

NIEBLA Y SU ÚNICO HIJO

Niebla *and* Su único hijo

Thomas R. FRANZ

Department of Modern Languages

RESUMEN: Detalles de argumento y caracterización, el uso de palabras parecidas, semejanzas de enfoque metaficticio y mecanismos de recepción que logran vencer la lógica sugieren que *Su único hijo* es punto de partida para gran parte de *Niebla*.

Palabras clave: metaficción, recepción, estructura, caracterización, influencia.

ABSTRACT: Details of plot and characterization, the selection of similar words, similarities in metafictional focus, and mechanisms of reception that overpower logic suggest that *Su único hijo* is the point of departure for a large part of *Niebla*.

Key words: metafiction, reception, structure, characterization, influence.

Unamuno sostuvo durante cinco años (1895-1900) una correspondencia con Leopoldo Alas, muestra principal de una amistad espiritual y estética que se había iniciado con una carta de Unamuno y los elogios clarinianos de *En torno al casticismo* (1895). Durante un lustro —período interrumpido por un extenso lapso sin cartas— esta amistad se limitó a contactos epistolares y por fin naufragó después de que Clarín, según Unamuno, se negara a leer *Paz en la guerra* (1897) e hiciera una reseña no del todo favorable de *Tres ensayos* (1900). La versión unamuniana de la abstención de Clarín con respecto a *Paz en la guerra* puede ser incorrecta, ya que cuarenta años después el hijo de Alas afirmó que la novela unamuniana en la biblioteca de su padre tenía muchas acotaciones a mano realizadas por el propio Clarín (García Blanco 190). Aunque no se puede saber si Clarín leyó la obra antes

o después de las quejas de Unamuno, es innegable que se decidió a no reseñarla. Con base en la correspondencia entre los dos autores, uno establecido y acercándose rápidamente al final de su corta vida, el otro con su mejor obra todavía por hacer, se ha producido un *corpus* de estudios excelentes cuyas metas principales han sido las de rastrear semejanzas de heterodoxia religiosa entre uno y otro autor y descubrir las deudas estéticas de Unamuno con el escritor zamorano. Las razones principales de este segundo enfoque son que (1) siempre se le ha visto a Alas como precursor de los primeros escritores del modernismo español (los de la llamada Generación del 98) y que (2), en sus cartas a Alas, Unamuno alude constantemente, aunque con palabras generalmente vagas, a lo mucho que la narrativa clariniana ha aportado a su propia obra. Lo único que parece cierto es que Unamuno no había apreciado de manera especial la obra maestra de Clarín, *La Regenta* (1884-1885) pero sí las colecciones de ficción breve, sobre todo las del llamado período «místico» del autor, las que Clarín había coleccionado y publicado a partir de 1890 (Meregalli 157-67). Es en estos relatos donde Alas más claramente revela el anti-positivismo, el españolismo, los reflejos de su provincianismo esencial, la simpatía por lo simple, la personalidad «contemplativa», el amor al hijo, la añoranza de Dios y el miedo a la muerte, temas que poco a poco se apoderarían de los escritos de Unamuno.

Según Meragalli, la obra extensa de Clarín que más posibilidad tiene de relacionarse con la ficción de Unamuno es *Su único hijo* (1890), por abarcar ésta todas las tendencias arriba citadas (158-60). Además, la ficción típica de Unamuno y la segunda novela de Alas demuestran otras afinidades que señala este crítico: su falta de ubicación telúrica, su tendencia a la abstracción, su estilo expresionista y su fe dialéctica construida a base de dudas e impulsos interiores. Desgraciadamente, Meragalli intenta relacionar la segunda novela de Alas con algunas características de *Abel Sánchez* (1917) en lugar de notar los muchos atributos que la conectan de manera indeleble con estructuras, situaciones y palabras de *Niebla* (1914). Unamuno tenía en su biblioteca la edición de *Su único hijo* incluida como el tomo II de las *Obras Completas* de Alas publicadas por Renacimiento en 1912-1913 (Valdés 5), pero este tomo, acotado por Unamuno en un año indeterminado, nunca se catalogó y desgraciadamente ha desaparecido de su Casa-Museo.

Para empezar a llenar el señalado hueco crítico, es instructivo resumir uno de los hilos del complejo argumento de *Su único hijo*. El tenor y empresario Mochi y su amante ocasional de largo plazo, la soprano Serafina Gorgheggi, camelan al panoli Bonifacio (Bonis) Reyes como parte de un complot para sacarle dinero y así mantener a flote tanto sus propias carreras como la miserable compañía operística a la que pertenecen. (El dinero no le pertenece a Bonis sino a su mujer, heredera de una fortuna que administra el malévolo Juan de Nepomuceno, tío de ésta.) Cuando Bonis termina por enamorarse de la Gorgheggi, quien logra sacarle regalos personales y dinero para la compañía, otro amante, el barítono Minghetti, se venga seduciendo supuestamente a la apasionada Emma Valcárcel (de hecho es ella la

que, por no poder tener hijos con Bonis, resulta la seductora), la esposa de Bonis, dándole al esposo un «hijo» tardío del cual el pobre Bonifacio se vanagloria, aun a sabiendas de que no es suyo. (Hace años que Bonis no ha tenido contacto sexual con Emma, pero cuando ésta se entera de la complicidad de su esposo con la soprano, los celos y la libido se le despiertan con tal intensidad que otra vez inicia la actividad sexual con el marido, dando cierta verosimilitud a la mentira oficial de que Bonifacio era el padre del niño). Cuando la compañía se declara en bancarrota y la tiple Gorgheggi pierde la voz (ecos de *La gaviota* de Fernán Caballero), Mochi la abandona a sus propios recursos. Bonis, entre tanto, tiene que contentarse con pasar la vida con una esposa plenamente enterada de la tragicómica ingenuidad e inepticia de su marido. Todo esto hace pensar en la trama central de *Niebla*.

En la *nivola* de Unamuno el golfo Mauricio y la seductora, pero empobrecida Eugenia, disimuladamente camelan al ridículo pero muy rico Augusto Pérez para sacarle dinero. (Es una prostitución sin sexo, ya que Augusto no logra seducir la férrea voluntad de su novia maquiavélica.) Fracasado con Eugenia, intenta seducir a la planchadora Rosario (en realidad es ella la provocadora), y fracasa por inepticia sexual. El dinero —que Augusto no ha ganado sino heredado— que logran Eugenia y Mauricio sacarle a Augusto llega en dos formas: (1) la hipoteca que grava la casa de Eugenia, instrumento que Augusto compra y que le regala a la empobrecida mujer; (2) el empleo que Augusto consigue para Mauricio en un intento de ahuyentarlo. (En el capítulo XIV de la novela de Clarín, Juan Nepomuceno crea un preludio a la inversa de la situación de Eugenia al afirmar que Emma Valcárcel no entiende conceptos como el de una «hipotecca» por no compartir las preocupaciones de la gente que tiene que trabajar.) Con la amortización de sus deudas y el sueldo de Mauricio, los enamorados pueden fugarse, abandonando a Augusto. Dados los antecedentes amorosos de Mauricio, se deduce que tarde o temprano el tenorio va a engañar a su prometida. Es más, durante los idilios del tragicómico enamoramiento de Eugenia y Augusto, el postergado Mauricio se divierte seduciendo a la planchadora Rosario. Al marcharse de la ciudad para reunirse con Mauricio, Eugenia le manda a Augusto una carta de despedida en la cual le dice que Mauricio le ha cedido a Rosario, a quien puede seguir intentando seducir hasta el fin del mundo. Desesperado ante su propia incapacidad sexual, Augusto decide suicidarse.

Reducidos a forma esquemática, los dos argumentos registran los siguientes paralelos: cuatro intentos (dos en cada novela) de prostituir a una mujer con fines lucrativos, dos fortunas heredadas, dos seducciones compensatorias, cuatro hombres seducidos por mujeres (dos en cada obra), dos hombres sexualmente frustrados, dos mujeres que se conmueven por un pobre hombre, dos mujeres abandonadas, dos mujeres maquiavélicas motivadas por la añoranza de ser madre y dos hombres cuyo futuro se limita a buscar el amor de manos de una mujer con quien ya ha fracasado.

Los pequeños detalles ofrecen paralelos de mucha más importancia. Bonifacio es amante de la música, sobre todo de la voz de la Gorgheggi, porque ésta le ofrece la ilusión de un abrazo maternal:

Si me gusta la música tanto, es por eso, porque es suave, porque me acaricia el alma; y ya le he dicho a usted que su voz de usted no es como las demás voces... otros dicen que es pastosa... pero eso de lo pastoso debe de ser lo que yo llamo voz de madre, voz que me arrulla... (51; cap. V).

A Augusto le llena de la misma clase de ilusión la imaginada música de la pianista Eugenia:

La esencia del mundo es musical... Y mi Eugenia, ¿no es musical también? Toda ley es una ley de ritmo, y el ritmo es el amor. He aquí que la divina mañana, virginidad del día, me trae un descubrimiento: el amor es el ritmo... (41; cap. V).

Eugenia desprecia el piano y la música porque simbolizan la dependencia económica y los límites creados para su sexo. Emma Valcárcel, la esposa de Bonis, por ser ya rica, quiere aprender a tocar el piano para pescar al barítono-maestro de música Menghetti y, de esta manera, recobrar su feminidad perdida. Para Liduvina, el ama de llaves de Augusto, «música» es la palabra que usa para caracterizar la inutilidad del romanticismo de su amo. Para Emma Valcárcel, mujer enajenada por no encontrar parentesco entre sus lecturas románticas y su matrimonio con Bonis, la palabra irónica que usa para denominar la irrealidad de su esposo no es «música» sino su gemela, «poesía».

En *Niebla* Augusto le brinda a Rosario, en seis ocasiones, la oportunidad de acompañarle en un largo y misterioso viaje que resulta ser el de un mutuo suicidio que, debido a los buenos instintos de la astuta planchadora, no logran llevar a cabo (Franz 81-95). Bonifacio también sueña con invitar a la Gorgheggi a viajar: «Huiría al extranjero; sí, señor, me escaparía... ¡Y si ella me acompañaba!» (70; cap. VII). Poco a poco se va intuyendo que dicho viaje conlleva en la mente de Bonis vagas asociaciones con un final trágico: «¡Oh!, y lo que él necesitaba era estar bien seguro de que experimentaba una pasión *fatal*... Averiguado esto, todas las consecuencias, fatales también, las reputaba legítimas» (72).

Cuando Augusto cree intentar seducir a Rosario, lo hace pensando en la infinitamente más deseable Eugenia. Después, cuando intenta lo mismo con Eugenia, lo hace envalentado por sus recuerdos íntimos de la accesible planchadora Rosario. Tanto para Augusto como para Bonis, toda mujer es esencialmente igual y sustituible, y la puerta de entrada a todas ellas es siempre la que más indeleble impresión deja en el sentido. Como dice Bonifacio con respecto a su amor por la Gorgheggi y sus tristes intentos de satisfacer el resucitado deseo sexual de Emma:

—Esta mujer adorada no sabe que yo le soy infiel. Que hay horas de la noche en que me dan un filtro hecho de terrores, de fuerza mayor, de recuerdos, de costumbres del cuerpo, de sabores de antiguos placeres, de olores de hojas de rosas marchitas, de lástima... (140; cap. XI).

Bonis logra introducir en la nueva rutina amorosa que ha establecido con Emma frases y actos que había ya ensayado con la soprano.

Bonis, encontrándose casado y enamorado por primera vez en muchos años, pero no de su mujer, se siente a la vez feliz y ridículo: «Él tenía una pasión, esto era evidente. Luego no era rana, por lo menos tan rana como años seguidos había pensado» (71) Estas palabras, muy singulares, son las mismas que expresa el narrador unamuniano (estilo indirecto libre) con respecto a los pensamientos de Augusto cuando éste, al poner en práctica los consejos del ginepsicólogo Paparrigópulos para que lleve a cabo experimentos ginepsicológicos con Eugenia, resulta ser el experimentado en lugar del experimentador: «El pobre hombre que había ido con aires de experimentador, sentíase ahora rana» (131; cap. XVI). Quince capítulos después, Víctor Goti, el co-escritor de la *nivola* en la cual Augusto actúa, dictamina ahora con voz plenamente autoritativa la misma expresión ya anticipada en el estilo indirecto libre del pasaje anterior: «Tú, querido experimentador, la quisiste tomar de rana, y es ella la que te ha tomado de rana a ti! ¡Chapúzate, pues, en la charca, y a croar y a vivir!» (143; cap. XXX). Y prosigue: «Quisiste hacerla rana, te ha hecho rana; acéptalo, pues, y sé para ti mismo rana» (144).

Augusto es de momento incapaz de poner en efecto los consejos de su amigo, ya que le falta la necesaria perspectiva para verse actor cómico y espectador receptor a la vez. Lo que logra sin embargo es mucho más: ofrecer resistencia al autor que le quiere aniquilar. Esto es, convertir su propia vida moribunda en novela dramática con la cual el lector se pueda identificar y que éste podrá, durante sus horas de lectura, vivificar. Es éste un proceso que Unamuno presentará con más claridad en *Cómo se hace una novela* (1927), donde el personaje «Miguel de Unamuno» se da cuenta de que la única manera de vencer los límites del texto escrito sobre él y U. Jugo de la Raza será seguir añadiendo al libro ya formado nuevos incidentes de una vida personal confeccionada para producir literatura. Esta idea está ya en *Su único hijo*, donde Bonis no puede escribir novelas como autor implícito (como Augusto, Bonis tiene que dejar esta función a otro). En lugar de escribir un texto, Bonis decide vivir novelísticamente para que el potencial lector vivificador se identifique con lo profundo de su sentir existencial:

Siempre había envidiado a los seres *privilegiados* que, amén de tener una ardiente imaginación, como él la tenía, saben expresar *sus ideas*, trasladar al papel todos aquellos sueños en palabras propias, pintorescas y en intrigas bien hilvanadas e interesantes. Pues ahora, ya que no sabía escribir novelas, sabía hacerlas, y su existencia era tan novelesca como la primera (77; cap. VII).

Cuando los otros se mofan de su aparente inautenticidad, se defiende como Augusto, haciendo hincapié en sus convicciones interiores de vivir y existir: «Aquí todos me desprecian, me tienen en la misma estimación que a un perro inútil, viejo y desdentado... yo comprendo, yo siento... yo sé que aquí dentro hay algo...» (88; cap. VIII). Augusto dirá: «¡yo tengo mi carácter, vaya si le tengo, yo soy yo! Sí, ¡yo soy yo! ¡Yo soy yo!» (100; cap. XIX).

Desgraciadamente, nunca nos convencemos del todo de que Augusto haya dejado de ser ente de ficción, mientras que Bonis «no es capaz de salir de su anonimato, de conquistar su propia identidad» (Feal 269).

El narrador clariniano señala que Emma, la esposa de Bonis, no es creyente. No espera alcanzar el cielo y no le aterran los fuegos infernales («el infierno lo figuraba un horno probable; pero a ella ¿qué?»). Lo que sí le da espanto es la posibilidad de dejar de existir:

Pero el morirse era horroroso, no por el infierno, por el dolor de morir y por la pena de acabarse.

Sí, de acabarse... Emma veía con toda seriedad, con íntima convicción, con la conciencia de su propio espanto, el aniquilamiento doloroso en la tumba... (101; cap. IX).

Es el mismo temor que sienten Augusto y «Unamuno» en el famoso capítulo XXXI, donde personaje y autor se desafían, y es el mismo terror que confiesa Unamuno en el capítulo III de su obra *Del sentimiento trágico de la vida* (1912), escrita mientras componía su *nivola*:

Y he de confesar, en efecto, por dolorosa que la confesión sea, que nunca en los días de la fe ingenua de mi mocedad, me hicieron temblar las descripciones, por truculentas que fuesen, de las torturas del infierno, y sentí siempre ser la nada mucho más aterradora que él (768).

Es muy conocido el episodio en que, en los capítulos XIV y XXV de *Niebla*, Víctor Goti le cuenta a Augusto cómo fue obligado a casarse después de un desliz adolescente y cómo, tras muchos años sin hijos (situación de Bonis y Emma, que también carecían de niños años después de su fuga quinceañera), quedó la esposa Elena embarazada cuando ya no querían prole. Por fin, en el capítulo XXX, contra todo lo que la narrativa nos ha llevado a imaginar, Víctor se regocija en presencia de Augusto de que su mujer le haya hecho padre:

—¡Sí, yo, Augusto, yo, soy yo!

—Pues en un tiempo no pensabas de esa manera tan ... corrosiva.

—Es que entonces no era padre.

—Y ¿el ser padre ... ?

—El ser padre, al que no está loco o es un mentecato, le despierta lo más terrible que hay en el hombre: ¡el sentido de la responsabilidad! Yo entrego a mi hijo el legado perenne de la humanidad.

—¡Es que me ha hecho padre, Víctor!

—¿Cómo? ¿Que te ha hecho padre?

—¡Sí, de mí mismo! Con esto creo haber nacido de veras (144-45).

Alegóricamente —que es cómo hay que ver muchas narraciones unamunianas (Summerhill 20-34)— todo el relato del hijo tardío representa la dependencia existencial de Dios de su hijo Jesús, hecho que se aclarará en el capítulo XXXI, donde Augusto insistirá en que la supervivencia del supuesto autor, «Unamuno» depende de que el lector se identifique con su «hijo» o personaje, Augusto. Sobejano logra involuntariamente conectar este aspecto de *Niebla* con *Su único hijo* al afirmar que «Bonifacio quiere creer y esperar en su único hijo como en Dios» (153) y Feal lo dice sin lugar a dudas: «para creer que el hijo es suyo, Bonis, de no fantasearse a sí mismo como madre, sólo tiene una solución: identificarse con Dios. *Su único hijo* es un recuerdo obvio en las palabras del Credo ('Creo en Jesucristo, su único Hijo')» (271). Esta es una dimensión alegórica del relato clariniano que Unamuno claramente percibe. Bonis, el panoli, la creación de su autor implícito, es el vehículo por medio del cual éste va a ganar —si es que la gana— la eternidad. En palabras de la alegoría, Bonis mismo será eterno sólo si hay a quién legar todo su tremendo pensar y sentir, y este alguien es el hijo/lector. Como «Unamuno» y Augusto Pérez, Bonis depende del hijo/lector; es de hecho el «hijo» del hijo. Como resume García Sarriá, «al saberse padre, Bonis descubre su condición de hijo» (169). Como también aclara este crítico, «el amor de padre que él siente le hace acordarse del amor que su propio padre le tuvo y de la seguridad sentida cuando niño, gracias al amor del padre» (169). Es éste y no otro el sentido de las palabras de Víctor Goti cuando habla de legar a su hijo lo máspreciado de la humanidad. Las palabras de Víctor y de Bonifacio son muy semejantes. Víctor habla de la «responsabilidad» mientras que Bonifacio pseudo-lamenta: «Ya no volveré a estar alegre, sin cuidados . . . » (245; cap. XVI). Víctor afirma (como Augusto también lo hará): «¡...yo, soy yo!» y Bonis dice «Sí...; ya soy algo» (264). Víctor piensa que el padre puede representar el mejor legado de la humanidad. Bonifacio, como nos recuerda García Sarriá, cree poseer el «valor absoluto» (169). Meditando en su hijo, Bonis «se sentía desfallecer...; se veía en los brazos de su madre; sentía en el paladar *sabores* que había gustado en la niñez; renovaba olores que le habían impresionado... en la edad más remota» (170). Es una evocación de la misma sensación que Unamuno —aunque no en *Niebla*— evocará contadas veces bajo la rúbrica del vocablo *desnacer*. Es más, es el mismo despertar de sensaciones maternas el que produce las referencias a la paternidad en todos los escritos de Unamuno. Como resume Abellán, la atención unamuniana hacia la madre es para Unamuno, «sobre todo en sus novelas, descripción literaria del hambre de maternidad, que constituye simplemente una manifestación del instinto de perpetuación y, en este sentido, se confunde con el hambre de paternidad» (213-14).

Lo que más asemeja *Su único hijo* a *Niebla*, sin embargo, es su final abierto, su fundamental ambigüedad. Aunque se suele afirmar —apoyándose en los asertos de la Gorgheggi, Mochi y toda la chismosa compañía de cantantes, y además en la actitud de ingenuidad voluntariosa asumida por Bonifacio— que Bonis no puede ser el padre del «hijo» Antonio en ninguna parte del texto, aclara Wagschal, se ofrecen evidencias comprobables de que no lo sea. A base de encontrar esta apertura al final de la obra, el lector que vuelve a leerla varias veces aprecia que el

«narrador busca la ambigüedad a través de la estructura y el estilo de la novela... Clarín quiere presentarnos un libro abierto, lleno de 'huecos', para que escojamos libremente entre dos lecturas: una que ofrece esperanza, la otra que lleva a la desesperación» (Wagschal 257, 271). De hecho, toda la obra frustra la clausura. Gold, por ejemplo, señala que la novela nunca resuelve las discrepancias entre prosa y música que toda novela modelada en óperas presenta. Parece mofarse de todo el mundo operístico que precian su protagonista y su narrador. Malinterpreta adrede toda la seriedad de la música y de los *libretti* (Gold 78-79). Hace que Bonis diga una y otra vez que «en la Biblia hay cosas que no se pueden tragar» (Lissorgues 241), como si hablara del mismo mundo de artificios que, por fuera, parece elogiar. Todo esto está presente en *Niebla*.

Si nunca sabemos quién es el padre del «hijo» de Bonis, tampoco comprendemos si Augusto Pérez fue víctima de un homicidio llevado a cabo por «Unamuno» o si en efecto se suicidó. Tampoco sabemos, ateniéndonos a las teorías del médico, del sirviente Domingo o del ama de llaves Liduvina, si su muerte repentina fue una cosa del «corazón», de un «asiento» o de una mala idea albergada en «la cabeza» (159; cap. XXXII). No logramos decidir si «Unamuno», Víctor, Augusto (éste por autoimposición) o nosotros somos el «autor» del texto. Tampoco podemos decir si todos los detalles miméticos (la penuria de Rosario y Eugenia, las quejas de la servidumbre, las novelitas de matrimonios problemáticos, los puros del acomodado padre fenecido de Augusto) son sólo restos de la novela realista o si algunos forman parte de las dimensiones alegórica, metaficcional u ontológica de la *novela*. Al final de la obra, Augusto —como Bonis— logra burlarse de la seriedad de su propio excesivo pensar: «No cabe duda alguna. *Edo ergo sum!*» (156; cap. XXXII). Como Bonis —quien sabe que su «hijo» lógicamente tiene que ser prole del barítono que insiste en tocar el «órgano» en el bautizo del nene, pero que desea con todas sus fuerzas que él mismo sea el padre—, Augusto sabe que no puede vencer la resolución homicida de «Unamuno», pero se hace ilusiones de salirse con la suya. De manera igual, el lector razona que ni Bonis ni Augusto pueden lograr sus metas. Sin embargo, una identificación total con la infinitud de la emoción de los dos personajes le lleva a «ayudarles» con sus propias ilusiones parecidas. En el caso de las dos narrativas, al lector se le guía a solucionar las ambigüedades planteadas por favorecer los dictámenes y añoranzas «imposibles» del personaje.

Hay otros toques semejantes dignos de mención. Tanto Bonis como Augusto son huérfanos, hecho que les infunde obsesiones con el fenómeno del «hijo». Augusto será siempre para todos, como indica Ermelinda, la tía de Eugenia, el «hijo de doña Soledad» (47; cap. VI). Se interesa sobremanera por el nacimiento del hijo tardío de Víctor e intenta ayudar al amigo con su filosofar sobre el suceso. A Bonis también le obsesiona el concepto del hijo. Quiere ser padre a toda costa, y cuando el hijo que da a luz Emma resulta ser de Minghetti, Bonis defiende sus propias ilusiones porque, como suele suceder en la narrativa clariniana, el hijo es la reencarnación de la niñez e inocencia de su propio padre (McBride 6-7). Augusto también se preocupa de tener hijos y de que lleven de forma adecuada sus apellidos

(30; cap. I). Recuerda edípicamente a su madre, y su propio concepto de querer seguir siendo niño de ésta por medio de la procreación de hijos propios —reencarnaciones de su propia dependencia— es lo que le motiva a adoptar al perro, Orfeo y a darle leche. Por medio de su virginal reencarnación como niño/cachorro, Augusto consigue —igual que Bonis lo logra mediante el intento de maternalizar a Emma y a la Gorgheggi— regresar a «una relación infantil» que le permita esquivar su temor al sexo opuesto (Feal 260). Ésta es la mejor forma de tener hijos si Bonis y Augusto van a hacerlo «sin necesidad de contacto carnal» (260). Cuando Bonis se imagina así como madre, «reconstruye la perdida unión simbiótica madre-hijo, por la que suspira constantemente» (261). Augusto Pérez hace lo mismo. En el capítulo XXXII, enfrentado con la muerte que le decreta «Unamuno», pide al sirviente Domingo dormir al lado de él en la misma alcoba para poder experimentar la ilusión de oír otra vez los latidos del corazón de su madre. En efecto, experimenta de nuevo el deseo presexual de usurpar al padre difunto «and to become his mother's new son/husband», ya que su madre «did not discourage a symbiotic bond between herself and her son» (Jurkevich 65). He aquí también en la relación sirviente/amo de *Niebla*, sugerencias de la misma sublimada homosexualidad del personaje que evidencia Bonis en su obsesivo amor al padre y al hijo que después reproduce a aquél. Tanto Feal (257, 259) como Jurkevich (66) teorizan que la misma inclinación al lazo maternal tardío fue inculcada en Alas y Unamuno a una edad muy temprana, y Unamuno muy convenientemente lo admite en una de sus cartas a Alas (Jurkevich 66).

Las dos novelas también incluyen alusiones a la *Odisea*, ya que Bonis y Augusto necesitan, después de sus aventuras con la Gorghetti y Rosario, volver a sus falsas Penélopes, Emma y Eugenia. El nombre Bonifacio Reyes contrasta un nombre pedestre con un apellido connotativo de nobleza. El mismo contraste, aunque de forma invertida, se encuentra en el nombre y apellido de Augusto Pérez. El nombre Bonifacio recuerda al santo que se llama de la misma forma, que era de personalidad naturalmente mansa y que tenía que ser seducido por la que iba a ser su mujer (Rodríguez 198-99). La agresión sexual de Emma, en la adolescencia dirigida a Bonis y en la madurez a Minghetti, recuerda las provocaciones de Rosario, mujer que resulta muy diferente de las connotaciones de virginidad anunciadas por su nombre.

¿Qué aprendió Unamuno de su lectura de *Su único hijo* según las evidencias de *Niebla*? En esencia, no «aprendió» nada ajeno a sus propias intuiciones personales y narrativas, aunque sí encontró material novelado compatible con sus propias visiones del ser humano y de una narrativa alegórica y autoconsciente. Si no encontró nada insólito que no estuviera ya en *Paz en la guerra* (cuya composición se inició en 1886), en sus propios cuentos decimonónicos, o en su novela *Nuevo mundo* (inérita hasta 1994 pero compuesta entre 1895-1896), sí parece haber localizado una importantísima confirmación de algo que ya yacía dentro de él y que fue confirmado también por su lectura de otros autores predilectos de sus primeros años de escritor de novelas: Cervantes, Sénancour y Kierkegaard. Este algo que la

lectura de *Su único hijo* parece haber confirmado era su estrategia latente de construir personajes conmovedores, capaces de suscitar en el lector simpatías en contra de sus trágicas inevitabilidades, de manera que, cuando el personaje trataba de solucionar su cuita por medio de un juego de conceptos o apelación a un *deus ex machina* metaficcional, el lector aceptara el intento como verosímil a pesar de su violación de las «reglas» del sentido común. En otras palabras, por medio de *Su único hijo*, Unamuno se sentía confirmado en su deseo de quijotizar a su lector, de convertirle —junto con su personaje— en caballero de la fe, de hacerle resistir el sentido común porque, como decía uno de sus escritos predilectos: «si le néant nous est réservé, ne faisons pas que ce soit une justice» (Sénancour, *Obermann*, citado en el cap. XI del *Sentimiento trágico*, *Ensayos* 962).

Unamuno también parece haberse confirmado, en compañía del Clarín de *Su único hijo*, en su observación —tantas veces corroborada en *Niebla*, en *Abel Sánchez*, en *El marqués de Lumbría* (1920), en *La tía Tula* (1921) y en varias obras teatrales— de que no hay singularidad de personalidad en el amor, ya que todo amante es eminentemente sustituible. *Su único hijo* es tiovivo de parejas cambiantes: Emma y sus enamorados adolescentes, Bonis y los suyos, Emma y Bonis, Mochi y Serafina, Bonis y Serafina, Emma y Minghetti, Serafina y sus muchos amantes no mencionados. *Niebla* lo es de manera igualmente prolífica en parejas cambiantes, aunque tal vez no de forma tan promiscua como la novela de Clarín: Eugenia y sus amantes aludidos por la portera Margarita, Augusto y Eugenia, Eugenia y Mauricio, Augusto y Rosario, Rosario y Mauricio, Augusto y las muchas mujeres no mencionadas que persigue éste después de ver a Eugenia, Rodríguez de Alburquerque y su primera mujer, Rodríguez y doña Sinfo, doña Sinfo y su primer marido, don Antonio y su primera mujer, la primera mujer de Antonio y su amante, Antonio y su segunda «mujer», la segunda «mujer» de Antonio y su esposo «legítimo». Augusto resume todo el concepto al hablar de las otras mujeres que le hacen pensar en Eugenia: «Todas ellas no son sino remedos de ella...» (60; cap. X). Tanto para Alas como para Unamuno, el amor puede verse desde lejos como un juego absurdo, pero este mismo juego, visto de cerca, puede ser también fuente de alegría, plenitud, desesperación y anonadamiento. Es otra vez el lector el que se tiene que enfrentar con la no envidiable tarea de escoger una perspectiva, ya que la obra se niega a recetársela.

Corolario de esta visión del amor en las dos obras es su insistencia en que toda pasión erótica tenga el mismo motivo, el schopenhaueriano del existir en el «otro», es decir, en el amado y en los hijos. Esta singularidad de motivo existe tanto en *Su único hijo* como en *Niebla* a pesar de otros motivos secundarios muy presentes como la venganza y la necesidad económica. Existir en el otro exige reconocer que se depende de este otro. Es sólo en este sentido que el padre se convierte en «hijo» y el hijo en «padre», el seductor en seducido y el seducido en seductor, el personaje en creador y el autor en creación de su personaje, la sirviente en enamorada y el amo en sirviente. No es que el padre de veras llegue a ser inferior a su hijo o que el autor sea de menos importancia que su personaje, sino que cada relación

fundamental postula una simbiosis de polos alternantes. Tanto *Su único hijo* como *Niebla* presentan esta perspectiva de la fundamental alteridad y dialéctica en el amor, en la familia, en la creación literaria y en la lucha de clases. El origen del concepto es clásico, bíblico, hegeliano, kierkegaardiano y marxista a la vez, y no se puede precisar una fuente común para los dos autores. Constituye otra relación simbiótica y difícil de desentrañar, que conocemos por intertextualidad.

Lo que es innegable, sin embargo, es que Unamuno localiza en *Su único hijo* lo que después será su consagrada fórmula para quijotizar al lector de manera que éste acepte soluciones lúdicas pero plenamente inverosímiles para los problemas existenciales. En la intercambiabilidad, polifonía y adicción al «otro» evidenciadas en los juegos de amor clarinianos, Unamuno basará después gran parte de la narrativa ontológica (o pseudo-ontológica) de su famosa *nivola*.

Dice el narrador de Clarín en el capítulo IV:

Los ensayos siempre habían sido el encanto de Reyes. No se explicaba él bien por qué los prefería a las funciones más solemnes y magníficas. A su manera venía a pensar esto: «El teatro verdadero, el teatro por dentro, era el del ensayo; a Reyes no le gustaba la ficción en nada, ni en el arte...» (32).

Estas palabras resumen gran parte de la descripción de una *nivola* que ofrece Víctor Goti en el capítulo XVII de *Niebla*. Es dicho género una narrativa hecha a base de conflictos íntimos, con argumento que se improvisa pero con base en realidades «que no se inventan». Sobre todo, como en los ensayos teatrales, con sus constantes interrupciones y diferencias de opinión, «lo que hay es diálogo, sobre todo diálogo». Tal vez la base del concepto de la *nivola* es también producto del estímulo clariniano.

OBRAS CITADAS

- ABELLÁN, José Luis. *Miguel de Unamuno a la luz de la psicología*. Madrid: Tecnos, 1964.
- ALAS, Leopoldo (Clarín). *Su único hijo*. 9.^a ed. Madrid: Alianza, 1993.
- FEAL DEIBE, Carlos. «La anunciación a Bonis: análisis de *Su único hijo*». *Bulletin of Hispanic Studies* 51 (1974): 255-71.
- FRANZ, Thomas R. «Augusto's Mysterious Travel Plans in *Niebla*». *Hispanic Journal* 20 (1999): 81-95.
- GARCÍA BLANCO, Manuel. «Clarín y Unamuno». *En torno a Unamuno*. Madrid: Taurus, 1965. 183-214.
- GARCÍA SARRIÁ, Francisco. *Clarín o la berejía amorosa*. Madrid: Gredos, 1975.
- GOLD, Hazel. «The Novelist at the Opera: Gender and Intertextuality in *Su único hijo*». *Intertextual Pursuits: Literary Mediations in Modern Spanish Narrative*. Ed. Jeanne P. Brownlow y John W. Kronik. Lewisburg: Bucknell University Press, 1998. 76-96.

- JURKEVICH, Gayana. *The Elusive Self: Archetypal Approaches to the Novels of Miguel de Unamuno*. Columbia: University of Missouri Press, 1991.
- LISSORGUES, Iván. «Heterodoxia y religiosidad: Leopoldo Alas (Clarín), Unamuno, Machado». *Cuadernos Hispanoamericanos* 440-441 (1987): 237-50.
- MCBRIDE, Charles. «Afinidades espirituales y estilísticas entre Unamuno y Clarín». *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* 19 (1969): 5-15.
- MEREGALLI, Franco. «Clarín and Unamuno: Parallels and Divergencies». *Unamuno: Creator and Creation*. Ed. José Rubia Barcia y M.A. Zeitlin. Berkeley: University of California Press, 1967. 156-70.
- RODRÍGUEZ, Alfred y Darcy DONAHUE. «The Exceptional Function of Some Names in *Su único hijo*». *Literary Onomastic Studies* 11 (1984): 197-207.
- SOBEJANO, Gonzalo. *Clarín en su obra ejemplar*. Madrid: Castalia, 1985.
- SUMMERHILL, Stephen J. «Theory and Practice of the Novel in Unamuno: The Case of *Dos madres*». *Revista Hispánica Moderna* 45 (1992): 15-34.
- UNAMUNO, Miguel de. *Niebla*. 10ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1963.
- . *Del sentimiento trágico de la vida*. Vol. II de *Ensayos*. Ed. Bernardo G. De Candamo. 7ª ed. Madrid: Aguilar, 1966. 727-1022.
- VALDÉS, Mario y María Elena DE VALDÉS. *An Unamuno Source Book*. Toronto: University of Toronto Press, 1973.
- WAGSCHAL, Steven. «¿'Incertidumbre moderna' o 'moralismo medieval'? La interpretación de la ambigüedad textual en *Su único hijo* de Clarín». *Revista Hispánica Moderna* 51 (1998): 257-72.