

Los demonios de Leopoldo Alas, "Clarín": Una *indagación* musical

Carolyn Richmond
Brooklyn College-CUNY

"La fama que *Clarín* había adquirido, . . . lo hacía para muchas conciencias pacatas, si no el auténtico Lucifer, por lo menos un diablillo travieso y burlón, de esos que recorren haciendo trastadas y dando sustos los prados, los bosques y las tradiciones de Asturias" (Cabezas 106).

"[L]a musique avant toute chose" (Verlaine).¹

Abstract: Se traza la profunda influencia de óperas de Gounod, Boïto y Meyerbeer a lo largo de la obra narrativa de Leopoldo Alas, "Clarín," sobre todo en cuanto se refiere al desarrollo por parte de este autor del tema de lo diabólico y al personaje del demonio, relacionando asimismo la evolución de dicho tema con las circunstancias vitales del propio escritor.

Key Words: Alas (Leopoldo), Clarín, música, ópera, diablo/demonio, Mefistófeles, Fausto, *La Regenta*, *Su único hijo*, cuento español

La obra narrativa de Leopoldo Alas (1852–1901), quien, escribiendo bajo el pseudónimo de *Clarín*, llegaría a ser, muy pronto, el crítico más respetado y temido de su época, se caracteriza por una variedad de temas y tonalidades que se extienden desde lo sarcástico e intelectual hasta lo lírico y sentimental, así como, en muchas ocasiones, por una intensidad, tanto en el contenido como en la expresión poética, que calificaría yo de *inquietante*. Mucho se ha insistido hasta ahora, y con razón, en aquellas dualidades, tales como prosa *vs.* poesía (Sobejano) o cabeza *vs.* corazón (Richmond, "Prólogo"), tan peculiares de dicha obra; lo que quisiera recalcar aquí es más bien la sensación de inquietud, y hasta de frustración, que llegan a provocar también en el lector: las narraciones más profundas, más complejas, encierran en sí secretos que reflejarán, sin duda, los personales del propio autor.

Se dan en las dos novelas de Clarín así como en muchos relatos suyos, junto con unos sentimientos muy elevados, otros que rayan en la más abyecta sordidez. Muchos

de ellos rezuman una sensualidad, una voluptuosidad de fondo y forma que puede convertir el acto mismo de la lectura en una especie de *voyeurismo* intelectual y llegar a producir en el receptor un deleite sensual contrapesado casi siempre, claro está, por el claro e inequívoco mensaje *moral* del texto en cuestión, lo cual trae a la mente un tema recurrente en los escritos de invención de Leopoldo Alas: el del pecado original. El varón, personaje a menudo atormentado por vicios como el de la envidia, es *tentado* por la hembra, quien encarna, a su vez, atributos humanos que se extienden desde la inocencia virginal hasta la lascivia más perversa. Y si el hombre en cuestión es un sabio tímido, solitario e incomprendido—acaso un reflejo del autor—que, sintiéndose *viejo* ya, añora o bien la juventud, o bien los placeres prohibidos...

La figura de Fausto, según pretendí demostrar hace años ya en un estudio inicial dedicado a la presencia de varias óperas en escritos de Clarín (Richmond, "Experiencias"), ejercería una clara fascinación sobre Leopoldo Alas a lo largo de su vida. Y junto

con dicha figura aparecerá en su obra, bajo una gran variedad de disfraces, la del diablo. A veces serán evidentes las alusiones fáusticas, otras no; a veces lo diabólico se manifiesta dentro de un contexto realista, otras dentro de un contexto puramente simbólico. Tampoco se trata, en la mayoría de los casos, de una versión modernizada del famoso mito sino más bien de ecos, continuos y sutiles, revestidos a menudo de una teatralidad provista, casi siempre, de intensa musicalidad.

Del amor a la música que se deja ver en toda la obra de Leopoldo Alas, afición complementada por su profunda admiración al *Fausto* de Goethe y sus versiones operísticas, sólo voy a citar aquí, como ejemplos, dos alusiones representativas, separadas entre sí por casi una década. En la primera de ellas, una crónica titulada "Misa del Gallo" y publicada el 30 de diciembre de 1879, Clarín termina así su elogio a la soprano sueca Cristina Nilsson en la ópera de Gounod: "No le falta nada. Pero tiene algo más, que no ha tenido la Margarita del mismo Goethe: La voz." Y en una carta a su amigo José Yxart, fechada el 5 de febrero de 1888, escribe: "ahora ... confieso que me divierte poco el teatro, como no haya música" (Beser). No sólo conocía Alas la popularísima ópera de Gounod, representada en el Teatro Real de Madrid 229 veces entre 1865 y 1918 (Turina y Gómez 318) sino también, al parecer, el *Mefistófele* de Boïto, estrenado en el mismo teatro en enero de 1883² y repetido en casi todas las temporadas siguientes (Turina y Gómez 322); asimismo conocía otra ópera muy popular en aquella época, donde se recrea una pugna—de final feliz—entre el héroe y su padre, el príncipe de las tinieblas: la titulada *Robert le Diable* (*Roberto il Diavolo*),³ de Giacomo Meyerbeer, que fue puesta en escena 140 veces en el Teatro Real entre 1853 y 1899 (Turina y Gómez 325). ¿Reflejaría algo personal este interés por parte de Leopoldo Alas en el tema de Fausto, el viejo sabio que, tentado por el pacto que le propone Mefistófeles, se debatirá entre el bien y el mal, primero en sus amores con Margarita, luego la noche de Valpurgis? Sospecho

que sí. Lo cierto es que mucho de la obra narrativa de nuestro autor resulta ser una especie de atormentada autobiografía espiritual en cuyos motivos recurrentes—como, por ejemplo, el del amor imposible, el del viejo verde, o el del tiempo ya pasado (*ubi sunt*)—se traslucen los auténticos *sentimientos* de un escritor, tan aparentemente intelectual, cuyos propios *demonios* se dejan percibir, sin embargo, a través de aquella oculta *música de fondo* operística—mucho menos familiar al oído del lector actual que lo era para el de siglo diecinueve—, cuya presencia se puede rastrear en su obra de invención.

En la siguiente indagación se procurará devolverles a los textos comentados algo de su complemento musical.

***Preludio* madrileño: De la crítica al cuento**

En marzo de 1880 publica en la prensa diaria de Madrid el conocido crítico Clarín, Doctor en Derecho desde hace dos años y autor de varios relatos de tono satírico además de una novela corta titulada *Pipá* (1879), un cuento cuyo desenlace precipitado produce—creo yo—una sensación de algo hasta cierto punto inacabado, cuento que servirá de *preludio*, tanto literario como musical, para *La Regenta*. Recogido en seguida en su primera recopilación autónoma, *Solos de Clarín* (1881)—título éste que retoma el motivo musical del pseudónimo elegido por el joven Alas poco después de hacerse colaborador del periódico festivo *El Solfeo*—, y reproducido y comentado por mí en la antología *Treinta relatos*, de donde cito, *El diablo en Semana Santa* es una deliciosa e irónica narración donde se combinan, dentro de un marco teatral, realidad y fantasía.

Aparece ahí, por vez primera en la obra de Clarín, el diablo como personaje y como *deus ex machina* de lo acontecido. Ya se ha citado, como prueba de la admiración que tenía Clarín por la ópera de Gounod, una crítica suya del año 1879 titulada "Misa del Gallo." En otros dos escritos publicados en la prensa ese mismo año, una reseña del li-

bro *Goethe*, por U. González Serrano, y “Un prólogo de Valera,” este último recogido luego en *Solos*, revela Alas un profundo conocimiento de la vida y obra del gran escritor alemán. En la primera parte de su comentario al prólogo de Valera a una traducción del *Fausto*, compara Clarín el “carácter” de dicho prologuista con el de Goethe, haciendo hincapié en la visión de este último, quien “contempla el mundo como a un gran espectáculo” (243), y concluyendo que no es suficiente “sentir el bien y amarlo: la verdadera fuerza moral está en resistir la tentación.” La segunda parte de la crítica contiene observaciones interesantes acerca de los tres protagonistas del poema de Goethe: “Mefistófeles es la sagacidad artera, el espíritu mezquino del negocio y la trampa, es un *diablo de mundo*,” y en eso ayuda a Fausto, pues “los sabios, abstraídos con sus meditaciones, no saben lo que más falta les hace que es vivir.” En cambio, no es capaz aquél de entender “las aspiraciones ideales” y “ensueños metafísicos” de Fausto, aunque sí comprende el deseo de éste de presenciar la noche de Valpurgis. En cuanto a Margarita, “la más hermosa criatura de Goethe y acaso de la literatura moderna,” la califica Clarín del “triunfo de la burguesía en el arte; de la clase media de la poesía” (*Solos* 246–47). Estas opiniones se verán reflejadas no sólo en *El diablo en Semana Santa* sino también en otras obras narrativas posteriores del autor.

De la crítica al cuento: Con sus alusiones mefistofélicas y al ambiente operístico-teatral, este primer esbozo de lo que se convertirá, pocos años después, en el triángulo amoroso de *La Regenta*—sobre todo en cuanto se cristaliza en la escena de la misa del gallo dentro de la catedral vetustense (cap. XXIII)—, rebosa una alegría vital que estará ausente en la mayor parte de su obra de ficción. El simpático diablo, aburrido por el “hambre que tenía de picardías” debida a la época del año, arguye como diversión una graciosa tentación primaveral, pues, como le dice al Señor: “acaso es mayor el placer que les causa [a los buenos] la tentación con que yo les mojo los labios, que el alabado gozo del deliquio místico, mitad

enfermedad, mitad buen deseo....” Es también—como Margarita—una heroína burguesa la hermosa y devota jueza doña Fe, madre del “hermoso arcángel” que, como el “pobre diablo” mismo, a quien “lo que más le agrada son las diabluras,” termina por romper con su estrepitoso y adelantado carrascón el intenso ambiente de seducción.

El joven (y sabio) magistral, por su parte, es un personaje mucho más complejo, no sólo por la doble tentación a la que de repente se siente atraído—la mujer como “idealidad” así como inspiración de “más corpóreos apetitos”—sino también por aquel extraño desdoblamiento que, gracias a las artes de diablo, ocurre hacia el final, cuando “un caballero de elegante porte,” que “se le parecía como una gota a otra gota,” se arrodilla al lado de doña Fe. Esta metamorfosis simbólica, antecedente de la antes referida escena—realista—de *La Regenta*, anticipa otros casos de transformaciones, o papeles superpuestos, que otorgarán a muchos textos narrativos clarinianos una especie de inquietante ambigüedad. Relacionado con esto habría que señalar todavía otro aspecto fundamental del cuento: el papel que desempeñan en él los sentidos, sobre todo el del oído. Es a través de la voz de un colegial cantando en latín—recuérdese lo que dijera Clarín acerca de la Nilsson—que, mediante una nueva transformación, siente el canónigo la tentación de la mujer. Este hechizo, ocasionado por las artimañas del diablo, es roto a su vez por una música de otro tipo: la de las carracas, “diablura irreverente” de los impacientes niños. Esta manera abrupta con que, mediante una segunda apelación al oído, pone fin Leopoldo Alas al relato en cuestión es lo que nos deja con una sensación de un texto incompleto—truncado, quizá, como la tentación del magistral—o bien con una sensación de tanteo literario—algo que anticipa ya aquella inquietante fragmentación, carencia de enfoque narrativo o falta de equilibrio estructural características de gran parte de la narrativa clariniana.

Dos solos de amor: De la felicidad al llanto

En este apartado, una especie de *interludio* dentro de nuestro rastreo de las huellas *demoníacas*—y fáusticas—en la obra de Leopoldo Alas, se comentarán brevemente dos relatos redactados durante un *interludio* de suma importancia en la vida así como en la creación literaria de nuestro autor: *Amor' è furbo*, fechado “Zaragoza, 1882,” y *Las dos cajas*, fechado “Madrid, junio 1883,” recogidos ambos luego en el libro *Pipá* (1886). En los dos desempeña la música un papel de suma importancia. Van reflejadas en ellos, creo yo, no sólo una diferencia de perspectiva hacia el matrimonio y el arte—el de la música—sino también unas circunstancias vitales decisivas para nuestro autor, cuyo matrimonio, en agosto de 1882, con Onofre García Argüelles, una joven asturiana “apta especialmente,” según Cabezas, “para la música”—era buena pianista, apreciada también por su “deliciosa voz de pájaro” (107)—, se vería amargado, sin embargo, por un aborto que “alarmó mucho” a la joven esposa “[e]l invierno de 1883” en Zaragoza, donde había sido nombrado Alas catedrático (Cabezas 118). Dicho paso de la felicidad al llanto tendrá su eco artístico-musical en una y otra narración de engaño y desengaño.

En *Amor' è furbo*, pieza única en la obra clariniana, disfrutan los *demonios* de Leopoldo Alas de un bien merecido *descanso*. El relato, de raíces cervantinas, resulta ser una especie de *opera buffa*, o *divertimento*, cuya *moraleja*, resumida en el dúo con que se termina la acción y que sirve asimismo de título al cuento, está más dentro del espíritu dieciochesco que en el del siglo siguiente. Aquí el *autor*—ficticio—de la primera invención que se va a narrar es, no ya diabólico—como en el cuento que se acaba de comentar—sino humano: el compositor y empresario de ópera Brunetti, quien va seguido por otros dos personajes que, cada uno a su modo, actúan de *autores*: su mujer, la soprano—“cortesana hecha artista”—Gaité, y el “amante preferido” de ésta, el poeta y libretista Formi. Este *trío* de

músicos—claro antecedente del de *Su único hijo* (Richmond, “La ópera”)—, y sendas *comedias*, caracterizadas por unos continuos cambios de papeles, recuerdan la conocidísima ópera cómica de Rossini *Il Barbiere di Siviglia* (303 representaciones en Madrid entre 1850 y 1924, [Turina y Gómez 316]), a la que se alude expresamente hacia el final del cuento, mientras que el choque entre los ideales artísticos y las necesidades materiales de los personajes está más bien en la línea de la narrativa decimonónica.

¡Cuán lejos de esta alegre y ambigua comedia erótica el otro relato en cuestión, una novela corta titulada *Las dos cajas*, donde también está integrada, tanto temática como poéticamente, la música con la narración! Con su triángulo adúltero, su final en un cementerio y el desdoblamiento de personajes, recuerda ciertos motivos desarrollados en el cuento *Mi entierro*, texto redactado también en Zaragoza (está fechado 1882) y recogido en el volumen *Pipá*. Aunque *Las dos cajas* se relaciona con un relato del escritor catalán Joaquín Marsillach (Richmond “*Las dos cajas*”), no me sorprendería que el intenso dolor final del violinista Ventura Rodríguez estuviera relacionado también con la antes aludida desgracia personal del autor y su mujer. (Volverá a aparecer en *Su único hijo* el tema del amor de un padre soñador hacia su hijo, así como, en forma de un sueño, el del aborto, mientras que el de “una medianía”—calificativo que aplican algunos al violinista soñador (223)—se verá reflejado en el título del fragmento de la novela que iba a ser continuación de esa segunda novela de Alas.) Toda la trayectoria artística del violinista precoz, perseguido por sus propios *demonios*—la llamada de la fama por un lado, y por el otro, la de la “música sincera” (215)—, es de un auténtico patetismo reforzado a su vez por un *acompañamiento* musical que culmina en los apartados V a VII, donde, en un sordido café zaragozano, las piezas operísticas tocadas por Ventura, y tan bien recibidas por un subteniente melómano que enamoraría a la esposa de aquél, culminan en el *Stabat Mater* de Rossini: una especie de llan-

to mediante el cual, según ocurriría luego en la *Anunciación* cantada por Serafina a Bonifacio Reyes en *Su único hijo* (cap. XII), el marido termina por discernir, a través de la música, verdades que le habían sido veladas por la voz de la razón. La armonía feliz de *Amor' è furbo* ha sido sustituida por el llanto de nuestra triste y pecadora condición humana.

Opera magna: Armonía y discordia

No sólo está repleta *La Regenta* (1884–85), piedra angular de la narrativa clariniana, de alusiones a la ópera, género artístico completamente integrado en la vida diaria de las clases media y alta de la última mitad del siglo XIX, sino que se presta en sí a una interpretación *musical*: con sus continuas apelaciones a los sentidos, sobre todo a los de la vista y del oído, llega a constituir, tanto en su acción como en su expresión formal, una especie de vasta *ópera* novelística donde van entretejidos, y sobrepuestos, temas, motivos, situaciones y figuras de fuentes diversas. Esta complejidad, que se extiende desde lo cómico hasta lo trágico, refleja lo que en el fondo tiene de inquietante, y hasta ambiguo, esta obra a primera vista tan *armoniosamente* estructurada.⁴ La sensación de *discordia* producida por sus múltiples hilos conductores y profusión de detalles sigue desafiando a los críticos hasta el momento de hoy.

La lectura que quisiera proponer aquí se basa en una mezcla de elementos expresivos de una de aquellas dualidades a las que se aludió al comienzo: la de la cabeza, o la razón, por un lado, y, por el otro, la del corazón o la pasión. Ofrecerá también una posible explicación—una de otras tantas—de ese desajuste que se da en la obra entre los varios triángulos amorosos en cuyo ápice está, siempre, la hermosa, solitaria y frustradísima Ana Ozores. El triángulo de Ana, don Alvaro y don Víctor, cuyos rasgos y comportamiento *ilustrados* he señalado en otro lugar (Richmond, “El heroísmo”), trae a la mente el tema, desarrollado por Moratín, del matrimonio entre un viejo y una joven, asunto resuelto de modo feliz en

Il Barbiere di Siviglia, pero de imposible resolución en *La Regenta* dado que en este caso la *niña* se había desposado ya con el *viejo*.... En el penúltimo capítulo de la novela, éste sueña de sí mismo que, “vestido de canónigo con traje de coro, casaba en la iglesia parroquial del Vivero a don Alvaro y a la Regenta. Y don Alvaro estaba en traje de clérigo también, pero con bigote y con perilla...,” tras lo cual canta con los otros dos un trío, seguido de un aria suya. No hay aquí, como tampoco hay en la novela, una distribución clara de los papeles, pero sí se da la sensación de una lección aprendida, o sea, del triunfo—por triste que sea—de la razón.

El otro triángulo—el de Ana, don Alvaro y Fermín de Pas, quien se imagina el verdadero “marido” (2: 543) de su “hermana del alma”—cristaliza en la dramática confrontación entre los dos rivales en presencia de Ana (cap. XIII). En dicha escena, a la mujer le parecen ambos “hermosos, interesantes, algo como San Miguel y el diablo, pero el Diablo cuando era Luzbel todavía bueno” (508). Por “bueno” que se lo imagine la Regenta, en esta novela, con sus repetidas referencias a la ópera de Gounod—piénsese, por ejemplo, en los “motivos del tercer acto del *Fausto*” (561) tocados por un violín, cuyas notas le llegan al Magistral en el capítulo XV; o bien en lo que tenía el traje de éste, en el momento de vestirse para ir al Vivero, “del que luce Mefistófeles en el *Fausto* en el acto de la serenata” (396)—no será sin embargo el diablo quien le preste ayuda al pretendiente de la protagonista, sino más bien el que, hacia el final, y mediante una estrategia sumamente *diabólica*, se las arregla en el capítulo XXIX para derribar por fin al amante infeliz.

Las numerosas alusiones a lo que tienen de diabólico ambos hombres, así como a la tentación, recuerdan el antes referido desdoblamiento de los personajes masculinos de *El diablo en Semana Santa*, cuya versión *realista* se halla en la escena de la misa del gallo (cap. XXIII), cuando, en otra confrontación, distingue el Magistral, muy cerca de Ana, a don Alvaro, vestido, según ella, de un “traje de Mefistófeles de ópera” (281). Tan-

to aquí como en otras dos escenas claves de apenas reprimida tentación—el intenso arrebató de deseo sexual que se apodera de don Fermín en presencia de la Regenta durante una de sus citas en la casa de doña Petronila (cap. XXV) y la violenta, asesina reacción de aquella “figura negra, larga” ante su antigua hija de confesión en la última escena de la novela, reacción cuyo perverso y lascivo eco, el beso del “acólito afeinado” Celedonio, deja en la boca de Ana la sensación del “vientre viscoso y frío de un sapo”—nos hallamos en la verdadera, y escalofriante, presencia del mal.

En esta novela se combinan, pues, aspectos de la comedia ilustrada (*Il Barbiere*) con otros de un romanticismo dramático (el *Fausto*)—elementos mezclados, por cierto, en el teatro dentro del teatro que es la representación del *Tenorio* en el capítulo (XVI). Esta dualidad está expresada a su vez mediante una prosa donde se alterna una perspectiva realista, hasta positivista, con un intenso lirismo que involucra al lector de un modo emocional. Leer *La Regenta* es, ante todo, un hondo y voluptuoso placer estético: tal como ocurre en la ópera, es por medio de la forma—el estilo, verbal o musical—que se expresa lo que verdaderamente late debajo del fondo argumental. Así, el *infernal* paseo de Ana y don Alvaro por el bullicioso *boulevard* (cap. IX), o bien la meditación primaveral, solitaria y sensual, del Magistral en un jardín público (cap. XXI)—para dar sólo dos ejemplos—, traen a la mente escenas operísticas típicas. En efecto, a lo largo de la novela hay una constante y variada apelación al oído, especialmente en el énfasis que se da en ella al poder seductor de la voz, tanto la de don Fermín ([a Ana] “le zumbaba todavía en los oídos aquella voz dulce, como en pedazos, como por tamiz, por los cuadrillos de la celosía del confesionario” [341]) como la de ella, recordada así por aquél: “¡Pero aquella voz! ¡Aquella voz transformada por la emoción religiosa, por el pudor de la castidad que se desnuda sin remordimiento, pero no sin vergüenza ante un confesionario...!” (397). ¿No sería posible ver en la *composición* total de *La Regenta*, así como

en sus partes, una *ópera* magna constituida por oberturas, coros, arias, dúos, tríos, cuartetos, etc., a la que, como harían los lectores de la época en cuestión, habría que añadir, en la imaginación, el debido *acompañamiento musical*? Ahí radicaría quizá, dentro de la *discordia* de su contenido, su inmensa *armonía*.

Interludio: Un fragmento fantástico

Conviene mencionar aquí, siquiera brevemente, dos curiosos textos—el primero firmado por “Flügel,” el segundo por “Clarín”—salidos de la pluma de Alas en 1886 (*Cuentos completos*). Se trata de los capítulos V y VI de *Las vírgenes locas*, una diversión literaria redactada por varios autores y publicada por entregas en *Madrid Cómic*. El sexto, titulado “Un paraíso sin manzanas,” introduce de manera irónica el tema de la tentación y el pecado original, así como el de la lucha entre el amor sagrado y el profano, todo ello dentro de unas circunstancias sumamente inverosímiles: el fingido matrimonio del joven Octavio, a petición del padre de unas gemelas locas, con una de las dos. La romántica escena final, en un jardín, *acompañada* por un fondo musical del *Fausto*, tocado en un piano, presenta una serie de transformaciones, incluso una confusión entre Fausto y Mefistófeles así como otra entre éste y Jesús. Dado lo fragmentario de esta *fantástica* invención, se desconoce cuál hubiera podido ser su posible resolución.

Sinfonía inacabada: De la carne al espíritu

También la vida de Leopoldo Alas ha venido pasando por una serie de fases o transiciones que reflejan, hasta cierto punto, aquella sensación de inquietud que se ha señalado en algunas de sus creaciones. Entre la publicación en 1885 del segundo tomo de *La Regenta* y la de su segunda y última novela, *Su único hijo*, en 1891, sufrirá nuestro escritor una profunda crisis psicológica, física y—quizás—espiritual (Cabezas cap. XVIII), cuyos efectos están do-

cumentados en las sesenta y cinco cartas dirigidas por él entre 1885 y 1893 a sus editores en Madrid (Blanquat y Botrel). Junto con sus obligaciones familiares (nacen sus hijos Leopoldo, Adolfo y Elisa en 1884, 1887 y 1890 respectivamente) y unas crecientes deudas, padece Alas graves problemas de salud así como una falta de orientación en cuanto a su propia trayectoria literaria y de confianza en lo que concierne sus habilidades novelísticas. A esta época de desasosiego personal y profesional, de la que nos quedan varios fragmentos narrativos, y de la que quizá sea un reflejo no tan *fantástico* el antes comentado capítulo de *Las vírgenes locas*, pertenecen dos textos claves, de fondo sumamente *musical*, que marcan, tanto individual como conjuntamente, el final de una época y el comienzo de otra, o sea, el paso de las inquietudes y tentaciones del amor *carnal*, tal como se retratan en *La Regenta*, al anhelo de la tranquilidad y paz del amor *espiritual*. No es tajante esta división, ni desaparecerá de su obra futura el deseo sexual, pero lo cierto es que en la última década de su vida, a la que pertenecen, entre otros, los volúmenes de relatos titulados—significativamente—*El Señor y lo demás, son cuentos* (1893) y *Cuentos morales* (1896), se ve un creciente énfasis en lo íntimo, lo doméstico y lo ético-moral.

Frutos de esta transición son los dos textos, estrechamente relacionados entre sí, que ahora pasamos a comentar: el fragmento narrativo titulado *Sinfonía de dos novelas* (*Su único hijo. —Una medianía*), aparecida en *La España Moderna* en agosto de 1889, y la antes referida segunda, y última, novela de Clarín, *Su único hijo*, ambos—según sugiere el título del primero—con un importante trasfondo *musical*. La vacilante y atormentada elaboración de una y otra obra, junto con otros malogrados proyectos narrativos, tres de los cuales iban a formar una trilogía de novelas a la que serviría *Su único hijo* como una especie de introducción, está documentada en la antes citada correspondencia de Alas con sus editores y resumida por mí en la introducción a mi edición de dicha novela, donde indago asimismo cuál habría de ser la relación entre ella y el

texto.

La publicación por Alas de los siete capítulos de *Una sinfonía*, cuando aún no había concluido la redacción de *Su único hijo*—novela que iba a terminar, según una carta escrita un año después, no con la afirmación de fe en la paternidad de su hijo por parte del protagonista Bonifacio Reyes, ni “con la muerte de Reyes padre,” sino más bien “con la *huida* de Reyes de casa de su mujer llevándose al hijo” (Blanquat 57)—, dicha publicación, digo, es sólo un ejemplo de las dudas y vaivenes que estaban persiguiendo a nuestro autor durante aquella época. Dadas las circunstancias de su composición, el que se haya rescatado este fragmento, junto con unos cuantos más, resulta ser nada menos que un milagro.

Sinfonía de dos novelas. (Su único hijo. —Una medianía), de ambiente madrileño, es un texto fascinante, sobre todo por el retrato que se hace, en el capítulo III, del “único hijo” de Bonis, Antonio Reyes, descrito como un “excéntrico, un holgazán,” que tiene un “catarro crónico.” Esta “tos de Reyes” es una caracterización auditiva que trae a la mente uno de los más logrados cuentos posteriores de Alas, *El dúo de la tos* (1894), donde el dúo de toses se convierte en una auténtica, y conmovedora, pieza musical. En contraste con el patético *dúo* nocturno de los solitarios y desconocidos enfermos en este último relato, los “recuerdos muy lejanos y vagos,” suscitados en Antonio Reyes por el “run run de los vidrios saltando sobre la madera” de la berlina en que iba a reunirse con una señora casada, junto con “el ruido continuo y sordo de las ruedas, [que] le iban sonando a canción de nodriza,” se irán apoderando de él en un *crescendo* hasta explotar en frenético delirio operístico. La apelación a otros sentidos—el “olor punzante” del coche; los “fantásticos reflejos” de “las luces de la calle”; la “precisión plástica” con que conservan en su “vigorosa memoria” los “recuerdos de su infancia”—envuelve al protagonista en una atmósfera subjetiva dentro de la que se le irán ocurriendo reminiscencias que sugieren, a su vez, lo que hubiera podido ser el final de una de las versiones, desechadas,

de *Su único hijo* detalladas por Alas a su editor. Los últimos párrafos, donde le surge a Reyes el doloroso recuerdo de su madre, Emma Valcárcel, constituyen también un *finale* musical: le resuena ahora al protagonista, cuyos ojos se han llenado de lágrimas, “el ruido de los cristales y de las ruedas, más fuerte ahora” hasta tomar “un ritmo extraño de coro infernal, parecido al de los demonios en *El Roberto*.”

Esta alusión a la primera escena del tercer acto de esta ópera, prácticamente olvidada hoy día pero popularísima en el siglo diecinueve, les habría sugerido a los lectores de aquel entonces—los del fragmento clariniano así como de la novela a la que debiera haber servido de introducción—no sólo la intensidad de dichos recuerdos *infernales*, pues será Emma Valcárcel, en efecto, uno de los personajes más *diabólicos* de toda la obra clariniana, sino también aquellas ambigüedades o paradojas sexuales que se dan en esta segunda novela clariniana. En la ópera Roberto,⁵ el Duque de Normandía, es hijo de una dama y del diablo (quien, disfrazado de mortal, lleva el nombre de Bertramo). En la escena en cuestión, contra el fondo musical de un coro de demonios convocados por este Bertramo, el cual, desde una caverna en las entrañas de la tierra, entona el nombre de Roberto, la horrorizada Alice, hermana adoptiva de aquél, se entera tanto del parentesco *infernal* de Roberto como del irrevocable pacto que debe firmar con él ese mismo día Bertramo.

CORO DI DEMONI [sotterraneo]

Roberto! Roberto!

ALICE

Ah!

[Alice ritorna, indietto spaventata, e getta un grido; corre verso la croce, l'abbraccia, e cade svenuta.

Bertramo sorte dalla caverna, pallido e in disordine.]

BERTRAMO

La sentenza è deciso—
Fatale, irrevocabile!
S'ei non giuro a me fede
E a me non si unisce
In questo stesso giorno,
A me vien tolto
Io lo perdo per sempre!
(*Roberto il Diavolo* 37)⁶

A diferencia de Fausto, Roberto terminará por no vender su alma al diablo; tampoco en el fragmento novelístico acabará relacionando Antonio Reyes los ruidos del coche de alquiler—el “coro infernal, parecido al de los demonios en *El Roberto*”—con el recuerdo de su padre, sino con el de su madre. Si la ópera de Meyerbeer presenta diferencias fundamentales con la leyenda de Fausto, tampoco en *Su único hijo*, novela impregnada de una turbia sexualidad, aparecerá el *diablo* en su papel tradicional de varón, sino transformado—por lo menos en la imaginación de Bonis (cap. XI)—en mujer...

El empleo por parte de Alas de una imagen *sinfónica* para prologar e integrar una serie de escritos suyos no es nuevo aquí: al volumen *Solos de Clarín* le pondría nuestro autor un “Prefacio a modo de sinfonía.” Pero tanto este último texto como el de *El diablo en Semana Santa* carecen por completo de las sombrías y *endemoniadas tonalidades* que aparecen al final de la inacabada *Sinfonía de dos novelas*. La que anticipa este texto—a modo de prefacio, quizás, o por lo menos como *sintonización* con *Su único hijo*. —*Una medianía*, contiene algunas de las páginas más diabólicas salidas de la pluma de Leopoldo Alas. En su lucha contra las tentaciones de la carne, así como en su rechazo tajante—un auténtico *credo*—de la *diabólica* anunciación acerca de la paternidad de su hijo que le hace al final de la novela su ex amante Serafina,⁷ el anodino marido de Emma la *diabla*, y padre—putativo o no—del recién bautizado niño, Bonifacio Reyes, alcanza un modesto heroísmo moral dentro del degradante y sórdido ambiente que, con la introducción en casa de su mujer de los *artistas* de una compañía de ópera, poco a poco le había ido rodeando.

No sólo se entremezclan en esta novela personajes de dos mundos distintos—el del arte y el de la burguesía provinciana—sino también las artes mismas: la de la música y la de la escritura, unidas las dos, simbólicamente, en el arabesco dibujado por Bonifacio (cap. XI). El *ubi sunt* operístico en el capítulo IV sirve de fondo histórico-cultural para una historia que, arrancando de

la asistencia a ciertas funciones de ópera del melómano Bonifacio, y luego, de su mujer, llega a un clímax *musical* y narrativo en el concierto del Casino (cap. XII), donde oirá Bonis, en la *Anunciación a la Virgen* cantada por Serafina, la de su futura paternidad.

Las constantes transformaciones, metamorfosis e inversiones de papeles que, en esta ocasión y en su antecedente *diabólico*—la *cópula infernal*, al final del capítulo X, del borracho Bonis, con su soñolienta mujer, quien exige de él, además, un lascivo juego teatral con un trueque de papeles—, así como en otros muchos momentos de la acción, intensifican la ambigüedad fundamental de la novela. Están reforzadas simbólicamente, según queda dicho, por el arabesco alegórico que, inspirado no por la música de su flauta sino por la “del alma” (188), va dibujando Bonis en presencia de la dormida Serafina en el capítulo XI. Al identificar a ésta con “el amor satisfecho, poético, ideal” y a Emma con “la luna de miel satánica, de Valpurgis” (189–90), Bonifacio anuncia a su vez el cambio de papeles que en seguida producirá en su vida así como, en la obra clariniana, aquella tranquilidad y paz características de los años noventa. Y ¿no podría verse, tanto en la elección del nombre del médico que atiende a Emma cuando se descubre el embarazo—don Basilio Aguado—como en la puesta en boca de Marta, la viciosa y perversa amiga de la Valcárcel, referencias al *Fausto* de Goethe, todavía otra despedida del autor de las ilusiones perdidas así como una *anunciación* de relatos venideros?

Los últimos acordes: Tres visiones de la paz

Quedan por comentar tres cuentos de Alas aparecidos en la prensa tras la publicación de *Su único hijo*, textos que de algún modo arrojan luz sobre lo que acaba de decirse y que son representativos, además, de la narrativa clariniana de la última época. El primero de ellos, *Cambio de luz* (1893; *El Señor y lo demás, son cuentos*), es uno de los textos más auténticos de nuestro autor. Se

recrea ahí una crisis, tanto fisiológica como espiritual, del crítico de arte y pensador escéptico don Jorge Arial, gran aficionado a la música y cariñoso padre de familia: llama a sus tres hijos “*las tres cuerdas de la lira*,” pues parecen “estrofa, antistrofa y épodo de un himno,” y a la mayor de ellos, “*la dominante*.” La apacible vida doméstica, así como intelectual, de este hombre se ve influida de manera permanente por una creciente ceguera cuyo *cambio de luz* le traerá, por último, además de una mayor felicidad doméstica, fe en Dios. Su vida se simplifica, y sus escritos tienen “menos color y más alma.” Este personaje que, parecido al violinista Ventura Rodríguez, solía tocar en el piano “conciertos solitarios, música *subjetiva* que no podía ser agradable más que para él, que soñaba,” encuentra por fin la *armonía* vital y espiritual, escuchando, en presencia de su familia, a su hijo, quien “se sentaba al piano y pedía a Dios inspiración para llevar al alma del padre la alegría mística con el beleño de las notas sublimes.” Aquella paz interna y doméstica que tanto anhelaba y nunca lograría Bonifacio Reyes, la conseguirá, a cambio de la vista, el sabio melómano don Jorge Arial.

El segundo texto, un relato navideño titulado *La noche-mala del diablo* (1894; *Cuentos morales*), constituye una especie de reflejo oscuro de unos cuantos momentos claves de *Su único hijo* a los que ya se ha hecho referencia. Vuelve en él Leopoldo Alas a la visión fantástica de Lucifer volando por los aires, visión desarrollada, con otros fines, en *El diablo en Semana Santa*, sólo que el tono de capricho celestial de dicha narración juvenil ha sido sustituido en la que nos concierne aquí por uno de fuerte peso simbólico: el vencimiento de “Su Majestad *in inferis*” por el Bien que le trae a la humanidad el aniversario del nacimiento de Jesús. Tanto en las “ráfagas misteriosas, vibraciones sobrenaturales, y como aprensión de voces ocultas de divina alegría, estremecimientos *nerviosos* del aire y del éter” como en las voces de “legiones de ángeles, una multitud de los ejércitos celestiales que alababan a Dios,” puede haber un

eco del extraordinario prólogo celestial a la ópera *Mefistófele* de Boïto elogiado por Clarín en un escrito titulado "A Gorgibus," que recogería ese mismo año en el volumen *Palique* (Richmond, "Experiencias" 112). Con *La noche-mala del diablo* se le seca a Leopoldo Alas, tal como le ocurre con las ideas a su protagonista infernal, la *música infernal*: no le queda al diablo ni un hijo sobre la tierra—le ha rechazado la Noche "la cópula infernal de que debía nacer el Satán-Hombre, la Humanidad diabólica": a este "[p]adre infeliz" le irá naciendo, "[c]ada año un hijo... cada año un muerto." Y con ello, se le acaba, también, la *armonía* celestial.

Con el tercer relato, que se titula *La Reina Margarita* (1895; *Cuentos morales*), colgará Leopoldo Alas su *péndola* de escritor de invenciones operísticas, acto reflejado, dicho sea de paso, por la renuncia a la vida artística de un matrimonio de modestos cantantes, Marcela y Feliciano. El mundo detrás de las bambalinas—sea operística, sea teatral—, tema tan frecuente en Clarín, apenas hará acto de presencia después de este texto: "Feliciano, la última noche de la función, en la oscuridad del antepalco, le hacía saber a la *Reina Margarita* que *Fausto* rompía su pacto con el diablo del arte. . . ." Poco después, le "ofreció a la *Reina* su blanca mano," y se fueron a vivir los dos—cumpliendo así el ideal de Serafina—"lejos del público, de las lentejuelas y de las imponentes figuras de los violoncelos y de la tiránica batuta del director de orquesta...." Con ello se acabará, también, la *tiranía* de la música en la obra de invención de Leopoldo Alas.

...y coda: Sin melodía ya

Aunque la música ha ido disminuyendo en la narrativa clariniana, no por ello terminan las alusiones al *Fausto*, según se ve, por ejemplo, en un relato inacabado titulado *El filósofo y la "vengadora"* (*Correspondencia*) (1891; *Doctor Sutilis*), o bien en el texto tardío (1897), *Nuevo contrato* (*Doctor Sutilis*). En estos escritos, de tono filosófico, que alguna luz podrán echar sobre los comentados hasta aquí, es sustituida la música por el diálo-

go—introduciéndose, en el segundo de ellos, la carcajada y voz de Mefistófeles ¡oídas en un fonógrafo! Nos encontramos, por fin, al final de nuestra trayectoria *musical*: sin *melodía* ya, quizás, pero—eso sí—en los umbrales del siglo veinte.

■ NOTAS

¹La música ante todo. Primer verso del poema "Art poétique."

²"En la parte artística se estrena *Mefistofele* de Arrigo Boïto dirigida por Juan Goula y cantado por Theodorino, Borghi, Masini, Nanetti y Ramini. Diez representaciones con 21 ensayos, asistió el propio Boïto, que fue llamado varias veces a escena para saludar junto a Goula. 'El prólogo fue una de las piezas musicales más discutidas, sobre todo por el paraíso, sin que faltaran verdaderas discusiones a todos los demás actos, pero gustó, y ha sido y sigue siendo de repertorio hasta nuestros días.' Toda la crítica habla de un buen ambiente en torno a esta ópera y a su autor, que fue repetidamente agasajado durante su estancia en Madrid." (Turina y Gómez 144, citando a Antonio Espina y Capo, *Notas del viaje de mi vida. 1868-1870*. Madrid, Calpe, 1926.)

³Opera en cinco actos con un libreto, en francés, de E. Scribe y G. Delavigne, que se estrenó en París en 1831. En Madrid se cantaría en italiano.

⁴En una carta a Galdós, sin fechar pero colocada por éste después de otra fechada "Oviedo 7 de Diciembre - 1884," escribe Leopoldo Alas a su admirado corresponsal:

"Yo a estas horas ya estoy encontrándole multitud de defectos a mi librejo, pero no sería franco si no concediera que al fin lo miro como a hijo, y algunos episodios me parecen sinceros, claros, naturales. ¡Pero vaya Vd. a saber!"

El 2º tomo ha de tener, creo yo, mas interés. En él está todo lo que yo había pensado del argumento antes de empezar la novela. Por todo lo cual puede que resulte peor que el primero." (Ortega 224).

⁵Por cierto, también se llamaba Roberto el hijo del violinista en *Las dos cajas*.

⁶CORO DE DEMONIOS [subterráneo]

Roberto! Roberto!

ALICE

Ah!

[Alice retrocede, asustada, y lanza un grito. Corre hacia la cruz, la abraza, y cae desmayado. Bertramo sale de la caverna, pálido y en desorden.]

BERTRAMO

La sentencia está decidida—

¡Fatal, irrevocable!

Si no es fiel a mi fe

y no se une a mí

en este mismo día,

a mí me lo quitan.

¡Yo lo pierdo para siempre!

⁷También se llama Serafina la esposa de Don Au-

tónimo en el cuento, seguramente temprano, titulado *La perfecta casada* (*Doctor Sutilis, Treinta relatos*, 183-86). Para un posible antecedente de este final, véase Richmond, "Un eco de Maupassant."

■ OBRAS CITADAS

- Alas, Leopoldo "Clarín." "Amor' è furbo." 1882. *Treinta relatos* 206-21.
- . "Cambio de luz." 1893. *El Señor y lo demás, son cuentos. Treinta relatos* 299-313.
- . *Cuentos completos*. Por Leopoldo Alas, "Clarín." Comp. y ed. Carolyn Richmond. Madrid: Alfaguara, 1999. 2 vols.
- . *Cuentos morales*. 1896. Madrid: Alianza, 1973.
- . "El diablo en Semana Santa." 1880. *Solos de Clarín. Treinta relatos* 263-74.
- . *Doctor Sutilis*. Madrid: Renacimiento, 1916.
- . "El dúo de la tos." 1894. *Cuentos morales. Treinta relatos* 121-27.
- . "Las dos cajas." 1882. *Vario y varia* 213-39.
- . "El filósofo y la 'vengadora' (Correspondencia)." 1891. *Doctor Sutilis. Cuentos completos*.
- . "Misa del Gallo." *Revista de Asturias*. 30 dic. 1879.
- . "La noche-mala del diablo." 1894. *Cuentos morales. Treinta relatos* 275-83.
- . "Nuevo contrato." 1897. *Doctor Sutilis. Cuentos completos*.
- . *Palique*. 1894. Ed. José María Martínez Cachero. Barcelona: Labor, 1983.
- . "Un paraíso sin manzanas." *Las vírgenes locas*. Cap. VI. 1886. *Cuentos completos*.
- . *Pipá*. 1886. Ed. Antonio Ramos Gascón. Madrid: Cátedra, 1988.
- . "Un prólogo de Valera." 1879. *Solos de Clarín*.
- . Prólogo. *Goethe. Ensayos críticos*. Por Urbano González Serrano. Madrid: 1900.
- . *La Regenta*. 1884-85. Ed. Gonzalo Sobejano. Madrid: Castalia, 1981. 2 vols.
- . "La Reina Margarita." 1895. *Cuentos morales. Treinta relatos* 165-75.
- . *El Señor y lo demás, son cuentos*. 1893. Ed. Gonzalo Sobejano. Madrid: Espasa Calpe, 1988.
- . *Solos de Clarín*. 1881. Madrid: Alianza, 1971.
- . *Su único hijo*. 1891. Ed. Carolyn Richmond. 1979. 1ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 1990.
- . *Treinta relatos*. Comp., ed. y prólogo Carolyn Richmond. 1983. Madrid: Espasa-Calpe, 1995. 11-17.
- . "Vario"... y varia: *Clarín a través de cinco cuentos suyos*. Ed. y comp. Carolyn Richmond. Madrid: Orígenes, 1990.
- Beser, Sergio, ed. "Siete cartas de Leopoldo Alas a José Yxart." *Archivum* 10 (1960): 385-97.
- Boito, Arrigo. *Mefistofele*. Opera dramática en prólogo, cuatro actos y epílogo. Libreto del compositor. London Symphony Orchestra. Dir. Julius Rudel. Reparto Norman Treigle, Plácido Domingo, Monserrat Caballé, Josella Ligi, Heather Begg. EMI 1974, 1987.
- Cabezas, Juan Antonio. "Clarín," *el provinciano universal*. 1936. Madrid: Espasa Calpe, 1962.
- Gounod, Charles. *Faust*. Opera en cinco actos. Libreto Barbier y Carré. Opera de París. Dir. André Cluytens. Reparto Nicolai Gedda, Victoria de los Angeles, Boris Christoff, Jean Borthayre, Martha Angelici. EMI 1953, 1994.
- Meyerbeer, Giacomo. *Roberto il Diavolo*. Opera grande en cinco actos. Libreto E. Scribe y G. Delavigne. Maggio Musicale. Dir. Nino Sanzogno. Reparto Giorgio Merighi, Renata Scotti, Boris Christoff, Stefania Malagu, Gianfranco Manganotti. Florencia, 7 mayo 1968. MRF.
- . *Robert le Diable*. Opera en cinco actos. Libreto Eugène Scribe. Opera de París. Dir. Thomas Fulton. Reparto Alain Vanzo, June Anderson, Samuel Ramey, Michèle Lagrange, Walter Donati. París, 2 julio 1983. LCD.
- Ortega, Soledad, ed. *Cartas a Galdós*. Madrid: *Revista de Occidente*, 1964.
- Richmond, Carolyn. "Las dos cajas de Clarín y otras dos de Marsillach: Una fuente literaria desconocida." 1984. Alas, "Vario"... y varia 135-49.
- . "Un eco de Maupassant en Clarín. El desenlace de *Su único hijo*." *Los Cuadernos del Norte* 3.16 (nov.-dic. 1982): 28-33.
- . "Experiencias operáticas en *La Regenta: Il Barbiere di Siviglia* y el *Fausto*. Hitos y mitos de *La Regenta*." *Los Cuadernos del Norte*. Monografía núm. 4 (1987): 108-19.
- . "El heroísmo irónico de Vetusta." *Los Cuadernos del Norte* 5.23 (enero-febrero 1984): 82-86.
- . "La ópera como desenlace entre dos obras de Clarín: *Amor' è furbo* y *Su único hijo*." *Insula* 33.277 (abril 1978): 3.
- . "Prólogo." *Cuentos completos*. Por Leopoldo Alas, "Clarín."
- . *Sinfonía de dos novelas. Su único hijo. —Una medianía*. 1889. Alas, *Su único hijo* 329-58.
- Sobejano, Gonzalo. *Clarín en su obra ejemplar*. Madrid: Castalia, 1985.
- Turina y Gómez, Joaquín. *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza: 1997.
- Verlaine, Paul. "Art poétique" *Jadis et naguère*. 1884. *Oeuvres poétiques complètes*. Paris: Gallimard, 1962. 326.