

LA PATERNIDAD EQUIVOCA Y HEROICA DE BONIFICACIO REYES EN *SU UNICO HIJO DE CLARIN*

Juan Montero
Universidad de Sevilla

Su único hijo, la segunda y última novela larga publicada por Clarín¹, va ocupando un lugar cada vez más relevante dentro de la narrativa decimonónica. Mal acogida en su momento, es hoy día foco de atención para numerosos investigadores, que coinciden en considerarla como una peculiar combinación de complejidad narrativa, hondura psicológica y riqueza de referencias culturales². En el marco de semejante unanimidad resulta curioso que *Su único hijo* haya dado lugar, sin embargo, a interpretaciones profundamente discrepantes. Y más llamativo todavía es que tales divergencias no afecten sólo al sentido último de la obra, sino también a su propio contenido argumental. Los críticos, en efecto, no se ponen de acuerdo sobre quién es, en la novela, el padre de *su único hijo*. Ello nos da pie para hablar de los equívocos de la paternidad dentro de la narración.

El meollo de la novela reside en la transformación interior que supone para el abúlico protagonista, Bonifacio Reyes, el descubrimiento de la paternidad, primero como noción ideal —tras una fantástica *anunciación*— y luego como experiencia viva, al quedar inopinadamente encinta su neurasténica y ya madura esposa, Emma Valcárcel. En el entorno del matrimonio (parientes de Emma, músicos de una compañía italiana de ópera, padre e hija alemanes en busca de inversiones económicas) se afianza la sospecha de que el padre de la criatura no es Bonifacio, sino el barítono Minghetti, profesor de canto de

¹ La editó Fernando Fe en 1891. En estas páginas la citaremos por L. ALAS, 'CLARÍN': *Su único hijo*. Edición, introducción y notas de Carolyn Richmond, Espasa-Calpe, Madrid 1979 (Secciones Austral, 67).

² Un repaso por el estado de la cuestión, en cuanto a orientaciones de la crítica y bibliografía, puede verse en G. SOBEJANO: *Clarín en su obra ejemplar*, Castalia, Madrid 1985, págs. 148 y ss.

Emma a la sazón. El rumor llega finalmente hasta el esposo por boca de la soprano Serafina Gorgheggi —su querida hasta poco tiempo antes—. La novela se cierra con la negativa de Bonifacio a creer lo que oye:

«—Serafina..., te lo perdono..., porque a ti debo perdonártelo todo... Mi hijo es mi hijo. Eso que tú no tienes y buscas, lo tengo yo: tengo fe, tengo fe en mi hijo. Sin esa fe no podría vivir. Estoy seguro, Serafina; mi hijo... es mi hijo. ¡Oh, sí! ¡Dios mío! ¡Es mi hijo!... Pero... ¡como puñalada, es buena! Si me lo dijera otro... —ni lo creería, ni lo sentiría. Me lo has dicho tú... y tampoco lo creo... Yo no he tenido tiempo de explicarte lo que ahora pasar por mí: lo que es esto de ser padre... Te perdono, pero me has hecho mucho daño. Cuando mañana te arrepientas de tus palabras, acuérdate de esto que te digo: Bonifacio Reyes cree firmemente que Antonio Reyes y Valcárcel es hijo suyo. Es su único hijo. ¿Lo entiendes? ¡Su único hijo!»³.

Ya queda dicho que el lector no sabe a qué atenerse del todo sobre el particular. En la novela no hay ninguna prueba concluyente; sólo indicios que apuntan tanto en una como en otra dirección. De este modo, las escenas conyugales explícitas se combinan con insinuaciones acerca de intimidades entre Emma y Minghetti. Queda claro, por tanto, que esta incertidumbre no se debe a falla narrativa alguna, sino que es, por el contrario, un efecto buscado por el autor y sujeto a su voluntad artística. Así lo ha señalado C. Richmond:

«En este tema [la paternidad] que, como queda dicho, constituye el eje de la obra, ha elaborado el autor su relato de manera que el asunto quede envuelto en una radical ambigüedad, dando lugar a que todavía hoy pueda seguirse discutiendo en serio acerca del alcance de lo ocurrido entre sus personajes»⁴.

Por todo lo expuesto nos parece llegado el momento de relegar a un segundo plano el problema de la paternidad biológica en la novela y darle prioridad, en cambio, a la significación que reviste la paternidad equívoca y al marco literario que la hace posible.

* * *

No se ha reparado hasta ahora en el hecho de que la de Bonifacio Reyes no es la única paternidad equívoca que se da en la novela. Hay otra, aunque

³ *Ob. cit.*, pág. 324.

⁴ *Ob. cit.*, pág. 50. Tesis anticipada por C. Feal Deibe: «... en ningún momento Alas se pronuncia claramente al respecto: el padre puede ser tanto Minghetti como Bonis. Lo esencial está en el planteamiento de esa duda; decidirla, aparte de arbitrario, es despojar al libro de su intensidad dramática». («La anunciación a Bonis: análisis de *Su único hijo*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LI, 1974, pág. 270). Quede constancia, en cualquier caso, de que hasta hoy son minoría los críticos que defienden la paternidad biológica de Bonifacio. Fue pionero C. Bandera: «La sombra de Bonifacio Reyes en *Su único hijo*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLVI, 1969, págs. 201-225; ahora en J. M.^o MARTÍNEZ CACHERO (ed.): *Leopoldo Alas 'Clarín'*, Taurus, Madrid 1978, pág. 229 («... será necesario aclarar el grave error de algunos críticos que han pensado que el padre de *su único hijo* es, física, materialmente, el barítono Minghetti y no Bonifacio»). Le apoyan W. LITTLE y J. SCHRAIBMAN: «Notas sobre el motivo de la paternidad en *Su único hijo*», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, XXXII, 1978, pág. 28 n. 16.

de características muy diferentes, que afecta al abogado D. Diego Valcárcel, antiguo patrono y difunto suegro de aquél. Los hechos, situados en el pasado con respecto al tiempo del relato, salen a luz en el capítulo VI, cuando el protagonista recibe en su casa la inesperada visita de *un pobre cura de aldea*. Este viene a restituir por encargo de un moribundo en el secreto de la confesión una cierta cantidad de dinero a los legítimos herederos de D. Diego. El episodio cumple como primera función la de poner en manos de Bonifacio los medios económicos que le permitan costear sus recién iniciados amores con Serafina —téngase en cuenta que el único administrador del patrimonio familiar es D. Juan Nepomuceno, un tío de Emma. El sentido profundo del episodio se revela, sin embargo, por el origen del dinero en cuestión. Lo que el sacerdote intenta explicar a Bonifacio con medias palabras (pues el secreto de la confesión le impide ser más explícito) es que tiempo atrás alguien, conocedor de las debilidades carnales del difunto abogado⁵, le tendió una trampa, consistente en presentarle como suyo el hijo de una aldeana de la región, con la que D. Diego había mantenido relaciones creyéndola doncella. En resumen: el abogado pagó, a cambio del silencio y de la custodia del supuesto hijo. Ese dinero viene finalmente a darle una ambigua connotación (de pecado y arrepentimiento) a los amores *románticos* y adulterinos de Bonifacio, que en su simpleza no llegó a entender nada de lo que su visitante intentó explicarle.

Es interesante destacar que la escena reseñada reproduce, a pequeña escala, el esquema general de todo relato (es una narración dentro de la narración) y plantea a su modo la difícil posición del narrador. Como el cura de *Su único hijo*, el narrador tiene la misión de contar lo que sabe, pero no de cualquier manera, sino situándose en un punto de vista determinado. En su relato, el buen cura tiene que adoptar una perspectiva particularmente compleja: aunque lo sabe todo, no puede decir tanto. De ahí que necesite recurrir a artificios. En cierto momento le dice a Bonifacio:

«Ahora se me ocurre explicárselo a usted todo mediante un símil... y de este modo... ¿eh? se lo digo... y no se lo digo, ¿me entiende usted?»⁶.

Si de la escena concreta se pasa al relato total, se advierte que *decir... y no decir* es también la enseña del narrador. Y la verdad es que hay en esa elección un notable acierto artístico por parte de L. Alas, ya que dicha técnica permite a un tiempo dejar en suspenso ciertos datos y poner otros al alcance de la intuición del lector. En el propio tema de la paternidad encontramos ejemplos de una y otra cosa. Por un lado, el narrador nos deja en la incertidumbre acerca de la paternidad del hijo que Emma Valcárcel trae al mundo. Por otro, nos dice bastante (por medio de alusiones y similitudes) sobre una paternidad fantástica —digámoslo así— que sólo existe en el subconsciente de Emma,

⁵ También el lector está al corriente de ello, desde el capítulo II de la novela.

⁶ *Ob. cit.*, pág. 70.

como expresión de un deseo incestuoso⁷. Merece la pena detenerse en esto último, para ver hasta qué punto es capaz el autor de sugerir análisis psicológicos de gran penetración.

Uno de los momentos álgidos de la novela lo constituye el encuentro carnal que protagoniza el matrimonio después de volver de un espectáculo operístico. Tras diversos lances, Emma se da a fantasear, fundiendo niveles de realidad diversos:

«—Mira, mira, yo soy la Gorgheggi o la Gorgoritos, esa que cantaba hace poco, la reina Micomicona; sí, hombre, esa que a ti te gusta tanto; y para hacerte la ilusión, mírame 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.

—¿Minghetti?

—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, míjala; Minghetti de mi vida, Bonis, Minghetti de mis entrañas...

Pero, oiga usted, señor matamoros; si usted quiere que sea suya para siempre su señora reina de las botas nuevas, apague esas luces del tocador y véngase de puntillas, que puede oírle Eufemia [la criada], que ahora duerme ahí al lado»⁸.

Lo primero que resalta en la escena es el modo perverso con que Emma se venga de la infidelidad (intuida) de su marido, utilizándola como cauce para expresar la atracción sexual que Minghetti acaba de despertar en ella. Ahora bien, el deseo que la Valcárcel siente por el barítono es, en realidad, vicario de otro arraigado en las profundidades de su psiquismo y que ha sido suscitado por vía asociativa. Minghetti, en efecto, *señor matamoros*, aparecía en la ópera en cuestión caracterizado de este modo:

«...un personaje que acaba de llegar de tierra de moros, vencedor como él solo, y que se encontraba con que la Reina le había casado a la novia con un rey de Francia para no tener rival a la vista»⁹.

⁷ De la misma manera se da en la novela una *maternidad fantástica* de Bonifacio, quien escuchando un día a Serafina cantar una plegaria a la Virgen, tuvo una extraña experiencia: «¡Pues no se le antojaba a él, por extraordinaria profecía, que iba a ser... madre; así como suena, madre, no padre, no; más que eso... madre!» (pág. 199). Y más abajo: «... la voz de esa mujer, de mi querida, me anuncia que voy a ser una especie de virgen madre... es decir, un padre... madre». Esta *anunciación* marca la inflexión moral del protagonista.

⁸ *Ob. cit.*, págs. 161-162. En una oportuna nota al pasaje, apunta C. RICHMOND: «...aunque no se especifica cuál es esa ópera, debemos tener en cuenta que en 1850 el maestro Emilio Arrieta, compositor protegido por Isabel II, estrenó en el teatro del Real Palacio una obra suya, muy comentada en la prensa de la época, titulada *La conquista de Granada*, cuyo argumento puede tener concomitancias con las indicaciones contenidas en este capítulo».

⁹ *Ob. cit.*, pág. 155. Un poco más abajo se dice todavía del barítono que «lucía dos espuelas como dos soles» y que «tenía mirada de águila».

Semejante figura no puede dejar de recordar al lector otra que aparece en el primer capítulo de la novela y que es algo así como el arquetipo familiar de los Valcárcel:

«A los dos meses de su matrimonio Emma sintió que en ella se despertaba un intenso, poderosísimo cariño a todos los de su raza, vivos y muertos; se rodeó de parientes, hizo restaurar, por un dineral, multitud de cuadros viejos, retratos de sus antepasados; y, sin decirlo a nadie, se enamoró, a su vez, en secreto y también sin esperanza, del insigne D. Antonio Diego Valcárcel Merás, fundador de la casa de Valcárcel, famoso guerrero que hizo y deshizo en la guerra de las Alpujarras. Armado de punta en blanco, avellanado y cejijunto, de mirada penetrante, y brillando como un sol, gracias al barniz reciente, el misterioso personaje del lienzo se ofrecía a los ojos soñadores de Emma como el tipo ideal de grandezas muertas irremplazables»¹⁰.

De la conexión entre ambos pasajes se deriva un sutil análisis psicológico, capaz de desenmascarar apariencias y mostrar la complejidad de una conducta, de lo real en definitiva: lo que parecía acto conyugal ocultaba un adulterio, tras el que se escondía, a su vez, un incesto. Están más que justificadas, pues, las palabras de G. Gullón cuando habla de *Su único hijo* en estos términos:

«El narrador de la novela pertenece a la especie más corriente en la novelística del siglo XIX. Es un narrador omnisciente, que habla en tercera persona, y sabe de sus personajes no sólo los actos y los pensamientos, sino las emociones de que ellos mismos no se dan cuenta exacta, y hasta los movimientos del subconsciente. Los describe según su realidad total, no solamente en su apariencia»¹¹.

Lo que de específico tiene, en este particular, *Su único hijo* surge, a nuestro modo de ver, de la combinación de omnisciencia con una cierta dosis de reticencia por parte del narrador. Eso es justamente lo que posibilita la creciente *dramatización* del relato, aspecto bien analizado por G. Gullón:

«La novela se dramatiza y, en momentos excepcionales, en escenas de evidente intensidad, esa dramatización altera al personaje [Bonifacio], hasta el punto de que la vida parece tener algún sentido para él. Naturalmente, dramatización quiere decir presentación directa e intensa

¹⁰ *Ob. cit.*, pág. 7. El hilo incestuoso se continúa luego. Emma decidirá que el hijo se llame Antonio, y que se parece «...a su tocayo don Antonio Diego Valcárcel y Merás, fundador de la noble casa de los Valcárcel» (pág. 294). Para probar esto último manda traer el cuadro del ancestro, en una parodia de la ritual presentación del hijo al padre tras el parto.

¹¹ G. GULLÓN: *El narrador en la novela del XIX*, Taurus, Madrid 1976, págs. 133-134. Esta similitud genérica con la narrativa decimonónica no debe ocultar que, en cuanto a procedimientos artísticos, *Su único hijo* tiene una marcadísima identidad: «No se parece a nada de lo que se hizo en el siglo XIX: por un lado tiende al psicologismo más extremado; por el otro, al esperpento o a la novela grotesca» (J. OLEZA: *La novela del XIX. Del parto a la crisis de una ideología*, Bello, Valencia 1976, pág. 172). También advierte dicha originalidad C. RICHMOND: *ob. cit.*, págs. XX-VII-XXVIII.

de la realidad, en lugar de transmisión indirecta, por vía descriptiva o narrativa, de algo ya sucedido»¹².

La dudosa paternidad de Bonifacio Reyes se erige así en elemento decisivo para la dramatización de la estructura novelesca. En ese punto el narrador renuncia o pone entre paréntesis su omnisciencia, para dejar que sean los personajes quienes diriman la cuestión, cada uno desde su perspectiva particular. El lector no recibe, por tanto, información privilegiada; se limita a asistir al conflicto entablado con el nacimiento de la criatura¹³. Mientras Emma y Bonifacio se esfuerzan por ligar el hijo a sus respectivos linajes, el entorno del matrimonio apuesta por Minghetti como padre verdadero. El acierto de Clarín estriba en haber soslayado el tratamiento de la situación conforme al tópico *drama de honor*, para utilizarla, en cambio, como marco de una voluntariosa proyección personal del protagonista, Bonifacio Reyes. La novela puede culminar de este modo con una *catástrofe moral* en la que el protagonista se revela a sí mismo¹⁴.

En la escena última de *Su único hijo* (el bautizo del recién nacido) se adensa al máximo la atmósfera de equívoco que rodea la paternidad de Antonio Reyes, *el que venía de los cielos del misterio*¹⁵. Toda la ceremonia está marcada por el acompañamiento organístico que hace Minghetti:

«El órgano era el que se permitía seguir riendo, jugueteando, pero legítimamente, porque representaba la alegría celestial, la gracia de la inocencia... Mas en el fondo de las bromas poéticas y sagradas de aquella música de la iglesia, a Bonis, de pronto, se le antojó ver una especie de desafío burlón un tanto irónico. Vamos a ver, decía el órgano: ¿Qué guarda el porvenir? ¿Qué va a ser de tu hijo? ¿Qué es la vida? ¿Importa vivir, o no importa? ¿Es todo juego? ¿Es todo sueño? ¿Hay algo más que las apariencias?... Y la música, de repente, la tomaba por otra parte sin lógica, sin formalidad; empezaba a decir

¹² *Ob. cit.*, pág. 146.

¹³ Ni Minghetti ni Emma aclaran nada. Entre ellos el embarazo de Emma era «...un tema de que huían los dos en sus conversaciones. El barítono estaba contrariado, sin duda alguna» (pág. 264). Para mayor confusión, Emma deja caer, recién nacido el niño, estas sibilinas palabras: «¡Coronado, Bonis, coronado, ¿sabes? Estuvo coronado!» (pág. 291). Tales palabras pueden aludir aparte de a la postura fetal, tanto al coronamiento de Bonifacio como hombre y padre, como a su posible condición de cornudo.

¹⁴ Comentando las características narrativas de la novela *Realidad*, dice Clarín que Galdós «...vio que la novela que otras veces escribía y mostraba al público, podía ahora ahorrala, pensarla para sí, y dejar ver tan sólo el *drama* con sus escenas *culminantes* y su *catástrofe moral*. Así *Realidad*, sin dejar de ser novela, vino a ser drama, no *teatral*, pero drama» (vid. S. BESER: *Leopoldo Alas: teoría y crítica de la novela española*, Laia, Barcelona 1972, pág. 251; subrayados en la cita de L. Alas). La crítica a *Realidad*, publicada originariamente en *Ensayos y Revistas* (1892), es un documento extraordinariamente útil para acercarse a los problemas narrativos de *Su único hijo*. Nótese, entre otras, esta observación sobre el atractivo de la forma dramática «con el contraste significativo de lo que se dice y lo que se calla» (*ob. cit.*, pág. 256).

¹⁵ «Las notas del órgano, bajando a hacer cosquillas al recién nacido, al que venía de los cielos del misterio...» (*ob. cit.*, pág. 317).

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»¹⁶.

Lo irónico de la posición de Minghetti se destaca por el hecho mismo de que esta música sea su única manifestación acerca de los acontecimientos en curso. Como el cura aldeano del capítulo VI, el barítono evita ser explícito, pero tanto las razones como las consecuencias de su actitud son distintas. El organista se distancia de los hechos, se sitúa por encima de ellos (en el *coro* físicamente) y se limita a glosarlos por vía artística, desde una perspectiva particular. Si, como el cura aldeano, Minghetti deja entrever aquí una contrafigura del narrador, en su caso se trata de un narrador atípico, cuya rareza viene a coincidir a nuestro juicio con las peculiaridades del propio narrador de *Su único hijo*. El cura sabía lo que quería decir, aunque debía callar; el organista, en lugar de transmitir información, induce a la duda. Aquél manejaba un rudimentario arte narrativo (el ejemplo aclaratorio); éste usa de su maestría técnica para recrearse en el equívoco y el juego: simula que va a decir una cosa y acaba diciendo otra, realiza variaciones sobre temas conocidos¹⁷.

Pero Minghetti, quiéralo o no, se halla implicado en los hechos. Bien se deja ver en el diálogo que, en el mismo final de la novela, mantienen Serafina y Bonifacio, aprovechando unos momentos de soledad y siempre con la música del órgano como fondo. Reyes acaba de desoír, en aras del amor paterno, las súplicas de protección y cariño que le ha dirigido Serafina. La cantante entonces contraataca:

«—Bonis, siempre fuiste un imbécil. Tu hijo... no es tu hijo.

—¡Serafina!

Y no pudo decir más el pobre Bonis. También él perdía la voz. Lo que hizo fue apoyarse en el altar de la capilla oscura, para no caerse. Como él no hablaba, Serafina tuvo valor para añadir:

—Pero, hombre; todo el mundo lo sabe... ¿No sabes tú de quién es tu hijo?

—¡Mi hijo!... ¿De quién es mi hijo?

¹⁶ *Ob. cit.*, págs. 317-318.

¹⁷ Cabe la posibilidad de que el pasaje citado más arriba contenga una autocrítica, entre burlona y sincera, de *Su único hijo* por parte de Clarín. Ver en esta novela una variación sobre motivos de *La Traviata* no es descabellado. Las coincidencias son evidentes: enamoramiento del protagonista masculino de una mujer perdida, conflicto entre amor-pasión y amor paterno-filial, redención del protagonista (Violetta allí, Bonifacio aquí) por la conversión a la fe del hogar. En todo esto residiría precisamente el trasfondo de melodrama sentimental que parece haber sido el germen primero (luego superado) de la novela: «Dentro de poco (...) podré proponerle la publicación de una novelita inédita (...) que se titulará *Su único hijo* y no será nada verde, o casi nada, y en cambio sentimental de buena manera y muy propia para derramar lágrimas dulces alrededor de la chimenea de familia» (carta de Clarín a Fernando Fe del 20 de abril de 1885, con la primera mención de *Su único hijo*; vid. J. BLANQUAT y J.-F. BOTREL: *Clarín y sus editores*, Université de Haute-Bretagne, Rennes 1981, pág. 14). La indicación de similitudes con el libreto de *La Traviata* tendría, en cualquier caso, mucho de irónica: un señuelo puesto por Clarín para ofuscar a quienes pudieran levantar contra él (como en el caso de *La Regenta*) absurdas acusaciones de plagio.

La Gorgheggi extendió un brazo y señaló a lo alto, hacia el coro:
—Del organista»¹⁸.

Esta es la *contra-anunciación* de Serafina, que obtiene como réplica las palabras, citadas más arriba, con las que Bonifacio proclama su fe en *Su único hijo*.

En la réplica de Bonifacio, lo de menos es la defensa de la paternidad biológica, que acomete en primer término y con brevedad: *Mi hijo es mi hijo*. La paternidad que el personaje defiende en segundo término tiene un tono distinto, marcadamente enfático:

«Bonifacio Reyes cree firmemente que Antonio Reyes y Valcárcel es hijo suyo. Es su único hijo. ¿Lo entiendes? ¡Su único hijo!».

El engrandecimiento moral de Bonifacio (significativo nombre) culmina aquí, cuando se decide a asumir una paternidad que *ya* sabe dudosa. Aun recelando que su papel en todo el asunto pueda ser el de padre putativo, una especie de San José, un santo risible¹⁹, Bonifacio sabe que sólo él puede ser el padre (y si le apuran hasta la madre) de Antonio Reyes, pues él es el único que ha deseado y esperado el nacimiento de la criatura. Marchitos ya los falsos ideales artísticos y románticos que habían animado a Reyes durante buena parte del relato, la paternidad se convierte en el único asidero posible de su precaria identidad, en su certeza última. Esto lo ha visto bien la crítica. Conviene recalcar, sin embargo, que la asunción de la paternidad por parte de Bonifacio carecería, sin el contexto de la incertidumbre biológica, de algún matiz fundamental, como el de la proyección voluntarista del personaje en el papel que, colmando sus aspiraciones personales, le abre la posibilidad de plantarle cara al entorno opresivo que le rodea²⁰. La transformación interior de Bonifacio culmina, así, en un principio de acción, cuyo primer efecto es el impulso altruista y caritativo que conlleva la asunción de la paternidad dudosa, la adopción del (propio) hijo.

¹⁸ *Ob. cit.*, págs. 323-324. Suele interpretarse que Serafina actúa aquí por despecho. Creo que hay que ir más allá y ver en ella la urdidora de la seducción de Emma por Minghetti, como medio de conservar la afección de Bonifacio. Repárese, si no, en la descripción del flechazo, acaecido durante la primera salida pública de Emma, tras años de encierro casero, y en plena representación operística: «Como suelen hacer en tales casos los amantes desdeñosos, en vez de escuchar las lamentaciones y quejas de la reina, el barítono aprovechó el descanso para toser y escupir disimuladamente, y después se puso a revisar con gran descaro los palcos, donde lucían su belleza las señoras más encopetadas. Llegó su mirada al palco de Emma, que sintió los ojos azules y dulcísimos de Minghetti metérsele por los tubos de los gemelos y sonreírle, a ella, como si la conocieran de toda la vida y hubiera algo entre ellos. Emma, sin pensarlo, sonrió también, y el barítono, que tenía mirada de águila, notó la sonrisa, y sonrió a su vez, no ya con los ojos sino con toda la cara» (*Ob. cit.*, págs. 155-156). No parece que Minghetti echara el anzuelo al buen tuntún.

¹⁹ La figura de San José da pie en el capítulo XIV a algunas reflexiones premonitorias de Bonifacio: «Supongamos, se decía, que él, S. José, y nadie más que él, fuera el padre de su hijo putativo...» (pág. 254). Previamente (cap. XIII) Bonifacio ha sentido la tentación de convertirse, como Iacopone da Todí, en un «payaso de la gloria», un «clown místico» (pág. 232).

²⁰ Coincidimos, pues, con la interpretación de G. SOBEJANO, «Bonifacio Reyes, ante la insidia de Serafina de que su hijo no sea su hijo, reacciona con un gesto de voluntad fidencial que aspira a la trascendencia: su hijo es su hijo porque él quiere crearlo así, diga el mundo lo que diga (y esto es lo único que importa para captar el sentido del desenlace)» (*Ob. cit.*, pág. 158).

Entendida así la escena final de *Su único hijo*, se aclaran algunos puntos oscuros relativos a la estructura de la novela y a su sentido último. La paternidad de Bonifacio tiene su correlato estructural en la de su antiguo patrono, D. Diego Valcárcel:

«Y allí, fuera del pueblo, en las aldeas vecinas adonde le llevaban a menudo los cuidados de la hacienda propia y negocios ajenos, llegó a ser D. Diego, valga la verdad, el Abraham —*Pater Orchamus*— irresponsable de un gran pueblo de hijos naturales, muchos adúlteros»²¹.

Bonifacio viene a revelar en la novela una idea nueva de la paternidad, superadora de aquella otra de los Valcárcel, genésica, prolífica y propiciatoria del retorno a la horda: el varón como semental irresponsable, la mujer acuciada por deseos incestuosos. La revelación de Bonifacio tiene la trascendencia de un *evangelio*, incomprensible para los farisaicos, celosos guardadores de las apariencias, como lo eran los Valcárcel, con D. Diego a la cabeza²². La parodia religiosa —que es una constante de la novela, desde el mismo título— revela así su sentido. El *via crucis* de Bonifacio²³ es justamente lo que garantiza que el personaje es portador de un mensaje salvífico. Que es un *héroe*, en el sentido que Carlyle daba al término y que tanto sedujo a L. Alas:

«...no es profundizar en la realidad, reducir el misterio a fórmula transitoria, sino acercar nuestra vida, en pensamiento, sentimientos, voluntad y acto, en cuanto quepa, a la realidad misteriosa, tal como en el momento de que se trata esto sea posible. Esa es la historia de la humanidad, y el instrumento que para tal progreso tiene, el *héroe*, el grande hombre revelador. El hombre, no una fórmula, no una abstracción sociológica, étnica, fisiológica, política, etc., etc.; el hombre verdadero, de carne y hueso y de alma y cuerpo, *uno*»²⁴.

El prólogo de Clarín a *Los héroes* es, sin duda, profundamente solidario del espíritu de *Su único hijo*. Todo él está lleno de alegaciones en favor de la

²¹ *Ob. cit.*, pág. 13. La alusión al *Pater Orchamus*, legendario rey de Asiria y padre de Leucotos, señala en D. Diego el estigma de una barbarie primitiva, plasmada en la dominación sexual que ejerce sobre su entorno. Su propia hija, Emma, la padece: una escapada juvenil, a lo romántico, con Bonifacio le valió el encierro en un convento hasta la muerte de D. Diego —de la misma manera que Leucotos fue enterrada viva por su padre cuando éste supo de sus amores con Helios.

²² «...su verdadera virtud había consistido siempre en la prudencia y en el sigilo; sabía que el mal ejemplo y el escándalo son los más formidables enemigos de las sociedades bien organizadas...» (*ob. cit.*, págs. 12-13); D. Diego era «...el más rígido amante de la letra y enemigo del espíritu y de toda interpretación arriesgada e irreverente de la ley sacrosanta» (pág. 16).

²³ C. Richmond ha señalado pertinentemente una serie de referencias veladas a la pasión de Cristo a lo largo del capítulo VIII de la novela (*ob. cit.*, pág. 114, n. 1).

²⁴ Del prólogo a *Los Héroes* de Th. Carlyle (1893), en D. Torres: *Los prólogos de Leopoldo Alas*, Playor, Madrid 1984, pág. 193, subrayados en la cita de L. Alas. El influjo de Carlyle sobre Clarín ha sido bien estudiado por Monroe Z. HAFTER: «Heroism in Alas and Carlyle's *On Heroes*», *Modern Language Notes*, 95, 1980, págs. 312-334. Hablando de *Su único hijo* afirma: «If I am any-where near the mark, then this novel should be the first complete work to show Carlyle's influence» (pág. 318).

fe en la realidad del misterio y contra la hipócrita idolatría de las apariencias. Lo animan un anhelo de fraternidad universal y una ilimitada confianza en el individuo. Como Carlyle, Clarín cree en el héroe,

«...pero no el héroe necesariamente excepcional, singular, raro, cima de un monte en medio de un desierto de abrumadora llanura, sino el héroe que significa individualidad consciente, espontánea, ingenua, viva, orgánica, no *inarticulado* mecanismo, abstracción social, resorte político, fórmula hierática o fórmula química...»²⁵.

De ahí que un personaje como Bonifacio, cuya mediocridad colinda con lo ridículo y que arrastra tantas flaquezas, pueda alcanzar la condición de héroe. En realidad, él es el único personaje (no secundario) que no presenta algún rasgo de maldad o perversidad, el único (y no Serafina, como alguna vez se ha dicho) que conoce una evolución interior hacia el bien, el único que trata de guiar su conducta conforme a una norma moral. El descubrimiento del amor paterno-filial como afecto puro y desinteresado es lo que abre su ánimo a una dimensión ética y le permite intuir, tras las apariencias de una sociedad cínica y positivista, el misterio de una humanidad diferente. El abrupto final de la novela nos deja, en cualquier caso, ante un Bonifacio que desprende un innegable hálito de quijotismo: está más seguro de sí y más resuelto que nunca, pero su paso de la bondad contemplativa a la bondad activa no deja de ser problemático²⁶.

Lo que sí queda claro es que los personajes que rodean a Bonifacio participan, unos en mayor grado que otros, de una maldad activa. En este sentido todos se contraponen a él. Pero su verdadera figura antagónica es D. Diego Valcárcel, el abogado que cubría con una fachada de respetabilidad sus instintos de *Pater Orchamus*. Y por detrás de él, D. Antonio Diego Valcárcel Merás, *fundador de la casa de Valcárcel, famoso guerrero que hizo y deshizo en la guerra de las Alpujarras*. La novela revela así una dimensión insospechada de crítica histórico-cultural. Lo que el espiritualismo de Bonifacio —reflejo del

²⁵ *Ob. cit.*, pág. 198. La combinación de mediocridad y excepcionalidad es un rasgo que Clarín encuentra en los personajes de *Realidad*: «Galdós, no sólo nos ha hecho ver que en el mundo no todo es vulgaridad, ni todo se explica, *como siempre*, por los móviles ordinarios; no sólo nos ha hecho ver la novela de *análisis excepcional*, como legítima esfera del estudio de la realidad, sino que nos ha demostrado que esa novela puede existir... debajo de la otra; que muchas veces donde se ha presentado un estudio de medio social vulgar, puede encontrarse, cavando más, lo singular y escogido, lo raro y precioso» (S. BESER: *ob. cit.*, pág. 253; subrayados de L. Alas).

²⁶ Este final lo pensó Clarín muy a última hora. En una fecha tan tardía como el 26 de noviembre de 1890 le escribe aún a Fernando Fe: «...voy a terminar *Su único hijo* pronto, no con la muerte de Reyes padre, sino con la *huida* de Reyes de casa de su mujer llevándose el hijo» (J. BLANQUET y J.-F. BOTREL: *ob. cit.*, pág. 57). Los dos finales manejados aquí y luego desechados por el novelista parecen corresponder, respectivamente, al Bonifacio abúlico y pasivo uno, y otro al Bonifacio resuelto a actuar. Las vacilaciones de autor y personaje corren, pues, parejas.

clariniano—²⁷ pone en causa es la España católica a macha martillo, la que hizo de la cruz una espada²⁸. Como diciendo: aquellos polvos trajeros estos lodos.

La indagación psicológica de *Su único hijo* no constituye, pues, un fin en sí misma. El autor se sirve de las ideas y actitudes de sus personajes como medio de señalar su genealogía social y cultural.

²⁷ Insiste, entre otros, sobre esta idea Y. LISSORGUES: «Disons que toutes les idées morales, philosophiques, religieuses que Bonifacio découvre progressivement après la scène du concert et qui peu à peu remplissent et régénèrent tout son être, sont la conception philosophique et religieuse du L. Alas des années 1890-1901» («Idée et réalité dans *Su único hijo* de Leopoldo Alas, Clarín», *Les Langues néo-latines*, 76, 1982, pág. 59; subrayado en la cita de Y. L.).

²⁸ Esta dimensión de la novela no ha sido estudiada todavía. Se la plantea Noël M. VALIS en estos términos: «Is it possible to interpret Bonifacio's return to his roots, to the primitive northern hamlet of Raíces [la villa de sus ancestros], as an indirect comment on the Spanish situation? The Christian strogholds of the north were the nucleus of the Reconquest for many centuries. Is Alas implying that Spain needs to reestablish her identity by returning to her origins? If so, then his suggestion can only be taken in the metaphorical sense that Spain needs to look inside herself, to seek self-knowledge before a renaissance can take place» (*The decadent vision in Leopoldo Alas. A study of 'La Regenta' and 'Su único hijo'*). Louisiana State University Press, 1975, pág. 182.

Addenda. Ya en prensa estas páginas llegan a mi conocimiento un par de trabajos meritorios sobre *Su único hijo*. Uno es el de Y. LISSORGUES: «Ética y estética en *Su único hijo* de Leopoldo Alas, Clarín», en *Clarín y su obra. En el centenario de 'La Regenta'*, ed. de A. Vilanova, Barcelona, Facultad de Filología, 1984. El otro es de R. SENABRE: «Clarín y Galdós ante el público», en AA.VV.: *Literatura popular y proletaria*. Universidad de Sevilla, 1986, págs. 141-153.

