje. Por ejemplo, cuando se evocan «aquellas melodías interiores, lánguidas, vaporosas, llenas de una tristeza suave, crepuscular, mitad resignación, mitad esperanzas ultratelúricas y que no puede conocer la juventud; tristeza peculiar de la edad madura que aún siente en los labios el dejo de las ilusiones y como que saborea su recuerdo» (p. 166).

Esta nostalgia del tiempo pasado y particularmente de la infancia es una dimensión de Bonifacio explorada con sorprendente hondura por el artista, veinte años antes de *A la recherche du temps perdu* de Proust. El recuerdo de la infancia está siempre presente de modo latente en el personaje y, a veces, gracias a la memoria afectiva, cobra cierta palpitación vital. En su caminar doloroso en busca de sí mismo, Bonifacio conserva siempre la memoria de una plenitud afectiva pasada. Al principio de la novela, el narrador después de burlarse del romántico trasnochado, se desliza en el corazón de Bonifacio cuando éste recuerda la casa, destruida ya, donde había nacido. Bonifacio *vive* de nuevo en el recuerdo el ambiente familiar, ve la chimenea despedazada, «al amor de cuya lumbre su madre le había dormido con maravillosos cuentos» (p. 36). Entonces, visto sólo por dentro, es sumamente conmovedor, porque el autor está con él en honda simpatía. Si Bonifacio idealiza a Serafina, no es sólo a partir de imágenes románticas estereotipadas, sino a partir de lo que a él le falta: el cariño, simbolizado por la imagen de la madre. Es significativo que en un principio lo que le atrae no es la hermosura de Serafina, sino una impresión de carácter espiritual que le invade al oír la voz de la tiple, «voz maternal», «voz que nos arrulla».

En el vacío de su presente de adulto, lo más auténtico son los recuerdos de la infancia y, en última instancia, lo que busca Bonifacio más allá de la música de la flauta, más allá del canto de Serafina y de los arrebatos de la pasión, es una plenitud parecida a la del paraíso perdido de la niñez. Pero no se trata sólo de abandonarse a esta «tristeza dulce» (p. 64) para gozar de ella; esta aspiración a un absoluto es también aspiración inconsciente a una trascendencia. Y

23. Véase «Rafael Calvo y el Teatro Español», *Folleto literario VI*, 1890, pp. 40-42.

hay algo más: «la paz doméstica», que tanto le atrae, es también una reminiscencia de la paz familiar que conoció «al lado de sus padres honrados, pobres, humildes» (p. 170). El fondo de virtud que hay en él se ha formado en el crisol de su familia.

Esta aspiración nostálgica a un absoluto perdido se conjuga, sin que Bonifacio se dé cuenta al principio, con el profundo y esencial deseo del hijo. Se debe notar que la idea del hijo nace e inicia en él el proceso de regeneración antes de que se anuncie el hijo. Cuando llega la criatura, Bonifacio está espiritualmente preparado para su nueva misión y puede comulgar con el nuevo absoluto que la Providencia le otorga. La vida, entonces, tiene un sentido, y un sentido trascendente, ya que el amor al hijo es también comunión con lo divino:

> Sentía la gracia que Dios le enviaba en forma de vocación, clara, distinta, de vocación de padre (p. 315).

Por otra parte, el sentimiento de ser padre le hace vivir realmente, es decir en una especie de trascendencia horizontal, su niñez en el hogar de los padres. Ahora, los retazos de memoria afectiva, que navegaban en el fondo de su alma, encuentran sus raíces. El amor al hijo le lleva a comprender a su padre a quien descubre por primera vez.[24] El milagro, milagro humano y natural, es obra del Amor, es decir, de la comunión de padre a hijo y, desde luego, de hijo a padre, es comunión del hombre con la cadena de los padres e hijos.[25] Con tal descubrimiento Bonifacio encuentra por fin su verdadera identidad a la par que el sentido espiritual de la existencia.

24. Véase al respecto el hondo estudio de Cesáreo Bandera, «La sombra de Bonifacio Reyes en *Su único hijo*», en *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool, XLVI, 1969, pp. 201-225. (Publicado en *Leopoldo Alas «Clarín», El escritor y la crítica*, ed. de J. M. Martínez Cachero, Madrid, Taurus, 1978, pp. 212-237.) En lo que se refiere a los problemas del deseo, de la mediación,, del *otro*, Bandera se inspira en el sugestivo ensayo de René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, París, Grasset, 1961.

25 Idea fundamental en el pensamiento de Leopoldo Alas. En el cuento *La yernocracia* (publicado por primera vez en *El Liberal*, 15-II-1893 y luego en *El Señor y los demás son cuentos*), hace decir a un personaje:

> ...La evolución del amor humano no ha llegado todavía más que a dar el primer paso sobre el abismo moral insondable del amor *a otros*. [...] El primer paso en el amor de los demás lo ha dado parte de la humanidad, no de un salto, sino por el camino... del cordón umbilical...; las madres han llegado a amar a sus hijos, lo que se llama amar. Los padres dignos de ser madres, los padres-madres, hemos llegado también, por la misteriosa unión de la sangre, a amar de veras a los hijos. El amor familiar es el único progreso serio, grande, real, que ha hecho hasta ahora la *sociología positiva* [...] En la familia, en sus primeros grados, ya existe el amor cierto, la argamasa que puede unir las piedras para los cimientos del edificio social futuro [...].

El verdadero sentido filosófico de *Su único hijo* está en ese término trascendente de la trayectoria de Bonifacio. En toda la novela, el moralista filósofo siguió la lenta y difícil ascensión del personaje, y si tuvo que vapulearlo cuando se extraviaba, el artista supo comprender y expresar su dolorosa lucha por la conquista de sí mismo. Unas de las páginas más patéticas del libro son las que muestran a Bonis escindido entre su afán de pureza moral y el deseo carnal (p. 225-227). Por fin, vence la virtud; pero el artista Leopoldo Alas se revela otra vez aquí profundo conocedor de la naturaleza humana.

* * *

Cuando Bonifacio ha alcanzado el nivel moral de su creador no hay ninguna distancia entre el narrador y el personaje. Entonces es cuando empiezan a aparecer de modo explícito, y no sugeridas por el arte, las concepciones filosóficas y religiosas de Bonifacio. Es difícil creer que Bonis haya alcanzado en tan poco tiempo tal sabiduría, tanto más que varias de *sus* ideas parecen proceder de los eruditos libros de crítica bíblica de Renan. Un solo ejemplo, para no alargar más: «Había cosas en la Biblia que no se podían tragar [...]. Pero quedaba lo del arca con todas las especies de animales, quedaba la torre de Babel; quedaba el pecado que pasaba de padres a hijos, y quedaba Josué parando el sol..., en vez de parar la tierra» (p. 231-232). De hecho, Bonifacio expresa toda la concepción filosófica y religiosa del «Clarín» de los años 1890, del «Clarín» antidogmático y hondamente religioso, del «Clarín» de «dudosa ortodoxia» pero que se quita el sombrero cuando la campana toca la oración de la tarde (p. 310).

Desde el punto de vista puramente artístico nos parece acertado el juicio de Palacio Valdés, que le reprochaba a su amigo Leopoldo haber atribuido «al pobre Reyes tales sentimientos, tan elevadas ideas como solo un hombre superior puede tener».[26] Es indudable que el filósofo se deja ver, tal vez demasiado, detrás del artista pero, con tal que éste hable desde el corazón de su personaje, encuentra los acentos de la verdadera religiosidad, la del alma, la que, lejos de las fórmulas, sabe *sentir* en todo el profundo misterio; incluso en *La Traviata* donde «bien o mal, había amor y dolor, amor y muerte; es decir, toda la religión y toda la vida» (p. 319).

Para concluir

Ya se comprende mejor por qué Bonifacio es un ser aparte en la novela. No es un héroe de los grandes, por fuera sigue siendo un

26. Adolfo Alas, *EEpistolario a Clarín, Menéndez y Pelayo, Unamuno, Palacio Valdés*, Madrid, Escorial, 1941, p. 146.

necio para todos, no es un santo, ni siquiera un loco místico como Jacopone de Todi, es mucho más: es un hombre débil que, a pesar de sus flaquezas y tal vez por ellas, llega a lo que, para Alas, es la verdadera *santidad humana,* a la unión armoniosa entre el pensar y el hacer.

Fuera, domina la maldad, porque los hombres han perdido el sentido trascendente de la existencia y viven como *ateos perfectos.* En ese mundo que no siente el hondo misterio y que está a punto de disolverse en el mal, un mal meramente humano, brilla la lucecita de la conciencia divina de Bonifacio. No es un milagro, es una conquista humana. Es difícil no atribuirle al libro un valor simbólico: en el mundo siempre permanece esa luz, pese a todo, y siempre resiste los embates de las sombras circundantes. Por eso, hay esperanza, «a pesar de las victorias repetidas de la necedad y del mal»; [27] es una convicción que «Clarín» comparte con Renan.

Todo el pensamiento de Alas está en *Su único hijo,* libro que viene a ser la *imago mundi* del moralista filósofo a la altura de la última década del siglo.

También se encuentran en el libro todos los niveles estéticos, desde la sátira más despiadada hasta la expresión más sublime de las palpitaciones del alma, porque el arte de Alas en *Su único hijo* se debe a la conjunción permanente o, más bien, a la oscilación permanente entre una *ética espiritual* y una *estética del alma* que el novelista parece descubrir veinte años antes que Proust.

Pero es evidente que ya no se puede apreciar la segunda novela de nuestro autor según el criterio estético de Flaubert, para quien «toute oeuvre est condamnable où l'auteur se laisse deviner», porque *Su único hijo* es una obra apasionada, casi el primer capítulo del testamento espiritual de Leopoldo Alas.

27. *La Ilustración Ibérica,* 6-II-1886; *Nueva campaña,* p. 382.