

## ***SU UNICO HIJO Y LA DISOLUCION DE LA FABRICA NATURALISTA.***

***Insula. N° 514, OCT. 1989, 28-27.***

El proyecto novelesco de *Su único hijo* parece comenzar a formarse en la imaginación de Clarín cuando todavía está fresca la tinta de *La Regenta*, allá por abril de 1885 (carta del 20-IV-85 a F. Fe). Pero el último capítulo no fue entregado a la imprenta hasta principios de junio de 1891 (carta del 13-VI-91 a M. Fernández Lasanta). Las cartas de Leopoldo Alas a sus editores, durante estos casi siete años, ponen al descubierto las dudas, los cambios, la complejidad en suma del proceso creativo de esta novela, que podemos seguir de cerca gracias al epistolario publicado por J. Blanquat y J. F. Botrel (Rennes, 1981). En este largo y dificultoso periplo creador se efectuó una profunda transformación del proyecto inicial (1), que trajo consigo la disolución de la "fábrica naturalista" y la apertura de la novela hacia una nueva estética.

En *Su único hijo* y en *Sinfonía de dos novelas* permanece todo un sustrato de las más ortodoxas maneras naturalistas. Los personajes del fragmento son muy próximos de los de *La Regenta*, y los Elías Cofiño o Augusto Rejoncillo podrían haber paseado por las calles de Vetusta del bracete de D. Pompeyo Guimarán o de Joaquinito Orgaz. El cuadro del Ateneo de Madrid (caps. V y VI de *Sinfonía*) es un estudio de medio cortado por el mismo patrón que el del Casino de Vetusta.

Si *La Regenta* es la experimentación novelesca de un caso de mujer histérica en un medio provinciano opresivo, ese mismo diseño aparece en *Su único hijo*, novela en la que a la protagonista se le diagnostica, de entrada, una "espontánea perversión del espíritu, [un] prurito de enferma". Y permanecerá fiel a este diagnóstico -al menos en la intención del Narrador- durante toda la novela.

Si *La Regenta* es el formidable análisis de una sociedad en transición entre el Antiguo y el Nuevo Régimen, tal como ésta se produjo en España en los primeros años de la Restauración, *Su único hijo* es un no menos madurado reflejo de los años que precedieron a la revolución de 1868, con el despegue de la revolución industrial en Asturias, el inicio de la era del ferrocarril, la inversión de capital y tecnología europeas, el ascenso de la burguesía de los negocios y la quiebra

de los pequeños y medianos terratenientes. En *Su único hijo* están presentes los datos esenciales de la apropiación de la renta feudal (de Emma Valcárcel) por el capital especulativo (Nepomuceno), y su reinversión en la creación de industrias surgidas a remolque de las grandes explotaciones mineras del carbón y del hierro, del nacimiento de la siderurgia moderna y de la implantación de la red ferroviaria, proceso que fue clave en el tardío pero finalmente provocado despegue del capitalismo español.

Pero si *Su único hijo* comporta toda una "historia social" de la familia Valcárcel, también elabora una "historia natural". Los primeros capítulos de la novela relatan la evolución de la familia Valcárcel en términos que habría firmado E. Zola, quien al programar su ciclo de los Rougon -Macquart quería estudiar "une seule famille en montrant le jeu de la race, modifiée par le milieu". En el caso de los Valcárcel el narrador juega con la hipótesis de uno de los numerosos tipos de herencia experimentados por Zola en el ciclo, el de "l'hérédité dégénérative" y "en retour". Es el tipo de herencia que liga a Adélaïde Fouque (1768-1873), fundadora de la familia a través de su esposo y de su amante Macquart, con Charles Rougon (1860-1869), que tres generaciones después se le parecía física y moralmente, pero era la "dernière expression de l'épuisement d'une race", según los documentos del Dr. Pascal, que cierran el ciclo. Los Valcárcel tienen un desarrollo de organismo vivo, desde el nacimiento del clan en la montaña, pasando por su fase de pujanza y expansión por la vega, y por la de madurez en la conquista de la ciudad y las instituciones (D. Diego), hasta llegar al declive (Emma) con el "retorno a la horda" y a la montaña, tal como lo hubiera expuesto el mismo Charles Letourneau, el más radical teórico del evolucionismo positivista, en su *L'évolution du mariage et de la famille* (1888), citado por Clarín en la novela.

Y en el último capítulo reaparece esta hipótesis de una herencia degenerativa, pero ahora aplicado a los Reyes, sobre la historia de los cuales, desde su salida del lugar de los orígenes, Raíces, reflexiona Bonifacio Reyes y, contemplándose a sí mismo y su propio fracaso como el resultado de dicha historia, exclama: "¡A esto vino a parar la raza!"

El plan inicial de Clarín contemplaba el nacimiento de un hijo producto del cruce de estas dos familias en pleno proceso degenerativo: Antonio Reyes y Valcárcel. Por lo que sabemos de él Antonio Reyes heredaba mucho del carácter soñador, abúlico e incapaz de adaptarse a la realidad de su padre, y por lo que el propio Clarín declaró a Menéndez Pelayo estaba condenado a suicidarse "cuando adquiere la evidencia de esa *medianía* que es" (carta del 6-X-91). El suicidio culminaba

así toda una degeneración racial transmitida por herencia.¡ No se podría imaginar fácilmente, en principio, un diseño más naturalista!

Y naturalista era la concepción del ciclo en que Clarín pensaba incluir la historia de Antonio Reyes: un gran fresco sobre la vida cultural madrileña a finales de siglo en el que se moverían los "tres mosqueteros psicológicos" : Antonio Reyes, Juanito Reseco y Esparaindeo.

Muchos otros datos de este sustrato naturalista podrían sacarse a flote. Tales la densa presencia de lo fisiológico, sobre todo en Emma (enferma del estómago, histérica, estéril, con serias disfunciones en los órganos genitales, etc), o la dialéctica entre triunfadores y medianías que había de presidir todo el ciclo (Diego Valcérce-Bonifacio Reyes, Antonio Reyes- Juanito Reseco) y entre clase dirigente (los Valcérce aquí, como allí los Ozores y Vegallanas) y advenedizos (aquí Bonifacio como allí Ana), en *la lucha por la vida*. Pero con lo dicho nos sobra.

Y sin embargo, la novela en su conjunto no podría ser calificada fácilmente de naturalista. Son demasiadas y demasiado importantes las transgresiones del modelo naturalista. Citaré tan sólo unos pocos aspectos, relacionados con la estructura misma de la novela.

*La Regenta* es una novela de poderosa arquitectura y con un principio neto que organiza todo el espacio textual, el principio experimental (2). *Su único hijo* es todo lo contrario, y difícilmente se podría hablar de voluntad de estructura: la composición externa se desborda una y otra vez, falta de fronteras claras. *La Regenta* es un mundo y unos personajes en lucha contra él. En *Su único hijo* el mundo ya no es exterior a los personajes, está dentro de ellos, pero no por eso dejan de luchar. En *La Regenta* seres excepcionales luchan contra un mundo vulgar. En *Su único hijo* seres vulgares, que anhelan ser excepcionales luchan contra su vulgaridad. Si todo el conflicto se ha interiorizado, todos los elementos novelescos lo habrán hecho también : acción, espacio y tiempo se expresan desde dentro de los personajes . Y también la estructura, dividida ahora por la lógica interior del argumento en dos partes y tres secuencias : la prehistoria, con los antecedentes, y la historia, divisible en dos secuencias: la de la aventura romántica y la de la paternidad. Pero las divisiones entre una y otra fase son extremadamente borrosas y carecen casi siempre de marcas externas.

El mismo principio experimental se ha disuelto en gran medida. Si todavía la primera secuencia, la de los antecedentes, podría ser considerada como de una relativa presentación naturalista del medio, y de los " casos " de Emma (clínico ) y de Bonis, y si la llegada de la compañía de ópera podría ser interpretada como el factor que desencadena la experimentación,

habría que añadir de inmediato que se trata de una presentación aceleradísima y muy modalizada por el Narrador, con escasa o nula asistencia de documentación, y que después van a ofrecerse hechos que como el de la Anunciación del hijo rompen con toda posible lealtad a normas experimentales.

Pero es que además un principio estructurador tan decisivo - y no sólo en el naturalismo, sino en todo el movimiento realista - como el de la cadena de la causalidad, es vulnerado una y otra vez por la novela, rompiendo el sistema de expectativas del lector. Si la novela naturalista realiza a partir de las premisas obtenidas por observación una derivación lógica que se va cumpliendo paso a paso, con rigor implacable, de laboratorio y, a la vez, de tragedia, hasta llegar a un desenlace que resulta tan necesario como evidente, Su único hijo no es desde luego una novela naturalista. C. Richmond (3) ha hablado de "la tensión creada entre lo que se espera y lo que no se espera, entre la expectación y la sorpresa", y no podemos sino darle la razón.

Y si del encadenamiento causal pasamos al desenlace mismo, con ese final abierto, en el que el Narrador oculta su voz y deja a los personajes frente a frente, cada uno con su verdad, y a nosotros, lectores, ignorantes de un dato tan positivamente importante como es el de la paternidad biológica de Antonio Reyes, todavía es más escandalosa la transgresión de lo que Clarín llamó la "fábrica naturalista".

Uno de los aspectos más interesantes de la estructura narrativa de *Su único hijo* es la vaguedad temporal, constatada ya por los primeros críticos de la novela. La cronología de la acción aparece sumamente desdibujada y ello ha dado pie a discutir si la primera fase de la misma se sitúa en un período romántico (Azorín) o postromántico (Baquero Goyanes, Küpper). C. Richmond, en su edición, llega a conclusiones que creo acertadas: "Es sumamente difícil determinar el período histórico durante el cual se desenvuelve la acción" (pg. XXXV). Un estudio cuidadoso permite establecer "tres períodos distintos, separados entre sí por unos veinte años": el de los antecedentes de la acción, entre los años 40 y 50; el de la acción principal, unos veinte años después de los antecedentes, "esto es en la década de 1860"; y el del Narrador, a "finales de la década de 1880, cuando Alas escribía *Su único hijo*". A su vez, la acción principal, desde la llegada de la compañía de ópera hasta el bautizo de Antonio Reyes, "se extiende a lo largo de un par de años". En todo caso: "la secuencia de los acontecimientos durante este lapso está presentada de un modo distinto al usual en la novela realista. No tenemos la sensación de las estaciones, los meses o los años, sino que de repente se nos hace asistir a lo que ocurre una tarde o una mañana o a una hora determinada,

fuera de todo contexto temporal. Esto ofrece un contraste dramático con *La Regenta* ". Predomina, por consiguiente "un sentido vago del tiempo", en el que se abre a su vez un tiempo interior, distinto del cronológico, al que transgrede continuamente, el tiempo psíquico y personalizado de Bonifacio Reyes (pgs. XXXI-XLI).

En *Su único hijo* hay una casi total ausencia de esas descripciones a que nos había habituado *La Regenta* . Si de la ciudad de Vetusta se ha podido trazar un plano urbanístico muy completo (4), por la abundancia de datos sobre las residencias particulares, las instituciones sociales (teatro, casino, catedral, conventos... ), las calles y paseos, los barrios, etc., nada parecido tenemos en *Su único hijo* : apenas algunas notas dispersas sobre la casa de los Valcárcel, o mejor dicho, sobre las alcobas de Emma y de Bonis, sobre el teatro o sobre el Café de la Oliva . La ciudad se desdibuja hasta en su anónimo nombre, o en su condición, a veces pueblo, a veces capital de provincia. Los datos positivos son drásticamente eliminados en beneficio de la capacidad de sugerencia del narrador y de las posibilidades representativas y simbólicas del espacio: una mediana ciudad de provincias en la España postromántica y pre-revolucionaria de los 60: esos años bobos del reinado de Isabel II cuya crónica esperpéntica esperaba a Valle Inclán.

Todas estas características hacen de *Su único hijo* una experiencia narrativa insólita, en la que se disuelve la fórmula narrativa del realismo-naturalismo, pero en la que todavía no ha cristalizado ese nuevo tipo de novela que asoma en *Cuesta abajo* , y que llegará con Ganivet, y con las primeras novelas de Valle Inclán y Azorín. Desde el punto de vista ideológico, *Su único hijo* está muy cerca de *Tristana* o de *Misericordia*, posteriores ambas. Desde el punto de vista novelesco, *Su único hijo* va mucho más lejos. Las novelas de Galdós contienen tesis espiritualistas en fórmulas novelescas plenamente realistas. En *Su único hijo* la indeterminación temporal, la interiorización y abstracción del espacio, el predominio del mundo interior, la aparición de lo subconsciente, la disolución de la estructura externa en el fluído narrativo, la transgresión del principio experimental, la subversión de la cadena de la causalidad por los saltos lógicos y las rupturas de expectativas lectoras, el desenlace abierto, etc. todos son rasgos de un atentado novelesco cometido contra el sistema narrativo del realismo-naturalismo, en el que Clarín va más lejos que cualquier otro novelista de su tiempo.

Y no sería posible acusar de inconsciencia al autor. El crítico literario teorizó con lucidez lo que estaba realizando en la práctica, y así en su comentario a *Realidad* de Galdós llega a la siguiente conclusión: "Lo que más importa en el libro es lo que le pasa a Federico por dentro:

grandes esfuerzos de ingenio se necesitaban para llevar a feliz remate la empresa de hacer palpables, casi teatrales, esas luchas de conciencia". Y al comparar *La incógnita* con *Realidad* desvela la posible relación entre novela naturalista y novela espiritualista: "En este punto, la originalidad de Galdós no tiene ejemplo, que yo recuerde (...) 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 curioso" (5). Se trataría, por tanto, de hacer aflorar la posible novela espiritualista que hay dentro de toda novela naturalista, para lo cual hay que forzar el naturalismo, dotarlo de una perspectiva "de espíritu a espíritu" entre narrador, lector y personajes, alimentarlo a base de poesía, sentimiento y profundidad psicológica (6), convertirlo en "arte del alma", en definitiva. La propuesta podía ser tan desestabilizadora como *Su único hijo* demuestra.

Esta propuesta implicaba, de hecho, todo un cambio del método de trabajo del novelista y la disolución misma de la "fábrica naturalista", con su documentación y su planificación cientifista. Clarín lo deja ver en su comentario sobre *Le petite chose*, de A. Daudet, en 1889, y al hacerlo parece como si hablara más de su propio trabajo en *Su único hijo*, que del del novelista francés: "se hizo *Le petite chose* a salto de mata, podría decirse: no en lenta pero asidua labor de cada día, en la soledad del gabinete, con documentos a la mano, ni con la regularidad que piden los bien organizados presupuestos de muchos autores del día (...) [Sino] bebiendo los vientos tras la inspiración y dejando la pluma días y días, por semanas y meses, cuando el alma se encerraba en sí misma y no quería comunicar con el arte, confesarle sus recuerdos, sus penas, sus esperanzas, sus ensueños, o cuando la alegría, las diversiones, los placeres de París, los arranques báquicos de la juventud exigían emplear la vida en cosa más fuerte, de más emociones y movimiento que la producción artística. Tras estas vacaciones, dilatadas a veces por mucho tiempo, volvía la fiebre del trabajo, la inspiración continua, y Daudet escribía donde quiera, en el campo, en un retiro a doscientas leguas de París, sin apuntes, sin libros auxiliares, sin consultas ni observaciones (...) ¿Para qué necesitaba de más que de sí mismo para escribir *Le petite chose*? En obras tales no hacen falta más documentos que el corazón, la memoria y la fantasía, y no por eso valen menos que otros libros que vienen a ser producto y extracto de miles de datos acumulados, especies de Digestos del arte realista. A diferente propósito, diferente procedimiento" (7). Salvo aquello de "los placeres de París", todo lo demás lo escribía Clarín de sí mismo y de *Su único hijo*, también. En cuanto a lo de París, seguro que lo envidiaba.

Este nuevo método de trabajo, que se alimenta del mundo interior del autor y que busca, además, expresar el mundo interior de sus personajes, en la misma medida en que conduce a la novela hacia las galerías interiores convierte en materia prima privilegiada los materiales de la memoria. La novela se reestructura, inevitablemente, como evocación.

En *Sinfonía de dos novelas*, Antonio Reyes, a través de un mecanismo de rememoración claramente proustiano (8), que parte de una sensación física, "el traqueteo de las ruedas desvencijadas" del coche en que viaja, se ve arrastrado a sumergirse en el mundo de su infancia, a la busca del tiempo perdido. El procedimiento ya lo había ensayado en *La Regenta*, donde el tacto de la sábana en la mejilla de Ana, produce el mismo efecto. Incluso lo había teorizado y bautizado muy tempranamente con "lo que he llamado la perspectiva del recuerdo", que consiste en la superposición temporal y significadora de presente y de pasado (*La Unión*, 10-IX-1879). Pero a medida que nos vamos adentrando en los años 90 no es sólo que el procedimiento se multiplique, sino que el material narrativo abandona los escenarios exteriores y es fagocitado por la memoria. La acción novelística se transforma gradual pero insistentemente en evocación narrativa. Nicolás Serrano, el protagonista de *Superchería*, viaja hasta Guadalajara para encontrar la sensación del tiempo huído desde su infancia, y volver a topar al niño que fue desde el hombre que es hoy. Y el protagonista de "Viaje redondo" se traslada espiritualmente a su infancia. Cuentos como "La rosa de oro", "El cura de Vericuetto", "Un grabado", "Cristales", "El frío del Papa", "León Benavides", "El sombrero del señor Cura" o "Reflejo" son, estructuralmente, evocaciones narrativas. La melancólica meditación sobre el tiempo que huye, y el atesoramiento de los recuerdos van invadiendo las narraciones de los años 90, como en ese precioso cuento que cierra *El gallo de Sócrates*, "Reflejo", y que es como la despedida de toda una época literaria. Esta evolución del arte narrativo de Clarín hacia un material-memoria y una estructura evocativa, conlleva otra serie de datos: la interiorización del relato, hasta el punto de convertirlo en historia de una experiencia sentimental o moral, espiritual en suma, y la impregnación constante del relato por los humores autobiográficos o por sensaciones íntimas del autor: los hay en *Superchería*, en "Cambio de luz", en "La Ronca", en "El dúo de la tos", en "Vario", en "Un grabado", en "Cristales", en "El frío del Papa", en "Viaje redondo", y sobre todo en los del último libro de cuentos preparado en vida, *El gallo de Sócrates*, donde la dimensión confesional se extrema: "Un voto", "La médica", "Aprensiones", "Reflejo"... No en vano la crítica ha destacado lo que hay en *Su único hijo* de testimonio del mundo de su autor (9), y hasta ha llegado en algún caso a interpretar una correlación

entre el engendramiento extranatural de un hijo por Bonis y la elaboración de una nueva y extrarealista fórmula novelesca por Clarín (10). Toda esta transformación de la fórmula novelesca clariniana culmina en *Sinfonía de dos novelas*, donde el Cap. VII inicia una busca del tiempo perdido, y sobre todo en *Cuesta abajo* (1890-91), novela que es estructuralmente una busca del tiempo perdido y que resultaba netamente revolucionaria en su época como fórmula narrativa. Nunca nos podremos lamentar bastante de que no la acabara. Esta línea de evolución había de resultar contradictoria con el ciclo realista clásico, compuesto por [*Su único hijo-Una medianía*], *Juanito Reseco* y *Esperaindeo*, tal como lo concibió Clarín en un principio, esto es, basado en un espacio novelesco exterior, en una España histórica e institucional, en el entramado de relaciones de múltiples personajes, y en un argumento complejo. El Clarín de los 90, a mi modo de ver, y como puede comprobarse en el artículo que dedicó a *Le petit chose*, había pasado a interesarse mucho más por la búsqueda de sí mismo, por la recuperación del pasado, por la inmersión -en suma- en un mundo interior poderosamente personalizado y temporalizado, que por la suerte de los Rejoncillos, Cofiños y Resecos. El Clarín que acaba *Su único hijo* y que escribe *Cuesta abajo* y el Cap. VII de *Sinfonía*, no se debió sentir excesivamente motivado por aquel su viejo plan de un ciclo realista. Tal vez esa fuera una de las razones principales de que no lo escribiera.

## JOAN OLEZA

Universitat de València

### NOTAS

(1) No exactamente del proyecto inicial, pues el proyecto inicial es el de *Su único hijo*, pero éste fue aparcado nada más concebido, ya en octubre del 85, y no se recupera sino mucho después, como consecuencia del exceso de material de otro proyecto distinto, el de *Una Medianía*. Me refiero a este proyecto, el de *Una Medianía*, que comienza a diseñar en detalle y a escribir ya en enero del 86. Para la discusión en detalle de la génesis de la novela véase mi edición de la misma, Madrid, Cátedra, 1989, "Introducción, III."

(2) Sobre el principio experimental en la estructura de la novela, véase mi edición de *La Regenta*, Madrid, Cátedra, 2a ed, vol I, 1986, Introducción, pgs. 73-77.

(3) En la Introducción a su edición de la novela. Madrid. Espasa Calpe. 1979.



- (4) Me refiero al presentado en el Simposio internacional de Oviedo, 1984.,sobre "Clarín y *La Regenta* en su tiempo", bajo el título de "Plano de Vetusta (finales del siglo XIX)", y editado por la Caja de Ahorros de Asturias.
- (5) "Más sobre Realidad", en *Galdós*, Madrid, Renacimiento, 1912, pg. 213.
- (6) Sobre estos tres factores como constitutivos de la novela espiritualista vid. J. Oleza:"*Su único hijo versus La Regenta: una clave espiritualista*", en Y. Lissorgues ed. *Realismo y Naturalismo en España*. Barcelona. Anthropos. 1988.
- (7) "Alfonso Daudet", en *Mezclilla*, Madrid, F. Fe, 1889, pgs 253 y 246-247.
- (8) Lo ha analizado S. Beser en "*Sinfonía de dos novelas. Fragmento de una novela de Clarín*". *Insula*, nº 167, 1960.
- (9) Véase, en este sentido, el trabajo de Y. Lissorgues: "Idée et réalité dans *Su único hijo* de L. A. Clarín", *Les Langues Néo-latines*, LXXVI, fasc.4, nº 243, pgs. 47-64. Insiste en esta idea en "Ética y estética en *Su único hijo* de L.A. Clarín", en A. Vilanova ed. *Clarín y su obra*. Barcelona. 1986.
- (10) L. Rivkin:"Extranatural Art in Clarín's *Su único hijo*", *MLN*, XCVII, pgs. 311-328.