

Sexualidad, materialismo y fetichismo en *Su único hijo*

Tanya Romero González

La novela decimonónica, con su énfasis en el detalle realista y naturalista, se perfila como el modelo literario ideal para constatar las transformaciones sociales, políticas y económicas que marcaron esta época. En 1870, Benito Pérez Galdós delineaba los cambios que se estaban produciendo en la sociedad, a la vez que proponía una modificación de la escritura novelesca en España. Galdós percibió un proceso paralelo en la progresiva adaptación y desaparición de la aristocracia y el auge de la clase media, considerando que en esta última se halla la “base del orden social” (“Observaciones” 130). Bajo la perspectiva galdosiana, este reencontrado equilibrio social, que se concentra simbólicamente en la estructura de la familia, está amenazado de forma binaria por el “vicio” del adulterio y el “vicio de la presunción” (135). Las novelas del siglo XIX arrojan luz sobre las familias que se verán afectadas y transformadas, por un lado, por el deseo erótico y, por otro, por el anhelo materialista a los que Galdós hace referencia.

En esta línea se enmarcan obras como *La desheredada* (1881) y *La de Bringas* (1884) de Galdós o *La Tribuna* (1882) y *Los Pazos de Ulloa* (1886) de Emilia Pardo Bazán, donde las transacciones sexuales y económicas estarán entrelazadas hasta tal punto que llegan a confundirse.¹ Esta temática será tratada de forma novedosa por Leopoldo Alas (Clarín) en *Su único hijo* (1891), novela que, debido a su carácter transicional, acumula una amalgama de características que la convierten en una obra original e irrepetible.² La novela de Clarín apunta a la forma en que el exceso—tanto erótico como material—se erige como fuerza catalizadora del proceso creativo. En el presente artículo, analizaré la manera en que el materialismo, la sexualidad y el fetichismo invaden la sociedad que se representa en *Su único hijo*. Mediante la exploración de los dilemas morales que se presentan en la novela, Clarín pone a prueba los límites de la ficción y empieza a abrir el camino a una nueva perspectiva literaria, en la que el detallismo realista da paso a una profundización en el mundo interior de los personajes y de sus anhelos más recónditos.³

En primer lugar, exploraré cómo el materialismo se entrelaza con lo sensual y lo sexual en *Su único hijo*. La novela clariniana comienza con una aseveración que destaca por su aparente intranscendencia: “Emma Valcárcel fue una hija única, mimada” (3). No obstante, esta afirmación condensa una serie de premisas que resultarán vitales para el desarrollo de la novela. Por una parte, el adjetivo “única” alude al título de la obra, en el

que se invertirán tanto el género como el orden de la frase, anticipando los múltiples trueques y alteraciones que figurarán en la novela. Asimismo, el epíteto apunta tanto a la excepcionalidad del carácter de Emma como a su estatus como descendiente legítima singular.⁴ Por otra parte, la calificación de “mimada” denota con frecuencia un trato regalado, basado en la concesión de todo lo que una persona desea. Emma es la encarnación de una educación basada en el egoísmo y la proliferación de bienes, lo que se traducirá en la obra en una necesidad de ver satisfechos todos sus deseos, tanto eróticos como materiales que, como veremos, se encuentran vinculados.

El encaprichamiento de Emma con Bonifacio Reyes, el ineficaz escribiente de la familia Valcárcel, la lleva a obligar a Bonifacio a huir con ella a pesar de que éste “no quiso dejarse robar” (4). Esta acción no sólo revela el carácter dominante de la mujer, sino que también apunta a la visión cosificante de Emma con respecto a Reyes.⁵ El hecho de estar encerrada en un convento durante años y estar casada con otro hombre durante un año hasta alcanzar la viudez—pues esa es la idea de Emma al contraer matrimonio—no son impedimentos para que consiga finalmente lo que se le negó con anterioridad: a Bonifacio. Si bien su amor por Reyes termina en poco más de una semana, Emma continúa viendo en su ya marido un aderezo: “Su Bonifacio no era más que una figura de adorno para ella” (8). Este adjetivo posesivo, en el caso de la Valcárcel, lejos de expresar un sentimiento de apego y cariño hacia su marido, se utiliza de forma literal para expresar un sentido de propiedad.

Una vez que Emma deja de sentirse atraída por su marido, ésta desarrolla un “poderosísimo cariño a todos los de su raza” (5). Este afecto la inducirá a estar siempre acompañada de miembros de su familia, a pesar de que el linaje de los Valcárcel evidencia un innegable retroceso y degeneración. La presencia de sus familiares hace que se sienta acompañada con “voluptuosa delicia” al saberse mirada por unos ojos otrora—pues los encantos de Emma han desaparecido—deseosos (14). Desde el principio de la novela, por tanto, se presenta a Emma como un personaje que se rige por el deseo. La imaginación y pasión desbordante de Emma, junto con su adoración por los bienes, convergen en el enamoramiento de su propio abuelo—o del ideal que representa—y que, de forma tangible, se materializa en un retrato. De este modo, en uno de sus derroches primerizos Emma hará restaurar los cuadros de sus antepasados, una iniciativa bajo la cual se halla cierta pulsión erótica que busca, por una parte, sentirse observada y, por otra, contemplar a unos antepasados idealizados.

Los arrobamientos iniciales de la Valcárcel precisan ser continuamente renovados puesto que, como señala Valis, Emma es “a wholehearted materialist, a seeker of new sensations to replace the old and tired ones” (*Decadent* 141). Esta necesidad la mueve a entregarse a sus enfermedades, que son, como deja translucir la voz incisiva del narrador, “reales e imaginarias” (78), demostrando el carácter creativo—y retorcido—de la mujer. En su persistente convalecencia, Emma explota a su marido inventando nuevos achaques y reclamando repetidas atenciones que, significativamente, se condensan en el terreno de lo táctil, pues el sacrificado Bonis ha de dedicarse a los cuidados de su esposa por medio de ungüentos, refriegas y masajes. A pesar de que se argumenta que esta predilección de Emma se debe a su temor a ingerir cuantiosas medicinas, el placer que la mujer deriva de estos tocamientos es evidente en las descripciones que adoptan la perspectiva de la mujer.

Así, los cuidados físicos de Bonifacio resultan una necesidad: “[N]o se sentía bien sin grasa alrededor del cuerpo, sin algodón en rama aplicado a cualquier miembro; y en cuanto al resquemillo del yodo y a las cosquillas del pincel, habían llegado a ser uno de sus mejores entretenimientos” (79). Esta diversión se transforma en puro placer, que Emma, en la ficción convaleciente que ha creado, se ve obligada a ocultar, sustituyéndolo por una convincente actuación que transforma su deleite en dolor:

Un día Emma, a gatas sobre su lecho, se recreaba sintiendo pasar la mano suave y solícita de su marido sobre la espalda untada y frotada, como si se tratase de restaurar aquel torso miserable sacándole barniz. “¡Más, más!”, gritaba ella, frunciendo las cejas y apretando los labios, gozando, aunque fingía dolores, una extraña voluptuosidad que ella sola podía comprender. (80)

Este cuadro, además de anticipar las escenas eróticas que marcan el reencuentro sexual de marido y mujer, perfila el temperamento de los personajes. Es decir, mientras las caricias de Bonifacio se encuentran, bajo su punto de vista, desprovistas de cualquier atisbo de erotismo y son, de hecho, la prueba de su subyugación conyugal, para Emma constituyen una satisfacción sensual y sexual.

Desde el principio de la novela, Bonifacio Reyes se ha presentado como un ser que, si bien depende económicamente de su esposa, no deja entrever ningún resquicio de codicia o apego especial a los bienes materiales, con excepción de sus babuchas, de las que hablaré más adelante. La única concesión que se le otorga es la de vestir elegantemente y esto es más una imposición de su esposa que una pretensión personal. Incluso el refugio artístico que encuentra en la música es un placer austero, pues la flauta que utiliza es un instrumento que ya tenía el padre de Emma y, en vez de comprar partituras, Bonifacio se dedica a copiarlas.

Al igual que Emma refleja su deleite erótico durante las sesiones balsámicas de su esposo en la escenificación de su dolor, Bonifacio deja vislumbrar una vitalidad inusitada en los momentos que dedica a la flauta: “En los *allegros* se sacudía con fuerza y animación, extraña en hombre al parecer tan apático; los ojos, antes sin vida y atentos nada más a la música, como si fueran parte integrante de la flauta o dependiesen de ella por oculto resorte, cobraban ánimo, y tomaban calor y brillo, y mostraban apuros indecibles” (7). Esta transformación, equiparada al trance místico, es afín al goce erótico. Asimismo, la descripción del protagonista—“recordaba un santo místico de un pintor pre-rafaelista” (7)—vuelve a convertirlo en objeto, en este caso artístico.

No obstante, este ascetismo desaparecerá con la llegada de una *troupe* de cantantes y bohemios que primero lo encandilarán artísticamente y, después, eróticamente, por medio de la Gorgheggi, voluptuosa tiple. A partir de este momento se iniciarán las transacciones económico-sexuales que enredarán la trama de la novela, involucrando a todos los personajes principales de la obra. De este modo, Bonifacio Reyes recurrirá al patrimonio de su esposa para prestarle a Mochi, tenor y líder del grupo de artistas, unas cantidades de dinero que aumentarán en proporción a la amistad e implicación de Reyes en la *troupe*. Más tarde, una vez iniciado su idilio adúltero con Serafina Gorgheggi,

Bonifacio le dará a su amante regalos y dinero, ratificando la relación que existe entre ellos. Aunque gran parte de este dinero procede de las arcas de su esposa, una suma importante irá a parar a manos de Bonifacio a través de un cura. A pesar de que Bonis no acierta a entender el relato metafórico del sacerdote, está claro que el dinero procede de una apropiación indebida de uno de los sobornos que el padre de Emma hacía a las mujeres que dejaba embarazada. Bonifacio continuará empleando el dinero para tapar y facilitar sus relaciones amorosas con la Gorghegghi, perpetuando la función sexual de esta suma.

La explotación sexual y mercantil de Serafina por parte de Mochi, amante que derivará en una suerte de proxeneta, se establece en términos económicos, y la cantante, al verse empujada por Mochi a los brazos de otros hombres, se da cuenta del trasfondo comercial de su relación, aceptando a otros amantes “como aceptaba una contrata en un teatro” (75). La narración omnisciente, focalizada momentáneamente a través de la perspectiva de la cantante, reitera esta asociación, calificando de “miserable comercio” (74) y “comercio infame” (75) las maniobras a las que se ve sometida en su vida artística junto a Mochi.

Otro de los miembros de la *troupe*, Mighetti, percibiendo el potencial pasional y económico de Emma, entrará en un juego amoroso al que la Valcárcel se presta encantada. Finalmente, el tío Nepomuceno administrará la riqueza de Emma en beneficio propio, y sus negocios con el alemán Körner se verán acompañados de una irresistible atracción hacia la hija de éste. Al igual que Mochi con respecto a Serafina, el padre de Marta Körner espera beneficiarse de los atractivos de su hija. El motivo que explica la presencia del alemán en este rincón de España es “hacerse rico” (151). Su ambición le lleva a “poner al alcance de la *demanda* la honesta oferta de los encantos, cada vez más exuberantes, de su hija Marta” (153). Para el padre de Marta, por lo tanto, el atractivo sexual es un bien que se comercializa como cualquier otro.

La fascinación que ejerce la joven sobre Nepomuceno llega a tal extremo que éste, seducido por la proximidad y roces de la joven en sus reuniones financieras, funde el plan empresarial con su fascinación por Marta Körner: “[E]l tío de Emma no podía vivir ya sin aquellas confidencias económico-técnicas acerca de la fábrica de productos químicos. Llegó a creerse enamorado del proyecto” (156). La lozana Marta Körner, a su vez, acepta el cortejo del vetusto pariente de Emma, dando a entender, por medio de la voz narradora que interpreta las palabras de la joven de forma indirecta, que la premisa fundamental para su relación es el respaldo financiero: “En fin, que lo que faltaba era dinero; la fábrica y la pasión marcharían en perfecta armonía y con toda prosperidad, en cuanto pareciese el capital que era necesario para su movimiento” (157).⁶ Por tanto, el patronazgo consciente e inconsciente que proporciona la Valcárcel propiciará una serie de relaciones eróticas. A este respecto, Beth Wietelmann Bauer advierte: “The fluidity of capital joins forces with the inevitable flow of libidinous desire to infiltrate and erode the social order, washing away the sharp contours of established values and leaving only a vague moral relativism” (99). La laxitud moral de los personajes dará paso a una connivencia con las corrupciones económicas y sexuales mutuas, creando un universo caótico en el que el desorden y lo material serán los nuevos elementos reguladores.

Las relaciones entre los diversos personajes están económicamente bendecidas al encontrarse amparadas bajo el mecenazgo voluntarioso de Emma. La Valcárcel, impelida por el resurgimiento de su vida sexual, artística y social, retiene a parte del grupo de artistas itinerantes en el pueblo, convirtiendo su hogar en el epicentro de la concurrencia entre las diversas y entrecruzadas parejas. El dilema moral que supone esta situación afectará a Bonifacio, que alternará entre dos interpretaciones polarizadas del vuelco que ha experimentado su vida. De este modo, al ver juntas por primera vez a su amante y a su esposa, Bonis, exultante, cree haber reconciliado “el deber y el pecado” en una unión que sacraliza artísticamente—pese a la cursiva sardónica—al bautizarla como “*su obra*” (171). Bonifacio se configura como creador, un papel que se otorga, precisamente, debido a su inhabilidad para ser héroe: “ya que no sabía escribir novelas, sabía hacerlas, y su existencia era tan novelesca como la primera” (77). En este sentido, su actividad económica, ligada a su manipulación monetaria, conferirá a Bonifacio Reyes la función creadora que siempre ha deseado. No obstante, esta encarnación de la supuesta habilidad autorial de Bonifacio se tornará en espejismo cuando éste filtra sus pensamientos a través del tamiz de la moralidad. El protagonista, en uno de sus soliloquios, considera que su casa—aunque rápidamente se corrige, diciendo que es la casa de su mujer—se ha convertido en un “*burdel*,” donde todos los personajes están “*amontonados*” (188).⁷ La sanción moral de Bonifacio destaca el carácter libidinoso que emana de la casa, donde la estrecha relación entre los personajes es para Reyes una “*cama redonda* de la miseria” (189). El ambiente decadentista que se respira en el caótico hogar de Emma Valcárcel y Bonifacio Reyes estará saturado por la búsqueda de la satisfacción de una lascivia lubricada por un materialismo desbordante.

Parte del mecanismo que opera en la relación entre lo material y lo sexual se encuentra ensamblado por las formas que tienen de expresarse y satisfacerse la sexualidad de los personajes de la novela clariniana. En este sentido, el fetichismo jugará un papel elemental en el desarrollo de los personajes, principalmente en el caso de Emma, pero también en el de otros personajes. Ya hemos señalado brevemente el placer sensorial que la Valcárcel deriva de los cuidados terapéuticos de su marido. Su perceptibilidad táctil está acompañada de los otros sentidos que compiten por acumular el mayor número de sensaciones posibles. Resulta significativo el énfasis en el olor desagradable que desprende Emma, en parte, debido a la naturaleza de su enfermedad y, en parte, porque, como su marido observa, es “poco limpia” (76). No obstante, a pesar de que pueda parecer que el sentido olfativo de Emma no se encuentra igualmente desarrollado al táctil, en la narración se destaca recurrentemente lo contrario.

El despertar sexual de Emma viene acompañado de una estimulación sensual exacerbada. Así, la descripción de la escena que sigue al primer reencuentro erótico con su marido, acentúa la susceptibilidad sensorial de Emma:

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, y aun del contacto de todo su cuerpo

de gata mimosa con las suavidades de su ropa blanca, dentro de la cual se revolvía como un tornillo de carne. (100)

Este desarrollo de su sentido olfativo y táctil se ha visto facilitado por la reclusión de la Valcárcel, de modo que los sentidos menos explícitos se imponen sobre la vista y el oído. El placer de Emma se subraya por medio de la repetición de palabras relacionadas con lo erótico y el placer. Asimismo, el goce que esta mujer deriva de una experiencia tan simple como la de retozar entre sus sábanas evidencia una hipersensibilidad fetichista. A este respecto, Emily Apter apunta las observaciones de Krafft-Enning sobre “[F]etishistic sensualism—the idolatry of physical qualities in the other, whether eye, voice, smell, or touch” (27). En el caso particular de Emma, esta veneración se centra egoístamente en sí misma, o bien es trasladada al mundo de lo material, constatando su fetichismo:

Además, con las nuevas fuerzas habían venido nuevos deseos de una voluptuosidad recóndita y retorcida, enfermiza, extraviada, que procuraba satisfacerse en seres inanimados, en contactos, olores y sabores que, lejos de todo bicho viviente, podían ofrecerle, como adecuado objeto, las sábanas de batista, la cama caliente, la pluma, el aire encerrado en fuelles de seda, el suelo mullido, las rendijas de las puertas herméticamente cerradas, el heno, las manzanas y cidrones [*sic*] metidos entre la ropa, el alcanfor y los cien olores de que sabía ya Celestina. (99-100)

Esta escena concentra un sinfín de fetiches sensoriales que Emma, sumida en su reino casero, encuentra a su alcance.⁸ La serie de adjetivos negativos con que la narración califica esta pasión sensual de la Valcárcel proyecta la condenación moral que se cierne sobre ella y que, por un lado, la obliga a someter su afición a la clandestinidad—por medio de epítetos como “recóndita” y “extraviada”—y, por otro, la reduce a la perversión—al tildarla de “retorcida” y “enfermiza.”

En su encuentro con el mundo artístico, la agudeza de Emma vuelve a manifestarse y al verse frente a frente con Serafina, epítome de lo que considera la culminación del epicureísmo femenino, se recalca la curiosidad de Emma por medio de su capacidad perceptiva: “Emma quería adivinar olfateando, tocando, viendo, oyendo de cerca la historia íntima de los placeres y aventuras de la mujer galante y artista” (168). Además, en el primer acercamiento entre la tiple y Emma, se lleva a cabo un duelo de miradas que se transforma en una valoración y seducción mutua en una escena que deja traslucir una corriente de deseo lésbico entre ambas mujeres.⁹ El regocijo de Emma se verá acentuado al saberse contemplada por otras mujeres, no sólo cuando la ven reaparecer en sociedad, sino también cuando la observan conversar con la cantante. El hecho de que el coloquio entre Emma y Serafina despierte “extrañeza” y una reacción próxima al “espanto” por parte del resto de mujeres que las escudriñan (169), indica la existencia de una complicidad que trasciende los límites de lo socialmente aceptable.

El marido de Emma también demuestra ciertas tendencias hipersensibles, si bien su capacidad olfativa es una faceta más de la ambivalencia que rige su vida. El hedor que colma su matrimonio acompañará a Reyes constantemente, conformando un recordatorio ubicuo de su servidumbre casera. Bonifacio tratará de ocultar esta

pestilencia aplicándose abundantes cantidades de colonia. En el capítulo VIII Serafina se percata de este aroma, a la vez que comienza a acariciar subrepticamente con su pie a Bonifacio. La reacción de Reyes estará dominada por su asociación olfativa en vez de por el erotismo de la caricia: “Bonis se ruborizó no por lo del pie, sino por lo de la colonia; aquel olor era el rastro de su esclavitud doméstica” (86). No obstante, Bonifacio pronto ignorará sus escrúpulos y se dejará llevar por la pasión que le embarga junto a Serafina, aunque sólo sucumbirá al deseo una vez que el aroma de la amante se imponga: “El olor a colonia desapareció, como *deslumbrado* por el más picante y complejo, que era una atmósfera casi espiritual de Serafina” (86). La competencia entre los divergentes olores de la amante y la esposa se volverá a subrayar, mostrando la preponderancia del aroma de Serafina. La prolífica imaginación de Bonis, transformará la escena erótica de su mujer en un fantástico *ménage à trois* por medio de la encarnación de la Gorgheggi gracias a su omnipresencia sensorial:

Él estaba pasmado, además de vivir en perpetua embriaguez, casi en alucinación constante. Creía sentir aquellas caricias sin nombre (él a lo menos no sabía cómo llamarlas), a todas horas, en todas partes; se le figuraba estar bañándose todo el día en los besos de Serafina; la veía, la oía, la olía, la palpaba en todas partes, hasta en el cuarto de Emma, entre las medicinas y mal olientes intimidades de la esposa enferma y poco limpia. Le extrañaba a veces que su mujer no conociese que la otra estaba allí, entre los dos, más cerca de él que ella misma. (76)

Al igual que ocurre con Emma, Bonifacio se verá sometido a la fuerza de sus sentidos, lo que le permitirá materializar sus creaciones imaginarias y acentuar su experiencia sexual.

El ardor adúltero de Bonifacio y Serafina disminuirá paulatinamente y el olor, en este caso, en vez de avivar la llama erótica, desalentará a Bonifacio en su pasión infiel: “Había ido allí a muy otra cosa, pero los suspiros de su inglesa-italiana y el olor a medicinas antiespasmódicas, más el declinar del día, le habían cambiado de repente el ánimo” (138). La habilidad disuasoria de este efluvio se confabulará posteriormente con el recuerdo de las noches pasionales que Bonifacio pasará con su esposa, siendo la persistencia de los efectos de estas “borrascas sensuales” lo que marcará la culpabilidad de Bonifacio que, en un giro insospechado, convierte a su mujer en amante y a su amante en esposa fiel (140). El desorden moral que se adentra en la casa de la familia Reyes-Valcárcel desembocará en el embarazo de Emma, otorgando a Bonifacio lo que considera esencial para su ideal de vida familiar y hogareña. El anuncio del estado de la Valcárcel, tan esperado y dichoso para Bonis como inesperado y devastador para Emma, tendrá lugar en un ambiente saturado por los olores de la enfermedad a los que se suma “cierto hedor nauseabundo” (202), causando un conflicto entre su inminente felicidad y las sensaciones que le rodean. Esta continua alternancia de los olores con asociaciones que oscilan entre lo abyecto y lo sublime simulará el dilema moral de Bonifacio.

Otro elemento que se suma al catálogo de sensaciones que dominan la vida de Bonifacio y Emma se evidencia en la fascinación fetichista de Reyes con la voz de Serafina. El máximo placer que Bonis obtiene a través de los sentidos se deriva de la facultad evocativa de determinadas percepciones. A través de estas asociaciones reminiscentes de

Bonifacio podemos vislumbrar la idealización de su pasado infantil. Así, Bonifacio se siente atraído por la cualidad maternal de la voz de la Gorgheggi, a la que, además, dota de una capacidad sinestésica, ya que adscribe un efecto táctil a la voz de la cantante, aseverando que le “acaricia el alma” (51).¹⁰ De forma inversa, el recuerdo de la sombra paterna le sumirá en una regresión tan aguda que será capaz de experimentar sensaciones pretéritas: “[S]entía en el paladar *sabores* que había gustado en la niñez; renovaba olores que le habían impresionado, como una poesía, en la edad más remota” (213-14). Por medio de estas sensaciones, por tanto, Bonifacio será capaz de abstraerse de un presente confuso y caótico, para retornar al pasado de su niñez en que las sensaciones no se encontraban teñidas de culpabilidad.

En la realidad, por el contrario, el sentimiento de culpa perseguirá a Bonis constantemente, sumergiéndole en un estado de sumisión tal que sorprende hasta a Emma, acostumbrada a la subordinación de su marido. Sin embargo, serán las dotes olfativas de la Valcárcel las que rastrearán el origen de esta culpabilidad. Emma, convencida por un palpito de que “por el olfato habían de empezar los descubrimientos” (80), esperará pacientemente a que su marido regrese de la calle para olfatearle. Lo que comienza como la confirmación de la infidelidad de Bonifacio, ya que Emma encontrará en el rostro de su marido restos del polvo de arroz usado como maquillaje por los artistas, se transforma en una escena gótica, pues la nariz de Emma es percibida por Bonis como una afilada dentadura: “Temió una traición de aquella gata; temió, así Dios le salvase, un tremendo mordisco sobre la yugular, una sangría suelta...” (93).¹¹ Reyes percibe en su mujer una cualidad vampírica y felina que acaba dando paso al desenfreno sexual al que se entregan tanto Bonifacio como Emma.¹² Tras los acontecimientos de esta atípica noche, los polvos de arroz continuarán persiguiendo a Reyes, si bien esta vez no representarán su infidelidad con Serafina, sino el reencuentro sexual con su mujer. En el olor de los polvos de arroz, por tanto, convergerá la vida erótica de Bonifacio, uniendo a esposa y a amante en un mismo aroma, asociado a su vez al mundo artístico.

El fetichismo no se restringe al poder de los sentidos, sino que también se manifiesta en los pies y el calzado, fetiches eróticos por antonomasia. Emma decide salir al teatro con su criada Eufemia y, para ello, utiliza una de las vestimentas de su sirvienta, en un clásico travestismo social que procura hacerla invisible. En esta ocasión, en cambio, Emma se cambiará de ropa tras la cena, dejando boquiabiertos a su tío Nepomuceno y a Bonifacio, al engalanarse con lujosos ropajes, joyas, un peinado profesional y los consabidos polvos de arroz como maquillaje. Esta metamorfosis busca—y consigue—que la admiren, si no por su belleza, por el lujo de su atavío. En este sentido, la vestimenta ejemplifica una tendencia fetichista, pues, como Apter observa en su interpretación de la aseveración freudiana que considera a las mujeres fetichistas de la ropa, “[F]ashion, by magnetizing the gaze, both represses and de-represses a woman’s desire to show herself” (80). En el caso de Emma, este fetichismo es claramente reconocible.

La Valcárcel emprende una lúdica actuación en la cena que precederá a su primera salida oficial de su encierro:

Separó un poco la silla de la mesa, se puso sesgada en su asiento, estiró una pierna, enseñó el pie, primorosamente calzado, y en verdad gracioso y

pequeño, y como si se enjuagara con el Jerez y no pudiera hablar por esto, por señas empezó a interrogar a su marido, señalándole el pie que enseñaba, y después indicando con un dedo levantado en alto, que movía al compás de la cabeza, algún lugar lejano. (118)

Esta representación constituye una reconstrucción de una escena anterior en la que la protagonista es Serafina, si bien el pie de ésta se encuentra descalzo: “En cuanto tuvo junto a sí a Bonis, le plantó un pie encima, un pie sin zapato, calzado con media” (86). Mientras que las intenciones de la Gorgheggi están claras, el significado de la pantomima de Emma se escapa a un cándido Bonis. Los aspavientos pretendidamente seductores irán en aumento, confundiendo tanto a Bonifacio como al tío Nepomuceno. Tal y como argumenta Apter, “the boot is not a boot, but a visual bait, an object of voyeuristic fancy whose symbolic value depends entirely on the viewer” (178-79). Bonifacio reconoce el cebo con el que Emma pretende atraparle y, desconcertado, se fijará en el apéndice al que Emma continúa dirigiendo su atención. Bonifacio, temiéndose que la treta de Emma esconde un significado oculto y peligroso, no sabe cómo reaccionar.

Finalmente, el protagonista califica el pie de Emma de “primoroso” (119). La mujer, que lo que busca es que Bonifacio repare en las botas, corrige exasperada a Reyes, preguntándole si reconoce el parecido con las botas de Serafina. Esta alusión motiva una respuesta, simultáneamente avergonzada e indignada por parte de Bonifacio, y sarcástica por parte de Nepomuceno. Emma aprovechará la confusión que ha causado para enlazar una historia ficticia, planteándola como verdadera, en la que incluye a Bonifacio. Según el relato, Bonifacio estaba presente en la zapatería cuando la cantante de ópera compraba unas botas iguales a las que ahora calza Emma. Reyes niega una historia que sabe que no es cierta, si bien la coartada a la que el hombre alude sólo se revelará a los lectores, pues la verdad consiste en aquello que Emma ya sospecha: la infidelidad de Bonifacio, que en el momento en que ocurrió la inventada compra se encontraba en casa de la Gorgheggi y no en la zapatería. El anzuelo fetichista de Emma funciona a cierto nivel, pues consigue retrotraerle a una sensación erótica, a pesar de que ésta se produce con Serafina.

Las acciones en que Emma y Serafina emplean los pies con Bonifacio, a pesar de que son diametralmente opuestas, están sujetas a lo erótico. Mientras que la Gorgheggi utiliza los pies para acariciar a Bonifacio, Emma tiene la costumbre de dar patadas a su marido. Sin embargo, dentro de la dinámica sadomasoquista en que el matrimonio se desenvuelve, este gesto supone la única forma en que Emma puede expresar su cariño hacia su marido.¹³ El hecho de que estos arrumacos violentos acontezcan en momentos claves, dotará a las patadas de Emma de un significado especial. Así, tras la noche en que Bonifacio y Emma comparten, después de años, el lecho nupcial, la Valcárcel dará hasta dos puntapiés a Bonifacio, para acabar echando a Bonifacio “del tálamo a patada limpia” (96).

En el viaje que Emma se empeña en realizar, a pesar de su avanzado estado de gestación y con la secreta esperanza de que el zarandeo del trayecto produzca un aborto, tiene lugar otro de estos golpes cariñosos. Bonifacio se comporta de forma solícita y cuidadosa con Emma, poniendo toda su atención y medios para que ésta no sienta el traqueteo del viaje. Reyes consigue crear un ambiente tan cómodo y libre de cualquier agitación que

Emma se queda dormida. Al despertar se encuentra a Bonifacio, en estado de alerta, con la mirada fija en el vientre que acarrea al hijo. Por primera vez, la mujer se muestra conmovida: “Se lo agradeció; sonrió al esposo que la ayudaba a no soltar antes de tiempo la carga de sus entrañas, y le mostró, avergonzada de la caricia, como siempre que tenía estas debilidades, le mostró su gratitud dándole un suave puntapié en la espinilla” (228). Bonifacio, experto intérprete de los gestos de su esposa, reconoce el afecto que se esconde tras esta patada. En consecuencia, el hombre resuelve querer al hijo y a la madre, con lágrimas asomándose a los ojos, producto, probablemente, del golpe que recibe y del sentimiento amoroso que le embarga en esos momentos.

El pie constituye un epicentro fetichista para Marta Körner, que encuentra en la recepción de cosquillas en los pies una estimulación placentera con claros visos eróticos. La voluptuosidad de la alemana, al igual que la de Emma, es enfatizada repetidamente a lo largo de *Su único hijo*. La narración establece el carácter lúdico y erótico que orquesta la vida de la joven, a la vez que censura su degeneración moral: “Marta podría acompañar al varón en los extravíos lúbricos a que él la arrojase, pero siempre le ocultaría otra clase de corrupciones morales, de depravación ideal que llevaba ella dentro de sí, y que sólo podría confiar a otra mujer en que encontrase simpatías de temperamento y de desvaríos sentimentales” (158). Esta inclinación hacia la delectación morosa la une a Emma, con la que congenia rápidamente. El aura de secretismo que rodea a la particular afición de la joven, junto con el intenso placer que la acompaña, le confiere cierto aspecto de perversión: “Lo que no confesaba Marta era que su afición más sincera, más intensa, consistía en el placer de que le hicieran cosquillas, en las plantas de los pies particularmente” (159). Además, se subrayará el hecho de que, en otras partes del cuerpo, la sensación no es equiparable a la fruición que implica sentir el hormigueo en la planta de los pies. Sólo después de un tiempo, Marta pedirá a la Valcárcel que le proporcione este placer, a lo que Emma se prestará de buena gana. Emma, seducida por “el extraño placer que tanto apasionaba a su amiga” (159), desea experimentar en sus propias carnes el poderoso efecto del cosquilleo. Para la Valcárcel, no obstante, la tentativa no obtiene los mismos resultados, no porque no sea placentera, sino porque “la excitaba en balde” (159). El intercambio entre ambas mujeres resulta, a diferentes niveles, eróticamente deleitoso, realzando, por una parte, el subtexto lésbico que señalamos con anterioridad y, por otra, el fetichismo podal de Marta Körner, demostrando la degeneración y corrupción moral de ambas mujeres, según la perspectiva de la época.

El último eslabón en esta cadena fetichista está representado por Bonifacio, si bien su fetichismo busca no una satisfacción erótica, sino más bien moral. El ideal doméstico de Bonifacio viene adscrito a su obsesión por las zapatillas o babuchas a las que se aferra constantemente y que representan de forma metonímica el hogar y la familia. La fijación con este particular calzado y lo que simboliza aparece en la primera incursión de Bonis tras las bambalinas. Allí contempla extasiado a la Gorgheggi y, reflexionando sobre la pasión extrema que siente por ella, elucubra que sería capaz de dejar todo por esta mujer, incluso sus preciadas zapatillas, si ella se lo pidiera. Para que entendamos el alcance, casi sacrílego, de este pensamiento, la narración expone la filosofía bonifaciana: “y eso que no concebía cómo hombre nacido podía echarse por la mañana de la cama y calzarse las botas de buenas a primeras” (39). Esta reflexión es motivada por sus lecturas de historias sobre aventureros, donde no aparece mención a las zapatillas. La ausencia de este detalle

resulta insólita para Bonifacio. En este sentido, Bonifacio critica la falta de realismo, lo que puede explicarse también en la vinculación al fetichismo, pues el detallismo puede concebirse como una suerte de fetichismo lingüístico (Valis, “Death and the Child” 247). La incongruencia de sustituir las zapatillas por botas se reiterará tanto explícitamente, por medio de nuevas preguntas retóricas—“¿cómo calzar botas y no zapatillas al levantarse de la cama?” (96)—como de forma implícita, mediante la alusión constante a las zapatillas y al calzado que sustituyen (90, 109, 210, 236).

Una vez que su ardor por la tiple disminuye, su dilema moral se acentuará, resumiendo la polarización de sus sentimientos por medio de una pregunta retórica: “¿Sería la familia incompatible con la pasión, como las babuchas con el laúd?” (143). Al margen de su disyuntiva moral, Bonifacio se siente atormentado por su impotencia artística y, conmovido tras leer una hagiografía sobre lo que el narrador denomina como un “clown místico” (194), reconoce que, a pesar de su don artístico, no sería capaz de dejar atrás todo, “hasta las zapatillas” (194), incluyendo en su listado, seguidamente, a su mujer y a su amante. El estatus simbólico de las zapatillas equipara este calzado a las dos mujeres de su vida, siendo la dependencia emocional, económica y sexual que representan estos elementos lo que le impide seguir su sueño artístico. Bajo este prisma, las zapatillas encarnan un fetiche debido a una importancia que no se mide sólo en términos materialistas, pues, como argumenta Bill Brown, “fetishism has ceased to name an economic relation and has come to name a psychological one” (31). En este sentido, la función de las zapatillas es redefinida constantemente por Bonifacio.

Las relaciones personales que Bonifacio mantiene, en última instancia, no logran terminar con su aislamiento y llenar su vacío emocional, por lo que el protagonista recurrirá a los objetos materiales. Así, tras recibir la impactante noticia del embarazo de Emma, Bonifacio, si bien hubiera deseado compartir su felicidad con su esposa quedándose en la habitación de ésta, es rechazado por la Valcárcel que, a diferencia de Bonifacio, está totalmente atemorizada y disgustada ante la perspectiva de dar a luz a su edad. Relegado al ostracismo de su habitación de soltero, Reyes recurre al mundo material que le rodea: “Su cama era su confidente, su mejor amigo [. . .] aquella colcha, y otra del mismo dibujo, pero de color rosa, eran algo así como amigas íntimas, confidentes que a él le faltaban en el *mundo* de los vivos” (209-10). Esta incapacidad de Bonifacio para relacionarse eficientemente con otros seres humanos no sólo le obliga a conferir a las cosas unas características antropomórficas, sino que, al mismo tiempo, revela una cosificación de Reyes. Por tanto, Bonifacio, en un proceso inverso, se ve reducido a un objeto entre todos los bienes que abundan en la realidad materialista que le rodea.

Esta aprehensión metafórica y literal, le hace comprender y aferrarse a los objetos:

Sus amigos eran las cosas. La montaña del horizonte, la luna, el campanario de la parroquia, ciertos muebles... la ropa de color, usada, de andar por casa... las zapatillas gastadas... el lecho de *soltero* sobre todo. Estos seres inanimados, de la industria, a los cuales dudaba Platón si correspondía una idea, eran para Bonis como almas parálíticas, que oían, sentían, entendían..., pero no podían contestar ni por señas. (210)

De este modo, Bonifacio, tal y como apunta burlescamente la voz narradora, despeja la incógnita filosófica platónica, creando una realidad alternativa en la que los entes inanimados cobrarán una nueva dimensión artística, encontrando en ellos una complicidad que no ubica en los seres animados. Esta relación de Bonifacio con los objetos le permitirá expresarse artísticamente. A este respecto W.J.T. Mitchell ha observado: “Objects only make sense in relation to thinking, speaking subjects, and things are evanescent, multistable [*sic*] appearances; and matter, as we have known since the ancient materialists, is a ‘lyric substance’” (231). Reyes será el creador de estos objetos que, de otra forma, estarían vacíos. Las aspiraciones creativas de Bonifacio, por tanto, se harán tangibles en el mundo inanimado. Sólo su visión artística puede reconocer la belleza recóndita de la zapatilla, otorgándole una función vital: “No había felicidad completa si los pies no descansaban en la suavidad del paño flojo de las zapatillas” (210). Por tanto, las babuchas de Bonifacio están dotadas de una multiplicidad de significados fetichistas. Su simbolismo cambiante les permite ser el objeto donde se condensa una idealizada vida doméstica, un lastre que le impide seguir sus sueños artísticos y, paradójicamente, el catalizador que permite a Reyes convertirse en artista.

La llegada del descendiente ansiado por Bonifacio reescribirá el sistema fetichista de la obra, ya que, como apunta Valis, el hijo se convierte en un “child-fetish” cuya compleja naturaleza y significado le identificarán con la muerte (“Death and the Child” 244). A pesar de que en su único hijo Bonifacio verá la solución de su dilema moral, el texto insiste en inscribir al niño en el terreno de lo inhumano. Antes de su nacimiento, el hijo ya aparece en la narración, si bien es a través de las representaciones oníricas de cada uno de sus padres. Primero, emergerá en un sueño de Bonifacio, situándose entre las manos de Serafina, que se halla entre los muertos sujetando un frasco con un “feto humano en espíritu de vino” (218). Esta caracterización imaginaria del hijo lo presenta como un organismo aislado, sin vida, que se preserva como objeto de estudio científico y como prueba de la relación fallida de Bonis con Serafina.

Más tarde, en una escena paralela, Emma verá a su hijo, significativamente, cuando se encuentra en el estado liminar de duermevela, dotando a su sueño de un factor creativo. Al igual que Bonifacio, Emma imaginará a su hijo como un feto que no ha llegado a término: “una criatura deforme, ridícula, un vejete arrugadillo, que parecía un niño Jesús, lleno de pellejos flojos, con pelusa de melocotón invernal, se desprendía de sus entrañas” (226).¹⁴ En ambas pesadillas el cuerpo del hijo pierde parte de su entidad, al situarse en espacios grotescos o al manifestar su anormalidad. A este respecto, Kelly Hurley indica que “[t]he undifferentiated body is a body in process: it has lost its ‘proper’ configurations and is proceeding towards a state of pure disorganization, or perhaps reorganizing into new configurations, unknown and hence terrible” (32). Esta visualización grotesca no desaparecerá una vez que el niño nazca, sino que, por el contrario, será exacerbada. Las imágenes del hijo tras nacer continúan presentándolo en un estadio liminar, oscilando entre lo abyecto y lo animal:

En el regazo de doña Celestina vio una masa amoratada que hacía movimientos de rana; algo como un animal troglodítico, que se veía sorprendido en su madriguera y a la fuerza sacado a la luz y a los peligros de la vida; Bonis, en una fracción de segundo, se acordó de haber leído

que algunos pobres animalejos del mar, huyendo de sus enemigos más poderosos, se resignaban a vivir escondidos bajo la arena, renunciando a la luz por salvar la vida: en prisión eterna por miedo del mundo. Su hijo le pareció así. (243)

La descripción del hijo como alimaña difícil de clasificar y escurridiza parece proyectar los miedos y deseos del propio Bonifacio que, obligado a salir al mundo, no sabe cómo actuar en él. Esta convergencia entre padre e hijo, simultáneamente subvertida por la duda que planea acerca de la verdadera paternidad, se confirmará más adelante, cuando Bonifacio reconozca en las facciones de su hijo su rostro en los momentos de su mayor degradación y tristeza. Por lo tanto, el hijo, a quien se le deniega su propia identidad, se convertirá en un reflejo distorsionado, una masa informe sobre la que Bonifacio intentará moldear su legado artístico.

Por medio del análisis de la imbricación de la sexualidad y el materialismo así como la convergencia de estos elementos en la noción de fetichismo se revelan uno de los aspectos estructurales que conforman la novela. Las preocupaciones de Bonifacio plasmarán las preocupaciones de una época y los comentarios mordaces del narrador darán voz a la inconfundible perspectiva de Clarín como crítico de su realidad. La distensión moral que se representa conforma la respuesta de Clarín al precepto galdosiano: “[E]l novelista [. . .] tiene la misión de reflejar esta turbación honda, esta lucha incesante de principios y hechos que constituye el maravilloso drama de la vida actual” (“Observaciones” 131). La ubicuidad del materialismo en esta sociedad se ensamblará con la sexualidad, dando lugar a una serie de relaciones económico-sexuales que unirá y desunirá, según las fluctuaciones económicas, a parejas insospechadas.

Asimismo, el protagonismo de lo material se visibilizará en la adscripción fetichista de una función erótica a elementos que van desde la etérea presencia de los sentidos a la corpórea aparición del pie y sus diferentes calzados. Estas relaciones permitirán a los personajes de la novela clariniana expresar diversas formas de sexualidad, adscritas al decadentismo de fin de siglo. Finalmente, el hijo será el último fetiche que se materializará en la novela, constituyendo la última esperanza creadora para Bonifacio. El materialismo, la sexualidad y el fetichismo constituyen, por tanto, una inspiración creativa no sólo para el autor de la novela, sino para los propios personajes que habitan esta realidad ficticia. En *Su único hijo* Clarín consigue crear una novela única, cuya paternidad indiscutible obedece a una genealogía que parte de una ancestral simiente literaria, se nutre de la savia naturalista y realista y cuyo fruto será el punto de partida para una nueva forma de concebir la literatura una vez entrado el siglo XX.

Murray State University

Notas

- ¹ En *La desheredada* los delirios de grandeza de Isidora, infundidos por su padre, la llevarán a ciertas aspiraciones sociales y estéticas. Esta creencia en su origen noble la incitará a acumular cosas incontrolablemente, lo que, junto con su pasión cegadora por Joaquín Pez, la abocarán a la ruina económica y moral. En *La de Bringas*, la protagonista se dedica denostadamente a ocultar a su marido las cuantiosas compras que realiza para mantener su vestuario a la moda. La vanidad de la mujer se verá correspondida en los coqueteos que mantiene con el patriarca de la familia Pez, llegando al adulterio. En *La Tribuna*, Pardo Bazán crea una protagonista que, a pesar del orgullo que siente por su clase social, se ve seducida por las falsas promesas de don Baltasar, creyendo que su bajo estatus social no será impedimento para una relación que concluye una vez que Amparo cede ante los envites lujuriosos del joven. Finalmente, en *Los Pazos de Ulloa* el marqués explotará sexualmente a su criada Sabel mientras que Primitivo, el padre de la joven y mayordomo de los Pazos, se beneficiará económicamente, adquiriendo cada vez más control sobre la administración de las tierras del marqués. En tres de estos textos, nos encontramos con hijos naturales—de Isidora, Amparo y Sabel—cuya paternidad, a pesar de ser sabida por todos, no es reconocida legítimamente, perteneciendo los progenitores a una clase social más aventajada con respecto a las mujeres. La relación entre explotación económica y sexual se encuentra estrechamente vinculada en estos casos.
- ² Noël Valis califica esta novela de Clarín como “transitional” (*Decadent* 3, 161). Los rasgos realistas, naturalistas y decadentistas, además de la propia singularidad de la obra en sí misma, evidencian un movimiento hacia una literatura modernista y experimental.
- ³ Si bien pueden verse rasgos comunes entre las obras producidas en esta época, con *Su único hijo* vemos un viraje hacia la exploración de lo espiritual y sensual a través de lo material. En *La Regenta* (1885) ya se vislumbra esta característica. No obstante, en *Su único hijo* Clarín se imbuye en la psicología de los personajes alejándose de la profusión de detalles más típicos de las novelas realistas anteriores como las escritas por Galdós—tanto *La desheredada* (1881) y *La de Bringas* (1884) como *Tristana* (1892), la cual publica tan sólo un año después de la novela clariniana.
- ⁴ A medida que avanza la novela, descubrimos que el emprendedor padre de Emma tuvo una extensa prole ilegítima. El progenitor silenciará las consecuencias de su actividad sexual por medio de una riqueza que está dispuesto a emplear para mantener una fachada moral impecable.
- ⁵ Abigail Lee Six observa en esta reificación de Bonifacio por parte de Emma una de las manifestaciones en las que se revela la inversión de los roles de género en *Su único hijo* (201).
- ⁶ Tal y como observa Germán Gullón, el narrador de *Su único hijo* destaca por su complejidad, ya que “[e]l punto de vista del narrador y el del personaje aparecen entretreídos en la narración misma” (134), de forma que hay momentos en que resulta difícil distinguirlos. Esta característica se ve intensificada por la mordacidad y la deliberada ambigüedad con la que juega el narrador, cuya manifestación más representativa es la duplicidad de interpretaciones respecto a la paternidad del hijo de Emma Valcárcel. A este respecto, Valis argumenta que “[c]ritics have argued both ways, for the narrator leaves the identity of the father tantalizingly ambiguous,”

concluyendo que esta ambivalencia es la que otorgará al hijo dos figuras paternas distintas (“The Perfect Copy” 864).

- ⁷ Este es el término empleado por el narrador en la descripción de esta escena. Las dudas y reflexiones de Bonifacio le convierten en una parodia del personaje shakesperiano de Hamlet.
- ⁸ En este fragmento se puede apreciar el énfasis, una vez más, en lo táctil. La referencia a las telas y ropas de distintos materiales, lujosos y suaves al tacto, se corresponde con la apreciación que, en tiempos más recientes y basándose en datos empíricos, realiza David Kunzle con respecto a telas como la seda y al satén que son vistos como “‘feminine’ fetishes” (8).
- ⁹ Valis apunta a la pátina lébica que recubre esta escena (*Decadent* 148), mientras que Six analizará la inversión de roles de género en relación a la mirada. Asimismo, Six notará el lesbianismo de este encuentro al señalar la descripción de estas mujeres que, en la versión clariniana, se sonríen “como acariciándose con ojos y sonrisas” (171). Six, no obstante, en su cita de esta frase descriptiva omite el “como,” transformando el símil en una aseveración. Este lesbianismo subyacente también se puede apreciar en la relación de Emma con otros personajes. Así, la rápida e íntima amistad de Emma con Marta Körner está teñida de un erotismo palpable. De forma similar, la complicidad de la criada de Emma con respecto a los fingimientos y otros secretos de la Valcárcel resultan sugerentes.
- ¹⁰ Este rasgo se reiterará en la obra (31, 32, 51, 77 y 165), constatando la obsesión de Bonifacio con su pasado familiar. Tanto Six (205) como Valis (*Decadent* 116), señalan esta dimensión maternal en la voz de la Gorgheggi, apuntando también al paralelismo y la oposición que se establece con respecto a la voz de Emma. Podemos agregar, además, la fascinación de Bonis por la frente de la cantante—“lo mejor que tiene es la frente” (31)—que contrastará con la arruga en la frente de Emma, que se presenta como “amenazadora” (214).
- ¹¹ Irónicamente, estos polvos de arroz serán transferidos por Mochi y no por Serafina, pero, en cualquier caso, confirman el adulterio de Bonifacio, pues la prueba, aunque esta vez errónea, apunta a un mismo delito.
- ¹² Leigh Mercer analiza en detalle la configuración de Emma como encarnación vampírica y alude, sin ahondar en ella, a la caracterización de la Valcárcel como gata (47). En efecto, Emma en la cita anterior es considerada traicionera como una gata, mientras que en otros momentos el carácter vengativo de la Valcárcel será descrito como un juego de “gato con el ratón” (130) o “gato con el ratoncillo” (121). La duplicidad de Emma se aprecia también en su actitud de “gata mimosa” (100) y su forma de sonreír “como una gata” (95). A Bonifacio también se le aplicarán descripciones felinas: “había que defenderse como gato panza arriba” (128), “era suave, algo felino, podría decirse untuoso, pero todo en forma varonil” (22). Finalmente, el propio Bonis considera a la guitarra como un gato “que se deja rascar el lomo” (69). Este compendio de imágenes empleadas para denotar características opuestas, aplicadas tanto a Bonifacio como a Emma, apunta a la ambivalencia de los personajes.
- ¹³ Otro aspecto de la sexualidad en *Su único hijo* es la dimensión sadomasoquista que, aunque ha sido mencionada por la crítica, constituiría un tema interesante para un futuro estudio más detallado. A modo de breve ilustración podemos citar algunos ejemplos. En varias ocasiones Bonifacio se identifica explícitamente como “esclavo”

de su mujer (70, 81, 130 y 140) y, si bien se podría calificar este trato como un simple autoritarismo de Emma, el placer que derivan ambas partes es un factor que matiza la relación. Serafina también formará parte de esta relación sadomasoquista y, en su relación con Bonifacio, el dolor estará ligado con el placer. Esta conexión es evidente en pensamientos como los que pasan por la cabeza de Serafina: “¡[. . .] [N]o sospecha que le estoy matando de placer y que va a morir entre delicias!” (77). El sadomasoquismo se erige como otro elemento que revela la multiplicidad sexual que acompaña lo que en la época se ve como una prueba de la degeneración moral de la sociedad.

¹⁴ La pelusa con la que se caracteriza a este feto puede hacer referencia al lanugo, vello que recubre al feto durante un período de la gestación.

Obras Citadas

- Alas, Leopoldo (“Clarín”). *Su único hijo*. Madrid: Alianza Editorial, 1996. Impreso.
- Apter, Emily. *Feminizing the Fetish: Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France*. Ithaca y Londres: Cornell UP, 1991. Impreso.
- Brown, Bill. *A Sense of Things: The Object Matter of American Literature*. Chicago y Londres: The U of Chicago P, 2003. Impreso.
- Gullón, Germán. *El narrador en la novela del siglo XIX*. Madrid: Taurus Ediciones, 1976. Impreso.
- Hurley, Kelly. *The Gothic Body: Sexuality, Materialism, and Degeneration at the Fin de Siècle*. Cambridge: Cambridge UP, 1996. Impreso.
- Kunzle, David. *Fashion and Fetishism: A Social History of the Corset, Tight-Lacing and Other Forms of Body-Sculpture in the West*. Totowa, New Jersey: Rowman and Littlefield, 1982. Impreso.
- Mercer, Leigh. “De la madre vampiresa y el padre maternal: La ruptura de barreras genéricas en *Su único hijo*.” *Hispanófila* 143 (2005): 43-54. Impreso.
- Mitchell, W.J.T. “Romanticism and the Life of Things: Fossils, Totems, and Images.” *Things*. Ed. Bill Brown. Chicago y Londres: The U of Chicago P, 2004. 227-44. Impreso.
- Pardo Bazán, Emilia. *Los Pazos de Ulloa*. Ed. M^a de los Ángeles Ayala. Madrid: Cátedra, 2007. Impreso.
- . *La Tribuna*. Ed. Benito Varela Jácome. Madrid: Cátedra, 2009. Impreso.
- Pérez Galdós, Benito. “Observaciones sobre la novela contemporánea en España.” *Ensayos de crítica literaria*. Ed. Laureano Bonet. Barcelona: Península, 1999. 123-39. Impreso.
- . *La de Bringas*. Ed. Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinana. Madrid: Cátedra, 2007. Impreso.
- . *La desheredada*. Ed. Germán Gullón. Madrid: Cátedra, 2009. Impreso.
- Six, Abigail Lee. “Mothers’ Voices and Medusas’ Eyes: Clarín’s Construction of Gender in *Su único hijo*.” *Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain*. Ed. Lou Charnon-Deutsch y Jo Labanyi. Oxford: Clarendon, 1995. 199-215. Impreso.
- Valis, Noël. *The Decadent Vision in Leopoldo Alas*. Baton Rouge y Londres: Louisiana State UP, 1981. Impreso.
- . “The Perfect Copy: Clarín’s *Su único hijo* and the Flaubertian Connection.” *PMLA* 104.5 (1989): 856-67. Impreso.
- . “Death and the Child in *Su único hijo*.” *Hispanic Review* 70.2 (2002): 243-63. Impreso.
- Wietelmann Bauer, Beth. “Something Lost: Translation, Transaction, and Travesty in Clarín’s *Su único hijo*.” *Revista Hispánica Moderna* 48.1 (1995): 92-105. Impreso.