

LO PROHIBIDO Y SU ÚNICO HIJO: LA FERIA DE LA PERVERSIÓN

Lo prohibido and *Su único hijo*: a Vanity Fair

MARIACARMELA UCCIARDELLO

Universidad Autónoma de Madrid

mariacarmelau@yahoo.com

ORCID ID: 0000-0003-0488-2998

Recibido: 11-08-2021 / Aceptado: 10-09-2021

DOI: <https://doi.org/10.51743/cilh.vi47.232>

RESUMEN

Lo prohibido de Pérez Galdós y *Su único hijo* de «Clarín» son novelas experimentales que se asemejan, en lo que se refiere a temáticas y técnicas, a *Il piacere*, novela del joven D'Annunzio. El siguiente estudio quiere aseverar que Galdós y «Clarín» se adelantan al Modernismo y renuevan la novela decimonónica interesándose por el mundo de la perversión.

PALABRAS CLAVE: Galdós; «Clarín»; D'Annunzio; Modernismo; perverso.

ABSTRACT

Lo prohibido by Pérez Galdós and *Su único hijo* by «Clarín» are experimental novels similar to D'Annunzio's *Il piacere*, as far as themes and techniques are concerned. This work aims to demonstrate that Galdós' and «Clarín»'s novels anticipated Modernism and renewed the nineteenth-century novel by taking an interest in the world of perversion.

KEY WORDS: Galdós; «Clarín»; D'Annunzio; Modernism; Villain.

LO PROHIBIDO Y SU ÚNICO HIJO: LA FERIA DE LA PERVERSIÓN

MARIACARMELA UCCIARDELLO

Universidad Autónoma de Madrid

1. *LO PROHIBIDO*: ¿UNA NOVELA ENTRE NATURALISMO Y SIMBOLISMO?

EL PROPIO Benito Pérez Galdós define *Lo prohibido* (1884-1885) como una obra imperfecta. En verdad, la prensa no se pronunció mucho al respecto; y según observa Arthur Terry [1970: 62-89], quedó sepultada entre *La de Bringas* (1884) y *Fortunata y Jacinta* (1885-1887), ya por su asunto escandaloso, ya por su estilo narrativo bastante fuera de lo común, como subraya James Whiston. Aun así, parece una novela adelantada al siglo XX, en cuanto que abre el camino a multiplicidad de lecturas. Alas «Clarín» se decantó por ella manteniendo que:

Lo que yo juro es que *Lo Prohibido* es la novela más profunda, más humana, *más novela*, sobre todo, que se ha escrito este año [...]. Ahora penetra en el alma verdaderamente humana, y estudia y pinta la sociedad española por dentro, por primera vez [...]. Después de *La Desheredada*, es acaso *Lo Prohibido* el libro más importante, por la pureza, la verdad, la profundidad y la frescura de la composición, entre todos los de esta época de Galdós. [...] Por primera vez, se presenta en *Lo prohibido* el dato fisiológico bien estudiado [Alas «Clarín», 2020: 305-307].

Tal vez se puede mantener que Galdós se ciñe a la modernidad en esta novela, aquella fase en la que la humanidad sale de su «minoría de edad» a través del uso de la razón. Pero, advierte Galdós en esta novela, la modernidad conlleva muchos peligros. Por ello, el escritor pretende marcar la crucial diferencia entre los aspectos sanos e insanos que la modernidad ha promovido: la diferencia entre autonomía e individualismo, entre sensibilidad y sensiblería, entre acción libre y voluntaria y actividad prometeica, entre identidad y narcisismo, por citar algunos aspectos [Merchán Cantos, 2013: 833].

Los críticos como Casaldueiro la definen como última novela naturalista galdosiana [Pérez Galdós, 2006: 6], Montesinos la considera novela basada en criterios zoescos [Pérez Galdós, 1971: 21] y para Germán Gullón sería una reacción contra el idealismo amanerado que encorseta al ser humano [Gullón, 2020: 127]. De sobra se sabe que Galdós no pensó nunca en el ser humano como una masa blanda que moldear [Gullón, 1960: 135], por lo cual no se limitó a un estudio de fenómenos según el método científico [Gullón, 1960: 84]. Whiston rechaza la idea de que la novela es naturalista y la considera, en cambio, una parodia del naturalismo. Rodgers la entiende como «el retrato irónico de una conciencia» [Rodgers, 2003: 427]. Se sabe que Galdós se burló del Naturalismo muchas veces, por ello no sería aventurado hablar de narración caricaturesca, como afirma Baquero Goyanes, según el cual esta novela abunda en la transcripción del detalle físico, con el fin de desvelar aspectos interiores de los personajes [Baquero Goyanes, 1960: 16-17]. Es cierto que ya en el prólogo a *La Regenta* Pérez Galdós con ironía describía el naturalismo francés:

A muchos imponía miedo el tal Naturalismo, creyéndolo portador de todas las fealdades sociales y humanas; en su mano veían un gran plumero con el cual se proponía limpiar el techo de ideales, que a los ojos de él eran como telarañas, y una escoba, con la cual había de barrer del suelo las virtudes, los sentimientos puros y el lenguaje decente. Creían que el Naturalismo substi-

tuía el Diccionario usual por otro formado con la recopilación prolija de cuanto dicen en sus momentos de furor los carreteros y verduleras, los chulos y golfos más desvergonzados. Las personas crédulas y sencillas no ganan para sustos en los días en que se hizo moda hablar de aquel sistema, como de una rara novedad y de un peligro para el arte. Luego se vio que no era peligro ni sistema, ni siquiera novedad, pues todo lo esencial del Naturalismo lo teníamos en casa desde tiempos remotos [...] Fuera de esto, el llamado Naturalismo nos era familiar a los españoles en el reino de la Novela, pues los maestros de este arte lo practicaron con toda la libertad del mundo, y de ellos tomaron enseñanza los noveladores ingleses y franceses. Nuestros contemporáneos ciertamente no lo habían olvidado cuando vieron traspasar la frontera el estandarte naturalista, que no significaba más que la repatriación de una vieja idea; [...] En resumidas cuentas: Francia, con su poder incontrastable, nos imponía una reforma de nuestra propia obra, sin saber que era nuestra; aceptámosla nosotros restaurando el Naturalismo y devolviéndole lo que le habían quitado, el humorismo, y empleando este en las formas narrativa y descriptiva conforme a la tradición cervantesca [Alas «Clarín», 1997: 9-11].

Según el propio Galdós, los orígenes del naturalismo español podían rastrearse en el arte cervantino y en la literatura picaresca¹ que criticaban la sociedad a través de la caricatura, así como sucede en *Lo prohibido*.

Lo que es sorprendente es la gran empatía de Galdós en esta novela hacia las debilidades y los vicios más aberrantes tanto de hombres como de mujeres. Alas «Clarín» expone que esta novela:

Es un estudio penetrante y muy aproximado a la exactitud de la miserable vida de nuestra pobreza encopetada y ostentosa, y de nuestra riqueza holgazana, viciosa y enfermiza. José María representa el dinero que se gasta mal, que se desperdicia en locuras y tonterías, en sobornar a la

¹ Y notaba cierta influencia del humor inglés prefiriendo al naturalismo francés el naturalismo inglés como muy proclive a la sátira. El personaje se va componiendo poco a poco, a través de la seudo-autobiografía: acertada es la técnica de las memorias dictadas al personaje Ido del Sagrario. Se sabe que la primera fuente de Galdós fueron los clásicos de la literatura española, como la picaresca, Cervantes, junto a los clásicos griegos y latinos, Shakespeare y Dante, que constituían el trasfondo literario y aun así su fondo de biblioteca [Gullón, 1970: 15].

virtud y levantar templos a la prostitución; el dinero de los ciegos, de los ignorantes, que aun en los momentos en que quieren trabajar, no encuentran más camino que el de la Bolsa [...] que nada tiene que ver con la natural circulación del capital en la vida de la riqueza. Es *Lo prohibido* también reflejo de la vanidad más antipática e irracional en ciertas clases, y sobre todo en los grandes centros [...] reflejo de la corrupción estúpida, casi animal, que vende cuerpos y honras por el boato, por trapos y muebles [Alas «Clarín», 2020: 310-311].

2. LAS TEMÁTICAS DE *LO PROHIBIDO*

Desde las primeras páginas nos damos cuenta de que el tema de *Lo prohibido* es el dinero y el lujo que posee tanto a los hombres como a las mujeres. Ya en *El amigo Manso* Galdós explicaba los mecanismos del «maleficio mesocrático» –el lujo–, que corrompe a todo el género humano, adelantándose a las ideas que los economistas del siglo XX articularán poco después [Gullón, 1970: 111]. Lo sorprendente es que Galdós de forma igualitaria retrata ya a hombres ya a mujeres, y contradice los patrones del discurso decimonónico sobre los sexos que se basaba en un doble rasero. Es la moralidad la gran preocupación del escritor; y la transgresión constante de la misma; es sugerente al respecto el capítulo XX, donde se explica el proyecto del *Mapa moral gráfico de España*, una representación gráfica del estado moral del país; un extraordinario invento que permite a Galdós incidir en el mayor problema de España. Se habla de toda clase de vicios: inmoralidad matrimonial, adulterio, inmoralidad política, administrativa, ilegalidad, usura, disipación, inmoralidad religiosa; en fin, paródicamente, Madrid es el punto donde más moralidad hay en todos los órdenes, según el mapa. Lejos de la situación real, el mapa es una anécdota más de las muchas que esta divertida novela puede ofrecer al lector decimonónico, que quizás se sienta ofendido en su orgullo. El protagonista de la novela es José María Bueno de Guzmán que en primera persona cuenta su extraordinaria historia, un sinfín de reu-

niones suntuosas –*los jueves de Eloísa*–, de amoríos, en fin, de secretillos que guardar, que involucran a toda una familia y a otras personas de la burguesía madrileña que pasan por decentes, aunque solo estiman el dinero y el lujo. José María Bueno de Guzmán es un hombre rico que llega en septiembre de 1880 a un Madrid ya sede central del nuevo régimen consolidado, «curado de la fiebre revolucionaria a costa del sacrificio de todos los ideales», como bien lo define Montesinos [Pérez Galdós, 1971: 20]. En efecto, Galdós da un retrato puntual de lo que la Restauración de 1868 deja tras de sí: la creación de una clase de personas ávidas e indolentes, que es tolerante con las infracciones de toda ley, así moral como económica en cuanto que no le haga falta el teatrillo [Pérez Galdós, 1971: 21].

El joven es muy espabilado y está totalmente vacío de sentido moral en lo que respecta a las mujeres. Lo que lo hace un desquiciado no es el hecho de que se entretenga con cuantas mujeres quiera, sino que lo haga solo con sus primas que están casadas. No le importa la familia que, para él, solo es un pretexto más para ejercer la seducción, pues lo que importa es poseer dinero, propiedad y cuerpos en tanto que ostentación del propio ego: él vive apartado de los demás, así como todos los demás personajes, a excepción de Camila y Constantino que creen en la familia². Es bastante raro que una novela del siglo XIX postule hablar del deseo masculino y en especial el deseo fetichista de un hombre que siente atracción por la mujer que es de otro hombre, buscando lo que está prohibido social y moralmente [Pérez Galdós, 2006: 9]. El título de la novela se refiere a lo que está censurado por la misma sociedad que lo esconde hipócritamente en nombre de una ley que aparentemente todos acatan. Casi todos en este mundo practican el adulterio, quieren más lujo y más vicio, na-

² En el momento en que se derrumban las creencias del antiguo Régimen sobre la conducta humana, Galdós junto a pocos más como «Clarín» y Pardo Bazán, se interesa en las desviaciones de la conducta social normal y en las debilidades humanas que tienen una razón según la psiquiatría [Gullón, 2020: 172].

die se salva. José María es muy voluble y se enamora y desenamora muy fácilmente. Su amor por Camila dura hasta sus últimos días por el simple hecho de que Camila no quiere empezar ninguna relación con él y se burla de él constantemente, o sea porque es algo imposible de alcanzar. El adulterio es un tema en el que reincide mucho Galdós, ya que es tema de dos novelas –La incógnita (1888-9) y Realidad (1889)– y de la obra de teatro del mismo título; en las tres obras asistimos a un triángulo amoroso formado por Augusta, Orozco y Federico Viera, definido este último por Varela Olea como un «perverso sensible» que suscita piedad en el espectador. En la novela Realidad Galdós se centra en el problema moral –como ya había señalado Del Río [1969: 14]– y en los asuntos de honor, adelantando el nuevo orden moral según el pensamiento contemporáneo de Hegel, Schopenhauer y Hartmann; introduce así el tema de la libertad personal y de la voluntad. Cabe decir que la influencia de Schopenhauer en Galdós es patente, y es cierto que El mundo como representación y voluntad había sido una obra de gran influencia literaria, por ejemplo, entre los naturalistas, y era sobradamente conocida en España [Varela Olea, 2013: 2-4,7]. También Merchán Cantos señala que Galdós en estas dos peculiares novelas afronta el tema kantiano de la armonía o desarmonía de las principales facultades humanas: conocer (razón teórica), querer (razón práctica o voluntad) y sentir (sentimientos de placer o displacer), ejemplificadas por las distintas figuras de los principales personajes [Merchán Cantos, 2013: 833-834].

3. EL PROCESO DE CREACIÓN DE LOS PERSONAJES DE *LO PROHIBIDO*: LA DEBILIDAD HUMANA

Estas características tal vez fundamentan también *Lo prohibido*, porque se nota perfectamente la capacidad introspectiva de Galdós que sabe entrar en la mente del personaje estudiando sus mecanismos

más secretos³. Asistimos a las numerosas elucubraciones, a los sueños despiertos de José María, cuyos pensamientos se enmarañan y se desenredan continuamente. En la novela, Galdós ha llevado a altas cumbres la experimentación del discurso indirecto libre, como se nota en este pasaje:

No sé si lo soñé o lo pensé. Debí de quedarme dormido y ver a Eloísa en aquel pergenio rústico y salvaje, hecha una señora Eva, en el país del abanico más relamido que se podía imaginar. Ella era feliz con su túnico, no sé si de verdes lampazos o de alguna tela inconsútil. No conocía la ambición, ni el lujo; era toda inocencia, salud, dicha. Sus diamantes eran las estrellas, sus galas las flores, sus espejos los lagos, su palacio la bóveda azul de los cielos... Pero un día la señora Eva alcanza a ver a un ser extraño y desconocido que se aparece en aquel delicioso rincón del mundo donde solo habitamos ella y yo. Esta tercera persona es el demonio, la tentación, el elemento dramático que viene a emporcar nuestro idilio. No se ofrece a las miradas de la señora Eva en forma de serpiente, ni usa para perderla el ardid aquel de la manzana. ¡Qué! Es un viajero, un náufrago que acaba de arribar a aquellas playas, y para trastornar el seso a mi mujer, le muestra una sarta de cuentas de vidrio [Pérez Galdós, 2006: 165].

A estas alturas, las mujeres desempeñan un papel nada secundario en el suceder de los acontecimientos: María Juana, Eloísa y Camila son figuras centrales y reales, hijas de un ingeniero madrileño que existió, y son mujeres verdaderamente diferentes: María Juana es rigurosa, sensata y controlada en cuanto al amor; se encapricha de José María, con el que tiene solo un amor platónico. Eloísa es voluptuosa, poco sensata, nerviosa, muy enganchada al lujo y amante del arte; encontramos gran parecido con Rosalía Pipaón en *La de Bringas* (1884), pero aún más con Isidora Rufete de *La Desheredada* (1881), porque como Isidora, ama el lujo y ama incondicionalmente al perverso que es José María en este caso, para el cual es capaz de hacer locuras como prostituirse para salvarlo del desastre. La mujer no está

³ La dialéctica entre apariencia y realidad es auténtica y a la vez sirve para desvelar la conciencia moral del protagonista [Galdós, 2001: 63].

sesgada en las novelas de Galdós si se compara al patrón de sumisa de las novelas naturalistas del siglo XIX, en las que se incurre en varios extremos: por un lado, se niega la voluntad como fuerza capaz de superar la determinación. El fatalismo de los fenómenos, como manifestación del determinismo, provoca impotencia e inacción. La esterilidad del esfuerzo deviene en la inercia de las fuerzas que coadyuvan a su minusvaloración. El materialismo de la escuela que interpreta al hombre como ser desespiritualizado por el trabajo, se traduce en una visión del ser humano animalizada, y en el caso de la mujer, reducida a su materia corporal [Varela Olea, 2011: 32].

Por un tiempo, José María ama a Eloísa: «Se apoderó de mis sentidos, de mi espíritu y de mis pensamientos con fuerza irresistible. No había razón ni voluntad contra mal tan grande. [...] Aquella prima mía me gustaba tanto, tanto, que por el simple hecho de gustarme extraordinariamente la consideraba mía» [Pérez Galdós, 2006: 126]. Pero, en cuanto ella enviuda, José María se arrepiente de este amor cada día más y ya no está seguro de seguir con ello; en un principio piensa: «¡Eloísa perteneciente a otro! ¡Otras manos amasando aquella pasta suave y amorosa!», pero muy rápido se insinúa en él la necesidad de un cambio:

Aunque parezca extraño y en contraposición a todas las leyes del sentimentalismo, yo deseaba ya que me dejase solo, pues me entraba súbitamente un tedio, un cansancio contra los cuales nada podía lo poco espiritual que en mí iba quedando. [...] «Señora, usted se me antoja una sílfide, un hada sin consistencia corpórea, sin realidad física» ... «¡Burlón! Otro abrazo. Tu amor o la muerte... Que te espero» ... [...] «Al fin me voy. ¿Por qué no vienes conmigo?» ... «Tengo que vestirme» ... [...] «Feo, apunte, mamarracho, adiós» [Pérez Galdós, 2006: 218].

Por ello, se convence de que ya no puede seguir con ella:

Yo, en cambio, pedía la reforma de vida, reservándome mi libertad de acción; más claro, yo no la quería ya o la quería muy poco, y al decirle «primero la mudanza de vida, después el casamiento», procedía con perfidia, por-

que ni sin economías ni con ellas pensaba casarme. Esta es la verdad pura; yo reconocí en mí esta falta de nobleza, pero ya no la pude remediar; no estaba en mis facultades ni en mis sentimientos obrar de otra manera. Deseaba el rompimiento a todo trance, y para que este apareciese motivado por ella antes que por mí, gustábame verla en el camino de la obstinación [Pérez Galdós, 2006: 262].

Por su parte, Camila es primitiva, ignorante, seria, virtuosa, fuerte tanto en lo físico como en lo psíquico. Es bondadosa, maternal, ama la familia numerosa, y ama de forma constante e inquebrantable a Constantino Miquis, un hombre ignorante pero bonachón. La maternidad es una característica que la define, y es que Camila quiere hijos. Es la única de las hermanas en rechazar a José María, y muestra tener mucha más constancia que las demás hermanas que se sienten superiores a ella. Las dos hermanas van a misa cada domingo, como muchos personajes de su misma clase, y lo hacen para aparentar más que por sentirlo; Camila, en cambio, no tiene la misma conducta. Además, Camila desea tener un hijo y se proyecta en su día a día en el cuidado de él como si ya existiera, mientras Eloísa es muy fría con Rafaelito, y María Juana no tiene ni quiere descendientes; Camila es maternal hasta con el primo, carácter que lo atrae aún más. Creo que es sugerente lo que piensa de ella José María:

¿Por qué Camila no era mía? Vamos a ver, ¿por qué? Vamos a ver, ¿por qué? Antojábaseme que habría sido el más feliz de los mortales teniéndola por esposa. No me contentaba con robarla al hogar y al tálamo de otro hombre: quería ganármela legítimamente y tomar posesión de ella ante el mundo y ante Dios. [...] ¡Cuánto disparate! También pensaba mucho en la primera impresión que me causó la señora de Miquis cuando la conocí. ¿Por qué me fue antipática? [...] ¿Se conmovió al fin aquella torre? «Quizás, quizás –pensaba yo–. Al fin tiene que ser de una manera o de otra. Tú caerás cuando menos lo pienses» [Pérez Galdós, 2006: 299, 300, 303].

Pérez Galdós destaca la gallardía de Camila al defenderse de las tentativas de seducción por parte del primo y en muchos pasajes se la

describe como una fiera, por ello uno de sus apodos es *la hiena*, subrayando su fuerza física y sus maneras brutales:

Las pocas veces que encontraba sola a Camila, convertíase para mí en una verdadera ortiga, no se dejaba tocar, suspiraba por su marido ausente y acababa de helarme hablándome de aquel Belisario que no venía, que no quería venir, que se empeñaba en seguir en la mente de Dios. [...] Al oír esto me pegaba con lo que quiera que tuviese en la mano. Y no se crea..., pegaba fuerte; tenía la mano pronta y dura. Me hizo un cardenal en la muñeca que me dolió muchos días. [...] –Es increíble cómo esta cabeza de chorlito ha transformado a su marido. En esto del aseo, ha hecho una verdadera doma. [...] ¿Ha visto usted qué hiena es mi mujer? [...] Esta Camila es el mismo demonio [Pérez Galdós, 2006: 282, 285].

Se nota que el mundo animal es recurrente en Galdós como metáfora tanto de las debilidades humanas como del instinto de conservación de la especie. En este sentido, Camila se asemeja mucho a Fortunata, ambas salvajes, capaces de arrancar lo que sea cuando quieran defender lo que es suyo, y con el fin de amar a un solo hombre de por vida⁴. Hay que insistir en que de las dos se destaca la buena salud física y la fertilidad. Camila se mueve en dos planos distintos: el primero, en relación con el protagonista, de forma inconsciente y el segundo, que, en honor a la verdad, es el más importante, en relación con el marido; su unión se destaca por ser un amor muy apasionado entre pares, y un vínculo familiar fuerte y duradero, frente a una serie de relaciones falsas que se rompen con extrema sencillez. Es sugerente en este sentido la opinión de Whiston quien ve a la pareja Camila-Constantino como fuente de regeneración, encaminada por un trayecto que solo sigue las leyes dictadas por la Naturaleza. La pareja es fuerte, sana y altruista y se contrapone en contraste rebuscado con José María, y con los demás personajes de la alta sociedad,

⁴ Por su constancia tiene un gran parecido también con Leré, protagonista femenina de *Ángel Guerra* (1889-1890), mujer un tanto rara, la *de los ojos temblones*, que es otro prodigio de feminidad creado por Galdós en los años siguientes.

que son enfermizos, egoístas, débiles; ellos viven según los principios de mutuo socorro, de respeto, de colaboración y ayuda recíprocos contrariamente a la actitud de los demás que actúan de forma individual y egoísta, como lo es la relación entre Eloísa y José María o bien entre este y María Juana o las de estas dos hermanas con sus maridos [Pérez Galdós, 2001: 27]. José María tal vez represente el caos moral, la vida sin orden que provoca desastres, enfermedad, mientras Camila es la moralidad y el orden natural; se destaca continuamente su energía corporal y mental, contrapuesta a la impotencia de los demás personajes, haciéndonos comprender el perfil espiritual de todos; por consiguiente, la delgadez y la enfermedad son símbolos de poca o ninguna espiritualidad, como apreciamos también en el final de *La Desheredada*, cuando Isidora flaca y sin fuerzas desaparece deambulando por las calles desoladas.

4. EL AVANCE DE NUEVAS TEMÁTICAS DE CARA AL SIGLO XX: LA DECADENCIA MORAL EN *LO PROHIBIDO Y SU ÚNICO HIJO*, EN UN ENFOQUE COMPARATIVO CON *IL PIACERE*

En resumidas cuentas, parece que Galdós por primera vez en *Lo prohibido* (1884) empieza a cuestionar la masculinidad simbolizada por este perverso que se decanta por su superioridad intelectual, su productividad, su virilidad y su integridad moral, adelantando los temas que serán sobresalientes a finales de siglo en Europa: la decadencia moral y la crisis del varón [Pérez Galdós, 2006: 32]. Esta necesidad de penetrar en la mente humana que se cuestiona hasta su misma existencia es una tendencia que se nota también en otra novela especial del siglo XIX, que es *Su único hijo*, de Leopoldo Alas «Clarín», una novela peculiar que llama mucho la atención del lector moderno y propone al lector a otro varón en crisis; incluso cabe la

duda de que haya sido escrita en el siglo XIX, por abordar temáticas escandalosas e incómodas para el público contemporáneo al escritor. Ni que decir tiene que encontró la recepción extrañada de los críticos posteriores, que han realzado su inferioridad artística respecto a *La Regenta*.

Un interrogante razonable es si estas novelas especiales tienen alguna deuda con *Il piacere* de D'Annunzio, novela que, sin embargo, se difundió en territorio español solo en 1908, gracias a la traducción de Emilio Reverter Delmas, con el título de *El placer, publicada por la editorial Maucci* [Muñiz Muñiz en DHTE, 2021, *Portal digital de Historia de la Traducción en España*]⁵. D'Annunzio fue un gran éxito en España por los primeros veinte años del nuevo siglo, considerado el más rebuscado decadentismo europeo. «Clarín», en un artículo escrito por *El Heraldo de Madrid* en 1898, afirmaba que D'Annunzio consiguió llamar la atención en París, ocultando a todos los demás escritores italianos [Muñiz Muñiz, 1990: 248]. En honor a la verdad, Galdós no pudo haberla leído por ser su obra arriba mencionada anterior a esta, y no hay constancia en ninguna de las obras o de las cartas de «Clarín» ni de cartas posteriores intercambiadas entre los dos escrito-

⁵ El escritor italiano fue traducido por primera vez por Rubén Darío, de quien llegó a ser proverbial la composición «Garçonière» de *Prosas profanas* (1996). Acogido con entusiasmo por unos (Villaespesa, Manuel Machado) y repudiado por otros (Unamuno, Antonio Machado), su huella más significativa fue la dejada en la primera producción narrativa de Valle Inclán (*Femeninas* y, sobre todo, las *Sonatas*), mientras que los dramas rurales de García Lorca dejan entrever el influjo de las tragedias telúricas, y el panismo de *Alcyone* se proyecta en la prosa juanramoniana de *Platero y yo*. Al período situado entre 1895 y 1920 pertenecen la mayor parte de las traducciones españolas de la obra de D'Annunzio. Las primeras tuvieron por objeto poesías sueltas pertenecientes al *Canto novo* («Il mare canta una canzon d'amore», incluida por Juan Luis Estelrich en su antología *Poetas líricos italianos*; Palma, Amengual y Muntaner, 1891), *La chimera* (dos poemas traducidos por Francisco Díaz Plaza en 1897) y *Poema paradisiaco* («Alla nutrice» por Emili Guanyavents; «Un sogno», «L'inganno», «Suspiria de profundis» por Joan Pérez Jorba, todas ellas vertidas al catalán en 1898) [MUÑIZ MUÑIZ en DHTE, 2021, *Portal digital de Historia de la Traducción en España*].

res realistas, de que hubieran leído a D'Annunzio; lo único que parece posible es que el nombre del escritor italiano le fuera conocido, ya que estaba entre los que habían elegido el nuevo canon literario francés, en aquel entonces objeto de cuestión candente, que era el Simbolismo, una corriente que avanzaba con preponderancia a finales de siglo. De acuerdo con lo que se acaba de decir, Galdós se proyecta ya hacia el porvenir inventando una caricatura del varón, y de los valores del viejo mundo tal y como se conocía hasta ese momento, entrando en la mente del ser humano para entresacar los mecanismos psicológicos de este, introduciendo a un prototipo de héroe decadente, rebelde y egocéntrico. El mismo «Clarín» en 1882 escribe su reseña a la novela galdosiana *El amigo Manso* mostrando cierto interés más por la experiencia personal que por el entorno histórico social. Por ello acaba por valorar dicha novela como novela psicológica. Además, en una carta del 8 de abril de 1884, Alas retrata a un tipo de literato aislado que ya no es representante de la sociedad, sino que es parte de una minoría que descalifica a los que no se amoldan a las nuevas ideas [Miller, 1993: 106,113].

5. LA CONCEPCIÓN DE *SU ÚNICO HIJO*; LA INFLUENCIA DE *IL PIACERE*

Pues bien, cabe preguntarse cómo nace *Su único hijo*. J. A. Cabezas habla de profunda crisis moral de «Clarín» durante el verano de 1892, en Guimarán, con solo cuarenta años. No la describe como algo pasajero, antes bien es un proceso largo que lo lleva a reflexionar sobre su creencia religiosa [Cabezas, 1962: 180-183]. Sin embargo, de notar además es que más bien la crisis ya empezaba en 1885 y duraba hasta 1891 [Richmond, 1977: 113-140]. En estos años nace *Su único hijo*, y Alas concibe una nueva manera de narrar que luego se estabiliza en 1892. Al parecer, su visión del mundo ha evolucionado

hacia una estética espiritualista; ya decide dar un nuevo sesgo a su obra; es probable que la plena madurez de Alas se desarrolle inmediatamente después de esta novela, pero ya en esta novela se nota un estilo diferente, una investigación experimental desde lo interior del personaje, así como en *Doña Berta* (1891), en *Cuesta abajo* (1890) y *Superchería* (1890), entre otros escritos [Alas «Clarín», 2001: 37]. Con *Su único hijo*, Alas «Clarín» no está ya muy convencido de que los ideales revolucionarios del 68 y el realismo sean una apuesta por el futuro de las letras; efectivamente, ha cambiado su modo de escribir, en cuanto que se abre a las corrientes simbolistas. Al hilo de estas consideraciones, cabe recordar que Alas «Clarín» en el prólogo a *Nueva campaña* está convencido de que hay una crisis en la mayoría de los países más afines a España y en lo específico, en la misma España del siglo XIX; es más, se plantea interrogantes sobre por qué escribir y cómo. En la reseña de 1887 de *Los pazos de Ulloa* asevera que «el Naturalismo es ya una antigualla» [Miller, 1993: 140].

Ahora bien, tal vez se puede afirmar que *Su único hijo* presenta tanto temáticas como técnicas propias de cierto Modernismo sensual a la manera del italiano Gabriele D'Annunzio en su primera novela, *Il piacere*, escrita entre 1888 y 1889. Esto quedaría reforzado por lo que afirma Miller, o sea que el Modernismo es la crisis de las letras y del arte que estalla hacia 1885, fecha en que Alas «Clarín» y su amigo Pérez Galdós están elaborando sus obras cumbre [Miller, 1993: 16]. Por su parte, D'Annunzio es un intelectual que mezcla arte y vida, es periodista como Galdós y «Clarín», su trabajo en el diario *La Tribuna* le dará inspiración para manejar la prosa de *Il piacere*. Su intensa vida sentimental es materia novelable, como su amor romano con la periodista napolitana Olga Ossani, que le sirve de modelo para Elena Muti [D'Annunzio, 1995: VIII-X]. Otra mujer, Bárbara Leoni, entra en la vida del escritor y parte de su epistolario con el propio D'Annunzio entra a formar parte de la novela. Con respecto a ella, cabe destacar que el protagonista de *Il piacere* es un rico señorito, tal y

como José María y Bonifacio Reyes, de una familia noble de Roma, amante de las bellas artes y totalmente amoral, de nombre Andrea Sperelli, que reúne las características del perverso, amante del lujo y de la lujuria, de la belleza, la música, la vida bohemia y el placer sexual; tiene grandes aspiraciones y descalifica la cotidianidad porque ama sentirse superior. Dos mujeres son las protagonistas de los acontecimientos: ambas se complementan; por un lado, tenemos a Elena Muti, que es la mujer sensual, seductora, por otro, a María Ferres, quien, en cambio, es la mujer angelical y pura. Tal y como *Su único hijo, Il piacere* no contiene muchos hechos que narrar, sino las sensaciones, los estados de ánimo y las emociones cambiantes de los tres personajes, Andrea, Elena y María, frente a lo que pasa; es verdad que hay pequeñas descripciones todavía de talante naturalista, pero abundan descripciones simbolistas, como las frecuentes convergencias entre objetos y personajes, objetos y lugares, lugares y personajes. Ya no es el paisaje de los románticos, sino una nueva sensibilidad estética; por eso los fragmentos que presentan rincones de la ciudad inmortal son símbolos del drama interior de un personaje y rompen la narración cuando es redundante. Con respecto a lo que se acaba de decir, valga este *incipit* del primer libro:

L'anno moriva, assai dolcemente. Il sole di San Silvestro spandeva non so che tepor velato, mollissimo, aureo, quasi primaverile, nel ciel di Roma. Tutte le vie erano popolose come nelle domeniche di maggio. Su la piazza Barberini, su la piazza di Spagna una moltitudine di vetture passava in corsa traversando; e dalle due piazze il romorio confuso e continuo, salendo alla Trinitá de'Monti, alla via Sistina, giungeva fin nelle stanze del palazzo Zuccheri, attenuato. Le stanze andavansi empiendo a poco a poco del profumo ch'esalavan ne' vasi i fiori freschi. Le rose folte e larghe stavano immerse in certe coppe di cristallo che si levavan sottili da una specie di stelo dorato slargandosi in guisa d'un giglio adamantino [...] Nessuna altra forma di coppa eguaglia in eleganza tal forma: i fiori entro quella prigionia diafana paion quasi spiritualizzarsi e meglio dare imagine di una religiosa o amorosa offerta. [...] Il legno di ginepro ardeva nel caminetto e la piccola tavola del tè era pronta, con tazze e sottocoppe in maiolica di Castel Durante ornate

d'istoriette mitologiche da Luzio Dolci [...] La luce entrava temperata dalle tende di broccatello rosso a melagrane d'argento riccio, a foglie e a motti. [...] L'ansia dell'aspettazione lo pungeva così acutamente ch'egli aveva bisogno di muoversi, di operare [...] Si chinó verso il caminetto, prese le molle per ravvivare il fuoco, mise sul mucchio ardente un nuovo pezzo di ginepro. Il mucchio crolló; i carboni sfavillando rotolarono fin su la lamina di metallo che proteggeva il tappeto; la fiamma si divise in tante piccole lingue azzurrognole che sparivano e riapparivano; i tizzi fumigarono. Allora sorse nello spirito dell'aspettante un ricordo. Proprio innanzi a quel caminetto Elena un tempo amava indugiare, prima di rivestirsi, dopo un'ora d'intimitá. Ella aveva molt'arte nell'accumular gran pezzi di legno sugli alari [D'Annunzio, 1995: 5-6].

De igual manera, Alas «Clarín» examina sensaciones y emociones de los tres personajes del triángulo amoroso y se detiene en largas descripciones de lugares asturianos y de objetos del interior del hogar de los Valcárcel como símbolos del dolor o de la euforia que están experimentando en su existencia los personajes.

6. LOS PERVERSOS DE «CLARÍN» Y DE D'ANNUNZIO

Analizando los textos, destacan varias convergencias entre el perverso de D'Annunzio y el de «Clarín»; Andrea es un perverso que se condena a sí mismo a la desesperación, es el mismo D'Annunzio, porque el escritor lo configura según sus mismas veleidades [D'Annunzio, 1995: LIX]. Es contradictorio, un héroe egoísta, torpe, amoral y cínico, mejor dicho, *el superuomo*; al mismo tiempo, es un hombre sentimental y apasionado, víctima y carcelero, sensible y sensual, engañoso, que se deja engañar por sí mismo [D'Annunzio, 1995: LXI-LXII]. Por su parte, Bonifacio Reyes puede asociarse con él, ya que comparte estas mismas actitudes y conductas inmorales, casi inconscientes.

En *Su único hijo* se nota desde el comienzo y a lo largo de la narración la intención tragicómica del escritor, porque si por una parte se

configura el drama verdadero de un hombre burgués que se busca a sí mismo, por otra se percibe una sutil y despiadada ironía en la representación de un mundo depravado, corrupto hasta la médula, donde se mueve Bonifacio, personaje caricaturesco. En resumidas cuentas, parece una novela que se adelanta al siglo XX, proponiendo ya la experimentación típica del Modernismo. El escritor escudriña el alma humana, expresando las cavilaciones, las dudas existenciales del personaje masculino y de su esposa; Bonifacio es un hombre que se clasificaría como fuera de los cánones decimonónicos, por su naturaleza insignificante, débil y mediana. En honor a la verdad, la representación del subconsciente por entre el entramado de pensamientos, principios morales, sensaciones, lecturas, hábitos mentales y culturales, deseos y actitudes más o menos conscientes, es algo insólito para el lector de esta fecha, todavía no preparado para entenderlos. La novela retrata la crisis de la vieja burguesía y propone a un señorito español, que ama la vida bohemia y el despilfarro, fracasando en sus veleidades artísticas. Solo la vuelta a su pueblo natal, tal vez lo salve, tanto como el deseo de ser padre, a toda costa. «Clarín» incide en matizar los sentimientos de inquietud, tristeza, vacío y la exaltación del personaje que llega al éxtasis experimentando el placer erótico; se cita la herencia afectiva de la familia originaria, a través de la recuperación de la memoria del padre luchador pero vencido al final, de la madre muerta precozmente, de la decadencia familiar irreversible. Sin embargo, ya no importa si la herencia ha determinado la conducta de Bonifacio, lo que cuenta es lo que ocurre en su mente y en su alma. Bonifacio se da cuenta de que es un vencido tal y como su familia; recupera su origen y además se percata de que él no es bueno para las relaciones sociales. Aun así, proyecta su plan de salvación que es su único hijo, un ancla de la esperanza a la que agarrarse para que su estirpe se recupere del olvido y su alma se redima. Sin embargo, es una excusa más, una elucubración mental. Al final de la novela aparece, aunque por un instante, el hijo ilegítimo, que

nace primero como una proyección de su narcisismo, y aun así no le pertenece, en cuanto que es una proyección de su ego. De la misma manera, Sperelli en *Il piacere* afirma que su hija le da consuelo y que le cura de toda fiebre, pero solo es la proyección de su ego, como se lee en el segundo libro:

Sempre, mia figlia mi conforta; e mi guarisce da ogni febbre, come un balsamo sublime. Ella dorme, nell'ombra rischiarata dalla lampada che è mite come una luna. La sua faccia, bianca della fresca bianchezza d'una rosa bianca, quasi si sprofonda nell'abbondanza de'capelli oscuri. [...] Io mi piego su lei, la riguardo; e tutte le voci della notte si estinguono, per me; il silenzio per me non è misurato che dalla respirazione ritmica della sua vita [D'Annunzio, 1995: 201].

La novela de *Alas* es excepcional porque no respeta los roles de género: la mujer no es el ángel del hogar de la teoría de la domesticidad del siglo XIX, sino una mujer mimada, con muchos recursos económicos. Es más, no desea tener hijos, y es estéril, al parecer. Es una mujer decidida, que se ha atrevido a fugarse con el escribiente del padre abogado, el mismo Bonifacio Reyes, para acabar casada con este hombre sin patrimonio, percatándose al poco tiempo de que él no era el hombre con que había soñado. Según lo que Freud había señalado, las sensaciones que en la infancia condicionan los reflejos sexuales del niño suelen estar ligados a los familiares del otro sexo y en los hombres hay que relacionarlos con la madre, aspecto este que se sitúa en la base del complejo de Edipo. Se compagina, por ende, con el llamado tímido de la casta superior, definición que da el doctor Gregorio Marañón: «en estos hombres, a los que la diferenciación sexual conduce a la soledad, es interesante anotar el intenso amor a los niños, compatible, por paradójica, con su sistemática actitud fugitiva ante el matrimonio. Ellos demuestran una virilidad muy fuerte y un gran interés hacia el sexo opuesto, que compaginan con una inmensa ternura para los niños» [Marañón, 1998: 257-258; 259-260]. Quizás *Alas* «Clarín» tenga en cuenta estas teorías avanzadas en

la configuración de su personaje masculino. Bonifacio, por su parte, es un perverso especial, ya que es un tímido afeminado, pusilánime, débil, romántico, soñador, ama la tranquilidad del hogar, tan ligado como está a sus babuchas, pero es capaz de destruir su vida y la de los demás: «Siempre que leía aventuras de viajes lejanos, grandes penalidades de naufragos, misioneros, conquistadores, etc., etc., lo que más compadecía era la ausencia probable de las babuchas» [Alas «Clarín», 2001: 212]; además es lánguido, sensible, intelectual, sentimental y lujurioso, propenso a la cavilación, siente a veces cierto sentido de la culpa y del pecado; no le interesa ser dueño de nada en su casa, no se compromete en casa en cuestiones de patrimonio, no tiene ninguna aptitud para el trabajo:

Un hombre pacífico, suave, moroso, muy sentimental, muy tierno de corazón, maniático de la música y de las historias maravillosas, buen parroquiano del gabinete de lectura de alquiler que había en el pueblo. Era guapo a lo romántico[...] No servía para ninguna clase de trabajo serio y constante; [Alas «Clarín», 2001:158].

Es desconfiado y resignado a su vida monótona, que aborrece. Cuando encuentra una flauta, que pertenecía al suegro, el objeto se convierte en símbolo, a la manera modernista; es la esperanza de que quizás su vida pueda cambiar y su tristeza se desvanezca. Efectivamente, algo cambiará en su vida, gracias al elemento de desorden externo que es la llegada de una compañía de ópera a la ciudad⁶.

En los capítulos IV, V y VI y principios del VII, se asiste a una crisis espiritual profunda en el personaje de Bonifacio que percibe el fasci-

⁶ Bonifacio no aglutina los rasgos propios del varón, según la concepción de género binaria tradicional; por tanto, la obra no sigue el patrón de la novela burguesa tan en boga en aquellos años, que daba protagonismo a la mujer, a pesar de que el íncipit de la novela incide en Emma Valcárcel. En conclusión, la novela parece replantear los patrones de conducta de género, cuestionar los destinos sociales y políticos y los ámbitos de incumbencia de los dos sexos, por los cuales la maternidad es el destino único de la mujer, mientras al padre le toca ejercer el papel del *páter familias*, perpetuando los hábitos culturales de la familia al hijo varón.

no encantador de la tiple Serafina, atraído por el romántico mundo del arte. En el V capítulo por tanto se detecta el cambio de actitud del protagonista masculino y se desvela su verdadera naturaleza, que aun pareciendo pasivo, se convence a ser el amante de Serafina, olvidando a la tiránica mujer y la desencantada rutina provinciana: «Por la noche Emma le echó del seno del hogar por algunas horas, y Bonifacio volvió al ensayo. [...]. “Una mirada así se dijo en aquel instante, puede tenerla una extranjera que sea además artista. ¡Qué modestia en el atrevimiento, qué castidad en la osadía! ¡Qué inocente descaro, qué cándida coquetería! ...”» [Alas «Clarín», 2001: 210-211]. En el V capítulo pues bien Serafina seduce a Bonifacio, agarrándolo fuerte y él se deja seducir:

Él se dejó agarrar, como cuando Emma se escapó con él de casa. La Gorgheggi hablaba de Italia, de la felicidad que sería vivir con un hombre amado y espiritual, capaz de comprender el alma de una artista [...] –Serafina– dijo Bonifacio con voz temblona, pero de un timbre metálico, de energía, en él completamente nuevo; Serafina, usted debe de tenerme por tonto. –¿Por qué, Bonifacio? –Por mil razones... Pues bien..., todo esto... es respeto..., es amor. Yo estoy casado, usted lo sabe..., y cada vez que me acerco a usted para pedirle que...que me corresponda...temo ofenderla, temo que usted no me entienda. Yo no sé hablar; no he sabido nunca; pero estoy loco por usted; sí, loco de verdad..., y no quisiera ofenderla. Lo que yo he hecho por usted... no creí nunca poder atreverme a hacerlo... Usted no sabe lo que es, no ha de saberlo nunca, porque me da vergüenza decirlo...Yo soy muy desgraciado; nadie me ha querido nunca, y yo no le encuentro sustancia, verdadera sustancia, a nada de este mundo más que al cariño... [...] En fin, Serafina, yo la adoro a usted, porque, casado y todo..., no debía estarlo. [...] ¡Ay, Serafina de mi alma, quiérame usted, por Dios, porque estoy muy solo y muy despreciado en el mundo y me muero por usted...! [Alas «Clarín», 2001: 227-229].

En el capítulo VI el escritor quiere marcar la hipocresía de Bonifacio, que aparenta tenerse en escasa consideración, ya que se autodefine ladrón; el personaje mantiene la ambigüedad propia de un perverso, del malo que manipula y obtiene algo que no le per-

tenece, el amor de Serafina. Alas «Clarín» en este fragmento quiere recurrir a la ironía cervantina; de hecho, se burla de un amor ideal, construido según los cánones románticos de un Romanticismo decadente proclive al Modernismo; Bonifacio pues es un perfecto perverso del siglo XX, un *dandy*, aparentemente inocente, flojo en babuchas, que a menudo se desmaya como si fuera una doncella. Y cito: «[...] “Y soy un ladrón, no cabe duda, un ladrón... Sí, pero ladrón por amor”. Esta frase interior también le satisfizo y tranquilizó un poco. “¡Ladrón por amor!”. Estaba muy bien pensado» [Alas «Clarín», 2001: 239]. Por tanto, el escritor va más allá de una simple revisión del Romanticismo, crea un antecedente al personaje bohemio típico de la literatura modernista española, que se definiría *d'annunziano*, es decir el amante decadente y apasionado de la música, de la ópera italiana, de la belleza y del sexo, como se nota en estos dos pasajes (Capítulo VII):

La música le daba energía y la energía le sugería ideas de rebelión, deseo ardiente de emanciparse... ¿Dé qué? ¿De quién? De todo, de todos; de su mujer, de Nepomuceno, de la moral corriente, sí, de cuanto pudiera ser obstáculo a su pasión. Él tenía una pasión, esto era evidente. Luego no era rana, por lo menos tan rana como años seguidos había pensado [Alas «Clarín», 2001: 250].

Este segundo pasaje es más sugerente aún:

¡Nunca creí que el placer físico pudiera llegar tan allá!, se decía saboreando a solas, rumiando, las delicias inauditas de aquellos amores de artista. Sí, ella se lo había asegurado, el amor de los artistas era así, extremoso, loco en la voluptuosidad; pasaba por una dulcísima pendiente del arrobamiento ideal, cuasi místico, a la sensualidad desenfrenada.... [...] Tenía que confesar que «la parte animal, la bestia, el bruto, estaba en él mucho más desarrollado de lo que había creído» [Alas «Clarín», 2001: 251].

Él está decidido a ir por el camino del pecado, aborrece su entorno familiar que le agobia, como se lee en el capítulo VIII:

Yo comprendo que la vida perra que he llevado siempre en este pueblo maldito es mezquina, miserable... la aborrezco. Aquí todos me desprecian, me tienen en la misma estimación que a un perro inútil, viejo y desdentado... y todo porque soy de carácter suave y desprecio los bienes puramente materiales, el oro vil, y sobre todo la industria y el comercio... No sé negociar, no sé intrigar, no sé producirme en sociedad... luego soy un bicho, ¡absurdo!, yo comprendo, yo siento... yo sé que aquí dentro hay algo... Pues bien, vosotros, artistas, a quien también tienen en poco estos mercachifles sedentarios, estas lapas, estas ostras de provincia, me comprendéis, me toleráis, me agasajáis, me aplaudís, admitís mi compañía y... [Alas «Clarín», 2001: 270].

Pese a que Emma se ha percatado del adulterio del marido, no asistimos a ningún conflicto entre los esposos; antes bien, empieza a ser una mujer nueva ella misma, capaz de vivir la vida bohemia e irregular de los artistas, hasta llegar a ser amiga de la amante del marido. A través del monólogo interior libre, Emma revela sus cavilaciones, sus angustias y sus experiencias sensoriales, como si renaciera al mundo de los seres vivos, después de haber pasado por una transformación profunda (capítulo IX):

Pensaba Emma, al verse renacer en aquellos pálidos verdes, que era ella una delicada planta de invernadero, y que el bestia de su marido y todos los demás bestias de la casa querrían sacarla de su estufa [...] Su manía principal, pues otras tenía, era ésta ahora: que tenía aquella nueva vida de que tan voluptuosamente gozaba, a condición de seguir en su estufa, haciéndose tratar como enferma [...] Además, con las nuevas fuerzas habían venido nuevos deseos de una voluptuosidad recóndita y retorcida, enfermiza, extraviada, que procuraba satisfacerse en seres inanimados, [...] Como un descubrimiento saboreaba Emma la delicia de gozar con los tres sentidos, a que en otro tiempo daba menos importancia como fuentes de placer. En su encierro voluntario ni la vista ni el oído podían disfrutar grandes deleites, pero en cambio gozaba las sensaciones nuevas del refinamiento del gusto y del olfato [...] [Alas «Clarín», 2001: 285-286].

Es más, mujer y marido casi llegan a un mutuo acuerdo tácito, por lo cual Emma decide aprender a tocar el piano (capítulo X):

Dicho y hecho. Hubo una revolución en aquella casa. Todos los Valcárcel de la provincia, hasta los del más lejano rincón de la montaña, supieron que por prescripción facultativa Emma había cambiado de vida, se había resuelto, venciendo su gran repugnancia, a salir mucho, frecuentar los paseos, las romerías y hasta las funciones solemnes de iglesia, y podía ser que el teatro. [...] También hubo que hacerle ropa nueva a Bonis [...] [Alas «Clarín», 2001: 308-309].

Por hacerlo así, llega a ser la amante del organista:

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. [...] Para sus adentros se dijo: «Esto es más serio, es un placer más hondo que satisface más ansias, que tiene más sustancia... [...] Los planes eran burlarse de una manera feroz de su tío y de su marido... [...] sin contar con que Emma, en las meditaciones de sus soledades de alcoba, con el histérico por Sibila, había llegado a concebir al hombre, a todos los hombres, como el animal egoísta y de instintos crueles y groseros por excelencia, no creía en el marido rigurosamente fiel a su esposa; [...] En cuanto a las mujeres, no les reconocía el derecho de adulterio en circunstancias normales, porque parecía feo y porque la mujer es otra cosa; pero en caso de infidelidad conyugal descubierta, ya era distinto; [Alas «Clarín», 2001: 326-327].

Toda la tensión sexual culmina en los capítulos XII y XIII donde el coqueteo de Emma con el barítono desemboca en pasión y lujuria con desenfreno; a raíz de intentar comunicar esta tensión sexual, el escritor elige cierta adjetivación, se da a la elección de palabras rebuscadas, exóticas, como italianismos, con particular referencia al mundo sensorial y sensual. Al margen de este mundo de emociones sensoriales y placeres sensoriales, Bonifacio se queda atónito y triste; paradójicamente siente que no puede soportar la confusión de valores, el desorden afectivo (capítulo XIII):

Aquello iba mal, muy mal; su casa, la de su mujer, antes era aburrida, inaguantable, un calabozo, una tiranía; pero ya era peor que todo esto, era un...burdel, sí, burdel; y se decía a sí mismo: «Aquí todos vienen a divertirse y a arruinarnos; todos parecemos cómicos y aventureros, herejes y amonto-

nados.» [...] Amontonados era...una mezcla de amores incompatibles, de complacencias escandalosas [Alas «Clarín», 2001: 409].

Emma también, paralelamente a su marido, vive sus propios dramas existenciales; sin embargo, es de natural muy luchadora y ejerce de jefe en su casa:

[...] Emma era el jefe de la familia; era más, según ya se ha dicho, su tirano. Tíos, primos y sobrinos acataban sus órdenes, respetaban sus caprichos. [...] Todos los Valcárcel eran pobres. La fecundidad de la raza era famosa en la provincia; las hembras de los Valcárcel parían mucho, y no les iban en zaga las que los varones hacían ingresar en la familia, mediante legítimo matrimonio [Alas «Clarín», 2001: 168].

Los dos son personajes que nunca se entrecruzan, sino que cada uno sigue su propio rumbo, al fin y al cabo. En el desorden moral general, todos utilizan a todos, se engañan; es el mismo mundo corrupto y despiadado de Andrea Sperelli y de José María. El intento de Bonifacio de recuperar su identidad a través de la mujer ideal que es Serafina, a medio camino entre un ángel y un diablo⁷, aprovechando del mundo del arte, al final se convierte en una decepción, un aspecto que una vez más lo aproxima a Andrea Sperelli. Todo esto hace pensar en una novela sensual, que se desarrolla alrededor de conflictos de identidad. Ya no son los entornos sociales o urbanos los escenarios elegidos por Alas, sino la conciencia y el alma de los personajes, donde todo puede cambiar repentinamente, como en la vida real. Lo cierto es que Bonifacio se quedaría estancado y no avanzaría si se fugara con la amante Serafina, porque en realidad se asiste a una asimilación de las identidades de las dos mujeres de la novela: Serafina

⁷ Richmond ha señalado que Serafina es el personaje moralmente más matizado, a medio camino entre el serafín y la diablo, precisamente víctima, hasta de Bonifacio, que la usa como amante para vivir una relación apasionada y al mismo tiempo para despertar el amor de Emma, y luego abandonarla sin remisión [Richmond, 1979: 256].

aburguesada, sentimental, tal y como Emma, con la que comparte el mismo modo de amar; con lo cual lo prohibido ha perdido su fascinación; aspecto, este, que acorta aún más las distancias entre la novela italiana y las españolas. En definitiva, amor romántico y amor conyugal son iguales de decepcionantes. El seductor ha fracasado, todas sus veleidades son efímeras, y el deseo de acoger a este hijo que vendrá al mundo es otra veleidad más, fruto de su egoísmo⁸. Ahora bien, las figuras femeninas se parecen: tanto en *Il piacere* como en *Su único hijo* las dos mujeres protagonistas son al principio diferentes, siguiendo unos estereotipos que las contraponen; sin embargo, resultan iguales por ser ambas sensuales y ángeles del hogar al mismo tiempo. Ya es mala Elena, y María es víctima, ya es María la que llega a ser mala por ser paulatinamente impulsada a la maldad por Andrea.

7. EL PERVERSO GALDOSIANO EN *LO PROHIBIDO*: *LA REBELIÓN CONTRA EL ORDEN MORAL*

De la misma forma, Galdós sitúa la acción de *Lo prohibido* en el mismo ambiente urbano, de rica burguesía, que se desvive por el lujo, un mundo turbio y degradado que Galdós describe de forma puntual, dando espacio a la descripción detallada de bailes, reuniones, charlas, chismorreos, en fin, barullo, cuyo emblema son *los jueves de Eloísa*, como se nota en este fragmento:

Una vez por semana, Eloísa daba gran comida, a la que asistían diez y ocho o veinte personas, pocas señoras, generalmente dos o tres nada más, a veces ninguna. No gustaba mi prima de que a sus gracias hicieran som-

⁸ Al margen de esta reflexión, el hijo venidero tal vez sea el estímulo a la redención y al renacimiento de un hombre nuevo, maduro y responsable, que podría recuperar finalmente la identidad perdida. Sin embargo, no creo que se deba leer de esa forma, por la intensa carga irónica que se nota en la declaración de la amante de un tiempo, Serafina, que recuerda a Bonifacio que su paternidad es muy sospechosa, porque esta criatura podría ser hijo del organista.

bra las gracias de otra mujer, inocente aprensión de la hermosura, pues la competencia que temía era muy difícil. La etiqueta que en los llamados *jueves de Eloísa* reinaba, era un eclecticismo, una transacción entre el ceremonioso trato importado y esta franqueza nacional que tanto nos envanece no sé si con fundamento. Eran más distinguidas las maneras que las palabras. [...] Allí se podían observar, con respecto a lenguaje, los esfuerzos de un idioma que, careciendo de propiedades para la conversación escogida, se atormenta por buscarlas, exprime y retuerce las delicadas fórmulas de la cortesía francesa [...] Paréceme que respiro aquella atmósfera tibia, en la cual fluctuaban las miradas de la mujer querida y sus movimientos y el timbre de su voz seductora, fenómenos que hasta el otro día se prolongaban en mi espíritu como la sensación grata de un sueño feliz. [Pérez Galdós, 2006: 173-174].

El propio José María está tan involucrado en ese sinfín de cenas, bailes, que, aunque declare aborrecerlo, no puede vivir sin él: es el mismo caso de Federico Viera, que, como señala Varela Olea, es un perverso sensible, muy al estilo shakesperiano, por el que se siente horror y piedad al mismo tiempo. Él también es un huérfano, y como tal idealiza a la madre muerta; es víctima, pero acaba siendo verdugo, porque explota a su amiga-amante prostituta, pidiéndole dinero, considerando inapropiado pedirlo a los ricos; traiciona al amigo Orozco, siendo el amante de su mujer. En fin, es defensor de un honor que ya no existe bajo ningún concepto, y se niega al matrimonio de la hermana con un hombre socialmente inferior. Aun detestando sus actos, no puede cambiarlos; es débil, incapaz de la acción volitiva [Varela Olea, 2013: 7-9].

Supongo que los que esto lean estarán ya fatigados y aburridos de tanto y tanto jueves. Pues sepan que mucho más lo estaba yo. Direlo con franqueza: los jueves me iban cargando. Aquel sacrificio continuo de la intimidad doméstica, de los afectos y la comodidad en aras de una farsa ceremoniosa, no se conformaba con mis ideas. Me gustaba el trato de mis amigos, la buena mesa en compañía de los escogidos de mi corazón, la sociabilidad compuesta de un poco de confianza amable y de un poco también de etiqueta, o sea lo familiar combinado con las buenas formas; pero aquel culto frío de la vanidad, quemando incienso en el altar del mundo, me lastimaba y aburría

ya. [...] Eloísa también se me manifestó algo cansada; pero el respeto al maldito *qué dirán* impedíale suspender repentinamente las grandes comidas. La idea de que se susurrara *que estaba tronada* la ponía en ascuas, quitándole el sueño. Y si mi orgullo se sentía halagado por la fidelidad suya, que en tal género de vida tenía un mérito mayor, de esta misma satisfacción se derivaba mi zozobra por el temor de sorprenderla infiel algún día. [Pérez Galdós, 2006: 193].

José María no puede amar a una mujer sola, cansándose muy pronto de la relación con Eloísa tal y como un perfecto seductor narcisista, que busca lo prohibido, y ejerce su poder de seducción; una vez cumplido su objetivo, pasa a otro objetivo, va a por otra. Pues no demuestra ninguna estimación hacia la mujer que se limita a ser objeto de placer:

Obligáronme, pues, mis quehaceres en la casa a una intimidad que verdaderamente no me era ya grata. Cada día surgían cuestiones y rozamientos... Mi prima y yo estábamos siempre de acuerdo en principio; pero en la práctica discrepábamos lastimosamente. Entonces vi más clara que nunca una de las notas fundamentales del carácter de Eloísa, y era que cuando se le proponía algo, contestaba con dulzura conformándose; pero después hacía lo que le daba la gana. [...] Se manifestaba principalmente en la falta de estimación, y en que mis entusiasmos eran breves, siempre seguidos de aburrimiento y de amargores indefinidos. Por algún tiempo llegué a creer que este fenómeno mío se repetiría en ella; pero no fue así. La viudita me mostraba el cariño de siempre [...] No se hablaba de él en términos concretos, como no se habla de lo que es seguro e inevitable. Yo ¡ay de mí! pasaba sobre este asunto como sobre ascuas, y cuando Eloísa aludía al tal matrimonio, hacíame el tonto; no comprendía una palabra. Me entusiasmaba poco aquella idea; mejor dicho, no me entusiasmaba nada; quiero decirlo más claro, me repugnaba, porque bien podían mis apetitos y mi vanidad inducirme a conquistar lo prohibido; pero ser yo la prohibición ... ¡jamás! [Pérez Galdós, 2006: 246-247].

Una vez que haya gozado la dulzura y la lujuria de un amor tan prohibido como el de Eloísa, entra en su cerebro una idea nueva e igual de atrevida: hacer el amor a la prima más considerada y tradi-

cional, Camila, el fruto prohibido. Lo que sobresale es el análisis profundo de los pensamientos interiores, de las emociones físicas y psíquicas de José María, que Galdós lleva adelante con gran maestría, a través del discurso indirecto libre, ya experimentado en *La Desheredada*; me parece sugerente citar este pasaje:

Yo me reía; pero en mi interior me indignaba aquel inmoderado afán de cargarse de familia, aquel apetito de hijos, y esperaba que la Naturaleza no se mostrara condescendiente con mi prima, al menos tan pronto como ella deseaba. Seré claro: la loca de la familia, la de más dañado cerebro entre todos los Buenos de Guzmán, la extravagante, la indomesticada Camila se iba metiendo en mi corazón. Cuando la noté, ya una buena parte de ella estaba dentro. Una noche, hallándome en casa, eché de ver que llevaba en mí el germen de una pasión nueva, la cual se me presentaba con caracteres distintos de la que había muerto en mí o estaba a punto de morir. Las tonterías de Camila, que antes me fueron antipáticas, encantábanme ya, y sus imperfecciones me parecían lindezas. Tal es el movable curso de nuestra opinión en materias de amor. Sus particularidades físicas se me transformaron del mismo modo, y lo que principalmente me seducía en ella era su salud, la santa salud, que viene a ser belleza en cierto modo. [...] La conquista me parecía fácil. ¿Cómo no, si la confianza me daba terreno y armas? Consideraba a Constantino como un obstáculo harto débil, y comparándome con él personal, moral e intelectualmente, las notorias ventajas más asegurábanme el triunfo. ¿Qué interés, fuera del que le imponía el lazo religioso, podía inspirar a Camila aquel hombre de conversación pedestre, de figura tosca, aunque atlética, y que solo se ocupaba en cultivar la fuerza muscular? ¡El lazo religioso! ¡Valiente caso hacía de él la descreída Camila, que rara vez iba a la iglesia, y se burlaba un tantico de los curas!... Nada, nada, cosa hecha. [Pérez Galdós, 2006: 255-256].

Es sorprendente la gran afinidad que existe también entre José María y Juanito Santa Cruz, egocéntrico, engreído, narcisista, símbolo del patriarcado más arraigado, por el hecho de menospreciar de forma muy evidente a las mujeres. Cabe la duda de que José María fuera un esbozo de Juanito Santa Cruz, porque este se enferma en la novela, y termina silenciado; después de haberse burlado de Jacinta, de Fortunata, y de Aurora, se cuestiona su virilidad y toda su persona, en

cuanto que Jacinta lo rechaza y no quiere saber más de él. Las muchas afinidades entre *Lo prohibido* y *Fortunata y Jacinta* no acaban con los personajes; se alude al mundo financiero⁹, a la riqueza y a la comida en ambas novelas, metáforas para describir relaciones personales, bienes materiales, en fin. El mundo animal con connotaciones eróticas está presente en ambas novelas, Juanito *despluma* a Fortunata, José María actúa como un animal predador con Camila en la cocina. Aún más, el erotismo de *Fortunata y Jacinta* se manifiesta en el detalle de los botones, que marcan como morboso el comportamiento sexual de Juanito, de la misma forma en *Lo prohibido* son las botas de Camila el objeto fetiche que inflaman a José María [Pérez Galdós, 2006: 29]. Es esta una peculiaridad del erotismo de José María que parece un Don Juan, una de las figuras que se repiten mucho en efecto en la obra de Galdós¹⁰. Sin embargo, opino que se define mejor como perverso porque no se trata solo de temas de faldas, sino de toda una visión materialista del mundo y de la humanidad, que José María manipula a sus antojos. José María es un personaje absoluta-

⁹ La alusión al mundo financiero de *Lo prohibido* según Terry sirve de metáfora para describir experiencias y relaciones personales, según los principios del *Ideal de la humanidad para la vida*, obra publicada en 1860, una refundición de la obra publicada en 1811 por el filósofo alemán K. C. F. Krause. Esta obra dejó una huella importante en el pensamiento de España y su objetivo era el de exponer las leyes fundamentales de la vida, en lo que se refiere a las relaciones humanas, proponiendo unas ideas bastante progresistas, como la igualdad de condiciones entre los seres humanos y los sexos, así como la importancia de cuidar tanto el cuerpo como el espíritu. [Galdós, 2001: 15-16].

¹⁰ La variedad de tipos donjuanescos es grande en todo el corpus galdosiano: Ontañón de Lope supone que la gama de donjuanes de Galdós se divide en 4 grupos: 1) Los que parten de un modelo real: Cornelio Malibrán, José María, Lord Gray, Manuel Godoy 2) Los que se redimen: Carlos de Tarsis, Don Juan López Garrido, José Antonio de Urrea 3) Los que acaban mal: José María, Federico Viera 4) Los que desprecian abiertamente a la mujer: Joaquín Pez, Manuel Pez, Alejandro Sánchez Botín, Federico Cimarra, Juanito Santa Cruz, Juan de Urríes [Ontañón de Lope, 1993: 4]. En este último grupo colocaría a José María, más que en el primero porque él menosprecia a sus primas, no las considera personas con personalidad propia, no se siente unido a ninguna de ellas por ningún lazo afectivo.

mente malo; a raíz de esto, cabe decir que entre los muchos donjuanes que pueblan las obras galdosianas, es José María el Don Juan que sufre el castigo más terrible por un varón: castrado e infantil [Ontañón de Lope, 1993: 1]. No me parece satisfactorio recurrir al mito de Don Juan para justificar el nacimiento del perverso galdosiano, más bien, prefiero avanzar una hipótesis nueva, es que Galdós ha recurrido al mito clásico de Esquilo, el Prometeo, forjando un símbolo del caos mundano, un titano en rebelión de cara al Dios que le dio la vida; por ello, el perverso no se redime y no se cuestiona, aun así, desafía a su creador y padre, como lo hizo Prometeo que roba el fuego a Zeus en la homónima tragedia *Prometeo encadenado*, de Esquilo, para dárselo a la humanidad. De ahí que el perverso reincida en su fallo y en su pecado de soberbia, recibiendo el castigo de Dios y de su representante en la tierra, la musa del orden moral que es Camila que no lo rescatará, porque la perversión daña a toda la humanidad.

En fin, el perverso acaba en un desenlace absolutamente tragicómico, cayéndose por las escaleras y perdiendo no solo su virilidad sino el bien del intelecto. Este castigo era inevitable, porque el Dios que ha generado el mundo dándole orden y moralidad, no puede permitir que su hijo le desobedezca y robe el fuego, símbolo de la pasión y del amor, que se descontrola si no se somete al pudor, a la razón y al orden. No es admisible que se difunda lo que los hombres no saben qué es y para qué sirve. De ahí que se use mal el don que Dios tenía preparado para el hombre; robando este don, que es la sexualidad y el amor hacia el prójimo, José María es un malvado manipulador. No es la primera vez que Galdós recurre al mito clásico, lo hace en *Electra*, *Alceste*, *Casandra*, *Bárbara*. De esta forma, destaca la falsedad de la conversión de José María que se confirma egoísta y vacío de caridad, excluyendo de su testamento a Rafaelito y a Eloísa de una manera profundamente injusta, incumpliendo su promesa anterior [Pérez Galdós, 2001: 77]. En conclusión, Galdós decide poner en su

sitio al perverso, como ya ha hecho en *Realidad*, donde se consumaba el drama calderoniano de Federico Viera. En fin, Galdós demuestra manejar perfectamente las tradiciones españolas, los mitos clásicos y los modernos para poner en pie esta comedia de la vida humana que es un poco alegre y un poco triste a la vez.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAS «CLARÍN», Leopoldo (2020): *Galdós novelista*, ed. e introd. Adolfo Sotelo Vázquez, Valencina de la Concepción (Sevilla), Renacimiento.
- ___ (2001): *Su único hijo*, ed. Juan Oleza, Madrid, Cátedra.
- ___ (1997): *La Regenta*, Madrid, Alianza.
- ___ (1979): *Su único hijo*, ed. Richmond Carolyn, Madrid, Espasa-Calpe.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1960): «Las caricaturas literarias de Galdós», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 36: 331-362.
- CABEZAS, Juan Antonio (1962): *Clarín. El provinciano universal*, Madrid, Espasa-Calpe.
- CASALDUERO, Joaquín (1968): *Vida y obras de Galdós*, Madrid, Gredos.
- D'ANNUNZIO, Gabriele (1995): *Il piacere*, ed. Federico Roncoroni, Milano, Mondadori.
- GULLÓN, Ricardo (1970): *Técnicas de Galdós*, Madrid, Taurus.
- ___ (1960): *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Taurus.
- GULLÓN, Germán (2020): *Galdós, maestro de las letras modernas*, Ayuntamiento de Santander, Villanueva de Villaescusa, Valnera.
- MARAÑÓN, Gregorio (1998): *Amiel*, Barcelona, Óptima.
- MERCHÁN CANTOS, Carmen (2013): «La incógnita es la realidad o la realidad es la incógnita (los juegos entre el punto de vista y la voz narrativa en dos novelas galdosianas)», *Actas del VII Congreso Internacional Galdosiano*, 833-847.
- MILLER, Stephen (1993): *Del Realismo/Naturalismo al Modernismo: Galdós, Zola, Revilla y Clarín (1870-1901)*, Madrid, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.
- MUÑIZ MUÑIZ, María de las Nieves (2021): DHTE, *Portal digital de Historia de la Traducción en España*, <http://phte.upf.edu/dhte/italiano/dannunzio-gabriele/> [23-IX-2021].

- ___ (1990): «La ricezione de la letteratura italiana nella Spagna odierna», *Anuario de estudios filológicos*, 13: 245-254.
- ONTAÑÓN DE LOPE, Paciencia (1993): «El donjuanismo en Galdós y otros estudios», *Cuadernos del Instituto de Investigaciones Filológicas*, 21: 1-6.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2006): *Lo prohibido*, ed. Alda Blanco, Madrid, Akal.
- ___ (2001): *Lo prohibido*, ed. James Whiston, Madrid, Cátedra.
- ___ (1994): *Novelas, V: La de Bringas, Lo prohibido*, Génova, Madrid, Turner Libros.
- ___ (1971): *Lo prohibido*, edición, introducción y notas de José Fernández Montesinos, Madrid, Castalia.
- RICHMOND, Carolyn (1977): «Un peristilo sin techo: *Su único hijo* de Clarín y su trilogía inacabada», *La Torre*, XXVII, 103: 113-140.
- RÍO, Ángel del (1969): *Estudios Galdosianos*, Las Américas, Nueva York.
- RODGERS, Eamonn (2003): «*Lo Prohibido*/Galdós gráfico (1861-1907): orígenes, técnicas y límites...», *Bulletin of Hispanic Studies*, 80, 3: 426-428.
- TERRY, Arthur (1970): «*Lo prohibido*: Unreliable Narrator and Untruthful Narrative», en *Galdós Studies*, ed. J. E. Varey (Londres, Tamesis Books Limited), 62-89.
- VARELA OLEA, M.^a Ángeles (2013): «Hegel y Schopenhauer en *Realidad*. El perverso galdosiano sin voluntad», *Theatralia, Revista de Poética del Teatro*, XV: 119-132.
- ___ (2011): «Destino y determinación en el naturalismo decimonónico», *Estudios Humanísticos. Filología*, 33: 25-43.